سعاد .. الإنسانة

عاشقة الوطن

الجزء الثاني

دار سعاد الصباح
للثقافة والإبداع

سعاد ... الإنسانة

عاشقة الوطن

الجزء الثاني

من كتاب "منارة على الخليج
الشاعرة سعاد محمد الصباح"
كتاب تكريم مقدم من المنتدى الثقافي المصري
بإشراف الأستاذ د.عبدالعزيز حجازي
إعداد وتحرير د.محمد يوسف نجم
"ومصادر أخرى"

دار سعاد الصباح
للثقافة والإبداع

الطبعة الأولى

2023

الناشر:

دار سعاد الصباح للثقافة والإبداع

ص.ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

الترقيم الدولي I.S.B.N:

978-99906-2-136-5

* لوحة الغلاف بريشة د.سعاد محمد الصباح

سعاد ... الإنسانة

عاشقة الوطن

مقدمة

عبد العزيز حجازي[1]

سعاد الصباح إنسانة رقيقة المشاعر، تحس بنبض الحياة حلوها ومرها، فتشدو شعراً ينبع من قلب مليء بالحب، وعقل يختزن علماً تنوعت أبعاده.

سعاد الصباح إنسانة تحب الناس وتتوقع دائماً أن يبادلها الناس هذه المشاعر بكل صدق وإخلاص، تفرح مع أفراحهم وتحزن مع أحزانهم، فتطلق الكلمات الصادقة تعبيراً عن هذه المشاعر.

سعاد الصباح إنسانة تعرف الوفاء لمن عايشوها أو تعاملوا معها، تبادلهم الثقة وتعطي من دون حدود فإن خانوا العهد فهي تسامح ولو كان ذلك على حسابها، فهي لا تحمل في صدرها إلا كل ما هو جميل، لأن الجمال عندها منحة ربانية أودعها الله سبحانه وتعالى في حواس البشر لكي يتمتعوا بها، فإن أصابها ضرر انطلقت تعاتب وتطلب المغفرة.

سعاد الصباح تحب الوطن وتفتديه بكل ما تملك من مال أو جاه أو تضحية، فإن أصابه مكروه انطلقت كالماء المتدفق تروي بشعرها ما يصيبها

1- اقتصادي مصري ورئيس وزراء أسبق في عهد الرئيس محمد أنور السادات. دكتوراه بالفلسفة في التجارة – جامعة برمنجهام – إنجلترا عام 1951. له عدة مؤلفات علمية، وحصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من وزارة الصناعة (مصر)، ووسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من وزارة الصحة، ووشاح النيل، ووشاح الملك عبدالعزيز من المملكة العربية السعودية، ونيشان إيران، وجائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية من المجلس الأعلى للثقافة، عام 1982.

من حزن عميق، تنقله إلى الناس كل الناس ليشاركوها هذا الأنين، وإن غابت عنه فهي في شوق دائم لتعود إلى أحضانه، لأنه يمثل منبع الحياة والخير والرخاء، تعترف له بأنه هو الذي يملأ الحياة سعادة ورفاهية، ويوفر لها الأمن والأمان.

سعاد الصباح شاعرة أحبها المثقفون لأنها تعبّر عن جيل الأصالة والمعاصرة، فهي تتحدث عن التراث باعتباره ثروة قومية، تعكس التاريخ العظيم لأمتها الإسلامية.. وهي في الوقت نفسه تنفتح على الحضارات والثقافات المعاصرة، تأخذ من رحيقها ما يتماشى مع المبادئ والأخلاقيات التي نشأت وربّيت عليها، فهي تلتزم الطريق المستقيم في الحياة، فترضي ذاتها وتؤكد عقيدتها الإسلامية.. فعندما تطلق شعرها عن المرأة فهي الواعية بما تملكه المرأة العربية من صفات، قد يعكس بعضها الانطواء والقهر والظلم من ناحية، ولكنها في الوقت نفسه تعطيها حقها في الحب والحياة والصدق والعطاء بلا خوف أو تردد.

وهي سعاد الصباح نفسها عندما تدخل إلى حياة السياسية، إذ تطلق أفكارها من واقع العلم والتجربة فتخاطب الحكام بما تحس به من آمال وآلام للناس جميعاً وبخاصة المحرومون منهم من نعم الحياة، فتقدم العطاء من دون حدود ودون مَنٍّ أو تعالٍ.

سعاد الصباح ارتبطت بأمتها العربية فقدمت شعراً وطنياً نابعاً من قلب يملؤه الزهو وعقل راجح لا يعرف إلا العدل والحق. أحبت مصر الحضارة والعلم والناس، وصدحت بأشعارها في محافلها ومهرجاناتها، فلما غابت عنها اشتاق إلى رؤيتها وسماع أشعارها محبوها وعشاق كلماتها التي تنبع من عقل واع وقلب صاف لا يحمل بين طياته إلا كل محبة وصدق..

وإن كنا نكرّم د.سعاد الصباح الكاتبة والأديبة والشاعرة، فإننا نكرم في شخصها الإنسانة القادرة على التعبير عن آمال الأمة العربية وآلامها، وتطلق العنان لطموحاتها وتطلعاتها بالكلمة الواعية الصادقة لترى شعباً عربياً قادراً على أن يعلو صوته مع الحق والعدل ويحتل مكانته بين شعوب العالم المتحضر، دون أن يفقد هويته أو يصير تابعاً لحضارة سلاحها المادة والمال وتضيع فيها القيم والأخلاقيات، لأنها مؤمنة بقول الشاعر:

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هُمُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

بالعلم والمال يبني الناس ملكهمُ
لم يُبْنَ ملك على جهل وإقلال

فهنيئاً للدكتورة سعاد الصباح هذا الفيض من كلمات أصدقائها ومحبيها وعشاق شعرها، يقدمون الكلمة الطيبة الصادقة تعبيراً عن وفائهم لها، وهي التي قدمت الكثير لبني وطنها ولأمتها، ولم تبخل على أحد بمال أو فكر أو حب، واليوم تنطلق الكلمات تبادلها الحب والاحترام والتقدير والإعزاز.

وختاماً، نضرع إلى الله سبحانه وتعالى أن يجزيها عما فعلت وقدمت من خير ويمنحها الصحة والعافية لتكون قمراً منيراً في عالم الأدب والشعر والسياسة والاقتصاد بل في كل ما يسمو بالإنسانية إلى أعلى مراتبها..

والله على كل شيء قدير.

دُرَّة عربيَّة نادِرة

د. يحيى الجمل[1]

هـي حقيقـة لا أثـر فيهـا للمبالغـة، أن سـعاد الصبـاح بـكل المعايـير هـي ظاهـرة عربيـة نـادرة.

ومنذ زمن غير قصير وأنا أصف سعاد الصباح بأنها ظاهرة عربية فريدة، فما عرفنا من سيدات العرب -بل ولا من رجالهم- من ينفق آلافاً مؤلفة من الدولارات على القضايا القومية في غير ضجيج ولا صخب. إن منظمات عربية تعمل في مجال حقوق الإنسان قامت واستمرت لأن سعاد الصباح بذلت لها وفي سبيلها من المال ما لو استثمرته لكان شيئاً كبيراً، وما لو منعته ما قامت هذه المنظمات أصلاً، ولكنها أدركت أنها بهذا الاستثمار في هذا المجال إنما تقدم لأمتها ولأجيال معاصرة وأخرى لاحقة مثلاً بشرياً نادراً، مثلاً يقول إن العطاء من أجل العمل العام ومن أجل حقوق الإنسان ومن أجل المثل العليا ليست خصالاً مقصورة على الغرب المستنير وحده، وإنما هي خصال يمكن أن توجد حتى في هذه الأرض التي ندر أن تنبت في ظروفها الحالية نبتاً طيباً، ومع ذلك فقد أنبتت هذا النبت الأصيل الجميل الطيب: سعاد الصباح.

عرفتهـا وهـي طالبة تسـعى إلى العلـم في كليـة الاقتصاد والعلوم السياسـية

1- فقيـه دسـتوري مـصري، حاصـل على ليسـانس الحقوق 1952 وماجسـتير في القانـون 1963 ودكتـوراه في القانون 1967، عضـو المجلـس القومـي للتعليم والبحـث العلمي، عضو محكمـة التحكيم الدوليـة بباريس، عضو مجلس الشـعب الدوليـة بباريـس رئيـس حزب الجبهـة الديمقراطية، جائـزة الدولـة التقديرية في العلـوم الاجتماعية من المجلـس الأعـلى للثقافـة 1998 عضـو لجنـة الحكـماء التي تم تشـكيلها أثناء انـدلاع ثورة 25 يناير عام 2011.

ووجهها الجميل تكسوه مسحة من نبل ومن حزن، ويختلط النبل والحزن في العينين العربيتين الجميلتين، فتوحيان إلى من ينظر إليهما بكل المعاني السامية الجليلة. ثم عرفتها بعد ذلك تلقي بظلالها الوارفة وتمدّ يدها الحانية إلى الحركات المخلصة في المجتمع المدني العربي فترعاها وتشد أزرها وتغدق عليها في غير منّ ولا خيلاء.

ورأيتها ونحن نضع حجر الأساس للمنظمة العربية لحقوق الإنسان في «ليماسول» المدينة الجميلة بقبرص عندما ضاقت علينا الأرض بما رحبت ولم نجد فيها مكاناً نجتمع فيه لنعلن إنشاء المنظمة العربية لحقوق الإنسان التي أوت إلى القاهرة بعد ذلك، ولم تجد داراً تستقر فيها إلا بعد أن اشترت لها سعاد الصباح من حر مالها داراً وهبتها للمنظمة.

وأرادت أن تنشئ داراً للثقافة والنشر تشجع ذوي المواهب المتفتحة وترعى النبوغ الواعد وتمد يد العون للحفاظ على التراث، ورغم ما صادفته من عقوق وهي تبني هذا الصرح إلا أنها استمرت في البناء الذي أصبح منارة عربية شامخة تضيء في كل أرجاء الوطن العربي؛ ترعى المواهب الراسخة والمواهب الناشئة وتحمي التراث من أن يضيع.

من يستطيع أن يفعل مثل هذه السيدة الماجدة قليلون نادرون، ومن هنا فإني عندما أطلق عليها ظاهرة عربية نادرة أو درة عربية نادرة، لا أعدو الحقيقة في شيء، ولست أرجو من الله شيئاً من أجلها إلا أن يمتّعها بالصحة والسعادة التي تستحقها لقاء ما قدمت لأمتها ووطنها، ولقد قدمت -وأنا على ذلك من الشاهدين- الكثير الكثير.

ولن أتحدث هنا عن سعاد الصباح الأديبة ولا عن سعاد الصباح الشاعرة، فهذا حديث يطول وقد أعود إليه في يوم آخر، وإنما يكفيني هنا أن أتحدث عن سعاد الصباح المعطاءة، عن سعاد الصباح المثل، عن سعاد الصباح الإنسان نادر المثال.

ثائرة على "نون النسوة"

إحسان عبد القدوس[1]

قال المتفرج وكان مبهوراً باكتشاف جديد: إني منذ البداية وأنا أتتبع من بعيد حياة الدكتورة سعاد الصباح، وكنت أذهل من إصرارها على تلقي العلم حتى اجتازت التعليم الجامعي وحصلت على الدكتوراه، وكنت أتلقى ما تنشره في الصحف من قصائد الشعر ومقالات سياسية واجتماعية كأني أفجأ بها، فقد كان يغلبني دائماً إحساسي بأن السيدة سعاد الصباح هي إحدى سيدات قمة المجتمع الكويتي.

وسيدات القمة لسن في حاجة تدفعهن إلى بذل كل هذا المجهود لتلقي العلم ودراسة الأدب إلى حد التفوق فيه.. إلى أن بدأت أتصفح ديوان الأشعار الذي أصدرته أخيراً بعنوان «فتافيت امرأة».. واشتد ذهولي أمام مفاجأة أكبر.. إنها قصائد من الشعر الحديث تبدو في بساطتها وصدق وسهولة كلماتها كأنها من الشعر المنثور.. وكل الموضوعات التي تعرضها لا تبدو متأثرة بعقلية القمة الاجتماعية.. ولكنها تعرضها بعقلية الشعب العربي العادي.

كأنها هي نفسها تعيش كواحدة من أفراد الشعب العادي.. إنها تتغنى

1- ولد في 1 يناير 1919 وتوفي في 12 يناير 1990. كاتب وروائي مصري. أحد أوائل الروائيين العرب الذين تناولوا في قصصهم الحب الصريح، وتحولت أغلب قصصه إلى أفلام سينمائية. يمثل أدب إحسان عبد القدوس نقلة نوعية متميزة في الرواية العربية، إذ نجح في الخروج من المحلية إلى حيز العالمية، وترجمت معظم رواياته إلى لغات أجنبية متعددة. وهو ابن السيدة روز اليوسف مؤَسِّسَة مجلة روز اليوسف ومجلة صباح الخير. أما والده فهو محمد عبد القدوس كان ممثلاً ومؤلفاً مصرياً.

بحبها لوطنها.. ولكنه ليس حبها لما أفاض الله على الكويت من البترول.. ولكن حب يتغنى بالكويت كما كانت قبل البترول.. وهي تروي حكاية جمال عبد الناصر، ولكنها لا ترويها كما عاش فيها بقية الزعامات العربية، بل ترويها بتقدير وإحساس الشخص العربي العادي الذي استطاع أن يرفع قامته أيام عبد الناصر.. وتروي حكاية العراق.. وتؤكد أن العراق يحارب من أجلها ويضحي في سبيل الحرص على إسعادها.. ثم إنها تطالب باستكمال كيان المرأة في مواجهة الرجل..

إنها ثائرة على «نون النسوة» فكل نون هي نون المرأة.. حتى اعتبرتها أبعد انطلاقاً من كل ما نشر باللغة العربية حتى اليوم، وكل هذا جعلني أعدل عن تقديري للدكتورة سعاد الصباح بأنها تمثل طبقة اجتماعية واحدة.. واعتبرتها تمثل بأحاسيسها وخواطرها كل المجتمع العربي بكل طبقاته.. إنها ليست ابنة طبقة، إنها ابنة الشعب.. وليس هذا مجال لأعرض عليك كل ما ورد في هذا الديوان.. وأنصحك أن تجري باحثاً عنه لتعيش بما تقرؤه فيه من شواهد عالم عربي جديد..

وقال الفنان وابتسامته تنطلق بمنتهى السعادة: لقد عشت أياماً في هذا الديوان.. وما زلت أعود إلى أيامي معه كلما افتقدت متعة النغم الشعري الرائع وكلما احتجت إلى التعلق بالأمل في تحقيق عروبة واعية صاحية يمكن أن تعيد المجد العربي الذي نحلم به..

بل إني أصبحت أردد عنوان الديوان «فتافيت امرأة» كأني أردد فقرة من لحن موسيقى مطرب.. إن مجرد اختيار العنوان يؤكد ما وصلت إليه الدكتورة سعاد من روعة الفن في اختيار التعبير العربي.. وأنا أختلف مع من يعتبر أن السيدة سعاد الصباح كانت من الناحية الاجتماعية تعيش

محصورة في طبقة اجتماعية واحدة.. فربما منذ ولدت ومواهبها العلمية والأدبية والفنية تدفعها لأن تعيش كل المجتمع العربي بكل طبقاته.. بل إني أعرف أنه كان لها صديقات يعشن معها أحاسيس هذا المجتمع ثم ابتعدت عن بعضهن بعد أن تطورن إلى حصر أنفسهن بعيداً عن الشعب.. ولا داعي لأردد أسماء هاتيك السيدات.. وإن كن معروفات.. ولذلك فقد تعودت منذ بدأت أقرأ للدكتورة سعاد الصباح بأن أقرأ لقلم يعبر عن كل الأحاسيس الشعبية.. وخصوصاً جوهر أحاسيس المرأة العربية.. سواء أحاسيسها العاطفية أو الوطنية..

وقال المتفرج وهو هائم في آماله: هناك شيء أريد أن أطالب به الدكتورة سعاد الصباح.. فإن ديوانها طبع طباعة فاخرة رائعة مشرقة تساوي أرقى ما طبع من كتب في جميع أنحاء العالم.. رغم أنه طبع في شركات طباعة عراقية.. أي لم تكن طباعة أجنبية.. وأتمنى لو أن الدكتورة سعاد الصباح استطاعت أن تكوّن شركة طباعة لتتولى إصدار الكتب لجميع المؤلفين العرب بهذه الفخامة والروعة.. إنه أمل.. مجرد أمل.. وإن كنت مكتفياً بما تصدره هي من كتب ودواوين للشعر.

سعاد من أميرة إلى مقاتلة

د. محمد الرميحي[1]

معرفتي بالدكتورة الشيخة سعاد الصباح بدأت منذ منتصف العقد السابع من القرن الماضي، كانت تتردد على المنتديات العربية النشيطة وقتها، سواء في القاهرة أو بيروت، بيني وبين نفسي كنت أعجب لهذه السيدة التي تركت وثير العيش لتنغمس في أجواء ليست بالضرورة مريحة أو مجاملة، كانت الأجواء العربية في السبعينيات وما بعدها بالغة التشتت، بين قوى قومية ويسارية ودينية، ولكن الدكتورة سعاد كانت هناك في صلب النقاشات، ليس من أجل تمويل ودعم المؤسسات التي تؤمن بأهميتها في الثقافة ودعم الفكرة العروبية، ولكن -وهو المهم- حتى تقول رأيها في تلك الموضوعات الساخنة التي كان يتجنب الخوض فيها كبار المثقفين العرب طلباً للسلامة، ووضعت الدكتورة سعاد الكلام موضع الفعل المتميز، فموّلت عدداً من مراكز البحث العربية التي وجدت وقتها أنها تخدم الفكرة العربية والعروبة التي نشأت فيها ومعها؛ لكونها عاشت

1- ولد عام 1942 وتخرج في جامعة درهام Durham في شمال شرق بريطانيا عام 1973 من خلال أطروحة دكتوراه بعنوان "التغير السياسي والاجتماعي في البحرين 1920 – 1970"، ونشرت بالإنجليزية وترجمت إلى العربية وطبعت أكثر من طبعة، وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية في موضوعها. عمل الرميحي منذ تخرجه في جامعة الكويت وتدرج في سلك التدريس فيها حتى درجة الأستاذية، وأصدر عدداً من الكتب حول التغير الاجتماعي والسياسي في الخليج وفي الشؤون العربية، بعضها طبع أكثر من مرة. عمل كرئيس تحرير لمجلة العربي الكويتية المشهورة لمدة سبع عشر عاماً. ترأس أثناء الغزو العراقي للكويت تحرير جريدة «صوت الكويت» التي تمولها الحكومة الكويتية في المنفى وكانت تعبر عن مقاومة الكويتيين للغزو وكانت بطلب من الحكومة الكويتية في المنفى.

في كنف رجل سياسي هو الشيخ عبدالله المبارك الصباح طيب الله ثراه، وتنقلت معه في العواصم العربية والأوروبية وظهر اسمها مقروناً باسمه في تاريخ العرب الحديث، سواء في أحداث مختلفة وقعت في مصر أو سوريا أو لبنان، فعرفت هي عن قرب كيف تُمارس السياسة العربية وأبوابها الخلفية، كما عرفت عن قرب الأجواء الثقافية المحيطة، وذلك التوق العربي لدى النخب العربية، والذي كان يعترف بالإحباط، كما يتشوق إلى النهوض سواء في الحقبة الناصرية أو ما بعدها.

في الموضوع الفلسطيني لم تتأخر الدكتورة سعاد عن دعم القضية بكل ما أوتيت من معرفة وكل ما لديها من قدرة مالية، كانت تلك القضية هي قضيتها بامتياز، والتي سكبت في شعرها الكثير من الكلمات، كما رصدت معاناة شعبها في كلماتها المنثورة.

أما معرفتي بها الموثقة، والتي عنوت هذه المطالعة بها لكونها تحولت من (أميرة إلى مقاتلة) فقد ظهرت إبان الاحتلال العراقي للكويت عام 1990، كُنت قد كُلفت من الإدارة الحكومية وقتها، (للتاريخ لابد ذكر من كلفني، وهما سمو الشيخ ناصر المحمد، وسمو الأمير الشيخ صباح الأحمد. الأول كان وقتها وزير إعلام بالوكالة، والثاني كما يعرف الجميع كان وزيراً للخارجية)، في الأسابيع الأولى من الاحتلال من أجل إصدار جريدة باسم الكويت في لندن.

كان الوضع كارثياً، وكانت المؤسسات لا تعمل، فوجدت من الشيخة سعاد الصباح كل عون، والتي شمرت عن ساعد الجد لتخوض معركة وطنها، فهيأت لي وقتها السكن المناسب، كما أمدتني بالكثير من الأفكار الصالحة لإصدار جريدة، وهي (صوت الكويت) التي تحتفظ المكتبة العامة اليوم

في الكويت بكل أعدادها. وقتها كانت الدكتورة سعاد شعلة لا تُطفأ نارها في الحركة بين المجاميع الكويتية والعربية من أجل نصرة وطنها، حيث غاب كل شيء في نظرها إلا الوطن.

كانت تتصل بمن تعرف من الكتاب والمثقفين العرب، كي يمتشقوا أقلامهم للدفاع عن الكويت الوطن والكويت الرسالة، قليل منهم استجاب، وكثير منهم سوَّفَ، واكتشفت الدكتورة سعاد أن حديث البحر الهادئ غير الحديث في البحر المتلاطم، وهي التي بذلت كل تلك الجهود في دعم الفكرة العربية، وجدتها عند النخبة مصلحة وخيالاً لا غير. امتشقت القلم وبين فترة وأخرى كانت ترسل مقالاً أو قصيدة تحتضنها صفحات صوت الكويت بحب وفهم، كانت كلماتها مشجعة وآملة في كويت أفضل، ومن يعد اليوم إلى تلك الصحيفة فسوف يجد ما كتبته الدكتورة، وقد كان بمثابة ذخيرة حية لإصرار الكويت، شعباً وحكومة على المقاومة ورفض الاحتلال.

أما عملها في تلك الأيام الصعبة، فقد كانت تنتقل من تجمع نسائي إلى تجمع شبابي إلى معالجات فكرية في الساحة العربية، إلى اتصالات شعبية لحشد الرأي العام من أجل قضية وطنها، كنتُ ألمحها بين الجموع تشجع وتعضد وتدعم وتحل المشكلات التي تعلق بين أبناء الكويت القاطنين في بريطانيا، كما كانت فاعلة في اللجنة العليا التي نظمها الشعب الكويتي تحت شعار (مواطنون من أجل كويت حرة)، واختصاراً كانت تعرف بـ FREE KUWAIT.

ربما تلك التجربة التي خلقت (الأميرة المقاتلة) بقيت في ذهن الدكتورة سعاد الصباح، فطوّرت من عملها الثقافي بإنشاء دار سعاد الصباح للنشر، الذي تشرفتُ بأن تنشر لي كتاب (الأعدقاء) الذي كان عبارة عن توثيق

لمرحلة الغزو العراقي من وجهة نظر مراقب ومشارك في الأحداث، واستمرت تلك الدار حتى اليوم تنشر ما لا تنشره الدور الأخرى، وبخاصة في توثيق مسيرة الشخصيات الكويتية الوطنية، ولعلي أذكر مثالاً كتاب أستاذنا الدكتور صالح العجيري، الذي كرّمته الدار في مشروع كبير للاحتفاء بالمبدعين العرب الأحياء.

واليوم، أصبح من اللازم أن نوثّق ونحتفل بسيرة هذه المبدعة الوطنية المقاتلة والشجاعة الشيخة الدكتورة سعاد الصباح، فتحيّة لها ولجهدها الذي لن تنساه الأجيال القادمة.

المرأة ذات المدارات المتعدّدة

أ.د. هند أديب[1]

توطئة:

لا يشكّل إسهام سعاد الصباح الشعري استثناء أدبياً في مسار المرأة في شرقنا العربي. إذ كانت المرأة قد بدأت تحتلّ مكانة غير وضيعة ولا خجولة وإنما مرموقة وبارزة خاصةً عندما أسهمت في إطلاق الحداثة الشعرية العربية، فأسماء نازك الملائكة وفدوى طوقان وغيرهما قد لمعت في سماء الشعر قبل أن تبدأ سعاد الصباح نفسها بنظم الشعر وتأليف الدواوين. كذلك لم يشكّل إسهامها علامة فارقة للدلالة على بدء ولوج الخليج، بما هو مساحة إنسانية، حضارية، عالم الأدب. ففي النصف الثاني من القرن العشرين برز الخليج بقوة على الساحة الأدبية والفنية مُخصباً إيّاها بنماذج من الطراز الرفيع. أوردنا هاتين الملحوظتين حول دور المرأة وموقع الخليج لنتجاوز بسرعة الكلام التقليدي لا بل السهل، الذي يتمحور، في مناسبة كهذه، حول هاتين النقطتين. لنبدأ بالتالي سبر أغوار نتاج ترسّخت أصالته ديوان إلى آخر.

1- أستاذة مادة الأدب الحديث والمعاصر في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية منذ العام 1979. ترأست قسم اللغة العربية وآدابها لعدة دورات. لها العديد من الأبحاث في الأدب والشعر المعاصرين. وقد صدر لها، بالتعاون مع الدكتور ياسين الأيوبي، كتاب بعنوان: المتنبّي في عيون قصائده.

مدارات في تجربة شعرية مستمرّة:

خلال أربعين عاماً، وإلى جانب اهتماماتها المتعدّدة من أكاديمية وبحثية ومهنية واجتماعية، لم يتوقّف نتاج سعاد الصباح الشعري يوماً، بل، على العكس، اتخذ وتيرة متصاعدة باستمرار. فما عدا السبعينيات حيث لم تنشر سوى ديوان واحد (أمنية، 1971) لانهماكها، على ما يبدو، في تحصيل العلم وكتابة الرسائل والأطروحات لنيل الشهادات الجامعية من البكالوريوس حتى الدكتوراه في الاقتصاد، كانت العقود الأخرى غنية جداً بالعطاء الشعري: ثلاثة دواوين في الستينيات هي: ومضات باكرة (1961) ولحظات من عمري (1961) ومن عمري (1964)، وأربعة دواوين في الثمانينيات: إليك يا ولدي (1982) وفتافيت امرأة (1986) وفي البدء كانت الأنثى (1988) وحوار الورد والبنادق (1989)، وستة دواوين في التسعينيات: برقيات عاجلة إلى وطني (1990) وآخر السيوف (1992) وقصائد حب (1992) وامرأة بلا سواحل (1994) وخذني إلى حدود الشمس (1997) والقصيدة أنثى والأنثى قصيدة - مختارات شعرية (1999). وهذا يعني أن سعاد الصباح عاشت العقدين الأخيرين من القرن الفائت بصفة شاعرة أكثر من أية صفة أخرى، كما أن الوتيرة المتصاعدة لإصداراتها الشعرية، إن كان لها أن تعبّر عن شيء فهي تعبّر لا عن ثبات عزيمة في قرض الشعر وحسب، بل عن متابعة دؤوبة للغة شعرية تنوّعت أشكالها وموضوعاتها من عقد إلى آخر ومن ديوان إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى.

وإذا كانت وجدانيةٌ ساذجةٌ بعض الشيء قد طبعت كتاباتها الشعرية الأولى، حيث استقت من تجارب سنوات شبابها اليانع انطباعات ومشاعر راحت تخطّ صورها وتعبيراتها في دواوين الستينيات، فإن الديوان الوحيد

الـذي صـدر لهـا في بدايـة السـبعينيات (أمنيـة)، وبعـد سـبع سـنوات مـن الانقطـاع، كان بحـدّ ذاتـه إيذانـاً واضحاً ببلوغ القريحة عندها لا سـنّ الرشـد وحسـب، وإنمـا نضجـاً حمـل في طيّاتـه بـذور المراحـل اللاحقـة. لا شـكّ في أنّ لـ(أمنيـة) موقعـاً محوريـاً في مسـار سـعاد الصبـاح الشـعري، إذ يتضمّـن هذا الديوان مختلف المدارات التي سـوف تنسـج حولها وشـائج كتابتها الشـعرية الخاصـة بهـا تقريباً.

في هـذا الخضـمّ مـن الدواوين المتلاحقـة تحتلّ المرأة مكانـة مركزية. غير أن للمـرأة عند سـعاد الصباح وجوهاً متنوّعة ووظائف متعـدّدة: فهي، إلى كونها أمّـاً وحبيبـة وزوجـة، مواطنـةٌ ثائـرة وغاضبـة ومتمـردّة في كثـير مـن الأحيان، تملـك جـرأة الجهـر بموقفهـا مـن قضايـا الوطـن والأمة. هـذا الموقـف، لا يبرز فقـط في حـالات الأزمـة والـصراع والنـزاع، بـل أيضـاً وخاصـة في كل لحظة من لحظـات الحيـاة العاديـة واليوميـة تـرى فيهـا المـرأة أن كلاماً يجـب أن يصدر مـن القلـب والعقـل معـاً للجهـر بالحقيقـة ونقـد الواقـع والثـورة عليـه. لذا، ولـدى تطرقنـا لوجـوه المـرأة المتعـدّدة -وهـي وجـوه أقـرب إلى المواقـع منها إلى الأدوار- سـوف نحـاول التشـديد عـلى الغنـى والتنـوّع مـن ناحيـة، وعـلى التماسـك الداخـلي ووحدانيـة النظـرة إلى الحيـاة والكـون مـن ناحيـة ثانيـة. فـإذا كانـت الأدوار متعـددّة، فالأمـر يعـود هنـا إلى المواقـع التـي تملـك، بحدّ ذاتهـا، أحقّيّـة تحديـد الـدور وليـس العكـس. إذاً للمـرأة عنـد سـعاد الصباح موقـع بـين الجماعـة تسـتقي منـه نظرتهـا إلى الحيـاة، وتحدّد على أسـاس من هـذه النظـرة، الـدور الـذي عليهـا أن تضطلـع بـه. بهـذا المعنى، تكـون المرأة هـي التـي تصنـع دورهـا بنفسـها ومن خـلال وعيهـا العميـق لموقعهـا، وهذا مـا يعطيهـا حريـة وانعتاقاً تامـين تجاه الموروثـات التي تسـجنها في دائرة تلقّ

سلوكي سلبي وبليد لواقع يغلب عليه السكون لا بل الصمت. لذلك نراها ترفض أن تقوم بدور كُتب لها أو لوظيفة فُرضت عليها وأُلحقت بها دون اقتناع منها. فمن موقع الحرية هذه تمتلك المرأة حرية الكلام وحرية نظم الشعر.

أما الموضوعات - المدارات، فهي التالية: المرأة في موقع الحبيبة والمرأة في موقع الزوجة والمرأة في موقع الأم والمرأة في موقع الأنثى والمرأة في موقع المواطنة الخ. ومن هذه المواقع المتعدّدة -وهي في نهاية التحليل تعابير متعدّدة عن موقع أساسي واحد هو موقع المرأة في الجماعة- سوف تصوغ سعاد الصباح -المرأة- نظرتها للحياة وتعيد ترتيب عالمها في سياق هندسي متراكب ومتداخل يعطي للصورة الشعرية عندها مكانة تتعدّى الجمالية المحض بل السطحية لتبلغ الغور الوجداني لا للمرأة الخليجية أو العربية وحسب، وإنما للمرأة بشكل عام، وبغض النظر عن اللون والدين والقومية.

أمنية، الديوان النموذج:

وإذا آثرنا أن نبدأ بديوان أمنية، فليس هذا من باب احترام المنطق التعاقبي أو التاريخي، وإنما لأن هذا الديوان يشير، كما أسلفنا، إلى بلوغ مقام النضج الذي يجعل منه عملاً يحمل في ثناياه علامات الماضي وملامح المستقبل. فتتوزّع القصائد على موضوعات مختلفة هي نفسها الموضوعات التي ما انفكّت سعاد الصباح تغوص في أعماقها لتكشف عن تفاصيل متاهاتها ورموزها. فمن القصائد ذات النزعة الوطنية، إلى أخرى تتعلّق بالعروبة وأعلامها وقادتها، وصولاً إلى وجدانيات موغلة في الذاتية ومتمحورة حول ثيمات الفراق والذكريات وأحاسيس الأم والحبيبة، حيث

تتنقّل الشاعرة بسلاسة ورشاقة في «جنانٍ وارفات الظلال»، كما تقول، لتنال «منهنّ الذي لا ينال» (أمنية، إلى قارئي، 6) تعي الشاعرة أن «كلماتها أحرف من خيال / ونبض قلبٍ، عاش يبغي الجمال» (أمنية، إلى قارئي، 5)، وذلك لأن نظرتها لبلادها نفسها ملأى بهذا الخيال الذي يحوّل اكتشاف البترول إلى صورة يهبط فيها «الساحر من ماء السماء» فيكسو «بالذهب الأسود أرض الصحراء..» (أمنية، زمان اللؤلؤ، 7). غير أن الساحر هذا قضى على «زمان اللؤلؤ الحر..»، فلم يبق من هذا الزمان الذي فات سوى ذكريات الصواري والرياح وزحمة الأمواج وشُعب المرجان و«اللؤلؤ المكنون في جوف البحار» (أمنية، زمان اللؤلؤ، 9).. ذكريات استقرّت كلمات في قصيدة أخذت على عاتقها تخليد زمان لم يعد يملك القدرة على الرجوع والعودة.

"أحرف الخيال» هذه تملك أيضاً، إلى جانب القدرة على تثبيت وقائع استحالت ذكريات والتوق إلى جميع حبيبين افترقا، سرّ التغلّل في ساحات أوسع وأرحب من تلك التي تحتضن خلجات الذات الحميمة. فتدرك -هذه الأحرف من خيال- مجالات ذات أبعاد تتعدّى حدود الفردية لتنطق بهموم وهواجس وطنية وقومية وحضارية. فإذا كان الرحيل المفاجئ لعبدالناصر، «مُنى العُرْب، وآمال البلاد..» و«أسطورة مجدٍ ما روتها شهرزاد» (أمنية، عندما رحل عبدالناصر، 16-15) مناسبة لحثّ التاريخ على رواية ما قام به هذا السائر «في دروب عمروٍ.. وطريق ابن زياد» (أمنية، عندما رحل عبدالناصر، ١٧)، فإن قضية العرب الأولى، القضية الفلسطينية، تشتعل على لسان امرأة، «أم الشهيد»، تدعو الناس إلى مواصلة نضال سقط في سبيله ابنها وذلك حتى «تزول أسطورة أرض المعاد» (أمنية، أم الشهيد، 14).

غير أن سعاد الصباح لا تقف عند حدود الرثاء والدعوات الجهادية

التـي تطلقهـا، بـل تتجـاوز هـذا النـوع الشـعري التقليـدي، نحو بنـاء قصيدة سياسـية - حضاريـة، إذا جـاز التعبـير، قائمـة عـلى التضـادّ بـين حضارتـين في مـا يشـبه تصـادم الحضـارات وصراعهـا الـذي تكلّـم عليـه هنتنغتـون: فمـن ناحيـة حضـارة عربيـة عريقـة ومتأصّلـة مبنيـة عـلى المجـد والفـداء والتاريخ وعـلى أرض أعطـت أنبيـاء ورسـلاً، ومن ناحية أخـرى حضارة غربيـة - أميركية بشـكل خـاص وربيبتهـا إسرائيـل - هـي كنايـة عـن قـوم لا أب لهـم ولا أم ولا أسـلاف ولا أصـول ولا تاريخ، لا يجيدون سـوى زرع «الفـتن» وتعميم «البلاء» واسـتباحة «الأطفـال والنسـاء» (أمنيـة، صيحـة عربيـة، 19 و20)، ولكـن لا بد لمجـرى التاريـخ أن ينقلـب، فـ «الرحى تـدور على الباغي / وبعـد الصباح يأتي المسـاء.. »، (أمنيـة، صيحـة عربيـة، 20)، وبعد يأس المغلوبـين على أمرهم يأتي الأمـل بمسـتقبل مـشرق وبهي.

ومثلـما تشـعر سـعاد الصبـاح بمـآسي قومهـا الوطنيـة والقومية، فإنهـا أيضاً شـديدة التأثّـر بمظـالم النـاس الاجتماعيـة وأحزانهـم. فبعـد أن تنهـي «غاسـل الثيـاب» قصـة شـقائها مسـتعينة بصور تصـف وتحـكي بدقة متناهيـة، ولكن بلغـة بسـيطة وشـفافة للغايـة، قسـاوة الحيـاة ومرارتهـا، تختـم الشـاعرة قصيدتهـا ببيتـين فيهـما مـن المشـاعر النبيلـة بقـدر مـا فيهـما مـن الحكمة:

ليـــس الســـعيد مـــن اغتنـــى لـــيرى
مَـــن حولـــه يقضـــون أنفاســـا

إن الســـعادة عنـــد ذروتهـــا
هـــي أن أعيـــشَ لأُســـعِدَ الناســـا

أمنية (غاسل الثياب، 42)

الخواتـم الحكميـة هـذه تتكـررّ في العديـد مـن قصائدهـا. ولا بـدّ في هـذا

السياق من ذكر تلك التي تنهي بها قصيدة «ولدي في المدرسة»، حيث تدعو ابنها، الذي يرفض أجواء المدرسة وصخبها مفضلاً التعلّم في البيت بعيداً عن أولاد الناس، إلى ضرورة مشاركة الجماعة الانزواء والانعزال: «قم شارك لداتك / أنت في المجتمع الصاخب، لا تحيا لذاتك..» (أمنية، ولدي في المدرسة، 34). تُبرز هذه الحكم، التي تنثرها سعاد الصباح في قصائدها، ناحيةً مهمة من شخصيتها هي انفتاحها على الآخرين وعلى المجتمع ورفضها التقوقع في دائرة الذات الضيّقة، كما أنها تساعدنا على تفهّم ثورتها وتمردّها على التقاليد والأعراف التي كانت تسجن المرأة في نطاق من التبعية الحصرية للرجل. وإذا بها تعلن: «لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياء.. / وجلا لنا حقّ الحياة، فكلّنا فيه سواء..» (أمنية: حقّ الحياة، 36).

نسجت سعاد الصباح من خيوط هذه الموضوعات قوام قصائدها في ديوان السبعينيات اليتيم، أمنية، وهي تعطي صورة جلية عن الشاعرة التي سوف تكتمل ملامح شخصيّتها الشعرية والإنسانية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. ما يعني أن الإنسانة في سعاد الصباح، بما هي فكر وأحاسيس وتوق، ستبقى هي هي في ثبات مواقفها ومواقعها واقتناعاتها. أما ما سيطرأ من تحوّل، فيتعلّق بتفاصيل اللعبة الفنية والهندسية للقصيدة.

المرأة في خضمّ القصيدة:

في ما عدا (آخر السيوف) القصيدة - الديوان المهداة إلى زوجها حيث يمتزج الرثاء بالمديح والفخر والوفاء لذكراه.. وبرقيات عاجلة إلى وطني، فإن معظم الدواوين التي نشرتها تتمحور حول موضوعة المرأة. وممّا لا

شـكّ فيـه أن المـرأة تحتـلّ، كما سـبق أن أكّدنا، مكانة رئيسـة، بـل مركزية، في عالمها الشـعري. ولا غرابـة في ذلـك، إذ إن مـا تعانيـه المـرأة في العـالم العـربي يلخّـص إشـكالية هـذا العـالم ومعضلتـه ومعاناتـه. ففـي **فتافيـت امـرأة** أول دواويـن مرحلـة الثمانينيـات، تـبرز سـعاد الصباح كامـرأة جريئـة، فهي بقدر مـا لا تخفـي حقيقة انتمائهـا إلى وطنها الكويت، لا تـتردّد في توجيه انتقاداتها لظاهـرة النفـط التـي طغت عـلى إنسـانية الكويتـي وحجبتها، فبـات لا يُنظر إليـه إلا مـن هـذا الجانـب الـذي يلغي عمـق دواخلـه المعقّـدة الغنية.

ليـس عرضـاً أو مـن بـاب المصادفـة المحض أن يتصـدّر ديوان فتافيـت امرأة قـولان يعـودان إلى اثنين من كبـار مثقّفي ومبدعي القـرن العشرين كان لهما، كلّ في مجالـه الخـاص، أثر كبير في تكويـن الأذهان والأذواق لدى جيل بكامله، عنيـت بهما الشـاعر الفرنسي الشـهير لوي أراغون والسـينمائي الإيطـالي الذائع الصيـت فيديريكـو فيلّينـي. ففيما يرى الأوّل «أن المرأة (..) سـوف تصحّح (..) أخطـاء الرجـل الأساسـية»، يعتقـد الثـاني أن «.. المـرأة تعـرف عـن الرجل أكثر مـما تعـرف عـن (نفسـها) لأنهـا هـي. المُحْتَوِيـة، وهـو المُحْتَـوى..». في هذين القولـين إشـارة إلى فعـل المـرأة (أراغـون) ومعرفتهـا (فيلّينـي). وبـين هذيـن، الفعـل والمعرفـة، تقف سـعاد الصباح لتقـول، بالجرأة المطلوبة، شـعراً تتعدّى فيـه القـول إلى الفعل أو لتجعل من القول نفسـه نوعـاً من الفعل. فهي تقول لتغّـير، ولعـلّ قولهـا نفسـه هـو في حدّ ذاتـه الفعـل التغييري المنشـود. وبقدر مـا يكـون قولها صائبـاً وجريئاً، يكون فعلها فعّالاً وتغييريّاً. في السـياق نفسـه، وبعـد عـشر سـنين ونيـف، تعـود الصبـاح لتصـدّر ديوانـاً آخـر هـو خـذني إلى حـدود الشـمس، (1997) بأقـوال لمشـاهير العـالم: لامارتين وميشـليه ونابليون وجلادسـتون، تخلّـد قـدرات المـرأة وإمكاناتهـا ودورهـا. ولكـن كلام هـؤلاء

يسبقه مقطع شعري لسعاد الصباح مأخوذ من الديوان نفسه يناقض مضمونه ما جاء على لسان المشاهير أنفسهم. تقول الشاعرة: «هذي بلادٌ لا تريد امرأةً / تمشي أمام القافلة» مختزلة كل إشكالية المجتمع العربي ذي النزعة الذكورية التي ترفض أن تتبوأ المرأة أي دور ريادي.

أردنا بهذه الملحوظة الاستطرادية التأكيد على مدى وعي سعاد الصباح لصعوبة المهمة التي تتحمّلها في عالم لا يزال ينكر عليها حقّها في الكلام وإبداء الرأي. فبين الديوانين اللذين أشرنا إليهما، مرّ زمن تبدّلت فيه الأذهان وتغّيرت العقليات ودخل العالم مجال الثورة المعلوماتية والرقمية، فيما الواقع العربي لا يزال على ما هو عليه. وصرخة سعاد الصباح نفسها، المنطلقة من أعماق الإنسان العربي، والتي لا يزال صداها يتردّد من ديوان إلى آخر، تبدأ بالضبط لحظة تقرّر المرأة إعادة امتلاك حقّها في الكلام رافضةً اعتبار الكلمة امتيازاً ذكورياً. مع تحقيق هذه الخطوة الأولى صارت المرأة تملك وسيلة التعبير عن هواجسها ورغباتها، عن عشقها وكرهها، عن واقعها ومبتغاها، عن رفضها وقبولها، عن غضبها وحنانها.

تطلق الشاعرة صرختها في حالة جنون، «إنني مجنونة جداً (فتافيت، المجنونة، 21)، وقهر، «أنا مقهورة في جسدي» (فتافيت، المجنونة، 22)، وضياع، «إنني ضائعة كالسمك الضائع في عرض البحر» (فتافيت، المجنونة، 22)، لتصبّ جام غضبها على المنظومة الأخلاقية التي ورثتها والتي تقف منها موقف المعارض الرافض، «إنني ضد الوصايا العشر..» (فتافيت، المجنونة، 23). ولكن في صرختها هذه تنطلق الشاعرة من صفاء غوري، «أنت لو فّتشت في أعماق روحي / لوجدت اللؤلؤ الأسود.. / مزروعاً بقاعي». (فتافيت، كويتية، 26) وطهارة متأصلة لم يلوّثها عصر

النفـط (فتافيـت، كويتيـة، 26) برغـم كونهـا امرأة نفطيـة (فتافيـت، فتافيت امـرأة، 35) وبرغـم انبطاحهـا، في مرحلـة مـا، مع الآخريـن رجالاً ونسـاءً، عند قدمـي النفـط، هـذا الشـيطان الرجيـم، وعبادته صباحـاً ومسـاء (فتافيت، إن جسـمي نخلـة تـشرب مـن بحر العـرب، 118)، فلعنـة النفط التـي حلّت على الكويتيـين (فتافيـت، إن جسـمي نخلـة، 119) تسـعى سـعاد الصبـاح جاهدة للانعتـاق منهـا إمّـا بالغضـب، «اغضبـي / أيتهـا الأرض التـي أسـكرها المال.. / وأعماهـا البطـرْ.. / إننـي أرفـض أن أعتبر النفـط قدرْ».. (فتافيت، إن جسـمي نخلـة، 125)، وإمّـا بِحَـثّ الشـعر نفسـه عـلى الثـورة: «كيـف تـرضى موقـف الـذلّ / أليـس الشـعرُ ابـن الكبريـاءْ؟» (فتافيـت، وصـل السـيف إلى الحلـق، 166)، كل ذلـك لأن قناعـة راسـخة في داخلهـا تعتـبر أن الكلمـة إنمـا هـي ثـورة إذا أرادت قـول حقيقـة الأشـياء وبـأن «الأرض لا يفلحهـا إلا الغضـب» (فتافيـت، إن جسـمي نخلـة، 126). وقـد يـؤدّي بها هذا الغضـب الجامح إلى حـد التفكـير، في لحظـة يـأس كبيرة، بإنـكار انتمائهـا العربي، «هل مـن الممكن إلغـاء انتـمائي للعـرب؟»، (فتافيت، إن جسـمي نخلة، 130)، ولكـن سرعان ما تتذكّـر بـأن جسـمها إنمـا هـو «نخلـة تـشرب من بحـر العـرب» (فتافيـت، إن جسـمي نخلـة، 130)، فتقـرر البقـاء حيـث هي وتنتظـر «الورد الـذي / يطلع مـن تحـت الخـراب» (فتافيـت، إن جسـمي نخلـة، 131).

في هـذا الجـو مـن التفـكّك والانهيـار والعتمـة، تـبرز مـرة أخـرى صـورة عبدالنـاصر «كنـسر خـرافي» (فتافيـت، مـن امـرأة ناصريـة.. إلى عبدالنـاصر، 133)، بـل كمـلاك نـاري يـضيء «كالنجمـة في أسـفارنا» ويلمـع «في عينيـه بـرق دائـم / يشـبه مـا تقولـه النـيران للنـيران» (فتافيـت، مـن امـرأة ناصرية، 134). غـير أن نـاصراً هـذا بعيـدٌ، والأمـة التـي تركهـا خلفه مفتّتـة على صورة

«فتافيت امرأة» انتزعها الهوى من بحر بلادها حيث كانت تضيء كلؤلؤة متماسكة، وصلبة (فتافيت، فتافيت امرأة، 46). فالوطن هذا مغتصب ومؤجّر ومقطّع ومرقّع ومطّبع ومنغلق و.. مستسلم لا سقف له ولا أبواب تحميه. في الزمن الرديء هذا، في «زمن الخراب»، ليس لدى الشاعرة ما تقوله (فتافيت، إن جسمي نخلة، 142)، أمام من كان شمس الأمة وسيفها، سوى وصف الهوة المرّة التي تغوص فيها هذه الأمة، أمّتها. ولكنها لا تفقد الأمل بشكل مطلق، فهي مقتنعة بأنها «سوف تهزم بالشعر كلّ عصور الظلام» (فتافيت، وردة البحر، 152) وتقاوم «بحروف مقاتلة» (فتافيت، وردة البحر، 152) عصر المباحث الذي صادر السماء والحقائب والسفر و«أدخل للسجن ضوء القمر!!» (فتافيت، وردة البحر، 153.(

النبرة الثورية هذه سوف تستمر وتتواصل حتى في دواوينها الأخيرة وبشكل خاص في خذني إلى حدود الشمس. فبعد امتلاكها قدرة الكلام لم تعد الشاعرة «تتقن الصمت» (خذني إلى، خذني إلى حدود الشمس، 60) بل ستقاوم بلاداً «.. تختن القصيدة الأنثى.. / (..) وتذبح المرأة إن تكلّمت.. / أو فكّرت.. / أو كتبت..» (خذني إلى، ليلة القبض على فاطمة، 83)، ولن تتخلّى قط «.. عن أظافر (ها)/ فسوف (تـ) بقى دائماً / (تـ) مشي أمام القافلة» (خذني إلى، ليلة القبض على فاطمة، 90)، أي سوف تواصل بعناد خطّ قصيدة رفضها وانعتاقها.

ألف امرأة في امرأة، الأنوثة أولاً:

«أنا ألف امرأة في امرأة» (فتافيت، كويتية، 33) تقول الشاعرة الكويتية في إحدى قصائد فتافيت امرأة إنها المرأة المتعددة الوجوه، الرافضة والثائرة، المتحرّرة والمتأصّلة في بحر الخليج، العربية والكويتية في آن

معاً. وفضلاً عن ذلك كله، فهي تحتضن في صميمها جملة متناقضات تجعل منها امرأة فذّة وغنية ومركّبة الشخصية. فالرغبة والخوف، القمر، والوحش، الأبيض والأسود، الثورة والثورة المضادة الخ.. تتصارع في أعماقها (امرأة بلا سواحل، القمر.. والوحش، 59) بحيث تغدو على صورة الحداثة قلقة ومصمّمة، متأرجحة وثابتة، مندفعة ومحترسة، انفعالية وعقلانية. لذا تراها تارة بملامح المرأة الثائرة وتارة أخرى بصورة الأنثى الخاضعة المنقادة تتوجّه إلى الرجل بصفته سيّدها: «كل شيء قابل للمحو يا سيّدي / إلا بصماتك المطبوعة على أنوثتي» (امرأة بلا سواحل، بصمات، 54)، ففي خضم ثورتها وتمرّدها، لا تنسى سعاد الصباح هوّيتها الأنثوية، بل أكثر من ذلك فهي لا تريد إلا أن تكون أنثى: «لكني كامرأة.. / أحب ما يحك لي جلد أنوثتي» (في البدء كانت الأنثى، سرّ نسائي، 79). ولكن الأنوثة التي تبحث عنها وتسعى إلى المحافظة عليها ليست أنوثة مقنّعة، خانعة وخائفة عن الجهر بأحاسيسها الدفينة، بل هي أنوثة خلعت عن كاهلها الأقنعة، إذ لا تحترم سعاد الصباح حبّاً «يلبس الأقنعة / ويتحرّك خلف الكواليس» (في البدء كانت الأنثى، النقاط على الحروف، 118). فهي حالة مفتوحة على الآفاق وعميقة لا تعرف القعر، إنها ليست «قصيدة منتهية» بل «نصّ مفتوح على قلبها» (في البدء كانت الأنثى، الملك، 116)، حينئذٍ يصير لخصرها مرونة «سنبلة قمح» ويصبح شعرها «أطول نهر في العالم» (في البدء كانت الأنثى، أطول نهر في العالم، 65). في مطالبتها بحق المرأة في امتلاك الكلمة والشعر، لا تبحث سعاد الصباح عن عدالة مزعومة وهشّة بين المرأة والرجل، ولا هي تريد محو الفوارق وإلغاء الفواصل والتفاصيل، ولا تسعى إلى جعل المرأة مثيل الرجل، بل كل ما تريده هو التشديد على

هـذه الفـوارق والفواصـل، وعـلى حـق المـرأة في أن تكون مختلفة عـن الرجل وأن تقـول هـذا الاختـلاف، إذ فيـما «الرجـل يكتـب في أوقات فراغـه»، تكتب «المـرأة (..) في أيّـام خصوبتهـا» (قصائـد حـب، القصيـدة الأولى، 27). كـما أن الأنوثـة ليسـت معطًـى فطريـاً بـل تتشـكّل مـن خـلال العلاقـة مـع الرجـل وعـلى يـدي الحبيـب (قصائد حب، القصيـدة الثانية، 31). فمثلما «.. يتشـكّل شـهر أبريـل/ شـجرةً شـجرةً../ عصفوراً عصفـوراً../ قرنفلـةً قرنفلـةً..» (قصائد حـب، القصيـدة الثانيـة، 31)، عـلى الرجل أن يكتشـف «جغرافية جسـد(ها) تلّـة تلّـة../ ينبوعـاً ينبوعـاً../ سـحابة سـحابة../ رابيـة رابيـة..» (قصائـد حب، القصيدة الثانية، 32). والأنوثة في نهاية المطاف ليسـت حالة شـبقية بالمطلق، فهـي تختـزن أيضـاً إحسـاس الأمومة بمـا تحمله مـن عطف وعطـاء وتضحية، فيجـدر بـ«الرجـل الطالـع من تشـقّقات فكر (هـا)» أن يتذكّر أمومـة الحبيبة (في البـدء كانـت الأنثـى، أمومـة، 63) التـي لا تلومـه عـلى عقوقـه بـل تلـوم «مومتهـا» (قصائـد حـب، القصيـدة 4، 57)، وقـد يذهب بها الأمـر إلى حد أن «يخطر لـ(ها)، أن (تـ) قصّ لـ (ــه) أظافر (ه) (..) وأن (تـ) جفّف شعر (ه)» (قصائـد حـب، القصيدة الرابعـة، 53).

غاية القصيدة، قول الحبّ:

الثـورة والتمـرّد، الأنوثـة والحريـة، امتـلاك اللغـة وانعتـاق المشـاعر.. كلهـا حـالات عرفـت الشـاعرة تفاصيـل منهـا وعـبّرت عـن بعـض دقائقهـا بوسـائل وصـور وعبـارات اختلفـت مـن قصيـدة إلى أخرى. بيد أن شـيئاً مـا كان يطلع باسـتمرار مـن كل هـذه الموضوعـات ويشـكّل أسـاس شـعريتها وسرّ خيالهـا ومحـرك لغتهـا وشـاغل جماليتهـا. هـذا الـشيء ليـس بالـضرورة مـن النـوع الغريـب أو المسـتجدّ بـل مـن النوع المتداول والشـائع جداً، عنيـت به الحبّ.

ولا يقتصر الحب هنا على جملة مشاعر بل يتعدّاها إلى ملكة قوله، لا بالصراحة والصدق الممنوعين على المرأة وحسب، بل بالجرأة المتواضعة في استحضار صور واستعارات يكمن سرّ جماليتها في مدى ابتعادها من التصنّع والغرابة.

لا يحمل الكلام الذي يصدر عن سعاد الصباح في موضوع الحب، سواء على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، رغبةً في إحداث صدمة شبيهة بتلك التي عوّدنا إيّاها شعراء الدادائية أو أوائل السرياليين المتلذّذين بإثارة الفضيحة عبر التصدّي إلى المحرّمات والممنوعات بالخفة نفسها التي يتطرّق بها الإنسان إلى أمور الحياة اليومية. قد لا تكون عادلةً، أو مناسبةً على أقلّ تقدير، إقامةُ مقارنة بين ما تقوله شاعرتنا وما قاله أولئك الخارجون على اللياقات الاجتماعية؛ إذ يجب أن لا يغيب عن بالنا كون سعاد الصباح امرأة من الخليج تعيش وسط مخزون قيمي هائل وضاغط. ففي إطار كهذا، يغدو مجرّد «قول الحب» من قبل امرأة بمنزلة سلوك غريب يستثير مشاعر أمة بكاملها لاتزال مشدودة إلى نظام أخلاقي موروث يصعب على أي كان، أرجلاً كان أم امرأة، زحزحته أو فكّ أواصره.

وتسعى الشاعرة، إذ لا تهدف إلى الإثارة الرخيصة، إلى إعادة مَوْضعة المرأة على المسرح الإنساني من خلال إحياء دورها كإنسانة فاعلة لا كموضوع رغبة تتلقّى الشهوات بسلبية. لذا اختارت خيانة «قوانين الأنثى/ و(..) مواجهة الكلمات» (في البدء كانت الأنثى، كُن صديقي، 21) بدل خيانة المجتمع ومواجهة قوانينه.

حقّ المرأة في «قول الحب»، لا حقّ الأنثى في ممارسة الجنس، هو الغاية المنشودة في شعر سعاد الصباح. ففي مقدمة ديوانها، قصائد حب، تعلن

الشاعرة أن «هذه قصائد حب لا حدود لها../ إنها محاولة لهدم كل الحيطان الحجرية التي تفصل بين الأنثى وأنوثتها../ بين المرأة وحقّها الطبيعي في أن تتنفّس.. وتتكلّم.. وتعيش» (قصائد حب، المقدمة، 5). هذا الحب، تريده فسيحاً لا ضيّقاً كمعتقل يحرسه سجّان (في البدء كانت الأنثى، الجسد المعتقل، 86)، وتريد من رجلها أن لا «يعتبر الجنس مطلباً قومياً (أو) يتّخذ من السرير منبراً للخطابة..» (في البدء كانت الأنثى، ثقافة، 85). غير أن المرأة لاتزال تتردّد في قول أحاسيسها وأحلامها خوف أن تؤكل «كرغيف ساخن» (في البدء كانت الأنثى، حلم 1، 125) أو تُخنق كسمكة بين أهداب عيني عاشقها (حلم 2، 126) أو تُفضح كقصيدة سرية (حلم 3، 127) أو تباع كيخت (حلم 4، 128) أو تُكسر «كصندوق أحلام» (حلم 4، 129).

ولكي لا تبقى «مجرّد مستمعة لأسطوانة الحب التي يعزفها الرجل ليلاً ونهاراً»، ولكي «لا يحتكر الرجل وحده بلاغة الخطاب الإيروتيكي»، قرّرت الصباح نزع «الأقفال عن فمها» وتفجير «ينابيعها الداخلية لتقول للرجل الذي تحبّه: أحبّك» (قصائد حب، المقدّمة، 12). ولكن الكتابة، بالنسبة إليها، هي قبل أي شيء آخر «حوار تقيمه مع نفس (ها)» (قصائد حب، 15) تتخلّص من فيضاناتها الداخلية (قصائد حب، 17) ولتحتفل «ربما للمرة الأولى – بميلاد (ها) كامرأة عاشقة» (قصائد حب، 18) فتصعد إلى «فضاءات لم تصعد إليها امرأة قبل(ها)/ و(تـ) ـرتكب كلاماً عن الحب/ لم ترتكبه سيدة عربية (قبل(ها)» (قصائد حب، القصيدة السادسة، 87)، وتخرج بالتالي، «على النصّ القديم للأنوثة» لتخترع أنوثتها كما تريد (قصائد حب، القصيدة السادسة، 91). فالحب بالنسبة إليها هو، في التعيين الأخير، قولٌ يُكتب قبل أن يُنطق. وبهذه الوسيلة، الكتابة، يثور «الحب (..) على

الطقـوس المسرحيـة في الـكلام/ (..) عـلى الأصـول../ الجذور../ عـلى النظام.. / حـب يحـاول أن يغـيّر كل شيء في قواميـس الغـرام..» (امرأة بلا سـواحل، عام سـعيد، 10). ولكـن المـرأة تعـي أن رغبتين تتصارعـان في أعماق ذاتهـا/ «رغبة في أن (تــ) كـون حبيبتـه (ــه)../ وخـوف في أن (تـ)صبح سجينتـ(ــه)» (امرأة بـلا سـواحل، القمـر والوحش، 59). فبين الحبيبة والسـجينة، تتأرجح الشـاعرة بـين الدخـول إلى زنزانـة صـدره النحـاسي والخـروج إلى شـمس الحريـة (امرأة بـلا سـواحل، القمـر والوحـش، 61)، وقبول خطـاب الرجل السـلطوي والتمرّد عـلى كلامـه المنـزّل (امـرأة بـلا سـواحل، القمـر والوحـش، 61). ولكنهـا واثقة ومدركـة بـأن «لا شيء غـير الحـب../ يسـتطيع أن يحرّك الأمـوات..» (امرأة بلا سـواحل، امـرأة بـلا سـواحل، 72) وذلـك لأنها بـكل بسـاطة «امـرأة، ليس لها سـواحل» (امـرأة بـلا سـواحل، امرأة بـلا سـواحل، 72)، أي لا تعـرف الحدود.

في مراحـل متقدّمـة مـن معاشرتهـا للرجـل، تـدرك الشـاعرة – العاشـقة أن العلاقـة بهـذا الكائـن ليسـت مـن النـوع البسـيط أو السـطحي بـل تتسـم بتداخـل شـديد التعقيـد غالبـاً مـا يـؤدّي إلى تحـوّل جـذري في طبيعـة تكـوّن المشـهد حيـث يسـتحيل فصـل عنـاصره. فبعـد أن يكـون الرجـل قـد نفـذ إلى ذاكـرة المـرأة واحتلّها قسريـاً وأقام فيها واشـتبك بأحلامها ورغباتهـا وبجهازها الهضمـي حتـى صـارت، في أوج اتحادهـا به، تعتبره «أول طفـل ولدته../ وآخر طفـل سـوف (تـ) لده» (خذني إلى حدود الشـمس، رجـل في الذاكرة، 43- 53) أو تـرى شـوارع العـالم كلّـه «مضرّجـة برائحـة صورتـ(تـه)» (خـذني إلى حدود الشـمس، حرائـق عـلى الثلـج، 22) لكـثرة مـا كانـت مشـبعة بملامحـه، تصـل المـرأة – العاشـقة إلى لحظـات اندمـاج صـوفي مـع المعشـوق حيـث يصعـب التمييـز بينهـما إذ يصـير الواحـد منهما هو الآخـر: «إني أنت../ فكيـف أفرّق..

بـين الأصـل وبين الظلّ» (خذني إلى حدود الشـمس، خذني إلى حدود الشـمس، 61).

هـذا الذوبـان في الآخـر -أو التحـوّل إلى ظلّـه- الـذي سـعت الشـاعرة إلى الإفـلات منـه تحقيقـاً لفرديتهـا وشـخصيتها المسـتقلّة، يبـدو أنه أقـوى من أن يقهـر أو يقـاوم، فالاتحـاد -ذوبانـاً أو اندماجاً أو حلـولاً أو تداخلاً- هو المنطق السـائد لسـيرورة الأشـياء في هذا العالم. فالذي يتغيّر هو الأسـلوب أو الشـكل الـذي تتـمّ بـه هذه الحالـة الاتحادية. لذا نلاحظ أن المسـار الدائـريّ لتطواف سـعاد الصبـاح الـذي بـدأ بـإرادة خـروج عنيفـة مـن تحـت سـطوة الرجل أو إخـراج الرجـل مـن جسـمها ووجدانهـا: «أيهـا المحتلّنـي../ اخرج مـن جهازي الهضمـي/ مـن كتابتـي../ (..) مـن شرايـين يـدَي..» (فتافيـت امـرأة، فتافيـت امـرأة، 38 - 41) لينتهـي مـن حيـث بدأ بالعـودة إلى الحلول فيـه من جديد.. هـذا المسـار الدائـري ليـس بدليـل إخفـاق تجربـة التحـرّر مـن الرجـل بقـدر مـا هـو دليـل إعـادة امتـلاك للعلاقة بـه وترتيب قواعـد لعبتها. ففي المشـوار الـذي قطعتـه مـن أول ديـوان لهـا وصـولاً إلى آخـر قصيـدة كتبتهـا عاشـت الشـاعرة مغامـرة إثبـات للـذات مثقلة بتجـارب ومعارف وأحاسـيس امتهنت خلالهـا امتـلاك «الزمن» الإنسـاني.

امرأة في الشعر/ شعر في امرأة:

امتـلاك الزمـن الإنسـاني قلنـا.. بـل امتلاك السـاحة الإنسـانية أيضـاً. فانتقال المـرأة إلى ميـدان الشـعر وتوصّلـه كنافـذة للإطلالـة عـلى مـا في غورهـا وغور الإنسـان عامـة مـن مكبوتـات قابعـة في الثنايـا المعتمـدة المظلمـة، يترافـق مـع انتقـال مـن نـوع آخـر، أكـثر إضـاءة وإشراقـاً هـذه المـرّة، في أرجـاء العالم وأطرافـه. فمـن الكويـت إلى باريـس إلى القاهـرة إلى لنـدن إلى مجيـف إلى

ضفاف بحيرة ليمان السويسرية الخ.. تجول الشاعرة ملقية نظراتها الثاقبة الكاشفة على تفاصيل الأشياء ومتأملة في الخصائص الدقيقة المميّزة لسلوك الناس وتصرفاتهم لتستلهم من كل ما يقع تحت نظرها لغةً تروح تنثرها في مروج الكون وهضابه وشطآنه نتفاً من صور بل نتفاً من ذاتها ومن ذاكرتها ومن أحاسيسها، وكأني بها تمتلك الكون وتمهره بخاتمها اللغوي الخاص.

مع سعاد الصباح، لم تعد التجربة الشعرية انزواءً خجولاً وممارسة منعزلة يتمّ صوغها بانفراد في ركن خفي، بل انفتاح في العقل والقلب على أقاصي الكون مثلما هي محاولة ولوج في الجوانب الداخلية المتوارية للذاكرة التي هي الأكثر عرضة للنسيان. فكلّما غاصت الصباح في مكامن غورها العميق شعرت بالحاجة إلى البوح بما تكشفه على الملأ وبالتالي التخلّص من ثقل وزره على ضميرها ووجدانها. لا أسرار مع الشعر وفي الشعر.. لا ممنوعات ولا محرّمات. وهذا هو بالضبط ما يميّز سعاد الصباح عن غيرها من الشاعرات.

لم تكن سعاد الصباح، كما قلنا في مستهلّ هذا البحث، المرأة الأولى التي اقتحمت مجال الشعر والشعر الحديث بخاصة. غير أنها الوحيدة ربما التي دخلته امرأة بكل ما للكلمة وللحالة من معنى. فحتى قصائدها السياسية والقومية والاجتماعية، أبت الشاعرة إلا أن تصبغها بطابعها الأنثوي. قد يكون من الضروري يوماً البحث في الخصوصية الأنثوية لكتابتها، لا على صعيد المضمون بل على صعيد شكل بناء الجملة والصورة والقصيدة عندها. فالصباح لم تكتب شعراً للمرأة ولا كتبت شعراً نسوياً أو أنثوياً رغم مطالبتها بحقوقها كأنثى. لذا يصعب تحديد خصوصية شعرها إذا ما

أريـد النظـر إليهـا فقـط من بـاب التمييـز الجنسي (الجنـدري). إنهـا امرأة في الشـعر أو شـعر في امـرأة.. بهـذا المعنـى يشـكّل إسـهامها إبـرازاً لا لخصوصية المـرأة بـل لقـدرات اللغـة المكبوتـة والمقموعـة عندمـا تمتلكهـا امـرأة وتقـوم وتلعـب بتراكيبهـا وبصيغهـا حسـب مقتضيـات أحاسيسـها ونزعاتهـا الماديـة منهـا والمعنوية.

اقتحمـت سـعاد الصبـاح ميـدان الشـعر في مرحلـة حداثتـه، فقالـت شـعراً حديثـاً متحـرراً مـن قوالبـه الموروثـة، ولم يكـن ممكنـاً أصـلاً، بالنسـبة إليهـا، أن تفعـل عكـس مـا فعلتـه. لم يكـن ممكنـاً للتـي أرادت بالشـعر فـك القيود التـي تربطهـا بالقيم البالية، أن تروح تسـجن شـعرها في قوالـب جامدة يعود شـكل بنائهـا إلى قـرون خلـت ولم تعـد موسـيقاها تناسـب إيقاعـات العـصر. فالتقـت خطواتهـا التحرريـة كإنسـانة مـع الشـكل الـذي اختارتـه لشـعرها. وليـس في هـذا مبالغـة بل تطابـق بين الغاية الوسـيلة. وكذلـك، مثلما اختارت لقولهـا الشـعري قـوام الحداثـة -التـي لم تـدّع يوماً أنها اكتشـفتها أو شـاركت في إيجادهـا- وأصابـت، اختـارت لقصائدهـا حجـماً وقالباً يتناسـبان ومضمون القصـد الشـعري. فالشـكل المقتضـب لمعظـم قصائدهـا يتـماشى مـع تصـوّر للحالـة الشـعرية أقـرب إلى التجـلّي منـه إلى الرؤيـة الشـاملة ذات البعـد الملحمي.

خاتمة

نستخلص من هذا التجوال في عالم سعاد الصباح الشعري والتوقّف عند بعض محطّاته الأكثر إثارة، أن الشاعرة أعطت لدخول المرأة ميدان الأدب عامة والشعر خاصة، مضموناً ومعنًى جديدين جعلا من هذا الدخول ممارسة نوعية مختلفة كل الاختلاف عن سابقاتها.

ففيما كانت الإسهامات النسائية في الماضي تتم على حساب «الأنوثة» وتندرج في خانة الموضوعات التقليدية، أخذ إسهام سعاد بعداً مركّباً وغنياً، إذ تمّ من خلالها اكتشاف قدرات جديدة للغة في عملية إعادة إبداعها للكون ولعلاقة الإنسان به من ناحية، ودفع المرأة إلى احتلال موقع الندّ المكمّل لا النقيض للرجل في أمور الحياة والموت، من ناحية ثانية. فبنت عبر تجربتها الكتابية نموذجاً للمرأة العربية يتّصف كلامها ونظرتها بكثير الاتزان على رغم الصراحة الممزوجة بالجرأة. فهذه الآتية من أطراف العالم العربي (الخليج) تقتحم هذا العالم من موقع الإدراك العميق لمشكلاته السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وهي إذ لا تقدّم دروساً لأحد، تبدأ، بتواضع ودون أي ادّعاء رخيص، بنقض واقعها أولاً متسلّحة بوعي نقدي مرهف للفارق الذي يشكّله محيطها في المساحة العربية المشرقية. بهذا المعنى تتّخذ جرأتها بعداً إنسانياً يتعدى حدود المشكلات الخاصة بالمرأة، فتتطرّق إلى مشكلة الإنسان العربي عامة. وكما لاحظنا في العديد من قصائدها، لا تطالب الشاعرة بالتحرّر بقدر ما تطالب بإعادة التوازن بين قطبي المجتمع ولصالح هذا الأخير. وقد أبرزت، وهذا هو الأهم، أن المرأة ليست كائناً أحادي الاتجاه بل متعدّدة الوجوه والقدرات تشكّل مشاركتها إسهاماً ضرورياً لإغناء التجربة الإنسانية العربية على الصعد كافة من خلال إسهامها في القول والكتابة الشعريين.

المصادر

أعمال سعاد الصباح:

- ومضات باكرة، الكويت، 1961.
- لحظات من عمري، الكويت، 1961.
- من عمري، دار اليوم، بيروت، 1964.
- أمنية، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- إليك يا ولدي، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- فتافيت امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- في البدء كانت الأنثى، منشورات رياض الريّس، لندن، 1988.
- حوار الورد والبنادق، منشورات رياض الريّس، لندن، 1989.
- برقيات عاجلة إلى وطني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990
- آخر السيوف، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1992.
- قصائد حب، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1992.
- امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1994.
- خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1997.
- القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت، 1999.

انتحار السلطات الثلاث
وتجليّات البناء التركيبي والدّلالي والتصويري
رؤية في شعر د.سعاد الصَباح

أ.د. سمير شريف إستيتية[1]

توطئة:

للدكتورة سعاد الصباح عالم خاص بها يمتزج فيه مذاق الكبرياء بطعم الشفافية، وعذوبة الخيال بعمق التصور، ويختلط فيه العنفوان المتمرّد على كل قيد، بالحب الذي لا يحدّه حدّ ولا يسير إلى غاية ينتهي إليها.

وقد انقضى أكثر شعرها في منازلة ثلاث سلطات هي: مقاليد الزمان، وقيود المكان، وتقاليد الإنسان، حتى إنه ليخيّل للناقد أن هذه السلطات الثلاث لا تجد سبيلاً إلى الخلاص من منازلات سعاد. إن الشاعرة وهي تقف شامخة تنازل كل القيود تظل كالطود، وإن كانت مشاعرها هي التي يتأتى إليها الجور في هذا الصراع.

ينظر هذا البحث في منازلات سعاد الشعرية لهذه السلطات، ثم ينتقل إلى معالجة تجلّيات البناء التركيبي، وتجلّيات الدلالة والتصوير في هذه

1- أكاديمي وكاتب أردني يحمل شهادة ليسانس في اللغة العربية من كلية دار العلوم في جامعة القاهرة، وشهادة ماجستير في التربية، وشهادة ماجستير في العلوم اللغوية ودكتوراه في العلوم اللغوية من جامعة ميشيغان. شغل منصب عميد كلية الآداب في جامعة اليرموك من 1998 إلى 2000، وعميد كلية الآداب في جامعة فيلادلفيا سنة 2001، ومدير مركز النطق والسمع في جامعة اليرموك من 2002 إلى 2006، ومسؤول عن مناهج اللغة العربية في الأردن من 1975 – 1980. صدر له نحو خمسين بحثاً في مجلات علمية، وله عدد من الكتب والمؤلفات الأخرى.

المنـازلات، ويحلـل كل ذلـك بطريقة تتناسـب مـع عمق تصوّرها للأشـياء. وفي مـا يـأتي بيـان ذلـك مفصـلاً بالقدر الـذي تسـمح به حـدود البحـث، وإلا فإن آفـاق البحـث أوسـع مـن حـدوده، لأن آفـاق شـعر سـعاد أبعد من حـدوده، ومـداه أبعـد مـن كل ما حـاذاه.

السلطة الأولى - مقاليد الزمان:

تجعـل الشـاعرة للزمان قيـوداً على مشـاعر الحرية والانطـلاق، وهي ترفض هـذه القيـود والمقاليد. ومن المعلوم أن الزمان هو الـذي يكوّن حركة التاريخ، ويطـوي نفسـه عـلى أحـداث، ثـم يعيدهـا، بحلوهـا ومرّهـا. وقـد أصبحـت حركـة التاريـخ هـذه جزءاً مـن حتميـة التاريخ.

والشاعرة لا تقف مستسلمة أمام حركات التاريخ وحتميّته، بل ترفضهما معاً، عندما يكون لأيّ منهما منطق التسلّط على الإنسان أو المرأة أو الوجدان.

وحركـة التاريـخ ليسـت مرفوضـة لذاتهـا، ولا تقصـد الشـاعرة ذلـك، ولكنها ترفـض هـذه الحركـة عندمـا تكـون ضربـاً مـن الجمـود الـذي يغلـق منافـذ العقـل، ونوافـذ الفكـر، وأبـواب الحريـة. حركة التاريـخ مرفوضـة عندما يرتد حـاضر الحيـاة إلى المـاضي الـذي أغلقـت عليـه نوافـذ التخلّف والجهـل، فصار رديفـاً للمـوت والعدم.

تقول الشاعرة:

أنا الخليجية

والتي تتحدى حين تكون معك

حركة التاريخ وجاذبية الأرض

إن حركـة التاريـخ وجاذبيـة الأرض قيـدان مرفوضان في نظر الشـاعرة. وعلى

الرغـم مـن سـلطة الزمـن، وأنه هو الـذي ينأى بالأحـداث، فيجعلهـا جزءاً من التاريـخ، أو يقـترب بهـا، فيجعلهـا جـزءاً مـن الحـاضر، فإنـه لا يملـك أن ينـأى بالحـب، فـلا يمكـن أن يكـون الزمـن جـزءاً مـن ماضي المحـبّ، بل هـو ماضيه وحـاضره ومسـتقبله، لأنـه حياته وحيـاة كينونتـه الوجدانية.

وعـلى الرغـم من تباين ألوان النظر إلى تحوّلات الزمن وانقسـامه إلى فصول، وتغّـير التوقيـت بـين الصيـف والشـتاء، فـإن الزمن لا يملـك أن يقيّد المشـاعر، ولا أن يحدّهـا ويسـيطر عليهـا، عـلى الرغم مـن أنه تمكّن مـن أن يوجّه حركة النـاس ويغيّرهـا، تبعـاً لتغـير التوقيـت الشـتوي عـن التوقيت الصيفـي، تقول الشـاعرة في قصيدة لهـا بعنوان (التوقيت النسـائي):

لا يوجد توقيت شتويٌّ لمشاعري

ولا توقيت صيفيٌّ لأشواقي

إن ساعات العالم كلّها

تضرب في وقت واحد

عندما يحين موعدي معك

وتسكت في وقت واحد

عندما تأخذ معطفك وتنصرف

تمثـل هـذه السـطور نظـرة خاصـة بالشـاعرة، لا بسـبب أنهـا تتحـرَّر مـن مقاليـد الزمـن فقـط، بـل لأنهـا تجعـل للنسـاء -وهـنّ مصـدر الحـب وأهله- توقيتـاً خاصـاً بهـنّ. وقد سـمّته الشـاعرة (التوقيت النسـائي)، وجعلتـه عنواناً للقصيـدة. وهـذا يتضمّـن تقابلاً بين هـذا التوقيـت الخاص بالنسـاء؛ وتوقيت العـالم كلـه. أمـا هـذا الأخـير، فإنـه توقيـت متقلّـب متغّـير بتقلّـب الفصـول

وتغيرها. وأما التوقيت النسائي فهو الذي يجمع بين جنباته العالم كله، فتتلاشى اختلافاته وتبايناته، وتجتمع ساعات الزمن كلها في لحظة واحدة، هي لحظة اللقاء. فهو إذن على حال واحدة، ولكن هذا التوقيت يتلاشى بافتراق الحبيبين. على كل حال، فإن هذا التوقيت يشمل النساء جميعاً، ولذلك كان مضافاً إلى النساء جميعاً بإطلاق، دون تميز، هكذا: «التوقيت النسائي».

إن الزمن في هذه الأبيات لا يملك إلا أن ينصاع للحب، حتى إن الساعات التي تمثل حركة الزمن تنسى أنها تأمر بأمر الزمن، فتستثار الساعات كلها لتشير إلى لحظة اللقاء الغرامي في ضربة واحدة. وهي لا تضرب في وقت واحد إلا إذا تخلّت عن كونها غير عاقلة. وهذا يعني -في التحليل الأخير- أن لحظة لقاء الحبيبين تمنح الحياة حتى لغير أهلها، فكيف يكون حال أهلها إذن؟ وهذا يسلم إلى القول إن الحب في نظر الشاعرة أسمى من تغيرات الزمن وحركة التاريخ نفسها.

وقد يختصر التاريخ ليكون بين يدي الشاعرة، قابلاً للتفتت والتكسّر، تقول الشاعرة:

يتفتّت التاريخ بين أصابعي
وأشاهد الوطن الجميلَ كسيرا

ولا يتفتّت التاريخ إلا إذا كان قابلاً لذلك، بسبب عدم تماسكه أمام تصوّر الشاعرة ووجدانها. وهكذا، فإن سلطة الزمن تتلاشى أمام المشاعر الفياضة التي تملك أن تستدرك على الزمن أحكامه.

وإذا كان للزمن أن يُردّ إلى لحظة معينة هي بدايته، ففي تلك اللحظة كانت الأنثى. وقد جعلت الشاعرة عبارة في البدء كانت الأنثى عنواناً لأحد

دواوينها، وهي لا تعني بأي حال أن الأنثى كانت بداية الخلق، ولكنها تريد أن تستوقف من يجعل المرأة في درجة متخلّفة عن الرجل، لتقول له: بل المرأة قبلك، فهي إذن عبارة ردّ وتحدّ، وقصائد الديوان كلها تدور في هذا الإطار.

ومع حرص الشاعرة الشديد على أن تجعل الزمن واقعاً ضمن سيطرة الوجدان، فإنها تجعل الحداثة -وهي جزء من حركة الزمن- ذات قدرة على أن تتجاوز من يتخلّف عن الركب، تقول الشاعرة:

هذه الأيـــام لا تعـــرف معنًى للسّـــباتْ
والذي يغفل تطويهِ رياح الذكريات
حرِّكي فيك الشباب الحرّ نحو الأمنيات
ليس في الدنيا ثبات، بل حياة أو ممات

لا تقصد الشاعرة هنا الأيام، من حيث هي زمن، أو جزء منه، ولكنها تقصد حركة الحداثة في الزمن الذي نعيش فيه، فالإنسان الذي لا يواكب حركة الحداثة سيصبح نسياً منسياً، وسيكون في حكم من يطويه الموت، ذلك أننا إمّا نكون أو لا نكون. وهذا يعني باختصار أن لزمن الحداثة سلطة وهيمنة. وتجاوز هذه السلطة يكون عندما نكون أقوى منها، وأسبق إلى الحديث منها.

السلطة الثانية - قيود المكان:

إن للمكان قيوداً ترفضها الشاعرة. وكان من أساليب رفض هذه القيود قولها:

والتـــي تتحـــدى حـــين تكـــون معك
حركـــة التاريـــخ، وجاذبيـــة الأرض

والمقصـود بجاذبيـة الأرض قيـود المـكان. واختيار الجاذبيـة للتعبير عن هذه القيـود اختيـار موفّـق، لأن جاذبية الأرض هي التي تجعل الأشـياء تسـقط من عليائهـا عـلى الأرض. وجاذبيـة الأرض تمثـل الرغبـات الدنيـا التـي هي وسـيلة هـذا السـقوط. ومثـل ذلـك يقـال عن قيـود المكان فهـي التي تجعل الإنسـان يسـقط من عليائه، وتمسّـك الإنسـان بهذه القيود هو وسـيلة سـقوطه.

والإنسـان هـو الـذي يصنـع القيـود، حتـى يكـون مـن العسـير أن يتخلّـص منهـا. تقـول الشـاعرة في قصيـدة لهـا بعنـوان: (العـودة إلى الزنزانـة) (لاحـظ كيـف جعلـت قيـود المـكان زنزانـة):

عندما تسافر امرأة عربية

إلى باريس، أو لندن، أو روما

تأخذ على الفور شكل حمامةٍ

ترفرف فوق التماثيل

وتحسو الماء من النوافير

وتطعم بيدها بطّ البحيرات

وفي طريق العودة

عندما يطلب قائد الطائرة ربط الأحزمة

والامتناع عن التدخين

يتبدّد الحلمُ

وتجفّ موسيقى النوافير

ويتناثر ريش البط الأبيض

وتدخل مع بقية الدجاجات إلى قنها

فالمرأة العربية -بمقتضى ما تقوله الشاعرة- قد تعودّت في بلادها الفوضى والتفلّت من النظام والسلوك الحضاري، وتعوّدت أن تعيش في بيتها كما تعيش الدجاجة في قنّها. قيود كهذه أصبحت ملازمة للمكان والإنسان، وللمرأة العربية بشكلٍ خاص، لأنها هي المتحدّث عنها في هذه القصيدة. وأصبح الالتزام بهذه القيود جزءاً من حياة المرأة العربية، تسلم نفسها لها، مع أنه يمكنها أن تتخلص منها بسهولة، بدليل أنها إذا سافرت إلى باريس، أو لندن، أو روما، خرجت مما تعودته من سلوك غير حضاري، وبالغت في رقّة التعامل مع الأشياء، حتى تبدو وكأنها حمامة، ولكنها لا تكاد تخرج من هذه المدن، حتى تعود إلى طبيعتها التي أَلِفتها في بلادها.

يدلّ هذا على أمور عدة:

أولها: إن قيود المكان هي التي يصنعها الإنسان بيده، حتى تسيطر عليه، فتصبح وكأن المكان هو الذي وسمه بها. وهذا يعني -فيما يعنيه- أن المكان لا يكون قيداً على حرية الإنسان، حتى يجعله الإنسان قيداً على نفسه، وهو طائع مختار. وحسبنا أن نعلم أن المكان -من حيث هو كذلك- لا يقتضي ضرباً خاصاً من التصرّف غير الحضاري.

وثانيها: إن هذه القيود هي التي تخلق الفصام لدى الإنسان الشرقي، وهو يتصرّف تصرّفاً لا يؤمن به حق الإيمان، وإنما يفعله من أجل ألا يكون محل انتقاد الناس واستهجانهم.

وثالثها: ليس المقصود من قول الشاعرة: «عندما تسافر امرأة عربية» مجرّد السفر.

ولكن المقصود هو الاتصال بين الشعوب المتمدنة المتحضرة، والسفر

هـو أحـد أسـاليب الاتصـال، والمقصود هنـا الاتصـال بالغرب خاصة. وأشـارت الشـاعرة إلى ذلـك بقولهـا: إلى باريـس، أو لنـدن، أو رومـا.

ورابعهـا: عـلى الرغـم من هـذا الاتصال السـطحي الذي يقدر عـلى أن يلوّن الشـخص بغـير شـخصيته والإنسـان بغير مـا تعود عليه واسـتقر عليه سـلوكه، فـإن هـذا التواصـل أعجـز مـن أن ينشـئ لنفسـه صفـة الديمومـة والاسـتمرار في التأثـير عـلى سـلوك المـرأة العربيـة التي بمجـرد أن تركب الطائـرة، تنسى ما كانـت تتظاهـر بـه، وهي في إحـدى العواصـم الغربية.

وخامسـها: إن الفـوضى وعـدم الالتـزام بقواعد السـلوك الاجتماعي هما أوّل مـا يبـادر إليه سـلوك الإنسـان الشرقـي -وهي هنـا تتحدّث عن المـرأة- بمجرد أن تنتهـي زيارتـه لأي بلد غـربي يزوره.

وسادسـها: إن الفـوضى وعـدم الانضبـاط بقواعـد السـلوك الاجتماعـي هـما اللـذان يجعـلان حيـاة المـرأة الشرقية معرّضـة لأن تفقـد كرامتها وإنسـانيتها، فـلا تكـون في بيتهـا أكـثر مـن دجاجـة، ولا يكـون بيتها أكـثر من قـنّ للدجاج.

وسـابعها: إن المـرأة الشرقيـة لا ترنـو إلى أكـثر من هـذا الذي حصلـت عليه، ولو أنها أرادت لاسـتطاعت أن تتخلص من ذلك. كما تسـتطيع بيسر وسـهولة أن تتخلـص مـن كونهـا دجاجة، فتتحـوّل إلى حمامة وهي في رومـا، أو باريس، أو لنـدن، وكـما تسـتطيع أن تخـرج مـن الثـوب المزيّـف الـذي لبسـته في تلك البـلاد، لتلبـس ثوبـاً آخـر مزيفـاً في بلادهـا. وهـذا الثـوب الأخـير ليـس أقـل زيفـاً وسـوءاً مـن زيـف الثوب الأوّل وسـوئه، وحسـبك أنه زنزانـة كما وصفته الشـاعرة في عنـوان القصيدة.

وثامنهـا: إن الإنسـان هـو الـذي يقـع ضحيـة القيـود، فإمـا أن يتخلـص منها بنفسـه، وإمـا أن ينتهـي -مـن حيـث هو إنسـان- وجـوداً فاعـلاً، فيكون كمن

انتحـر مـن أجل هذه القيود، فتمـوت بموته، ويكون الانتحـار للقيد وصاحبه.

السلطة الثالثة - تقاليد الإنسان:

غنيّ عن البيان أن الشـاعرة لا تقف ضد سـلطة تقاليد الإنسـان، ولا التقاليد العربيـة بخاصـة، ولكنهـا ضـد التقاليـد الخاطئـة الموروثـة التـي تحـول بـين الإنسـان وإنسـانيته، بينـه وبـين حريتـه. وتقـف ضدّهـا كذلك عندما تسـتغلّ وسـيلة لكبـت الوجـدان، ووسـيلة لقمع الحـب الذي ميز الله به الإنسـان عن سـائر المخلوقـات. إن التقاليـد الحضاريـة الصحيحـة في نظـر الشـاعرة سـياج وسراج. أمـا أنهـا سـياج فلأنهـا تحفظ الأمّة مـن أن تكون تابعـة لغيرها، أو أن تقع فريسـة في أيـدي أعدائهـا. تقول:

في بلادي، في مغاني أرض أجدادي الجميلةْ
نـــسي الناس من اليـــأس التواريخ الجميلةْ

أضحت الأخلاق بين الناس عملاتٍ قديمةْ
سُـــحُب الحب طوتها عبرة الجرح الأليمةْ

نحن أمســـينا مع الأغنام في أرض بلادي
والكلاب الســـود ترعى، والخنازير تنادي

ربّـــما تأكلنـــا يومـــاً، وباســـم المدنيـــةْ
يسقط الوعي، ويغدو الشعب للغازي ضحيّةْ

ثم نمـــسي بعد هـــذا الهون تاريخـــاً قديما
ورســـوماً بالياتٍ.. آه ما أشـــقى الرسوما

ســـيقولون: هنـــا كانت كويـــت وإمارةْ
رفعت في البحر قبل الـــبر أعلام الحضارةْ

ثم غرّتهـــم أباطيل الحضـــارات الجديدةْ
فتناســـوا أنهـــم إرث التقاليـــد العتيدةْ

فالتقاليـد الصحيحـة السـوية، إذن، سـياج يحفـظ الأمّـة مـن أن تقع ضحية بـين يـدي الغـزاة الطامعين.

وأمّا أنها سراج فذلك واضح في قولها:

أرجعي ماضيَكِ الخالد، حلو النغماتْ
وارفعي في العَرَبِ المشعل، تَحْلُ الأمنياتْ

قيـود التقاليـد هـي المشـكلة الكـبرى التـي واجهتهـا سـعاد الصبـاح بجـرأة وتحـدّ. وقـد أصبحـت هـذه القيـود سـلطة مهيمنـة عـلى عقـول النـاس. وقد اتّخـذت أشـكالاً متعـددة في حيـاة الإنسـان، فمرّة تقـف سـلطة المجتمع أمام حريـة الفـرد المسـوّغة المعقولـة، لتكبت عواطفه ومشـاعره، وسـلطة المجتمع غـير القائمـة عـلى المعقـول والمقبـول هـي التـي تنشـئ الخرافـة، وهـي التـي تصنـع الأوهـام والخـوف، وتقتـل الفكـر، وتصنع التخلّـف، وتكبـت الوجدان، وتتّخـذ القـوّة والقسـوة وسـيلة إلى تحقيـق ذلـك كلّـه، تقول الشـاعرة:

أنا الخليجيةُ
الهاربة من كتاب ألف ليلة وليلةْ
ووصايا القبيلةِ
وسلطة الموتى

جمعـت الشـاعرة في هـذه السـطور ثلاثـة مـن أركان الاسـتبداد في عقـل الإنسـان، وهـي هنـا تعني الإنسـان العربي. أمـا كتاب «ألف ليلـة وليلة»، فهو يرمـز إلى الأسـاطير التـي تفتـح العـوالم الأخـرى على عالم الإنسـان، في انسـياب

خيـالي، يجـد قبـولاً في العقـل الجمعـي العـربي، حتى إنـه أصبح وسـيلة رائعة للتسـلية والمتعـة العقليين.

كـما أن كتـاب «ألـف ليلة وليلة» يرمـز إلى خرافة أخرى كبـيرة، لكنها خرافة واقعيـة، وهـي أن المرأة هي وسـيلة التسـلية، أو هي فاتحـة أبوابها، تماماً كما كانـت شـهرزاد تفتـح أبـواب القصـص الخيالية لشـهريار الملك، فتظـلّ تحدّثه حتـى يصيـح الديك، ويـدرك النعاس الملـك. وهكذا تتكرّر العملية فيما يشـبه ألا يكـون لـه نهاية: ألف ليلـة وليلة.

والمـرأة تبعـاً لهـذه الخرافـة الواقعيـة -ومـن الخرافـات مـا هـو واقـع- هي التـي تكـون مـع ذوي النفـوذ، وأولي الأمـر، هـذا القـدر الطويـل مـن الأيّـام، لتكـون لهـم الراعيـة في النهـار يسـتبدّون بهـا، والمـرأة في الليـل يتسـلّون بهـا.

وأمّا وصايا القبيلة فهي البنية الذهنية لأبناء المجتمع، بنية انحدرت إليهم من القبيلة، وما أدراك ما القبيلة! إنها بنية المجتمع العربي الحديث، وهي البنية التي لم يختلف بها عن بنية المجتمع العربي القبلي القديم. اختلف الزمن فقط، وبقي الإنسان كما هو عقلاً وتصوراً واستبداداً فردياً قبلياً.

وصايـا القبيلـة هـي البنيـة الذهنيـة واللغويـة التـي تجعل الإنسـان العربي مقيـداً، لا يفكّـر باعتبـاره إنسـاناً، بـل باعتبـاره فـرداً منقاداً مـع مجموعة من النـاس، يفكّـر كـما يفكّـرون بغـضّ النظـر عـن كـون ذلـك صحيحـاً أو خطـأ. وهـذا مـا يتّصـف بـه التفكـير القبلي.

وأمّـا سـلطة المـوتى فتظهـر في تقمّـص الأبنـاء لأخطـاء السـالفين، فكأنهـم يفكّـرون بمقتـضى مـا يمليـه عليهم هـؤلاء الأموات مـن أوامر. وهـذا هو الذي يجعـل الجيـل الجديـد يمسـخ نفسـه عندمـا يـرضى لنفسـه أن يقلّـد الأجيـال السـابقة بأخطائهـا وسـيئاتها، فيحكـم بذلـك الغابـرون الأمـواتُ الأحيـاءَ،

فيمـوت الإبـداع، ويحكـم الأحيـاء على أنفسـهم بالمـوت، فيكون ذلـك انتحاراً لهـم ولسـلطة الأمـوات الذيـن يحكمونهـم وهـم في القبـور.

لقـد اسـتخدمت الشـاعرة «هولاكـو» رمزاً للاسـتبداد والطغيان، اسـتخدمته رمـزاً للرجـل المسـتبدّ للمـرأة، الظالم لهـا، تقول:

يا هولاكو هذا العصرْ
ارفع عنّي سيف القهر
إنك رجل سوداويٌّ
مأساويٌّ

عدوانيٌّ
لست تفرّق بين دماي
وبين نقاط الحبرْ
يا هولاكو
ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب ولا أشياء الفكر
يا هولاكو الأوّل
يا هولاكو الثاني
يا هولاكو التاسع والتسعون
لا تتحدّث عن إحساسك نحوي
إنّك آخر مخلوق يتعاطى الشعر

هولاكو العصر في هذه الرؤية الشعرية -كما قلنا- رمز للاستبداد والطغيان، وهما يتضمّنان ثلاثة أمور: السوداوية لا تسمح للنور أن يخترقها، والمأساوية التي لا تسمح للسعادة أن تطرق بابها، والعدوانية التي لا تسمح للعدل والحرية أن يجدا طريقهما إلى الإنسان. هولاكو هذا العصر يستوي مع هولاكو الحقيقي في هذه الأمور، مع أن الزمان غير الزمان، والعالم غير العالم، لكن العقل واحد، والتفكير متطابق، حتى إن ظلم المرأة يتجلّى في أن يكون دم المرأة مساوياً لنقط من الحبر، تكتب بها الأوامر للعصف بحياة المرأة لأنها تحبّ!! وعلى الرغم من أن الاستبداد يجمع بين هولاكو من هذا العصر، وآخر من عصور وآخر من عصور غابرة، فإن الاستبداد يفرِّق بين الناس لأنه يهدم الصلة بين المرأة والرجل اللذين هما ركنا المجتمع. وقد عبرّت الشاعرة عن ذلك بقولها:

يا هولاكو

ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلب، ولا أشياء الفكْر

وقد خاطبت الشاعرة هولاكو العصر بأنه الأوّل، والثاني، والتاسع والتسعون. أما أنّه الأوّل فلأنه مميز وسابق بحيده عن العدل، في هذا الزمن الذي ينبغي أن يتّسع لكل ما هو عدل وحرية. وأما أنه الثاني فلأنه تابع لغيره، يقلّدهم ويحذو حذوهم ويسير على خطاهم. وأمّا أنه التاسع والتسعون فتلك إشارة إلى شيوع روح التسلّط الهولاكوية في نفوس الرجال، حتى أصبحت هذه التسلطية عند كثير من الرجال، وأصبح عدم الإحساس بالجمال، وعدم الشعور بالمرأة، أمراً عاماً شائعاً. وعلى ذلك فإن هولاكو هذا العصر إمّا رجل سابق في الظلم، تولّى كبره فيه، وإما مقلّد تابع، وإما

هـو سـمة العصر.

الحـب عنـد هـؤلاء الفعـال لا أهميـة لـه، لأنـه في نظرهـم -كـما تقـول الشـاعرة- انفعـال مـن الدرجـة الثالثـة، ولأن المـرأة في نظرهـم مواطنـة مـن الدرجـة الثالثـة. وكذلـك فـإن كتـب الشـعر في الدرجـة الثالثـة مـن الأهمية.. ونجـم عـن ذلك أننـا تخلفنا عن ركـب الحضارة، حتـى أصبحوا يسـمّوننا تبعاً لذلـك العـالم الثالث.

تقول الشاعرة في قصيدة لها بعنوان (تعريف جديد للعالم الثالث):

لأن الحب عندنا

انفعالٌ من الدرجة الثالثةِ

والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثةِ

وكتب الشعر كتب من الدرجة الثالثةِ

يسمّوننا شعوب العالم الثالثْ

وإنمـا كان حـال الـشرق والشرقيـين عـلى هـذا النحو، لأن ثمـة انفصامـاً كبيراً بـين الشـخصية التـي تتطلبها الحداثـة من فكر ووجـدان وثقافة، والشـخصية التـي تعيـش في غياهـب التخلّـف الفكري. تقول الشـاعرة:

مشكلتك الكبرى

أنّك رغم كلامك عن الحداثةِ

لست حديثاً

ورغم كلامك عن المعاصرةِ

لست معاصراً

ورغم كثرة أسفاركَ

فإنك لم تبارح خيمتكْ

المشكلة هنا مركّبة، فإن هذا الإنسان الذي يعيش هذا الفصام، إمّا أنّه يدرك معنى ما يقوله عن الحداثة من غير أن يسمح لنفسه أن يعيش الحداثة عيشاً حقيقياً صحيحاً، وإمّا أنه لا يدرك معنى الحداثة ففيم الكلام فيها وعليها؟ هما أمران أحلاهما مُرّ، وهما إلى الفصام أولى انتساباً. مثل هذا الإنسان مهما هُيّئت له الأسفار، وفتحت له أبواب الارتحال فهو -حقيقة- لم يغادر خيمته، لأنه ما زال يعيش هموم البدوي في الصحراء، وربما لا يزيد عليه في شيء كثير، لأن بنيته الذهنية هي من هذا القبيل.

هذه هي بعض سمات الاستبداد الفكري والوجداني والاجتماعي في الشرق. ولكن الإنسان الغربي له قيود هو الآخر، فقد وقع في أحضان المادة حتى صار عبداً لها تقول الشاعرة في (أحزان سائحة):

في بلد كأنه جهنمٌ، بلا هواءْ
كأنه يقبس من قلبي وقلبك اصطلاء

وأهله قلوبهم من كل ألفةٍ خواء
كأن في أعماقهم مجاهلاً من الشتاء

أعماهم الدولار عن معنى الحياة والفداء
فأصبحوا شراذماً من العبيد والإماءْ

تلكم هي الحضارة الغربية، وذلكم هو إنسانها الذي يتقلب في أتونها، حتى إنها لم تعد صالحة لاستنشاق عبير القيم، فهي (جهنم) من حيث إنها مصدر عذاب، وهي (بلا هواء) لخلوها من القِيَم التي تمثلها الألفة

والمحبة والفداء. فأعماق الإنسان هناك باردة لا تصلح لنموّ هذه القِيَم. وكيف تصلح لنموها، وقد أعماهم الدولار عن إدراك هذه القِيَم ومعانيها الاجتماعية والإنسانية؟

والمرأة هي أكثر من يعاني من قيود تلك الحضارة، فهي ليست أقل معاناة من المرأة العربية. هذه الأخيرة مكبّلة بقيود الاستبداد، ومحظور عليها أن تحب، أو أن تعبّر عن مشاعرها. والمرأة الغربية محل للمتعة السريعة، والحب المثلّج، في حين أن المرأة العربية يشويها الحب على الفحم.

الفرق بين العاشقة الأوروبية

والعاشقة العربية

أن الأولى تتناول الوجبات السريعة

والأطعمة المثلّجة

والحب المثلّج

في حين أن العاشقة العربية

تشوى على نار الفحم

وفي الحالين، فإن المرأة هي الضحية، فالمرأة بالنسبة للرجل الغربي (وجبة) سريعة، لأنه يتناولها ويسير، ولأنه يريد أن يلتقط في كل مرة وجبة مختلفة من النساء، ولأن الإرث الحضاري المادي في الغرب لم يمكنه من أن يفهم مكنونات المرأة على النحو الصحيح. فالحب على الطريقة الغربية حب بارد لا حرارة فيه، وليس له طعم لأنه (وجبة) سريعة.

والحياة المادية الغربية هي التي أودت بالجيل الجديد من العرب، وهو

الجيـل الذي عـاش أبناؤه في تـرف ورغد، تقول الشـاعرة:

يا لأجدادي.. لَكَمْ أَودى بهم طول الطريقِ
في ســـبيل المجد مـــا بين شـــهيد وغريقِ

يا لهم، واللؤلؤ المكنـــون في جوف البحارِ
لم يـــزل يســـأل عنهـــم كل ليـــل ونهارِ

هاتفاً: مـــاذا دهاكم يا بنـــي الجيل الجديد
فقنعتم بالرغيف الســـهل والعيش البليد

إن الأنانيـة هـي أحـد أمراض العصر، وهي التي قوّضـت روح الألفة والمودّة في المجتمـع الحديـث. وتصحيـح المسـيرة يكـون بـأن يعيـش الإنسـان لنفسـه ولغـيره. تقـول الشـاعرة في قصيدة (ولدي في المدرسـة):

قـــال يـــا أمِّـــي إلى البيت خذينـــي، فأنا
قـــد تعـــوّدت حياة لســـت ألقاهـــا هنا

دارنـــا تحفل يـــا أمـــي بـــآلاف الكتبْ
غرفتي تزخر يـــا أمِّي بأصحـــابي اللُّعبْ

قلت: لا، يا ولدي دعني، وقُم شارك لِداتَك
أنت في المجتمع الصاخـــب لا تحيا لذاتكْ

وقد ورد شيء من قبيل هذا المعنى في قصيدة أخرى للشاعرة تقول فيها:

ليس السعيد من اغتنى ليرى مَن حوله يقضون أنفاسا
إن السعادة عند ذروتها هي أن أعيشَ لأسعد الناسا

هذه هي أهم معالم سلطة تقاليد الإنسان، بإيجابياتها وسلبياتها.

تجلّيات البناء التركيبي والدلالي والتصويري:

للشاعرة أسلوب رائع في التعبير عن المعاني التي أوردناها. ومثل هذا الأسلوب لا يحسن أن ينظر إليه من جهة البلاغة التقليدية. وقد قسّمت هذا الأسلوب باعتبار جوانبه التركيبية، والدلالية، والتصويرية إلى ثلاثة أقسام، هي: البيان التركيبي، والبيان الدلالي، والبيان التصويري.

وهذه دراسة لهذه الأقسام الثلاثة:

أولاً- البيان التركيبي[1]:

اتّخذت الشاعرة استراتيجيات أسلوبية عدة في بناء تراكيب الموضوعات التي سبق تحليلها، وهذه هي:

المراوحة بين النفي والإثبات:

النفي والإثبات وسيلتان من وسائل الإخبار، كما هو معروف في علم المعاني، ولكن الشاعرة لا تجعل اقتران النفي والإثبات لمجرد الإخبار، إنهما في عامة شعرها أداتان لإصدار الأحكام، والفرق عظيم بين الإخبار لمجرّد الإخبار، والحكم الذي يرد في قالب من الإخبار، الشاعرة -إذن- لا تخبرنا عن حقائق تبصرها، ولا عن أشياء تعيشها أو تعيش معها. إنها فوق ذلك كله، وقبل ذلك كله، تصدر أحكاماً، والحكم يردفه تطبيق يبنى عليه، وهذا هو الأصل.

تستعمل الشاعرة النفي والإثبات ليسعف كل منهما الآخر، أو يفسِّره، أو يسوِّغه. مثال ذلك، أنها عندما تخاطب هولاكو العصر تصفه بأنه

1- هو مصطلح وضعته للدلالة على بلاغة التراكيب، على نحو مختلف تماماً عما هو معروف في علم البيان، ومختلف عما هو معروف في علم المعاني.

سـوداوي مأسـاوي عـدواني. هذه الأوصاف ليسـت أخبـاراً ولا مجـرد أوصاف، إنهـا بالإضافـة إلى ذلـك أحـكام، وتحسّ الشـاعرة أن هذه الأحـكام بحاجة إلى مسـوّغات حتـى تكـون مقبولـة، فتقول:

لست تفرّق بين دماي

وبين نقاط الخبر

بذلـك تتجـلّى السـوداوية التـي لا تسـمح لصاحبهـا أن يفـرق بـين دم المرأة التـي تحـب، ونقـط مـن الحبر يدوّن بهـا الحكم عليهـا. وهذه هـي العدوانية نفسـها، وإنهـا كذلـك قمّة المأسـاوية. وعندمـا تخاطب الشـاعرة هولاكو فإنها تسـتخدم اسـتراتيجية الانتقـال مـن النفـي إلى الإثبـات. فالنفـي لتقريـر مـا بينهـما مـن فـروق، والإثبات لجعـل هذه الفروق سـبباً في إصـدار الحكم، من أجـل قطـع الصـلات بينهما بصـورة تامـة، تقول:

ليـــس هنالـــك مـــا يجمعنـــا
لا أشـــياء القلـــب ولا أشـــياء الفكـــرْ

أنـــت تحـــبّ ثبـــات الـــبرِّ
وإنِّي أشرس مـــن أســـماك البحـــر

أنـــت تمـــارس فـــنّ القتـــلِ
وإنَّي أتقـــن فـــنّ الصـــبرْ

وإذن، فالحكـم قاطـع بأنـه لا مجـال للالتقـاء بينهـما، ولـو في منتصـف الطريـق. ولو أن الشـاعرة اسـتعملت الإثبـات فقالت: إن الفـرق بيننا كبير، في أشـياء القلـب وأشـياء الفكـر، فأنـت تحب الـبر، وأنا أشرس من أسـماك البحر، لكانـت بذلـك تخـبر عـن فـروق بينهـما، مـن غـير أن يترتّـب عـلى ذلـك حكم

بالضرورة.

نعم، لقد استخدمت الشاعرة الإثبات عندما قالت:

أنت تحب ثبات البر.. إلى آخر الأبيات

وإنما كان ذلك في البناء الإثباتي الذي يقابِل بمجمله البناء المنفي، لينتظم من ذلك كله بناء تركيبي خاص بأسلوب الشاعرة، وإنها لتستخدمه في كثير من أعمالها.

الغائيات:

تذهب الشاعرة في كثير من أعمالها إلى الغايات البعيدة، فمثلاً عندما تقول: يا هولاكو هذا العصر، فهي لا تصف الرجل العصري بأنه مستبدّ وحسب، ولكنها تجعله هولاكو، ليبلغ الغاية في الاستبداد، وليستحضر السامع كل الأعمال الوحشية، عند سماع هذا الاسم، فيلحق من تناديه الشاعرة بهولاكو الحقيقي.

وتتمّنى الشاعرة -بفقدان ولدها مبارك- ما لا يتمنّاه أحد من الناس عند فقدان عزيز أو حبيب أو قريب، اسمع ماذا تقول:

ليت أمِّـــي ولدتنـــي في زمـــان الجاهليّةْ
بين قـــوم يئـــدون البنت في المهـــد صبيّةْ
قبـــل أن تصبح أمّـــاً ذات أزهـــار نديّةْ
وتذوق الثكل، والســـقم، وألـــوان البليّةْ

إنها تتمنى أن تكون قد ولدت في الجاهلية لتوأد وهي في المهد. إنها -بعبارة أخرى- تريد أن تنأى بالمأساة التي حلت بها إلى بعيد، حتى لو النأي هو في نفسه مأساة إنسانية. وعليه، فإنها تريد أن تبلغ الغاية بالمأساة

الأسرية أو الاجتماعية، وهي موت ابنها، حتى تجعل الإنسانية، وهي وأد البنات، أيسر وأسهل. وهذه غاية ما بعدها غاية. أو قُل إنها الغائية التي تعودنا أن نجد لها أمثلة كثيرة في شعر الدكتورة سعاد.

وقد يحلو لبعض النقّاد، أو من يتعاملون بالنظرة العجلى مع النصوص، أن يصفوا نظرتها هذه بأنها سوداوية، أو تشاؤمية، يحكمون على الشاعرة بذلك، كما يحكمون على الإنسان العادي المتشائم في حياته، السوداوي في نظرته. وقد غفل هؤلاء عن أن الشاعر الذي يفعل مثل هذا، لا يعبِّر عن نفسه فقط، ولكنه يعبِّر عن المأساة نفسها، وعن نظرته إليها باعتباره شاعراً، وليس مجرد إنسان مصاب.

ولولا ذلك لكان من المحرم على الشعر أن تطرق المآسي أبوابه، ولكان على الشاعر أن يقيد لسانه عن قول الشعر في المآسي، حتى بأنه متشائم أو سوداوي.

إن موت الأبناء أمر مألوف، وإن كان كبير الوقع على النفس، وحسبه أنه موت بضعة من الإنسان. ولكنك إذا أردت أن تعرف هول هذا المصاب فاقرأه في رثاء ابن الرومي لابنه محمد، واقرأه في (فوادح) سعاد الصباح في ديوانها (إليك يا ولدي)، بل اقرأه في رثائها لزوجها (آخر السيوف).

في قصيدة (التلفون) تبلغ الشاعرة بالأمور منتهاها، إذ تقول:

أيّها الأبكم الأصمّ تكلَّمْ
وترنَّم، ولا تحطِّم غروري

لتدبّ الحياة فيك فتصحو
من سبات الردى، وصمت القبورِ

لتذوب الثلوج عنك، فتجلو
بالرنين الحبيب، صوت أميري

إلى أن تقول:

أيهـــا الأبكـــم الأصـــمّ تحـــرّكْ
يـــا جمـــاداً يحيـــا بغـــير ضمـــيرِ

لا تثـــرني بلونـــك الأســـودِ
الجهـــم وتهديـــد صمتـــك الموتـــورِ

لا تدعنـــي أهـــوي عليـــك بســـخطي
ثـــم أذروك كالهشـــيم النثـــيرِ

فالحبيب يهجر، ويصمت فلا يتكلَّم، حتى يبلغ به الصمت وعدم الكلام غايته، فيصبح أبكم، ويبلغ به عدم سماع مناجاة الشاعرة غايته، حتى يصبح كأنه أصمّ. هاتان غايتان مألوفتان في الأدب، بله في الاستعمالات اللغوية العادية الدارجة على ألسنة الناس. أمّا غير المألوف فهو أن تخاطب الشاعرة أبكم أصمّ. وهي بذلك تريد أن تبلغ بالمناجاة غاية أبعد من الغاية التي نعرف، إنها الغاية التي نتحدّى فيها صفة عدم السمع فنجعل صاحبها يسمع، والغاية التي نتحدّى عندها صفة عدم الكلام، فنجعل صاحبها يتكلّم.

تنادي الشاعرة الحبيب بعد ذلك فتجعله في غاية لا يتوقّع أن يتكلّم فيها، فهو في سُبات الموت، وصمت القبور. وأنّى لميت أن يسمع؟! وهي إنما تفعل ذلك، لأنها تريد أن تبلغ بالمناجاة غاية لم تبلغها المناجاة من قبل، تريد لتجعل من يشبهون الموتى محلاً للنداء والخطاب والمناجاة، حتى وإن لم يكونوا أهلاً لذلك. فأية غاية أبعد من هذه الغاية؟!

وتخاطب الشاعرة بعد ذلك هذا الحبيب، فتصفه بأنه جماد يعيش بغير ضمير، وهاتان غايتان تكمل إحداهما الأخرى، فهو جماد، وهو تبعاً لذلك

ليس له ضمير. والغاية التي هي أبعد من هاتين الغايتين أن الشاعرة تخاطب مَن كان هذا شأنه، لأنها تريد أن تبلغ بالخطاب ما لم يبلغه من قبل.

وإذا أردت أن تعرف موارد أخرى في استعمال الشاعرة للغايات فانظر في ديوانها امرأة بلا سواحل عنواناً وقصائد. فهذا العنوان يجعل المرأة -والمقصود بها الشاعرة نفسها- بحراً ليس له غاية، أي أنّ غايته مفتوحة ليس لها حدّ تقف عنده. وهذه غائية ما بعدها غائية.

تقول الشاعرة:

يا سيدي
مشاعري نحوك بحرٌ ما له سواحلْ
وموقفي في الحبِّ لا تقبله القبائلْ
يا سيِّدي
أنتَ الذي أريدْ
لا ما تريد تغلبٌ ووائلْ
سوف أظلّ دائماً أقاتلْ
من أجلِ أن تنتصر الحياةْ
وتورق الأشجار في الغابات
ويدخل الحبّ إلى منازل الأموات
لا شيء غير الحبّ
يستطيع أن يحرِّك الأموات

لقد أرادت الشاعرة أن تبلغ حدّاً بعيداً، وهي تواجه رفض القبائل. لاحظ: رفض القبائل، لا قبيلة واحدة. ولو أنها جعلت الرفض صادراً عن قبيلتها فقط، لما بلغت بهذا الرفض مبلغاً كبيراً. غير أنها لما جعلت القبائل كلها هي مصدر الرفض، دلّ هذا على أنها تريد أن تبلغ بالرفض غايته، وبالمواجهة غايتها تبعاً لذلك. ولكن الشاعرة وهي تصطدم برفض القبائل جميعها لموقفها من الحب، أرادت أن تصعّد مواجهتها حتى تكون مواجهة للأوّلين والآخرين. فهي تقرِّر بنفسها ما تريد، وترفض أن تقرِّر لها القبائل ما تريد.

يمتدّ هذا الرفض ليشمل الغابرين من تغلب ووائل، وهما قبيلتان ضاربتان في أعماق التاريخ جذوراً وامتداداً. وهي تجعل للحبّ قدرة على أن يبلغ غاية لا يمكن أن نبلغها بغيره. فالحبّ يستطيع أن يحرِّك الأموات ويعيد إليهم الحياة. والمقصود بالأموات هنا أموات الأحياء الذين لا يعرف الحب إلى قلوبهم سبيلاً.

هذا الضرب من الغايات استعملته الشاعرة في شعرها استخداماً رائعاً. وأنا هنا أعني الغاية التي نسير إليها باعتبارها نهاية. ولكن ثمّة غاية أخرى، وهي غاية الابتداء.

وعلى ذلك يكون لكل شيء غايتان، فغايته الأولى مبتدؤه الذي لا يمكن أن نرجع به إلى ما قبل وجوده وابتدائه، فالابتداء بهذا المعنى غاية. وقد استخدمته الشاعرة استخداماً رائعاً عندما قالت:

يداك كانتا دائماً معي

يوم كنت ترعد وتبرق

وتتصرّف كأيّ حاكم عربي

أو كأيّ شيخ قبيلة
يتحدَّث عن الشورى والتعددية والحوار المفتوح
ولكنه لا يحاور أحداً
ولا يستشير أحداً

فغايـة ما يمكن أن يُرَدّ إليه البدوي المسـتبدّ المسـتتر في ذمّـة القرون الخوالي أن يوصـف بأنـه شـيخ قبيلـة مسـتبدّ، ويفعل خلاف مـا يقول. وهـي هنا ترد المخاطَـب (بفتـح الطـاء) إلى غايـة قصـوى، هي أصلـه ومبتـدؤه، فيقبح فعله بمقـدار مـا يـردّ إليـه من غاية وهـي أنه شـيخ القبيلة المسـتبد برأيه.

المقابلات:

تكـثر المقابـلات في أعـمال شـاعرتنا بشـكلٍ واضـح، فهـي تقابـل بـين الخـير والـشرّ، وبـين العدل والظلم، وبين الحرية والاسـتبداد، وبين الانفتاح والانغلاق الفكريـين، وبـين الصيـف والشـتاء، وبين الوعـي والجهل، وبين الحـقّ والباطل، وبـين الصبـاح والمسـاء، وبـين العنفـوان والخنـوع، وبـين النـور والظـلام، وبـين أشـياء أخرى كثـيرة متقابلـة، تقول:

ليتني سـيجارةٌ في ثغرك الحلـو الرّجاءْ
تتفانـى فيـك لثـماً كلَّ صُبْحٍ ومسـاءْ
ليتنـي كنتُ عـلى قامتك الفرعـا رداءْ
أحتوي عودَكَ في الأعماق، صَيْفاً وشـتاءْ

أحدثـت الشـاعرة هنا عـدداً من المقابلات. فثمة مقابلة بين الصبح والمسـاء، وأخـرى بـين الصيـف والشـتاء. وفي كل واحـدة منهما تقابل بـين كلمتين فقط.

وهـذا مـا يسـمِّيه علـماء البديـع «الطبـاق». وهـذا التقابـل لا يمكـن فهم سر جمالـه إلا إذا نظرنـا إليـه عبر تقابـل معنوي آخر.

في هـذه الأبيـات مقابلـة معنوية غـير مباشرة بـين أمنيتين، فهـي تتمنّى أوّلاً أن تكـون سـيجارة بـين شـفتيه في كلّ صبـاح ومسـاء. وهـي تتمنّـى ثانيـاً أن تكـون رداءً يلبسـه في الصيف والشـتاء. أمَّـا الأمنية الأولى فإنهـا تقتضي تجدُّداً بـين طـرفي النهـار: الصباح والمسـاء. ومن أجـل الوصول إلى هـذا المعنى قابلت الشـاعرة بـين هاتـين الكلمتـين. وأمّـا الأمنيـة الثانيـة فإنهـا تقتـضي ديمومـة واسـتمراراً، لأنهـا تتمنّـى أن تكـون رداءً لـه يلبسـه في الصيـف والشـتاء دون انقطـاع. ولذلـك قابلـت الشـاعرة بـين هاتـين الكلمتين. وإجـمالاً فـإن المقابلة بـين أمنيـة تقتـضي تجـدّداً، وأمنية تقتـضي ديمومة واسـتمراراً مقابلـة معنوية لأنهـا غـير مبـاشرة بألفاظهـا، وإن كانـت كذلـك بمضمونها.

ولـدى الشـاعرة قـدرة واضحـة عـلى اسـتعمال التقابـل بـين الحـالات التـي تقتـضي هيئـات أو أحـوالاً مختلفـة للـشيء الواحـد، تقـول الشـاعرة:

إن في قلبي جواداً عربيّا
فإذا عاندته ألفيتَه
ثار كالمارد جبّاراً عتيّا
وإذا لاينته ألفيته
بات كالطفل رقيقاً وحيّيا
لمسةٌ تجرح من عزّته
يستحيل الطفل وحشاً بربريّا

في هـذه الأبيـات مقابلـة واضحـة تتمثّل في أنها تشـبه قلبها بالجـواد العربي

الـذي يحمـل الإبـاء بين جنباتـه، فيثور كالمـارد الجبّـار، إذا ناكفتـه أو عاندته. ولكنـه بالمقابـل كالطفـل الوديـع الرقيق الحييّ إذا لاينته. قـد يظن أن التقابل بـين هاتـين الحالتـين يهدف إلى وصف قلب الشـاعرة بأنه متقلّب غير مسـتقرّ عـلى حـال واحـدة. ولا أعتقد بأي شـكل أن هـذا هو المقصود. ولـو أنها كانت تقصـد ذلـك لكان هـذا تراجعـاً عن بنيتهـا السـيكولوجية المبنية عـلى الملاينة في المواقـف التـي تسـتدعي اللّـين، والإباء في المواقف التـي لا تحتمل إلا الإباء، واسـتعمال أيٍّ منهـما في المقـام الـذي يسـتدعيه الآخـر، وضـعٌ للأمـور في غـير نصابهـا الصحيح.

وفي كلِّ الأحـوال، فـإن الشـاعرة تبـصر الأمور المتقابلة بعين سـحرية، تتكثَّف فيهـا مسـاحة واسـعة مـن المتقابـلات، وتنفـذ إليهـا من تلـك العين، مـع كون بـاب التبـصّر غائباً عـن كثيرين مـن الناس.

تسـتخدم الشـاعرة المقابـلات لإحـداث دويّ هائـل في الموقـف العاطفـي، وتأجيـج نـار الـصراع، تقـول الشـاعرة:

تتصارع في أعماقي رغبتانْ
رغبتي في أن أكون حبيبتَك
وخوفي من أن أصبح سجينتك
يتصارع القمر.. والوحش
والأبيض.. والأسود
والوجودية.. والصوفية
والرغبة.. في وصالكْ
والرغبة.. في اغتيالكْ

هكـذا تسـتخدم الشـاعرة هـذه المتقابـلات التـي تؤجّـج الموقـف العاطفي، وتُـذكي نـار الـصراع، لتتحـول هذه المتقابـلات في النهايـة إلى نتيجة لهـا طرفان متقابـلان هـما: الرغبـة في وصـال الحبيـب، والرغبـة في اغتيالـه. وأي صراع عاطفـي أكـبر مـن هذا الـصراع؟!

ثانياً - البيان الدلالي:

تستخدم الشاعرة ألواناً كثيرة من البيان الدلالي في شعرها، منها ما يأتي:

السخرية والتهكّم:

هـذا بـاب كبير في دواوين الشـاعرة سـعاد، تدخل منه الشـاعرة للوصول إلى معانٍ كثيرة، تقول الشـاعرة:

إنني مجنونة جدّاً

وأنتم عقلاءْ

وأنا هاربة من جنة العقل

وأنتم حكماءْ

أشهر الصيف لكم

فاتركوا لي انقلابات الشتاء

إن الجملـة الخبريـة الوصفيـة التـي تـدلّ عـلى التهكّـم، تـدلّ عـلى سـلب الوصـف عمّـن وصفـوا بـه. وعـلى ذلـك، فـإن المخاطبـين هـم المجانـين، وهم الهاربـون مـن جنـة القعـل.

2 - رفض بعض المسلّمات، والتحرّر من التبعية:

من الخصائص السيكولوجية لشاعرتنا أنها تسلّم بأكثر ما يسلّم به دهماء الثقافة، ولا تستسلم عند أي مواجهة. انظر كيف تنتصر الشاعرة للمرأة ولمنطق الحبّ في قولها:

لماذا؟

يقيمون هذا الجدار الخرافيَّ

بين الغيوم وبين المطرْ

وما بين أنثى الغزال، وبين الذكر

ومَن قال للشعر جنسٌ؟

وللنثر جنسٌ؟

وللفكر جنسٌ؟

ومَن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة؟

وقد عبَّرت الشاعرة عن رفضها الشديد للتبعية في كثير من قصائدها، ومن ذلك قولها:

لا تقرأني

من اليمين إلى اليسار

على الطريقة العربية

ولا من اليسار إلى اليمين

على الطريقة اللاتينية

ولا من فوق إلى تحت

على الطريقة الصينية

اقرأني ببساطة

كما تقرأ الشمس أوراق العشب

وكما يقرأ العصفور كتاب الوردة

إذن هي الطريقة التي تتعامل بها الطبيعة مع الأشياء. إنها الطريقة التي تبث فيها الشمس ضوءها على الحياة. إنها الطريقة التي تعطي، ولا تتوقّع أخذاً ولا كسباً. الطريقة التي يلثم فيها العصفور جمال الطبيعة متمثلاً في الورود والأزهار. الطريقة التي ينطلق فيها العصفور على سجيته، إلى ما يناسب هذه السجية، ولا يقتلها كما يفعل بنو البشر الذين يفتنّون في تجاوز طبائع الحياة والكون، ويقيدون أنفسهم بطريقة عربية، وأخرى لاتينية (المقصود أنها غربية)، وأخرى صينية.

تجديد المفاهيم وتصحيحها:

تحرِّض الشاعرة في كثير من قصائدها على إحداث معنى جديد لكلمة أو مصطلح ما، تقول في تعريفها للديمقراطية:

ليست الديمقراطية

أن يقول الرجل رأيه في السياسة

دون أن يعترضه أحد

الديمقراطية أن تقول المرأة

رأيها في الحبّ

دون أن يقتلها أحد

إن الشاعرة بهذا المفهوم للديمقراطية تريد أن تتجاوز المفهوم التقليدي المقتصر على الديمقراطية السياسية التي تتمثّل في أن يقول الواحد منّا رأيه في السياسة، دون أن يعترضه أحد. هذا نوع آخر من الديمقراطية يمكن أن نسمِّيه الديمقراطية الوجدانية. وتريد الشاعرة من هذا أن يصاغ المجتمع على نحو جديد يعترف للمرأة بأن تحبّ، وأن تقول رأيها في الحب، دون أن تدفع حياتها ثمناً لذلك.

إن للشاعرة رؤية خاصة للأنوثة، رؤية تقدم مفهوماً جديداً لها، فليست الأنوثة في نظرها أن تنطوي المرأة في عباءة رجل يصنع البطولات من أجلها، كما كان عنترة بن شدّاد يفعل وهو يقاتل من أجل أن يحظى بابنة عمِّه وحبيبته عبلة. فالمرأة كذلك تتحدّى الأخطار والقيود من أجل أن تحظى بمَن تريد، تقول الشاعرة:

أخْرجُ على النص القديم للأنوثة

وأخترعُ أنوثتي كما أريد

أخرجُ من عباءة عنترة بن شداد

وأدخل تحت عباءتك

أخرج من بطن الخرافة

وأسنان شيخ القبيلة

وأذهب معك إلى آخر الحرية

النص القديم للأنوثة في نظرها أن تكون مطلباً للرجل من غير أن يكون لها رأي في ذلك، فهو الذي إذا أحبّها قاتل من أجلها حتى يحظى بها،

مثلما فعل عنترة. أمّا النص الذي تريده -والمقصود بالنص هنا المفهوم -(Concept) فهو أن تخرج المرأة من قيود الخرافة، وسلطة شيخ القبيلة، وأن تكون لها الحرية لتحظى بمَن تحب، مثلما اقتضت حرية الرجل أن يحظى بمحبوبته. معادلة رائعة لتوازن الحرية في الحبّ بين المرأة والرجل.

وثمّة تصوّر رائع لحرية النشر عرضت له الشاعرة عندما عرَّضت بالمفهوم السائد لهذه الحرية في قولها:

حلمتُ ليلة أمس

بأنني قصيدة سرّية

مخبوءة في أحد جواريرك

خفت أن أقصّ عليك الحلم

حتى لا تعطيها إلى أحد الناشرين

فتفضحني

إنها -وهي تعرّض بالناشرين- تعرض مفهوماً صحيحاً لحريتهم، وهي الحرية التي تترفّع عن كشف أسرار الناس، والجري وراء فضحهم. وفي تصحيحها لمفهوم الحبّ تقول الشاعرة:

ليس مهمّاً أن تقول

إنّك تحبّني

المهمّ أن أعرف

كيف تحبّني

ثالثاً- البناء التصويري:

للتصوير في شعر سعاد بناء مميَّز تمتزج فيه اللغة بالتصوير، حتى تصبح اللغة أداة طيّعة في رسم لوحات فنية. وتتعدّد مجالات هذا البناء عند شاعرتنا، بتعدّد رؤاها التي يمتزج فيها الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، والقريب بالبعيد، والممكن بالمحال، حتى يتكوّن من ذلك كلّه نسيج تصويري فني. وهذا شرح مختصر لبعض مكوّنات هذا البناء التصويري:

الصورة المتحرّكة:

تظهر الصور الفنِّية المتحركة كثيراً في شعر سعاد، والمقصود بكونها متحرّكة أنها ليست جامدة، أي أنها لا تصوِّر شيئاً ثابتاً، بل إنها تجعل الأشياء الثابتة متحرِّكة، وإنّك لتلمس الحركة في شعر سعاد، حتى تراها ضمن لوحة فنية تتحرَّك أجزاؤها، ضمن طيف حركيّ شامل، فتكون له إيقاعات متوائمة.

انظر في قولها:

وأغَنِّي بالذي يسكر

أوتار الرَّبابِ

والعَناقيد تدلَّتْ

بأباريق الشراب

والأزاهير تحلَّتْ

بأفانين الثياب

والعصافير تجلّتْ

في الرّبى بعد غياب

فهي تغَّنى غناء لا يطرب الإنسان فقط، ولكنه يثير أوتار الربابة التي تتحرَّك كأنّها سكرى. يظهر هذا في جانب من الصورة، ويظهر في جانب آخر منها العناقيد التي تتدلى، والتدلِّي نفسه حركة، ولكنه هنا ليس تدلياً من أعلى إلى أسفل. إنه حركة تتدلّى فيه العناقيد، لتظهر في الصورة وكأنّها أباريق يصبّ منها الشراب، وهو هنا الخمر. وقد استعملت الشاعرة كلمة (العناقيد)، ويقصد بها عناقيد العنب، لتوحي بأن الشراب خمر.

ويظهر في جانب آخر من الصورة الأزاهير الموشاة بألوان زاهية، تلبسها كما تلبس المرأة الثياب الزاهية. ويظهر في جانب آخر من الصورة العصافير، وقد ظهرت على الروابي بعد أن ظلّت مختفية طوال فصل الشتاء. وقد اختارت الشاعرة العصافير لتكون جزءاً من الصورة، لتضفي عليها ثلاثة أشياء:

أوّلها: الحركة الدائمة التي تمثّلها العصافير خير تمثيل.

وثانيها: المرح والزهو. والمعروف أن العصافير ترمز إلى المرح.

وثالثها: التناسب والتواؤم بين حركة العصافير وحركة الأجزاء الأخرى في الصورة.

وقد تتحوَّل الحركة إلى صخب مثل صخب الطبيعة، ومثل ذلك قولها:

يداك كانتا دائماً معي

يوم كنت تُرعد وتبُرق

فحركة الغضب هنا تتمثَّل في البرق الذي يرمز إلى سرعة الانفعال، والرعد الذي يرمز إلى الصخب والضجّة.

الإسقاط التاريخي:

المقصود بهذا المصطلح استحضار حدث أو شخص أو أمة من التاريخ وإسقاطها على حدث معين تعرض له الشاعرة في شعرها. لقد استحضرت الشاعرة في أحد أعمالها الشعرية صورة الفينيقيين الذين انتشروا في حوض البحر الأبيض المتوسط، وأسَّسوا لهم حضارات ما زالت ماثلة للعيان. اختارت الشاعرة من الفينيقيين حركتهم، وتقلّبهم في الآفاق، واخترقوا قيود المكان، حتى أصبحوا في انتشارهم على سعة الآفاق.

هذه الصورة المحبّبة للفينيقيين أسقطتها الشاعرة على الحبيب الذي شبّهته بالبحّار الفينيقي الدائم التجوال، لتنشئ من هذا الإسقاط مفارقة بين ما هو مستحبّ، وما هو غير مستحبّ، تقول الشاعرة:

أيّها البحّار الفينيقي

الذي ليس له مرافئ ثابتة

ولا عناوين ثابتة

ولا ولاءات ثابتة

لا حظَّ لي معك

فصورة الفينيقي المتجوّل في الآفاق مستحبّة. وأمّا الصورة غير المستحبّة فهي صورة الحبيب دائم التنقّل، غير المستقرّ بين النساء، لا يحطّ رحاله فينتهي إلى واحدة منهن، ولذلك ليس له عنوان ثابت، لأنه لا يحطّ رحاله عند مرفأ ثابت. ولذلك لن يكون عنده ولاء لمن يحبّ. وتبعاً لذلك، لن يكون لها حظ عنده: «لا حظَّ لي معك». منطقية متدرجة بأسبابها، وتنتهي إلى نتائجها على النحو الذي رأيناه في هذه السطور.

تظهر المفارقة هنا فتزداد الصورة استغراقاً في ذهن من يتأمّلها.

الموروثات الشعبية وإسقاطاتها:

تستخدم الشاعرة الإسقاطات الشعبية التي تستمدّها من الموروثات الشعبية، بما فيها من مفاهيم وأحياء وتقاليد، ومن ذلك قولها:

لماذا كلّما ذهبت إلى خان الخليلي

أشتري لك التعاويذ الفرعونية

وكل الحجابات

لقد جمعت الشاعرة في هذه السطور الثلاثة: الجغرافيا، والتاريخ، والمجتمع. أمّا الجغرافيا فتتمثّل في خان الخليلي، ذلك الحيّ الشعبي الذي يزخر بالحرف الشعبية والتحف الجميلة. ومن هناك، من خان الخليلي، تمتدّ يد الشاعرة إلى التاريخ لتقطف منه التعاويذ التي اشتهر بها الفراعنة. ولا تكتفي الشاعرة بذلك، بل إنها تبحث عن الحاجات الشعبية، لتجعل من كل أولئك تعاويذ للمحبوب.

استعادة الجسد المصادر واللّغة المغتصبة[1]

شوقي بزيع[2]

لم تقتصر غلبة الرجل - الذكر، على المرأة - الأنثى في المجتمعات العربية والمشرقية على البنية الجسدية والعضلية وحدها، بل انطلاقاً من هذه الغلبة راح الرجال يسحبون من تحت النساء بساط اللغة والفكر والإرث والفتاوى والحقوق. كان التفوّق العضلي وحده كافياً لإصابة المرأة بهزيمة ماحقة تبدأ من النحو والصرف وتركيب اللغة وتنتهي بالأساطير والحكايا والمأثورات والحِكَم والأمثال والقصص الشعبية وكتب الجنس القديمة، التي تصل إلى خلاصة واحدة مفادها أن النساء بغالبيتهن كائنات من الشهوة المجردة والجموح الغرائزي الذي لا يضبطه عقل ولا يردعه رادع، فضلاً عن الكيد والمراوغة والمكر الذي يقود الرجل دائماً إلى حتفه. وإذا كانت عدالة التاريخ النسبية قد خصَّت إسبارطة بالقوة والبأس وتركت لأثينا رجاحة العقل وشعلة الحضارة، فإن المجتمع الذكوري قد استأثر عبر القرون بالصورتين معاً، رابطاً بشكلٍ تعسّفي بين العضل والعقل ودافعاً بالمرأة إلى حيث تلتمع نار الرغبة ويتربص فخّ الإغواء.

ما فعلته شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» لم يكن في جوهره سوى عملية

1- من كتاب منارة على الخليج، صدر عام 2005

2- شاعر لبناني معاصر ولد في الجنوب اللبناني، في العام 1951. لديه عشرات المؤلفات في الشعر والنثر، فضلاً عن مقالاته النقدية والأدبية والثقافية والفكرية. حاز جائزة شاعر عكاظ في العام 2010، وجائزة العويس الثقافية في العام 2015. كما حاز وسام جنبلاط في العام 2010، ووسام فلسطين في العام 2017، وجائزة "الشرف الخاصة" ضمن جائزة محمود درويش للثقافة والإبداع في 13 آذار (مارس) 2020.

تبادل رمزية بين الجسد المغوي والكلام المغوي. فالجسد الأنثوي الذي فقد قدرته على إغواء شهريار المتقلب بين الشهوة والموت، راح يبحث عبر لغة السرد والقص عما يسند سلطته الوحيدة الآيلة إلى الضمور والتداعي. وخلافاً للحكمة المأثورة التي تزعم أن الكلام من فضة والسكوت من ذهب، فقد أصبح الكلام في «ألف ليلة وليلة» مرادفاً للحياة نفسها فيما كان الصمت رديفاً للموت. تكلّمي أو موتي، تلك هي المعادلة التي فرضها شهريار على شهرزاد والتي عرفت هذه الأخيرة كيف تسترد من خلالها ليس حياتها وحسب بل حيوات النساء جميعهن، وكيف تسترد في الوقت نفسه جسدها القادر على الإنجاب وحفظ النوع، لم يعد جسد شهرزاد أثناء السرد وبعده أداة للمتعة والإغواء بقدر ما بات يحمل سمات أمومية خالصة. فقد استطاعت المرأة، ولو إلى حين، أن تضلّل الرجل بالكلمات وأن توقعه في حبائل اللغة أو أنوثتها المضمرة.

غير أن الرجل الذي ترك للمرأة أن تأخذ نصيبها من الكلام الشفوي احتفظ، وفق عبدالله الغذّامي، بالكلام المكتوب بما فيه النص المدون لحكايات شهرزاد المشوقة. ترك لها المنطوق الشفهي المرتبط بالليل وأطيافه المتلاشية لكي يحتفظ لنفسه بالسيادة على النهار واللغة المرئية والتاريخ المقروء. أما هي من جهتها فقد استمرأت اللعبة الظالمة وتعايشت معها حقباً وعصوراً طويلة، برغم جزر المقاومة العنيدة التي تبعثرت في أوقيانوس الرجال الواسع وراحت تتشبث بلمعانها على مر الزمن.

تشكل القصة المنسوبة إلى دعد، الأميرة العربية النجدية، ودوقلة المنبجي صاحب «القصيدة اليتيمة» نوعاً من التصادي النسبي مع حكاية شهرزاد وشهريار، أو لنقل إنه الرد على الإغواء اللغوي بمثله والتحية بأحسن منها،

على رغم ما بين الحكايتين من فروق كثيرة. فدعد في الحكاية الثانية هي الأميرة التي تحكم الرجال وتفتنهم وتمتلك السلطة والقرار والنفوذ. وهي على جمالها الباهر عازفة عن الزواج لأنها لم تجد كفوءاً لها بين الرجال الذين صادفتهم. وحين تقبل فكرة الزواج لا تضع لقبولها شروطاً متعلقة بالقوة العضلية والبدنية بل بقوة اللغة وتوقد الذهن واتساع المخيلة. إنها تنشد، وهي الشاعرة القديرة كما تقول الحكاية، من يبزّها في الشعر وينقل جمالها الفاتن من الجسد إلى اللغة. ولكنها إذ ترفض عشرات النظّامين الصغار الذين تقدموا لخطبتها لا تعمد إلى قتلهم، كما فعل شهريار، بل هي تكتفي بصدِّهم ورفض الزواج منهم. كأن الصد والرفض في الحكاية الثانية هو المعادل الرمزي للقتل في الحكاية الأولى. تنصت دعد بانتباه بالغ إلى القصيدة الرائعة التي عرفت باليتيمة، فتشعر أن صاحب القصيدة هو الوحيد الذي يستحق أن تهبه نفسها وأن تسلم إليه مفاتيح أنوثتها المغلقة. وحين تكتشف أن حامل القصيدة ليس ناظمها الفعلي تصرخ في من حولها: «اقتلوا قاتل زوجي»، مع أنها لم تر ذلك الزوج ولم يربط بينها وبينه رابط شرعي. فالشعر هنا يحل محل الشرع ويصبح صاحبه الذكر الوحيد الذي يستحق نعمة الاقتران بحمال الأميرة البتول، تماماً كما أتاحت لغة السرد لشهرزاد أن تتربع على قلب شهريار وتصبح مليكته الوحيدة. غير أن الحكاية التي تشهد لشاعرية المرأة العربية ومكانتها المميزة لا تنتزع النص الشعري من حضانة الرجل وعهدته، إذ إنها أبقت على قصيدة الشاعر القتيل ولم تنقل لنا من شعر الأميرة المفجوعة أي أثر يذكر.

وإذا كانت المرأة العربية قد رزحت لقرون طويلة تحت ظلم الرجل واستئثاره وهيمنته على الواقع كما على اللغة والتعبير، فهي لم تفعل ذلك

إلا مكرهـة ومتبرّمـة ورافضـة للخضـوع المطلـق. وإذ لم يتـح لهـذا الرفـض أن يتجـلى عـبر حركـة انقلابيـة واسـعة النطـاق فإنـه تمثـل عـلى مسـتوى الشـعر بالعديـد مـن التجـارب الشـعرية النسـائية التـي نجحـت بشـكل مبكـر، ولـو في حـدود ضيقـة، في اسـتعادة النـص المكتوب مـن عهدة شـهريار. وإذا كانت الخنسـاء هـي الشـاعرة الأكثر شـهرة في العصـور العربية القديمـة فإنها لم تكن الشـاعرة الوحيـدة بـأي حـال، بـل إن أمهـات الكتـب وبطونهـا حافلـة بذكـر العديـد مـن الشـاعرات اللـواتي لم يقفـن عند حـدود الرثـاء ونصـوص التفجع والفقـدان، كـما فعلـت الخنسـاء، بـل خرجـن مـن شـاعرية الاحتفـاء بالمـوت إلى شـاعرية الحيـاة والشـهوة والاحتفـاء بالجسـد. كـما خرجـن مـن شـاعرية الاحتفـاء بالقبيلـة والعصـب ورثاء الإخـوة والأهل، باتجاه تجربـة جريئة تحل الحـب محـلّ العصـب والحبيب محل الأهـل والتجرؤ الشـهواني محل الخوف والاسـتكانة والقمـع الجسـدي. هكـذا نقـرأ لضاحيـة الهلالية:

ثكلـــتُ أبي إن كنـــت ذقـــتُ كريقِـــه
سُـــلافاً، ولا مـــاء مـــن المـــزنِ صافيا

وأقســـم لـــو خُـــيِّرتُ بـــين فراقـــهِ
وبـــين أبي، لاخـــترتُ أن لا أبـــاً ليـــا

فـــإن لم أوسِّـــد ســـاعدي بعـــد هجعةٍ
غلامـــاً هلالّيـــاً فَشـــلَّتُ بنانيـــا

لم يخـل تراثنـا الشـعري العـربي إذاً مـن مثـل هذه الأصـوات النسـائية التي امتلكـت الجـرأة عـلى الاشـتهاء والبـوح ومنازلـة الرجـل في السـاحة التي كان يصـول فيهـا بمفـرده تقريبـاً، أعنـي بهـا سـاحة المـراودة والاعـتراف بنـوازع النفـس ومطـاردة المرأة التـي اكتفت في الأعم الأغلب بدور المطـارَد لا المطارِد

والمنفعل لا الفاعل والطريدة لا الصياد. وما تقوله ضاحية الهلالية بشكل سافرٍ وجريء تقوله أم ضيغم البلوية بشكل أقل جرأةً وأكثر تخوفاً من الله والناس ولكنه في المحصّلة يقود إلى النتيجة نفسها والمعنى إيّاه:

وبِتنا خِلافَ الحيِّ، لا نحن منهمُ
ولا نحن بالأعداء مختلطانِ
وبتنا يَقينا ساقطَ الطلِّ والندى
من الليل بُرْدا يُمْنَةٍ عطرانِ
نذودُ بذكر الله عنا من الصَّبا
إذا كان قلبانا بنا بردانِ
ونصدُرُ عن أمر العفاف وربما
نَقَعْنا غليلَ النفسِ بالرَّشَفانِ

إن كلا النموذجين يقودان إلى النتيجة ذاتها التي تعطي للجسد الأنثوي المغلول فرصته لكسر قيوده وفك أسرِه والتعبير ولو في حدود معينة عن رغبته الموازية لرغبة الرجل، وعلى الشاعرة الرغم من أن الشاعرة الأولى أكثر جرأة وأقل حذراً في التعبير عن خلجاتها من الثانية، فإن كلتيهما معاً لا تترددان في طلب القبلة والعناق اللذين يشفيان الغليل ويطفئان بعضاً من غل الرغم من النفس وسعيرها المشتعل.

غير أن تفاوتاً أوضح في النظرة إلى الجسد والحب نجده عند شاعرات أخريات، ففي حين تعبّر ليلى الأخيلية عن مبدأ الوحدانية العاطفية والإخلاص لرجل واحد من خلال هذين البيتين:

وذي حاجةٍ قلنا له: لا تَبُحْ بها
فليس إليها ما حييتَ سبيلُ

لنـــا صاحـــبٌ لا ينبغـــي أن نخونـــه
وأنـــت لأخـــرى فـــارغٌ وحليـــلُ

فـإن ولاّدة بنـت المسـتكفي تذهـب إلى الجانب الآخر مـن المعادلة وتعكس صـورة المـرأة المتقلبـة الأهواء والمشـاعر أو المرأة «الدونجـوان» التي ترد تحية عمـر بـن أبي ربيعـة بمـا هـو أكـثر إباحية ووضوحـاً. فـإذا كان عمر قـد اكتفى بالإشـارة والتعميم في بيته الشـهير:

ســـلامٌ عليهـــا مـــا أحبّـــتْ ســـلامَنا
فـــإن كرهَتْـــه فالســـلامُ عـــلى أخرى

فـإن ولاّدة بنـت المسـتكفي تنقـل المعنـى ذاتـه تقريبـاً إلى إطـار الحسّـية والتجسـيد المفرطـين في المبـاشرة والجـرأة، وهـي التـي تقـول:

أمكِّـــن عاشـــقي مـــن صَحْـــنِ خدِّي
وأعطـــي قبلتـــي مـــن يشـــتهيها

والحقيقـة أن العديـد مـن النقّـاد قـد أخـذوا عـلى ولادة هذا القـدر المفرط مـن البـوح العاطفـي والاستسـلام للنـوازع والأهـواء والانتقـال مـن وحدانيـة الحـب وثنائيتـه الحميمـة إلى العلاقـات المتعـددة التـي تفتقـر إلى الصـدق والثبـات. غـير أننـا لا نسـتطيع الحكـم على النمـوذج المجـترئ والغريب الذي تمثلـه ولادة بمعـزل عـن عاملـين اثنـين: أولهـما ذاتي يتعلـق بالتكوين والنشـأة وبطبيعـة الشـعراء التـي ترفـض «التابوهـات» والقيـود المرهقـة وتبحـث عن الحريـة والاختـلاف والهواء الطلـق، وثانيهما يتعلق بطبيعـة الأندلس والتنوع الحضـاري والاجتماعـي الـذي أتاح لأهلها قـدراً كبيراً من الرخـاء والترف وكسر التقاليـد السـائدة. وقـد كانـت ولادة التعبـير الأكـثر دلالـة ووضوحـاً عـلى مـا أصابتـه المجتمعـات العربيـة والإسـلامية من تطـور وتبـدل في المفاهيم ونظام

القيـم. ولا نسـتطيع أن نغفـل في هـذا السـياق مـا سـمي بـأدب الجـواري والقيـان الـذي حملتـه إلينـا المصـادر القديمـة وأمهـات الكتـب في العـصر العبـاسي، والـذي يغـصّ بالتهتـك والفحـش واسـتباحة المحظـورات ومطـاردة الرجـل واسـتدراجه، وإذا كانـت تلـك الظاهـرة تخـرج عن نطاق هـذا البحث وتتطلـب الكثـير مـن التحليـل والتقصي، إلا أنها تشـير بوضـوح إلى رغبة المرأة الدائمـة، أمـيرة كانـت أو جاريـة، في اسـترداد النص من عهدة الرجل وممارسـة حقهـا في الحيـاة كـما في اللغـة والأدب والفـن.

لقد بات اسـترداد المرأة لجسـدها المنتهك وحقوقها المغيّبة ولغتها المسروقة جـزءاً لا يتجـزأ مـن المشروعات النهضويـة العالمية ومن برامـج حركات التحرر وشرعة حقوق الإنسـان.

فمجتمـع نصفـه معطّـل هـو مجتمـع مشـلول بالـضرورة ولا يمكـن له مهما فعـل أن يحقـق توازنـه ورخاءه وحركة نمـوه المطلوبة. والحـالات القليلة التي اسـتطاعت المـرأة العربيـة من خلالها أن تلعـب أدواراً مميـزة في رعاية الأدب واحتضانـه بدءاً من نموذج سـكينة بنت الحسـين ووصـولاً إلى مي زيادة، أو في تسـنّم المناصب القيادية كشـجرة الدر أو في الإبداع الشـعري نفسه، كالنماذج التـي سـبق تقديمهـا، لا تكفـي عـلى الإطـلاق لتحقيـق التـوازن المطلـوب بـين الرجـل والمـرأة عـلى صعيـد الـدور والريـادة والإبـداع. إلا أن علينـا مـن قبيل الإنصـاف أن نشـير إلى التحـول الـذي أصـاب الخطـاب الأنثـوي منـذ أكـثر من نصـف قـرن والـذي مـا زالـت وتيرتـه تتصاعـد وتتطـور باطـراد. فعـلى صعيد الشـعر لا يمكـن أن نغفـل الـدور الريـادي البالـغ الأهميـة لنـازك الملائكـة ولا دور شـاعرات أخريـات كلميعـة عباس عـمارة وفدوى طوقان وسـعاد الصباح وعـشرات مـن ممثـلات الأجيـال اللاحقـة. ولا يمكـن أن نغفـل عـلى صعيـد

الروايـة والـسرد أسـماء أخـرى كغـادة السـمان وسـحر خليفـة وحنان الشـيخ وأحـلام مسـتغانمي وهـدى ونجوى بركات وغيرهن. أو أن نغفل خالدة سـعيد ويمنـى العيد على مسـتوى النقـد الأدبي، أو نوال السـعداوي وفاطمة المرنيسي عـلى مسـتوى النقـد الاجتماعي وشـؤون المـرأة وتحررها.

مـا فعلتـه سـعاد الصبـاح في هـذا الصـدد لم يكـن سـوى المعـادل الإبداعـي والشـعري لحركـة الاحتجاج النسـائي على هيمنـة الرجل واسـتبداده وطغيانه، فنمـوذج «سي السـيد» الذي مثله أحمد عبد الجـواد في ثلاثية نجيب محفوظ المعروفـة لا ينحـصر فقـط في جيـل بعينـه أو شريحـة اجتماعيـة بذاتهـا، بـل يسـحب نفسـه عـلى الأزمنـة العربيـة كافـة وعـلى سـائر الطبقـات والشرائـح والملـل التـي تختلـف عـلى كل شيء وتتفق عـلى شيء واحد هـو تغييب المرأة «ووأْد» حركتهـا وصوتهـا ولغتهـا وحقهـا في التعبـير والتغيير.

إن كتابـة سـعاد الصبـاح في جوهرهـا ليسـت سـوى فصـل مـن فصـول تلك المعركـة الـضروس التـي تخوضهـا المـرأة العربيـة مـن أجـل اسـتعادة حقهـا الضائـع ودورهـا المفقـود، سـواء على مسـتوى السياسـة والاجتماع والمشـاركة في التشريـع ووضـع نظـام القيـم أو عـلى مسـتوى التعبـير الأدبي والثقـافي. ولعـل مسـتقبل مجتمعاتنـا العربيـة والمشرقيـة بـأسره مرهـون بنتائـج هـذه المعركـة التـي تهـدف لا إلى تحريـر المـرأة وتعزيـز دورهـا وحسـب، بـل إلى تحريـر الرجـل أيضـاً مـن عقـده وتخلُّفـه ومركَّبـات نقصـه. عـلى أن حـروب المـرأة لاسـترداد مكانتهـا ولغتهـا ودورهـا لا ينبغـي أن تكـون حروبـاً عرقية أو عنصريـة عـلى الرجـل كجنـس أو نـوع بالمطلق، بـل ينبغي أن توضـع في إطار الحـرب عـلى الاسـتبداد والقهـر وغيـاب الحرية. ففـي مجتمع تنقصـه الحرية ويحكمـه الاسـتبداد لا تتحـول المـرأة، وحدهـا، إلى ضحيـة بـل يتـم سـحق

الرجل و«تأنيثه» في الوقت ذاته، وتحتفظ السلطة المستبدة لنفسها بدور «الذكر» أو الفحل، لذلك لا يمكن لنا قراءة سعاد الصباح بوصفها المعادل الشعري لمقولات نوال السعداوي النثرية. فالأولى تحصر انتقادها للرجل في إطار ممارساته وسلوكه اللذين يشيان بالاستئثار والهيمنة «والقوامة» الذكورية، في حين أن طروحات السعداوي، على عمقها وجديتها، تنم أحياناً عن عصبية «نسوية» حادة وعن ميل واضح إلى مواجهة العنف بعنف مضاد والعدائية بعدائية موازية.

لا أعرف ما إذا كان من قبيل المصادفة المحضة أن تضع الصباح لإحدى مجموعاتها عنوان «في البدء كانت الأنثى» الشبيه إلى حد بعيد بعنوان كتاب السعداوي «الأنثى هي الأصل»، ومع ذلك فإن كلتا الكاتبتين تحولان التشابه في العناوين والأفكار إلى اختلاف بيِّن في الأسلوب والمقاربة والوتيرة. فالباحثة في السعداوي تجعلها أقرب إلى التشدّد والحسم والبرهنة العقلية وتغييب الجانب العاطفي والرومنسي في علاقة المرأة بالرجل، في حين أن الصباح التي تشارك السعداوي في الكثير من المنطلقات سرعان ما تغفر وتشفّ ويتضافر كل من الشعر والحب في تخليصها من أية ضغينة.

حتى ونحن نقرأ البيت الذي تفتتح به مجموعتها الشعرية امرأة بلا سواحل:

فــرقٌ كبــيرٌ بيننــا.. يــا ســيّدي
فأنــا الحضــارةُ.. والطغــاةُ ذكــورُ

لا نشعر بوطأة الغضب أو لفحة الكراهية السوداء بقدر ما يقودنا البيت إلى تفحص التاريخ وتأمل مجازره وأهواله التي غالباً ما يرتكبها الذكور دون سواهم، في حين أن الذين يسددون الثمن هم من النساء

والأطفال والعجائز الأبرياء. ربما يقول قائل في هذا المجال إن الشاعرة تحرِّف الحقيقة، وإن العالم ليس مصنوعاً من ثنائية ضدية خالصة بين الذكر الشرير والأنثى الخيّرة، وهو قول يجد ما يسنده في حقائق التاريخ وأحداثه إلى هذا الحد أو ذاك.

ولكن علينا بالمقابل أن لا نغفل أمرين مهمين: أولهما أن مسؤولية الرجل هي على قدر سلطته، وأنه بوصفه الحاكم والمهيمن والممسك بمقاليد التاريخ معني أكثر من المرأة بوجود الخلل وتحمل تبعاته. وثانيهما أن الحقيقة الشعرية هي غير الحقيقة العلمية أو الموضوعية، ولا يمكن بالتالي الحكم على الشعر بأدوات غير شعرية أو بما نحاكم به السياسة والأيديولوجيا وعِلم الاجتماع. وشعر سعاد الصباح، وغيرها، يكتفي بأن يلمح ويشير على طريقة البحتري، وبأن يكون إصبع الاتهام وصرخة الاحتجاج تاركاً مهمات التحقق والاستقصاء وتحديد نسب المسؤولية إلى الأجهزة والمراجع المختصة. وكي لا تتهم بالنسوية والتعصب فقد حرصت الشاعرة على دعم آرائها وأفكارها بأقوال الكبار من الشعراء والقادة والمفكرين «الذكور»، ممن جهدوا في التأمل والبحث وعملوا على إنصاف المرأة وتقدير دورها الريادي. فالشاعر الفرنسي لوي أراغون يعلن بغير مواربة «أن التاريخ بالصورة التي كتب بها هو تاريخ الرجال مع محظياتهم وجواريهم. وليس من الممكن أن يكون المستقبل على صورة الماضي. يضاف إلى ذلك أن المرأة، كشعب مقهور ومضطهد، سوف تصحح بصورة حتمية أخطاء الرجل الأساسية». كما يعلن في مقولة أخرى: «إن رجل المستقبل سيكون قد تعلم من المرأة ما يكفي ليقدم اعتذاره».

تلح سعاد الصباح في معظم مجموعاتها الشعرية وبخاصة في امرأة بلا

سـواحل وقصائـد حـب وخـذني إلى حـدود الشـمس وفي البـدء كانـت الأنثـى عـلى رسـوخ فكـرة الغلبـة الذكورية في المجتمـع العربي والشرقي بـأسره. وهي فكـرة لا تنحـصر وفق الشـاعرة برجل واحد أو بشريحـة واحدة من الناس، بل تحولـت مـع الزمـن إلى جـزء لا يتجـزأ مـن ثوابت المجتمـع وركائـزه وتقاليده الدينيـة والعائليـة والأخلاقية. فما يسـمح للمرأة عندنا هـو الخضوع والطاعة والاستسـلام والإنجـاب. أمّـا أن تغضـب وتثـور وتقـود وتتزعـم فهـذا ليس من شـأنها عـلى الإطلاق:

هذي بلادٌ لا تريدُ امرأةً رافضةْ

ولا تريدُ امرأةً غاضبةْ

ولا تريد امرأةً خارجة على طقوسِ العائلةْ

هذي بلادٌ لا تريد امرأةً

تمشي أمامَ القافلةْ

لكـن الشـاعرة لا تذعـن للأمـر الواقـع ولا تعتـبره قـدراً قاضيـاً لا سـبيل إلى درئـه، فهـي معنيـة باسـترداد حقهـا في الحضـور والمشـاركة وصـولاً إلى التزعّم والقيـادة، حتـى لـو لم تكـن تملـك سـلاحاً سـوى الأظافـر:

معذرة معذرة

لن أتخلى عن أظافري

فسوف أبقى دائماً

أمشي أمام القافلةْ

ولـن يعـدم قـارئ الصبـاح بالطبـع عـشرات النـماذج المماثلـة التـي يتعـدى

الشعر من خلالها وظيفته الجمالية الصرف ليصبح سلاحاً في معركة التغيير وصرخة احتجاج على الواقع المتأسّن. وهي صرخة لا تكتفي بالاحتجاج على الجلاد وحده بل تحتج في الوقت ذاته على هشاشة الضحية وإذعانها بل واستمرائها الظلم. والشاعرة تعرف بحكم ثقافتها وخبرتها معاً أن استمرار الظلم واستشراءه لا يمكن أن يتم إلا إذا تواطأ المظلوم مع الظالم والضحية مع الجلاد واكتسب هذا التواطؤ قوة القانون وسطوة القضاء والقدر. فالضعف والقوة في رأي الشاعرة أمران نسبيان. وفي مجتمعات الاستبداد يستأسد الضعيف دائماً على من هو أضعف منه وأقل شراسة، لعله يستعيد بذلك القليل من التوازن والثقة بالنفس:

أيا أيها الدكتاتورُ الصغيرُ
أنا لا ألومُك مهما فعلتَ
ومهما قمعت شُعوري
ومهما كسرتَ خيالي
ومهما بطشتْ
فلم تكُ يوماً قوياً
ولكنَّ ضعفيَ خلاك تُحسبُ في الأقوياءْ

كما تتكرر في نتاج سعاد الصباح صور شتى للرجل المهيمن والمستبد والمفاخر بذكورته مقابل عجز المرأة وخضوعها المزمنين. فهو الطاغية والدكتاتور والطاووس والديك. وهو شهريار الذي تتوعده شهرزاد الجديدة بالانتقام لا لنفسها وحسب، بل لكل نساء العشيرة من ضحاياه. كما أنها لا تكتفي بإغرائه من أجل إنهاء لعبة القتل بل تعمد بدورها إلى قتله، ولو

بالمعنى الرمزي، ودفن ما يمثله من تقاليد وقيم بالية:

سأعلنُ يا أيها الديكُ

أني انتقمتُ لكل نساء العشيرةِ منكَ

وأني طعنتكَ

مثنىً ثلاثاً رُباعاً

وأني دفنتُك تحت الطلولِ

على أن سعاد الصباح تعرف كيف تحسن التفريق بين المفاهيم والدلالات وكيف تميز بين الرجل والمرأة بوصفهما كائنين فاعلين ومتكافئين في الإطار الاجتماعي والإنساني، وبين الرجل والمرأة بوصفهما ذكراً وأنثى خاضعين لشروط العشق والحب وللعبة الإغواء المتبادل، التي يملك كل واحد منهما الحق في اختيار دوره وموقعه الذي يريده فيها، فإذا كانت المرأة ترفض إخضاع الرجل لها، على المستوى الإنساني والحقوقي، عن طريق العنف والإكراه فإن لها الحق بوصفها أنثى أن تقبل هذا الخضوع وترتضيه، لا بل إنها تطلبه وتسعى إليه في بعض الأحيان. ففي الحب والعشق ليس ثمة من شروط مسبقة إلا تلك التي يرتضيها الطرفان تلقاء نفسيهما وبملء إرادتهما. ولكل طرف في هذه الحالة الحرية التامة في أن يتنازل طوعاً عما هو من حقه في الأصل، حتى لو تعلق هذا الحق بالحرية نفسها.

إن نزوع الشاعرة إلى الثورة والعصيان والتمرد ليس نزوعاً مقصوداً لذاته، وهو لا يهدف بالتالي إلى ضرب القيم الاجتماعية وتقويضها بل إلى تصحيحها وتصويبها لكي تصبح أكثر أخلاقية من ذي قبل، ولكي تتواءم أكثر فأكثر مع شرعة حقوق الإنسان ومع الكنز الأكثر قيمة في حياته، أعني به الحرية.

وهـي في سـعيها إلى اسـتعادة المبـادرة تعمـل عـلى خطـين اثنـين: اسـترداد الجسـد المنتهـك واسـترداد اللغـة المغتصبـة. فعـلى الخـط الأول تملـك المـرأة كامـل الحـق في التـصرف بجسـدها وفـق مـا تريده لنفسـها لا وفق مـا يريده نـزق الرجل وجشـعه الشـهواني. ولأن جسـدها، كما هو الأمـر في عقلها وقلبها وروحهـا، ملكهـا وحدها لا ملـك الآخرين، فلها أن تمنحـه أو تحجبه، أن تقهره أو تسـتجيب لنداءاتـه في ضـوء قناعاتهـا وقيمهـا وحقهـا في اتخاذ القـرار. إنها هـي التـي تختـار أنوثتها وحبهـا المفـضي إلى الحرية.

»أخـرج عـلى النـص القديـم للأنوثـة، وأخـترع أنوثتـي كـما أريد، أخـرج من عبـاءة عنـترة بـن شـداد، وأدخـل تحـت عباءتـك، أخـرج مـن بطـن الخرافـة، وأسـنان شـيخ القبيلـة، وفناجـين القهـوة العربيـة، وأخلـع الحـذاء الصينـي الضيـق، مـن عقـلي وقدمـي، وأذهـب معـك إلى آخـر الحريـة».

وهـي التـي تختار أن تضحـي طائعة بحريتهـا وصولاً إلى التوحد بالمعشـوق وهـدم الجـدران بـين الأنـا والهـو عـلى طريقـة قيـس بن الملـوح الـذي كان في لحظـات الوجـد القصوى يظن نفسـه ليلى وينادي قيسـاً. وما تفعله الشـاعرة في بعـض الأحيـان هـو أن تسـتخدم الحق ذاتـه وأن ترد التحيـة بمثلها:

أيها المحتلّني شبراً فشيرا

أنت ألغيتَ عناويني جميعا

فإذا ما هتفوا باسميَ

فالمقصود أنت

وهـي التـي تختـار أن تسـحب أنوثتهـا مـن المـزاد العلنـي وأن تتعامـل مـع البعـض بصفتهـا الإنسـانية الخالصة بعيـداً عن لعبة الذكر والأنثى أو العاشـق

والمعشوق. والشاعرة تأخذ على الشرقيين أنهم لا يستطيعون أن يروا من ألوان العلاقة بين الرجل والمرأة سوى الأبيض أو الأسود، والاستسلام أو الصدّ، والحب أو الكراهية، فيما أن هذه العلاقة تستطيع أن تكون مفتوحة على عشرات الأشكال والاحتمالات بدءاً من الزمالة والاحترام والمودّة وعلاقات العمل، ووصولاً إلى أفضل أنواع الصداقة وأمتنها. غير أن الشاعرة التي تنحي باللائمة على المفاهيم الضيّقة للشرقيين، لا تُعنى كثيراً بالوقوف على أسباب الظاهرة ودوافعها حيث يسود الكبت وتكثر المحرمات ويستفحل الظلم والاستبداد، مما يدفع الذات المهددة والملغاة إلى التعبير عن حاجاتها بأشكال مرضيَّة وغرائزية ومنحرفة. والشاعرة ليست مدعوّة بالطبع إلى الوقوف على الأسباب والحيثيات والنتائج لأن هذه التفاصيل هي من مهمات الباحثين والمفكرين وعلماء الاجتماع، فيما أن مهمة الشاعر تنحصر في الاستشراف والرؤيا وطرح الأسئلة المقلقة من مثل:

فلماذا أيها الشرقيُّ تهتمُّ بشكلي؟

ولماذا تبصرُ الكحلَ بعينيَّ

ولا تبصرُ عقلي

إنني أحتاجُ كالأرض إلى ماءِ الحوارْ

ولماذا فيك شيء من بقايا شهريارْ؟

وفي مواضع أخرى تختار المرأة في علاقتها بمن تحب صورة الأم الناضحة بالحنان والإشفاق والرغبة في الرعاية. فالرجل بالنسبة لها يظل ذلك الطفل القاصر والمدلل الذي يحتاج في كل مراحل حياته إلى استعادة الأمان الذي افتقده والصدر الذي انتزع منه. وإذا كانت متعة الرجل تتحقق في الأخذ

والكسب وديمومة الطفولة، فإن من حسن حظّه أن المرأة بالمقابل تجد متعتها الخالصة في العطاء والبذل وديمومة الأمومة. إن لديها رغبة في الحمل الأبدي لمن تحبه ولا تريد له أن يغادرها إلى غير رجعة. وهو ما تعبر عنه الشاعرة في غير نص من النصوص: «أحملك تسعة أشهر، تسعين شهراً، وأخاف أن ألدك، حتى لا تضيع مني في الغابة».. «أحياناً يخطر لي أن ألدك، لأحممك وأنشّف قدميك، وأمشّط شعرك الناعم، وأغنّي لك قبل أن تنام».. «إنني أحملك في داخلي كامرأة في شهرها التاسع، فكيف أتخلص منك.. وأنت مشتبك ككرة الصوف بأحلامي ورغباتي وجهازي العصبي». وفي مواطن أخرى لا تتردّد الشاعرة في الكشف عن التناقض العميق الذي ينتاب المرأة، أي امرأة، في علاقتها بالرجل، فالحب غالباً ما يخالطه شعور بالكراهية أو الخوف أو الغيرة أو الرغبة في القتل. وإذا كان ديك الجن، وفق الرواية التاريخية، هو الذي بادر إلى قتل «ورد»، حبيبته، بسبب الغيرة والإفراط في التولّه فإنها أكثر من «ورد» بالمقابل تريد أن تقلب الأدوار مترنحة كالأرجوحة بين حب الرجل والرغبة في قتله:

تتصارع في أعماقي رغبتان
رغبتي في أن أكون حَبيبتَك
وخوفي من أن أصبح سجينتَك
يتصارع القمرُ والوحش
الأبيضُ والأسود
الرغبة في وصالك
والرغبة في اغتيالك.

أما استرداد اللغة، على الخط الثاني، فهو جزء لا يتجزأ من استرداد المرأة لزمام المبادرة واستعادة حقها في الكلام المكتوب، كما استعادته عبر شهرزاد في الكلام المنطوق. ولم تكن سعاد الصباح هي أول من حاول استرداد النص واللغة المكتوبة من عهدة الرجل، ولا أول من كسر احتكار الذكر لما هو من حق الأنثى بالمقدار نفسه، بل سبقتها إلى ذلك، وكما بيَّنا من قبل، شاعرات عديدات تميزن بالجرأة والريادة وقبول المجازفة. ولكن ما يميز الشاعرة عن سابقاتها هو أن الاختراق الذي حققته في هذا السياق لم ينحصر بنص واحد أو بنصوص وأبيات قليلة، بل إنه يكاد يتردد في معظم نتاج الصباح وبخاصة في مجموعاتها فتافيت امرأة وقصائد حب وفي البدء كانت الأنثى وامرأة بلا سواحل وخذني إلى حدود الشمس. وقد تكون الخلفية الفكرية لسعاد الصباح تبتعد كثيراً عن الخلفية التي ترتكز إليها تجربة نزار قباني وشعره، سواء من حيث التحريض على رفض الأمر الواقع والدعوة إلى العدالة والحرية وتكافؤ الفرص بين المرأة والرجل أو من حيث الرؤية إلى الشعر وجمالياته، ولكن سعاد الصباح في الوقت نفسه أرادت أن تؤكد بأن حرية المرأة الكاملة والحقيقية لا يمكن أن تكون هبة أو منحة مجانية تقدم من الرجل، بل على المرأة أن تنتزع حريتها بأظافرها وأسنانها وإبداعها اللغوي والتعبيري. ومعركة تحرر المرأة لا يمكن أن تخاض في غيابها أو بالنيابة عنها مهما خلصت النوايا وحسُن القصد. وهي معركة لا يمكن أن يتم كسبها بمعزل عن السلاح الأهم المتمثل باللغة والكتابة. لذلك تعلن الشاعرة بالفم الملآن:

لكني خنتُ قوانينَ الأنثى

واخترتُ مواجهة الكلمات

كما تعلن في مكان آخر:

أريد أن أكتب لك

أو لغيرك

أو لأي رجل في المطلق

أريد أن أقول للورق

ما لا أستطيع قوله للآخرين

فالآخرون منذ خمسة عشر قرناً

يتآمرون ضد الأنوثة.

لم تعد المرأة مع سعاد الصباح مجرد موضوع للكتابة أو وعاء للمتعة أو مصدر للإلهام. ولم تعد كائناً ينفعل ولا يفعل، يستجيب ولا يستجاب له، وينتظر المبادرات ولا يستطيع أن يبادر. إنها تستطيع الآن أن تحدد ما تريد وما لا تريد وأن تعبر عما تحب وما تكره. تستطيع أن تعشق الرجل وأن تصرخ بأعلى صوتها: «أحبك / فيستديرُ فمي كخاتَمٍ من الياقوت». وتستطيع أن تبزه في استخدام المجاز أو التشبيه فتجعل من صوته مظلة وغمامة وكتفاً وبيتاً وشالاً من الصوف، وتجعل من نفسها موسيقى الينابيع ودمع الربابات ونعناع البراري. تستطيع مثله أن تطوّع الإيقاعات وتكسر الهندسة التقليدية وتغير وظائف الحواسّ. كما تستطيع أن تسأل بكل بساطة وتلقائية ودون أي خوف أو تعقيد:

أسمع في دمي ضجةً غير اعتياديةْ

هل هذا هو الحبُّ؟؟

شعر سعاد الصباح بين صلابة المعنى ورشاقة التعبير[1]

شوقي بزيع

لست على يقين تام من أن ثمة جوانب وزوايا في شعر سعاد الصباح لم يتم استجلاؤها وسبر أغوارها ومكنوناتها، سواء تعلق الأمر بمضامين هذا الشعر أم بجمالياته التعبيرية وثرائه الأسلوبي. ذلك أن ما كُتب عن تجربة الصباح من دراسات وشهادات ومقاربات نقدية، وبخاصة في المجلدين الوافيين والصادرين قبل سنوات تحت عنوان «منارة على الخليج»، يغطي بتنوعه وشموله وعمقه معظم ملامح تلك التجربة وسماتها الرئيسية، بما يكاد يجعل من أي مقاربة جديدة شكلاً من أشكال التكرار أو الكتابة الاستعادية. ومع ذلك فإن شعر سعاد الصباح يوفر لنقاده ودارسيه، ضروباً ومداخل للقراءة والتأويل غير قابلة للنضوب، شأنه في ذلك شأن التجارب العالية وغير القابلة للاستنفاد، حيث كل قراءة للنص هي في بعض وجوهها إعادة كتابة له، كما يرى الكثير من النقاد.

ولعل أكثر ما يؤكد الفرضية الأخيرة ثبات القليل من الأسماء في المعركة الضارية مع النسيان، وفي اجتياز امتحان الزمن بنجاح تام، كما هو حال السياب ونازك الملائكة ونزار قباني وسعيد عقل وعبد الصبور ومحمود درويش، على سبيل المثال لا الحصر، في حين إن أسماء كثيرة تم تلميعها وتسويقها لأسباب أيديولوجية وشخصية، لم يلبث حضورها «الخُلّبي» أن

1- مقال كتب بمناسبة اختيار المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) لسعاد الصباح شخصية يوم الشعر العالمي 21 مارس 2022

آل بسرعة قياسية إلى الضمور والاضمحلال. وإذا كنت أزعم في هذا السياق بأن تجربة سعاد الصباح تقع في الخانة الأولى من التجارب القابلة للبقاء، فليس هذا الزعم متصلاً بالصداقة الشخصية أو المحاباة، ولا لأنني شئت أن أنوب عن الزمن في منح صكوك البقاء والزوال لهذا الشاعر أو ذاك، ولكن ما أذهب إليه يجد مسوغاته الأبرز في قصائد الشاعرة التي ما نزال نعيد قراءتها دون ملل، والتي لا يُنقص تكرار القراءة من طزاجتها، بل يزيدها توهجاً ونضارة.

أما العنوان الذي اخترته لهذه المقاربة النقدية، فهو بالقطع لم يكن وليد المصادفة، بل كان اختياره وليد قراءة جديدة ومعمقة لأعمال الشاعرة، والذي أوصلني مرة أخرى إلى الاستنتاج بأن الشعر الحقيقي لا يمكن أن يتكئ على موضوعاته وحدها، مهما بلغت درجة جرأتها وجِدّتها وتمرُّدها على السائد. وإذا كان الجاحظ قد أكد غلبة الشكل، عبر قوله قبل قرون عدة من الزمن بأن المعاني مطروحة في الطريق وبأن الأشكال وحدها هي ما يحدد قيمة الشعر الفعلية، فإن النقد الحديث لم يبتعد كثيراً عن هذه الفكرة من خلال المقولة المعروفة بأن الأهم في العمل الأدبي ليس السؤال «ماذا نكتب؟»، بل «كيف نكتب، وبأية لغة وشكل وأسلوب؟». إلا أن ذلك لا يعني بالتأكيد الإلغاء الكامل للمعنى، والنأي بالإبداع، وبالشعر على وجه الخصوص، عن أي هدف اجتماعي أو غاية إنسانية، ولا يعني أن يصبح الانتصار للجمال مجرد قناع ظاهري تتنكر خلفه أنياب العدم ومخالب اللاجدوى. وإذا كانت سعاد الصباح قد أكدت غير مرة رفضها التام لاعتناق مبدأ الفن للفن والانتشاء بلعبة الجمال المجاني، فإن ما نادت به على هذا الصعيد لم يبق في إطار النوايا الحسنة أو الادعاء المحض،

بـل إنهـا عملـت عـلى «تسـييل» مقولاتهـا النظرية عبر مـا أنتجته مـن أعمال شـعرية، مُتَوْئِمـة بين جـرأة المواقف و»ثوريـة» الأفكار، والتمـرد على منظومة القيـم السـائدة مـن جهـة، وجماليـة الأسـلوب وليونـة التعبـير ورشـاقة اللغة والإيقـاع مـن جهـة أخرى.

لا بد من الإشـارة بادئ ذي بدء إلى أن تجربة سـعاد الصباح، ككل التجارب الشـعرية الأصيلـة، لم تتبلـور وتمتلـك سـماتها الرؤيويـة والتعبيريـة دفعـة واحـدة، بـل كان عليهـا أن تنمـو وتتخمـر برويـة وبطء في فـترات مختلفة من الزمـن. وإذا كانـت قصائدهـا المبكـرة في مطالـع السـتينيات، أشـبه بتمرينات أوليـة عـلى الكتابـة، فـإن مجموعتها «أمنية» الصـادرة عـام 1971 تبدو بمثابة الدليـل المحسـوس عـلى مـا تختزنـه الشـاعرة في أعماقهـا مـن بـذور الموهبـة الحقـة، التـي آتـت بعض أُكلهـا في هذه المجموعـة، والبعض الآخـر والأوفر في المجموعـات اللاحقـة. والواقع أن هذا العمل يتصادى في مناخاته الرومانسـية وطبيعتـه الحالمـة وأنسـاقه الإيقاعيـة المتماثلة مع بواكير العديد من الشـعراء العـرب في فترة الإحياء وشـعر النهضة ومدرسـة أبولو، وصـولاً إلى رواد الحداثة الأوائل.

ولعـل أكـثر مـا يعـبر عـن نـزوع الشـاعرة الرومانـسي في هـذا الديـوان هـو حالـة التململ والحـيرة التـي تعيشـها الشـاعرة، بمـا يجعلهـا تتأرجـح بشـكل دائـم بـين الشـك واليقـين، الطمأنينـة والنكـوص، التصالـح مـع الواقـع والتبرم بـه. وهـو مـا ينسـحب عـلى واقـع الوطـن والأمـة، الـذي تحـرص الشـاعرة باسـتمرار عـلى مقاربتـه والاسـتجابة لتحدياتـه في معظـم أعمالهـا، بقـدر مـا ينسـحب عـلى التحديـات المماثلة التـي تواجهها المرأة، كأنثـى وحبيبة وزوجة وأم، في مجتمـع الاسـتبداد الذكـوري. وأكـثر مـا تظهـر الرومانسـية الانتصارية

في قصيدة «صيحة عربية»، التي تعكس الصورة النمطية السائدة لامتداح الهوية الجمعية ورفض الهزيمة وهجاء الأعداء، كما يظهر في هذه الأبيات:

أججوا الحقد أيها الأشقياءُ لم تمت في عروقنا الكبرياءُ

من حنايا عروبتي رضع المجد، وكان العلا وهان الفداءُ

وأبي يعرب الذي بارك الأرض وقامت في ظله الأنبياءُ..

هؤلاء الكرام قومي فقولوا من هُمُ قومكم؟ ومن أين جاؤوا؟

كما يظهر النفس الرومانسي النوستالجي بشكل واضح في قصيدة «زمان اللؤلؤ»، التي تنتصر الشاعرة من خلالها لزمن البراءة الآفل الذي كانت تعيشه بلادها، كما كل منطقة الخليج، قبل اكتشاف النفط وقبل أن تفضي الثروات الهائلة التي هبطت فجأة على البشر، إلى إحداث تغييرات دراماتيكية في العادات والتقاليد، والى إحلال اليسر البليد والرغيف السهل محل لذة الكد و»عناء الرحلات الهوج» التي كان يقوم بها الأسلاف بحثاً عن لؤلؤ الأحلام المخبأة في أعماق البحار. واللافت في هذا السياق أن نزوع الشاعرة الرومانسي يأخذ في بعض الأحيان شكل سحابة من الحزن والأسى الشفاف، ويلقي بظلاله الداكنة على العديد من القصائد والمقطوعات. فتارة تهتف الشاعرة في وحدتها «أنا وحدي أتردى في متاهات الطريقْ \ أثقلتني قسوة الأيام بالقيد العتيقْ»، وطوراً تصرخ بانكسار»كطائرٍ تقذفه الريح وينعاه المطرْ \ تغتالني في وحدتي الخرساء أشباح الضجرْ»، وآناً ثالثاً تعلن بحرقة «قلبي تميمة حزنٍ \ مقرونة بالسوادِ».

لكن أي قراءة متأنية للقصائد لا بد أن تقودنا إلى الاستنتاج بأن العلاقة مع الرجل، وبخاصة في إطارها العاطفي، هي التي تتحكم بانفعالات الشاعرة المتقلبة فرحاً وحزناً، احتفاءً بالعالم أو إشاحةً عنه، وهي التي

تخاطب حبيبها الغائب بالقول:

كلما أقبلتُ ظمأى لم أجد غير السرابْ

وربيعي دون لقياك ظلامٌ وضبابْ

وكأن الأرض ماتت وكأن العمر ذابْ

أما الأمر الآخر اللافت في المجموعة فهو أن صورة الرجل المعشوق تطغى بشكل جلي على صورة الرجل الذكوري والمتسلط. وإذا كان للرجل هنا من سلطة فهي السلطة التي ينتزعها بقوة الحب لا بقوة العضل وإرادة الاستحواذ، أو هي سلطة قائمة بالتراضي بين الطرفين، إذا صح التعبير. ولهذا السبب لا تتوانى الشاعرة العاشقة عن مخاطبة الرجل المعشوق بالقول «يا حبيبي وسيدي وأميري \ وطني أنت، أنت كل كياني. يا أميري، أنت يا أطهر من طين البشر»، أو «عيدي غداً وأميري ليس ينساه». لكن الشاعرة لا تتردد من ناحية أخرى في إعلان احتجاجها الصارخ على تعامل الرجال الفظ مع النساء، والنظر إليهن كأدوات للمتعة والإنجاب، ومصادرة حقوقهن وتهميش أدوارهن في المجالات المختلفة. وهو ما تعكسه قصيدة «حق الحياة» التي تبدأ بالتذمر والشكوى وتنتهي بالرفض والوعيد:

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساءْ

يبغونهن أداة تسليةٍ ومسألة اشتهاء

ومراوحاً في صيفهم ومدافئاً عبر الشتاء..

لا لن نذلّ ولن نهون ولن نفرّط في الإباء

لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياء

أما على المستوى الفني والأسلوبي فيمكنني القول بأن قصائد الديوان

تبدو أقرب إلى التحفظ التعبيري والإيقاعي منها إلى التفجر والانعتاق. ليس فقط بالنسبة للالتزام ببحور الخليل الكلاسيكية فحسب، بل من حيث القوافي المتماثلة التي تتكرر دون تعديل من بداية القصيدة حتى نهاياتها، كما هو حال قصيدة «أحزان سائحة»، على سبيل المثال، حيث القوافي «فضاء، دماء، شقاء، العناء، رواء، الوفاء، الخ» يأخذ بعضها برقاب بعض ضمن فسحات زمنية متساوية. كما تؤثر الشاعرة في نصوص أخرى تقسيم النص الشعري إلى ثنائيات أو رباعيات، لكل منها تقفياتها المختلفة. ورغم أن مبدأ التحفظ النسبي في الموقف كما الأسلوب، هو الذي يسود هذه المجموعة بوجه عام، فإننا نستطيع أن نتلمس من خلالها الإرهاصات الفعلية بالمرحلة التي تلتها، ليس فقط من حيث رشاقة اللغة والأسلوب وخلوهما من التقعر والفظاظة الأسلوبية، بل من حيث اللبنات الأولى للصور الشعرية التي تتخذ من الحواس، في تداخلها وتبادل مواقعها، ظهيرها الأهم. وهو ما تبدو تمثلاته واضحة في قصيدة «قبلة»، حيث نعثر على ديناميات استعارية مفاجئة للصور المحسوسة، من مثل «إن في ثغرك نافورة ياقوتٍ وعنبر»، أو مثل «كل حرفٍ من جنى ثغركِ مقطوعة سكّر»، حيث يحل الياقوت والعنبر محل الماء في رمزية اللون والرائحة، في الأولى، ويصبح المسموع قياساً للمتذوّق، في الثانية.

على أن ما ينبغي الإشارة إليه، قبل الانتقال إلى المحطة الشعرية التالية والمهمة، في تجربة سعاد الصباح، هو ذلك المتعلق ببعض المقطوعات النثرية التي تبدو خارجة عن مناخ المجموعة وسياقها الأسلوبي. وهو ما يظهر جلياً في نصوص قصيرة وشبيهة بالومضات الخاطفة، مثل «رصاصة» و«معادلات» و«القمر الهارب»، وصولاً إلى «حاول أن تخترعني»، تبدو

قادمة من زمن آخر ومرحلة تعبيرية أخرى. والأرجح أن إعادة نشرها لهذه النصوص في مجموعتها اللاحقة «في البدء كانت الأنثى» هو بمثابة استدراك «للخلل» ووضعٍ للنصوص في مكانها الملائم.

كان علينا أن ننتظر عقداً ونصف عقد من الزمن، لكي نقف على النقلة النوعية المهمة التي حققتها سعاد الصباح في مجموعتها اللافتة «فتافيت امرأة»، وصولاً إلى أعمالها اللاحقة «في البدء كانت الأنثى» و«امرأة بلا سواحل» و«خذني إلى حدود الشمس» وغيرها، سواء على مستوى الخطاب الشعري أو على صعيد التقنيات الفنية والأسلوبية. ففي السياق الأول توكل الصباح إلى الشعر مهمات أساسية لا تتصل بوعي الواقع العربي والوقوف على أعتابه فحسب، بل بتحويل هذا الوعي إلى أداة لرفض الخنوع والتمرد على السائد، والعمل على إرساء قيم العدالة والحرية وتكافؤ الفرص بين شرائح المجتمع وطبقاته، بما يجعل من تحرير المرأة جزءاً لا يتجزأ من تحرير المجتمع على نحو عام. لا بل إن الشاعرة التي تلح في دعوة المرأة إلى انتزاع حقها في الحياة، وعلى قدم المساواة مع الرجل، توسع مفهوم هذا الحق فتجعل من «الحق في الشعر»، وفق تعبير محمد بنيس، جزءاً لا يتجزأ من حقوق المرأة المسلوبة والمتوجب استردادها. وهو ما تعكسه في قصيدتها المميزة «فيتو على نون النسوة»، حيث تقول:

يقولون إني كسرتُ بشعري جدار الفضيلة

وإن الرجال هم الشعراءُ،

فكيف ستولد شاعرةٌ في القبيلة؟

وأضحك من كل هذا الهراءْ

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكبِ..

وأد النساءْ

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوتُ النساء رذيلة؟

والملاحظ في هذه المجموعة، كما في مجموعات الصباح اللاحقة، ارتفاع منسوب الاحتجاج على واقع الأمة المثخنة بالهزائم والمنخورة بالفساد والممعنة في التخلف، والتي يتسلم مقاديرها حكام متسلطون وبالغو الجشع والانحراف، والذي يتلازم في الوقت ذاته مع ارتفاع منسوب الأمية والقهر والجوع من جهة، ومنسوب الظلم والعسف والاستبداد من جهة أخرى. ولهذا السبب فإن الشاعرة تحول رثاءها الشجي والمر لجمال عبد الناصر إلى مضبطة اتهام قاسية، لا ضد الساسة الحاكمين فحسب، بل ضد الشعوب نفسها التي تماهت مع الطغاة والجلادين وارتضت الخنوع والمذلة والاستسلام، حيث العالم العربي «بعضه مغتصبٌ \ وبعضه مؤجّرٌ \ وبعضه مقطّعٌ \ وبعضه مرقّعٌ \ وبعضه مطبّعٌ \ وبعضه مستسلمٌ \ وبعضه ليس له سقفٌ ولا أبواب».

إلا أن تركيز الشاعرة على انتمائها القومي واهتمامها بقضايا الأمة، لم يكن بالنسبة لها على حساب انتمائها الراسخ لبلدها الكويت، أو لمنطقة الخليج بوجه أعم، بل ثمة تكامل بين الولاءات تتسع دائرته الإنسانية لتلامس جهات الكوكب الأربع. والصباح إذ تتغنى بتاريخ بلادها العريق، وتتعقب في العديد من نصوصها ملامح الشخصية الكويتية وسماتها المميزة، فهي

تؤكد مقولة الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت بأن الشعر في عمقه الأخير هو أبلغ تجسيد لروح الأمة وهويتها وشكل حضورها في العالم. على أن حبها للوطن لم يمنعها من الاحتجاج المرير على ما تسبب به عصر النفط من تقويض لقيم الأصالة وإفساد لبراءة الماضي. وقد يكون ما فعلته الصباح في قصيدتها الجريئة واللاذعة «إن جسمي نخلة تشرب من بحر العرب»، هو المعادل الشعري لما فعله عبد الرحمن منيف في خماسيته المعروفة «مدن الملح»، حيث لم تتوان الشاعرة عن القول:

إنَّني بنْتُ الكُويتْ
ومعَ اللُّؤلؤِ في البَحْرِ ترعْرَعْتُ،
ولملمْتُ مَحاراً ونُجُوما
آهِ.. كَمْ كانَ مَعي البَحْرُ حَنوناً وكَرِيما
ثمَّ جاءَ النِّفْطُ شَيطاناً رَجِيما
فانْبَطَحْنا عنْدَ رِجلَيهِ رِجالاً وَنِساءَ
وعَبَدْناه صَباحاً ومَساءَ
ونَسينا خُلُقَ الصَّحراءِ.. والنَّخْوةَ.. والقَهْوةَ
والمهْباجَ.. والشِّعرَ القَديما..

إلا أن الصباح التي ستهدي بلادها بعد محنة العام 1990 مجموعة شعرية مستقلة تحت عنوان «برقيات عاجلة إلى وطني»، ما تلبث أن تنشر من هذه القصيدة الأجزاء التي تعبر عما تختزنه أعماقها من حب عارم لوطنها الكويت، حاذفة المقاطع الأخرى ذات الطابع النقدي والاعتراضي. وهو أمر يمكن تفهمه بالطبع، لأن كل الإشكاليات التي تطرحها الشاعرة على الواقع

تصبح ثانوية تماماً بالقياس إلى التهديد الأخطر الذي يطول وجود الوطن ومصيره. وإذا كان ثمة من تعويل ما على تفاصيل بعينها، فهو ذلك الذي يحرض الذاكرة على استعادة تفاصيل الوطن وجزئيات مسرح الطفولة المهددة بالاندثار. وهو ما تعكسه بجلاء قصيدة «وردة البحر» التي تتحول مقاطعها إلى تعاويذ شعرية مرفوعة في وجه النسيان:

كويت، كويتْ

شواطئ مصقولة كالمرايا

وبحر يوزع كل صباح علينا ألوف الهدايا

وشايُ أبي

وابتسامة أمي

ومحفظتي وجديلة شعري

وكوب الحليب قبيل الذهاب إلى المدرسة

لكن الشاعرة ما تلبث أن ترفع من وتيرة احتجاجها الصارخ على الهجمة الغادرة التي تعرض لها بلدها الصغير والمسالم، ممن كان يُفترض بهم أن يذودوا ليس فقط عن شريكهم في الهوية واللغة والتاريخ، بل عن الشعارات القومية الطنانة التي أصمّوا بها آذان العرب من محيطهم إلى خليجهم. إلا أن الصباح، مستخدمة ضمير المتكلم الجمعي، لا تبرئ أحداً من دم «الصدّيق» الكويتي المهدور على مذبح الشعوب المستكينة، التي صنعت طغاتها بنفسها وأسلمتهم مقاليد الأمة ومصيرها وأعناق أبنائها في الوقت ذاته. وحيث إن «الذئب هو مجموعة من الخراف المأكولة»، وفق ما يقوله الشاعر الفرنسي بول فاليري، تعلن الشاعرة في قصيدتها الغاضبة

«مـن قتـل الكويت؟»:

هذا الذي قد قتل الكويتْ

لم يأت من فراغْ

وإنما جاء إلى الوجود من أرحامنا

من وجهنا الشاحبِ، من عاهاتنا

من مكرنا وغدرنا وحبنا لذاتنا

وعقدة السلطان في دمائنا

هذا الذي قد قتل الكويتْ

ليس بلا سلالةٍ،

بل إنه من لحمنا ودمنا

وإنه خلاصةٌ لكل سيئاتنا

وليـس بالأمـر المسـتغرب بالطبـع أن تحمـل نصـوص الشـاعرة الوطنيـة كل هـذا القـدر مـن الولاء لبلدهـا الصغير وهـو يواجه غـدر الأقربـين وطعناتهم، باعتبـار أن الشـعراء هـم الأكـثر اتصـالاً بالتربـة التـي أنبتتهـم، وبالينابيـع العميقـة التـي رفـدت لغاتهـم الأم بكل ما يلزمها من أسـباب الـثراء المعجمي والإبداعـي. أمـا الجرعـة الإضافيـة مـن المشـاعر المتأججـة حبـاً وحزنـاً وغضباً عارمـاً، فهـي متأتيـة عـلى الأرجـح مـن مصدريـن اثنين، يتصـل أولهـما بالدور الريـادي الـذي لعبتـه عائلـة الصبـاح في اسـتقلال البـلاد وتوجيـه دفتهـا المسـتقبلية عـلى كافـة الأصعـدة، فيما يبـدو الثاني أقـرب إلى المرارة والسـخط والذهـول إزاء أولئـك الذيـن محضتهـم الشـاعرة، كـما شـعبها برمتـه، الكثـير

مـن المـودة والثقـة والتقديـر، قبـل أن يميطـوا اللثـام عـن حقيقتهـم الصادمة ويسـددوا نحـو الكويـت وأهلها، جحافـل أحقادهم وفـولاذ طعناتهم الغادرة.

لكـن الجانـب الأكـثر لفتـاً للنظـر في هـذا السـياق هـو الوعـي المعـرفي والثقـافي العميـق الـذي تكشـف عنـه صاحبـة «والـورود تعـرف الغضـب»، مـن خـلال ربطهـا المحكـم بـين الاسـتبداد السـياسي والفكـري والاجتماعـي في المجتمعـات العربيـة، والاسـتبداد الذكـوري الـذي يجعـل الرجـل في موقـع الغلبـة والاسـتحواذ واحتـكار القـرار، وصـولاً إلى الربـط بـين حلقـة العنـف الاسـتحواذي الذي يمارسـه الرجال ضد نسـائهم على مسـتوى الأسرة الصغيرة، والحلقـة الأوسـع للعنـف الدمـوي الضـاري الـذي يشـنه الطغاة والمسـتبدون ضـد الشـعوب المقهـورة، بهـدف تأبيـد سـيطرتهم عـلى مقاليـد الحكـم، ووأد أي محاولـة حقيقيـة للتغيـير. وهـي لا تكف مجموعـة إثر أخرى عـن التأكيد عـلى أن الإمعـان في تهميـش المرأة وتعطيـل دورها في صياغـة الحاضر العربي، هـو الوصفـة المثـلى للـرزوح تحـت وطـأة الجهـل والتخلـف والتخـثر العقلي، ولإجبـار المسـتقبل عـلى الخضـوع لمفاهيم المـاضي وتعاليمه المحنطـة. كما أن رجـال هـذه البـلاد يلحـون عـلى إلغـاء الجوهـر الحقيقـي للأنوثـة، وتغييـب تجلياتـه الأموميـة والإنسـانية والعقليـة والإبداعيـة، في مقابـل إعـلاء الجانب المتعلـق بالجنـس والإغـواء والرغبـات «السريريـة» الغرائزية. وهو مـا تؤكده الشـاعرة في غـير مجموعـة مـن مجموعاتهـا، وصـولاً إلى ديوانهـا «خـذني إلى حـدود الشـمس» الـذي تعلـن عـبره بجـرأة واثقة:

هذي بلاد أكلتْ نساءها

واضطجعتْ سعيدةً تحت سياط الشمس والهجيرْ

هذي بلاد الواق الواق التي تصادر التفكيرْ

وتذبح المرأة في فراش العرس كالبعيرْ

وتمنع الأسماك أن تسبحَ

والطيور أن تطيرْ

هذي بلاد تكره الوردة إن تفتحتْ

وتكره العبيرْ

ولا ترى في الحلم إلا الجنس والسريرْ

على أن الجانب الأخطر والأشد إيلاماً من هذا التخلف «العضال» الذي أحال الزمن العربي إلى التقاعد التام منذ قرون عدة، لا يتمثل بمعتقدات العامة والبسطاء وجحافل الأميين الذين يميلون بطبعهم إلى التحفظ السلوكي والفكري، ويتوجسون من كل نزعة تحررية جريئة، بل ببعض المثقفين المنافقين من مزدوجي الهوية، الذين يفعلون في السر ما ينكرونه في العلن، والذين لا يكفون عن امتداح المرأة والدفاع عن حقها الطبيعي في المساواة مع الرجل، فيما هم في حقيقتهم العارية ليسوا سوى نخاسين في مزاد البيع والشراء والنزوات الجنسية البحتة. وقد عبرت الصباح عن هذه الظاهرة الفصامية في كتابها «فتافيت امرأة»، حيث تقول في قصيدتها «إلى تقدمي من العصور الوسطى»:

أمثقفٌ؟

ويقول في وأد النساءِ

فأيّ ثقافة هذي.. وأيّ مثقفينْ؟

أمثقفٌ؟

ويريد أن يبقي حبيبته بسرداب السنينْ؟

أتقدميٌّ في كتابته؟

ورجعيٌّ بنظرته إلى الأنثى،

فإن ضحكتْ له امرأةٌ

يخاف عذاب ربّ العالمينْ!

على أن سعاد الصباح التي ترفض استحواذ الرجل على المرأة ومصادرة حريتها وتهميشه لمكانتها، على المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية، باعتبار أنهما كائنان متساويان في المواطنة والحقوق والواجبات وتكافؤ الفرص، وفق شرعة حقوق الإنسان، لا تتحرج في إطار طبيعتها الأنثوية، وبخاصة في حالة الحب، من الخضوع للرجل المعشوق والافتتان بحضوره القوي والآسر. ذلك أنها تدرك بوعيها الثاقب أن نضال المرأة الشرس لانتزاع حريتها وحقوقها المسلوبة، في المجتمعات الذكورية البطريركية، يجب أن لا يقودها إلى التخلي عن «خصائصها» الأنثوية، كشكل من أشكال الانتقام من الرجل ومن نفسها في الآن ذاته، كما تفعل بعض الناشطات في الحركات النسوية المناهضة للتمييز الجندري، أو كما فعل شمشون في لحظات يأسه القاتلة.

وكالكثير من نصوص الصباح، وبخاصة في جانبها العاطفي، ثمة نوع من التأرجح بين الأضداد، أو الجدلية الدائمة بين الرفض والقبول، والتمرد والإذعان، وفقاً لطبيعة العلاقة والموقف والغايات. فالشاعرة التي ترفض الإذعان القسري للفظاظة الذكورية، مخاطبة الرجل الطاغية التسلسلي بالقول «يا هولاكو الأول \ يا هولاكو الثاني \ يا هولاكو التاسع والتسعون

\ لـن تُدخلنـي بيـت الطاعـةِ \ فأنـا امـرأةٌ تنفـر مـن أفعـال النهـيِ \ وأفعـال الأمـر»، هـي نفسـها التـي تهتـف بالرجـل المعشـوق في قصيـدة أخـرى:

أعتذر لك عن سنوات اليتم العاطفي التي عشتُها

قبل أن تكون سيدي ومليكي

أعتذر لك للمرة الخمسين

عن كل زاوية من فكري لم تشملها برضاك

وكل سنتيمتر من شَعري

لم يدخل في قائمة ممتلكاتك

وكل خيط من ثيابي لم يخضرّ لابتسامتك

غـير أن مثـل هـذه الأفـكار والمواقـف الجريئـة التي تصـدت سـعاد الصباح مـن خلالهـا للمفاهيـم الذكوريـة المهيمنـة عـلى الواقـع والفكـر العربيـين، لم تكـن لتُكسـبها المكانـة المرموقة التـي وضعتها في طليعة الشـاعرات العربيات، لـو لم تكـن مقرونة بجمالياتهـا اللغوية والتعبيرية. فالأفـكار والمواقف المماثلة لم يكـن لهـا أن تضـع رمـوزاً نهضوية مهمة مثل قاسـم أمين ومـي زيادة ونوال السـعداوي في خانـة الشـعر، لأن لهـذا الأخـير لغتـه ومعايـيره الخاصـة التـي تميـزه عـن النثر، وهـي المعايـير التي اسـتوفت الصبـاح شروطها ومسـتلزماتها عـلى مسـتوى الرشـاقة الأسـلوبية، كـما على مسـتويي الصـورة والإيقـاع. وإذا كان مـن الصعوبـة بمـكان أن تحيـط هـذه المقاربـة النقديـة بـكل العنـاصر الفنيـة التـي تميـز تجربـة الصبـاح، فـإن مـن الـضروري بالمقابـل الوقوف على العنـاصر التـي تعطـي للجانـب الأسـلوبي مـن المقاربـة مصداقيتـه وشـواهده الملائمة.

والواقع أن المرء لا يبذل كبير جهد لكي يتأكد من عنصري البساطة الشفافة والليونة المحببة، اللذين يميزان أعمال الصباح بكاملها. إذ لا نعثر في هذه الأعمال على ما هو فظ ومقعر وناتئ وخادش للسمع أو لغيره من الحواس، بل ثمة مفردات وتعابير سلسة ورشيقة ومائية الانسياب، بصرف النظر عن تشكيلاتها الإيقاعية الموزعة بين الأنساق الخليلية والمفعلة والنثرية. ومع أن الحقل اللغوي للشاعرة ليس منغلقاً على نفسه، بل هو يتوزع على مروحة من المفردات، الرومانسية منها والفلسفية، النخبوية كما الشعبية، فإن هذه المفردات تكتسب رونقاً ورشاقة عاليين، بمجرد دخولها في سياق النص الشعري وبنيته ونسيجه. فالعلاقة بين المفردة والمفردة في نصوص الصباح، ليست علاقة «زواج» بالإكراه أو تركيباً لغوياً متعسفاً، بقدر ما هي علاقة عشقية قائمة على الحب والشغف والتناغم التلقائي. ولا تتردد الشاعرة في إخراج موادها الخام من الزنازين الرطبة للمعاجم، باتجاه الهواء الطلق والحياة المعيشة واللغة اليومية، حتى لو كانت بعض المفردات مستعارةً من لغات أخرى. ذلك أن موهبتها المتقدة تتكفل بصهر تلك المواد في مختبرها الإبداعي وإعادة إنتاجها على نحو مختلف. ولدينا على ذلك شواهد عديدة من مثل: «أصبح الشعر بأيدي المافيات»، أو «الكاسيتات التي أسمعها في خلوتي \ عكستْ ذوقَكَ أنت»، أو «منذ مئة عام \ وأنت معربشٌ كحشائش البحر \ على شواطئ ذاكرتي»، أو «أكتب على إسوارتي \ أكتب على دشداشتي \ أكتب على الحيطان»، أو «واستعانوا بالجنود الإنكشاريين حتى يسكتوني»، أو «يصطف فيها الناس بالطابور كي يستنشقوا الهواء»، أو «أبحث عن (ترويقة) الفول لدى (مرّوش) \ عن باعة القهوة في الكورنيش \ عن (منقوشة الزعتر)، عن جريدتي».

أمـا الأمـر الثـاني اللافـت في تجربة سـعاد الصباح، فهـو أن صورها الشـعرية لا يتـم توليدهـا في محترفـات الذهـن والكـدح الفكـري المجرد، بـل تنبثق من عـالم المرئيـات ذات البعـد المشـهدي، بحيـث تضيـق في نصوصهـا المسـافة بين الشـعر والرسـم، وتبـدو القصائـد شـبيهة باللوحـات، لكـثرة مـا تزخـر بـه من الألـوان والعنـاصر الحسـية والبصرية. ومع ذلك فإن الطابع المحسـوس للصور لا يُنقـص مـن جاذبيتهـا وقدرتهـا عـلى إدهـاش القـارئ. والسـبب في ذلـك لا يعود إلى طبيعتها السـينمائية وارتسـامها السريع والسـهل على شاشـة المخيلة فحسـب، بـل إلى نكهتهـا الطازجـة والغنيـة بالمفارقـات، مـن مثـل «أصابعـك تشـتعل فـوق الطاولـة كشـمع الكنائـس»، وقـد تأتي بعـض الصور مـن خلفية أسـطورية، دون أن تفصـح الشـاعرة عـن ذلـك بشـكل واضـح، كقولهـا «ألا تذكـرني؟ \ أنـا التـي شـكّلتني من رغوة البحـر»، في تناص خفي مـع أفروديت التـي وُلـدت مـن زبـد البحـر، كـما تقـول الأسـطورة. وليـس بعيـداً عـن هذه المشـهديات الصوريـة، تلح الشـاعرة على المماهاة الدائمة بـين المرأة والطبيعة، سـواء مـن حيـث التكويـن الجينـي و»الجغرافيـا» التشـكيلية والجماليـة، أو مـن حيـث التبـدل التلقـائي الفجـائي للانفعـالات والتعبـيرات السـلوكية. وهو مـا يظهـر أحيانـاً عـبر سـياق متواتـر وشـبه ملحمـي مـن الصـور التشـبيهية والاسـتعارية، كـما في قولها:

يا صديقي:

أنا ألف امرأةٍ في امرأةٍ

وأنا الأمطارُ

والبرقُ

وموسيقى الينابيعِ

ونعناع البراري

وأنا النخلة في وحدتها

وأنا دمع الربابات،

وأحزان الصحاري

ولا بـد في هـذا الإطـار من الإشـارة إلى أن الحواس تختلـط وتتداخل وتتبادل مواقعهـا في نصـوص الصبـاح، بحيـث يلبـس المسـموع لبـوس المـرئي «صوتـك مظلـةٌ وغمامـةٌ وديـوان شـعر»، وتشـتبك حاسـتا السـمع والشـم «أهرب من رائحـة صوتـك إلى غرفتـي»، ويضاف المجرد إلى المحسـوس «عندمـا أودعك في المطـار \ تنتـشر رائحـة حنينـي إليـك»، والمحسـوس إلى المجـرد «حلمـت ليلة أمـس \ بأننـي مسـتلقية تحـت أشـجار حنانـك». وفي أحيـان أخـرى يتداخـل الشـعر مـع السـينما والرسـم ليؤلـف معهـما جدارية مـن الألـوان والمرئيات:

أمشي كل خريفٍ في الغاباتِ

لأغسل وجهي بالأمطارْ

هذا ورق أصفرُ،

هذا ورق أحمرُ،

هذا ورق مشتعلٌ كالنارْ

أسأل نفسي وأنا أمشي فوق نثارات الياقوت:

أهذا ورقٌ أم أفكارْ؟

وهل الغابة تحزن أيضاً؟

هل هي تشعر بالتذكار؟

أما العنصر الثالث الذي يتميز به أسلوب الصباح الشعري، فهو الإلحاح الدائم على إبراز التناقضات الضدية التي تحكم مبدأ الوجود وقوانينه، من جهة، والتي تعكس قلق الكائن الإنساني وتمزقه بين الخيارات المتعارضة، من جهة أخرى. وإذا كان لهذا المبدأ الجدلي منشؤه الفلسفي والفكري الذي ظهر قديماً عند هيرقليطس اليوناني، وصولاً إلى هيغل وكارل ماركس، فهو لا يظهر عند الصباح، كما العديد من الشعراء، بوصفه انعكاساً لاجتهادات العقل والفكر المجرد، بل يصدر عن وعي عميق بطبيعة الوجود، وعن اختبار شخصي وروحي يجد براهينه اليومية في كل ما يحكم حياة البشر من مفارقات. والواقع أن استثمار هذه المفارقات من قبل الشاعرة، قد أكسب نصوصها الكثير من الدينامية والتنوع والتموج التعبيري البعيد كل البعد عن الرتابة والتماثل النمطي. وقد يأخذ التضاد عند الشاعرة صيغة المقابلة بين نمطين متعارضين من أنماط السلوك الاجتماعي، كما في قولها:

إنني مجنونة جداً وأنتم عقلاءْ

وأنا هاربةٌ من جنة العقل،

وأنتم حكماءْ

أشهُرُ الصيف لكم

فاتركوا لي انقلابات الشتاءْ

والملاحظ أن الشاعرة لا تلح على استخدام الطباقات باعتبارها ضرباً من ضروب البيان أو المحسنات اللفظية التقليدية، بل لأنها تتيح لها عقد مقارنات متعددة الوجوه بين المرأة والرجل، أو بين العاشق والمعشوق، كما يتبدى في قصيدتها «درس خصوصي»، حيث يظهر التناقض بين الوضعين

في صورتـه الفاقعـة، مثـل: «فإننـي درويشـة جداً وأنـت خبـيرُ»، أو «أنا لم أزل أحبـو وأنـت كبـيرُ»، أو «يـا هادئ الأعصـاب، إنك ثابتٌ \ وأنا عـلى ذاتي أدور.. أدورُ»، أو «فأنـا محافظـةٌ وأنت جسـورُ».

النقطـة الرابعـة التـي تمكـن ملاحظتهـا في نصـوص الشـاعرة، هـي ظاهـرة التكـرار والصيـغ المتماثلـة والعـود على بدء. وهـي ملاحظة تتعلـق بالعبارات المفتاحيـة التـي تنبنـي عليهـا القصائـد، كـما بالأبيـات والسـطور التـي تتـم اسـتعادتها خـلال النصـوص. ومـع أن النقـد المـدرسي التقليـدي كان يـرى في التكـرار دليـلاً عـلى الرتابـة أو الركاكة والوهن الأسـلوبي، فقد أثبتـت التجارب المختلفـة للشـعراء، وبخاصة في الشـعر المعـاصر، أن مثل تلـك التهم غير قابلة للتعميـم، وأن النظّامـين وأنصـاف الموهوبـين، هـم وحدهـم الذيـن يجعلـون مـن التكـرار مرادفـاً للرتابة والوهن، في حين إن الشـعراء الحقيقيين لا يكتفون بجعلـه أداة ملائمـة لتأكيـد المعنـى، بـل يصبـح أداة لإحـكام السـيطرة عـلى النـص ومنعـه مـن التشـتت. وإذا كان في كل قصيـدة ناجحـة خيـط سردي تنتظـم مـن خلالـه أجزاؤهـا المتتاليـة، كـما يذهـب بعـض النقـاد، فإن سـعاد الصبـاح التـي تلـح عـلى هـذه التقنيـة، تضـع التكرار في السـياق الـذي يبعث الحيـاة في النصـوص، ويحفـز القـارئ عـلى متابعتهـا حتـى النهايـة. ومـع أن الأمثلـة تشـمل شـعر الصبـاح برمته، فلا بأس مـن التذكير بالقليـل منها، حيث عبـارة «كـن صديقـي» المفتاحيـة تتكرر بشـكل متواصـل، في ديـوان «في البدء كانـت الأنثـى»، وفي القصيـدة الشـهيرة والمغنـاة التـي تحمـل العنوان نفسـه. كـما تتكـرر في قصيـدة «أنثـى 2000» التـي تليها، عبـارة مفتاحيـة أخرى على النحـو التالي:

قد كان بوسعي -مثل جميع نساء الأرض-

مغازلة المرآة

قد كان بوسعي،

أن أحتسيَ القهوة في دفء فراشي

وأمارس ثرثرتي في الهاتف،

دون شعورٍ بالأيام وبالساعاتْ

قد كان بوسعي أن أتجمّلَ..

أن أتكحّلَ..

أن أتدلّلَ،

أن أتحمّص تحت الشمسِ،

وأرقص فوق الموج ككلّ الحوريّاتْ

وقد لا تكون صيغة التكرار متصلة بالمفاتيح الأساسية لبنية القصيدة، بل بالمعاني المترابطة والمتوجب جمع بعضها إلى بعض عبر حروف العطف أو غيرها من الوسائل، كما هو حال قصيدة «إلى واحد لا يسمى»، حيث تتوالى السطور بالطريقة نفسها، كقول الشاعرة: «وأعرف أن اللغات تضيق علي \ وأن قميصي يضيق علي \ وأن سريري يضيق عليّ \ وأن جميع المعاجم من دون جدوى».

غير أن الحديث عن الليونة الأسلوبية التي تميز شعر سعاد الصباح، لا يستقيم دون التطرق إلى سلاسة البنى الإيقاعية لقصائدها ونصوصها، والتي تشكل الميزة الخامسة لهذا الأسلوب. ولعل أول ما يستوقف القارئ من هذه الناحية، تجاوز الشاعرة للسجالات الضارية التي كانت تدور، ولا

تـزال، بـين أنصـار الأوزان الخليلية التقليدية وأنصار الشـعر الحـر، أو المكتوب عـلى النسـق التفعيـلي، كـما بـين شـعراء الـوزن بوجـه عـام، وشـعراء قصيـدة النـثر، ممـن يـرون في الأوزان عبئـاً عـلى الشـعر ونوعـاً مـن الحمولـة المرهقة التـي تمنعـه مـن التحليـق. ولم يكـن توزع نتـاج الصباح الشـعري بـين الأنماط الإيقاعيـة الثلاثـة، الخليـلي والحـر والنـثري، سـوى تأكيـد منها عـلى عقم تلك السـجالات وهشاشـتها النافلـة، باعتبـار أن الشـعر الحقيقـي أكبر من شـكله، وأن الأشـكال لا تتحـول إلى عوائـق وجـدران إلا عند ذوي المواهب الشـحيحة.

وإذا كان لـكل شـاعر متفـرد بصمتـه الإيقاعيـة الخاصـة بـه، سـواء بوجـود الأوزان أو مـن دونهـا، فـإن أكـثر مـا يميـز الشـاعرة عـلى مسـتوى القصيـدة الخليليـة، هـو اختيارهـا لـلأوزان الرشـيقة ذات الجـرْس المميـز الـذي يوفـر لـلأذن مـا تحتاجـه مـن اللـذة السـمعية. ولأن الصبـاح لا تنظـر إلى الشـعر خـارج انسـيابه الغنائي وتواشـجاته الصوتيـة، فهي تعمد إلى اسـتخدام البحور الرشـيقة والمجـزوءة، ومـن بينهـا الكامـل والوافـر والرجـز والرمـل والخفيـف والمتقـارب والخبـب، للتعبـير عـما يخالجهـا مـن أفـكار ومشـاعر، وهـو ما بدا واضحـاً في الشـواهد المتضمنـة في هـذه المقالة. ومع أن الشـاعرة تسـتخدم في الإطـار التفعيلي البحور نفسـها على وجه التقريـب، إلا أن قصائدها التفعيلية تتسـع، بحكـم هامـش الحريـة الذي تمتلكه، للكثـير من التوشـيات والمناورات الصوتيـة الحاذقـة، كـما في قولها:

يا سيدي،
يا من يغيّر في أصابعه حياتي
يا من يؤلّفني، ويُخرجني
ويكسرني، ويجمعني،

ويشعل ثورتي، وتحوّلاتي
أجراس نصف الليل رائعةٌ
وهذا الثلج موسيقى تكلّمنا
وأنا أصلّي كي تظلّ تحبني
فاقبلْ صلاتي

وما يصح على الأوزان في نصوص الصباح يصح على القوافي. فمع أن الشاعرة لا تميل إلى التعسف في إطالة الجمل الشعرية، أو إلى نظام التدوير الذي اتبعه العديد من شعراء الحداثة العرب، مثل حسب الشيخ جعفر ومحمد عفيفي مطر وآخرين، إلا أن المسافة بين قافيتين لم تعد قصيرة ومتماثلة، كما كان الحال في مجموعتها المبكرة «أمنية»، بل اتسعت في مجموعاتها اللاحقة دون إسراف، متيحة للنصوص المزيد من التنفس والطواعية الإيقاعية. فمن الصعوبة بمكان أن نعثر في هذه التجربة على تقفية مفتعلة أو فظة ونافرة، كما هو حال الكثير من شعراء الأوزان، بل تنزل القافية على الوزن نزولاً مرناً وبعيداً عن التكلف. أما النصوص والمقطوعات النثرية التي تتضمنها معظم أعمال الشاعرة، فإن خلوّها من الأوزان والقوافي لا يعني بأي حال وقوعها في خانة النثر المرسل والعادي. ذلك أن هذه النصوص تمتلك بنيتها الإيقاعية الغنية، من خلال اعتماد الشاعرة على تقسيم الجمل والتناظر الإيقاعي، والتكرار المثبّت للمعنى، وتنويع الصيغ الكلامية وتكثيف الصور، بما يقلص إلى حدود معينة، الفوارق الإيقاعية بين النموذجين التفعيلي والنثري. وهو ما يؤكده قول الشاعرة في مجموعتها «والورود تعرف الغضب»:

ماذا أفعل بتراثكَ العاطفيّ

المزروع في دمي كأشجار الياسمين؟

ماذا أفعل بصوتك الذي ينقر كالديك

وجه شراشفي؟

ماذا أفعل برائحتك

التي تسبح كأسماك القرش

في مياه ذاكرتي؟

ثمة المزيد بالطبع مما يمكن أن يقال حول الأبعاد الأسلوبية والتشكيلية والسيميائية لشعر سعاد الصباح. والكثير مما يقال حول كيمياء اللغة وجماليات الصورة وطراوة الصوت وتموجات الإيقاع، وغير ذلك مما تضيق بتفاصيله هذه القراءة، ويحتاج إلى مؤلفات نقدية كاملة. إلا أن ذلك لا يمنعني في نهاية هذه المقاربة، من التأكيد على أصالة هذه التجربة وجرأتها البالغة على مستويي الموقف والأسلوب، وعلى تمكّن سعاد الصباح من الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعراء العرب الطليعيين، وانتزاع المساحة التي تستحقها على خارطة الشعر العربي المعاصر.

موقف البوح في شعر سعاد الصباح

أ.د. مجدي أحمد توفيق[1]

(1)

شعر سعاد الصباح شعر بسيط، لا أريد أن أضفي عليه تعقيداً ليس فيه. وإنما أريد أن أفسِّر هذه البساطة، التي أرجعها إلى ما أسميه موقف البوح، أقصد أن هذا الشعر يقوم على فعل لغويّ رئيس، هو البوح بالشعور الإنساني البسيط. من ثم يعدّ موقف البوح فرضية نقرأ في ضوئها هذا الشعر قراءة لا يشغلها طويلاً تأويل النصوص -على أهمية العمل التأويلي- ولا تشغلها الوظائف الدلالية المتنوعة للغة في هذا الشعر، وإنما تشغلها «قضايا الشكل» التي تتولّد عن تأسيس الخطاب الشعري على أساس من استراتيجية البوح هذه. وبطبيعة الحال لا يمكن لمثل هذه الاستراتيجية، وهي تؤسِّس الموقف الاتصالي للخطاب الشعري، أن تسمح لنا بتجاهل الدلالة والمعنى والتأويل تجاهلاً كاملاً، وذلك أن تحليل موقف البوح يقتضي النظر في المَبُوح به، وهو نفسه المدلول عليه، أو المعنى. ولكن التركيز على قضايا الشعر يجعل الالتفات إلى الدلالة محدوداً محكوماً

1- ناقد أدبي له عدد كبير من المقالات في الدوريات الأدبية المختلفة، وشارك في عددٍ كبير من الندوات الأدبية في أنحاء مصر المختلفة وخارجها. ترأس تحرير سلسلة كتابات نقدية التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة لما يربو على سبع سنوات، وكان عضواً في اللجنة العليا للنشر بالهيئة طوال هذه السنوات. وشارك في عدد كبير من اللجان بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر، ومكتبة الإسكندرية وجهاتٍ أخرى عدة. له العديد من الإصدارات منها: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم 1992م (رسالة الماجستير)، والتراث المصنوع: دراسة لآليات تأويل التراث في الأدب المعاصر في مصر 1993م، ومدخل إلى علم القراءة الأدبية 1993م، ومفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان 1997م (رسالة الدكتوراه)، وغيرها.

بالغايـة الفنيّـة التـي يبحـث عنهـا هـذا البحث.

ولا مفـر الآن مـن أن نـبرز الفرضية المختارة لقراءة شـعر سـعاد الصباح، وأنا أقـدِّم لهـا تبريريـن، تبريـراً نثريـاً يتمثَّـل في بعـض الكتابـات النثريـة للشـاعرة، وتبريـراً شـعرياً يتمثَّـل في نمـاذج مختارة من شـعرها. وسـتكون قضايا الشـكل المثـارة هـي البرهان الحاسـم على صلاحيـة فرضية موقف البـوح هذه لمقاربة شـعر سـعاد الصبـاح، وإضاءتـه عـلى تنوّعـه بـين الغـزل، والحـب، والرثـاء، والوطنيـة، والأمومـة، والتأمـل الميتافيزيقـي للنـوع الإنسـاني تأمّـلاً بسـيطاً لا غمـوض فيه.

أمّـا التبريـر النـثري فيمكـن أن نلتمسـه في كتابهـا حقـوق الإنسـان في العالم المعـاصر، فهي تقول في السـطور الأولى من تمهيـد الكتاب: «واهتماماتي الأدبية وصفـت الإنسـان ككتلـة متوهجـة من المشـاعر والأحاسـيس، وككائـن يتطلع إلى تحقيـق ذاتـه في قلب إدراكـه للحياة وللعلاقات الإنسـانية» (ص11). ومع الدلالـة الواضحـة لعبارتهـا عـلى نزعـة إنسـانية قويـة جارفـة جعلتهـا تهـدي الكتـاب قائلـة: «إلى صديقـي الإنسـان في كل مـكان»، فـإن العبـارة دالّة بذكر توهّـج المشـاعر والأحاسـيس وبذكـر العلاقـات الإنسـانية، عـلى اهتمامهـا بالموقـف الاتصـالي القائـم عـلى البـوح والإفضـاء. ولنـا أن نـردّ الكتـاب، ومـا يضـاف إليـه مـن بحـوث أخـرى متصلـة بحقـوق الإنسـان، إلى نزعة إنسـانية واضحـة قـد نفـذت إلى صميـم الاهتمامـات الأدبيـة فكانـت مـع فكـرة البوح أو التعبير، اسـتراتيجية عليا يتشـكّل خطابها الشـعري في ضوئها شـعراً بسـيطاً للبوح الإنسـاني.

وتذكـر الباحثـة الشـاعرة الحقـوق الأساسـية للمواطنـة في كنـف الدولـة الإسـلامية فتشـير إلى: «الحق في حمايـة الحياة والشرف والملكيـة، حرية الفكر

والتعبير والمعتقد، الحق في التنقّل داخل أقاليم الدولة، الحق في التمتّع بحرية التجمّع والاجتماع، الحق في ممارسة العمل المناسب..» (ص21)، فتجعل حرية التعبير في المقام الثاني من حقوق المواطنة. وانقسم الحق الثاني: «حرية الفكر والتعبير والمعتقد» إلى حقَّين في موضع آخر، لهذا أصبح حقّ التعبير ثالث الحقوق بعد الحقّ في الحياة والسلامة والأمن، وبعد الحقّ في ممارسة الحرية الدينية. وهي تدرس تصنيفات حقوق الإنسان، وترتِّب الحقوق المدنية والسياسية له (ص59، وانظر أيضاً ص-161 162). وهذه المكانة البارزة لحقّ التعبير -سواء أكان في المقام الثاني أم الثالث- علامة واضحة على اعتدادها القوي بفكرة البوح الإنساني. ويبلغ هذا الاعتداد حيث تشرح موقف الإسلام من حرية التعبير فنجدها تقول: »ومما يلفت النظر في هذا الخصوص، أن الشريعة الإسلامية لم تكتف باعتبار حرية الرأي والتعبير حقّاً أصيلاً من حقوق الإنسان، وإنما اعتبرتها أيضاً أحد الواجبات الأساسية التي يتعيَّن على الفرد المسلم الاضطلاع بها، فالمسلم ليس حرّاً في أن يمارس حريته في إبداء الرأي، أو لا يمارسها، وإنما هو ملزم كأصل عام طالما اقتضى الأمر ذلك. فالساكت عن الحق -أي عن قول الحق- هو في نظر الشريعة شيطان أخرس، والآيات القرآنية الدالة بوضوح على هذا المعنى كثيرة..» (ص 29).

ومع أن الكتاب كله عن الحقوق لا الواجبات، فإن اتجاه الباحثة إلى تحويل صفة حرية التعبير من الحق إلى الواجب، قرين إيمانها الراسخ بأن التعبير الصادق ضرورة لازمة تسقط إنسانية الإنسان بسقوطها. وفي هذا التقرير دليل على أهمية الفرضية التي نقرأ خطابها الشعري في ضوئها.

ولا شك أن مقدمة ديوان قصائد حب (1992) النثرية علامة أخرى على

ترسّخ نزعة البوح الإنساني؛ فمدار المقدمة على حق الأنثى في التعبير عن نفسها، وعن أدقّ مشاعر الحب، تقول: «وإذا كان حق المرأة في الكلام العادي حقاً مرفوضاً ومكروهاً ومستهجناً في المجتمعات المتضخمة الذكورة، فإن الكلام عن الحب في تلك المجتمعات يعتبر فضيحة كبرى، وجريمة موصوفة» (ص 7). والشاعرة ترفض «الحجر على صوت المرأة» (ص 8)، وترفض الحجاب المفروض على «صوتها» فلا تعبِّر عما يدور بعالمها الداخلي (ص 9)، وتطالب بحق المرأة في أن تردّ على حبيبها «بلغة ربما تكون أكثر حرارةً، وأعذب جرساً، وأشدّ صدقاً» (ص 10)، أو هي تطالب «بالغزل النسائي» في مقابل «الغزل الرجالي» (ص 12) إذ تقول:

«وبعد فهذي قصائد حب أحاول بها أن أقيم «ديمقراطية عاطفية» يتساوى فيها الرجل والمرأة في حرية البوح، بحيث لا يحتكر الرجل وحده بلاغة الخطاب الإيروتيكي، ولا تبقى المرأة مجرَّد مستمعة لإسطوانة الحب التي يعرفها الرجل ليلاً ونهاراً..» (ص 14).

ولن يخطئ القارئ، بغير أدنى شك، أن في قولها «حرية البوح»، دليلاً ساطعاً على قوة الفرضية التي نقرأ شعر الشاعرة في ضوئها، وأن قولها «بلاغة الخطاب»، دليل على تأسيس الخطاب فوق عُمُدٍ من مقولة البوح الإنساني المفترضة.

أمّا التبرير الشعري فنماذجه كثيرة كثرةً ملحوظة، منها التقديم الملحوظ لديوان أمنية بعنوان (إلى قارئي):

وكلماتي أحرف من خيالْ

ونبض قلب عاش يبغي الكمال

يقدّس الحب ويهوى الجمال

فإن أثارت فيك بعض انفعال

فذاك لي حلم شهيُّ المنال (ص7)

فهـي معنية بالموقـف الاتصالي الذي يجمعها بالقارئ، وتـراه مرتبطاً بالقلب النابـض، مقرونـاً بنزعـة إنسـانية ممثلـة بقيـم الكـمال، والحـبّ، والجـمال، هادفـاً إلى إيصـال شـحنة الانفعـال إلى القـارئ، فـإن لم يتحقَّـق التوصيل، كان البـوح نفسـه كافيـاً مرضياً.

وفي مقدّمة ديوان إليك يا ولدي، نقرأ:

قلمي بلسم همّي وضمادٌ لأنيني

يبعث النشوة والآمال في قلبي الحزينِ

كلماتي نفثات من حنانٍ وحنينِ

وحروفي لمحة من طلعة الحق المبينِ (ص 10)

والمقدّمـة كلّهـا تـدور حـول معنـى الفـرح بعودتهـا إلى كتابـة الشـعر مـن جديـد، فتخاطـب القلـم لتقـرن فعل الكتابـة بفعل البـوح والإفضـاء المتَّصلين بقلـب فيّـاض بمشـاعر إنسـانية عامّة.

وتكـرر القصيـدة الأولى (فيتـو عـلى نون النسـوة) مـن ديوان فتافيـت امرأة الفكـرة السـابقة في المقدّمـة النثريـة لديـوان قصائـد حـب، والتي تـدور حول حـق البـوح والتعبـير. وحين نقـرأ فيها:

يقولون:

إن الكلام امتياز الرجالِ..

فلا تنطقي!!

وإن التغزّل فن الرجالِ..

فلا تعشقي!!

وإن الكتابة بحر عميق المياهِ

فلا تغرقي..

وها أنذا قد عشقت كثيراً..

وها أنذا قد سبحت كثيراً..

وقاومت كلَّ البحار ولم أغرقِ.. **(ص 17)**

أو نقرأ:

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة؟ **(ص 18)**

نشعر على الفور بحضور فكرة البوح الإنساني في مركز خطابها الشعري حضوراً قوياً.

ولا حاجة إلى حشد النماذج، وإنما يكفي القليل منها برهاناً على الفرضية التي تطرحها. ولا تزال الفرضية تحتاج إلى بعض التدقيق.

(2)

ذلك أن مقولة «البوح» تفترض أن يكتسب الشعر طابعاً شخصياً يغرق في تفصيلات الحياة الشخصية للشاعرة. وبغض النظر عن إليك يا ولدي فإن ديوانها آخر السيوف الذي يضم قصيدة واحدة، أوقع بياناً لصلة شعرها بحياتها الشخصية؛ ففيه ترثي زوجها الراحل الشيخ عبدالله المبارك.

ولكـن التحليـل الفنِّـي يكشـف عـن أمـر مهـم ذلـك أن القصيـدة تتجنّـب بوضوح الخصوصيات الشـخصية إلى الشـعور الإنسـاني العام. ويمكن أن نقسم القصيـدة إلى قسـمين: الأول يربـط الفقيـد بالوطـن الكويـت، ومـن الطبيعي أن يعلـو هـذا الربـط على الشـخصي والفـردي لتأمـل الوطني والـكلي والعام. أمـا القسـم الثـاني فتخاطب فيـه الفقيد خطـاب الزوجة المحبَّـة لزوجها، وهو قسـم أقـرب لمـا هو شـخصي. ويبـدأ مـن قولها:

أأبـــا مبـــارك.. كنـــت أنـــت قبيلتـــي
وجزيـــرتي.. والشـــاطئ المســـحورا

يا خيمتـــي وســـط الرياح، مـــن الذي
ســـيَلمُّ بعـــدك دمعـــيَ المنثـــورا؟

يـــا مَن ذهبـــت، ومـــا ذهبـــتَ، كأنني
في الليـــل أســـمع صوتـــك البلّـــورا

أنـــت الربيـــع.. فلـــو ذكرتـــك مـــرّة
صـــار الزمـــان حدائقـــاً.. وعبـــيرا

(ص 24)

وفي هـذا المقطـع نمـوذج كافٍ لبيـان كيـف راغـت الكلـمات مـن طـوق الشـخصي إلى العـام، إطـار شـعور الزوجـة بالحـب والانتـماء. لذا لم تسـتحضر الكلمات ملامحه، واسـتحضرت صورة القبيلة، والجزيرة، والشـاطئ المسـحور، والخيمـة، والبلّـور، والربيـع، لتجسِّـد حالـة الحـبّ والانتـماء، بغـير تخصيـص لواقعـة لا يعرفهـا سـواهما، أو لملامـح فيزيقيـة، أو طباعيـة، تخـصّ الفقيـد

وطبعه وحده دون الناس، وتميزه منهم. وما يبقى، في النهاية، هو شعور إنساني عام تقدِّمه الشاعرة، وتصوِّره الكلمات بأدوات البلاغة التي تجتهد لتستطرفها، أو لتبتكر فيها.

وتنتهي القصيدة نهاية لها قيمتها، تقول:

أأبا مبارك، سوف تبقى دائماً
في العين كحلاً.. والشفاه بخورا

يا آخذ الكلمات تحت ردائه
ما عدت بعدك أحسن التعبيرا

(ص 31)

والوجه في أهميتها أنها جعلت قمّة الحبّ والحزن رهناً بطلاقة التعبير وعجزه، بياناً لأهمية فكرة البوح الإنساني عند الشاعرة.

وفي هذا المقام الذي يخرج فيه الخطاب من الشخصي إلى الإنساني العام، مهما يلج الشخصي بوضوح بارز في عتبات القصيدة من إهداء، أو عنوان، أو معلومات عن حياة الشاعرة، فإن مقطعاً من ديوان امرأة بلا سواحل يمكن أن يقدم لنا عوناً ملموساً في تصوُّر الموقف بين هذين الطرفين المتقابلين، وهو المقطع الذي يقول:

يا سيِّدي:
سوف أظلّ دائماً أقاتل
من أجل أن تنتصر الحياةْ
وتورق الأشجار في الغاباتْ
ويدخل الحبّ إلى منازل الأمواتْ

لا شيء غير الحب..

يستطيع أن يحرِّك الأموات

يا سيِّدي:

لا تخش أمواجي.. ولا عواصفي

ألا تحب امرأة ليس لها سواحل؟؟ (ص 72)

والملحوظ في المقطع أن الذات الشاعرة ترفع النظر إلى معان غير محدودة؛ فغايتها أن تنتصر «الحياة» و«الحب». وبمقدار ما تكون هذه المعاني غير محدودة، تكون الذات الشاعرة «امرأة بلا سواحل»؛ فهي تحوم في أفق واسع، عام، تذوب فيه الوقائع الشخصية، وتفيض عليه المثل الأخلاقية العليا.

وقريب من هذا الموقف قصيدة (خذني إلى حدود الشمس) في الديوان المسمّى بها. وهي تبدأ بقولها:

قل لي، قل لي

هل أحببت امرأةً قبلي،

تفقد حين تكون بحالة حبٍّ

نور العقلِ.. (ص 57)

وهي بداية دالة على تجاوز المنطق، لا إلى الطيش، ولا إلى الفوضى، وإنما إلى توق عاطفي، لا عقلي، واسع، لا مقيَّد، حدوده حدود الشمس، وهي أوسع من كل حدود.

قل لي لغةً..

لم تسمعها امرأة غيري..

خذني.. نحو جزيرة حبٍّ..

لم يسكنها أحد غيري.

خذني نحو كلام خلف حدود الشعر

قل لي: إني الحب الأوّل

قل لي: إنّي الوعد الأوّل

قطِّرْ ماء حنانك في أذنيّا

ازرع قمراً في عينّيا

إن عبارة حب منك..

تساوي الدنيا.. **(ص 59)**

لا تتخيّلن تناقضاً بين مطالبة الشاعرة بغزل نسائي، من المرأة للرجل، ومطالبتها، الآن

الرجل بغزل رجالي، منه لها. ذلك أن موقف البوح الإنساني، إذ يقتضي:

1 - الانتقال من الشخصي إلى العام.

2 - والانتقال من العقلي إلى العاطفي.

3 - والانتقال من العملي إلى المثالي.

4 - والانتقال من المحدود إلى غير المحدود.

5 - والانتقال من الصور الجاهزة إلى الصور المبتكرة.

فهو يقتضي كذلك التمركز حول اللغة، من ثم تكرّر عبارة «قل لي» مرات عدة، ومن ثمَّ تراها تبحث عن لغة مبتكرة، لغة غير مستهلكة،

لغـة صادقـة، لغـة خلـف حدود الشـعر، عبـارة منها تسـاوي الدنيا، لـذا يقود التمركـز حـول اللغة إلى التمركز حـول «العبارة»، بوصفها، حـين تكون مبتكرة الصـورة، تلمـح في معجمهـا المثـل العامـة، قصـيرة، شـفّافة، وجدانيـة، فهـي تصـير لمحـة خاطفـة وكافية.

(3)

وتغـدو موسـيقية اللغـة محـكّاً أول لطبيعة هـذا التمركز حـول اللغة.. ومن المقـرَّر أن الشـاعرة في دواوينهـا جميعـاً لم تتخـل عن «الـوزن التفعيلي»، فهل تسـتطيع فرضيـة «البـوح الإنسـاني» أن تشرح الأمر؟ أظّنها تسـتطيع.

في هـذا الصـدد نحتـاج إلى الوقـوف قليـلاً بـين يـدي قصيدتهـا (وصـل السـيف إلى الحلـق) القصيـدة الأخـيرة في ديـوان فتافيـت امـرأة. وقـد ألقيت في مهرجـان المربـد الشـعري. ووجـه أهميتهـا أنهـا تعـبِّر عـن حالـة أقـرب إلى الضجـر -أو القـرف- مـن الشـعر الـذي ازدحـم بـه المؤتمـر، أو غـصَّ بـه. فهل ضاقـت الشـاعرة بالشـعر وفقـدت إيمانهـا بـه؟

وصل السيف إلى الحلق..

وما زال لدينا شعراء يكتبون

وصل السلُّ إلى العظم

وما زال لدينا شعراء يكذبون

ويقولون على الأوراق.. ما لا يفعلون (ص 157)

نفهـم، بدايـة، أنهـا ضيقـة الصـدر بكـذب الشـعراء، أو باللغـة الزائفـة التي يسـتخدمونها. وأكبر دليل على أنها لم تفقد إيمانها بالشـعر نفسـه، أنها كتبت مـا كتبـت في شـكل القصيدة. وما يكشـف زيـف خطاب الشـعراء هو صدوره

عنهم في وقت بلغ فيه السيف الحلق. ومثلما تضع كلمة «يكتبون» محل «يكذبون»، يمكن أن تضع كلمة «الزيف» محل «السيف»، ذلك أن السيف إذ يشير إلى ما داهم العرب من مصائب قومية، في أعقاب مذابح صبرا وشاتيلا، وما شابه من انكسارات، يشير كذلك إلى زيف الشعراء الذي يكاد يمزّق الحلوق، في اللحظة التي يمزّق فيها اللغة، بوصفها فعلاً للتواصل الصادق ـ لذا يمكن أن تصرخ:

ما الذي تفعل في المربدِ

والآفاق جمر، وشظايا، ودماءْ؟

ضجرت منا كرسينا..

فما نعرف صيفاً أو شتاءْ (ص 157)

والموقف كلّه متمركز حول اللغة، ويفرّق بين لغة زائفة، لا تثور، ولا تقاتل، ولا تصدق، ولا تستنهض، وإنما تزّيف، وتحذِّر، وتنيم الوجدان:

ما الذي نفعل في المربد صبحاً ومساءْ؟

وعلى أي مقام سيغنِّي المطربونْ؟

وعلي أي سرير لغويٍّ..

سينام النائمونْ؟ (ص 159)

وفكرة اللغة السرير شديدة الوضوح ههنا. هي لغة الزيف: لغة الصنعة:

يا زمان الصرف، والنحو، شبعنا عبثاً

وكلاماً فارغاً..

ووشايات نساءْ..

أعطني سيفاً..

وخذ منِّي دواوينَ جميع الشعراء (ص 158)

هـي لا تضيـق بالنحـو والـصرف في ذاتهـما. هـي تضيـق باللغـة «الفارغـة» التـي لا تطـرح معنـى صادقـاً يواجـه الواقـع، وإنمـا تطـرح زهـواً بالتركيـب الـصرفي والنحـوي، وافتعـالاً لبراعـة لا علاقة لها بخطـاب البوح الصـادق الذي لا يتجاهـل الواقـع، ولا يتجاهـل الشـخصي، مهـما يتحلّـق معجمه حـول المثل العليـا، هـي تطالـب بلغـة السـيف في مقابـل لغـة السريـر، لغـة النهضـة في مقابـل لغـة النـوم، لغـة الفعـل في مقابـل لغـة العبـث.

فاعلاتن.. فاعلاتن.. فاعلات

رمل.. في رمل.. في رملٍ

رجز.. في رجز.. في رجزٍ

خبب.. في خبب.. في خيبٍ

إنها معركة الوزنِ..

فمن يرفع عن أعناقنا سيف الرنينْ؟

يا زمان الوشي.. والترصيع.. والتشطيرِ..

والتربيعِ.. والتخميسِ.

والصنّاعِ.. والمحترفينْ..

وصل القيءُ إلى الحلقومِ..

فليسقط جميع الناظمينْ

يا زمان الانهيارات، شبعنا

من زمان الانهيارات، شبعنا

من دكاكين السياسات، وغشّ اللاعبينْ (ص 163-162)

قـد يكـون مفهومـاً أن يصدر الهجوم على الوزن عن شـاعرة تكتب نثراً، لكنه يصـدر، هنـا، عن شـاعرة تكتب شـعراً موزونـاً. ولكن هجومها، عـلى الحقيقة، لا ينصـبّ عـلى الـوزن في ذاتـه، وإنما ينصبّ عـلى الصنعة، والاحـتراف، والرنين المحـض، وهذا ما تلخصه كلمـة «الناظمين».

مـن ثـم يغـدو الـوزن علامـة عـلى تميّـز اللغـة، وعـلى اختلافهـا عـن اللغـة المسـتهلكة، بمقـدار اقـتران الوزن بالشـعور الصـادق، ويغدو علامـة على زيف اللغـة بمقـدار مـا يصـير صنعـة منفصلـة عـن الاقـتران بالشـعور الصـادق، أو بوظيفـة البوح.

اللغـة في ضـوء هـذا التصـوّر، لا تسـتطيع أن تتخلّـص مـن الـوزن، لكنهـا ترفـض سـيطرته عليهـا، ولا تسـتطيع أن تتخلّـص مـن النحو والـصرف، ولكنها ترفـض التقعـر فيهـما، ولا تسـتطيع أن تتخلّص مـن الفصحى، ولكنهـا تروّضها لتصبح سلسـة سلاسـة الحديث البسـيط الواضح، أو ما أسـمته مقدّمة ديوان قصائـد حـب: «حق المـرأة في الـكلام العـادي..» (ص 7).

في ضـوء هـذه الاسـتراتيجيات اللغويـة يمكـن أن نفهـم موقـف هذا الشـعر أنمـاط القصيـدة العربيـة المعروفة.

فبالنظـر إلى قصيـدة (آخـر السـيوف) التي رثت بها الشـاعرة زوجهـا، والتي خرجـت في الشـكل العمـودي، يمكن أن نردّ موقف البوح الإنسـاني إلى الأصول الكلاسيكية العربية.

ومـا أسـهل حينئـذٍ أن تقـع على عبارات اشـتمل عليها الـتراث العربي القديم

تقارب ما تقدم من ملامح خاصة بموقف البوح المذكور!

هناك مثلاً عبارة أبي هلال العسكري في الصناعتين التي يقول فيها: «والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب»[1]، أو قوله: «البلاغة كل ما تُبَلِّغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[2].

ويمكن أن نذكر قول عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة: «.. المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر، أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم -أعني الاختصاص في الترتيب- يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني، المرتبة في النفس..»[3].

وفي الأدبيات المعلومة التي تندرج تحت مقولة «أعذب الشعر أصدقه» كثير من العبارات المقاربة التي ترى جوهر البلاغة، والبيان، والشعر بخاصة، ضرباً من البوح الصادق بمعطى القلب وفيوضه.

ولكننا لا نجد في موقف البوح، على النحو الذي تقدم، تطابقاً الخطاب الكلاسيكي القديم، بخاصة حيث ينتصر شعر سعاد الصباح للحداثة في بعض مواضعه، كما يبدو في ديوان في البدء كانت الأنثى حيث تقول:

مشكلتك الكبرى، يا صديقي،

أنك تختزن في ذاكرتك

كل الأفكار السلفية

وكل الكلمات المأثورة

1- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق د.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1981، ص 17.

2- المرجع السابق، ص 19.

3- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نشر محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978، ص 3-2.

وكل ما ورثته عن أجدادك

من نزعات التملّك..

والسيادة..

والتعددية النسائية..

مشكلتك الكبرى

أنك رغم كلامك عن الحداثة

لست حديثاً

ورغم كلامك عن المعاصرة..

لست معاصراً

ورغم كثرة أسفارك

فإنك لم تبارح خيمتك. (ص 134-133)

أضف إلى هذا قلة ما في دواوين الشاعرة من شعر عمودي.

ولربما يلوح أقرب إلى الدقة أن نضيف موقف البوح إلى الخطاب الرومانسي. ومن السهل أن نقتبس قول هازلت: «لا يوجد قاعدة للتعبير. إنه محكوم فحسب بالشعور»[1]؟، أو قول شلي -الذي يذكِّرنا بالحديث الآنف عن ضرورة الوزن وخطورته-: «لغة الشعراء تحدث نوعاً من الشكل الموحد، والتكرار، والتناغم للصوت، من دونه لا تكون شعراً»[2]، أو نقرأ

1- Hazlitt, William: Table Talk, in, The Collected Works, edited by A.R. Waller & Arnold Glover, J.M. Dent & co., London, 1902, volume 6, p.38.

2- Shelley, Percy Bysshe, A Defence of Poetry, in, English Critical Texts, 16th century to 20th Century, Edited by D. J. Enright & Emst De CChikera, Clarundon Press, Oxford, 10th impression, 1989, p.230.

عبارة جوته: «والشعر، منظوراً إليه في ماهيته الخاصة، ليس قولاً ولا فنّاً، إنه ليس «قولاً» لأنه يحتاج في كماله إلى الإيقاع والنشيد، وحركات الجسم والمحاكاة. وليس «فنّاً» لأن كل شيء فيه يقوم على ما هو طبيعي، وينبغي أن يخضع لقواعد، لكنه ينبغي أن لا يخضع لفن مغلق من جانب الترويض الفنِّي، بل يظلّ دائماً التعبير الأمين عن روح ملهمة متحمسة، لا تستهدف غرضاً ولا قصداً..».

على ما في هذه العبارة من موقف يفترض تمايز لغة الشعر عن اللغة غير الشعرية بالإيقاع، ويفترض، كذلك، أن لا تطغى قواعده على صدق بوحه، فينتهي إلى زيف، وكذب، وفقدان للإلهام، والحرارة والحماسة، وكلها أفكار من وادي موقف البوح.

ويطول بنا المقام إذا حشدنا المقتبسات من عبارات الوجدانيين العرب، أمثال شعراء الديوان (العقاد، والمازني، وعبد الرحمن شكري)، وشعراء المهجر، وشعراء جماعة أبولو، وحشد هائل مماثل من الشعراء العرب.

يتّسق مع هذا كله وجود مقطوعات من شعر الشاعرة استخدمت فيها نموذج المقاطع المربعة متنوعة القوافي، على ما نجد في مقدمة ديوان: إليك يا ولدي.

أي بشرى قلمي لاغي، وناغي، وتكلّمْ
بعدما استسلم لليأس وأغفى وتأزّمْ
خلته مات، ولكن كان في صمت ملثّمْ
ثم وافى بعد عامين بشجوي يترنّمْ
أي بشرى! عادت الآمال في أفق حياتي
وانتشت روحي وغنى قلمي بعد سباتِ

ها أنـــا أمطـــره اليـــوم أحـــرّ القبلات
قلـــم الشـــاعر لا يعرف معنًـــى للمماتِ

(ص 10-9)

فالمقطع الأوّل حرف الرويّ فيه الميم الساكنة، والمقطع الآخر حرف الرويّ فيه التاء المكسورة، وكلاهما رباعي، ومثل هذا البناء مألوف في الشعر الرومانسي العربي.

ولكننا لا نجد، كذلك، تطابقاً بين شعر الشاعرة والخطاب الرومانسي العربي، والغربي، كليهما. ونموذج بناء القصيدة على مقاطع متنوعة القوافي لا يسري في الدواوين كلها، ولا يحتل إلا بعض المواقع فيها.

ومن الممكن أن نرد موقف البوح إلى نموذج الشعر الحر مستندين إلى أمرين ظاهرين:

الأوّل: خروج أغلب القصائد على صورة السطور المتفاوتة طولاً وقصراً، وهي المعروفة في الشعر الحر أو التفعيلي، والأمر الآخر: كثرة وطنيات الشاعرة التي اختصّ بها ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، الذي يعلن انتماءها الوطني منذ السطور الأولى فيه:

إنَّني بنت الكويت
بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرملِ،
كالظبي الجميلْ
في عيوني تتلاقى
أنجم الليل، وأشجار النخيلْ
من هنا.. أبحر أجدادي جميعاً

ثم عادوا.. يحملون المستحيلْ.. **(ص 11)**

وتظلّل مأساة الخليج الناشئة عن غزو الجيش العراقي للأرض الكويتية هذا الديوان:

هذا الذي قد قتل الكويت

يا سادتي!

لم يأتِ من غياهب المجهولْ

فهو امتداد مرعب لفكر كربلاءْ

وعنف كربلاءْ

ومقتل الحسين مغدوراً على رمال كربلاءْ

قاتلها من منتجات أرضنا

كالقمح والشعير، والبقولْ..

قاتلها، ليس سوى مغامر

سطا على عباءة الرسول.. **(ص 17)**

والوجدان الوطني القوي واضح في الديوان على نحو لا يحتاج إلى شرح أو تدليل عليه. وهو نادر في الدواوين الأخرى، وبخاصة فتافيت امرأة.

ومن الطريف أننا نستطيع أن نقارب، كذلك، بين هذا الشعر والقصيدة النثرية[1]؛ ففي بعض المواضع تؤدِّي اللغة البسيطة السهلة حين تلامس المشهد الشخصي، إلى مقاربة بعض نماذج القصيدة النثرية، مثل قولها في

1- جوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1967، ص 442-441.

فتافيـت امرأة:

أصبح شاي الساعة الخامسة معك

قدراً مكتوباً على جبيني

يلاحقني حيثما كنت

في بريطانيا.. أو في ماليزيا

في أمريكا.. أو في جزر الكاريبي

في الأرض، أو في السماء

في هذا العالم..

أو في العالم الافتراضي الذي أخترعه على دفاتري

عندما أكون وحيدة.. (ص 115)

وقولها في قصائد حب:

إن الكتابة..

تبتكر لي جناتٍ صناعية

لا أستطيع دخولها

وتعطيني حرية..

لا أستطيع ممارستها..

وتخلق لي جزراً لازوردية

لا أستطيع السفر إليها..

الكتابة إليك

هي صمام الأمان الذي يمنعني من الانفجار

والمركب الوحيد الذي أصعد إليه..

حين تمضغني العاصفة.. **(ص 24)**

وقولها في الديوان نفسه:

تحاول مجلة «باري ماتش»

المرمية فوق السرير..

أن تكسر عزلتي،

وتدخل في حوار حميم معي

أعتذر منها..

لأنَّني متعبة من السفر

وأدخل في نوبة بكاء.. **(ص 84)**

وقولها في خذني إلى حدود الشمس:

تدور المقاهي حول نفسها..

تدور كلماتك حول أنوثتي..

تدور الذكريات حول عنقي..

أهرب من رائحة صوتك..

إلى غرفتي. **(ص 65)**

والطابع الظاهر على المقتبسات الأربعة السابقة هو غيبة حروف الروي، وتراجع التفعيلة، ودنو اللغة دنواً كبيراً من اللغة النثرية التي تقارب

المشهد اليومي حيناً، وتقارب قصيدة الفكرة حيناً، وتحيط بها جدران الغرفة في أغلب الأحيان لتقدم ذاتاً منعزلة تواجه العالم بشعورها الخاص.

ولكن النماذج لا تشي بتبنٍّ حقيقي لنموذج قصيدة النثر. هي فحسب قد طوَّعت نموذج البوح الإنساني لمقاربة هذا اللون بغير محاكاة أو تقليد مباشرين.

وما أريد أن أقرِّره من هذه المقارنات هو أن موقف البوح الإنساني البسيط يتيح تلوين القصيدة بألوان شتى، مع الاحتفاظ بصوتها الخاص. أريد أن أقول: إن موقف القصيدة القائمة على فكرة البوح الإنساني موقف متحرِّر من التمذهب الجمالي لذا يظل يحوم حول الحمى، ولا يقع فيه.

(5)

بداية من ديوان في البدء كانت الأنثى (1988) ظهر في شعر سعاد الصباح خطاب نسوي ملحوظ، تخلَّل ثانية قصائد حب (1992)، ثم امرأة بلا سواحل (1994)، ثم خذني إلى حدود الشمس (1997)، حتى وصل إلى القصيدة أنثى والأنثى قصيدة (1999)، والديوان الأخير جدير بالتأمّل، لأنه على الحقيقة، مقطوعات مختارة من الدواوين السابقة، أغلبها قصائد حب لا يطغى عليها الخطاب النسوي المقصود، والذي سنعرفه بعد قليل. وكأنِّي بهذا الديوان -من خلال عنوانه وبعض نماذجه- يحاول أن يدرج الخطاب الغزلي للشاعرة -غير النسوي- في سياق الخطاب النسوي الجديد.

وقبل أن ألقي بعض الضوء على التمايز بين الخطاب الغزلي والخطاب النسوي يجب أن أوضح أنِّي لا أتحدَّث الآن عن نوع من التحقيب لتاريخ الشاعرة وتطوّرها، فلا أريد أن أقسم تاريخها إلى مرحلتين: مرحلة قبل نسوية، ومرحلة نسوية. يمنعني من هذا التحقيب أمران: الأوّل أن الشاعرة

نفسها منذ 1988 نشرت دواوين لا نشعر فيها بحضور للخطاب النسوي مثل برقيات عاجلة إلى وطني (1990)، وآخر السيوف (1992)، دفعها إلى الأول نكبة الوطن، ودفعها إلى الثاني الفجيعة الشخصيّة في زوج كان، في الوقت نفسه، رمزاً وطنياً جليلاً. والأمر الآخر أن الخطاب النسوي له أصول سابقة في شعرها، ومن الصعب أن ننفي حضوره عن بعض قصائد فتافيت امرأة (1986) الذي يصحّ أن نراه عتبة الانتقال إلى الخطاب الشعري النسوي، بل يصعب أن نقطع الصلة، قطعاً تاماً، بين هذا الخطاب ونظيره الغزلي. والرسالة الواضحة من الديوان الأخير القصيدة أنثى والأنثى قصيدة هي اندراج الخطاب الغزلي في متَّسع الخطاب النسوي.

ونستطيع أن نمثل للخطاب النسوي من الديوان الأخير بالمقطع:

فرق كبير بيننا.. يا سيَّدي

فأنا الحضارة

والطغاة ذكور.. (ص 85)

والمقطع:

هذي بلاد لا تريد امرأة رافضةً..

ولا تريد امرأة غاضبة

ولا تريد امرأة خارجةً

على طقوس العائلةْ

هذه بلاد لا تريد امرأة

تمشي أمام.. القافلةْ (ص 89)

وأمثل لها من فتافيت امرأة بالمقطع:

أيها السِّيد الذي أغمد سيفه

ونسي غريزة القتالْ..

إنَّني أعفيك من التزامك العاطفي نحوي.

أعفيك من الخروج في الليل وحدكْ

لأن البرد يؤذيك

والسير معي في الحدائق العامة يؤذيك..

والدخول معي إلى المقاهي المغلقة يؤذيك

إنني أعفيك، أيها السيد، من كل شيء..

فأنت رجل لا يتقن الألم.. (ص 82)

وبالمقطع:

أنا الخليجية

الهاربة من كتاب ألف ليلة

ووصايا القبيلة

وسلطة الموتى

التي تتحدَّى حين تكون معك

حركة التاريخ، وجاذبية الأرض،

أنا النخلة العربية الأصول

والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول

فبارك ثورتي.. **(ص 51)**

ومن قصائد حب بالمقطع:

أيّها الرجل المنهك بنرجسيته

والمنهك بتعدّديته

لا حظَّ لي معك.

فإمّا أن أجدك مكتظاً بالنساء

أو أجدك نائماً مع امرأة جديدة..

أو نائماً مع قصيدة جديدة.. **(ص 110)**

فجوهر الخطاب النسوي feminist يكمن في التمركز حول المرأة وإعلائها، والتعبير عن خصوصياتها، مع التناول النقدي للرجل من جهة، وللثقافة السائدة -بوصفها ثقافة ذكورية- من جهة ثانية، وللحضارة الإنسانية بوجه عام. والنصوص السابقة تمثل بوضوح هذا الخطاب النسوي، لا لأن القائل أنثى شاعرة، وإنما لأن المقاطع نفسها موجَّهة بهذا الضرب من التفكير. من ثم استطاعت الشاعرة أن ترى الأنثى على مستوى الحضارة هي الحضارة، في مقابل همجية الطغيان، والدكتاتورية ويمثلها هولاكو في بعض قصائدها ذات الطابع الذكوري. ومن ثم تناولت الثقافة السائدة في بلادها تناولاً نقدياً بوصفها ثقافة ذكورية، أو هي ثقافة لا تسمح للمرأة بدور ريادي، أو بحق التعبير، أو بطلاقة الشعور، أو بالحب، أو بالجلوس في مقهى، أو بما شابه من ملامح رصدتها قصائد كثيرة، ومن ثم اقترن الرجل بالسيف، وبغريزة القتال، لا بوصفه فارساً فاتحاً، بل بوصفه معتاداً الإرهاب مختالاً بالقوّة، لذا يغمد سيفه، ولا يخرج للقتال، ولكن يظلّ يحمله ليولد عندها

علاقة تبعية لا تلزمه نحوها بأي التزام عاطفي يمكن أن يتسبَّب له في شعور أنثوي بالألم. ومن ثم تتبنّى موقف الثورة على ثقافة «ألف ليلة وليلة»، وعلى أشكال الثقافة السائدة، حتى تمتلك الروح الوطنية الأصيلة، وحتى تقاوم، من ثم، في آخر المقاطع، نرجسية الرجل، وازدهاءه الزائف بشعر هو تعبير مجرّد عن استبداده، وعن استغلاله للنساء، أو انتهاكه لحقيقة الشعر، ولحقيقة المرأة، ولحقيقة الحضارة، بوجه عام.

ونحن نؤثر الآن أن نقول: الخطاب النسوي، على أن نقول: النظرية النسوية، تقديراً لما أشار إليه رامان سلدن من أن بعض «ناقدات الحركة النسائية لا يرغبن في تبنِّي «نظرية» Theory على الإطلاق، لأسباب عدّة، فالنظرية مذكرة دائماً في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية؛ فالفضائل الرجالية للصرامة، والعزم الناقد، والطموح الوثّاب، تجد ملاذها في مجال «النظرية» أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية»[1].

ويبدو أن الاتصال الوثيق بين الحركة النسوية وكتابات جاك لاكان مرجعه إلى تملص كتابات لاكان من التقولب في نظرية، وفي هذا الصدد تلاحظ جين جالوب Jane Gallop أن لاكان يميل إلى دعم خطاب «نسائي» مضاد لمركزية اللوجوس، وأن هذا الخطاب -برغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية- «جذاب»، «لعوب»، «شعري»، يرفض الجزم بنتائج، أو تأسيس حقائق»[2].

1- قابلية النماذج التالية للتقطيع العروضي، أو تأبيها عليه، لا ينفيان نثرية القصيدة ولا يثبتانها وإنما المعول على انطفاء الإيقاع الصوتي المسموع بإنهاك التفعيلة زحافاتٍ وعللاً، وبغية التجاوب الصوتي بين القوافي، ولا قيمة لتفعيلة تستظهرها تمارين التقطيع العروضي، ولا تشعر بها الأذن.

2- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، العدد 1، القاهرة، 1995، ص 234.

ولا تخلو الحركة النسائية من كاتبات يؤمنَّ بضرورة بناء نظرية نسوية واضحة. من هؤلاء إليزابيث بروبين Elspeth Probyn. ولكن النظرية يظل محورها فحص الذات النسوية، وتكوّنها من قلب الهوية الجنسية العامة للإنسان، وتسعى بروبين إلى أن تعيد تأمّل ما ينبغي أن تكون عليه الذات في الحركة النسوية، ومن منظور الحركة النسوية. وهي تريد أن تجدِّد قوتها، وأن تستكشف القوى المادية وراء حركتها[1] . وهي منجذبة إلى دراسة الذات لأنها مقتنعة بأن الهوية الجنسية Gen-der يجب تقديمها في صورة عمليات Process تُطوّرها الخبرة (لا في صورة طبع قدرها يصنف الإنسان إلى ذكر وأنثى، أو رجل وامرأة، على نحو ثابت). وهي مقتنعة بإمكانية الحديث عن التنشئة الفردية Individ-uation بغير حديث عن الفرد، وبإمكانية الحديث عن خبرات الوجود في المجتمع بغير قبوله لها. تقول: «أريد هنا أن أستكشف وأنظّر هذه العمليات التي تنخرط فيها جميعاً»[2].

وبطبيعة الحال فإن مشكلة تكوّن الذات النسوية على أساس من حركية الهوية الجنسية ليست مشكلة مطروحة في المقتبسات السابقة من شعر سعاد الصباح، مع أن هذه المشكلة مركزية في الخطاب النسوي. لذا نقول إن المراد بالخطاب النسوي في هذا الشعر لا يخلو من شيء من مجاز لأنه يحوم حول أفكار مهمة من الحركة النسوية، وحسب، ولا يتبنّاها تبنياً كاملاً.

وفي مقابل هذا الخطاب النسوي، بل في داخله من بعض الوجوه، يقف

1- المرجع السابق، ص 955.

2- Probyn, Elspeth: Sexing the self, Gendered Postions in Cultural Studies, Routledge, 1994, p.3.

مـا أسـميناه بالخطـاب الغـزلي، الـذي نمثـل لـه بالمقطع، مـن ديوان امـرأة بلا سواحل:

أنا أرفض الحب المعبأ في بطاقات البريد..

إني أحبّك في بدايات السنةْ..

وأنا أحبك في نهايات السنةْ..

فالحب أكبر من جميع الأزمنةْ

والحب أرحب من جميع الأمكنةْ

ولذا أفضل أن نقول لبعضنا

«حب سعيد»..

حب يثور على الطقوس المسرحية في الكلامْ

حب يثور على الأصول..

على الجذور..

على النظامْ

حب يحاول أن يغير كل شيءٍ

في قواميس الغرامْ!!.. **(ص 10)**

وأمثل لها بالمقطع من ديوان خذني إلى حدود الشمس:

أحبك جداً..

وأعرف أن مزاجك..

غيم وبرق ورعد..

وأنَّي تزوَّجت فصل الشتاءْ

وأعرف أن التقدم صعب

وأن التراجع صعب

وأن بحارك دون ابتداءْ

ودون انتهاء..

أحبّك جداً

وأعلم علم اليقين

بأنِّي أؤسس مملكة في الهواء.. **(ص 73)**

وفي أمثال هذه المقاطع يتمركز الخطاب الشعري على حالة الحب تحديداً، لا على مشكلة الذات النسوية على مستويات الفرد، وثقافة المجتمع، وحضارة الإنسان. وبطبيعة الحال يظل الخطاب الغزلي حول الحب متصلاً بالخطاب ذي الطابع النسوي الظاهر، لأن المتكلم ههنا في الخطاب الغزلي شاعرة أنثى تتمرَّد على تقاليد القبيلة والمجتمع بأن تعلن حباً في بيئة ترفض لصوت المرأة أن يعلو ويعلن مشاعرها ووجودها. بعبارة ثانية إن الخطاب الغزلي يعود فيصير مستوى من مستويات الخطاب النسوي، ولكنه أقل بروزاً، أو أقل تحقيقاً للمنزع النسوي. لهذا لا ينفصل النموذج الغزلي المحض عن النموذج الأشد إعلاناً لأفكار نسوية متمركزة حول المرأة، خلافاً للنموذج الوطني في شعر الشاعرة، ونموذج الرثاء، اللذين يشحب فيهما حضور الأفكار النسوية إلى حد بعيد.

ولكن ما صلة هذا كله بما أسميناه منذ البداية موقف البوح؟

تكمن الصلة في أمرين:

الأمـر الأول: هـو أن الخطـاب النسـوي في هـذا الشـعر تطـوّر طبيعـي لا حتمـي لموقـف البـوح الإنسـاني، وهـو ليـس بتطـوّر حتمـي لأننا لا نتصـوَّر أن كل شـاعر مـن الشـعراء الذيـن يتبنّـون موقفـاً شـعرياً يقوم على محّبـة البوح بالشـعور الإنسـاني المرهـف -وهـم كـثر- ليـس بالـضرورة متجهـاً إلى أن يتبَّنى خطابـاً نسـوياً، ولكنـه تطـوّر طبيعـي مـن جهة أنه خيـار من خيارات الشـعر الراهـن يتَّسـق مـع موقـف البـوح الإنسـاني: يتَّسـق معـه في فرديتـه ويتسـق معـه في إنسـانيته، ويتَّسـق معـه في فرديتـه مـن جهـة أن البـوح بـوح شـاعر فـرد -أو الآن شـاعرة- بمشـاعر، وقِيَـم، يعرفها الفـرد في خبرتـه الخاصة. ونحن بـإزاء شـاعرة مـن الطبيعي أن يكون «الحـب» من مفاهيمهـا الكبرى، بوصفه شـعوراً يحتـاج عـلى الـدوام إلى بـوح، وتعبـير، وإفضـاء، وبوصفـه قيمـة مـن القِيَـم العليـا تحتـاج إليهـا الحيـاة الإنسـانية ليقيـم الفـرد صلـة صحّيـة مـع النـاس. ومـن الطبيعي، كذلك، أن يتطوَّر الحـب، في مرحلة من مراحل الثقافة المعـاصرة، نحـو نـوع مـن الخطاب الرائـج عالمياً في ثقافـة الإنسـان، والقانون، والأدب، هـو الخطـاب المطالب بحقـوق المرأة، والمتصاعد إلى مسـتوى البحث في جنـس المـرأة، وهويـة الأنوثة، وموقـف تاريخ الثقافة الإنسـانية من الأنثى. ولمـا كانـت الشـاعرة مهتمـة بخطاب حقوق الإنسـان، على مـا أوضحنا في أول البحـث، فمـن الطبيعـي أن تتـماسّ مـع هذا المسـتوى مـن الخطاب.

ويتَّسـق معـه في إنسـانيته مـن جهـة أن البـوح القائـم ههنـا بـوح شـاعرة، امـرأة، لا يكتمـل لهـا بوحهـا إلا باكتشـاف إنسـانية المـرأة فيهـا، وعلاقتهـا بالرجـل -بوجـه عـام- التـي هـي جـزء مـن مفهـوم المـرأة؛ ذلـك أن مفهـوم المـرأة لا يقـوم إلا بالقيـاس إلى مفهـوم الرجـل، بوصفهـما تجليـين للإنسـان يسـتدعي كل مفهـوم منهـما المفهـوم الآخـر، اسـتدعاء حتمياً، وضمنيـاً، حتى

يصير للمفهوم وجود.

ولكنّ الخطاب ذا السمت النسوي -وهذا هو الأمر الآخر- يعود فيصير معوقاً لموقف البوح؛ ذلك لأن هذا الخطاب خطاب أفكار، في المحل الأول، لا مشاعر، في حين يقوم خطاب البوح على التمركز حول الشعور، وتلمع فيه القِيَم المثالية بفضل كونه خطاباً للبوح الإنساني الفردي أولاً، فالعام أساساً، وهذا ما أشرنا إليه بالانتقال من الشخصي إلى العام.

ولكي يغدو هذا الخطاب الفكري -بالمساحة التي قبلها منه الشعر في دواوين الشاعرة- جزءاً من خطاب الشاعرة، لجأت إلى إدراجه في الخصائص الشكلية السائدة في دواوينها: بساطة اللغة، الوجازة، المقطعية، التناغم الموسيقي اللغوي غالباً، والصورة البسيطة المبتكرة، والتضافر مع الشعور دوماً. وبطبيعة الحال نحّت الشاعرة كثيراً من الحمولة الفكرية، والمراوغات المنطقية المعروفة في الخطاب النسوي، لأنها، من جهة، لا تريد التمذهب، أو التماهي مع نظرية جاهزة، ومن جهة أخرى، تريد الوصول إلى بساطة إنسانية شعورية عامة[1].

من ثم عاد بنا الخطاب النسوي إلى الموقف الأول: موقف شاعرة تريد أن تبوح بأبسط المشاعر الإنسانية النبيلة، وتتصور أن هذا البوح لا يتحقق بغير التماسّ -داخل شعرها، وعبر دواوينها- مع حياتها الشخصية، ثم مع حياة مجتمعها وأمتها السياسية، ثم حضارة الإنسان في كل مكان وزمان.

1- Ihid, pp.3-4

مصادر الدراسة من أعمال الشاعرة سعاد الصباح:

- آخر السيوف، ط 3، 1994.
- إليك يا ولدي، ط1، 1992.
- امرأة بلا سواحل، ط1، 1994.
- أمنية، ط1، 1992.
- برقيات عاجلة إلى وطني، ط1، 1992.
- حقوق الإنسان في العالم المعاصر، ط2، 1997.
- خذني إلى حدود الشمس، ط2، 1998.
- فتافيت امرأة، ط1، 1992.
- في البدء كانت الأنثى، ط1، 1992.
- قصائد حب، ط1، 1992.
- القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، ط1، 1999.

وكلها من منشورات دار سعاد الصباح.

سعاد الصَباح بين كتابة الذّات وكتابة العالم

أ.د. زهيدة درويش[1]

توطئة:

لعل الظاهرة الأهم على الساحة الأدبية في القرن العشرين هي ما يتعارف الباحثون على تسميته بـ«الأدب النسائي». فلقد كسرت المرأة جدار الصمت الذي حجب صوتها طوال قرون عديدة، في العالم عامة وفي محيطنا العربي خاصة، ما خلا بعض الاستثناءات القليلة كرابعة العدوية التي أتحفت الشعر العربي بروائع قصائدها حيث تلتهب نار العشق الصوفي، والخنساء التي انحفرت كلماتها في قاموس شعر الرثاء العربي. ذلك أن النظرة إلى المرأة كانت دونية على مر العصور، مما جعل الدور المنوط بها يقتصر على الإنجاب والتربية وإدارة المنزل، وحوّلها بالتالي إلى كائن يستمد معنى وجوده من الرجل. فالرجل الذي صنع التاريخ، صنع أيضاً صورة للمرأة ترضي غروره وتداعب أحلامه وتشبع أنانيته. وقد أسهمت الأعراف والعادات والتقاليد في تهميش دور المرأة التي قبلت بتبعيتها وتبنت

1- أستاذة الأدب الفرنسي والفرانكفوني في الجامعة اللبنانية. ناقدة أدبية لها العديد من المؤلفات والترجمات باللغتين العربية والفرنسية، كما شغلت العديد من المناصب المرموقة؛ من بينها أمين عام اللجنة الوطنية اللبنانية لليونسكو بين عامي 2011 - 2018، والرئيس الحالي لهيئة تحكيم «جائزة ابن خلدون - سنغور للترجمة»، وعضو في عدد من هيئات تحكيم الجوائز العربية منها جائزة الشيخ زايد للترجمة، وجائزة مؤسَّسة الفكر العربي للرواية وجائزة سلطان بن علي العويس للشعر. نظَّمت عدداً من المؤتمرات والندوات الإقليمية والدولية في مجالات عمل اليونسكو، وقدَّمت أوراق عمل حول التنمية المستدامة وحوار الثقافات في كثير من المؤتمرات والمنتديات الدولية المرموقة، كما حازت وسام السّعفة الأكاديمية الفرنسي بدرجة فارس، وجائزة عيسى بن علي بن خليفة للعمل التطوعي.

الصورة التي رسمها لها الرجل السيد. لكن الثورة الصناعية في الغرب وما تمخضت عنه من تغيير في البنى الاقتصادية والفكرية والاجتماعية قد أحدثت تحولاً نوعياً في نظرة المرأة إلى نفسها وفي نظرة المجتمع إليها، وكان للثورة الفرنسية، حيث حملت المرأة العاملة السلاح جنباً إلى جنب مع الرجل، وللقيم التي دعت إليها هذه الثورة القائمة على مبادئ الحرية والإخاء والمساواة، دور فعّال في إيقاظ الوعي وفي دفع المرأة قدماً على طريق التحرر وتحقيق الذات. ولم يكن المجتمع العربي ليبقى بمنأى عن مهب رياح التغيير التي اجتاحته مع دخول بونابرت إلى مصر، وما أحدثه من صدمة نتجت ليس عن المواجهة العسكرية بين الشرق والغرب وحسب، بل عن مواجهة ثقافية تمخّضت عن بعث الرغبة في التجديد التي حمل لواءها مفكرو عصر النهضة وأدباؤها، والتي انعكست على الساحة الاجتماعية بما عرف بمعركة «تحرير المرأة» التي قادها قاسم أمين صاحب الكتاب الشهير الذي صدر في القاهرة سنة 1899. غير أن ثمة وجهاً أدبيّاً أنثويّاً لا يقل أهمية في هذا المجال عن قاسم أمين لكنه بقي في الظل وتجاهله النقد، عنينا بذلك باحثة البادية وهي من أوائل الكاتبات اللواتي ناضلن فكراً وعملاً من أجل تعزيز دور المرأة في الحياة والمجتمع. ولقد اغتنت ساحة الكتابة في القرن العشرين بالأقلام النسائية، ولمعت أسماء شاعرات وروائيات يضاهي نتاجهن في قيمته نتاج أقرانهن من الرجال. فكان لا بد نتيجة لذلك، من أن يتوقف النقد عند هذا النتاج وأن يسعى للكشف عن ملامحه.

ولا مناص هنا من طرح بعض التساؤلات: هل للأدب جنس؟ وهل إن الاختلاف الطبيعي بين الذكورة والأنوثة محدد أساسي في الإبداع الأدبي؟

هـل مـن خصوصية لـلأدب النسـائي؟

تختلـف الآراء في الإجابـة عـلى هـذه الأسـئلة. فمـن الباحثـين والأدبـاء مـن ينفـي دور الهويـة الجنسـية للكاتـب في تحديـد ملامـح الكتابـة، لأن «الأنـا» المبدعـة في نظرهـم تتجـاوز حـدود الهويـة الفرديـة الخاصـة وتختلـف عنهـا في جوهرهـا، أي هـي بمعنـى مـا لا جنسـية. بينـما يذهـب آخـرون إلى أن «الأنـا» المبدعـة عـلى صلـة وثيقـة بالهوية الجنسـية، وهم يعتـبرون أن النتاج النسـائي نمـوذج خـاص مـن الكتابة قـد لا يرقـى إلى الأدب الذي كتبـه الرجال، فينسـحب منطـق تفـوّق الرجـل عـلى المرأة عـلى سـاحة النقـد الأدبي، فيكون مـا ينتجـه الرجـال هـو القاعـدة وكل ما عـداه يبقـى هامشـيّاً وفي مرتبة أدنى. ومنهـم أخـيراً مـن يتخـذ موقفـاً وسـطاً هـو الأقـرب إلى الحقيقـة العلميـة، فـيرون أن لـلأدب النسـائي بعـض الصفـات التـي تجـدد خصوصيتـه دون أن تسـجنه في غيريتـه، ذلـك أن هـذه الصفـات قـد تتوافـر في أعـمال المبدعـين الرجـال. فقـد رصـدت الباحثـة الفرنسـية بياتريـس ديديـه في كتابـات الروائي المعـروف مارسـيل بروسـت خصائـص تنسـب عـادة للكتابـة النسـائية، بينـما نـرى مثـلاً أن مارغريـت يورسـونار تكتب بريشـة رجل، ويبقى صـوت الأنوثة طاغيـاً في روايـات كوليـت وناتـالي سـاروت ومارغريـت دوراس. لذلك لا يمكن التأكيـد بشـكل قاطـع عـلى صفـات واحدة مشـتركة لمجمـل الكتابـات الأدبية النسـائية، بـل إن في ذلـك نوعـاً مـن الاعتبـاط. لكـن في المقابـل يمكـن إيـراد بعـض الملاحظـات التـي قـد تسـاعد في رسـم هويـة متحركـة لـلأدب النسـائي، منهـا مثـلاً أن معظـم هـذا الأدب يقـع في بـاب الشـعر والروايـة والمذكـرات، بينـما تنـدر فيـه الأعـمال المسرحيـة. ومنها أيضـاً أن «الأنـا» تحتل فيـه مكانة محوريـة. ويختلـف النقـاد في تعليـل هـذه الظاهـرة، فمنهـم مـن كان عـلى

مذهب فرويد يعتقد أنها نتيجة لنزعة نرجسية طبيعية عند الأنثى، ومنهم من على العكس يحيلها إلى تأثير المجتمع والتربية التي تقيم المرأة في عزلتها، فتكون هذه السمة الأدبية خاضعة للتحوّل وفقاً للتغيير الذي يطرأ على وجود المرأة وعلاقتها بالعالم من حولها.

كذلك للكتابة النسائية أشكال ولغة تميزها؛ فإذا كان «الأسلوب هو الإنسان» كما يقول بوفون، فلا بد لتراكيب الجمل، ولاختيار الكلمات وللإيقاعات الموسيقية، وللصور التي ينغزل منها النص من أن تعكس خصوصية الحضور الأنثوي. «فالمرأة لا تكتب أبداً كما يكتب الرجل تماماً - كما تلاحظ بياتريس ديديه - وهي إذ تستعمل اللغة نفسها، فبطريقة مختلفة، وبحرية أكثر في غالب الأحيان». ويمكن اختصار السمات الخاصة بالكتابة النسائية بما يلي:

1. الاعتماد على الصورة الحسية، ذلك أن للحواسّ لغة، وأن العالم كما تعيشه المرأة الكاتبة مادة حسية غنية بالإشارات التي يلتقطها الجسد فتفعل فيه لتولد لغة مختلفة تخاطب العين والسمع واللمس والشم.
2. اللجوء إلى التكرار (تكرار العبارة الواحدة أو الكلمة الواحدة أو التركيب الواحد للجملة) مما يعطي لبنية النص شكلاً دائرياً، ويرى النقاد في ذلك دليلاً على أن لغة المرأة مرآة لجسدها، وأن الحركة الدائرية فيها إنما تعيد تشكيل صورة الرحم الذي يحضن في استدارته الجنين. وفي اعتقادهم أن حضور جسد المرأة في الكتابة هو الذي يشكل خصوصية لا خلاف فيها، وهو الذي يجعل من هذه الكتابة لغة ثورية بامتياز ينطق فيها جسد المرأة للمرة الأولى بصوت المرأة نفسها.

3. القرب إلى لغة التعبير الشفهي والعفوية، وذلك بالإكثار من استعمال علامات التعجب والاستفهام والنقاط الثلاث، والتي تشير إلى ما يصعب قوله فيطويه الصمت الذي يصبح نفسه لغة.

ننطلق من هذه الأسس النظرية لندخل في عالم سعاد الصباح الشعري كما يرتسم في فتافيت امرأة (1986)، وفي خذني إلى حدود الشمس (1997) اللذين تجمعهما على طول المسافة الزمنية بينهما رؤيا واحدة للذات وللعالم. والأسئلة التي سنحاول الإجابة عليها خلال هذا البحث هي التالية: هل تقع كتابة الذات في قلب الكتابة الشعرية؟ كيف تكتب سعاد الصباح ذاتها؟ هل كتابة الذات سجن تقبع فيه القصيدة حيث يكتفي نرسيس بتأمل صورته في مرآة المياه، أم أنها إطلاق للذات في فضاء العالم الذي تتفاعل معه فتنعكس صورته في الكتابة ويأخذ معناه؟ إلى أي مدى تحتفظ القصيدة بخصوصية الإبداع النسائي من حيث استعمال اللغة وأشكال التعبير؟

1 - كتابة الذات:

المكانة المحورية لـ«الأنا»:

تشكل الغنائية طابعاً أساسياً لقصيدة سعاد الصباح التي تقع فيما يعرف بشعر التجربة، في مقابل شعر الصنعة أو شعر التجريد .(Poésie cérébrale) وتتميز التجربة بالصدق إذ تكشف فيها الشاعرة عما يعتريها من مشاعر الحب والحزن والثورة والغضب بلغة صافية عذبة جميلة، تماهي في إيقاعاتها خلجات الروح ونبضات القلب وتوتر الفكر المبدع الخلاق. يرتفع في معظم القصائد صوت واحد هو صوت «الأنا»

بينما يغيب تعدد الأصوات، إذ قلما تعتمد الشاعرة القصيدة الممسرحة. فالصوت الآخر لا يخترق الخطاب إلا بلسان «الأنا» التي تنقلها إلى القارئ بصيغة «يقولون»، أو «يتحدثون»، ويعبر عن الجماعة التي تتخذ منها «الأنا» موقف المواجهة، أو يصبح على العكس مادة للخيال الشعري كما في قصيدة (صوتك بيتي) (خذني ص113). وفي أكثر الأحيان يحضر الآخر في القصيدة كمخاطب بصيغة المفرد، فيكون الحبيب، أو بصيغة الجمع «يا أحبائي» و(المقصود جمهور القراء)، مما يدخل إلى القصيدة نبرة خطابية واضحة فتكثر فيها صيغة المنادى: «يا صديقي»، «يا أيها»، «يا الذي»، «يا من».. فضلاً عن ذلك ثمة إشارات نلتقطها عبر القصائد تدل على المنحى الأوتوبيوغرافي في الكتابة، فنستطيع أن نرصد بعض محطات من سيرة الشاعرة: نشأتها الخليجية، قدومها إلى بيروت حيث نهلت العلم في مدارسها، وكتبت أولى قصائدها، أسفارها المتعددة عبر المدن والعواصم. كما نلتمس بعض ملامح شخصيتها: فهي امرأة مثقفة قرأت كتب الشعر والتاريخ، تحب المغامرة وتكره الجمود وتعشق الحرية.

ونرى كذلك عبر القصائد حضورها الجسدي: قامة طويلة كالنخيل، شعر أسود طويل، بشرة سمراء لوحتها شمس خليجية، كما نقرأ اسمها مكتوباً في أحد الأبيات حيث تصرح في غنج ودلال: «والصباح من بعض أسمائي».

لكن «الأنا» التي تعبر عن نفسها ليست أسيرة نرجسيتها بل غالباً ما تخرج من خصوصيتها لتتقمص الآخر، فتنطق باسم كل النساء وباسم الإنسان العربي المقهور في هذه البقعة من العالم الممتدة من المحيط إلى الخليج. وهي تطرح قضايا جوهرية يعيشها المجتمع العربي، بعضها خاص بدول النفط، وبعضها أشمل وأعم: كالوجود الصهيوني، والمقاومة، والحرب

الإيرانية ضد العراق، والمؤامرة على لبنان، والتخاذل أمام المد الأميركي الطامع بالثروة النفطية، والتبعية الغربية.. إلى ما هنالك من مشكلات، ليس المجال هنا لتبيان موقف الشاعرة منها لأنها تقتضي بحثاً مستقلاً في مسألة الالتزام عند سعاد الصباح. حسبنا هنا أن نشير إلى أن الاهتمام الذي تعيره الشاعرة لقضايا العصر ينفي عن كتابتها سهولة الانزلاق في الغنائية البحت وفي اللغة البوحية التي تداعب الأحاسيس لكنها تبقى على سطح التجربة. فالقصيدة تكشف على العكس عن علاقة تفاعل أكيدة بين الذات والعالم من حولها تعبر عنها بالصورة كما ستفصل لاحقاً.

ازدواجية الهوية والتباس العلاقة:

ليست صورة «الأنا» واحدة في الكتابة، فهي تارة امرأة متمردة ثائرة، وطوراً عاشقة جعلت من العشق طريقة وجود، وهي مرة امرأة واحدة بعينها، ومرة أخرى نساء كثيرات، وهي حيناً متماهية مع الأنثى الأصل كما رسخت صورتها في خيال البشر، وحيناً آخر أنثى ضد الأنوثة.

ولعله من اللافت أن تبرز «الأنا» في القصيدة الافتتاحية لديوان فتافيت امرأة في موقع المواجهة مع الجماعة المعبر عنها لغوياً بضمير الغائب «هم»، أو بضمير المتكلم «أنتم»، فتقوم بنية القصيدة على علاقة تناقض بيّنة بين الفرد والجماعة، بين المرأة وسلطة المجتمع الضاغط عليها. والقصد من ذلك التعبير عن اختلاف الهوية والانفصال عن القطيع. وكأن الشاعرة تريد أن تنبه القارئ إلى أهمية البعد الثوري في هذه الكتابة التي تختلج فيها مشاعر الحب والشوق وتتطور على وقع نبضات القلب الواقع في شباك الهوى. فالثورة هي الوجه الآخر للحب كما سنبين لاحقاً. ولا يقتصر التمرد عند سعاد الصباح على رفض الظلم الواقع على المرأة

وحدها، بل يتعداه ليعصف بالبنى الفكرية والاجتماعية والسياسية المسؤولة عن تخلف المجتمع العربي وعن قهر الإنسان فيه سواء أكان رجلاً أم امرأة. لذلك فالرفض عندها ليس مرتبطاً بالضرورة بطبيعة الأدب النسائي، وموضوعاته لا تختلف عن موضوعات شعر الرفض بشكل عام، بل ربما أسهم إحساسها الأنثوي بالغبن اللاحق بالمرأة في ازدياد حدة وعيها للمشكلات التي يعاني منها الإنسان في العالم العربي. فالشاعرة التي تنطق بلسان «الأنا» تعمل على إسقاط القناع عن واقع الجهل والتخاذل حيث يستسلم الإنسان مطمئناً إلى أمجاد الماضي ويعطل الفكر فيطغى الجمود لذلك تستعمل لغة تجمع إلى البساطة والوضوح، جمال الصور كما في هذا النموذج:

هذي بلاد أكلت نساءها..

واضطجعت سعيدةً..

تحت سياط الشمس والهجيرْ

هذي بلاد الواق والواقِ.. التي تصادر التفكيرْ (خذني ص 85)

تتداخل في هذه الأبيات الحقيقة الأليفة مع الحقيقة الأخرى التي يستنبطها الخيال وهو يستمد مادته من البيئة الطبيعية والاجتماعية ليتجاوز الواقع ويدخلنا في عالم الدهشة الذي ترسمه لغة المجاز.

وفي القصائد تشير الشاعرة بإصبع الاتهام إلى قوى التقليد والمحافظة المسؤولة عن شلل الفكر وتعطيل الحسّ النقدي وسجن العقل في أطر حقائق ثابتة تغلق الباب أمام كل رغبة في التغيير والتجاوز. فالناس على مدى الوطن «الممتد بين القهر والقهر» (فتافيت ص 115) ينامون نومة

أهـل الكهـف (فتافيـت 31)، ويقبعـون خـارج حركـة التاريـخ في ظـل ثقافـة الهيمنـة حيث يسـتعمر الماضي الحاضر، ويتغلب التقليد عـلى ابتداع الجديد. تنتفـض و«الأنـان» الكاتبة ضد «بـلاد فقدت عقلها واختـارت الإغماء» (خذني ص 87)، تكـسر الطـوق وتحطـم جـدران الوهـم لتغامر في فضـاء الحرية بحثاً عـن الحيـاة وتطلـق صرختها:

أنا الخليجية

الهاربة من كتاب ألف ليلةْ

ووصايا القبيلةْ

وسلطة الموتى (فتافيت ص44)

ويشـتعل الصـوت بنـار الغضب أمام شـدة القمـع الممارس ضد المرأة باسـم العـادات والتقاليـد ليضعهـا عـلى هامـش المجتمـع ويعيـق تفتحهـا ككيـان إنسـاني قائـم بذاتـه ولذاتـه. فهـي دميـة أو جاريـة في بـلاد «تريـد في عـصر الكواكـب وأد النسـاء» (فتافيـت ص 13)، و«تخـتن القصيـدة الأنثـى» (خـذني ص 83) -والإشـارة هنـا إلى عـادة ختـان النسـاء في بعض المجتمعـات العربية- وتـرى «في الوجـه عـورة وفي الصـوت عـورة» (خـذني ص 86)، مختـصرة كيـان المـرأة كلـه في جسـدها وهـو مصـدر خطـر وفتنـة وإغـواء. وإن دل ذلك على شيء فإنمـا يـدل عـلى سـيطرة هاجـس الذهن عـلى الأذهـان في مجتمع يكبت الرغبـة ويـرى في اللـذة إثماً:

هذي بلاد تكره الوردة إن تفتحتْ

وتكره العبيرْ

ولا ترى في الحلم إلا الجنس.. والسرير.. (خذني ص 85)

تشير هذه الأبيات إلى خلل أساسي في النظرة إلى المرأة وبالتالي في طبيعة العلاقة بين الجنسين. فالرجل الذي لا يستطيع أن يقيم مع المرأة علاقة تكاملية ندّية، وأن يرى فيها الصديقة والرفيقة والشريكة، لا يلبث أن يقع ضحية تفوّقه الوهمي عليها إذ تصبح موضوع هواجسه، ويغدو جسدها الممنوع - المرغوب فيه مصدر قلق وتوتر وخوف. هكذا تنقلب المعادلة ويستحيل تسلط الرجل مظهراً من مظاهر ضعفه.

تنبري الشاعرة لتحطيم الصورة التي رسمها المجتمع البطريركي للمرأة، ولعلنا نستدل على ذلك من خلال قصيدة يحمل عنوانها لواء الرفض ويغتني بشحنة إيحائية قوية هي (فيتو على نون النسوة). فنون الإناث علامة مميزة في اللغة العربية تلحق بالفعل إذا كان الفاعل مؤنثاً. لكن الاختلاف بين الجنسين وهو في اللغة حيادي بحت، يتخلّى في الممارسة العملية عن حياديته ليؤسس لتفوق الرجل على المرأة التي تسجن في دونيتها، والفيتو المتضمن في عنوان القصيدة مزدوج الدلالة، فهو من جهة، الحظر الذي يضعه المجتمع الذكوري على المرأة، وهو من جهة أخرى، النفي الذي تعلنه الشاعرة في المقابل للاختلاف المؤسِّس لأفضلية الذكر على الأنثى، فتنسف الصورة التقليدية للمرأة كمخلوق ضعيف، مشلول الإرادة، مستكين لقدره، وتعلن بجرأة رفضها للمفاهيم الصدئة المهترئة التي لا تزال تتحكم بالحياة العربية:

يقولون:

إن الأنوثة ضعف

وخير النساء هي المرأة الراضيةْ

وإن التحرر رأس الخطايا

وأحلى النساء، المرأة الجاريةْ

***

وأرفض أفكار عصر التنكْ

ومنطق عصر التنكْ

وأبقى أغني على قمتي العاليةْ

وأعرف أن الرعود ستمضي..

وأن الزوابع تمضي..

وأن الخفافيش تمضي..

وأعرف أنهم زائلون

وأني أنا الباقية.. **(فتافيت ص 17-16)**

إن صلابة الموقف والثقة بالانتصار التي تعبر عنها هذه الأبيات وهي تضجّ بالغضب، إنما تنبع من ثقة أكيدة بحركة التاريخ، ومن إيمان بالذات المتميزة بالوعي الذي يمكّنها من كشف النقاب عن العيوب، المتسلحة بالمعرفة التي تخوّلها حق محاكمة الخطأ والتصدي له.

ولعل المسألة الأساسية التي تتصدى لها الشاعرة في قصائدها سوء الفهم المتحكم بالعلاقة بين الجنسين. فالمرأة في عين الرجل أسيرة ثنائية تختزلها؛ فهي إما المعبودة والملهمة هي والحضن الأمين:

أنا قصيدتك المكتوبة بحبر الأنوثة

أنا عصفورتك

أنا جزيرتك

أنا كنيستك (فتافيت ص 49)

وإما جسد جميل يغويه وشيطان يوسوس له بالفتنة والمعصية، فيعلن عليه الحرب ويخضعه لسيطرته:

لو كنت تعرف كم أحبكَ..

لم تعاملني ككرسيٍّ قديمٍ..

أو كنصٍّ من تراث الأقدمين..

لو كنت تعرف كم أحبكَ..

ما قمعت..

ولا بطشت

ولا لجأت لحد سيفك..

مثلَ كل الحاكمين (فتافيت ص 58)

وفي كلا الحالين تبقى حقيقة المرأة خافية على الرجل، وكينونتها عصية على الامتلاك، فيمكث حتى في الحب وحيداً في سجن نفسه.

تعري الشاعرة كذلك خوف الرجل من المرأة الناجحة، وهو ناتج عن إخفاقه هو بالذات في تحقيق كيانه وفي التصالح مع العالم، فيحاول أن يعوض عن هذا الإخفاق بقمع المرأة وأسرها في أدوارها التقليدية محتفظاً لذاته بمساحة الكون، معلناً نفسه مصدراً للقيم:

يا أيها الرجل الذي احتكر الذكاءْ

يا أيها القمر الأنانيُّ

يا من تعقّده انتصاراتي..

وتكره أن ترى حولي،

ألوف المعجبين..

يا من تخاف تفوّقي..

وتألقي.. **(فتافيت ص 59)**

ولا نظن أن الرجل العادي وحده موضع انتقاد الشاعرة، فهي تشير بإصبع الاتهام إلى المثقف العربي أيضاً. ذلك أن الثقافة التي تعجز عن أن تفعل في الإنسان من داخل فتغير طبيعة علاقته بالآخر تبقى مزيفة. كأن المثقف العربي يعيش في حالة انفصام، تتنكر ممارسته لمكتسبات فكره. وكما أن بعض الرجال «أشباه رجال» (فتافيت ص 30)، كذلك بعض المثقفين أشباه مثقفين:

أمثقفٌ؟؟

ويريد أن يبقي حبيبته بسرداب السنينْ؟

أتقدميٌّ في كتابته

ورجعيٌّ بنظرته إلى الأنثى؟ **(فتافيت ص 61)**

غير أن الثورة على مجموعة القيم التي تحدد علاقة المرأة بالرجل في المجتمع البطريركي، تبقى من أشد حركات التمرد صعوبة. ذلك أن موقع الرجل من المرأة ليس حصراً موقع الخصم، فهو الأب والأخ والابن والحبيب. وإذا كان من الصحيح القول بأن ثورة العبد على سيده حتمية، فإن ذلك لا يصح في العلاقة بين الجنسين.

وقد تنبهت إلى ذلك سيمون دي بوفوار -وهي من أصحاب الريادة في حمل لواء تحرير المرأة في فرنسا في الأربعينيات- حيث لفتت إلى الدور

المهـم الـذي يلعبـه ارتبـاط المـرأة العاطفـي بالرجـل في تنازلهـا عـن حريتهـا وقبولهـا بعبوديتـه. ويبـدو أن الشـاعرة لا تختلـف في رأيهـا عـن المفكـرة الفرنسـية حـين تقـول:

كيف أقطع حبل مشيمتي معك

وأنت مشتبك ككرة الصوف

بأحلامي، ورغباتي، وجهازي العصبي؟

***

كيف أقتلعك من ذاكرتي

وأنت متشبث بها

كما تتشبث الشعب المرجانية

بصخور البحر الأحمر..؟ **(خذني ص 49 و51)**

ولا بـد في سـياق رصدنـا للهويـة الثوريـة لـ«الأنـا» الكاتبة مـن التوقف عند بعـض الصـور التـي قـد يميـل النقـد التقليـدي إلى نسـبتها لخيـال ذكـوري لمـا تتمتـع بـه مـن الحركـة والعنف.

أيها السيد..

إني امرأة نفطيّة

تطلع كالخنجر من تحت الرمال.. **(فتافيت ص 3)**

أنا المهرة الشاردة

التي تكتب بحوافرها نشيد الحرية **(فتافيت ص 45)**

أنا الخنجر البحري الأزرق

الذي لن يستريح

حتى يقتل الخرافة (فتافيت ص 46)

إذ تشف هذه الصور عن مشاعر من الغضب والثورة والتوق إلى التحرر والانطلاق، تتجذر في البيئة الجغرافية الخليجية التي تنتمي إليها الشاعرة فتغتني بالصدق والأصالة.

ولا تهدأ عاصفة الثورة إلا حين تشتعل في القلب نار العشق، فتسلم المهرة الشاردة قيادها طائعة للفارس، وتجمح العواطف لتكسر قواعد العقل وحدود المنطق. فالكويتية تهوى بلا عقل (فتافيت ص24)، وهي تفقد «حين تكون في حالة حب/ نور العقل» (خذني ص 57). ويصبح العشق ضرباً من الجنون المضيء، ذلك الذي يكشف حجب العالم وتتلألأ فيه الذات الخارجة من سجن أنانيتها لتعانق المعشوق فتغتني به وتغنيه. في الحب، تصبح العبودية مرغوباً فيها والتبعية مقبولة، وتتخلى المرأة العاشقة برضى عن استقلاليتها. كيف لا والرجل الذي تنصبه سيداً على حياتها وحاكماً علي قلبها هو فارس الأحلام وأمير الحكايا، يأتي ليوقظ الأميرة النائمة ولينقذ سندريلا الجميلة ويعطيها مفاتيح الفردوس. قد يحمل ذلك على الاعتقاد أن الشاعرة تتبنى صورة للرجل رسخت في ذهن المرأة عبر التاريخ، وترتبط بأنماط التفكير والسلوك في المجتمعات البطريركية. فالرجل هو البطل المقدام، إليه تكل المرأة حِمل الوجود متخلية عن مسؤوليتها منكفئة إلى دور التابع الذي يستسيغ الضعف. تزخر القصائد بنماذج عن هذه الصورة الخيالية للرجل في ذهن الأنثى: «أيها الفارس الذي أنتظره../ منذ بداية التاريخ، ومنذ بداية الأشياء» (خذني ص26). «سميتك أميراً يا أميري../ فتصرف بمقادير العصور/ وتصرف بمصيري» (فتافيت ص27).

وغالباً ما تتوجه الأنثى في القصيدة إلى الرجل بعبارة «أيها السيد»، أو بـ«يا سيدي»، أو بـ«يا مولاي». فالرجل هو «السند» و«السقف» و«الغطاء» (فتافيت ص27)؛ هو الحمى والملاذ ومبدأ الهوية: «لم يعد عندي انتماء غير أنت/ إنك القومية الكبرى التي تربطني» (فتافيت ص 32). تختصر هذه الكلمات تنازل الأنثى عن أي دور في المجتمع والوطن والسياسة، واختزالها لهويتها في دور واحد هو تبعيتها للرجل في مجتمع لا يعترف بوجودها المستقل، فهي إما أن تكون ابنة أو أختاً أو زوجة أو أماً أو عشيقة أو لا تكون. وأياً كان الرجل في حياة المرأة، فله عليها واجب الطاعة والاحترام لأنها تدخل في حماه ولأنه مسؤول عنها. فالحبيب ليس شريكاً بل له على الحبيبة سلطة أبوية: «امنحني بركات أبوتك» (خذني ص24)؛ وواجب الطاعة والولاء «أيها الحاكمني من غير قانون../ ومن غير شرائع..» (فتافيت ص 34). والواقع أن الشاعرة تمارس في كتابتها لعبة ذكية حيث تتماهى مع الأنوثة التقليدية وتنطلق بلسانها لتعريها، ولتبين نقاط ضعفها ومواقع الخطأ في علاقتها مع ذاتها ومع الرجل، لتدفعها بالتالي إلى إعادة نظر شاملة تصحح هذه العلاقة وتعيد للمرأة أهميتها كإنسان قادر على أن يعطي لوجوده معنى. فلا أحد يفهم المرأة كالمرأة نفسها، والشاعرة التي تتبنى قضية المرأة تميط اللثام عن عوائق قائمة في ذهن الأنثى ذاتها تمنع تفتحها ككيان حر. منها أنها إنما وجدت من أجل الرجل لتكون له الحبيبة، وليكون لها موضوع الحلم وغاية الطموح: «أعتذر إليك عن كل الرسائل التي كتبتها إليك قبل ولادتي../ ولم أسلمها إليك../ وعن كل الأحلام التي رسمتها بألوان الطيف/ على جدران رحم أمي../ ولم تصلك» (خذني ص37). ومنها أنها تبقى أسيرة لصورة جامدة عن الأنوثة وعن الرجولة

حفظتها الذاكرة الجماعية، وسوقتها ثقافة طالما صنعها الرجال: «مشكلتي معك لا علاقة لها بقلبي/ بل بذاكرتي../ هذه الذاكرة التي تحتلها احتلالاً قسرياً/ منذ مئة عام..»، «منذ مئة عام../ وذاكرتي لا تتذكر رجلاً غيرك../ ولا تعرف من التاريخ، غير تاريخك/ ولا تعرف من الجغرافيا، غير مساحة يديك../ ولا تعرف من الثقافة سوى كلمات الحب/ التي تكتبها على قميصي..» (خذني ص 46-45). ليس خطاب «الأنا» في هذه الأبيات لسان حال الشاعرة بل تعبير عن الأنوثة بشكل عام وتصوير لعلاقتها بالرجل وبالعالم. فالأنا تتجرد من خصوصيتها لتتماهى مع الأنثى الأصل. ولا أدل على ذلك من قول الشاعرة:

وأنا مقهورة في جسدي

كملايين النساء (فتافيت ص 20)

ولعل لغة العشق وقصائد الحب وسيلة ناجحة لطرح إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة ولإعادة النظر في الحب نفسه، وتحديد موقف الشاعرة منه. فالحب ضعف عند الرجل الشرقي لأن في إظهار المشاعر انتقاصاً للرجولة المتقنعة بالبرودة والقوة. مما يوجد خللاً في علاقة الحب تعبر عنه «الأنا» العاشقة في القصيدة بلغة المجاز:

أنت في القطب الشمالي..

وأشواقي بخط الاستواء

يا حبيبي (فتافيت ص21)

وبينما تعيش المرأة تجربة العشق جنوناً وخرقاً للأعراف وللقِيَم السائدة تبقى سمة الحب الأساسية عند الرجل المحافَظة؛ فهو لا يتخلى عن قواعد

الحكمـة والرصانـة، ويحتمـي مـن شـطح المشـاعر، ويرفـض السـباحة عكـس التيـار، فيظـل بذلك أسـيراً لنظام أرسـاه التقليـد، يعطيه السـيادة لكن يحرمه المتعـة الحقيقيـة، تلـك الكامنة في جـمال الخرق:

أنت رحل متزن.. ورصين

وأنا امرأة فوضوية

أنت نجم في علاقاتك العامة

وأنا غجرية..

لا تعرف أقنعة المدن

وفن العلاقات العامة

***

أيها الرجل المشنوق على حبال الوقت

ابق مطموراً تحت أرقامك وأوراقك

ابق واقفاً على مرفأ الطمأنينة

أما أنا..

فمسافرة مع البحر..

ومسافرة مع الشعر..

ومسافرة مع البرق

مسافرة في كل الأشياء

التي لا تعرف التوقيت.. **(فتافيت ص 70-68)**

فالرجل الذي يتعبه دوار البحر، والذي تزعجه ملوحة مياهه، ويخشى خطر الضياع في أمواجه، غير قادر على اكتشاف جمال الإبحار فيه والسفر في مجهوله، وهو لذلك ليس جديراً بأن يشارك الحبيبة المغامرة.

ابق، يا صغيري، على اليابسة

فذاكرتك كذاكرة الحجر..

لا تحتمل الهجرات الكبرى

ابق مواطناً في مملكة الشجر

حيث التجول ممنوع

والتغير ممنوع

والانقلاب على التاريخ ممنوع (فتافيت ص 65)

تتوسل هذه الأبيات لغة الرمز لتشير إلى ميل الرجل العربي للمحافظة على الأعراف والتقاليد القائمة لكونها تضمن له حق السيادة، وترضي أنانيته، ولتطرح كذلك، وبلغة غير مباشرة، إشكالية الثقافة العربية الواقعة في أسر الجمود، المطمئنة في الثبات، الرافضة لقوى التغيير والحركة. فالصراع الحقيقي في العالم العربي كان منذ عصر النهضة، ولا يزال حتى يومنا هذا، بين إرادة التغيير والتطور من جهة، والتقوقع في الماضي الذي يستعيده الحاضر فيبقى مقفلاً أمام كل جديد، من جهة أخرى. وقد استطاعت سعاد الصباح أن تترجم هذا الصراع في القصيدة من خلال التناقض الذي يتحكّم ببنيتها ويهيمن على الحقل الدلالي فيها. فاليابسة والحجر والشجر، وهي ترمز جميعاً إلى الثبات والرسوخ في عالم الطمأنينة والعادة، يقابلها البحر والمراكب ورائحة السفن وتقلبات الطقس، وكلها تشير إلى الحركة

والمغامرة والتجاوز، وتقع في حقل سيميائي أنثوي، كأن أمل التغيير معقود على النساء في مجتمع يمعن في ذكوريته.

إن الرجل الذي لا يعيش الحب مغامرة خرق، يحوله إلى فعل قوة وسيطرة يبسط من خلاله سيادته على جسد المرأة وعلى كيانها كله. لذلك تطغى في بعض القصائد لغة العنف ويتحول اللقاء الحميم إلى «غزو بربري» يخضع فيه الرجل جسد المرأة، فتخرج من بين أصابعه محطمة، مكسورة كلوح من زجاج كما يشير عنوان الديوان فتافيت امرأة. ففي مقابل اندفاع المرأة وجموح عاطفتها وهي في حالة الحب، لا يستطيع الرجل أن يقدم غير أنانيته يترجمها إلى رغبة في الامتلاك. وقد صورت الشاعرة في قصيدة تحمل عنوان الديوان التناقض الجوهري بين المرأة والرجل في تجربة الحب من خلال المسافة التي تفصل بين خطاب «الأنا» المتكلم (المرأة العاشقة) ورد فعل المخاطب (الرجل المعشوق). فاختيار العاشقة للمعشوق هوية تنتمي إليها، وتنازلها طوعاً عن خصوصيتها الفردية، لا يبادلهما الحبيب إلا بإرادة الإلغاء والاستتباع:

لم يعد عندي بلادٌ..
بعدما صرت البلد
أيها المحتلّني شبراً فشبرا..
أنت ألغيت عناويني جميعاً
فإذا ما هتفوا باسميَ
فالمقصود أنت.. **(فتافيت ص33)**

وإذ تعيش المرأة اللذة الجسدية فعل اتحاد كياني مع الرجل:

يا أيها المحتلّني..

من غير إنذار.. وخيل.. وجنود..

أيها الساقط فوقي كالرعود

كان لي قبلك أرض.. وحدود

وأضعت الأرض في الحب..

وضيعت الحدود.. **(فتافيت ص36)**

يحوِّل الرجل جسد الحبيبة إلى مجرد أداة للمتعة وإشباع الشهوة، وفي ذلك قتل معنوي للكيان الأنثوي، وانتهاك لكرامة الحبيبة التي ترفع صوتها في نهاية القصيدة لتطلق صرخة التمرد ضد الرجل بعد أن اختارته في مطلعها سيداً وغطاء:

أيها السيد:

ارفع سيف إرهابك عني

إن هذا ليس حبّاً

إنه..

-في أبسط الأوصاف-

غزو بربريّ.. **(فتافيت ص 39)**

خلاصة القول أن علاقة العشق، وكذلك صورة «الأنا» العاشقة وصورة الرجل المعشوق، تبقى محكومة بتناقض واضح في الديوانين؛ فالعشق من جهة، عطاء بلا حدود، حالة من التوق تتخلى فيها الذات عن خصوصيتها لتتماهى مع الآخر وتصبح «نسخة طبق الأصل عنه» (خدني ص 58). وهو

مـن جهـة ثانيـة مواجهة بـين خصمـين. في الحالـة الأولى تعيش «الأنـا» جمال الاتحـاد مـع الآخر والذوبـان فيه:

أحبك حتى التهورِ

حتى التبخرِ

حتى التقمّص فيكَ

وحتى فنائي (خذني ص 74)

في هـذه الأبيـات مـا يشـير إلى علاقـة وثيقـة بـين تجربـة الحـب وتجربـة العشـق الصـوفي؛ فالمـرأة العاشـقة تحترق في أتون العشـق كـما يحترق الصوفي بنـار الوجـد والتـوق إلي النـور الإلهـي، وهـي إذ تشـتعل صبـوة تصبـح مـرآة للنـور كـما يتـلألأ قلـب الصـوفي بفيـض الإيمان:

أيها الرجل الذي حوّلني في ثوانٍ

إلى قطعة شمس..

وسبيكة ذهب.. (فتافيت ص 90)

لذلـك تعجـز القصيـدة عـن احتـواء المشـاعر تمامـاً كـما تعجـز لغـة الصوفي عـن التعبـير عـن حـالات الانخطـاف والتجلي:

لم أجد.. يا حبيبي..

في كل المكتبات التي ذهبت إليها..

وفي كل الكتب التي قرأتها

كلمة.. تستطيع أن تقولني

أو مفردة.. تستطيع أن تقولك

فيا تاركي مجروحةً على زجاج اللغة المستحيلة

أتوسل إليك..

أن ترفع يديك عن ثقافتي (فتافيت ص 95)

يحدث البيتان الأخيران كسراً في السياق العام للأبيات، ذلك أن حركة الرفض التي تتجلى من خلالهما تتناقض مع الحالة الوجدانية المسيطرة والتي تتصف بالاستسلام للهيام والافتتان بجمالات العشق. ولا يمكن تبرير ذلك إلا في ضوء التمزق بين نزعتين: نزعة الحب، وهو في قاموس الأنثى تنازل عن حقوقها وحريتها، ونزعة للتحرر من سيطرة الرجل، وبالتالي لرفض الحب وسيلةً لفرض هذه السيطرة. تعيش المرأة هذا التناقض في اللقاء الجسدي نفسه، فهي تشتهي، بالاستسلام للرجل الذي يغزو جسدها، وتستطيب العنف الفحولي الذي يمارس عليها وتجد في ذلك لذة كبرى (مما يذكر بالنزعة المازوكيّة التي جعلها فرويد من السمات المميزة للأنوثة):

يطاردني حبك..

كسمكة قرش لا تشبع

يطاردني فوق الماء

يختار نقاط الضعف في أنوثتي

ويضربني بلا هوادة

على وجهي يضربني..

على صدري يضربني..

حتى يصبغ دمي

جميع المحيطات باللون الأحمر.. **(فتافيت ص75)**

في هـذه الأبيـات لغـة إيروسـية تحفـل بالإشـارات الجنسـية التـي تجعلنـا نقرؤهـا كلوحـة تصـوّر اللقـاء الحميـم حيـث تكمـن المتعـة الأنثويـة في الاستسـلام لغـزو الرجـل، فتتعـارض بذلـك مـع مقاطع شـعرية مغايـرة يصبح فيهـا فعـل الامتـلاك اقتحامـاً وحشـياً ويتحـول اللقـاء بـين الحبيبـين إلى صراع ولعبـة قتـال، فتتـسرب لغـة الحـرب إلى قصيـدة الحـب والغـزل:

يمرّ عطرك في مخيلتي

كسيف من المعدن **(فتافيت ص 86)**

سأبقى أحبك

حتى تسيل دماك

وحتى تسيل دمائي **(خذني ص78)**

تعال..

أوقّع معك اتفاق سلام

أستعيد به أيامي الواقعة تحت سلطتك **(فتافيت ص 76)**

تـارة يكـون الحـب محرراً فيدفـع المرأة العاشـقة إلى أن تنزع مـن معصمها «أسـاور الخـوف وإرهـاب العشـيرة» (فتافيـت ص 48)، وطـوراً يصبـح سـجناً يحرسـه رجـل يصـادر حريتها، ويختم على شـفتيها بالشـمع الأحمـر (فتافيت ص 55) ويقـف عائقـاً بينهـا وبـين العـالم، فيمنـع عنها نعمة الغيـث حين يهل الغـمام واعداً بالمطـر المخصب.

وتتأرجح صورة الرجل في القصائد بين قطبين: فهو المستعمر والمحتل والفرعون والفاتح والمحتكر والأناني، وهو الملك على عرش الفؤاد، والحبيب المتفاني حباً، المقدم نفسه على مذبح الحب والجمال ليدخل في قافلة «مجانين الهوى» و«مجاذيب العشق» والشهداء الذين «قاتلوا في سبيل امرأة.. حتى قتلوا»، والبهاليل «الذين شنقوا أنفسهم على ضفائر حبيباتهم/ ودخلوا إلى غابات الحزن ولم يعودوا» (فتافيت ص 91). وهو حيناً الصديق الذي يمد يده كشراع تبحر به الحبيبة نحو شاطئ الأمان حين يلتفّ الكون من حولها بالظلمة (فتافيت ص 24). وهو صلتها الجميلة بالعالم من حولها، فحين يغيب يفقد العالم معناه ويصبح مساحة للصمت والفراغ (خذني ص21)؛ وهو المطر الذي يخصب صحراء حياتها:

فيا أيها المختبئ في أهداب غمامه

فلتهمر روعة أمطارك

فأيامي تتشقق عطشا (خذني ص 23)

وحيناً آخر يظهر على عكس ذلك، أنانيّاً احتكر جغرافيا العالم، ورفع رايات انتصاراته على كل القلاع (خذني ص 77). هو مرة، المغامر الجريء الذي يخوض عباب التجربة «ويشقق ملح البحر شفتيه» (خذني 24)، والعاشق المجنون:

لم أعرف مجنوناً أعقل منك

ولا عاقلاً..

أكثر منك جنوناً (فتافيت ص 93)

وهو مرة أخرى، رجل لا يعرف الحب لأنه لا يجرؤ على الجنون: «لا أريد

أن أجعلك عاشقاً رغم أنفك» (فتافيت ص 66). مرة مختلف عن سائر الرجال، متفرد في تمايزه: «يا الذي لا يشبه رجلاً/ ولا يشبهه أحد» (خذني ص 21)، «إنني اخترتك من بين الملايين../ فهنئني على حسن اختياري» (فتافيت ص 29). ومرة جزء من القطيع: «فكرت أنك طبعة أخرى/ ولكني وجدتك.. طبعة عادية كالآخرين!!» (فتافيت ص61).

ويتحكم مبدأ الازدواجية نفسه بصورة المرأة العاشقة: فهي من جهة، تنسى ذاتها في الحب وتجعله محوراً أساسياً في وجودها، فإذا انتهى فرغ الكون واغتربت عن ذاتها وأحست بعبثية كيانها، كما تقول الشاعرة بعبارات لافتة تشير إلى قدرتها على التلاعب باللغة وإخضاعها لاستعمالات جديدة: «إنني هنا عاطلة عن الفرح../ وعاطلة عن الحب../ وعاطلة عن أنوثتي» (خذني ص22). وهي من جهة أخرى، نمرة شرسة تعصى على الترويض، «تقاوم ملح البحر/ وتيارات الأعماق/ والرجال الذين لهم أسنان القرش/ وعيون الشرطة السرية» (فتافيت ص47).

والواقع أن هذا التناقض إنما يعبر عن المأزق الذي تعيشه المرأة العربية المثقفة التي لا تنظر إلى نفسها من منظار الرجل، وترفض أن يختزل دورها في إرضائه وإمتاعه، لتكون شريكة فعلية له في ميادين الحياة يخوضان غمارها معاً بتفاهم حقيقي وتكامل بين كيانين متساويين في القيمة والدور. ذلك أن هذا التحول لم يواكبه، بالوتيرة نفسها، تغير في البنى الفكرية التي يتأسس عليها المجتمع البطريركي. فالرجل لا يتخلى بسهولة عما يعتبره امتيازات أعطيت إليه، ويفضل دور السيد على دور الحبيب فيقع في فخ كبريائه الزائف من جهة، ويكون مسؤولاً عن سوء التفاهم الجوهري الذي يتحكم بعلاقة الحب، من جهة أخرى. ولكن المرأة الحرة لا تستكين

بـل تواصـل معركتهـا ليـس مـن أجـل تحقيـق حريتهـا وحسـب بـل في سـبيل تحريـر الرجـل وتحريـر العلاقـة معـه مـن الشـوائب التـي تشـوّهها. تحطـم سـعاد الصبـاح صـورة الذكر المسـتقوي، وتسـقط القنـاع عن تفوقـه الوهمي، لتؤكـد في المقابـل انتصـار المـرأة بسـلاح الحـب، فتقول:

لكن ضعفي خلاك تحسب في الأقوياءْ

ولم تك يوماً كبيراً

ولكن أنا..

قد رفعتك بالحب نحو السماءْ (خذني ص 77)

وبـدل أن تستسـلم لمشـاعر الإحبـاط أمام عجـز الرجل عن فهمهـا وإصراره على البقاء في سـجن أنانيته، تعلن الاسـتمرار في المعركة لأن غداً آتٍ لا محالة تصنعـه المـرأة المتمردة على تاريخ مـن «رمال ودماء»، الرافضة لأعراف القبيلة لـكي تعلـن الحـب وحـده مبـدأ هويـة وأرض انتـماء. لكننـا نسـارع إلى القول بـأن التمـرد عند سـعاد الصبـاح ليس تنكراً للجـذور، ولا خيانـة للقيم الأصيلة التـي تطبـع البيئـة العربيـة بشـكل عـام والخليجية عـلى وجه الخصـوص، بل عـلى العكـس تقـدم لنـا القصائد أكـثر من دليل عـلى تأصل الشـاعرة في البيئة الخليجيـة التـي تطبـع خيالهـا وتمدهـا بالصـور وتحـضر في الكتابـة مـن خلال أسـماء الأماكـن وجغرافيـا المـكان الـذي ترسـمه القصيـدة. ولا تتردد الشـاعرة في التعريـف عـن هويتهـا الوطنيـة، فهـي «كويتيـة» كما يشـير عنـوان إحدى القصائـد، و«خليجيـة»، و«بدويـة»، بـل أكـثر مـن ذلـك نراهـا تلتصـق ببعض الأمكنـة والشـوارع لتصبـح جـزءاً منها في توحـد هوى لافت عندمـا تقول: «أنا السـالمية» (فتافيت ص 47)، «أنا الصالحية»، «أنا الشـويخ» (فتافيت ص48). تربطهـا بالمـكان علاقـة بنـوة: «إنني بنـت الكويـت» (فتافيـت ص102)، فهو

يدمغها بعلامته: «في الكويتيات شيء من طباع البحر» (فتافيت ص23)، تترك شمسه بصماتها على بشرتها السمراء، وينسى ليله كحله في عينيها ويصبغ بسواده شعرها الطويل: «يا صديقي/ الكويتية إعصار من الكحل/ الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسر» (فتافيت ص25 و26).

ولا يؤسس التجذر في الوطن لانغلاق الانتماء ولشوفينية مريضة، بل على العكس تعانق الشاعرة الأرض العربية من المحيط إلى الخليج وتشعر بصلتها الكيانية معها فتكتب القصائد لبيروت ولبغداد وتعلن بوضوح: «إن جسمي نخلة تشرب من شط العرب» (فتافيت ص102). من جهة أخرى، تتضمن القصائد مفردات تنتمي للبيئة الطبيعية الكويتية منها مثلاً: «الطوز»، «النخل»، «البادية»، «الخيل»، «الشعب المرجانية»، «اللؤلؤ»، «لقالق البحر»، «المراكب»، فترسم صورة لجغرافيا المكان الأصلي غنية بالألوان والأشكال، مما يدل على براعة الشاعرة في أن تجعل من القصيدة لوحة فنية تنبض بالحياة واللون والحركة، ذلك أنها تتمتع بعين تلتقط الجمال وتترجمه بلغة الحبر إلى كلمات مضيئة وصور موحية.

نخلص من كل ذلك إلى أن هوية «الأنا» الكاتبة ليست بسيطة، واضحة، بل مركبة، كذلك العلاقة مع الآخر ممثلاً بالرجل الفرد أو بالجماعة، فهي تارة تكاملية، وطوراً صدامية وفقاً لتغلب صوت العاطفة أو لانتصار إرادة التغيير والتطور. كما نستطيع القول إن الغنائية في شعر سعاد الصباح ليست مجرد طرب لمشاعر مفرحة أو تعبير عن إحساس بالألم أو الغضب ينتاب الذات في لحظة معينة، بل ترتفع إلى مستوى الغنائية الكونية الصادرة عن تفاعل حي بين الذات والموضوع، الداخل والخارج، «الأنا» الكاتبة والعالم من حولها. فالشاعرة ليست منقطعة عما يجري في بيئتها الخليجية الصغيرة وفي بيئتها

العربية الأكبر وفي العالم بمجمله. وتجربتها ليست أسيرة جدران طالما حكمت على المرأة بالعزلة وجعلت عالمها يضيق وأسلمتها بالتالي لنرجسية تنغلق فيها على ذاتها وتستعيض عن الواقع بعالم خيالي تنسجه برغباتها المكبوتة وأحلامها الممنوعة. بل تخرج سعاد الصباح إلى العالم الذي يغدو ساحة مفتوحة أمام فضولها، ويبعث تساؤلاتها ويطرح عليها مشكلات تتصدى لها بحساسية شعرية عالية، وبوعي ثاقب ينم عن عمق النظرة واتساع الرؤيا. فتتحرر كتابتها من سمات طالما ألحقها بعض النقاد بالكتابة النسائية ورأوا فيها دليل قصور في التجربة، لتتميز على العكس ببعض الخصائص التي تشكل في الأدب النسائي علامة أصالة من حيث كونه يصدر عن علاقة مختلفة مع الكون، ومع اللغة.

العالم مكتوب بحبر الأنوثة:

نقرأ في قصيدة «فيتو على نون النسوة» الأبيات التالية:

ومن قال: للشعر جنسٌ؟

وللنثر جنسٌ؟

وللفكر جنسٌ؟

ومن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلةْ؟ **(فتافيت ص 14)**

هكذا تعبّر سعاد الصباح عن رفضها أن تكون الكتابة الإبداعية حكراً على الرجل، وتؤكد في الوقت عينه أن لهذه الكتابة خصوصيتها التي تترتب على طبيعة الحضور الأنثوي في العالم. فإذا كان العالم بالنسبة للرجل ساحة غزو واقتحام فإنه بالنسبة للمرأة مساحة حب وشراكة وانسجام، لأن العلاقة حميمة وداخلية بين الأنثى والطبيعة، ولأن المرأة تفهم الأشياء من داخل

وتلتقطها بحدسها وتحاورها بلغة الحواس.. والكتابة عندما تمارسها المرأة فعل تحرر بامتياز، وتعبير عن شجاعة وجرأة، لأن «مداد القصائد سم»، ولأن «الصلاة أمام الحروف حرام» (فتافيت ص10) حسب النظرة السائدة التي تكشف عنها الشاعرة لتدحضها بالقول والعمل:

وها أنذا

قد شربت كثيراً

فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي

وها أنذا..

قد كتبت كثيراً

وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً

فما غضب الله يوماً عليّ

ولا استاء مني النبي (فتافيت ص11)

وغالباً ما يبرر المعادون للإبداع النسائي موقفهم بمحاولة ربطه بالدفاع عن الأخلاق والعادات والتقاليد:

يقولون:

إن الكلام امتياز الرجال..

فلا تنطقي!!

وإن التغزل فن الرجال..

فلا تعشقي!!

***

يقولون:

إني كسرت بشعري جدار الفضيلةْ

***

يقولون:

إن الأديبات نوع غريب

من العشب.. ترفضه البادية

وإن التي تكتب الشعر..

لست سوى غانية!! **(فتافيت ص12، 13، 16)**

أمـام هـذا الترهيب تقف الشـاعرة سـاخرة: «وأضحك مـن كل ما قيل عني» (فتافيـت ص17)؛ وضـد اللاءات العديدة تعلـن موقفها الغاضب المتحدي:

يقولون:

إني كسرت رخامة قبري..

وهذا صحيح

وإني ذبحت خفافيش عصري..

وهذا صحيح.. **(فتافيت ص15)**

تحطَّـم الصمـت وترفـع الصـوت لتطلـق لغـة الصبوة والشـهوة من سـجنها وتكشـف بلسـان المـرأة عـن حالـة العشـق كـما تعيشـها الأنثـى في جسـدها، وليـس كـما يتوهمهـا الرجل المسـقِط على المـرأة أوهامـه وأحلامـه ومخاوفه. فتكتسـب الكتابـة حيـث ينطـق الجسـد صفـة الشـجاعة والجرأة لأنهـا ترفع النقـاب، وتجهـر بالمكتـوم، حسـبنا في هـذا المجـال أن نسـوق بعـض الأمثلة:

أيها الفارس الذي لفني بعباءة رجولته

من شمالي، حتى جنوبي..

من شفتي، حتى خاصرتي..

..

قلبي فاكهة تنتظر القطاف

ومساماتي مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح (خذني ص 24)

في الرابعة

أشتعل فوق ثلج «مجيف»

كشجرة عيد ميلاد (خذني ص 25)

ماذا أفعل بصوتك الذي ينقر كالديك

وجه شراشفي؟ (خذني ص27)

أيها اللابسني ثوباً من النار عليك (فتافيت ص 40)

غنيّ عن القول أن اعتماد الرمز والمجاز في هذه الأبيات وسيلة للإيحاء بالدلالات الجنسية. من جهة ثانية، تقوم القصيدة على ابتداع الصورة المضيئة التي تقرب المتباعد وتبني الجسور بين الذاتي والموضوعي فيصبح العالم المادي حضوراً داخلياً يسهم في تحديد ملامح الهوية الفردية كما في النموذج التالي:

إنني مثل البحيرات صفاءْ

وأنا النار.. بعصفي

واندلاعي..

..

فأنا في غضبي عود ثقابْ

وأنا في طربي غزل الحريرِ..

..

وأنا الأمطارُ

والبرقُ

وموسيقى الينابيعِ

ونعناع البراري..

وأنا النخلة في وحدتها..

وأنا دمع الربابات..

وأحزان الصحاري.. **(فتافيت ص 23، 25، 28)**

ترسم الصورة الحسية مختلف الحالات الوجدانية التي تنتاب ذات الشاعرة بلغة تستعير من عناصر الكون طاقتها وتوحد بين الحسّي والمجرد وتتكامل فيها متعة الحواس نغماً ورائحة ولوناً. كما تعتمد الصورة على تكثيف المعنى لتحمل إلى القارئ الدهشة ولتخطفه إلى عالمها الغريب: «شوارع «مجيف» مضرجة برائحة صوتك» (خذني ص 22)، «قطر ماء حنانك في أذني» / «ازرع قمراً في عيني» (خذني ص 59)/ «أنت حبيبي لا تتركني/ أشرب صبري مثل النخل» (خذني ص60). ويمكن أن نرصد من خلال بعض الصور طبيعة الخيال الشعري، فهو تكويني يجمع بين العناصر المتباعدة كما في النموذج التالي حيث يخرق التشبيه قواعد المنطق المألوف: «ابق

أيها الرجل حيث أنت/ مزروعاً كمسلة مصرية» (فتافيت ص 71)، وهو تحويلي بمعنى أنه يلبس الأشياء حلة جديدة، ويغير من طبيعتها كما في الأبيات التالية: «تشرب القهوة السوداء/ من نهر عيني» (فتافيت ص 81)، «بقيت نائماً تحت أشجار شعري» (فتافيت ص83)، «وطني../ مجموعة من شجر الليمون في صدرك» (فتافيت 21)، «أتغطى بشراشف صوتك القمري/ كما تحتضن طفلة لعبتها/ في ليلة العيد» (خذني ص 115). في كل هذه النماذج تقوم الصورة على استعمال الاستعارة والكتابة وتوحي بإحساس الشاعرة الشديد بالعالم الخارجي كمادة تضج بالحياة، تخاطب الحواس وتتحاور مع خلجات النفس وتخصب الخيال. كذلك تأخذ بعض تفاصيل الحياة اليومية مكانتها في الكتابة الشعرية: كراسي المقاهي، جبن منطقة «السافوا»، ترويقة الفول لدى مرّوش، (خذني ص 22، ص136)، ويأخذ الخطاب أحياناً طابع البساطة والعفوية ليقترب من لغة التعبير اليومي: «أحبك.. وأعرف أني سأغرق في آخر الأمر/ في شبر ماء» (خذني ص 72)، «حاولت أن أرسلك إلى أمك/ ولكنها أعادتك لي بالبريد المضمون/ مع التمنيات» (خذني ص 28).

إلى ذلك نستطيع أن نرصد في القصائد بعض السمات التي يعتبرها النقاد خاصة بالكتابة النسائية. فالأنا تقع دائماً في قلب القصيدة، حيث غالباً ما ترتسم حركة دائرية كأنها الرقص والدوران: «تدور المقاهي حول نفسها../ تدور كلماتك حول أنوثتي../ تدور الذكريات حول عنقي..» (خذني ص 65). كذلك يكثر في القصائد اعتماد التكرار سواء تكرار اللفظة الواحدة أو البنية اللغوية الواحدة أو الإيقاع النغمي الواحد مما يعطي للجملة الشعرية الانسياب. وهذه بعض الأمثلة: «صوتك مظلة../ صوتك كتف../

صوتك بيتي..» (خذني ص116)، «حيث رنين الكأس لا ينام/ وأعين العشاق لا تنام/ والشعر حتى الفجر لا ينام» (خذني ص 140).

«ليس من مدينة تليق بالشعر/ سوى بيروت/ وليس من مدينة تليق بالحب/ سوى بيروت/ وليس من مدينة تشبهني/ من مدن الدنيا، سوى بيروت» (خذني ص 139)، «رائع هذا المطر/ رائع هذا المطر/ رائع أن تنطق الأرض وأن يمشي الشجر» (خذني ص 155). ليس التكرار مصدر ملل ولا دليل ضعف في العبقرية الشعرية لأنه ليس مجرد استعادة للمعنى واجترار للصورة، بل يقوم على العكس على مبدأ التنويع انطلاقاً من العبارة أو الوحدة النغمية الواحدة، تماماً كما في السمفونية الموسيقية حيث تتناوب على عزف اللحن الواحد آلات مختلفة فيولد في كل مرة جديداً. لكن للصمت أيضاً مكانته في القصيدة حيث يستعاض عن الكلمات بثلاث نقاط تحول الصمت إلى لغة وتحث على استكشاف المضمر تاركة للقارئ أن يملأ مساحة الفراغ فتحرر الكتابة وتحرر القراءة في آن معاً.

خاتمة:

حاولنا من خلال دراستنا أن نلقي الضوء على تجربة سعاد الصباح وأن نجيب على بعض الأسئلة التي تتعلق بهوية «الأنا» الكاتبة وبعلاقتها مع الآخر ومع العالم. كما أردنا أن نرصد ملامح الحداثة في لغة الشاعرة وأن نحدد موقعها في الأدب النسائي بشكل خاص وفي الكتابة الشعرية بشكل عام. وقد اتضح لنا أن الميزة الأساسية للتجربة هي الصدق والأصالة، فهي ترجمة لحالات وجدانية تعيشها الشاعرة التي تصطدم بواقع اجتماعي تتحكم فيه قوى التقليد والجمود، فتنبري لإيقاظ الوعي ولتعرية الواقع يحثها إيمان بالحياة وعشق للحرية. كما تبين أن هوية «الأنا» الكاتبة

مزدوجة، فهي امرأة تتكلم باسم كل النساء وتتماهى معهن، وهي امرأة مختلفة تنطق بلغة متمردة، وهي ثائرة وعاشقة ذلك أن الثورة والعشق لا ينفصلان في بيئة ذكورية تكبت المرأة وتفرض عليها القيود. لذلك تلتبس العلاقة بين المرأة والرجل في حالة العشق نفسها، فهي تارة مصدر متعة وسعادة للمرأة التي ينسيها الحب ذاتها. وتستسلم طائعة للمحبوب، وطوراً علاقة صدامية حيث يصبح الحب وسيلة يستعملها الرجل لإشباع رغبته في السيطرة. والغاية من ذلك حث القارئ رجلاً كان أو امرأة على وضع علاقته بذاته وبالآخر موضع تساؤل، وهذه خطوة أولى نحو تحقيق تكامل حقيقي بين الجنسين.

من جهة أخرى، تبين لنا أن في كتابة سعاد الصباح الكثير من السمات التي تجعلها تنتمي إلى الأدب النسائي كما نفهمه، كتابة إبداعية راقية تتمخض عن تجربة تعيشها الذات الباحثة عن نفسها والمتفاعلة مع العالم خارجها، وتعبر عن نفسها بلغة فنية تبعث الإحساس بالجمال وتعتمد الصورة الغريبة الموحية. ولابد من الإشارة في الختام إلى أن لغة سعاد الصباح الشعرية قد تطورت بين الديوانين موضوع الدراسة لتحتل الصورة مكانة أكثر أهمية في الديوان الأخير ولتأتي أكثر غرابة وغنى. يبقى أن نشير إلى أن قصائد سعاد الصباح تجمع إلى القيمة الفنية قدرة على مخاطبة الجمهور العريض، وأن لها بالتالي دوراً كبيراً في تنمية روح التغيير، وكم نحن بحاجة إلى ذلك في زمن ترتفع فيه من هنا وهناك أصوات الظلامية والجمود.

الحب والحريّة في شعر سعاد الصباح

د. علي سليمان[1]

تشكل التجربة الشعرية للشاعرة سعاد الصباح ظاهرة لها خصوصيتها وتميّزها، ليس في شعر المرأة العربية المعاصرة، أو الشعر في منطقة الجزيرة العربية، بل في التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

وليس تميّز هذه التجربة آتياً من طبيعة وأهمية المواضيع أو القضية التي تناولتها الشاعرة وحسب، أو من الدخول إلى المناطق المحظورة تاريخياً على الأنثى والتي يعتبرها الرجال ملكيةً خاصةً بهم وحكراً عليهم، وسمةً من سمات ذكورتهم، بل يعتبرون اقتحام الأنثى لحرمتها تجاوزاً وتطاولاً واستهانةً بهيبة الرجال، وانتهاكاً لقوانين الأنوثة، وخروجاً على مفاهيم العفَّة والحشمة والخضوع والامتثال، المفروضة على المرأة، وتسلّقاً غير مشروع على الأسوار الذكرية. إنما تجيء أهمية هذه التجربة وقيمتها من استيعاب الشاعرة وتمثّلها، لواحدة من أهم وأخطر مشكلات الواقع العربي، ومن رؤيتها الفنية لهذه المشكلة، ومن تعدد المستويات الدلالية والتعبيرية والأبعاد الإيحائية والصيغ الإيقاظية والتحريضية المستخدمة في هذه التجربة، ومن تصدي الشاعرة الجسور لديناصورات الجمود، وحُماة الأمية والجهل والتخلف، وفضح الأساليب البدائية والإقطاعية والاستبدادية في تعاملها مع المرأة، ومجابهة حالة الاسترخاء المزمن والخنوع وحالات

1- كاتب وناقد أكاديمي.

الاستلاب وأساليب التدجين والإخضاع التي تعيشها المرأة العربية. وما تزال تحتل عقلها وجسدها وتكبل إرادتها وتلغي وعيها، وتكرّس في قناعاتها أنها مخلوق قاصر خُلقت لخدمة الرجل والترفيه عنه، وأن دورها لا يتعدى تفجير لذاذاته وتلبية حاجاته، وفي إنجاب ذكور على شاكلته، يحملون ملامحه وخصائصه وجيناته الذكرية، كدليل قاطع على عفّة الأم وعشقها وإخلاصها لزوجها، وملازمتها الدائمة لعشّها الزوجي والتزامها الكامل بقوانين ونُصوص الذكور المقدسة.

وإذا كان الكثير من المبدعين والمفكرين تجتذبهم قضية محورية أو بضع أفكار يعتبرونها جوهرية وأساسية في أعمالهم الإبداعية أو الفكرية، ويعملون طوال حياتهم على بلورتها واستجلائها واستكمال عناصرها وانتصارها كقضايا العدالة والحرية والحب.. فإن الشاعرة سعاد الصباح، قد اجتذبتها قضية محورية، هي قديمة ومتجددة في آن، قضية أبدية مفتوحة لمزيد من الإضافات والرؤى الكاشفة والقراءات المتجددة، وليس كما توهم شاعرنا القديم عنترة بأن باب الإضافات وباب الجديد قد أغلق، وأن مخزون الإبداع الإنساني قد استنفده الشعراء الأقدمون حين قال: «هل غادر الشعراء من متردم؟».

هذه القضية المحورية قد شكلت هاجس الشاعرة الإبداعي وهمها الفكري والاجتماعي وأوجزت رؤيتها للواقع وموقفها من الحياة والمجتمع، دون أن تطغى على مساحة رؤيتها أو تحدّ من انطلاقة فكرها وتنوع اهتماماتها. بل يمكن القول: إنها تمكنت من خلالها أن تجتذب روافد كثيرة إلى قضيتها المحورية والجوهرية، وأن تكشف الصلة أو العلاقة الجدلية والمتواشجة بين مواضيع الحياة، والترابط والتداخل بين العام الخاص، وبين

الـذاتي والموضوعـي، وبـين الجـزئي والـكلي، وبـين الواقعـي والمثالي.

فـما هـي هـذه القضيـة المحوريـة التـي اسـتقطبت اهتمام الشـاعرة سـعاد الصباح وأطلقت تسـاؤلاتها وشـكلت هاجسـها الفكـري والاجتماعي وحافزها الإبداعـي وكانـت مبعـث قلقهـا الدائـم؟ وهـل يمكـن تسـميتها أو اختصارها بالعلاقـة بـين الرجـل والمرأة بـكل ما تولده هـذه العلاقة الخالدة من مشـاعر وعواطـف ومواقـف وأفـكار، ومـا تحملـه مـن شَـدّ وجـذب ومـن ائتـلاف واختـلاف ومـن تنـوع وتكامـل ومـن حـب ونفـور.. ومـا تختزنـه وتفيـض بـه مـن مدلـولات وإيحـاءات وحوافـز ومعان إنسـانية.. أو يعتورها مـن خلل، أو يفسـدها ويعكـر صفوهـا مـن عوامـل ودوافع وأسـباب..

ثم ما هو موقف الشاعرة من هذه العلاقة؟

وما هي الصورة التي اختارتها لها؟

ومـا هـي المقومـات والأسـس التـي يجـب أن تنهـض عليهـا لتتخلـص مـن تشـوهاتها ولتعـود إلى سـياقها الإنسـاني وتتعـافى مـن المفاهيـم المغلوطـة والأفـكار التـي تحكمهـا وتفسـد طبيعتهـا الإنسـانية والتكامليـة؟

إن موقـف الشـاعرة مـن علاقة الرجل بالمـرأة، موقف صارم شـديد الوضوح في الانحيـاز للمـرأة والانتصـار لها، لكن ليس لأن الشـاعرة أنثـى، وليس بدافع ردود الفعـل ضـد سـيطرة الرجـل التاريخيـة، أو بدافـع مـن كراهيتهـا لـه أو رغبتهـا في الانتقـام منـه. ومـن تاريـخ القـسر والإكـراه والظلـم والإلغـاء الذي مارسـه الرجـل ضـد الأنثـى، أو في قلـب العلاقـة القائمـة بـين المـرأة والرجـل، لتصبـح المـرأة هـي السـيدة المسـيطرة بـدلاً مـن الرجـل. بـل بهـدف تصحيح هـذه العلاقـة وتصويـب مسـارها وتخليصهـا مـن أمراضهـا المزمنـة الموروثـة، ووضعهـا في سـياقها الإنسـاني والوجداني والتكامل وفي إطارهـا الخلاق والمبدع.

فالشاعرة تقف في حالة ذعر من اختلال هذه العلاقة ومن انعكاسات هذا الخلل الفادح على حياة الأفراد والمجتمع، الذكر والأنثى.. ومن استمرار وتزايد حالة الاختلال والإلغاء والإكراه والسيطرة المهينة على المرأة، ومن دوائر الرعب المرسومة حول وعيها وإرادتها وسلوكها، ومن تراكم الممنوعات والمحرمات التي يحشدها الرجال في طريقها.. فتقول محتجة ورافضة لكل هذه الدوائر والمحرمات:

هذه الدائرة التي رسمتَها بالحبر الصيني

حول فكري وذوقي وعاداتي

حول كل بوصة من جسدي

وكل موجة من تموجات نفسي

وكل صغيرة.. وكبيرة في حياتي..

هذه الدائرة

بدأت تأخذ شكل المعتقل

فلا تضيّق الدائرة عليَّ كثيراً

لأنني أريدكَ حبيبي

لا سجّاني[1]..

إنها تطمح إلى تغيير هذه العلاقة المحكومة بدوائر الرعب والإلغاء، لتستبدل بها علاقة إنسانية، يكون الرجل فيها حبيباً للأنثى لا جلاداً ولا سجاناً، ومبعثَ أمن، لا مصدر خوف وقلق وشقاء، بل ترفض العلاقة

1- في البدء كانت الأنثى، ط 7، من 86.

القائمـة عـلى الإكـراه والقـسر والانقيـاد الأعمى لقوانـين البـداوة والجهل التي تلغـي وعـي المـرأة وإرادتهـا وحضورها الإنسـاني وقدرتها على الحلـم والفعل، وترفـض اسـتمرار هـذه العلاقـة المختلّة الجائـرة القائمة على الخـوف والتبعية والرعب..

هل تستطيع امرأةٌ، تركبُ فوق هودجٍ، يجرّه الأعرابْ
أن تتهجى اسمها، أو اسم من خلَّفها، أو اسم من ثقفها..
أو اسم من علّمها التاريخ والحسابْ
هل تستطيع امرأة تعيش في قارورة الإرهابْ
تموت في قارورة الإرهابْ
أن تُطلق النار على تاريخها الطويل في أقبية العذابْ
هل تستطيع امرأة يجلس فوق رأسها السيّافْ
أن تحلم الحلمَ الذي تريد، أو تُعلن الرأي الذي تريد..
من غير أن تخافْ
ودون أن يتبعها أعمامها في الليل أو أخوالها..
ليذبحوها مثل أي نعجة
ويأخذوا ثأر بني مناف؟[1]

هـذه الصـورة الموغلـة في التخلّف والقـسر والبداوة التي تحكـم العلاقة بين الرجـل والمـرأة في مجتمعنـا العـربي، تقدّمهـا لنـا الشـاعرة دون محسّـنات أو مجامـلات بصيغـة تسـاؤلات وبعبـارات ورمـوز وصور اسـتفزازية مشـتقة من

1- مجلة القبس، العدد 9966، تاريخ 19/3/2001.

واقـع التخلـف والجمـود والقبليـة والبـداوة، لتكـون أقـرب منالاً وأعمـق أثراً وأشـدّ وقعـاً وفعـلاً في نفـس القـارئ أو المتلقي.

لنقرأ الدلالات والإيحاءات التي تحملها الكلمات التالية:

الهودج، الأعراب، يجرّ، القارورة، النعجة، السيّاف، الثأر..

إنهـا كلـمات تشـير إلى التخلّـف والقسـوة والمكابـرة والجهـل والإكـراه والتضييـق والبُعـد عـن روح الحضـارة وروح العصر.. هذه الصـورة المفزعة، لا يمكـن تعديلهـا أو تغييرهـا مـا دام الرجل يحتكـر معايير الصـواب والخطأ، بل مـا دام المجتمـع الذكـري لا يعـترف بجدارة المـرأة وقيمتها ودورهـا في صناعة الحيـاة والإسـهام في عمليّـة تطويرهـا.. ومـا لم نُبطِـل قانـون احتـكار الرجـل لمعايـير الصـواب والخطـأ واحتـكاره للوعـي والفعـل والحريـة والإبـداع.

يقولون: إن الكلام امتياز الرجال

فلا تنطقي

وإن التغزّل فن الرجال

فلا تعشقي

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقي.

يقولون: إن الأنوثة، ضعف

وخير النساء هي المرأة الراضيةْ

وإن التحرر رأسُ الخطايا

وأحلى النساء هي المرأة الجاريةْ

وإن الأديبات نوع غريب من العشب

ترفضه البادية

وإن التي تكتب الشعر

ليست سوى غانية![1]

ولهذا فإن الشاعرة تتصدى لهذه المفاهيم الخاطئة وتكشف بطلان هذه الادّعاءات والمزاعم المتعارضة مع الحياة ومع قوانين العدالة والتطور ومع المفهوم الصحيح للشرف والأصالة، وتحاول أن تؤكد جدارة المرأة وقدرتها على السير في موازاة الرجل:

وها أنا ذا قد عشقت كثيراً

وها أنا ذا قد سبحتُ كثيراً

وقاومت كلَّ البحار

ولم أغرقِ[2]

في علاقة الرجل العربي مع المرأة، لا تلوم الشاعرة أو تدين الرجل الأمي المتخلف المتشبث بمفاهيمه البالية وعزلته عن روح العصر وحسب، بل تدين أدعياء الثقافة والفكر الذين يرفعون شعارات العدالة والحرية والذين تجولوا في مختلف أنحاء العالم وفي عواصم الحضارة واطلعوا على أحدث الأفكار والنظريات والمفاهيم.. وحصلوا على أعلى الألقاب العلمية أو الأدبية.. لكنهم مازالوا في تعاملهم مع المرأة يحملون مفاهيم الأعراب وقِيَم الأعراب وجاهلية الأعراب وازدواجية الأعراب:

1- فتافيت امرأة، ط10، ص 15 و19.

2- فتافيت امرأة، ص 15.

أمثقَّفٌ؟ ويقول في وأد النساء

أمثقَّفٌ؟ ويريد أن يُبقي حبيبته بسرداب السنين

أتقدّميّ في كتابته

ورجعيٌّ بنظرته إلى الأنثى

فإن ضحكت له امرأةٌ، يخاف عذاب ربّ العالمين؟!

يا من ينادي بالتسامح والعدالة والتحرر

في الهوى

ما كان يخطر لي بأنك جاهليّ

من غلاة الجاهلين!![1]

إن جاهليـة المثقَّـف وازدواجيتـه أشـدّ خطـراً -في نظر الشـاعرة- على الحياة والمجتمـع، مـن جاهليـة الأمـيّ وازدواجيتـه، وأدعـى لسـخطها واشـمئزازها ونفورها واسـتغرابها من جاهلية المثقَّف وتمسّـكه بمفاهيم العصور الوسـطى وعصـور الانحطاط.

أيا أيها الجاهليُّ المخَضْرَمُ

يا راجعاً من فرنسا

على فرس من حديد

وفي شفتيه حليب النيّاق

وطعم الثريد

1- نفسه، ص 72-71.

أما صقلتك الحياة قليلاً؟

أما هذّبتك النساء قليلاً؟[1]

الشاعرة تصف المثقَّف العربي بالجاهلي المخضرم لتؤكد أن رسالة الإسلام بكل ما حملته من طاقات الإبداع وحوافز التحوّل والتغيير، لم تغيّر شيئاً في عقله وسلوكه ولم تذب ترسُّبات الجاهلية فيه أو تمسح بقايا حليب النياق من شفتيه، وأن الحضارة الحديثة بكل ما تحمله إليه من جديد في كل يوم، لم تجدّد شيئاً في نظرته إلى الواقع وفي تعامله مع المرأة، ولهذا ترفضه الشاعرة وترفض أن يكون زوجاً لها أو حبيباً.

أنا لست أنثاكَ يا سيدي

ففتش عن امرأة ثانية..

تشابه أيّة سجادة

في بلاد الرشيدْ..[2]

ولأنه عاد من بلاد الحضارة مغلّفاً بقشورها ومضمّخاً بعطورها دون أن تنفذ الحضارة إلى عقله وسلوكه، فإنَّ الشاعرة ترفض التعرّف إليه بل ترفض الاقتراب منه لأن رائحة حليب النياق والثريد والتخلّف ماتزال تفوح منه :

لسوف أعيدك يا سيدي

كما جئتني بالبريدْ

فلستُ أحبّك أنت

1- امرأة بلا سواحل، ط2، ص 153.

2- نفسه، ص 154.

ولست أحب حليب النياق

وطعم الثريدْ[1]

سعاد الصباح ترفض أيّة علاقة حب مع هذه الفصيلة الزائفة والمضلّلة من أدعياء الثقافة وأدعياء الحداثة، بنفس القدر الذي ترفض به أدعياء التأصل ودُعاة التمسّك بالقِيَم والمفاهيم البالية، لاعتقادها بأن الفصيلين برغم اختلافهما في المقولات والمظهر الخارجي، متشابهان وملتقيان في الجوهر، ولهذا فإنها تعلن رغبتها في قتل هذا النوع من الرجال:

سأعلن باسم سعاد وهند ولُبنى وباسم بتولْ

سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلّدِ

باسم ألوف الدجاج المعلّبِ

أني خنقتك تحت ضفائر شعري

وأني شربت دماءك مثل الكحول

ولن أتراجع عما أقولْ

سأعلن –يا أيها الديك–

أني انتقمت لكل نساء العشيرة منك

وأني طعنتك مثنى، ثلاثاً، رباعاً

وأني دفنتك تحت الطلولْ[2]

المقارنة هنا بين أنثى البشر وأنثى الدجاج مقارنة عميقة الدلالة موجعة

1- نفسه، ص 158.

2- نفسه، ص 148-147.

تحمـل إلى القـارئ شـحنةً مـن المـرارة والتداعيـات المفجعة عن مصـير ملايين النسـوة اللـواتي عوملـن عـبر مئـات السـنين كـما يُعامـل العبيـد أو الدجـاج المجلّـد، واستسـلمن لمصيرهـن الأسـود كـما تستسـلم الدجاجـة لذابحهـا، مما ولّـد في نفـس الشـاعرة كل هـذا الغضـب والثـورة عـلى الرجـل والدعـوة إلى قتله .

ولكـن هـل صحيح أن الشـاعرة جادّة في إعلانهـا وفي دعوتها إلى قتل الرجل؟ وأنهـا قـد حسـمت أمرها وقـرّرت التخلّص منه؟ أو أن القتل هـو قتل بالمعنى المجـازي يتناول مظاهر الجمود والتخلّف والتعسّـف والازدواجية والتناقض؟

أم أن الرجـل الـذي أعلنـت التخلـص منـه وقـرّرت قتلـه باسـم كل النسـاء العربيـات، بـل باسـم كل النسـاء الضحايـا، هو الرجـل الذي يمثّل رمـز البداوة والتخلّـف والجهـل والازدواجية والتسـلّط، الرجل الذي مـازال يحمل جاهليته وخيمتـه وبداوتـه وينصبهـا عـلى قارعة هـذا العصر؟!

وهـل الشـاعرة بإعلانهـا عـن مقتله، تبشّر بميـلاد رجل جديـد وعصر جديد، أو بميـلاد الرجـل المعـافى مـن جرثومـة القسـوة والتخلّـف والطغيـان، الرجـل المعـاصر المتـوازن، الرجـل الصديـق والحبيـب الذي يرفـض المشـاركة في إلغاء إرادة المـرأة وإلغـاء أنوثتها ومصـادرة وعيها ودورها، بل يعـزّز أنوثتها ووعيها وإرادتهـا؟ أو تبـشرّ بميـلاد علاقة جديدة تسـترد فيهـا المرأة مزاياها الإنسـانية وعذوبتهـا وآفاقهـا الوجدانية وتوهّجهـا الروحي؟

إن المتتبِّـع لشـعر سـعاد الصبـاح ولتنوّعـات هـذا الشـعر، يرى أن الشـاعرة لا تقـوى عـلى قتـل رجُلهـا المريض، إمـا بدافع من إنسـانية الشـاعرة أو بدافع مـن أمومتهـا، بـل إنهـا لا تقوى حتـى على مقاطعتـه، ربما لأنهـا لا تتعامل مع الرجـل كزوجـة أو حبيبـة وحسـب بل لأنهـا تتعامل معـه كأمٍّ ومُصلحة.

فإذا كانت الحبيبة أو الزوجة قادرة على قتل أو مجافاة رجلها الطاغية أو الخائن لها أو المتنكّر لحبّها، فإن الشاعرة لا تقوى على ذلك حتى ولو جاهرت به.

وهذا ما يفسِّر علاقتها المضطربة والمتناقضة أحياناً مع الرجل، فبينما نراها تخاف منه، نراها في الوقت نفسه تخاف عليه، أو نراها تتمنى الاقتراب منه وتخشى من هذا الاقتراب، أو تُعلن حبّها له ونفورها منه. وهي في الوقت الذي تطالبه بالتغيّر والتجدد، تحرص كل الحرص على أن يبقى على حاله وعلى علاته:

لستُ أفكّر في تغييرك أبداً

لو غيّرتُ طبائعك الوحشية

ماذا يبقى منك؟

لست أفكّر في تأديبك

أو تهذيبك..

لو هذَّبت الطفل الطائش فيك

فماذا يبقى منك؟[1]

في هذه العلاقة المضطربة، تتصارع العواطف والمشاعر المتباينة في نفس الشاعرة حيال الرجل، فتارة تتمنى وصاله وتارة أخرى تتمنى قتله:

تتصارع في أعماقي رغبتان

رغبتي في أن أكون حبيبتكْ

1- في البدء كانت الأنثى، ص7، ص 34.

وخوفي من أن أصبح سجينتكْ

يتصارع القمر والوحش والأبيض والأسود

والوجودية والصوفية

والرغبة في وصالك

والرغبة في اغتيالك[1]

وبينـما ترفـض وتعلـن تناقضهـا معه وتمرّدها عـلى أوامره ونواهيـه.. وتصفه بأقـسى الصفات كـما في قولها:

يا هولاكو: ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلب ولا أشياء الفكرْ

يا هولاكو الأول، يا هولاكو الثاني يا هولاكو التاسع والتسعون

لن تُدخلني بيت الطاعة

فأنا امرأة تنفر من أفعال النهي

وتنفر من أفعال الأمرْ[2]

نراهـا في حالـة أخـرى تعلـن عجزهـا عـن رفضـه ومجافاتـه وقطيعتـه، بـل نراهـا تعلـن استسـلامها لـه وامتثالهـا لأهوائه ورغباتـه ونزواته، لأنهـا في حالة حمـل دائـم بـه، بـل لأنـه قدرها الـذي لا فـكاك منه:

إني أحملك في داخلي

فكيف أتخلّص منك

1- امرأة بلا سواحل، ص 83.

2- في البدء كانت الأنثى، ص 30-29.

كيف أقطع حبل مشيمتي معك

وأنت مشتبك ككرة الصوف، بأحلامي ورغباتي وجهازي العصبي

كيف أتركك على قارعة الطريق، تحت الثلج والمطر والأعاصير

وأنت أول طفل ولدته، وآخر طفل سوف أَلِدُه؟[1]

إن نزعة الإصلاح ونزعة الأمومة عند الشاعرة تحولان دون رفضها ومجافاتها لهذا الهولاكو المتعسف.

ولأن هذا الهولاكو متداخل في نسيج أحلامها ونسيج وجودها ورغباتها وجهازها العصبي فإننا كثيراً ما نراها متشبثةً به دائمة الخوف عليه مستسلمة لرغباته ونزواته:

لا أستطيع أن أقول لك: لا

ولا أستطيع أن أقف في وجه

نزواتك الصغيرة..

فأنت تستغلّ طفولتك بذكاء

وأنا أدفع ثمن أمومتي..[2]

كثيراً ما تذهب الشاعرة مع عواطف الأمومة إلى أبعد من ذلك، فتتناسى قسوة الرجل وظلمه وطيشه وجحوده، لتغمرنا جميعاً بفيض من ضوء المشاعر السامية ودفء التسامح وحنان الأمومة وصفح العشاق، كما في هذه المقطوعة الزاخرة بالمشاعر الحميمة الدافئة:

أحياناً يخطر لي أن ألدك

1- خذني إلى حدود الشمس، ص2، ص 49.
2- في البدء كانت الأنثى، ص 80.

لأحمّمك

وأنشّف قدميك

وأمشّط شعرك الناعم

وأغنّي لك قبل أن تنام[1]

إن حالة الاضطراب والتأرجح والتناقض هذه حيال الرجل، التي تكشف الشاعرة عنها وعن تدرجاتها ومستوياتها وظلالها.. لا تعبّر عن حالة خاصة أو حالة ذاتية، بقدر ما تعبّر عن العلاقة السائدة بين المرأة والرجل العربي وعن حالات وأشكال تجاذبها وتناقضها واضطرابها وتأرجحها بين النقيض والنقيض.. وعن تدرجاتها ومستوياتها وظلالها التي نجحت الشاعرة في الكشف عنها جميعاً، من خلال إبراز حالات التناقض والتضاد والتجاذب والاضطراب. وهذا باعتقادنا من أهم مزايا الفنان الذي يقدر بفعل موهبته على تحويل العام إلى خاص والخاص إلى عام.

كما أن الشاعرة برصدها لتدرّجات وتناقضات هذه العلاقة، قد تمكنت من الغوص بعيداً في أعماق النفوس وسير المناطق المجهولة والغامضة في أعماقنا، فأسعفتنا في قراءة الأبجدية المجهولة بكثير من تنوعات عواطفنا ومشاعرنا وأهوائنا وميولنا وما فيها من اضطراب وتجاذب وتناقض وغموض..

والأصح أن الشاعرة قد عبّرت بهذه المستويات التعبيرية والوجدانية والعاطفية المتعددة عن القانون الكوني وعن قانون الطبيعة البشرية، الذي يشدّ الأنثى وينعطف بها دائماً نحو الذكر، مثلما يجتذب الذكر ويشدّه إلى

1- نفسه، ص 115.

الأنثى، مهما تفاوتت هذه العلاقة أو اضطربت أو تناقضت، ومهما تدنّت أو ارتقت، بل مهما طرأ عليها من تغيرات وتحوّلات.

بل يمكننا القول إن اضطراب هذه العلاقة وتجاذبها وتأرجحها وتعدد مستوياتها، هو ما يمنحها ألقها وسحرها وجاذبيتها، ويمنح الحياة بعدها التحريضي ومعناها الإنساني ومداها الجمالي والإبداعي وتوترها الروحي والوجداني..

بهذه الرؤية المتعمقة الحانية، تناولت الشاعرة أقدم العلاقات الإنسانية وأكثرها رسوخاً وإيحاءً وتجاذباً، وأقدرها على الاستمرار والبقاء لتنتقل بنا وتضعنا فجأة في فضاء الحب والحرية.

فكيف تناولت سعاد الصباح قضية الحب؟

وما هو مفهومها له وما هو موقفها منه؟

وأي نوع من الحب أسست عليه واختارته لتصحيح وعلاج العلاقة الخاطئة والعليلة السائدة بين الرجل العربي والمرأة؟

ولماذا تمنح الحب كلَّ هذا الدور وكل هذه القدرة على الخلق والتغيير وعلى إعادة تشكيل العلاقات والمفاهيم والقِيَم والوجدان وأنماط السلوك، وإعادة تشكيل الرجل والمرأة على حد سواء؟

بل كيف ترى في الحب ما يعيد صياغة الحياة ويجوِّدها ويمنحها قيمها ومعانيها الخالدة، وإلى أيِّ حد يتجاوز هذا الحب عند الشاعرة حدود المألوف وحدود الدوائر الاجتماعية المرسومة، وكيف يكون عامل تفتّح وفرح ونماء؟

تجيب الشاعرة على هذه التساؤلات كلها من أكثر من موقع وأكثر من

حالـة: فتـارة تجيـب عنها مـن موقع المحب العاشـق. وتارة من فضاء الشـعر، وتـارة مـن موقـع الأم، وتارة أخرى مـن موقع المصلـح الاجتماعي.

وهـي في كل هـذه الإجابـات والمواقـع والحـالات، تعلـن انتماءهـا للحـب وتؤكـد هـذا الانتـماء:

انتمائي هو للحب

وما لي لسوى الحب انتماءْ[1]

ولكـن مـا هـي صورة هـذا الحـب الـذي تعلـن الشـاعرة انتماءها إليـه، بل مـا هـو نوع الحـب الـذي تقـرّه وتعـترف بمشروعيته؟

إنـه الحـب المبـصر المتحرّر من قوانـين الإكراه والتسـلّط والغلبـة، أمّا الحب القائـم عـلى الإكـراه والتعسـف والغلبـة فـلا تسـمّيه الشـاعرة حبّاً بـل تعتبره نوعـاً مـن أنـواع الاغتصـاب أو الاحتـلال أو الغزو، وشـكلاً من أشـكال الإقطاع والامتلاك:

أيها السيد.. ارفع سيف إرهابك عني

إن هذا ليس حبّاً

إنه في أبسط الأوصاف

غزو بربريّ[2]

الشـاعرة ترفـض أن تسـمّى العلاقـة القائمـة بـين الرجـل والمرأة عـلى الإكراه والإلغـاء والغلبـة حبّـاً، وترفـض أن تسـمّي الرجـل المتسـلّط حبيبـاً، فالرجـل المتسـلِّط يمكن أن يسـمّى جلاداً أو سـجّاناً لا حبيباً، والشـاعرة تريده أن يكون

1- القصيدة أنثى، ص 54.

2- فتافيت امرأة، ص 44.

حبيباً لا سجاناً، وتريد من الحب أن يكون فضاء يحرّر الرؤية والإرادة والفكر، لا معتقلاً.

هذه الدوائر التي رسمَتها بالحبر الصيني

حول فكري وذوقي وعاداتي

حول كل بوصة من جسدي

وكل موجة من تموجات نفسي

وكل صغيرة وكبيرة في حياتي

هذه الدائرة

بدأت تأخذ شكل المعتقل

فلا تضيّق الدائرة عليَّ كثيراً

لأنني أريدك حبيبي

لا سجَّاني[1]

والشاعرة أيضاً ترفض عملية اعتقال المرأة أو حجرها أو وأدها، تارة باسم الفضيلة والعفّة والحشمة، وتارة بحجة الحرص والخوف عليها، وتارة أخرى بذريعة الخوف منها.. وترفض تكميم فمها، وكسر قلمها تمشياً مع عادات القبيلة ومفاهيم القبيلة:

يقولون: إني كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإن الرجالَ هم الشعراءْ

فكيف ستولد شاعرة في القبيلةْ؟

1- في البدء كانت الأنثى، ص 86.

وأضحك من كل هذا الهراءْ

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب

وأْدَ النساء

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلةْ؟[1]

بـل ترفـض مفهـوم الإقطـاع في الحـب وقوانـين الملكيـة الخاصـة ومفاهيـم التعفـف والتطهـر الكاذبـة، بل ترفـض شريعة إلغـاء المرأة وقوانـين عزلها عن الحياة:

فيا أيها الاقطاعي

الذي يتجوّل على حصانه فوق شرايين يدي

ويمسك بيديه مفاتيح عمري

ويختم على شفتي بالشمع الأحمر

أتوسّل إليك للمرّة الألف

أن تمنحني حرية الصراخْ

وأن لا تقف بيني وبين الغيوم

عندما تمطر السماءْ[2]

وتدعـو إلى تغيـير صـورة هولاكـو وفرعون وشـهريار في علاقة الحب لتسـود

1- فتافيت امرأة، ص 16.

2- نفسه، ص64.

علاقـة الحـب الحر الطوعـي، وعلاقـة الصداقة، والتراحـم والتكامل:

يا هولاكو هذا العصرْ

ارفع عني سيف القهرْ

إنك رجل سوداويٌّ

مأساوي

عدواني..

لست تفرِّقُ بين دمايَ

وبين نقاط الحبر

يا هولاكو.. ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلب

ولا أشياء الفكر..[1]

والشـاعرة في موقفهـا النقـدي هـذا لا تنطلـق مـن مركبـات النقـص أو مـن موقـع كراهيـة الرجـل. ولا تخـوض في نقدها لخلـل العلاقة القائمـة بين الرجل والمـرأة، مـن بـاب الكراهيـة أو مـن بـاب الانحياز للمـرأة أو الانتصـار لها، بل تدخـل وتنطلـق مـن موقـع المصلحـة وموقـع المحبـة للرجـل، بـل مـن موقع مـن لا تـرى في الحيـاة جـمالاً أو قيمـة أو معنـى بمعـزل عـن الرجل:

لو كنت تعرف كم أحبكَ

لم تعاملني كفرعون

ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحينْ

1- في البدء كانت الأنثى، ص 29-28.

لو كنت تعرف كم أحبكَ

لم تكرسني كأرض للفلاحة

شأن كل المالكينْ[1]

إن سعاد الصباح في نقدها لعلاقة الحب السائدة، تؤسس لعلاقة جديدة في الحب، لحبٍّ ناطق مُعلن متوازن تتكامل فيه المرأة وتتساوى مع الرجل، حب تسير فيه المرأة بموازاة الرجل لا خلفه أو تحت قدميه، وتكون فيه شريكةً وصديقة لا جاريةً ولا أَمَة، بل تكون فيه معافاةً من جرثومة الاستلاب والخنوع، حب يكون الرجل فيه معافى من جرثومة القسوة والتسلّط والإكراه وعقد التعالي والتفوق الجنسي.

إنها تريد إلغاء قانون ملكية الرجل للمرأة لتستبدل به قانون المشاركة والمصادقة، ليس من أجل المرأة وحدها، بل من أجل الرجل والمجتمع والحياة!

ولهذا تدعو إلى مثل هذه العلاقة الحرّة المتوازنة التي تنهل من ضوء الشمس ومن دفء المحبّة ونور الوعي وماء الحوار العذب، والتي تضفي جمالها وعذوبتها وسحرها على عناصر الحياة كلها، بلغة سهلة دافئة تَهبُّ منها رائحة الحب والحنان ورائحة البحر والأمطار والأعشاب ورائحة الحرية:

كنْ صديقي

كم جميل لو بقينا أصدقاء

إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلى كفّ صديق

1- القصيدة أنثى ص64.

وكلام طيب تسمعه

وإلى خيمة دفءٍ صنعت من كلماتْ

لا إلى عاصفة من قبلات

كُنْ صديقي

إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معك

وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك

وأنا كامرأة يسعدني أن أسمعك

فلماذا أيها الشرقي تهتم بشكلي؟

ولماذا تبصر الكحل بعينيّ

ولا تبصر عقلي؟

إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار

ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟

إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ذكي

وعميقْ

وإلى النوم على صدر بيانو أو كتاب

فلماذا تهمل البعد الثقافيَّ

وتُعنى بتفاصيل الثيابْ

أنا لا أطلب أن تمطرني عطراً فرنسياً وتعطيني مفاتيح القمرْ

وطموحي.. هو أن أمشيَ ساعات.. وساعات معك

تحت موسيقى المطرْ[1]

هـذه الدعـوة المعافـاة مـن مركبـات النقـص ومـن ردود الفعـل ومـن نزعة التشـفّي وحـب الانتقـام مـن الرجـل، والحريصـة عـلى التعامـل مـع المـرأة والنظـر إليهـا، وعيـاً وعقـلاً وقلبـاً وحضـوراً إنسـانياً لا مجرّد جسـد، هي التي تعيـد إلى أنثانـا أنوثتهـا وإلى رجلنا رجولته الحقّة. وهـي التي تفيض بعذوبتها وسـحرها عـلى الحيـاة، وتمنـح الأنثـى حضورهـا الإنسـاني والإبداعـي وليـس حضورهـا الجسـدي، وتمنـح عناصر الطبيعـة بعدها الجمالي والـدلالي العميق، فصَـوْت المطـر مثـلاً في مثـل هذه العلاقـة، يكتسـب طاقته الموسـيقية وبُعده الـدلالي والإيحـائي، ليـس مـن وقـع قطـرات المطـر عـلى الأرض، أو مـن صوت انسـكابه وانهـماره، أو مـن صـوت الريـح التـي تحمله، بـل من حالـةٍ إيحائية مبعثهـا وجـود الحبيـب. فلولا وجوده لما تحـوّل وقع المطـر إلى معزوفة عذبة الإيقـاع، بـل لانتفـى الإحسـاس به وبجـمال إيقاعه، بـل ربما كان صوته أشـبه بالنحيب.

طاقـة الحـب هـذه، التي تحملها الشـاعرة، هي الطاقة المحوِّلـة التي تراهن عليهـا في معركتهـا الهادفـة إلى تصحيـح العلاقـة الخاطئـة القائمـة بـين الرجـل والمـرأة وتحويلهـا مـن علاقـة قسر وسـيطرة وإلغـاء إلى علاقة تفاعـل وتكامل ومشاركة..

وإذا كانـت الشـاعرة تعـترف بصعوبـة مهمتهـا وخطـورة معركتهـا وبمشـقة إصـلاح مخلـوق ترقـد في ذاكرتـه حكايـا ألـف ليلـة وليلـة، وعصـور الحريـم والانحطـاط، وعصـور المماليـك، ومفاهيم وقِيَـم الإقطاع.. وتسـتبطنه وتحرّكه

1- في البدء كانت الأنثى، ص 7 و11.

مركبات النقص وعقد التعالي، فإن الشاعرة لا تيئس من شفاء رجلها المريض الذي تعتقد بأنه لا يشفى إلا بتغيير مفهومه الخاطئ للحب، وتغيير نظرته للمرأة وتعامله معها، ولا يبرأ إلا بتناول جرعة شافية من روح العصر ومن ماء الحرية.

ولهذا نرى الشاعرة تقاتل من أجل الحب ومن أجل الحرية، ولهذا نراها تعمل بكل قواها الشعرية والإنسانية على إخراج هولاكو وشهريار وإخراج بقايا عصور الانحطاط والإقطاع والجاهلية من ذاكرته ومن سلوكه.. ليس بالكراهية والعنف والقطيعة بل بالحب والحوار والتواصل:

سوف أظل دائماً أقاتلْ

من أجل أن تنتصر الحياةْ

وتورق الأشجار في الغابات

ويدخل الحب إلى منازل الأمواتْ

لا شيء غير الحب

يستطيعُ أن يحرّك الأمواتْ[1]

إن نزعة الأمومة الطاغية في شعر سعاد الصباح وتكرارها لفكرة الحمل بالحبيب والرغبة في ولادته والخشية من هذه الولادة، لا تعبّر عن حبّها للرجل أو تمسّكها به وحسب، بل تعبّر عن الرغبة في إعادة تشكيله وتغيير قِيَمِه ومفاهيمه المغلوطة، ومحاولة تخليصه بالحب الحقيقي من الموروثات المتخلِّفة والجوانب المتوحشة فيه:

إني أحملك في داخلي

1- القصيدة أنثى، ص 82.

كامرأة في شهرها التاسع[1]

***

أحياناً

يخطر لي أن ألدك

لأحمك، وأنشّف قدميك

وأمشّط شعرك الناعم

وأغنّي لك قبل أن تنام[2]

***

أحملك كأنثى الكانغارو، في بطني

وأقفز بك من شجرة إلى شجرة

من رابية إلى رابية

من قارة إلى قارة..

أحملك تسعة أشهر، تسعين شهراً، تسعين عاماً

وأخاف أن ألدك

حتى لا تضيع مني في الغابة[3]

إن قول الشاعرة: «أحملك تسعة أشهر، تسعين شهراً، تسعين عاماً، وأخاف أن ألدك حتى لا تضيع مني في الغابة»، قول غني زاخر بالدلالات

1- خذني إلى حدود الشمس، ص 49.

2- في البدء كانت الأنثى، ص 115.

3- نفسه، ص 46.

والإيحاءات والرموز والمعاني البلاغية والإنسانية. يكاد يلخص لنا طبيعة علاقة المرأة بالرجل التي هي دائماً بحالة حمل به، وخوف منه، وخوف عليه. وإن المقارنة بين المرأة الحامل بجنينها والأنثى الحامل بحبيبها، مقارنةٌ عميقةٌ لدلالتها وصدقها وحميميتها. فالمرأة الحامل لجنينها شديدة التمسّك والتشبث به، مسكونةٌ بالخوف عليه قبل الولادة والخوف من أن يتمرّد عليها بعد الولادة ويخرج على طاعتها، ويدفعه طيشه ورعونته وفضوله وطبيعته الذكرية إلى الاندفاع بعيداً عنها، فيضيع في الغابة. (والغابة هنا رمز الغموض والاختفاء والابتعاد والضياع والتوحش، مثلما الحمل هنا رمز للمحبة والتعلّق والحرص والرغبة في الاحتواء والتواصل..).

شأنها شأن الأنثى المسكونة بحبيبها، فهي دائمة الخوف عليه ومنه ودائمة الخوف أن يتجه إلى «الغابة» رمز الهجر والعقوق والابتعاد والجفوة والتوحش، والخوف الدائم من أن يتغلب فيه عنصر الغابة وجاذبيتها على عنصر الإنسان وجاذبية الحب، فتعبّر الشاعرة عن كل هذه المخاوف والمشاعر بتلك الصورة الشعرية الواقعية:

يرضع الطفل من ثديي أمه حتى يشبع
ويقرأ على ضوء عينيها
حتى يتعلّم القراءة والكتابةْ
ويسرق من كيس نقودها
ليشتري علبة سجائر
ويمشي فوق عظامها النحيلة
حتى يتخرّج في الجامعة

وعندما يصبح رجلاً

يضع ساقاً فوق ساق

في أحد مقاهي المثقفين

ويعقد مؤتمراً صحفياً يقول فيه:

إن المرأة بنصف عقل

وبنصف دين[1]

ولهذا تحاول الشاعرة أن تطهِّر الذكر من ميراث العقوق والطغيان والقسوة بنار الحب وبقدرته على الصهر والتغيير والتحويل وإعادة الخلق.

إنها مثل «بجماليون» في الأسطورة اليونانية، ذلك النحات المبدع الذي نحت تمثال امرأة جميلة ثم عشقه، فحوّلته طاقة الحب من تمثال حجريّ إلى امرأة نابضة بالحياة والجمال، تحاول بالحب أن تعالج مَرَض هذا العصر وموتَ الأحياء:

لا شيء غير الحب

يستطيع أن يحرّك الأموات[2]

صحيح أن لا شيء غير الحب يعالج موت الأحياء ويعيد تشكيل المرأة ويؤكد أنوثتها ويُحوّلها من حالة السكون والاستلاب إلى طاقة متفجرة بالحياة والحضور الإنساني ويمنحها قدرة لا محدودة على الفعل والعطاء:

حين أكون بحالة عشق

أشعر أني صرت بوزن الريشة

1- نفسه، ص 110.

2- القصيدة أنثى، ص 82.

أني أمشي فوق الغيم

وأسرق ضوء الشمس وأصطاد الأقمار

حين أكون بحالة عشق

أشعر أن العالم أضحى وطني

وبإمكاني أن أجتاز البحر..

أن أتنقل دون جوازٍ

كالكلمات.. وكالأفكار[1]

فالحب بطاقته المبدعة الخلاقة كفيل بأن يعيد تشكيلها ويعيد رسم ملامحها وصياغة تفاصيل جسدها:

تتشكلّ أنوثتي على يديك، كما يتشكّل شهر إبريل

شجرةً شجرةْ،

عصفوراً عصفوراً،

قرنفلةً قرنفلةْ

وكلما أحببتني أكثر

تزداد غاباتي أوراقاً، وتزداد هضابي ارتفاعاً

وتزداد شفتاي اكتنازاً ويزداد شعري جنوناً

على يديك:

اكتشفت للمرة الأولى

1- في البدء كانت الأنثى، ص 40.

جغرافية جسدي، تلّةً تلّةً،

ينبوعاً ينبوعاً،

سحابةً سحابة،

رابيةً رابية[1]

والحـب في نظـر الشـاعرة لا يعيد تشـكيل الأنثى وصياغتها أو يُعيد تشـكيل وصياغـة الرجـل فحسـب، بـل يعيـد صياغة الأشـياء والحيـاة ويمنحهـا قيمتها ومعناهـا وجمالهـا ومدلولاتها ومغزاها الإنسـاني:

إذا ما افترضنا.. بأنك لست حبيبي

فما هو معنى الحياة، وكيف تدور الشموس بدونك

كيف يجيء الربيعُ بدونك

كيف ستعلو السنابلُ، كيف تغني البلابلُ

كيف تفيض الجداولُ

كيف سيطلع من شفتينا النباتْ

وهل تستمر الحضارات والشعر والرسم والنحت

هل تستمر اللغاتْ؟[2]

يُثـير في نفوسـنا هذا التعبير «كيف سـيطلع من شـفتينا النبـات» طائفة من الدلالات والمعـاني العذبة الموحية.

إنـه يثـير في أذهاننـا مقارنـةً بـين الحـب والمطـر مـن جهـة وبـين الشـفاه

1- قصائد حب، ط4، ص 32-31.

2- امرأة بلا سواحل، ص 53-52.

والحقـول مـن جهـة أخـرى، بـل يثـير فينـا حسّـاً لونيـاً، كأننـا نرى مـن خلاله حقـولاً شاسـعة مـن الخـضرة..

يقـول ديـكارت: «أنـا أفكّـر، فأنـا إذن موجـود»، وتقول سـعاد الصبـاح: «أنا أحـب، فأنـا إذن موجودة». ونحن لا يسـعنا في معرض الشـعر إلا أن نتسـاءل: أي المقولتـين ألصـق بوجودنـا، بلحمنا ودمنـا، وأكثر تعبيراً عـن وجودنا الحي؟

فإذا كان ديكارت قد اكتشـف وجوده بواسـطة الفكر، فإن الشـاعرة سـعاد الصبـاح، قـد اكتشـفت وجودهـا وحضورها الإنسـاني ومـبرّر وجودهـا بالحب لا بالأفـكار، بـل إنهـا بالحب تسـاعدنا عـلى اكتشـاف صلتنا بأنفسـنا وبالحياة وبالآخـر، وصلـة الآخـر وعلاقته بنـا وبالحياة:

قل لي «أحبكِ»

كي تزيد قناعتي

أني امرأةْ

قُل لي «أحبّكِ«

كي أصيرَ بلحظةٍ

شفّافةً كاللؤلؤةْ[1]

هـذا هـو الحـب الخـارق، الـذي يجعلنا أكـثر وعياً وأكـثر فهـماً لوجودنا، بل أكـثر فرحـاً وغبطة بهـذا الوجود:

يا الذي اكتشفت أنوثتي، قبل أن أكتشفها

واخترعتني

1- نفسه، ص 23.

قبل اختراع النار والشعر

أيها الرجل الذي حوّلني في ثوانٍ

إلى قطعة شمس

وسبيكة ذهب[1]

إن الحب هنا، ليس وسيلة تسعفنا في اكتشاف أنفسنا ووجودنا وحسب، بل هو طاقة مبدعة خلاقة، تعيد صياغتنا وخلقنا من جديد، صياغة وخلقاً أكثر جمالاً وقيمة وشفافية وحضوراً إنسانياً.

بل إننا بالحب نكتشف وجود الأشياء من حولنا وقيمة الأشياء، وجمال الأشياء:

لأنك تحبني

فإن العالم صار أكبر

والسماء أوسع

والبحر أكثر زرقة

والعصافير أكثر حرية

وأنا ألف.. ألف مرة أجمل[2]

وعلى النقيض من هذا، فإن غياب الحب وافتقاد الحبيب يطفئ ضوء الحياة ويعرّي الأشياء من جمالها وروعتها وعذوبتها، ويجرّدها من دلالتها ومغزاها الإنساني ومن مبرر وجودها:

1- فتافيت امرأة، ص 106-105.

2- خذني إلى حدود الشمس، ص 110 .

أفتح ستائر غرفتي في باريس

لكنني لا أجدها

هل هذه باريس التي عرفتها معك

أم هذه بنغلادش

هل هذه ساحة «الفاندوم»

أم هذه ساحة إعدامي

هل هذه هي باريس

التي تعلّمت منها على يديك

كيف أكتشف أبعاد أنوثتي

وأبعاد حريتي؟![1]

إننا عندما نتحدث عن الحب، فإن أول ما يتسابق إلى أذهاننا، ذكر المرأة أو الأنثى ليس لأنها في الأساطير حاملة الحب إلى الحياة، بل لأنها في الحقيقة مبدعته وحاملته ومعلمته والأمينة عليه، وهي التي تضفيه علينا حبيبةً وأمّاً وإنسانة.. بل وليس مصادفةً أن يكون أمر الحب قد أوكل في الأساطير إلى الإلهة عشتار أو أفروديت، أو إلى إلهة متخصصة بشؤونه باعتبار الحب قضية كونية..

وليس مصادفةً أن ترى سعاد الصباح أن المرأة وحدها هي القادرة على حمل شعلة الحب وطاقته المبدعة القادرة، بفعل الحب، على أن تغير طبيعةَ الأشياء، بل القادرة على تخليصِ الرجل من نصفه المتوحش

1- قصائد حب، ص 66.

والبدائي والقادرة بالحب على منعه من العودة إلى «الغابة» وتخليصه من بقايا التوحش والقسوة التي ما تزال عالقة به، مثلما فعلت المرأة بـ«أنكيدو» أحد أبطال ملحمة جلجامش السومرية. فخلصته من توحشه وعنفه وجنوحه، ونقلت إليه عبر حبها وعبر جسدها، تيار الحضارة وشعلتها وأبجديتها وروحها..

ولعل إيمان الشاعرة بدور المرأة في تحقيق الانقلاب أو المعجزة التي يحدثها الحب في حياتنا وفي رؤيتنا للأشياء من حولنا وإيمانها بأسبقية المرأة في صناعة الحياة، باعتبارها أهم رمز وصانع لها، هو الذي أوحى لها بهذين العنوانين المعبّرين، لمجموعتين من شعرها: القصيدة أنثى والأنثى قصيدة وفي البدء كانت الأنثى، بل ما يحملانه من دلالات ومعانٍ وإحالات أسطورية وتاريخية واعتقادية، ولا سيما العنوان الأخير.

هذا العنوان الذي يحمل الكثير من الدلالات، يحيلنا إلى الأسطورة السومرية التي تقول بأن الكون قد خلق من جسد الأنثى، أو من جسد الإلهة الأم، بل من انشطار جسدها إلى شطرين. شكَّل الشطرُ الأعلى منهما السماء، وشكَّل الآخر الأرض، أما الأنهار والينابيع التي تتدفق في جسد الأرض فليست سوى أوردة وشرايين الإلهة المقطوعة.

هذه الأسطورة -برغم أنها من صنع مخيلة الشعراء- إلا أنها تكشف عن أهم حقائق الوجود وعن أكثرها إيحاءً واقتراباً من الحقائق.

كما يحيلنا هذا العنوان العميق الدلالة، إلى المقولة التاريخية التي تؤكد بأن المرأة كانت في الماضي البعيد هي سيدة الأسرة وحاكمتها بلا منازع وإليها وحدها ينتسب الأبناء، أمّا الرجل فكان دوره لا يتعدى الصيدَ والرعي والتجوال.

كـما يحيلنـا أيضـاً، إلى مـا ورد في الكتب المقدسـة التي تؤكد أسـبقية الكلمة عـلى مـا عداهـا «في البـدء كانـت الكلمة»، حتـى كأن الشـاعرة بهـذه الإحالة الرمزيـة، تريـد أن تقـول: بـأن الأنثـى هـي بمثابة الكلمـة أو الوجـه الآخر لها، أو هـي أشـبه بالشـجرة الطيبـة التـي ورد ذكرها في القـرآن الكريم.

لكننـا نتسـاءل: برغـم اقتناعنـا مع الشـاعرة بـدور المرأة الخلاق، هل بوسـع أيـة أنثـى أن تنهـض بهذا الدور المنقذ، والخـلاق، أو تحدث مثل هذا الانقلاب في حياتنـا وفي رؤيتنا؟

تجيـب الشـاعرة عـلى هـذا التسـاؤل، عـبر موقفهـا الفكـري وعـبر تجربتهـا الشـعرية، فتؤكـد أن مثـل هـذا الـدور لا يمكـن أن تنهـض به امـرأة جاهلة أو ملغـاة، أو امـرأة مكممـة الفـم مقيّـدة الإرادة، بـل تنهـض بـه الأنثـى الواعية بدورهـا الواثقـة بقدرتهـا وجدارتها المعتـزّة بأنوثتها والتي تـصرّ على أن تكون حبيبـة الرجـل وشريكتـه ونـدّه، لا خادمتـه ولا جاريتـه ولا أمَتـه، التـي تختار موقعهـا إلى جانبـه، وبموازاتـه، لا خلفـه أو تحـت قدميه. المـرأة الخارجة على قوانـين امتلاكهـا وسـجنها وعزلهـا وإلغائهـا، المـرأة التـي تلـد الأفـكار والقِيَـم والمفاهيـم والشـعر والحوافز، ولا يقتصر دورها عـلى التكاثر وإنجاب الأطفال وتفجـير لـذاذات الذكور.

المـرأة التـي تسـهم في بنـاء الحيـاة والحضـارة، كـما تسـهم في تأثيـث منـزل الزوجيـة، والتـي تمنـح الرجل والحيـاة المعنى الجميـل المبـدع، ويمدها الرجل بالقـدرة عـلى الاسـتمرار في دورهـا المبـدع الخلاق.

مثـل هـذه المـرأة، قـادرة عـلى الحـب والفعـل والإبـداع، وقـادرة عـلى فهـم معنـى الحـب وعـلى حمـل عـبء الحريـة وعـبء الوجـود، كـما يقـول الوجوديـون، وقـادرة أيضـاً عـلى أن تقيـم علاقـة حـب متوازنـة ومتفاعلـة

ومتكاملة، مع الرجل.

لنر الآن سعاد الصباح باعتبارها أنثى وشاعرة وعاشقة وأماً ومُصلِحة، كيف تتمنى أن تكون صورة هذه العلاقة بل كيف تريدها أن تكون. لقد سبق أن أشرنا إلى أن الشاعرة، تؤسس في شعرها كله لعلاقة معافاة بين الرجل والمرأة، علاقة قائمة على قاعدة من الحب الطوعي والاختيار الحر، وعلى أساس من المشاركة والتكامل والاحترام.. إذ بغير هذا لا يمكن تسمية هذه العلاقة حبّاً، بل هي نوع من أنواع الامتلاك والإخضاع والاستغلال و«الغزو البربري»، على حد قول الشاعرة.

إنها تريد في حبها للرجل علاقةً معلنةً ناطقةً لا علاقة خرساء بكماء مستترة بأغلفة الرياء والإكراه والإخضاع، ومكبّلة بقيود الذكورة وقيود المفاهيم المغلوطة:

أسميك، رغم اقتناعي بأنك لست تُسمى

»حبيبي«

أسميك، رغم احتجاج قريش

»حبيبي«

ورغم احتجاج كليب

»حبيبي«

أسميك، حتى أغيظ النساء

»حبيبي«

وحتى أغيظ عقول الصفيح

»حبيبي«

وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي

وأن الذكور سيفتخرون بذبحي

وأن النساء

سيرقصنْ تحت صليبي[1]

الشاعرة لا تنظر إلى علاقة الحب، بمنظور الربح والخسارة، ولا تجاهر بها مباهاة بالحب أو بالتحرّر، بل تنظر إليها باعتبارها حقاً من حقوق المرأة، ورسالة يجب أن تؤديها، ولهذا تريد أن تمارس هذا الحق المشروع تحت ضوء الشمس لا في الظلمة أو في السر والخفاء، وتعلنه ملء الفضاء وترفض أن تخفيه أو تكتمه أو تخجل منه لأنه أحد مقومات وجودها وأنوثتها:

أحبك

فأنا لا أحترم حبّاً

يلبس الأقنعة ويتحرك خلف الكواليس

ويسكن في حي الباطنية[2]

إذا كنت لا أستطيع أن أصرخ أحبّك

فما جدوى فمي؟[3]

إن الأنوثة في نظر الشاعرة تبقى سرّاً غامضاً ومعنًى مبهماً وكنزاً مخفيّاً حتى يدركه أو يظهره الرجل، وقارةً مجهولة لا يستطيع اكتشاف أبعادها

1- في البدء كانت الأنثى، ص 25-24.

2- نفسه، ص 118.

3- نفسه، ص 56.

وتضاريسـها وعذوبـة مناخاتهـا إلا الرجـال، وقـارورة عطـر لا يحسـن تـذوق عبقهـا إلا الرجـل، ووجـوداً مؤجلاً حتـى يثبته ويؤكده الرجـل. وإن على المرأة أن تسـاعد الرجـل بـل تحرضـه على اكتشـاف كنوزهـا الجمالية والإنسـانية:

إني مدينة لك بكل لوزي وخوخي وتفاحي

مدينة لك بكل هذا التنوع في أقاليمي

وكل هذه الحلاوة في فاكهتي

مدينة لك، بكل حبة قمح تنبت في أجفاني

وبكل لؤلؤة خرافية تطلع من خُلجاني

تتشكل أنوثتي على يديك، كما يتشكّل قوس قُزح

وعندما تنتهي من رسمي

أخرج من بين شفتيك

مبللةً كوردة

وشفّافةً كقصيدة[1]

الرجـل المحـب في علاقتـه مع المـرأة، لا يكتشـف أنوثة الأنثـى وعذوبة هذا الاكتشـاف وحسـب، بل يسـاعدها على أن تكتشـفه هو وأن تكتشـف نفسـها وأنوثتهـا وجمالهـا، إنه أشـبه بالمـرآة يظهر هـذه الأنوثة وهـذا الجمال:

مرآتي أنتَ

فما أجمل وجهي![2]

1- قصائد حب، ص 35-32.

2- خذني إلى حدود الشمس، ص 21.

هـذا الاكتشـاف المتبـادل الغنـي بمدلولاتـه وإيحاءاتـه وتجاذبـه في علاقـة المـرأة بالرجـل أو الحبيبـة بالمحبـوب، عـبّرت الشـاعرة في صـور وصيـغ فنيـة تتـوزع بـين التسـاؤل والتعجـب والتحريض.. وبـين التعبير الرمـزي أو الإيحائي والتعبـير التقريري المباشر، بين الصيغ الشـعرية الموزونـة والصيغ المتحررة من الأوزان، بـين إبـراز هالات التشـابه والتماثـل والتقابل وإبراز حـالات الاختلاف والتناقـض والتضـاد، بـين اسـتخدام العبـارات المدوّيـة والمثـيرة والمسـتفزّة والعبـارات الخافتـة الهامسـة الدافئة..

بـل إنهـا عـبّرت عـن علاقـة الحـب وتدرّجـات هـذه العلاقـة ومسـتوياتها وتوتراتهـا، بصورٍ ومسـتويات تعبيرية شـتى، أخذت شـكل الاكتشـاف والخلق تـارةً، وشـكل الحمـل وعلاقـة الأمومـة تـارة أخـرى، أو شـكل الحـب الحـسّيّ المتفجّـر بالرغبـات والأهـواء والعواطـف، أو شـكل الصداقة أو الحـب الكوني، أو شـكل التـمازج أو التصـادم.. بـل كثـيراً مـا أخـذ شـكل الذوبـان والتماهـي بالحبيـب وارتقـى في المـدارج الروحيـة إلى حـد التصـوف..

على يديك

اكتشف للمرة الأولى

جغرافية جسدي

***

أيا رجل الكبريت والنار[1]

ارسمني

هضبة من الفضة

1- قصائد حب، ص 32.

وهضبة من الذهب..

فأنا لا أعترف بأية صور، لا تحمل توقيعك[1]

اكتشاف الأنوثة، في نظر الشاعرة، ولا سيما في مجتمع يحاول تغييب الأنوثة وطمسها وإلغاءها والخجل منها.. لا يقل أهمية عن اكتشاف القارات واكتشاف الكنوز الذهبية واكتشاف الأبجدية. لأن مثل هذا الاكتشاف لا يسهم في تغيير نظرتنا إلى الأنثى، بل في تغيير نظرتنا إلى الحياة والكون والأشياء من حولنا، شأنه شأن أي عمل إبداعي يصوغ من المألوف والسائد، شيئاً متفرداً واستثنائياً وغير مألوف، ويجعل من كل علاقة حب عالماً متفرداً لا مثيل له كأنها مجرَّة مستقلة عن سواها، وعلاقة مبتكرة لا مثيل لها، وكيمياء وقوةً خالقة تدخل في نسيج المرأة، بل في نسيج الموجودات كلها فتعيد تشكيلها وتغير نظرتنا لها وموقفنا منها!

لنستمع إلى الشاعرة كيف تعبر بصيغة أخرى ومن موقع آخر، عن علاقة الحب أو علاقة المرأة بالرجل وحملها الدائم به. فالمرأة في حالة حب دائم للرجل وفي حالة حمل دائم به، مهما تغيرت وتنوّعت هذه العلاقة؛ إنها تحمله جنيناً، فإذا خرج إلى الحياة تحمله طفلاً ثم تحمله في قلبها وفكرها ومخيلتها ابناً أو حبيباً أو زوجاً.. وعبر هذا الحمل الدائم تكشف سعاد الصباح، حضورَ الرجل الدائم في الأنثى وحضور الأنثى في الرجل، هذا الحضور الجميل المولِّد للحياة والحب والشعر والرسم والموسيقى واللغة..

إنني أحملك في داخلي كامرأة في شهرها التاسع فكيف أتخلص منك؟[2]

***

1- خذني إلى حدود الشمس، ص 62.

2- نفسه، ص 49.

أحملك كأنثى الكانغارو في بطني.. وأخاف أن ألدك

حتى لا تضيع مني في الغابة[1]

***

أحياناً يخطر لي أن ألِدك لأحمِّمك، وأنشّف قدميك[2]

ولسنا بحاجة للحديث عمّا في هذه الأنواع من الحمل أو في هذه الصِيَغ من التعبير الحميم الآسر من مشاعر الحب والحنان والاحتضان والتمازج مع الحبيب، والتأكيد على أن الحب هو نوع من أنواع الحمل الدائم بكل ما يحمله من فرح وأمل وخوف.

وكما يأخذ الحب أحياناً شكل الحمل ويلبس معطف الأمومة لدى المرأة، فإنه أحياناً يأخذ لدى الشاعر شكل الحاجات والرغبات الحسيَّة والجسدية الجامحة والتصادم أو التصارع بين الأنوثة والرجولة، لكن بصيغ تعبيرية شفافة، وصور رمزية مفعمة بالمشاعر والأهواء والأشواق والرغبات، التي تعبّر عن ظمأ الإنسان الذي لا يرتوي كما في قول الشاعرة:

يتصارع في داخلي بحران

بحر أنوثتي وبحر رجولتك

تتصارع أمواجك وشواطئي الرملية

غاباتي وأمطارك الاستوائية[3]

1- في البدء كانت الأنثى، ص 46.

2- نفسه، ص 115.

3- امرأة بلا سواحل، ص 84.

كـما أن الحـب يأخـذ أحياناً عند الشـاعرة شـكل الجنون والتحـدي والاتجاه إلى أقـاصي الأنوثة:

أريد أن أذهب معك

إلى آخر الجنون

وإلى آخر التحدي

وإلى آخر أنوثتي[1]

كـما يأخـذ صـورة الاستسـلام الطوعـي للحبيـب أو «الاسـتعمار»، كما تحب الشـاعرة أن تصفه، أو يحمل روح المغامرة والمجازفة التي لا تضع في حسـابها معايير الربح أو الخسـارة:

أتورط معك، حتى نقطة اللارجوع

وأمشي معك بلا مظلّة

تحت أمطار الفضيحة..

أذهب معك، إلى آخر نقطة في اللغة

وآخر نقطة في دمي[2]

فالعاشـقة في مغامـرة الحـب، لا توغل فقط في متاهات الجسـد وتذهب إلى أقـاصي الجنـون وأقـاصي الأنوثـة، بل ترتقي بـه وتتدرج منه وتصعـد إلى فضاء الـروح وإلى حالـة من التـمازج والتماهي في المحبـوب، أو الفناء فيه:

1- قصائد حب، ص 44.

2- نفسه، ص 88.

إني أنت، فكيف أفرق بين الأصل وبين الظل..[1]

***

أحبّك حتى التبخّر، حتى التقمص فيك، وحتى فنائي[2]

إلا أنّ حالة التماهي لدى الشاعرة تختلف عن حالة التماهي الصوفي، لأنها بدلاً من أن تلغي المحب أو تفنيه، فإنها تؤكّده وتحافظ عليه، بل تؤكد أنوثة المرأة ورجولة الذكر وتزيد من توهج الأنوثة والذكورة ومن تمايزهما، بل من تناقضهما في آن.

ثم إذا كان الحب الصوفي ينهل من منابع الروح، فإنّ الحب هنا ينهل من ينابيع الجسد وحاجاته وأهوائه ويتغذى من ناره المقدسة ومن لهيبه، مثلما ينهل من ينابيع الروح ووهج القلب..

هذا الحب الذي تحمله الشاعرة إلى عالمنا المليء بالكراهية والرعب والقسوة وحب الامتلاك والسيطرة، هو حب متسع كالفضاء، سمح كالريح والضوء، حب يتداخل في كل شيء، بل فيه «شيء من كل شيء» كما يقول بعض النقّاد.

هذا الحب الذي يمنح الخصوصية والتفرد والتمايز، ويذهب مع الآخر إلى حدود التماهي فيه:

طالما طرحت على نفسي، أسئلة طفولية لا جواب لها:

هل أنا حبيبتك

1- خذني إلى حدود الشمس، ص 61.
2- نفسه، هي 74.

أم أنا أمّك

هل أنا مليكتك

أم مملوكتك

هل أنا أنا

أم أنا أنتَ؟![1]

مثل هذا الحب الكوني الشمولي الذي يتجاوز الخاص إلى العام «ويدخل في علاقة حب مع العالم كله».. هذا الحب الحر المبصر الذي يبدأ بالحبيب ليشمل الكويت وطن الشاعرة ثم يتّسع ليشمل الوطن العربي والعالم، والذي يتقاسم الضوء والقمح والهموم والجراح والحرية مع الآخرين، هو ما يحتاج إليه إنساننا العربي بل الإنسان في كل مكان. وهو العلاج الذي تقدمه الشاعرة للشفاء من جرثومة الكراهية والطغيان والقسوة والاستغلال:

كويت، كويت

أحبّك كالشمس تعطين ضوءك للعالمين

أحبك كالأرض

تعطين قمحك للجائعين

وتقتسمين الهموم مع الخائفين

وتقتسمين الجراح مع الثائرين

1- في البدء كانت الأنثى، ص 91.

ويسعدني أن تظل بلادي جزيرة حرية رائعة

بها الفجر يطلع حين يشاء

بها البحر يهدر حين يشاء

بها الموج يغضب حين يشاء[1]

1- فتافيت امرأة، ص 153-147.

البحث عن القارّة المفقودة..
مراتب الأنثى ووجوهها في شعر سعاد الصباح

د. محمد علي شمس الدّين[1]

لا ننفي أنّ الذَّكَر (أو الذكورة)، محور محرّك لوجود الأنثى ومراتبها في شعر سعاد الصباح، وإذا أردنا ترتيب درجات الأنثى لديها، ومقاماتها، وجدنا في القاع والأساس، كما في الاختيار أيضاً، ما نسمّيه «الأنثى / الغزال» أو «الأنثى العاشقة». تليها بعد ذلك ما نسمِّيه «الأنثى / النمِرة».. وقد تتلاقى الأنْثيانِ معاً في جَسَدٍ واحد وروح واحدة، ونصّ واحد من شعرها، وهي بذلك تقبض على جدلية وجودية عميقة في الإحساس المركّب بين الحبّ والافتراس، العبادة والقتل.. كتب بابلو نيرودا في حبيبته «ماتيلدا»: «أحبُّكِ يا مكروهتي، أحبُّكِ لأنني لا أحبُّكِ».

تسير سعاد الصباح في دواوينها على العموم، مسافات طويلة في تمجيد الحب.. والاستكانة له لدرجة المحو، والخضوع للذكر (الحبيب) خضوعاً هو أشبه ما يكون بعبودية الإنسان لخالقه وعلّة وجوده وبقائه، قبل الوصول إلى مناطق الخوف والتوتّر، وتهشيم وجه الذَّكَر / الطاغية بمخالب

1- أديب وشاعر من جبل عامل في جنوب لبنان. ولد في العام 1942، حائز على دكتوراه دولة في التاريخ، كما يحمل إجازة في الحقوق. تفتحت موهبته الشعرية باكراً، ويعتبر من طليعة شعراء الحداثة في العالم العربي منذ العام 1973 وحتى الآن، وقد شارك في العديد من المهرجانات الشعرية في البلاد العربية ويعكف على كتابة مقالات نقدية وأدبية عن الشعر والأدب والفكر في المجلات والصحف اللبنانية والعربية، وهو عضو الهيئة الإدارية في اتحاد الكتّاب اللبنانيين. ترجمت أشعاره إلى أكثر من لغة منها الإسبانية والفرنسية والإنجليزية. كتب عن قصائده الكثير من النقاد العرب والغربيين، ومن بينهم المستشرق الإسباني بدرو مونتابيس.

النمـرة، في مـا تسـمِّيه في إحـدى قصائدهـا «صراع القمـر والوحـش». ففـي ديـوان امـرأة بـلا سـواحل (1994)، ابتهالات عميقة للحبيـب المربوط في حبل الوريـد، السـيّد، مغـيِّر الحيـاة (بأصابعـه)، مؤلِّفِ المرأة / العاشـقة - الشـاعرة (وكأنهـا كتـاب) ومُخْرِجِهـا وكاسِرِهـا وجامِعِهـا في آن، مرمـى صلواتهـا، وأصـلِ قناعتِهـا بأنوثتهـا: «قُـلْ لي أحبّـكِ كي تزيـد قناعتـي أني امـرأة»..

بـل هـذا «الرجـل»، هو محرّرها «من سـلطة الزمـانِ والمـكانِ»، وهو وطنها في «المنافي»، وسـبب كينونتها:

إذا ما افترضنا

بأنك لستَ حبيبي،

فماذا أكونُ؟

وهـو معنـى الحيـاة، ومـن أجلـه تـدور الشـموس ويجـيء الربيـع وتعلـو السـنابل وتغنـي العصافير وتفيض الجداول. وهو أسـاس الحضـارات واللغات. وهـو سـارق الزمـان مـن بـين يديهـا (إذا شـاء)، ومُجمِّـلُ أرض البشر.

وتغلغلُ الحبيب في جلدها تغلغلُ كينونة، كامتزاج العناصر في جسدها. «حاولت أن أقتلع رائحتك من مسامات جِلدي فتساقط جِلدي».. وبمقدار ما هي «عذبة»، هذه الترقرقات العشقية الذكرية في جَسَد الشاعرة، هي أيضاً مقلقة، وتكاد تسأل: أهي سُمٌّ ما، جميل؟ فالتوتر بين الرغبة في الحبّ، والخوف من الرجل، يبلغ ذروته فجأة في قصيدة (القمر والوحش)، حيث تتصارع في داخلها رغبتان: الرغبة في الحب والخوف من العبودية، «خيار القبول بخطابك السلطوي، وخيار التمرّد على كلامِكَ المنزَّل».. «أتمزّق ألف قطعة، بين حضارتك على الورق وعدوانيتك على النساء»، لكنّ هذا الخطاب الخائف التصعيدي لا يستمرّ في نصوص الشاعرة، فهي سرعان ما تعود «للانكسار» أمام سطوة

الحبيب، الذي غالباً ما تخاطبه وهي تتأهّب للانقضاض عليه بـ «يا سيدي». ولربّما كان هذا الخطاب جزءاً من تكريس سلطة «الذكورة» في اللغة؛ فهي في القصيدة المسمّاة «امرأة بلا سواحل» والتي أخذ منها الديوان عنوانه، توصِلُ السيّد الحبيب الرجل إلى مرتبة المحرّض على طقوس العشيرة، حتى لو «حلّلوا سفك دمي» كما تقول، بل إلى مرتبة محرّك الأموات (بالحبّ): «لا شيء غَير الحب يستطيع أن يحرِّكَ الأموات».

وبكل البساطة والجمال والتلقائية، تتدافع قصائد سعاد الصباح في الحب، كابتهالات رقيقة، أو صلوات في القلب مستسلمة لانكسارها:

أنـــا في الهـــوى لا حـــول لي أو قـــوّة
إنّ المحـــبّ بطبعـــه مكســـورُ

لكنْ، دائماً، وربما على غير ما انتظار، يحدث ما يخدش الهدوء، ويبرز في قصائد الشاعرة، سؤال خائف، تحريضي، ارتدادي، هو أشبه ما يكون بإبرة مغروزة تحت الحرير، أو مخلب مخبأ في الوبر الناعم. فبعد الرضى بالانكسار «الذي هو طبع المحب» كما تقول، ترتدّ على الذكر أو «الذكور» بطعنةٍ مفاجئة:

فـــرق كبـــيرٌ بيننـــا يـــا سّـــيدي
فأنـــا الحضـــارةُ والطغـــاةُ ذكـــورُ

فالحضارة هنا، في هذه المعادلة، أنثى، والخراب ذَكر. تلك مقولة سبق إليها ابن عربي إذ قال: «كلُّ ما لا يؤنث، لا يعوّلُ عليه»، وإليها تجنح اليوم أفكار حداثية، وما بعد / حداثية، في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية. فإن أفكاراً كثيرة لأراغون الذي يعتبر أن «المستقبل امرأة»، ولجيمس جويس، وجوليا كريستيفا، وفوكو الذي يعتبر النساء، إضافةً لهوامش

التاريخ كالمجانين والعبيد والمنبوذين، أساساً في تحرير التاريخ السلطوي الذكوري من شوائبه.. وصولاً إلى فرنسيس فوكوياما صاحب الرجل الأخير على الأرض الذي يعتبر أن تاريخ الحروب هو تاريخ الذكور، وأن تسلّم النساء لسلطات سياسية وعسكرية في المستقبل سيخفف حتماً من ويلات الحروب، وأن الاهتمام بالمرأة وإبداعاتها جزء من عالم ما بعد الحداثة.. كل ذلك يمكن أن يثيره فينا بيت سعاد الصباح، وهو طليعة قصائد ارتدادية تالية، تبرز فيها الشاعرة كأنثى / نمرة ومقاتلة ضد جبهة تاريخية اجتماعية كبيرة رمزها هو الرجل.. الرجل صاحب «شهوة القتل» كما تقول.

وهي أحيانا تُفْرِدُهُ بالخطاب (أي تخاطبه كفرد أو مفرد)، وأحياناً تخاطبه بالجماعة «هم». وتتكلم باسم عدد من النساء المضطهدات (سعاد وهند ولبنى ويتول وفاطمة.. إلخ) وهي أسماء عربية، تعتبرها الشاعرة بمثابة «الدجاج المعلب» أو «الدجاج المجلد» -بتعبيرها- مقتحمة حرباً ضد الرجل الذي تخاطبه بضمير المخاطب «كَ»، تصل إلى حدّ القتل وشرب الدم:

سأعلنُ باسمِ ألوف الدجاج المجلَّدِ..
باسمِ ألوف الدجاج المعلّب..
أنّي خنقتكَ تحت ضفائرِ شَعري
وأنّي شربتُ دماءَكَ مثل الكحولْ
ولن أتراجع عمّا أقُولْ..

وتأتي طعنات الشاعرة / الأنثى، للذكر (الديك، كما تنعتُه)، طعناتٍ ثأريةً محكمةً لتاريخ طويل من الاضطهاد الذكوري للأنثى، المتجلّي في طقوس اجتماعية وسلوكية ولغوية راسخة، تمتدّ من «وَأدِ البنات» في الجاهلية

القديمة، إلى وأدهنّ في «الجاهلية المعاصرة»، من خلال الحَجْب والتهميش والتشييء، فضلاً عن مفاهيم «العيب» و«العورة»، وجرائم الشَرَف، المنتشرة من الجزائر إلى الأردن، ومن الخليج إلى جرود بعلبك في لبنان.. فقصيدة الصباح عاصفة تتدحرج على اليابسة العربية، وتقتلع في هبوبها الأشجار والطحالب، الخيام والعادات والمعتقدات، مرموزاً إليها بالرجل. هو انتقام نساء العشيرة، إذن، الحائرات، الصابرات:

وللقاصرات اللواتي اشتريتَ صباهُنَّ..

مثل البذارِ.. ومثل الحقولْ..

سأصرخ:

باسم العذارى اللواتي

تزوجتهنَّ..

وطلقتهنَّ..

كما تُشترى، وتباع الخيولْ!!

من الرجل المباح له (شرعاً) الزواج مثنى وثلاث ورباع.. وذلك بطعنة «مثنى وثلاثاً ورباعاً» بعبارة الشاعرة:

سأعلنُ..

أنّي انتقمت

لكل نساء العشيرة منك

وأنّي طعنتُك..

مَثنى..

ثلاثاً..

رباعاً..

وأني دفنتُك تحت الطلولْ.

وكلمات الشاعرة عاصفة ضد ما تسميه «عصر المماليك» المعاصر، و«سوق الجواري»، واستملاك النساء «كأي عقار»، وضدّ اعتبار الأنوثة مصدر ذلّ ووصمة عار، لا يُمسحان إلا بالتغييب أو الحجب أو.. القتل، وهي عادات وطقوس البداوة العربية المعاصرة، حتى لو تكلّم صاحبها بثلاث لغات «كذئبٍ يجيدُ ثلاثَ لغات»، كما تقول الشاعرة.

لقد طلع الغزال العربي الخليجي في هذه القصيدة من جلده، ليلبس جلد النمرة. ولا يخفى أن الرجل الذي هو رمز القبيلة، في هذه القصيدة، ليس فرداً، بل هو الجماعة بكاملها، إنه «هُمْ».. الراكضون وراء الشاعرة بالبواريد والسكاكين وكلاب الصيد والأثر. ويتجاوز نقدها «المفرد» باتجاه الجماعة، شاملاً العادات والأفكار السياسية والاجتماع:

أتحدّاهُمْ جميعاً

أتحدّى كل أنواع السلالات التي تحكمنا

باسم السماء..

أتحدّى سارقي السلطة من شعبي

وتجّار العقارات..

وتجّار النساء..

أتحدّى سارقي حرية الفكر،

ومن أفتوا بذبح الشعر حيّاً
وبذبحِ الشعراء..

هنا يدخل عنصر جديد محرر للمرأة من سلطة الرجل، ليس هو الحب، بل «الشعر».. «فلقد علّمني الشعر بأنْ أمشي ورأسي للسماء». إنّ في هذه الإشارة إلى الشعر كمحرر للمرأة، بل إلى الكتابة على العموم، كعنصر من عناصر تحرير المرأة من الرجل الذي احتكر الكتابة على امتداد عصور تاريخية طويلة، كما احتكر «اللغة»، كأداة من أدوات سلطته.. حتى غدت الكتابة مقترنة بالذكورة.. إنّ في هذه الإشارة، ما يقرّب سعاد الصباح، الشاعرة العربية / الكويتية المعاصرة، من عدد من الأدباء والأديبات في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، ممن اعتبروا الخطاب النسائي أو «النسائية»Feminism جزءاً أساسياً من الحداثة وما بعدها. ذلك ما سمّته إيلين شو والتر «إعادة اكتشاف القارة المفقودة في المرأة».. ونصوص سعاد الصباح وأشعارها هي إسهام جوهري في كشف الستار عن ذلك الجزء الجوهري والمهمّ، والمطمور من مئات السنين في الرمال العربية والشرقية، رمال العادات والتقاليد، والقوانين واللغة معاً، من «الإنسان».. وهو هنا نصفه «المرأة».

إنّ النسويّة في الغرب، التي عزّزتها كتابات فرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون، وجوليا كريستيفا، وفرنسواز ساغان، وسيمون دي بوفوار، تجد ما يشبه صداها في كتابات نسائية عربية، إنما بخصوصية عربية وشرقية مع ما يحمله ذلك من شجاعة ومغامرة، لنوال السعداوي وكوليت خوري وليلى بعليكي وغادة السمّان وفاطمة المرنيسي. تندرج سعاد الصباح في هذا المناخ من الكتابة التحريرية النسويّة، مع اختلاف الموقع والأداة. وهي كتابة تسعى إلى تحرير المرأة «كشعب مقهور» كما يقول أراغون..

أو «كقلعة محتلة» كما تقول سعاد الصباح في قصيدة (رائحة صوتك) من ديوان خذني إلى حدود الشمس، أو كجزء من «ممتلكات الرجل» كسابقه امرأة بلا سواحل، يقدّم لنا وجهين متداخلين للشاعرة، فبمقدار ما هي طيّعة وخاضعة للرجل الحبيب، تراها شرسة وقاطعة ضد الرجل، كرمز تاريخي لذكورة التاريخ، في ما هو تاريخ عادات وأعراف ومعتقدات قبلية أو جاهلية، كانت ولا تزال تئد المرأة، أو تطمسها «كقارة مفقودة».

وقارئ الديوان يظن من مطالِعِهِ وعناوينه، أنه مديح للمرأة، لكن المفارقة تظهر بالتدريج، حين يكتشف أنه في جزء كبير منه، مديح للرجل. تقول الشاعرة:

أنا لا أكتمل

إلا عندما أتخرّج من بين أصابعك

مرآتي أنت

فما أجمل وجهي

وهي تناديه من أعلى ثلوج «مجيف» ليصبح جزءاً من دورتها الدموية، كما «هو» جزء من تاريخها ولغتها، وبيديه مفاتيح كتابتها.. ومن اللافت للانتباه، قولها في قصيدة (أعتذر لك):

أعتذر لكَ يا سيّدي

أعتذر للمرّة الخمسين

من كل زاوية من فكري لم تشملها برضاك

وكل سنتمتر من شَعري

لم يدخلْ في قائمة ممتلكاتك.

إنه هنا موقف «استلحاق في الحب» بل «عبودية في الحب».. وهي عبودية لا تمرّ دون تمزّق. هي تهمس له (من قاع حبّها): «كيف أتخلص منك؟»، ولكنها تعرف أنه مشتبك ككرة الصوف بأحلامها ورغباتها وجهازها العصبي.

وفي النشيد الناعم للحب، الذي تستسلم له كغريق في الرمال الناعمة، وعلى الرغم من الابتهال، والاستغاثة، تنتهي بأن تطلب أن يرسمها «على صورته».. وتحبه كما تحب خرابها، بل تنحاز إلى قمعه، فتقول ماسحةً الجانب المتحفّز فيها كامرأة:

أيا أيُّها الديكتاتور الصغير

أنا لا ألومك مهما فعلت

ومهما قمعتَ شعوري، ومهما كسرتَ خيالي

ومهما بطشتَ..

هكذا إذن، في هذه الأشعار، تتقدّم الأنثى الراضية الخاضعة، الواصلة في خضوعها إلى حدود القبول بجبروت الرجل / الحبيب. ثم في ما يشبه انتفاضة الروح السجينة المعذّبة، تنتفض على إرثها وأسباب خضوعها في قصيدة (ليلة القبض على فاطمة). والنقد هنا هو نقد لبلاد «أكلت نساءها»، كما تقول، «تصادرُ التفكير وتذبحُ المرأة في فراشِ العرسِ كالبعير»، «ولا ترى في الحلم إلا الجنسَ والسرير». إنها «بلاد العورة».. والرجل ليس بريئاً منها.. فالمرأة (الشاعرة) في هذه الأحوال والمقامات، امرأتان، كما أن الرجل رجُلان.

ويصل هذا التمزّق بين الحبّ / المحرِّر، والذكورة القامعة، في أشعار سعاد الصباح، إلى ذروته في ديوانها فتافيت امرأة، وهو ديوان عاصف، نازف، شرس وحنون، يعتمل في جوف قصائده ونصوصه، ما يعتمل في جوف الصحراء من

أمزجة وأخلاط، قد يتولّد منها البركان.. أو تخرج منها زهرة الصحراء الجميلة.

وتتجلّى «كويتيةُ» سعاد الصباح في هذا الديوان، أو خليجيتها، كأنثى عربية (من هناك)، تختزن في ذاتها إرث الصحراء والبحر، وتحت عباءتها ميراث القبائل، عيون الرجال والتماعات السكاكين والخناجر.. لعنة النفط (في حين أنه نعمة) حين يتحوّل إلى مسارب شيطانية، لكنها لا تنسى جمال النخيل، والموت حباً في الوطن.

وهذا الديوان هو الأكثر «محلّية» في نتاج الشاعرة. تفوح منه روائح المكان، بكل ما فيه من هدوء ملغوم، ورومانسية معرّضة للتلوّث، واستسلام يحبل بالهياج، وبكل ما يصفع الإنسانَ فيه، والمرأة بشكل خاص، من أعراف وأحكام وعادات.. المرأة كعنصر من إرث المحرّمات: كجسد / عورة، وروح مضطهدة، وكيان مهمّش ومحجوب.. بل المرأة كحريم.

وفي القصيدة المسمّاة (كويتية)، تشبيه لنفسها (هي الكويتية) بالبحر وتحذير من الاستسلام لهدوئه فهو خازن الأهوال..

يا صديقي:

في الكويتيات شيءٌ من طباع البحر، فادرسْ

قبل أن تدخُلَ في البحر، طباعي.

يا صديقي:

لا يغرَّنْكَ هدوئي..

فلقد يولد الإعصارُ من تحت قناعي

وهي لم تتلوّث بالنفط، بل ما زال «اللؤلؤ الأسود» مزروعاً بقاعها، وهي إعصارٌ من الكحل (في الحب)، وهوى بلا عقل، لكنه مُحرق في الغضب.

سيكون من المناسب إيراد هذا البيت البسيط المتقن والآسر، بل هذا البيت المحكم من شعر الشاعرة، وهو جزء من تقنيتها في الكتابة -التي سنصل إليها لاحقاً- حيث تقول:

فأنا في غَضَبي عودُ ثقاب
وأنا في طَرَبي غَزْلُ الحريرِ

وهي (الكويتية)، وإنْ صامتةً، كلام كثير مكبوت ومتحفّز للاندلاع، كما أنها مستعدّة أن تخرج من الحَجْر عليها في جحرها المسوّر بالحرّاس والجند والستور، إلى فضاء الحرية.. فضاء البساتين والطيور:

يا صديقي..
الكويتية أَرْخَتْ شعرَها الليلي كالجسرِ..
فلا تعبأْ بحرّاسي..
وجندي وسُتوري..
والكويتية ملّتْ من غبار (الطوز)
واشتاقَتْ إلى ظل البساتينِ
وإيقاع النوافيرِ
وأصواتِ الطيور.

والحال أنّ هذا الخطاب الشعري المشاكس والمتحرر للشاعرة، يجعل من كتابتها أداةً من أدوات تحرير المرأة. والمسألة تنطوي على روح مُعارِكةٍ، وكأنها، كما تقول، تدخل «في معركة كبرى مع التاريخ»، وتطلب من الرجل أن يكون فيها نصيرها.. وفي هذه «المعركة»، تتقمص الشاعرة / الأنثى / الكويتية / جميع

عناصر المكان (المحلّي) من رمال وأمطار وموانئ وبرق وموسيقى ينابيع ونعناع بري ونخيل متوحّد ودمع ربابات وأحزان صحارى. وفي قصيدة (فتافيت امرأة) -وهي القصيدة التي أخذ منها الديوان عنوانه- استطراد لشرح أحوال «المرأة النفطية» القابلة للاشتعال في كل لحظة، والطالعة «كالخنجر تحت الرمال»، متحدية كتب التنجيم والسحر وإرث المماليك، والصارخة كالذئبة في ليل الصحراء.. لكنْ، وكعادتها، ما تلبث سعاد الصباح أن ترتمي على صدر الرجل (الحبيب) كعاصفة تتعب من الدوران فترتمي على صدر الرمال.. ولحظتها المأساوية أو اللحظة الدرامية في شعرها الذي هو كينونتها الأنثوية، تكمن في هذا القبول والرفض للرجل، في هذا الدوار بين الموت حبّاً والموت قهراً. فالمرأة الخنجر الطالعة من تحت الرمال، كما رأينا، ما تلبث أن تستقر بل تختفي في غمدها (الرجل) فلا تعود نصلاً بلا غمد، هو، لها، صانع المقادير، والانتماء، والقومية الكبرى، والأوراق التي تحملها، والمرايا، والكاسيتات التي تصغي إليها.. ثم ها هو يتحوّل إلى ماحٍ تامّ لها. إنه وجودها وعلّتها ومحوها في آن:

لم يعد عندي مكانٌ
بعدما استعمرتَ كلَّ الأمكنةْ
لم يعد عندي زمانٌ
بعدما صادرتَ كل الأزمنةْ
أنتَ سقفي.. وغِطائي والسَّنَدْ
لم يعد عندي بلادٌ..
بعدما صرتَ البَلَدْ..
أيُّها المحتلّني شبراً فشبراً

أنتَ ألغيتَ عناويني جميعاً

فإذا ما هتفوا باسميَ

فالمقصود أنت..

وفي ما يتجاوز لفظ «سيّدي يا سيّدي» الذي تخاطب به الشاعرة «رجلها»، نراها

تصل معه إلى نداءات أبعد وأكثر خطورة ووجودية:

أيها الحاكمُني من غير قانون..

.....

أيها الحابسُني..

.....

أيها المالكُني..

.....

أيها المحتلُّني..

.....

أيها الساقط فوقي كالرعودْ..

.....

ثم تستفيق فجأةً من غيبوبتها هذه لتحاول أن تستعيد كينونتها وهويتها، فتدعوه للخروج من جهازها العصبي وكتاباتها وحبرها وسطورها وشرايين يديها، ومن ملاءات السرير والدبابيس والأمشاط والكحل العربي فوق رموشها. وفي ذروة قلق الضدين الذي ينتابها، بل يمزقها تمزيقاً، تصرخ

بالسيد «ارفع سيف إرهابكَ عنّي».. أعتقني أعتقني، أنا التي كنتُ في بلادي لؤلؤة، صرت بين يديك «فتافيت امرأة».

لم أجد في قراءاتي ما هو أكثر توتراً من هذه الكتابة النسائية المفعمة بالحب والوجع كأنها أنين الصواري. إنه شبيه بوجع أنثى صحراوية مليئة بالرغبة والحياة، لكنها مدفونة تحت الرمال، نشيج سعاد الصباح كنشيج سجينة في كامل أبهتها وبهائها. لكنْ، بينها وبين الشارع والمدينة، الحرية والسرير، قضبان من سكاكين وخناجر وعادات ومعتقدات. والجلاد أو السجّان، هو عينه المخلّص، وليس من المبالغة القول إنّ البلاد بكاملها تظهر لنا من خلال قصائد هذه الشاعرة ونصوصها، على صورة سجن كبير للنساء، أو زنازين متمادية للتعذيب والقهر. فالمرأة هنا أرض للفلاحة، بل أرض ممهدة لفتوح الرجال وبطولاتهم. ولا يخفى ما تنطوي عليه اللغة (كرمز) من مخزون تراثي واعتقادي للنظرة للمرأة. فالنساء حَرْثٌ، ويُسمّى احتلال الجيش لمدينة أو قلعة أو منطقة، فتحاً وفتوحاً، مع ما تنطوي عليه هذه العبارات اللغوية من شحنات إيروتيكية. تخاطب سعاد الصباح الرجل قائلة له: «أيها الإقطاعي الذي يتجوّل على حصانه فوق شرايين يدي»، وتخاطبه أيضاً كفاتح ومالك بحدّ السيف، ومع ذلك فهو يعتبر الأنوثة «وصمةً فوق الجبين»، ويؤمن، على الرغم من ثقافته ودراسته في أوروبا، «بوأد النساء».. فيمارس هذا القهر على الروح الأنثوية، وعلى الجسد الأنثوي معاً بل لعلّه يؤمن أن الكلام بعينه، أو الكتابة، امتياز ذكوري، موروث، ولا بدّ من الحجر على «نون النسوة».

ترفع سعاد الصباح، في أولى قصائد ديوانها، «الفيتو» عن نون النسوة.. وتهشّم خرافة إثم الكتابة النسوية وحرمتها، وأن الحبر سمٌّ للمرأة -فقد

شربت كثيراً من حبر الدواة ولم تتسمَّم- على ما تقول، ونطقت بالكلام، فكسرت مقولة «إنّ الكلام امتياز الرجال»، وعشقت وتعزلت فنقضت ذكورة العشق وتسيُّد العاشق / الذكر، وغَنَّتْ فتحدّت حرمة صوت النساء، كَسَرَتْ رُخامة قبرها، وضعفها، فإذا انجرحت (كغزال) «فأجملُ ما في الوجود غزال جريح». فهي تعي حدود المغامرة، وتُقْدِمُ عليها بشجاعة.

سلاح سعاد الصباح الكلمات، الشعر، والمفتاحان المُعْتِقانِ لها من سجونها المتراكمة، الحب والقصيدة، طالما كان الحبّ محرراً والكتابة محررة، للأنثى قبل الذكر، وللأنثى العربية الشرقية قبل سواها من غربية أو أميركية. ونسأل لماذا؟ ونجيب أنّ الحبّ يتسامى بالنفس البشرية إلى ما فوق الامتلاك والحيازة، فهو محرّر طبقي بامتياز، إذا أحبّ السيّد عبده تزول الملكية، وإذا أحبّ العبد سيّده تذوب التبعية، وإذا أحبّ رجل امرأة، وامرأة رجلاً، يندمجان في جسد واحد ونفس واحدة، تذوب فوارق الجنس والدين، وفوارق الأوطان واللغات، والأزمنة والأمكنة.. الحب مصهر الإنسان في الإنسان، ومصهره في الكائنات والعناصر، وهو أساس وحدة الوجود والمعراج الحقيقي نحو اللّه. والناس الأكثر احتماءً بالحب وشغفاً به هم الأكثر قهراً وثأراً: المرأة. من أجل ذلك تُرى سعاد الصباح، في جمرة الحب تشتعل وتضوع.. بل لا تكاد تجد حريتها إلا في «قيد الحب» نفسه. والكتابة، كالحب، محرّرة. إنها انعتاق وحلم، توليد لما لم يولد بعد، وجراحة تجميل لما ولد ولم يكتمل أو تشوّه خلقه بفعل الثارات والأزمنة والامتيازات والحروب.

قلم الأنثى على الورقة، في سرحانه، شبيه بسرحان ظبي طليق من كِناسِه على سهل، أو طيران طائر حرّ يرفرف بجناحيه في الفضاء بعد أن أطلق

مـن قفصـه. وغالبـاً ما كنـا نقول: لتكتب النسـاء، نسـاؤنا.. ليتحـرّرنَ بالكتابة، لينطلقـنَ مـن أسْرِ الصمـت والبكـم وليكُـنْ صراخُهـنَّ إلى الخـارج.. ولتنشـب الأظافـر النسـوية في لحـم المجتمـع الثقيـل المترهـل، بـدلاً مـن أن تنشـب في دواخلهـا اللينـة. فطالمـا كانـت الكتابـة إرثـاً ذكوريـاً مـن جملـة إرثـه المتعدّد في السـلطة والتسـلّط، كاللغـة، والحـروب، والممتلـكات، والحريـات والأمـوال والقيمومـة.. فلـماذا لا تخبـط النسـاء جـدران السـجن بالكلمات؟

والمسـألة هنـا تظهـر مبسّـطة، إلا أنهـا أكـثر تركيبـاً مـما يُظَـنّ.. فأنـا أعـرف الكثـير مـن النسـاء، ممـن يكتـبن شـعراً أو قصـة أو تأمّـلات، ويمزّقن مـا يكتبن خوفـاً أو حرصـاً، أو يدسسـنه في التراب، كحمل محرّم. والسـبب هـو الرقابات المتعـدّدة، في الأخ والأب والـزوج، في العائلة والمجتمع، في المعتقدات والقوانين والسـلوك.. فالمـرأة لا تـزال حتـى اليـوم جـزءاً مـن نظـام العيـب والمحظور في البـلاد العربية.. شـأنها شـأن الدين والسـلطان السـياسي (وهو الثالـوث المحرّم بتعبـير أبـو عـلي ياسـين). هـذه الحواجـز تخطتهـا المـرأة الغربيـة والأميركيـة المعـاصرة، وقـد نشـأت هنـاك كتابـات نسـائية نوعيـة، في البدايـة، أي متميزة عن الأدب الذكوري، لكنها انتهت إلى ما يشـبه التسـاوي أو اندماج الأسـاليب والأنـواع. تقـول دوروثي ريتشاردسـون، صاحبـة أهـم وأطول رواية نسـائية في الغـرب، روايـة «الحـجّ»، بعـد أن أثـارت موجـة مـن الكتابـات حولهـا كرواية نسـائية بامتيـاز، سـواء في مواقفهـا مـن الجنـس والجسـد والعـادات والرجـل والمجتمـع.. الـخ، تقـول في مـا يشـبه الاسـتدراك أو اليقظـة المفاجئـة عـلى المبالغـة: «.. ولكننـي أنـا شيء بـين الرجـل والمـرأة، ومظهـري يجمع الجنسـين معاً».

وعـلى الرغـم مـن أنّ سـيمون دي بوفـوار وجـان بول سـارتر كانا مـن دعاة

التحـرر الوجـودي، إلا أن دي بوفـوار لم تجـد لهـا مكانـاً إلا في ظـلّ سـارتر. وآن لنـا هنـا أن نسـأل: هـل أشـعار سـعاد الصبـاح وكتاباتهـا، هـي «أشـعار نسـائية»، بمعنـى التمايـز (الأنثـوي) عـن الأدب الذكـوري؟.. ومـا الخصائـص النصّيـة النوعيـة (الأسـلوبية واللغويـة) لمثـل هـذه الكتابـة في حـين وجودها؟

دَعْـك مـن المعـاني والموضوعات الكثـيرة التي طرحتها الشـاعرة في قصائدها، مـن احتجـاج ورفض، صراخ واستسـلام، نقد للعادات وتحدٍّ للأعراف السـائدة، مـما أتينـا عـلى ذكـره في مـا سـبق مـن بحثنـا، فهـي موضوعـات تشـترك فيهـا سـعاد الصبـاح مـع أدبـاء، وأديبـات عربيـات وعـرب كـثر ممـن سـبقوها أو عاصروهـا، انطلاقـاً مـن قاسـم أمـين وهـدى الشـعراوي وزينـب فـواز، وصولاً إلى نـزار قبـاني وأحـلام مسـتغانمي اليوم. وليسـت تـاء التأنيث أو نون النسـوة أو «الموضـوع»، هـي التي تميز أو تفرد نسـوية شـعر سـعاد الصبـاح بميزة، بل مسـألتان في التقنيـة والـسرد، مـن جهة، ومسـألة في المقدار الفائـر أو الجياش والمتوتـر في الإحسـاس، المعبـأ في اللغـة والكلـمات من جهـة ثانية.

نحن إذن أمام ثلاث خصوصيات في هذا الشعر:

الخصوصيـة الأولى تتعلّـق بالتفاصيـل، وتفاصيـل التفاصيـل، والميل النسـائي التلقـائي للانتبـاه لدقائـق الأشـياء والملاحظـات، وذاك الـسرد الحـكائي الطويل النفـس والمـدى، والـذي لا يـبرأ مـن أن يتشـابه به ويتكـرّر من فـرط امتداده، وهـي مشـغولة، في قصائدهـا بمتابعـة كل شيء، دقائـق الأماكـن وزواياه ومـا تحتويـه، ودقائـق اللحظـات، وخطـوط يـد الرجل وامتـداد عروقـه، ونظراته، فضـلاً عـن سـجائره وعـادات شرب القهـوة أو الشـاي لديـه. وهـي مسـائل سرديـة، حسـية ويوميـة، تجعـل مـن شـعر سـعاد الصبـاح شـعراً محسوسـاً ملموسـاً، يأخـذ حيويتـه مـن يوميـات الحيـاة، وشـعرية التفاصيـل، ونـادراً ما

يوغـل في الرمـز والتجريـد. ففـي قصيدة (اعترافات امرأة شـتائية) على سـبيل المثـال، مـن مجموعـة امـرأة بلا سـواحل، تتوالى هـذه الاعترافـات والذكريات، للرجـل الحبيـب، عـلى صـورة شريـط متدافـع ولا يـكاد يتوقـف، وتـترادف الكلـمات أو تتماثـل في الكثـير مـن المواقـع:

فلا تعاقبني على طفولتي

فإنني من دونها،

فراشة من خشبٍ..

وزهرةٌ من ورقٍ..

ولوحةٌ بيضاءْ..

***

يا أيها السلطانْ:

اكتب على إسوارتي..

اكتب على دشداشتي..

اكتبْ على الأجفانْ..

اكتب على الرياحِ..

والأمواج..

والأمطار..

والخلجانْ..

***

أمنيتي..

بأن أكون فتحةً..

أو ضمّةً..

أو كسرةً..

أو زهرةً صغيرةً

في ذلك البستان..

وحين تصل إلى ذكرياتها في بيته، لا تتوقف عند شيء واحد، بل هي تذكر البسط الحمراء والأزهار واللوحات والتبغ والكراسي ومقعده الجلدي.. إنّ الولع بالتفاصيل والنَفَس الطويل معها، والحفر في الزوايا وزوايا الزوايا، هو من الأمور التي تهتم بها المرأة بطبيعتها. وفي إحدى سوابق القصّ النسائي، نرى على سبيل المثال، أن دوروثي ريتشاردسون في رواية «الحج» آنفة الذكر، وفي الجزء المسمّى بـ«النَفَق» منها، تكتب ست صفحات في وصفها لغرفة ميريام.

أما الخصوصية الثانية من هذا الشعر، فتتعلّق بتركيب أو بناء الجملة الشعرية والقصيدة، ومن أي منجم تقتلع الشاعرة حجارة قصيدتها أو عمارتها الشعرية.

تتناول سعاد الصباح مفرداتها من السهل والشعبيّ والجميل من اللغة التي يتداولها معظم الناس. فهي لهذه الجهة تُشَعْرِنُ هذه اللغة، وبذلك تنتقل بها من العام إلى الخاص.. من المبذول لأي إنسان إلى الخاص بالشعر، من خلال السبك والإيقاع، وهما يضفيان على قصائدها ما يضفيه تصنيع المعدن وصقله على المعدن، والتشبيه والاستعارة والكناية تبقى لديها في حدود المحسوس دونما إيغال في الاستبدال، ما يجعل الرمز عندها غير

بعيـد عـن مخيّلـة القـارئ سـواء كان هذا القـارئ مثقفـاً أو من عامـة الناس. هـي تقـول في إحدى قصائـد فتافيـت امرأة:

إنني بنتُ الكويتْ

بنتُ هذا الشاطئ النائم فوق الرملِ،

كالظبي الجميلْ

في عيوني تتلاقى

أنجمُ الليل، وأشجار النخيلْ..

وهـذه السـمة تجعـل أشـعار الشـاعرة في متنـاول الذائقـة الشـعبية بمداها الواسـع. ولعلهـا تجعـل قصائدهـا صالحـة لتُغَنّى.

والخصيصـة الثالثـة في شـعرها، تتصـل بفـوران الإحسـاس، والشـحنة العالية منـه، في جميـع مقامـات الحب والنقمة، الذكرى والنسـيان، الرغبة في الأشـياء والرغبـة عنهـا، فنحـن لسـنا أمـام شـاعرة ذات عاطفة متوسـطة، بـل الجموح هـو المسـيطر. وفي جميـع أحوالهـا، ووجوههـا، أغـزالاً كانـت أم ثمـرة، تصل في اندفاعاتهـا إلى الحـد البعيـد. ألم تقـل على سـبيل المثال:

أجمل ما في الكون غزالٌ جريح؟

وقالت أيضاً.

أنا الخليجية التي يمرّ بين شفتيها خطّ الاستواء.

شعريّة البوح
قصبات سامقة في شعر سعاد الصباح

أ.د. صلاح صالح[1]

1. ما يشبه التأسيس

ربما كانت الرغبة في استجلاء المخبوء أضعافها في الاقتراب من المتاح والمبذول، فالمتاح متاح دائماً والرغبة فيه تتضاءل عكساً مع درجة بذله وشدّة وضوح عرضه، أو اليسر في جعله متاحاً. والعلاقة العكسية بين درجة الإتاحة وقلّة الرغبة، بين قوة الرغبة وقوة التخبئة تشبه العلاقة المعروفة في إطار ما يسمّونه في السياسة والاقتصاد «بقانون العرض والطلب»، فكلّما كثر العرض قلّ الطلب والعكس صحيح، ولا يعني هذا سعياً إلى تقنين الشعر وإخضاعه إلى ما تخضع له عمليات البحث المعرفي في أطر العلوم الأساسية التطبيقية والاجتماعية والإنسانية أيضاً.

ولكن لا بدّ من لفت النظر منذ مباشرة القصيدة بالتذوق والتأمّل إلى أهمية التجوال في الظلال الأكثر تعتيماً وخفاء في داخل النص، وفي انكسارات الطيوف التي تبتعثها طاقة القصيدة، أو طاقة النسق الشعري على النفاذ إلى خارج الكتلة اللفظية (الصمّاء) للتشظي ونشر المناخات وسعة مجال الجاذبية التي يمكن تشبيهها بسعة المجال الذي تستطيع زحمه بالأريج

1- ناقد وباحث سوري. نشر دراساته وأبحاثه في عدد من الدوريات الثقافية المحلية والعربية، وشارك في عدد من المؤتمرات التي تعنى بالثقافة العربية والنقد العربي. أصدر مجموعة من الكتب، منها: مدى في الكلام (مجموعة شعرية)، الرواية العربية والصحراء، قضايا المكان الروائي، ممكنات النص، الشعرية البصرية.

قطرة عطر كثيف، بحيث يصبح التجوال في ظلال السطور وفي الظلال الأكثر تعتيماً وخفاءً في داخل النص، وفي انكسارات الطيوف التي تبتعثها فضاءات الأنساق التعبيرية أهم وأكثر جدوى من التجوال في السطور وما فيها من معان وتصاوير أفكار متاحة أو معلنة لا تعطي سوى نفسها، أو ربما كانت عاجزة عن أن تعطي سوى نفسها.

فقد أصبح النص «مساحة مليئة بالثقوب والبقع الفارغة والفواصل البيضاء الصامتة والتقطيعات على أنواعها من الأقسام إلى الأجزاء الصغيرة إلى كل هذه الحركات والمقاطع الصغيرة المستترة مثل الإضمار والاسترجاعات الصريحة أو الخفية»، وهذا ما يتّسق مع ما ذهب إليه بارت بخصوص أن «النص لا يدلّ بلفظه المليء[1] إنما بالعلاقات الممغنطة في صلبه، فهو قائم على الاختلاف والتفضية (Es-pacement) والتأجيل المستمر لزمن كل مقطع وفضائه ودلالته». وهذه الاستنارة بما يراه بارت لا تعني أيضاً سعياً إلى اقتفاء رؤيته وانتهاجها بشكل مصفّى من انتهاجات ممكنة ومحتملة، أو مطلوبة، خلال التعامل مع شعر سعاد الصباح، بل تقصد تلك الاستنارة أمرين بارزين: الأول: هو الجهر بنيّة البقاء في داخل النص وفضاءاته وظلاله. والثاني: هو تخيّر القصائد والأنساق الأقدر على نشر المناخات والفضاءات الواسعة وطرح الظلال الملوّنة الكثيفة، من غير أن يأتي المضمر الباطني على حساب الظاهر المعلن، إذ «لا مجال للفصل بين الظاهر والباطن، بين الداخلي والخارجي» حسب رأي لاكان[2] . فالباطن وفق ما يسعى البحث إلى بسطه عمق للظاهر، والظاهر تجلٍّ

1- د.محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد العربية، كلية الآداب، سوسة: تونس، ط. 1، 1999، ص 83.

2- نفسه، ص 83.

أو واحد من التجلّيات التي تشي بالمستبطن العميق، أو شكل من أشكال نموّه وتفتحه وخروجه للعلن، والضرب الأروع في شعرنا العربي المعاصر هو ذلك الذي يظهر ويبطن في آن معاً، رغم ندرته الشديدة في هذا الشعر حسب الرؤية المتشائمة التي جعلت هذا الشعر في ثلاثة أضرب، أشرنا للأوّل، أما الآخران الأكثر انتشاراً فهما: الضرب الذي يظهر ولا يبطن، وهو ما سمّاه صاحب هذه الرؤية بشعر الخواء الأنيق، لخلوه من العمق، وهو أكثر انتشاراً بفرق كبير من الضرب الثالث الذي يشمل معظم نتاجنا الشعري العربي، أي ذلك الضرب الذي لا يظهر ولا يبطن[1].

ومن المستحسن بطبيعة الحال أن يسعى البحث إلى التعامل مع الضرب الأول، من غير أن ينغلق فيه أو عليه، ومن غير أن يجعل الخروج منه نوعاً من المسّ بالمحظور، أو شكلاً من الخلل النظري الذي يهبّط صرامة التناسق. وهذا أمر طبيعي، فشعر الدكتورة سعاد الصباح مثل أي شعر امتدّ نتاجه على مدار عدد من السنوات، ليس على سويّة واحدة ولا يضمّه اتجاه واحد، ولا تنتظم سيرورته العمودية وانديا‌حه الأفقي تتاليات مهندمة أو مهندسة سلفاً، أو انزياحات سمتية يمكن أن تلتزم أحياناً دقة المنظومة الرياضية، وصرامة نظام بنائها وحركتها. بل حُكمت حركة شعرها بما نحكم به حركة الحياة من تعاقبات وتجادلات لا حصر لها، بين الشدّة والتراخي، واليبوسة والخصوبة، والتسامي والتحليق في الأعالي والاستواء والهدوء والركون إلى السكون، والانسياق التلقائي في شوارع المعتاد المألوف والنفور العنيف إلى معاورة السبل والذرى الوعرة المتأبية على طرق الخطى.. وغير ذلك مما يجعل ارتياد الحياة، أو ارتياد الشعر، مغامرة

1- نفسه، ص 85.

فـذّة محفوفـة بالتوتـر العنيـف، وزاخـرة إلى حـدّ التفجُّـر بمـا لا يحـصى مـن التوقّعـات والمفاجـآت المتأتيـة عـن انغـماس الدقيـق بالـكلي، وعـن تجـادل الدقائـق بالدقائـق والكليـات بالكليـات.. والمتأتيـة أيضـاً عـن القـشر الأزلي العنيـف للأغلفـة التـي لا تنتهـي للمجاهيـل التـي لا تنتهـي.

2. العصر ومعيار الشعرية:

مـن غـير المنصـف، ومـن غـير المجـدي، أن تخضـع أي نتـاج شـعري للقياس والتقويـم وفـق معايـير مسـبقة سـواء كانـت مسـتقدمة من صياغـات نظرية خالصـة للشـعر وللشـعرية، أو مـن تصـورات مثاليـة عما يجـب أو يفترض أن يكـون عليـه الشـعر. ويفاقـم مشـكلة البعـد عـن الإنصـاف في هـذا السـياق أمـران: يتعلّـق الأول بنـزوع الفـن، بما في ذلك الشـعر، إلى التفلّـت الموضوعي، والنفـور مـن الخضـوع لأفـكار التقويـم والقياس عـلى أيّ شيء انطلاقـاً من أنّ الإبـداع لا يكـون إبداعـاً ما لم يكن متمتعـاً بالفرادة والجـدّة المطلقة، ويتعلّق الثـاني بتعـدد المعايـير والـرؤى النظرية والنقدية للشـعر والشـعرية، ونسـبية هـذه المعايـير، وافتقـاد كلّ منهـا لحـدّ مقبـول مـن الإجـماع، بحيـث يمكن أن يـؤدي اعتـماد أحدهـا إلى إسـقاط أو إهـمال كميات غـير منظورة من الشـعر الـذي يمكـن أن يكـون شـعراً عظيـماً ورائعـاً وفق معايـير أخرى.

ومـع ذلـك.. لا يجـوز تجاهـل الإنجـازات الكبـيرة التـي تحققـت في إطـار توسـيع مفهوم الشـعرية وتعميقه خـلال العقود الأخيرة مـن القرن العشرين، حيـث اسـتطاعت هـذه الإنجـازات أن تصالـب بـين التوسّـع الأفقـي والتعمّق العمـودي في المفاهيـم المعـاصرة للشـعرية. واسـتطاعت هـذه المصالبـة أن تحـلّ التعـارض الظّاهـري بين الميـل إلى الرحابة عموماً، وحريـة التعبير، والميل إلى التحـرر مـن القيـود الشـكلية، والاعتبـارات القـارّة منذ آلاف السـنين، على

مستويي ما يسمّى بالشكل والمضمون، وتحطيم أسس التزمّت والتضييق بأشكاله وأجناسه كافة من جانب، والميل المتعاظم من جانب آخر إلى التحري الأقصى للدقة المفهومية، وعدم الخلط بين المفاهيم والأفكار التي تبدو متقاربة، والنمو المطّرد للذائقة التي لم تعد تستسيغ الشائع المبذول.

فالشعرية التي ترى الشعر لغة الصور، أو تفكيراً بواسطة الصور؟[1] وتخرجه من اعتباره مجرّد كلام موزون مقفى، بحسب التعريف التراثي الشائع، تستطيع حل ما سميناه معارضة ظاهرية بين منظومتي الرحابة والتشدّد اللتين أشرنا إليهما آنفاً، بحيث تبسط هذه الشعرية جناحيها على أي نسق تعبيري لغوي ينتج صوراً، تستثير الحواس والذائقة، أو تنتج مجالاً جاذبياً، وتترك في الآن نفسه الباب مفتوحاً للتشدّد في إتقان رسم الصورة الشعرية وتألّقها وسطوعها وفرادتها. وربّما نجد الوضع نفسه قائماً مع الشعرية «وظيفة من وظائف الفجوة، أو مسافة التوتّر»[2] ، فهذا الفهم أيضاً يستوعب الرحابة الشكلية، والتشدّد في ربط الشعرية بالاهتزازات الأكثر توتراً وامتداداً في وجدان الشاعر، من غير أن يهمل رؤاه الفلسفية والفكرية للذات والعالم، وصلتها بالمدى الذي تبلغه ذروة التوتر ومسافته القصوى.

ولكن بغضّ النظر عن الملاحقة الأكاديمية لما يشتمله هذا المفهوم أو ذاك، وسواء وضعنا نصب أعيننا مسألة الاستضاءة بالإنجازات النظرية والنقدية المعاصرة، في إطار التعامل مع الشعرية، أو انصرفنا عن أي تصوّر مسبق لها، أو أيّة معرفة قَبْلية بكيفيات التعامل مع النصوص الشعرية

1- يوسف سامي اليوسف، الشعر والصوفية، مجلة الناقد: لندن، العدد 8، شباط 1989، ص 12.
2- د.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1997، ص 357.

التـي تضمّهـا المجموعـات الشـعرية المطبوعـة للدكتـورة سـعاد الصبـاح، لابدّ مـن التخويـض المبـاشر في هـذه النصـوص، من أجـل اكتشـاف البـؤر والمواقع التـي توضعـت خلالهـا الملامـح الأكـثر تميـزاً وتفـرّداً في تربتهـا الشـعرية، عـلى مسـتويي الـرؤى والصياغـة، مـع الإشـارة إلى قـدر غـير يسـير مـن التحفّظـات تكتنـف مفهـوم الفـرادة، وضرورة إدراجـه في سـياقه النسـبي، وخصوصـاً أن الحركـة التاريخيـة للشـعر العـربي -وربمـا للشـعر غـير العـربي أيضـاً- أخرجت الفـرادة مـن حالـة الإطـلاق المفهومي، وجعلتهـا في كل تناول يتّسـم بقدر من الجـدّة في الكيفيـة، أو يضـم قـدراً مـن الإضافـة عـلى مـا يمكـن أن يكـون قـد أنتـج قبلاً.

وهناك أيضاً تحفّظ آخر متعلق بأن ما سيخضع للتناول من شعر الشاعرة لا يعني انضواءه بالضرورة في الإطار العريض للبحوث والميادين التي طرقتها الشعرية المعاصرة على المستويين العربي والعالمي، فهذا البحث لا يزعم أن هذا الشعر يشكّل مثالاً نموذجياً لتجليات الشعرية المعاصرة، فالأساس إبراز الجوانب التي جعلت التجربة الشعرية لسعاد الصباح جديرة بالاهتمام والتأمل والدرس النقدي، عبر عدد من النقاط والتوضّعات التي مازت التجربة، ودعمت نماء القصبات الأكثر علوّاً وتسامقاً، وجعلت شعر الشاعرة يندرج ضمن ذلك الشعر الذي استقرأت منه الشعرية المعاصرة عدداً من أسسها النظرية وشواهدها الداعمة، على الرغم من الاعتراضات الرصينة التي نعي أنها تشكّل مصفاةً ضرورية للحيلولة دون اندراج مبتذلات شعرية كثيرة في حيّز الشعر والشعرية، استغلّ منتجوها فكرة الحرية، والرحابة الشكلية، لوضع بعض الخواطر والتهويمات والتأمّلات السطحية، والمواقف الساذجة، جمالياً وفكرياً، تحت اسم الشعر.

3. الشعرية وبوح الأنوثة:

على الرغم من طغيان الطابع الذكوري على تاريخنا الأدبي العربي، فإن هذا التاريخ شهد أسماء نساء شاعرات شكّلن موضوعات لعدد من الدراسات الأكاديمية الرصينة في أكثر من جامعة عربية. ولكن المفارقة كانت في أنّ ذلك الشعر، أو أن ما وصلنا من ذلك الشعر، أو أنّ ما سمحت به الذائقة الذكورية بتدوينه وتناقله من ذلك الشعر، يشي بانتمائه المباشر إلى ثقافة الذكور، إذ يخوض معظمه في الموضوعات نفسها التي تناولها شعر الذكور، بالطريقة نفسها وبالروح نفسها، مع استثناءات قليلة لم تستطع أن تشكّل ظاهرة[1] ، حيث جرى شعر المرأة في إطار رثاء الأب أو الأخ كمعظم شعر الخنساء، وندر أن تناول الزوج أو الحبيب أو تناول شؤوناً أنثوية خالصة، إلا على سبيل الاستثناء النادر كما سبقت الإشارة. وقد يعود ذلك إلى ما أشرنا إليه بخصوص سيادة الثقافة والذائقة الذكوريتين، والرقابة الصارمة التي مارسها ارتهان رواية شعرنا القديم وتدوينه لنمط معين من الرواة والمدونين.

فإذا كانت هذه الذائقة قد أسقطت من ذلك الشعر القديم قدراً هائلاً ربما كان قد شمل شعر أهل القرى كلهم في الجاهلية، فأهملت روايته وتدوينه، لمجرد أن الذائقة البدوية لم تستسغه[2] ، فمن المنطقي أن تكون الذائقة نفسها قد أسقطت بالمقابل جميع

1- من ذلك ما سمي بالمرقصات التي زخر بها كتاب الأغاني، ومنها أيضاً ما نسب لزوجة أبي حمزة الضبي، من شعر تعلق فيه على هجرانه لها لأنها أنجبت البنات:

ما لأبي حمزة لا يأتينا — يظل في البيت الذي يلينا
غضبان ألا تلد البنيا — تالله ما ذلك في أيدينا
فإنما نأخذ ما أعطينا — ونحن كالأرض لزارعينا
ننبت ما قد زرعوه فينا

ومن ذلك أيضاً بعض شعر ولادة بنت المستكفي في الحقبة الأندلسية.

2- عبد المتعال الصعيدي، زعامة الشعر الجاهلي، المطبعة المحمودية بالقاهرة، 1934، ص 11.

ما لم تكن تستسيغه من شعر النساء، وخصوصاً ذلك الشعر الذي تناول شؤوناً أنثوية، أو وجد فيه الذكور ما لا يتناسب مع ذائقتهم وأخلاقياتهم التي كانت شائعة آنذاك، على افتراض أنّ هذا الضرب من الشعر كان موجوداً بطبيعة الحال، وربما ارتدّ السبب أيضاً إلى أن الأنثى بطبعها المتحفّظ أو المحافظ بصورة فطرية أو شبه فطرية[1] انصرفت موضوعياً عن جعل أنوثتها موضوعاً أو مادة شعرية، فالشعر في جانب رئيس منه بوح، وامتداد إلى الآخر، أو توجّه إليه بالمكنونات الدّفينة التي لا بدّ من استجلائها قبل جعلها سبيلاً أو مادة للامتداد والتوجّه. وهذا ما يتعارض موضوعياً مع التحفظ الأنثوي، القائم حالياً وعبر التاريخ، سواء تم النظر إليه بوصفه معطىً طبيعياً في شخصية الأنثى، أو تمّ النظر إليه بوصفه واحداً من منتجات القمع الذكوري التاريخي والراهن.

ولذلك نجد أنّ مجرّد جعل الأنوثة مادّة لأدب الأنثى، أو توجّه الأنثى للبوح بما يوجعها من أنوثتها، شكّل سبيلاً إلى إنشاء أنساق شعرية طارئة إلى حدّ كبير على الشعر العربي في حركته التاريخية، وتمتعت بفرادتها وجاذبيتها وجمالياتها المثيرة المستفزة، على الرغم من إحاطتها أغلب الأحيان بما يبقيها في معزل عن مطلقية البوح، وفي منجى من استباحة ذكورية المجتمعات العربية الراهنة، وربما مثّل على ذلك قدر من شعر الريادة الأنثوية الحديثة لدى نازك الملائكة وفدوى طوقان على سبيل المثال.

وعندما بلغ البوح حدوداً غير مسبوقة في شعر سعاد الصباح تضاعفت استثاراته ومجالاته الجاذبة، لسبب رئيس يتلخص في أنّ البوح بحدّ ذاته،

1- Edward Westen Marck, flistoire du mariage, traduit par Arnold Van Gennap Part 2, Mercure de 9 France, Paris 1931, p. 295.

حتى لو كان بوح ذكور بموضوعات ذكورية شائعة، يشكّل استثارة سعى الفن إلى استثمارها عبر أجناسه كلها، ومن الطبيعي تبعاً لذلك، أن تبلغ الاستثارة أضعافها المضاعفة، إذا صدر البوح عن كائن شديد الانطواء والانغلاق ولم يشع عنه أنه يبوح بشيء.

مع الإشارة إلى أن الرواية العربية الأنثوية، أي التي كتبها بعض الإناث، بلغ فيها البوح بأسرار الأنوثة ومواجعها المتطرفة حدوداً شديدة التطرف لم يعرفها الشعر الأنثوي، كما نرى في أعمال مختلفة لغادة السمان وحنان الشيخ وليلى العثمان وأحلام مستغانمي على سبيل المثال لا الحصر، وربما ارتدَّ السبب إلى الفرق الموضوعي بين الشعر المقيّد بكثافته المعروفة، وجنس الرواية المتمتعة بمرونتها الكبيرة.

والبوح في الشعر لا يعني مجرد إفراغ آلي لما يعتمل في الأعماق، على طريقة قلب القفاز، أو قلب الجراب لرؤية باطنه، وإنما يعني احترام الشاعر لجيشانه الداخلي، والتعامل الرهيف المميّز جمالياً مع ذلك الجيشان، وجعله سبيلاً للامتداد إلى الآخر، والانفتاح عليه، والتعبير عن ذلك بصورة شعرية جميلة، مع ملاحظة أن البوح يتخذ لبوسات وأقنعة عدّة، لا تسفر عما تستبطنه بالضرورة من جانب، ويمكن سوقها تحت تسميات أخرى لا صلة لها بفكرة البوح، من جانب آخر.

وإذا اتّجهنا إلى توسيع فكرة البوح، وصلتها بالشعر، فمن الممكن أن يصبح الشعر اللاصق بالأعماق كله بوحاً، بحيث يصير وصف الطبيعة، مثلاً، بوحاً بتأثيراتها في النفس، ويصير إعلان الغضب والسخط على الأعداء بوحاً بالحقد والكراهية، على سبيل المثال أيضاً، ولذلك لا بدّ من تقييد الأمر بأمثلته التي استنبتت وضعه ضمن حيّز مستقل، فمجرّد جعل عبارة «سرّ نسائي» عنواناً

لإحدى القصائد، يشعرنا بأن هذه القصيدة كلها لا تخرج عن نطاق البوح بما يستثير شغف الأنثى بإعلانات الحب التي تنتهي:

قل لي أُحبُّكِ

قل لي أُحبُّكِ

أعرف أنك تكره التكرارْ..

ولكنني كامرأة

أُحبُّ من يحكُّ لي جلدَ أنوثتي[1]

ولا يبقى حكّ جلد الأنوثة في إطاره الملغز الذي يستثير جموح الخيال، وشراهة الفضول، فتعلن الأنوثة حصر تشكّلها، وحصر قيمتها بما تفعله يدا الرجل:

على يديكَ أكتشفُ جغرافيةَ جسدي

تلّةً تلّةً

ينبوعاً ينبوعاً

سحابةً سحابةً

رابيةً رابيةً

إنني مَدينةٌ لك

بكلِّ هذا التنوعِ في أقاليمي

وكل هذه الحلاوةِ في فاكهتي[2]

1- سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، ص 79، 65، دار سعاد الصباح، الكويت، 1997، (ق. سر نسائي).
2- سعاد الصباح، قصائد حب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992، ق، 2، ص 40.

فالتصريح هنا باسم الروابي والينابيع والسحاب، وربطها بتنوّع أقاليم الأنثى، وحلاوة فاكهتها، بوح يتمتع بسطوع الصراحة، وإثارة المحتوى الأنثوي الذي يجعل الشعر سبيلاً مفتوحاً للبوح بتنوعات أقاليمه ومناخاته التي تجتاحها عواصف الغيرة:

أغارُ من رسائل الحبِّ التي تكُتُبها

وقطةِ البيت التي تحضِنُها[1]

وتجتاحها أيضاً هُبات الجنون:

أيها السيد

إنني امرأة مجنونةٌ جداً

ولا وصف لحالي

إن حبي لك من باب الخرافات فلا تكسرْ خيالي[2]

وتزدحم في تلك المناخات أيضاً أنواء الخليج العربي وخطّ الاستواء:

أنا الخليجّيةُ التي يمرّ من بين شفتيها خط الاستواء[3]

والبوح كما أشرنا سابقاً ليس وقفاً على إخراج الرغبات المكبوتة والمستبطنة إلى حيز الجهر والعلن، بل يعبر على عدد غير يسير من المواضع التي تعلن سخط هذه الأنوثة على هذه الأنماط الذكورية التي تتخم المجتمعات العربية إلى حدّ التجشّؤ:

لماذا الرجلُ الشرقيُّ يَنسى

1- سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، ق. اعترافات امرأة شتائية، ص 28.

2- فتافيت امرأة، ق، فتافيت امرأة شتائية، من 28.

3- نفسه، ق، أوراق من مفكرة امرأة خليجية، ص 47.

حين يَلقى امرأةً نصف الكلامْ

ولماذا لا يرى فيها سوى قطعةِ حلوى

وزغاليلِ حمام

ولماذا يقطفُ التفاحَ من أشجارها

ثم ينام[1]

وتتجاوز الأنوثة سخطها لتعلن في ختام قصيدة الختام في امرأة بلا سواحل رغبتها المفتوحة التي لا تلاطمها أو تحدّها أيّة سواحل، بالتحوّل من نطاق الرغبة، والسخط، والتأثّر، والانفعال السلبي، إلى قوّة الوعي والإرادة التي وشى بها رنين فعل «الإرادة» الحاضر بجلائه ووضوحه «أريد»، وإن أتى ضمن نسق شعري، يشي بصدوره عن إحدى هبّات الجنون:

سأنسفُ هذي السماواتِ

نجماً فنجما

ولن أتنازل عمّا أريدْ[2]

4. اختلاجات اللغة والكلمات ذات البعد الجنسي:

من أبرز المواضع التي يتجلّى فيها القول الشعري، هو تلك المسافة التي تستغرقها اللغة للعبور بين البوح والكتمان، بين المكشوف العاري والأقنعة المتراكبة الرامية إلى تغطيته وإضماره. وهي مسافة لا تعرف السكون بطبيعة الحال، بل هي موّارة بالتوتّر والتبدّل، إلى حدّ أنها تنكمش وتتقلّص

1- في البدء كانت الأنثى، ق. كن صديقي، ص 12.
2- امرأة بلا سواحل، ق. ثورة الدجاج المجلد، من 123.

لتعدم الفارق بين المباح والمقنّع، أو تتمدّد وتتسع لتصبح المسافة بين قناع أوّلي وقناع مركّب فوقه، أضعاف المسافة بين المباح والمقنع. فضلاً عن أنّ الشعر، عبر تلك المسافة، أو بجعله تجسيداً لتلك المسافة، يحول القناع بحدّ ذاته إلى درجة من درجات البوح، مثلما يحوّل المباح المعرَّى إلى أحد أشكال الأقنعة التي تمثّلت بشكل رئيس بالألفاظ ذات الإيحاء أو البعد الجنسي، التي يعمل وجودها في نسقها التعبيري على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرف، من خلال جعلها ثوباً شفافاً، وظيفته الأولى لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى تستيرها وتغطيتها.

فالثوب الشافّ تعرية أكثر إثارة من العربي الطبيعي، لأنه يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصّة التي تنطوي عليها المنطقة المغطّاة والمستشفّة في آن واحد. وهكذا تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وإلى بعد من أبعاده، وليس إلى مجرّد مجازٍ لغوي، أو استعارة، أو سوى ذلك مما هو معروف في علم البلاغة.

والقناع الشافّ، أي القناع الذي يمارس فعل التعرية على المستوى الواقعي، لا تقتصر وظيفته الفنية على دلالته المثيرة في إطار عملية الحبّ، وما يتشعّب منها، أو يتدفّق إليها، بل يؤدّي وظائف أخرى، جمالية وفكرية، فالعري الأنثوي، على سبيل المثال، مُعطى طبيعي معروف لدى أية أنثى، ولكن النظر إليه من خلال غلالة، أو من خلال قناع لغوي كالشعر، أو قناع واقعي كالثوب الشافّ، يحوّله إلى تركيب ثقافي، تتدخل فيه الفاعلية الإنسانية، وتنزع عنه فطريته، وفجاجته الطبيعية، سواء أكان التركيب بصرياً، أم لغوياً، مثلما هي الحال مع الأنساق الشعرية التي

تعنى بها في هذه الفقرات.

وعلى الصعيد الفكري، نجد أن الأنساق المعنية تزدحم بالألفاظ الدالّة على المرافئ والخلجان التي يزخر بها جسد الأنثى المحبّة. ومن الواضح أنّ مرفأ المرأة يكتظّ بدلالة جنسية صريحة، لا تستطيع عملية تسمية المسمّى بغير اسمه الدالّ عليه دلالة مباشرة أن تستره، بل هي تتقصد العكس تماماً، كما سبقت الإشارة. ولكنها فضلاً عن ذلك، تنزع عن المسمّى وظيفته الأحادية المعروفة لدى الحيوانات، مثلما هي معروفة لدى البشر، وتشحنه بدلالات جديدة متراكبة:

مراكبك وحدها

هي التي تملك اللجوء

إلى مياهي الاقليمية

مراكبك وحدها

هي التي تسافر في دمي

دون استئذان[1]

فالمرفأ لا تقتصر وظيفته على مجرّد استقبال السفن والقادمين، وخصوصاً إذا كان مرفأ امرأة، إنه زاخر أيضاً بكلّ معاني اللجوء، والعوذ، وإلقاء المراسي، وإنهاء التجوال، وبلوغ برّ الأمان، وانتهاء الضياع، ومعنى أن يجد الإنسان نفسه، وأن يجد ضالته التي يبحث عنها، بعد رحلة مضنية في التشتّت والتمزّق والضياع.

وهذا جميعه يسهم في نزع الصفة الجنسية الأحادية عن وظيفة الأنثى،

1- في البدء كانت الأنثى، ق. الميناء الحر، ص 61.

ويزحمها بكل التنوّع الذي انطوت عليه وظائف الأنوثة عبر التاريخ، كالعشق، والأمومة، والقدرة على إدراج الآخرين -أفراد الأسرة مثلاً- داخل أضمومة الوئام والحنان، وسعة الصدر، والقدرة على الاستيعاب والغفران، وغير ذلك.

والألفاظ المشحونة بدلالاتها الجنسية الكثيفة، لا تدور فقط في فلك الأنوثة، بل تدور في فلكي الأنوثة والذكورة، أي في فلك الإنسان، ووجودها يتماشى إلى حد كبير مع فكرة مدرسة التحليل النفسي، الذاهبة إلى إدراج وظائف الأنثى، وإدراج رغباتها، داخل الإطار العريض لمفاهيم الاستقبال، والتلقي والموافقة. مقابل إدراج وظائف الذكور، ورغباتهم، في أطر الزيارة، والاقتحام، والرغبة في الغزو، والمراودة. بحيث تكون الذكورة فاعلة، والأنوثة منفعلة. ومن الواضح ارتباط ذلك بطبّية العملية التناسلية، بصيغتها الآلية الصرف.

وعلى ذلك.. ترتبط الشطآن والسواحل والخلجان والمرافئ، والغابات، والقيعان، واللآلئ، والأنهار، والمناجم، والفواكه، والأوردة والشرايين، والجراح، والأماكن المطعونة، وأرض الفلاحة، والخصوبة، والورود.. بالأنوثة. وبالمقابل: ترتبط الأسماك المتوحشة، والألغام، والقراصنة، والعواصف الاستوائية، والأمواج والبروق والرعود، والمراكب، والاستعمار القديم، وكتابة السطور أو حفرها، و«البحّار الفينيقي الذي ليس له مرافئ ثابتة»[1] ، بالذكورة. على الرغم من ربط ألفاظ الأنوثة أحياناً بالفاعلية الكبيرة، التي تبلغ حداً متطرفاً من العنف والهيجان:

يا سيدي

1- قصائد حب، ق، 6، ص 111.

لا تخشَ أمواجي ولا عواصفي

ألا تحبّ امرأة ليس لها سواحل[1]

ولا شكّ في أن السواحل هنا تتجاوز دلالتها الجنسية، رغم اكتظاظها المباشر بها، لتعني رغبة عنيفة في الانعتاق من أي قيد، ورفضاً للأنوثة ذات الوظيفة الأحادية الجنسية، التي لا يريد الرجل التقليدي من المرأة سواها. ولكن بقية الأنساق الشعرية التي تنتمي إلى ما نحن بصدده، تميل إلى جعل المرأة في موقع المستقبل المتلقي، والرجل في موقع المقتحم الغازي، المقتول والقاتل المحترق برغبة الاختراق. وحين تمارس المرأة فعاليتها، نجد أن هذه الفعالية غارقة في حالة من السلبية الصريحة، أو المضمرة، لأنها تُصاغ وكأنها مجرد ردّ فعل على هجوم الرجل، أو على مبادرته، ولذلك نرى فعالية المرأة تتدرّج من الرفض ومحاولة الدفاع، إلى القبول والاستسلام، وصولاً إلى الاستمتاع بالقبول والتلذّذ بالاستسلام.

ففي قصيدة (القمر والوحش) يبتدئ أحد الأنساق الشعرية بشيء من الصراع الندّي بين الأنوثة والذكورة، ولكنه ينتهي بهزيمة الأنوثة الموشّاة بقدر غير خفيّ من المتعة الخاصّة، المعجونة بالقرفة والزعفران والبهارات:

يتصارع في داخلي بحران

بحر أنوثتي المتوسّط

وبحر رجولتك

المزروع بالألغام والقراصنة

والأسماك المتوحّشة

1- امرأة بلا سواحل، ق. امرأة بلا سواحل، ص 72.

تتصارع أمواجك وشواطئي الرملية

وغاباتي

وأمطارك الاستوائية

.. يهاجمني صوتك في وحدتي

كذئب مشتعل العينين

يترك جرحاً في الرقبة

وجرحاً في الذاكرة

وطعنة في خاصرتي

وطعنة في شراشفي

يعجنني كل ليلة

بالقرفة والزعفران

والبهارات الحارقة[1]

أمّا المواضع التي تقتصر فيها وظيفة الأنوثة على التلقي والاستقبال، باستمتاع، أو من غير استمتاع، فهي موجودة بوفرة ملحوظة في معظم المجموعات الشعرية المطبوعة للشاعرة، كما نجد في هذه الأمثلة:

شواطئي تضربها البروق والرعودْ

هذا أنا من يوم أن عشقتْ

أشرعتي مفتوحة

1- نفسه، ق، القمر والوحش، ص 60.

ضفائري مفتوحة

أوردتي مفتوحة

وأنهري تهزأ بالسدودْ[1]

***

يا من يكتب قصائدَ العشق على تضاريس أيّامي

قلبي فاكهة تنتظر القطافْ

ومساماتي مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح[2]

***

أنت كالاستعمار القديمْ

تضع يدك على مناجمي

وقمحي وفاكهتي ومعادني[3]

وهناك أيضاً إشارة الشاعرة إلى اندغام الأنوثة والذكورة في حالة العشق المتبادل، والتفاني المتبادل، في مكوّن واحد، يستحيل فيه تمييز أحد من أحد، أو شيء من شيء:

ففي حالة العشقِ

لسنا نفرّق بين السفوح

وبين الهضابْ

1- نفسه، ق، اعترافات امرأة شتائية، ص 20.

2- سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1998.

3- في البدء كانت الأنثى، ق. حكم ذاتي، ص 92.

وبين السطور وبين الكتابْ[1]

وما سبق ذكره في إطار الغزو والاستقبال، وممارسة الفعالية الذكورية، والاكتفاء بالانفعال الأنثوي، لا يستطيع إخفاء سطوع الفاعلية الأنثوية، التي تدين لها الحياة الإنسانية باستمرارها المتجسد واقعياً وشعرياً، بفكرة الخصوبة، وفعل الولادة، ومنح المواليد الجدد للحياة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة. فارتبطت كتابة الأنثى بخصوبتها، لتأتي القصيدة مولوداً رائعاً، تعاني الأنثى في سبيل ولادته، كلّ الذي تعانيه من أجل منح الحياة مولوداً جديداً من لحم ودم:

أمّا المرأة

فتكتب بذات الطريقة

التي تعطي بها طفلاً

وبنفس الحماسة

التي تمنح بها حليبَها

الرجل يكتب في أوقات فراغه

والمرأة تكتب في أيّام خصوبتها

واحتشادها بالبروق[2]

ولم يغب عن ذهن الشاعرة أن هذه الخصوبة التي تجسّد أروع ما لدى الأنثى، هي خصوبة مخنوقة بعوامل القهر، وأسباب الفناء، ومغطّاة بمركبات ومركبات لا حصر لها من السواد والشقاء، الراهن والتاريخي،

1- خذني إلى حدود الشمس، ق. سأبقى أحبك، ص 76.

2- قصائد حب، ق، ص 31.

فهي موجودة بنقائها الأبهى، برغم كل شيء، وبرغم اشتراط اكتشاف النقاء بفاعلية الذكورة:

أنت لو فتّشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤَ الأسودَ

مزروعاً بقاعي[1]

فاللؤلؤ الأسود أثمن أنواع اللؤلؤ في منطقة الخليج العربي، وربما في العالم، بسبب ندرته الشديدة وجماله المميز، ولكن اقترانه بالسواد في النسق السابق، يشير إلى أنّ أثمن ما لدى المرأة مُحاط ومغلّف بكل ما ينتمي إلى منظومة السواد، من قهر وكبت وإذلال وحجب وتغييب ومنع عن ممارسة الوجود الطبيعي، ومن كل ما أسهم في جعل المرأة مدفونة في سوادها الراهن والتاريخي، إلى الدرجة التي تجعل اكتشاف ما لديها من ثروات وخصوبة وكنوز، يحتاج إلى عملية تفتيش يجريها الرجل.

5. أنا الأنثى، ورسم الصورة الشخصية:

تبدو خريطة الشعر العربي المعاصر خالية، أو شبه خالية، من شعر «الفخر» الذي شكل واحداً من أبرز أغراض الشعر العربي في معظم مراحله التاريخية. ولكن إذا استبدلنا تسمية شعر الفخر التراثي، بتسمية أخرى تجري في إطار ما يمكن أن نسمّيه «رسم الصورة الشخصية»، نجد أن هذا الغرض ما زال مستمراً، وما زال يحتلّ حيّزاً متّسعاً في خريطة الشعر العربي المعاصر، ويدعم هذه التسمية أمران:

الأول: أنّ ما وضع في حيّز الفخر التراثي، لم يكن جميعه مدحاً خالصاً

1- فتافيت امرأة، ق. كويتية، ص 26.

للـذات، بـل ربمـا اتّجـه إلى خـلاف المـدح، كـما في لاميـة الشـنفري، وشـطر كبـير مـن شـعر الصعاليـك، وبعـض أبيـات معلقة طرفـة، على سـبيل المثال لا الحـصر، فطرفـة يقـول:

ومـــا زال تَـــشرابي الخمـــورَ ولـــذّتي
وبيعـــي وإنفاقـــي طريفـــي ومُتلـــدي
إلى أن تحامتنـــي العشـــيرة كلّهـــا
وأفـــردت إفـــراد البعـــير المعّبـــدِ
أنـــا الرجـــل الـــضربُ الـــذي تعرفونه
خَشـــاشٌ كـــرأس الحّيـــة المتوقـــد[1]

والثـاني: مـا نجـده في تاريـخ الرسـم الأوروبي مـن ولـع خـاص عنـد الفنانـين برسـم صورهـم الشـخصية، بالمعنـى الحرفي للكلمـة؛ فقلّما نجد فناناً لم يرسـم صورتـه، ووصـل الأمـر ببوتشـيللي، في عـصر النهضـة، أنه كان يرسـم صورته في كل لوحـة يرسـمها، جاعـلاً إياهـا بمثابـة التوقيـع، وبلـغ الأمـر برامبرانت وفان كـوخ أن كلاً منهـما رسـم لنفسـه سلسـلة مـن الصـور. ووضـع الشـاعر العربي الـتراثي لم يكـن مختلفـاً عـلى الإطـلاق عـن الفنـان الأوروبي في هـذا الإطـار، فالفنـان الأوروبي رسـم نفسـه بالريشـة والخطـوط والألـوان، والشـاعر العربي رسـم نفسـه بالكلمات.

وشـكّل رسـم الصورة الشـخصية، أو سلسـلة الصور الشـخصية، حيزاً رئيسـاً في شـعر الدكتـورة سـعاد الصبـاح، مـع الإشـارة إلى أن هـذه الصـور المرسـومة بالكلـمات ليسـت متطابقـة مـع الصـور المرسـومة بالخطـوط والألـوان، التـي

1- الخطيـب التبريـزي: شرح القصائـد العـشر، ت. فخـر الديـن قبـاوة، دار الآفـاق الجديـدة، بـيروت، ط4. قصيـدة طرفـة بـن العبـد، الأبيـات، 51، 52، 82.

حرص فيها أصحابها على أن تكون الصّور تشبههم فعلاً حتى لو خالف الفنان في رسمها الأسلوب الواقعي المعروف، وشحنها بأبعاد تعبيرية وجمالية إضافية، تبتعد بها مسافة ملحوظة عن مرجعيتها الواقعية، بينما تحتفظ الصورة المرسومة بالكلمات بإمكانات الإطلاق والتأبي على التجسّد في إطار المطابقة مع الأصل الواقعي، فالصورة الشخصية المرسومة بالكلمات تحتمل عدداً يصعب حصره من الاقتراحات والافتراضات التي يقوم بها كلّ قارئ، من أجل تحويل النسق اللغوي إلى نسق تصويري أو تصوّري.

ويضاف إلى ذلك، أن الصور التي تبدو صوراً شخصية في شعر الدكتورة سعاد الصباح لا تعني أن الشاعرة كانت حريصة على المطابقة بين الأصل والصورة، على طريقة التصوير الفوتوغرافي، بل ربما ابتعدت في بعض الصور مسافة كبيرة عن المطابقة مع الأصل، أي إلى حد نفي المطابقة، أو رجرجة الصورة وخلخلتها وتغبيشها، لتبدو الصورة في محصّلتها العامّة مجرّد صورة نمطية لمرأة كويتية، أو خليجية، مهما بثّت فيها الشاعرة من نفسها وملامحها الذاتية الفردية. وربّما كانت قصائد (كويتية) و(بنت الكويت) و(أوراق من مفكرة امرأة خليجية)، أفضل تمثيل على هذه الصور التنميطية التي لا تعنى كثيراً بمسألة المطابقة:

أنا الخليجية التي تقاتل بأظافرها

من أجل أن يكون الخبز للجميع

والمطر للجميع

والحب للجميع[1]

1- فتافيت امرأة، ق. أوراق من مفكرة امرأة خليجية، ص 54.

وبالمقابـل، نجـد التصويـر الشـخصي الـذي يفـترض أنه يسـعى إلى قدر كبير مـن المطابقـة مـع مرجعيتـه الواقعية في هذا النسـق:

قد كان بوسعي

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

أن أتحمّصَ تحت الشمسِ

وأرقصَ فوق الموج ككل الحوريات

وكان بوسعي

أن أتشكّل بالفيروزِ وبالياقوتِ

وأن أتثنّى كالملكاتِ

لكني خنت قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلماتْ[1]

ونسـتطيع أن نضـم إلى رسـم الصـور الشـخصية شـطراً مـن علاقـة الرجـل بالمـرأة التـي احتكـر تقديمهـا وحديثـه عنهـا مـن وجهـة نظـره عـبر التاريـخ. ولذلـك تحـرص الشـاعرة عـلى الحديـث عنهـا مـن وجهـة نظرها، سـواء اتخذ الحديـث طابـع الاتهـام الصريـح بسـعي الرجـل إلى إلغـاء المـرأة واسـتغلال ضعفهـا مـن أجـل نهمـه الـذي لا يشـبع، أو اتخـذ طابعـاً آخـر:

وعندما رأيتني مكسورة مقهورةً

حولت أجزائي إلى أجزاءْ

وبعدها تركتني ضائعةً

1- في البدء كانت الأنثى، ق. أنثى 2000، ص 13.

كذرة الغبار

بين الأرض والسماء[1]

والأمر نفسه في قصيدة (إلى روبوت عربي عاشق):

تشتري الكتب ولا تقرؤها

وتمارس الحب كما تخلع حذاءك[2]

ولكن العلاقة مع الرجل ليست دائماً هكذا، فمثلما تتنوّع النساء يتنوع الرجال، وتختلف العلاقة باختلاف الرجل الذي تناديه أنثاه في إحدى قصائد الحب:

أريد أن أذهب معك

إلى آخر الجنون

وإلى آخر التحدي

وإلى آخر أنوثتي[3]

ومهما اختلفت الصور، وتفاصيل رسمها، وأساليب صياغتها، تظل مساحات كبيرة من هذه الصور مظللة بهذا الحزن الذي تَبرع في بثه واستثارة أساه الرّهيف:

يدان ترسمان في الفضاء خطوطاً وأشكالاً

لا تستطيع أن تفهمها

سوى امرأة عربيةٍ

1- نفسه، ق. دراكيولا العربي، ص 120.

2- نفسه، ق، إلى روبوت عربي عاشق، ص 135.

3- قصائد حب، ق، 3، ص 52.

تتسكّع على أرصفة الحزن مثلي[1]

6. التنويع على وتر الحب:

تتصدّر قصائد الحب قائمة الموضوعات في شعر سعاد الصباح، وعلى الرغم من أن قصائد الحب في الشعر العربي والعالمي، تسير جميعها في إطار امتداح محاسن الطرف الآخر، وتسعى إلى التقرّب منه، وإبلاغه رسالة يمكن أن تختزلها كلمة «أحبك»، فإن توليد المعاني، والأفكار، والصور، والصياغات، المتنوعة لإبلاغ الرسالة - الكلمة، لم ينضب عبر كل مراحل تاريخ الشعر الإنساني. ولم يستطع الشعر، ولا تعاقب الأجيال، ولا تفجّر المعرفة استنفاده. وما زال التنويع في طريقة قول رسالة الحب، أو كلمة الحب، يثير استحساننا، ويجتذب ذائقتنا الفنية، والأمثلة في شعر سعاد الصباح قلّما تخلو منها قصيدة:

قل لي (أحبكِ)

كي تزيدَ قناعتي

أني امرأة

قل لي (أحبكِ)

كي أصيرَ بلحظة

شفّافة كاللؤلؤة[2]

***

1- نفسه، ق، 6، ص 118.

2- امرأة بلا سواحل، ق. عام سعيد، ص 13.

قل لي قل لي
كيف تصير المرأة –حين تحبُّ–
شجيرة فلٍّ؟
قل لي
كيف يكون الشبه الصارخُ
بين الأصلِ وبين الظلِّ
بين العين وبين الكحلِ
كيف تصيرُ المرأة عن عاشقها
نسخة حبٍّ طبقَ الأصلِ[1]

والأمثلة التي نبسطها خلال البحث تشتمل على التنويعات التي انطوت عليها قصائد الشاعرة، وهي بطبيعة الحال ليست على سوية واحدة، من حيث سطوع الفكرة، وأناقة التعبير، وإتقان الصياغة، وعنف التوتر:

أية أسماك متوحّشة أطلقتها في شراييني
أية أمصال ثورية حقنتها في دمي
فبعد كل يومٍ أقضيه معكْ
أعود ممتلئةً بالشمسِ
ومضرّجةً بالبروقِ
وفي عيني تركض خيول الحريةْ[2]

1- خذني إلى حدود الشمس، ق. خذني إلى حدود الشمس، ص 58.
2- في البدء كانت الأنثى، ق. المعلم: ص 119.

ومهما يكن من أمر، ومهما بلغ إعجابنا بالفن المركّب، الذي «يظهر ويبطن» والذي ينطوي على الثراء والتنوّع، يظلّ إعجابنا بمهارة التنويع على الوتر الواحد، أو الآلة الواحدة، قائماً، من غير أن يتناقض هذا الإعجاب مع الإعجاب المتذوق الواعي للعمل السمفوني الضخم، الذي تشترك في أدائه فرقة أوركسترالية مكونة من عشرات العازفين، بعشرات الآلات.

7. شعرية العيش اليومي والحياة العصرية:

ربما استهجن كثيرون إدراج العيش اليومي في إطار الشعرية، فلا يغيب عن النظر أن هناك كثيرين -أساتذة أكاديميين ومثقّفين ونقّاداً وقراء وشعراء- يحصرون الشعر في «الكلام الموزون المقفى»، ولا يغيب عن النظر أيضاً كثرة التبرّم بالحياة العصرية وازدحامها بالآلات، وكثرة التحسّر على الماضي و«أيّام زمان» وما كان فيها من هناءات مزعومة تظلّلها البساطة، والحياة السهلة الخالية من التعقيد.

فكيف يمكن القبول بشعرية العيش، وخصوصاً ذلك العيش المثقل بقضايا هذا العصر، وهمومه الكبرى؟

ولن نذهب في تلمّس الردّ بعيداً، فكثير من جماليات الشعر ينبثق انبثاقاً مباشراً عن جماليات الحياة والانخراط اليومي في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، كما أن تذوّق كثير من جماليات الشعر يستحيل خارج الإحالات المتواترة إلى التجسّدات الواقعية «المادية» التي تمارسها أنساق شعرية كثيرة، تنطوي في إطار ما يدعى «شعرية الحالة أو شعرية الموقف» أو في جماليات الأشياء العادية، بصورتها المعتادة إلى أقصى حدود الاعتياد، حتى لو جاءت مرصوفة بعضها قرب بعض، من غير وجود يشي بأن الشاعرة قد

أخضعت نسقها الشعري لأية معالجة معروفة في إطار العملية الشعرية:

الحركة الأولى من السمفونية الخامسة

وبيانو كليدرمان

قهوة الإسبريسو

منزل موزار في سالزبورغ

وزواج فيغارو

المقاهي الإيطالية الصغيرة على شواطئ كيمو

وفينيسيا وسان ريمو[1]

ويتضح في هذه الجماليات ارتباطها بالعيش في أوروبا، وربما كان غنياً عن التعريف نزوع الشعر إلى الذهاب بالشاعر والقارئ معاً إلى مقادير متباينة من الاغتراب العنيف عن رتابة الحياة اليومية القاتلة، سواء كان الاغتراب مجرد نزوع تخييلي يمارسه الشاعر على الورق، أو يمارسه على المستوى الواقعي في المكان، بالإضافة إلى ما هو معروف عن الجمال الفعلي لكثير من المواقع الأوروبية التي أتت في شعر الدكتورة سعاد، كالشواطئ الإيطالية، والغابات السويسرية، ومقاهي باريس:

فهندسة باريس الجميلة

لا تقبل امرأة تتناول العشاء وحدها

ولا زهرة تتفتح وحدها

ولا غيمة تمطر وحدها[2]

1- نفسه، في. الميناء الحر، ص 66.

2- قصائد حب، في، 5، ص 74.

***

ويا سيدتي

إن امرأة لها مثل عينيك السوداوين

لا تتعشى وحدها في مدينتنا[1]

ومـن الطبيعـي أن جماليـات الحيـاة الباريسـية تتجسّـد في الحالـة النقيضة للحالـة التـي عرضهـا النسـق السـابق، ولكن استشـفافها لا يتحقق مـن دونه.

والجماليـات المدنية ليسـت وقفـاً على المدن الأوروبية، حيـث تحتلّ بيروت، وجماليات العيش فيها مسـاحة مهمة في هذا السـياق:

أتي إلى بيروت

كي أبحث عن حبي وعن أحبتي

أبحث عن(ترويقة) الفول لدى (مرّوش)

عن باعة القهوة في الكورنيش

عن (منقوشة الزعتر)، عن جريدتي[2]

وهنـاك أيضـاً مواضـع كثـيرة لهـذه الجماليات التـي لا تتحدد بمـدن أوروبية أو عربيـة، بـل تتـوزّع بـين التفاعـل العـذب مـع موجـودات الطبيعـة أحيانـاً، ومـع موجـودات البيـوت العصريـة أحيانـاً أخرى:

1- نفسه، ص 92.

2- خذني إلى حدود الشمس، ق، بيروت كانت وردة فأصبحت قضية، ص 136.

وطموحي هو أن أمشي ساعات وساعات معك

تحت موسيقى المطر[1]

***

ويثيرني في بيتك الأليف كل شيء

البسط الحمراء

والأزهار

واللوحات

والتبغ الذي يرفض أن يفارق الحيطان[2]

مع الإشارة إلى أن الخروج إلى سماء المطر، من دفء البيوت، وحميمية الموجودات، للتسكّع على أرصفة العمر وأرصفة المطر، هو السمة الغالبة على نوعية العيش الذي يجتذب الشعر في أنساقه التي تُعنى بها الآن:

صوت المطر وسماء سبتمبر وأحزان الطيور

الذاهبة إلى المنفى

براري الطفولة ورائحة البن في كافتيريات روما[3]

8. جماليات تشكيل القصيدة:

يتراوح تشكيل القصيدة لدى سعاد الصباح بين انتهاج بعض النماذج التي أرهصت لظهور الحداثة في الشعر العربي، وبين الإسراف في التجريب،

1- في البدء كانت الأنثى، في، كن صديقي، ص11.
2- امرأة بلا سواحل، ق. اعترافات امرأة شتائية، ص 26.
3- قصائد حب، ق 3، ص 52.

الـذي يجعـل الشـعر في بعض الأنسـاق ذات النـزوع النثري يفقـد صفاته التي تميـزه بوصفـه جنسـاً أدبيـاً، لتقـارب بالتـالي مـا يسـمّى بالنـصّ المفتـوح الذي تفقـد فيـه الأجنـاس الأدبيـة «الشـعر والقصـة والمـسرح» صفاتهـا النوعيـة، وتتمـرّد عـلى إخضاعهـا لمبـدأ التجنيـس الأدبي.

وفيما يتعلّق بالطرائق التي لجأت إليها الشـاعرة في تشـكيل قصائدها، نجد اختلافـات بيّنـة بـين قصيـدة وقصيـدة، من جانـب، وبـين البدايـات والقصائد المتأخـرة، مـن جانـب آخـر، ونجـد أيضـاً أن النسـبة العظمـى مـن القصائـد شـكّلتها الشـاعرة وفـق ما تشـكّلت عليه معظـم قصائد الشـعر العربي، خلال النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن. وربمـا نمـارس قـدراً مـن التزيّـد المعرفي، الـذي يـأتي في غـير موضعـه، في حـال عرّفنا ما هـو معروف على نطق واسـعة، ولذلـك سـنكتفي بالإشـارة إلى أبـرز مـا جاء بـارزاً ونامياً باتجاه نمـوّ القصبات الأعـلى مـن الشـعر، في عـدد قليـل مـن النقـاط المعروضـة بقـدر واضـح مـن الايجاز:

8 /أ. المُقنِع والمُفحم:

الـكلام المتبـادل في إطـار مـا يسـمّونه بالوظيفـة التداوليـة - الاسـتعمالية للغـة، يرمـي إلى التوصيـل والإبلاغ والإقناع، سـواء نجح في مراميـه أو لم ينجح، والأمـر يظـلّ نفسـه في معظـم الأشـكال التـي يتّخذهـا الخطـاب غـير الأدبي، كالخطـاب العلمـي، أو السـياسي، أو الفلسـفي، أو النقدي.. وغـير ذلك، حيث تكتفـي هـذه الأشـكال بالإيضاح والإفصاح والسـعي إلى الإقناع، عبر اسـتعمال مختلـف صيـغ الإيصـال والتبيين..

ولكـن الخطـاب الأدبي -الشـعري على قـدر إضافي من التخصيـص- لا يكتفي

بمجرد الإيضاح والإقناع، فهو يرفع مستوى الأداء اللغوي لنقل ما يريده من مستوى الإيضاح والإقناع، إلى مستوى الإفحام الذي لا يدع للمتلقي مجالاً للتشكيك بما تلقاه، ويمحو أية مساحة للتردد وعدم الاقتناع. إن الشعر لا يكتفي بالإضاءة، إن عليه أن يبهر ويعمي الأبصار أحياناً من شدة الإضاءة. إنّه لا يدع مجالاً لتسرّب الفكرة الشعرية من ثقوب الصياغة، أو فراغات القول، بل يبقيها في حالة متدفقة من الطغيان الذي يستحوذ على مجامع الوعي، ويستأثر بتملّك الذائقة. الشعر يمنع ما فيه من التلاشي والخمود والشحوب، ويبقيه في حالة فذة من التوهج والاتقاد والسطوع.

وفي شعر الدكتورة سعاد الصباح نجد وفرة من الأمثلة التي تكاد تشمل معظم الموضوعات والأطر التي عرضها شعرها. ففي الإطار السياسي نجد صرخات عديدة لا تتيح لمن تبلغ أسماعه أن يسمع سواها:

أيها الآتون في الفجر على دبابة

من رأى دبابة تُجري حواراً[1]

وهذا الرفض العنيف لمنطق القمع السياسي الراهن نراه يتّسع ليملأ حلوق أولئك الرافضين لمنطق القمع وتأليه الحكام، أولئك المنتشرين في بقاع المنطقة العربية كلّها وليس في هذا القطر أو ذاك، أولئك الذين استلبوا الإرادة والقدرة على الفعل، فلم يبقَ لهم سوى الرفض السلبي الذي يتجسّد بمجرّد النواح والبكاء:

كلّما شاهدت طفلاً عربياً

يشرب البغضاء من ثدي الإذاعاتِ

1- سعاد الصباح؛ برقيات عاجلة إلى وطني، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1994، ق. سوف نبقى غاضبين، ص 39.

بكيت

كلما شاهدت جيشاً عربياً

يطلق النار على الشعب بكيتْ

كلّما حدّثني الحاكم عن عشق الجماهير له

وعن الشّورى وعن حرية الرأي بكيتْ

كلّما استجوبني بوليس قطر عربي

عن تفاصيل جوازي

عدت من حيث أتيت[1]

والإفحام نجده أيضاً في الأطر غير السياسية؛ ففي إطار العلاقة بين الرجل والمرأة نجد هذه المفارقة التي يغنينا سطوع طرحها عن أي تعليق:

إن شفاهك مثل الشوكِ

وإن سريرك مثل القبر

إني في حال الغليان

وإنك رجل تحت الصفرْ[2]

8/ب. الفكرة الشعرية:

قلّص الشعر المعاصر مساحة الاهتمام بالمعاني والأفكار إلى درجة الإلغاء، بحيث يمكن اعتصار شطر كبير من الشعر العربي المعاصر دون أن يؤدي الاعتصار إلى استخلاص أفكار جديدة مثيرة. والسند النظري في ذلك أنّ

1- فتافيت امرأة، ق. قهوة، ص 129.

2- في البدء كانت الأنثى، ق. رجل تحت الصفر، ص 33.

المهـم في الشـعر طريقـة الصّياغـة، وكيفيـة تقديـم المعنـى، وليـس المعنـى نفسـه، بالاتسـاق مـع مـا ذهـب إليـه الجاحـظ في الزمـن السـالف مـن أن المعنـى مطـروح عـلى قارعـة الطريـق.

ولا أظـنّ أنّ هـذا السـند النظري الذي وجد في الشـعريات الغربية المعاصرة كثـيراً مـما يضافـره بهـذا القـدر أو ذاك، رمـى يومـاً إلى إلغـاء الفكـرة أو تهميشـها، فربّمـا فُهـم إبـراز كيفيـات الصياغـة، وطرائـق القول، ومـا إلى ذلك، فهـماً خاطئـاً. فإبـراز أمر أو الإعلاء من شـأنه وقيمته، لا يجـوز أني يعني إلغاء سـواه، وربما كان مجرد الإشـارة إلى بعض ما جاء في شـعر الدكتورة سـعاد من أفـكار متمتعـة بقـدر مـن الطرافـة والجـدة، يكفـي للتدليـل عـلى مـا تختزنه بعـض هـذه الأفكار من طاقة شـعرية مضمـرة تصبّ في إطار الفكـرة الذاهبة إلى ضرورة أن تعيـد الشـعرية المعـاصرة للمعـاني والأفـكار اعتبارهـا ومكانتهـا اللائقة:

في المقاهي الأوروبية

أقرأ جريدتي وحدي

وفي المقاهي العربية

يقرأ كل الجالسين جريدتي معي[1]

إن مـا ورد آنفـاً يشـبه اللقطـة السـينمائية الخاطفـة لمفارقـة مألوفـة جـداً، ولكـن ذلـك لا يمنـع المفارقـة مـن تمتعهـا بجماليـة خاصـة، دون أن ينفتـح ذلـك المشـهد، كالمشـهد التـالي، على مسـائل المفاضلة بين الـشرق والغرب، بين الحيـاة في أوروبـا التـي تجعـل المـرأة حمامة، والحيـاة في المجتمعـات العربية

1- نفسه، ق. فضول، ص 76.

التـي تجعـل المـرأة مجـرّد دجاجـة مكانهـا الوحيـد هـو «قـنّ الدجاج».

عندما تسافر امرأة عربية

إلى باريس أو لندن أو روما

تأخذ على الفور شكل حمامة

وفي طريق العودة

تدخل مع بقية الدجاجات

إلى قنّها[1]

مع ضرورة الإشـارة إلى أن تلك الزنزانة التي جعلتها اسـماً للوطن والقصيدة، والتـي جعلتهـا الشـاعرة مَـآلاً لـكل أنثـى تعـود إلى الوطـن، بعـد أن كانت قد انفلتـت مـن أسره أياماً أو سـنوات مـن الحريـة، لا تـؤوي النسـاء فقط، فهي تعـرف أنهـا تؤوي المجتمـع بكامله إناثـاً وذكوراً.

8/ج. الجماليات الخاصة بالأشياء إذا غيرّنا زاوية الرؤية:

توسـم حركـة الحداثـة أحيانـاً في إطـار إجـراء نـوع مـن المقارنـة والمصالحة مـع الشـعر الـتراثي، بأنهـا مجـرّد إعادة ترتيب الأشـياء عـلى الطاولة، في سـبيل إنتـاج جماليـات جديـدة، يمكـن أن تنتج عن مجـرّد كسر رتابة التكـرار وتغيير زاويـة الرؤيـة. وربّمـا صار شـائعاً أنّ إدمان رؤية الأشـياء من الزاويـة الوحيدة التـي اعتدنـا التزامهـا للرؤية يـؤدّي إلى جملـة من النتائج السـلبية:

منهـا أنّ مـا هـو فريـد أو جميـل يفقـد فرادتـه وجمالـه، أو يسـتنفد طاقته الجماليـة بفعـل إطالـة التعـوّد والتكـرار، بحيـث ينـزع عنـه التعـود صفـة

1- نفسه، ق. العودة إلى الزنزانة، من 104

الفـرادة الجماليـة، ويدرجـه في سـياق المألـوف العـادي، وأن التـزام الزاويـة ذاتهـا لرؤيـة الأشـياء ذاتهـا نـوع مـن البلادة والسـكونية التـي تقتـل الحيوية والحركيـة اللتـين تسـمان فكـرة التطـور البـشري عـلى الأصعـدة كلهـا، وليـس عـلى الصعيـد الفنـي أو الشـعري فقـط. باختصـار إن التـزام زاويـة واحـدة للرؤيـة هـو قتـل مـزدوج للـرائي والمـرئيّ عـلى حـدّ سـواء.

ولذلـك كلـه لم يكـن أمـام حركـة الشـعر العـربي الحديـث مفـرّ مـن التغيير الدائـم لزاويـة الرؤيـة، للتمكن من رؤية ما يجب رؤيتـه من مختلف جوانبه. مـن غـير أن يتعـارض ذلك مـع البحث الدائب عـن مرئيات جديـدة وكيفيات جديـدة، وابتـداع زوايا جديـدة للرؤية.

وفي شـعر الدكتـورة سـعاد -وخصوصـاً شـعرها الأكـثر حداثة- نـرى كثيراً من الزوايـا الجديـدة للرؤيـة، ونـرى أحيانـاً مجـرد إحـداث انزياحـات طفيفـة في زاويـة الرؤيـة، بحيـث تنبثـق الشـعرية عـن إحداث هـذه الانزياحـات، حتى لـو أتـت في سـياق نثري خالص، لا يختلف عن سـياق الخطاب السـياسي إلا في المقـدار الـذي تبلغـه مسـافة الانزيـاح، أو درجته، مهـما يكن مقـدار الانزياح طفيفـاً. مـع الإشـارة إلى أن الشـكلانيين الـروس اشـترطوا لفنّيـة الفـنّ نـزع الأُلفـة عـن الأشـياء المألوفة، وإحـداث انزياحـات في كيفيات الرؤيـة وزواياها المعتمـدة لرؤيـة المرئيـات بواسـطة الفن.

يـأتي تعريـف الشـاعرة للديمقراطيـة والعـالم الثالـث مثـالاً ممتـازاً عـلى مـا نسـوقه في هـذا الإطـار:

الديمقراطية أن تقول المرأة

رأيها في الحب

دون أن يقتلها أحد[1]

***

لأن الحُب عندنا

انفعال من الدرجة الثالثة

والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثة

وكتب الشعر كتب من الدرجة الثالثة

يسموننا شعوب العالم الثالث[2]

ولا يـأتي تغيـير زاويـة الرؤيـة في سـياق نـزع الألفة عن الأشـياء التـي اعتدنا طرحهـا في الخطـاب السـياسي فقـط، بـل يـأتي أحيانـاً مفعـماً بتدفّـق الصـور الشـعرية الكثيفـة كـما في هذا النسـق:

هذا ورق مشتعل كالنار

أسأل نفسي

وأنا أمشي فوق نثارات الياقوت

أهذا ورق أم أفكار[3]

ويـأتي التعبـير أحيانـاً في إطـار كيفيـة تنـاول الفكـرة، كـما في هـذا الـدوران المتتالي:

تدور المقاهي حول نفسها

تدور كلماتك حول أنوثتي

1- نفسه، ق. الديموقراطية، ص 51.

2- نفسه، ق. تعريف جديد للعالم الثالث، ص58.

3- نفسه، ق. ماذا يتبقى منك، ص 37.

تدور الذكريات حول عنقي

أهرب من رائحة صوتك

إلى غرفتي[1]

وتـأتي بعـض الأنسـاق مشـبعة بـشيء مـن القسـوة، ولكننـا عـلى الرغـم من ذلـك لا نعـدم وجـود الطرافـة في تصويـر الحـب المشـوي عـلى نـار الفحم:

في حين أن العاشقة العربية

تُشوى

على نار الفحم[2]

وتعـي الشـاعرة مسـألة الجنـس الأدبي، والفـرق بـين الخطـاب السـياسي والخطـاب الشـعري، لكـن إلحاحهـا على فكـرة الحريـة يجعلها أحيانـاً تسرف في التمـرد عـلى «كل شيء» لينعكـس ذلك على معظم نتاجها الشـعري اللاحق الـذي تحتـل فيـه الحريّـة بلفظهـا الصريـح المكانـة الأبرز:

وأخلع الحذاء الصيني الضيّق

من عقلي ومن قدمي

وأذهب معك إلى آخر الحرية[3]

وربمـا كانـت تسـعى بشـكل واعٍ ومتعمـد إلى أن تسـهم في إنتاج ما يسـمّى بالنـص المفتـوح الـذي يـأتي ذكره صراحـة في معرض المشـابهة بـين الراهن وما يقـع في حقـل الطمـوح، أو في معـرض جعـل الملفـوظ مجـرّد ظاهـر دالّ عـلى

1- خذني إلى حدود الشمس، ق. رائحة صوتك، ص 65.
2- في البدء كانت الأنثى، ف. الحب على نار الفحم، ص 121.
3- قصائد حب، ق، 6، ص 105.

المضمـر الباطني:

أهمّ ما فيك

أنك لا تتعامل معي

كقصيدة منتهية

وإنما تتعامل معي كنصّ مفتوح على الحرية[1]

8/د. الاشتباك بين البطاقة الشعرية والقصة القصيرة:

في هـذا السـياق، تضيـع الحـدود إلى حـدّ لافت بين مـا يأتي في إطـار كل من الجنسـين الأدبيـين المشـار إليهـما، ومعـروف أنّ ضيـاع الحـدود، أو ميوعتهـا، أمـر كثـير الشـيوع بين القصـة القصيرة المعـاصرة، والقصيدة النثريـة المعاصرة، وخاصّـة حـين يكـون كل منهـما مجـرد خاطـرة مطـوّرة، أو غـير مطـوّرة، أتت عفـو الخاطـر، فيعمـد صاحبهـا إلى تدوينهـا في حيّـز القصّـة القصـيرة، أو القصيـدة النثريـة مـع الإشـارة إلى صلـة ذلك بالاطّـلاع على التجارب الشـعرية الأوروبيـة المعـاصرة، التـي عرفـت مـا يمكـن تسـميته بالبطاقة الشـعرية التي تشـكّلت منهـا مجموعـة جـاك بريفـير «كلـمات» Paroles على سـبيل المثال. حيـث تضمـر مثـل هـذه البطاقات قصّة شـديدة القـصر، لكنها قصّـة، ويمكن عدهـا أحيانـاً قصيـدة أو بطاقـة تضمـر فكـرة قصّة، كـما في هذا الحلـم الذي تقصّـه الدكتورة سـعاد:

حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سنبلة

1- في البدء كانت الأنثى، ق. النص المفتوح، ص 117.

في براري صدرك
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تأخذني إلى خبّاز المدينة
فيحوِّلني إلى رغيف ساخن
وتأكلني[1]

وربما كان الاشتباك بين الأجناس الأدبية سمة بارزة للخطاب الأدبي المعاصر، بحيث يكون اشتباك الشعر مع سواه، أو سوى الشعر مع الشعر، سبيلاً إلى أن يعتني كل جنس بالآخر، في إطار مفهوم النظام الأدبي والصياغة وكيفيات البناء، وليس فقط في إطار التناصّ.

وبعد:

لا يجوز الزعم بأن هذا البحث قد استوفى ما في شعر سعاد الصباح من قضايا، فالنية معقودة في الأصل على تناول ما يمكن أن يكون الشعر الذي تجوّلنا في رحابه قد تفرّد بتناوله أو تناوله بطريقة مميّزة، فيها مقدار من الجدّة، أو مقدار من التجوال في البراري البكر، والغابات العذراء. أو مقدار من اقتحام المجاهيل وكشفها، أو تطرّف الرؤية، انطلاقاً من أن الفن تطرّف في الرؤيتين الجمالية والفكرية، فهو موقف جمالي وفكري من الذات والعالم. ولا يصبح هذا الموقف فنّاً ما لم يرتفع به صاحبه عن المستوى المعتاد، المألوف، المُضاء، إلى مستوى الإبهار والسطوع، فالسطوع مجرّد تطرّف في قوّة الإضاءة.

إن هناك قضايا أخرى عديدة يستثيرها شعر سعاد الصباح، كما أشرنا

1- نفسه، ق، حلم، ص 125.

سابقاً، ومن العنت والعسف غضّ النظر عما يزخر به شعرها، على المستويين الشكلي والمضموني، من مسائل لم يطرقها البحث، كأناقة التعبير، وجمال الصور، والذكاء الفني اللافت في قفلات معظم القصائد ذات المواقف الوطنية والقومية، ومعنى أن يكون الإنسان نبيلاً، بالمعنى الأخلاقي، وليس بالمعنى الطبقي الاجتماعي المعروف، والانتصار للأنوثة الجريحة المقموعة والموءودة، إلى حد ما يشبه الإلغاء عبر مراحل تاريخ هذه المنطقة.

ثم هناك البحث عن الأنثى - الإنسان، وليس عن أنثى الذكر، ورفض الأنوثة التي لم يفهمها ذكور التاريخ وذكور المنطقة العربية إلا بصيغتها الحيوانية، أو شبه الحيوانية، من غير أن يعني ذلك عداء، أو تحدّياً للرجل، بل جاء الرجل في شعرها أيضاً صديقاً وأميراً، وحبيباً، وابناً، ونصيراً لها في معركتها «الكبرى مع التاريخ». فالكويتية على حد تعبير سعاد الصباح في معركة كبرى مع التاريخ، وليس مع الرجل الذي تريده نصيراً لها وليس عدواً.

إن شعرها مكتظّ بالإصرار على تصدّر القافلة، مع الوعي بمعنى أن تمشي امرأة أمام القافلة، والوعي العميق بما ينجم وسينجم موضوعياً عن وجود الإنسان -ذكراً كان أو أنثى- في الموقع الطليعي، وخصوصاً إذا كان تصدّر الموقع ناجماً عن تمرد عنيف، وصدام عنيف، مع كل هذه الكمية المرعبة من الظلامية التي صبغت التاريخ بلونها القاتم الكئيب:

فإن جرحوني

فأجمل ما في الوجود غزال جريح

وإن صلبوني فشكراً لهم

لقد جعلوني بصف المسيح[1]

مع تحفّظ، ربما كان شخصياً، على أن تقدّم الضحية أيّ شكر للجلاّد.

1- فتافيت امرأة، ق. فيتو على نون النسوة، ص 18.

بين شعر الرومنسية وشعر الأحاسيس

د.محيي الدّين صبحي[1]

(1)

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

1. الاتجاه الرومنسي - الكلاسيكي، الذي تمثّل في ثلاثة دواوين:
2. أمنية، 1971.
3. إليك يا ولدي، 1982.
4. آخر السيوف، 1992.

وهذه الدواوين، كما نرى، موزعة على عشرين عاماً، مما يوحي بأن هذا الاتجاه يبدو وكأنه مرحلة تكوين، ثم تحوّل إلى نهج تستخدمه في مناسبات معينة. وهذا يعني أن الشاعرة معنية بالتعبير عن نفسها أكثر مما هي منحازة إلى نمط محدّد من أنماط القول الشعري. وقد أطلقنا على الاتجاه الأول اسم الرومنسية - الكلاسيكية، لنصف نهج التعبير ونوع المشاعر وطريقة النظم. فالشاعرة لم تمرّ بالمرحلة التي يمكن أن ننعتها بالمرحلة «التقليدية» تحاكي فيها الكلاسيكية الجديدة التي وضع أسسها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي، بل إن ديوانها الأول أمنية يضعها مباشرة في التيار الرومنسي الذي سيطر على الشعر المصري في الثلاثينيات.

1- ناقد وكاتب سوري، ولد في دمشق 1935. حاصل على بكالوريوس في اللغة العربية من جامعة دمشق، وعلى دكتوراه من بيروت، وهو من الشخصيات المهمة في مجال الكتابة والنقد العربي، حظي بشهرة واسعة على أثر المؤلفات الأدبية التي قدمها. عمل رئيساً لتحرير عدد من المجلات والصحف وعضواً في هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي وجمعية النقد الأدبي.

ويمكن للنظرة النقدية المحّصة أن تبين وشائج وثيقة بين ديوان أمنية وأشعار فدوى طوقان، أبرز الشاعرات العربيات الرومنسيات.

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

يا لأجدادي.. وكم أودى بهم طول الطريقْ
في سبيل المجد، ما بين شهيد وغريقْ

يا لهم، واللؤلؤ المكنون في جوف البحارْ
لم يزل يسأل عنهم، كلَّ ليل ونهارْ

والقصيدة دعوة جميلة إلى العودة للغوص على اللؤلؤ بدل انتظار ريع النفط في كسل بليد، كما تقول.

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

فراح ملهوفاً على حقّه
مؤرقَ النوم، عنيد الوِسادْ

يطهّر الأرض من المعتدي
ويفتدي بالروح حقَّ البلادْ

أما القصيدة الأخرى فهي ثورة عربية على الصهيونية والإمبريالية

الأمريكيـة:

هؤلاء الكرام قومي، فقولوا

من همُ قومكمْ، ومن أين جاؤوا

***

أيها العالقون في ذيل أمريكا..

وبالدون يعلق الأدنياءُ

***

يا بلاد الهوان، يا أم صهيون

وبالأم يعرف الأبناءُ..

أنت أرسلتِهم لإنشاء ملك

في بلادي، قوامه الغوغاء

ومـن المؤسـف أن رثاءهـا في قصيـدة (عندمـا رحـل نـاصر) يتّسـم بالضعف والعاطفيـة المغرقـة والمباشرة:

مصر، يا أمـــي، ويا همي، ويـــا خير المهادْ
لمـــن الصرخة في الليـــل دَوَتْ في كل واد؟

لمن الدنيا ادلهمَّتْ، وكسا الشمسَ السواد؟
وارتدى الصبح على مشـــهده ثوب الحداد

لا تقولي: أســـلم الناصر للمـــوت القياد
بعـــد أن كان منى العرب وآمـــال البلاد..

ولربمـا جـاءت قصيدتهـا «آخـر السـيوف» أمـتن أسراً وأحـرّ عاطفـة وأكـثر

تنوّعاً لأنها في رثاء زوجها:

يا فـــارس الفرســـان، يـــا ابـــن مبارك
يـــا مـــن حميـــت مداخـــلاً وثغـــورا

شربـــتْ خيولُـــك دمعَهـــا وصهيلها
كيـــف الخيـــولُ تمـــوت؟ لا تفســـيرا

مـــا عـــاد بحـــرك أزرقـــاً، يا ســـيِّدي
فكأنّـــما صـــار النهـــار ضريـــرا

فالنـداء والتسـمية يخصصان الفـارس، كما أن حماية الثغور تؤكد الفروسـية صفـة لـه. أمـا البيـت الثاني فهو شـعر الشـعر. في الشـطر الأول تظهـر الخيول التـي تغـصّ بدمعهـا فتعجـز عـن الصهيل، وفي الشـطر الثـاني تتماهـى الخيل بفارسـها وتلقـى مصـيره. تنقطـع الجملة، يتوقـف الكلام، يسـود الموت، وحين يسـتأنف الشـعر الـكلام ينفتـح عـلى المجهـول «لا تفسـيرا». قـدر لا يخضـع لعقـل أو منطـق، فمـن البدهـي أن يتغـير لـون البحـر وأن تنطفـئ عيـون الشـمس. النسـج متـين والصور تجسـيدية محـددة لكنها موحيـة. وحتى حين تغـادر الشـاعرة خطابهـا الموضوعـي لتبـث لواعجهـا كزوجـة وصديقـة تظـل الجزالـة طابع أسـلوبها والاسـتعارة أسـاس تصويرها وشيء مـن الحداثة يكسر أداء البيـت الثـاني فيجعلـه أكثر شـفافية:

يا خيمتـــي وســـط الرياح، مـــن الذي
ســـيلمُّ بعـــدكَ دمعـــيَ المنثـــورا

يا مـــن ذهبـــتَ، ومـــا ذهبـــتَ، كأنني
في الليـــل أســـمع صوتـــك البلّـــورا

هـذا التـوازن الكلاسـيكي بـين العاطفـة والتصويـر، بـين الإيقـاع والجزالـة لا وجـود لـه في رثائهـا لولدهـا مبـارك، وقـد اعتبـط فتـى في الثالثـة عـشرة مـن عمـره، فنـشرت بعـض مراثيهـا فيـه في ديـوان إليـك يـا ولـدي. وليـس مطلوباً أي تـوازن في رثـاء الأم لابنهـا. فغايـة أمنياتهـا أن تختـصر مـا بقي لهـا من أيام عـلى هـذه الأرض لتلحـق بفقيدهـا الـبريء في جنـة الخلـد:

أيا لوعة قلب الأم.. إن ماتت أمانيها

فلا الشكوى تؤانسُها.. ولا الصبرُ يواسيها

تولّت فرحة الدنيا، فعاشت في مآسيها

إلى أن ينتهي العمرُ ويدعو الروحَ باريها

لتسمعَ في جنان الخلد فلذتها تناديها..

هـذه صرخـة من قلب أم ثـكلى فجعتها المنية بفلذة الكبد وأمل المسـتقبل، فعاشت على

ذكريات أيّامه معها، فثمة لحظة الاحتضار:

صاح بي طفلي المفدّى وهو مخنوق الأنينِ

ويكِ أمي أدركيني.. ويكِ أمي أنقذيني

أسعفيني بهواء من صِمامِ الأوكسجين

وخذيني في ذراعيك لأرتاح.. خذيني

«كان أحـلام السـنين».. هـذا هـو لـب الفجيعـة التـي تكـبر مـع ذكـرى عيد ميـلاده أو زيـارة قـبره أو مقابلـة رفاقـه، «رفاقـك الصغـار يسـألونني عـن الخـبر..»، أو مشـاهدة غرفتـه بثيابـه وكتبـه وألعابـه:

غرفة تبكي على سيِّدها بالحسراتِ
لُعَبٌ تبحث عن لاعبها دون أناةِ
كتبٌ تسأل عن صاحبها أنّى مَواتي
صورٌ مجلوّة الحسن بأحلى البسماتِ

***

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

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

سألوا: أين أخوهم.. أهو ماضٍ؟ أهو آتِ
قلت والدمع سخين ذائب في نبراتي:
إنه في الغيب.. بين السحب.. فوق النيراتِ

(2)

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

فاجعة كتلك التي تعرَّضت لها الشاعرة.

خطبت سعاد الصباح للشيخ الأمير عبدالله المبارك الصباح عام 1959 وهي في السابعة عشرة، وكان آنذاك نائب الأمير وكانت الكويت تحت الحكم البريطاني. غير أن صداقة الأمير للرئيس جمال عبد الناصر ودعمه للحركة القومية العربية وللعناصر التي تعمل على استقلال الكويت عن بريطانيا، دفع الحكم الإنجليزي إلى الضغط عليه فاستقال وهاجر إلى لبنان، وبنى بالشاعرة في قصره في عاليه عام 1960، ثم انتقل إلى القاهرة في ضيافة الرئيس عبد الناصر عام 1965، وقد تابعت الشاعرة، وهي متزوجة، دراستها أثناء إقامتها في بيروت، وفي القاهرة التحقت بجامعة القاهرة وحصلت منها على بكالوريوس اقتصاد عام 1973. وفي عام 1973 فجعتها المنية في فلذة كبدها مبارك، فعضّت على مواجعها وتابعت دراستها في جامعة ساري في إنجلترا حتى نالت درجة الدكتوراه في التنمية والتخطيط عام 1981. وفي عام 1990 حدث الاجتياح «الأخوي»!!! فغزا العراق الكويت. وفي 1991 تخرّمت المنون زوجها.

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

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

مـن شـغف بكـر يقـارب السـذاجة في التعبـير والهوى:

أحبّك حبّاً كثيراً، قوياً، عتياً، مثيرا..

أحبك يا روحَ روحي.. وباسمك أشدو كثيرا

***

أتتركني يا حبيبي أعاني الجوى والسعيرا

لقد طالَ بَعدك ليلي، وكم كان ليلي قصيرا

***

ومازلتَ نوراً لعيني، وما زلتَ حبِّي الكبيرا

وقد كنت أوَّل حبٍّ.. وما زلتَ أنت الأخيرا

فـإذا كانـت هـذه الرسـالة العاطفيـة التـي تريـد الشـاعرة أن تبلّغهـا عـبر القصيـدة، فـإن في القصيـدة مشـاهد تتمرَّد وتعـرض ألواناً من الحـب الواهم.

بعد البيتين الأوَّلين نقرأ قصة لقاء لم يتمّ.

وكم مرةً يا حبيبي.. تواعدني أن تزورا

فألبس ثوبي ضياءً.. وأرسل شعري حريرا

وأملأ يومي شموساً.. وأزرع ليلي بدورا

وأنظم شعري غناءً.. وأغمر جوِّي عبيرا

وتوشك لهفة قلبي إلى موعدي أن تطيرا

وتمضي عليَّ الثواني، فأحسبهنَّ الدهورا

إلى أن يضيق خيالي، ويصبح حزني كبيرا

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

هـذه قصَّـة حـب تصلـح أن تغَّنى بما فيهـا من أوهـام وترقُّـب وانتظار. غير أن الرسـالة العاطفيـة التـي تقدمتهـا محـت ملامحهـا وجعلـت النـبرة الذاتية تطغـى عـلى النـبرة الموضوعيـة التـي يوفِّرهـا الـسرد القصـصي، مـما يبـين أن الضعـف في التكنيـك وليـس في الأداء الشـعري، ومـع ذلـك فالقصيـدة تحفـل بأبيـات مـن عيـون الشـعر الرومنسي، تسـقط العواطف على الطبيعـة فتلونها بلونهـا وتحـزن لحزنهـا وتتوحَّـد لوحدتها:

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

فهنـا تعبـير شـعري ناضـج وتخيـل صحيح بدليـل أنه يؤثـر في النفـس ويثير الإعجـاب فيضـع صاحبتـه في قلـب الحركة الشـعرية الرومنسـية التي سـادت الشـعر المـصري في الثلاثينيـات والأربعينيـات مـن هـذا القـرن، وعـبَّرت عنهـا مجلَّتـا «أبولـو» و«الرسـالة»، فـإذا قيـل هذا الشـعر في السـتينيات وما بعدها فتبعـاً لعمـر الشـاعرة، فهي ما زالت في العشرينيات تسـتكمل دراسـتها، وتبعاً لثقافـة الشـاعرة في بيئتهـا الأولى - الكويـت، وتبعـاً لظروفهـا الخاصـة مـن هجـرة وعزلـة أدَّت إلى اسـتغراقها في حياتها الشـخصية وعلاقاتها العائلية، من حمـل وولادة وتربيـة أطفـال وواجبـات منزليـة تحـدّ مـن أفق المـرأة وتحصر

اهتمامها في عالم ضيِّق متكِّرر، عالم الحياة اليومية المنزلية كما يعكسه الأفق المحدود في ديوانها أمنية.

(3)

.. وكلماتي أحرفٌ من خيالْ

ونبض قلب عاش يبغي الكمال

يقدِّس الحب ويهوى الجمال

فإن أثارت فيك بعض الفعال..

فذاك لي حلم شهيّ المنالْ

.. الشعر في روحي أعزّ ابتهال

لربّة الإلهام ذات الجلال

هذا البيان الشعري الذي تفتتح به الشاعرة ديوانها أمنية يجعل الشعر من وحي الخيال ونبض القلب. كما أن في البيان أملاً في أن يثير هذا الشعر انفعال القارئ وتساؤله. فالشعر يضعنا في عالم الانفعالات والعواطف وحب الجمال والانطلاق وراء الخيال، كما تقول في قصيدة (تحت المطر):

وأنا شاعرة ذات خيالْ

ينشد الحسن ويستوحي الجمالْ

ربما ألفيتُه في وردةٍ

في كتاب.. في دعاءٍ.. في ابتهالْ

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

هذه أيامنا تمضي بنا

وأنا باقيةٌ حيث أنا

أنظم الشعر.. وأشدو للهوى

وأغنِّي لمتاهات المنى

في النهاية تتبين الشاعرة أن الخيال لا يملأ حياتها، وأنها تعيش في وهم حزين لا يفسِّر لها مشاعرها ولا الدنيا من حولها:

أنا وهم.. أنا طيفٌ من سرابْ

أنا سر مغلق خلف حجابْ

ملأ الدهر شبابي شجناً

فكأني لم أعشْ عهد الشبابْ

الإحساس بفراغ الحياة يغشي النفس بالأسى، وهو أسى شفيف ليس ذا موضوع ولا هدف تعوّد النقّاد أن يسمّوه في الأدبيات الرومنسية «المعاناة الرومنسية»(Romantic Agony) ويعبرون عنه بواسطة «المغالطة العاطفية» (Pathetic Fallacy) حيث يصوِّر الشاعر الطبيعة حزينة باكية تشاركه ما يعتلج في نفسه من أشجان، فقصيدة (تحت المطر) تبدأ بالتماهي بين بكاء الشاعرة وبكاء الأيام:

ما لها الأيام تبكي.. ما لها

أهي مثلي ضيعتْ آمالها

عاش قلبي في سويعاتِ المنى

تم غشّاها أسىً فاغتالها

وهـو مطلـع قـويّ مؤثـر ينجـح في مزج الشـعور الشـخصي بحزن الأيـام، ثم تنتهـي القصيـدة باندمـاج الشـاعرة في الطبيعة:

أمطريني.. أمطريني يا سماءْ

وانظريني.. نحن في الدمع سواءْ

وإذا شئتِ فكفِّي، واتركي

لفؤادي.. ولِعينيَّ البكاء..

ولربمـا كانـت هـذه القصيـدة أكـثر قصائـد الديـوان قـدرة عـلى موضعـة الشـعور، أي تجسـيد الشـعور الـذاتي بصـور موضوعيـة تعيـد تشـكيل العـالم الخارجـي في صـور تعـبِّر عـن انفعـال الشـاعر تعبـيراً موضوعيـاً، أي تعطـي «المعادل الموضوعي» لمشـاعر الفنان وانفعالاته، أما إذا عامل الفنان مشـاعره معاملـة حـوادث موقتـة في مناسـبات عابرة فإن مسـاحة التعبـير تضيق بقدر مـا تكـون القصيـدة رد فعـل سريعـاً بحيـث تصبـح خاطـرة سـانحة. ففـي قصيـدة (خطـاب) ترسـل هـذه النجـوى:

مولاي، إن جاءك هذا الخطابْ

أوراقُه من شوق روحي لُبابْ

حروفُه من ذوب قلبي المذابْ

مدادُه من أدمع وانتحابْ

***

فلا تكن من لهفتي في ارتيابْ

ولا تظنَّ القلب أغضى وتابْ

***

مولاي قلبي في انتظار الجوابْ

أوّاه لو تدرك هذا العذابْ

وما أعاني من أسى واكتئابْ

وأن روحي في جوى واغترابْ..

وهكذا يسيل الشعور مع تدفق الكلمات بلا غاية ولا نهاية، فيخفق في التشكّل.

كذلك قصائد (له السلامة) و(صلاة) و(وحدي) و(قدر)، كلها نفثات تسيل فيها المشاعر، كما يتبدّى في (هواجس الوداع):

أنت أدرى بالذي هزّ كياني.. أنت أدرى

عندما حان الوداع المر.. والنظرةُ حيرى

طالت الساعةُ حتى أوشكت تصبح دهرا

وصحا الشوق فلم أملك على بعدك صبرا

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

وعدم وعي هذه الحقيقة الأدبية هو مصدر الضعف الأساسي للحركة الرومنسية العربية التي أصيبت بالتدفّق اللفظي والميوعة العاطفية

والإغـراق في الذاتيـة فضـلاً عـن السـوداوية والتهالـك وفقـدان الكثافـة في التصويـر والتعبـير. وحـده إلياس أبو شـبكة نجـا من مظاهـر الضعف وتوصَّل إلى ينابيـع القـوّة في الشـعر الرومنـسي، بقدرتـه عـلى عـرض تجـارب أساسـية تعتمـد عـلى نمـاذج بدئيـة. وليـس هنا موضع التوسّـع في هـذا الأمر، غـير أننا أوردناه لنقول إن مظاهر الضعف في شـعر الشـاعرة سـعاد الصباح في مرحلته الرومنسـية مسـتقاة مـن البيئـة الثقافيـة ومـن عنـاصر الضعـف النشـوئية في الحركـة الرومنسـية العربيـة منـذ جبران ورومنسـيي المهجر إلى بقية الشـعراء الرومنسـيين العـرب في مـصر وسـائر الأقطـار العربيـة. إلا أن ديـوان أمنيـة يخـرج مـن الميـل الرومنـسي الحزيـن إلى تصويـر شيء مـن لحظـات الفـرح. ففـي آخـر قصيـدة (خطـاب) تبين الشـاعرة أن سـبب حزنها هو عـدم تأكدها مـن حبّـه لها:

وكل ما أخشاه بعد الإيابْ

والشوق عاتٍ، والهوى في التهابْ

أن تفجعَ القلب بحلم الشبابْ

ولا أرى حبّك إلاّ سرابْ

وأن آمالي الخوالي كِذابْ..

غـير أنهـا سرعـان مـا تـروي قصـة ليلـة مـن أحـلى ليـالي العمـر في قصيدتها التـي تحمـل هـذا العنـوان، فتبـدأ غـير مصدقـة مـا يجري:

الله.. ما أجمل ليل اللقاءْ

ربِّي.. أمن أجليَ هذا المساءْ

رصّعتِ الأنجمُ شَعرَ السماءْ

وشاع في الجوِّ رقيقُ الضياءْ

واكتستِ الدنيا بأبهى رواءْ

وشيئاً فشيئاً يفرض الواقع نفسه على الشاعرة، عبر تقرّبات القرين واستجابات أحاسيسها:

الله ما أجمل هذا المساءْ

وسيدي يغمرني بالعطاءْ

يُسلِم شَعري لجنون الهواءْ

يغمر ثغري.. بألذّ ارتواءْ

ويحتوي صدري.. وأيَّ احتواءْ

كأنني زنبقة في إناءْ

يردِّد اسمي بأرقّ النداءْ

فيشعل القلب بألف اشتهاءْ

كأن قلبي من لهيب اللقاءْ

صيفُ بلادي.. حرقةً واصطلاءْ

كأنّ في جنبيّ خطّ استواءْ

ربما كان هذا المقطع من أجرأ الشعر الأنثوي صراحة ومباشرة. وهو هنا يحقِّق النقلة من شعر العواطف إلى شعر الأحاسيس، وهي النقلة التي أنجزها في الشعر العربي نزار قباني تجاوزاً لرومنسية علي محمود طه وأحمد رامي ويوسف غصوب. شعر الرومنسية شعر أحلام وتهويمات:

أين من عينيّ هاتيك المجالي

يا عروس البحر.. يا حلم الخيالِ

أوهـام شـاعر وحيـد لا يتعامـل مـع العـالم أو مـع شـخص محسـوس. فـلا وجـود لعـروس البحـر إلا في أوهـام علي محمود طـه. أما حلـم الخيال، فليس أكـثر مـن رصـف كلـمات بعضها مـن جنـس البعض الآخـر، فما هـو الحلم إن لم يكـن خيـالاً؟ ومـا هـو الخيـال إن لم يكـن نوعـاً من أنـواع الحلم؟ أمّا شـعر الأحاسـيس فيجنّـب الشـاعر أن يخـدع القـارئ بالتلاعـب بالكلـمات ويعطيـه صوراً ملموسـة «يُسـلِم شـعري، يغمـر ثغري، يردِّد اسـمي» حتى التشـبيهات تـأتي محسوسـة أو مرئية أو مسـموعة:

ومرَّ طيفانا على شطّ ماءْ

فانعكست صورتنا في انتشاءْ

وزغرد الضفدعُ ملء الجواءْ

وردَّد البلبل حلو الدَعاء

أوّاه من سكرين.. رهنَ الدماءْ

من نشوة اللقيا.. وخمر الحياءْ

والقصيـدة نشـوة خالصـة بلقـاء واقعـي يغـرّد فيـه القلب ويلتهب الجسـد وتنتـشي الدمـاء. ثمة قصيـدة أخرى تتحدّث عـن أفراح الحب بعنـوان (قبلة)، نظمـت مـن عبـث ونـزوات ولعب عاشـقين، وحوار والـهٍ بثّه عاشـق لا ينتظر جواباً مـن المعشـوق، فالخطـوة تسـبق الموعـد، وموسـم النضـج قـد تجـاوز الفصـول، لذلـك جـاءت القصيـدة نوعـاً مـن التغريـد يـردِّد صـدى كلـمات الإعجـاب التـي تتناثـر مـن جوارح العاشـق:

قال لي.. وهو بطعم القبلة الحسناءِ أخبرْ

إن في ثغرك نافورةَ ياقوت وعنبرْ
لو رنا الورد إلى أنفاسها الحرّى تبخّرْ
أو دنا الراهبُ منها.. نسيَ الدير ليسكرْ
كلّ حرف من جنى ثغرك مقطوعة سكّرْ
فاحذري، إن لامسْتها نسمةٌ، أن تتكسّرْ!
أنتِ يا فاتنتي أحلى من الدنيا وأنضرْ
وابتساماتُكِ تجلو الكون كالفردوس أخضْر
أنتِ لي أمنية أحلى من الحبِّ، وأكبر

هـذه الأبيـات أشـبه ببعـض المداعبـات التـي يحفـل بها شـعر عـلي محمود طه:

تسائلني حلوة المبسم:
متى أنت قبلتني في فمي؟

ولـو وضـع اسـمه عـلى قصيدة (قبلـة) لسـهل نقلهـا إلى ديوانه، وهـذا يدلّ عـلى تعـدّد المؤثّـرات الثقافيـة التـي تعرَّضت لهـا طريقتها في الأداء الشـعري.

إن العقبـة التـي تعـوق سـبيل البحـث هـي أن القصائـد تمتـدّ عـلى مـدى مـا يقـرب مـن عشريـن عامـاً، 1960 - 1980، غـير مؤرخـة، فـلا نسـتطيع أن نسترشـد بتواريخهـا لنحـدِّد تطوّرهـا النفسي والمزاجي. غير أنـه يمكننا اقتطاف نمـاذج مـن الغـزل والولـه والتعلّق.

فهـي في حالـة تسـتفزّ خيالهـا أيـة بـادرة تند عـن الرجل، فتقـول في قصيدة (ليتني):

ليتني سيجارةٌ في ثغرك الحلو الرجاءْ
تتفانى فيك لثماً، كل صبح ومساءْ
ليتني في جوّك السابح، أنفاسُ الهواءْ
أملأ الجوَّ حواليكَ عبيراً وغناءْ
ليتني في أفقكَ الرحب شعاعٌ من ضياءْ
لأحيل الليلَ في دربكَ نوراً وبهاءْ

وتتوالى الرغبات في قصيدة الأماني هذه؛ فتتمنى لو كانت شعرة بيضاء في رأسه، أو ثوباً يرتديه ليلفّ قامته الفرعاء صيفاً وشتاء، أو نقطة في دمه.. وكل هذه الأماني تعبر عن رغبة الشاعرة في أن تنغرس في جسد المحبوب وتصير بضعة منه.

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

ليتني غانية «الجيشا» التي تهوى العطاءْ
ليتني.. كي أهب العمرَ لعينيكَ فداء
أملأ الدنيا حواليك عبيراً وضياء
وأحيل الجوّ إيناساً وبشراً وهناء
وأذيب الثلج من حولك في برد الشتاء

وتراني ظلَّك الحاني إذا ما الصيف جاءْ

إن أفـق الأمـاني يتَّسـع فيتجـاوز الشـخص المحبـوب ليشـمل الدنيـا ويحيط بالطبيعـة وتقلّبـات الفصـول. في القصيـدة السـابقة ظلَّـت الأمـاني لاصقـة بالمحبـوب:

ليتني كنت على قامتك الفرعا رداء

أحتوي عودك في الأعماق صيفاً وشتاءْ

ليتني كنت كتاباً لك فيه ما تشاء

من ترانيم حنانٍ.. وتراتيل دعاء

ليت أنِّي نقطة في دمك العذب الإباء

فأنا مثلك، يا مولاي، أهوى الكبرياء

تلك أحلامي، فخذ منها وحقق ما تشاء..

في حـين أن الأمـاني في قصيـدة (الجيشـا) مرحـة، راقصـة جامحـة، واسـعة بحيـث ترسـم نمطـاً لحيـاة سـعيدة:

وأغنِّي لك من عاطفتي أحلى غناءْ

وأرى في ثغرك العاطر لي أشهى غذاء

وأرى في حضنك الدافئ لي أغلى رداء

ثم أروي لك شعراً لم يقله الشعراء

وحكايا لم ترِد في ما رواه الحكماء

وكأنِّي شهرزاد الحبّ عادت في الخفاء

لتردَّ الملل القاتل عن سيِّدها طول المساء

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

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

فإذا نمتَ على صدري كأزهار الإناءْ

ومشت كفِّي على شعرك تلهو في انتشاء

ورنت للشعرات البيض نجمات السماء

دَبَّت الغيرة فيها فتوارت من حياء

ومضى الليل وقلبي في صلاة ودعاء

أن تكون الأمل المرجوَّ، يا حلو الرجاء

إن الشعر استحضار للّحظة الهاربة. وهذا الاستحضار الفوتوغرافي لا يغفل صبوات ومخاوف وآمالاً مخبوءة ومعلنة. فهي تعرف كيف تتجاوز الظاهر وتنزلق إلى الباطن في ظلمات الليل ورعشات الصلاة والدعاء والأمل.

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

يقول لي: أنت من الضياء أصفى جوهرا

ففيمَ هذه الدموع تستحيل أنهرا

فلتطرحي من قلبك العناء والتطيّرا

وتنظري لليأس نظرة النجوم للثرى

وتطلقي في شِعرك السلام والتحرّرا

وتجعلي الفرحة في رُباه تجري كوثرا

وتنشري لحن الهوى على السفوح والذرى

تتبين من هذه الأبيات والقصائد السابقة صورة رجل محبّ متفتّح يستجيب لهوى حبيبته ويسعد بحبّها ويسعدها معه. غير أن قلب الشاعرة، كما تعرضه القصائد، لا يطمئن، فيه سوسة من الشكّ تنخر الأعماق. فهي تارة تقول إنه لا يدري بمعاناتها:

أيها التائه الذي ليس يدري بغصَّتي

أنا ظمآنة الفؤادِ، ولقياكَ واحتي

أنا صوفية الحنين، ومغناك كعبتي

أنا إن متّ في هواك، فذكراك جنتي

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

لا تقولي: سوف تنسين هواه بعد حينِ

ليس هذا القلب قلبي إن يكن غير أمين

ليس مني إن طغى شكِّي على نور اليقين

وله فيض حناني.. وله فرط حنيني..

يرافق هذا التعلّق نوع من التمجيد والتفخيم لشخص المحبوب يُقصد

بـه إلقـاء سـلاح الاحتجـاج والجـدال، إعلانـاً عـن التسـليم والاستسـلام للحب والمحبوب:

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

***

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

نطـل مـن هـذه المقطوعة عـلى نقطتـين، إحداهـما معروضة بمنظار شـديد التكبـير (يـا حبيبي وسـيدي وأمـيري..) والأخرى نقطـة تائهة في مهـبِّ الرياح،

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

عدتُ بقلب ضائع.. محطّمٍ بعد السفرْ

كطائرٍ تقذفه الريح.. وينعاه المطر

تغتالني في وحدتي الخرساء، أشباح الضجرْ

***

سائحةً أنا.. أجوب في الورى كل فضاءْ

ولي فؤاد نازفٌ بعدك شلالَ دماء

حتى مكالمة الهاتف، تنتظر بأعصاب متوترة كأن كيانها المعنوي كله، غرورها وكبرياءها وأشواقها، ترتبط بحديث هاتفي ارتباطاً مصيرياً. ففي قصيدة (تلفون) تخاطب هذا الجهاز خطاباً يتعدَّى الشوق المألوف:

أيّها الأبكم الأصمّ تكلَّمْ

وترنَّم، ولا تحطِّمْ غروري

أنا عانقتُ فيك لهفة روحي

أنا قبَّلتُ فيك فيض شعوري

لتذوب الثلوجُ عنك، فتجلو

بالرنين الحبيب صوت أميري

في حديث أرقَّ من نغم الناي

وهمس الصبا، ونجوى العطور

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

أيّها الأبكم الأصمّ تحرَّكْ

يا جماداً يحيا بغير ضميرِ

لا تُثرني بلونك الأسود الجهمِ

وتهديد صمتكَ الموتور

لا تدعني أَهوي عليك بسخطي

ثم أذروك كالهشيم النثيرِ

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

لا تُثِرني، فطالما كنتَ سلوايَ

وعوني، ومنقذي، ومجيري

كم ترفَّقتَ بي، وأسعدت عمري

بلقاء الحبيب عبر الأثيرِ

فإذا بي أستغفر الحب للماضي

وأصحو على نداء البشير

وألبِّي سماعتي وهي تدعوني

وأنسى هواجسي وغروري

مثل هذا الهوى المشبوب يستغرق صاحبه وينشئ له واقعاً بديلاً من الأحلام والتخيلات:

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

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

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

***

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

تتكرَّر كلمة «الجسر» رمزاً إلى أي شيء يردم الهوّة الفاصلة بين الحبيبين.

كذلك تتوارد صورة الآسر والأسير.. فحين يراودها طيفه في الحلم ترقص فرحاً:

فإذا طيف حبيبي يتراءى لي بشيرا

وإذا وجه حبيبي يجعل الظلمة نورا

وإذا بي.. وأنا أرقص بشراً وحبورا

أغلق الشباك حتى لا أرى النور المغيرا

إذ أرى قلبي من البدر، على بدري، غيورا

وأنا بين يديه، آسرٌ ضمَّ أسيرا

وأسيرٌ في يَدَيْ آسرهِ نام قريرا

فهنا تتداخل السكِّين والجرح ويتوحد الآسر والأسير. وتمتزج الحرية والقيد والنعيم والعذاب والصحراء والحديقة:

أختَ روحي علّليني.. واصدقي لا تكذبيني

لا تقولي: أطلق السجّانُ أغلال السجين

إنَّني أهواه طول العمر قيداً في يميني

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

سبعة أيّام أرتني الكثيرْ

سبعة أيّام مضت.. خلتُها

مشلولةً.. أقدامها لا تسيرْ

وأنت في تيهك مُسْتَغرقٌ

وتدَّعي أنِّي هواك الكبير

***

هل ذبل الزهر، وجفَّ الندى

وصوَّح الروض، وراح العبير

إن كان هذا، فهو لي رحمة

فقد هوى القيد.. وفُكَّ الأسير

فالتناقض بين مطلع القصيدة وما فيه من لواعج الشوق والنهاية التي ترى في الفراق فرجاً من العذاب الذي يبدو نوعاً من القدر لا فكاك منه:

آه من ليلي، ومن ويلي، ومن هذا المقدَّرْ

يطلع البدر على الأنجم في الليل ويسهر..

ويواليها بنور الشوق حتى تتبلور..

أي سحر يجذب البدر إليها حين تخطرْ؟

أتراها كحّلتْ بالليل جفنيها لتسحر؟.

أنا من كحَّلني السهدُ، وبدري ليس يشعر..

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

فمتى ترحم يا حبِّي، سجودي وركوعي

ومتى تطلع بالآمال يا حلو الطلوعِ

أسعِدِ القلبَ بمرآكَ، وانعم بالرجوع

الجسر والقدر والوصال، هي المحاور الثلاثة التي يدور عليها شعرها الرومنسي في معظمه.

وقد ذكرنا أن شعرها الرومنسي شديد القرب من شعر فدوى طوقان، إن لم يكن من حيث التجربة فمن حيث الأداء الفنِّي.

إن الديوان الأوّل للشاعرة فدوى طوقان وحدي مع الأيام يسجِّل قصّة اكتشاف العاطفة واكتشاف الخيبة، بكل ما يرافق ذلك من قلق ولهفة ويأس ونزوع وأمل. فهي عاشقة للمروج وللربيع وللعزلة وللخيال. إن المراهقة والعاطفية الشديدة تتجلّى في التسامي ومناجاة القمر والخلود إلى الصمت والحديث عن السكون والحنين إلى ما لا يسمّى:

حياتي دموعْ

وقلب ولوع

وشوقٌ وديوان شعرٍ، وَعُودْ

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

ذنبي، وما ذنبي؟ ألا ويلاه من ظلم القيودِ

ما حيلتي والغِلّ في عنقي على حبل الوريد؟

لكنها تستعيد ثقتها وقوتها ونشوتها حين يعود الحبيب ويؤنس وحدتها:

وحين تعودُ

يعود الوجودُ

يمدّ ذراعين مفتوحتين

إليَّ، ويصبح قلبي، سموحاً

صفوحاً، دفوق العطاء..

وهـي تشـعر أنّ تعلّقهـا بـه قيـد لهـا وسـجن يـأسر حريتها، ومـع ذلك فهي فرحـة بهـذا القيـد لا تريد منه فـكاكاً.

إذا أنا ضقت بأغلال حبي

وثرت عليها وثرت عليك

فلا تعطني أنت حريتي..

الحقيقـة أنهـا لا تعـرف كيـف تكـون وحدهـا، وبالتالي فـلا معنـى لحريتها، فـما دام الرجـل، غائبـاً وحـاضراً، يملؤهـا ماثلاً في نفسـها وخاطرهـا، فلا حاجة لهـا بحريتهـا. فهو يسـكنها ويتحكَّـم في حياتها:

غبتَ، فأيّامي رؤى وانتظارْ

حلو، على الرجاء يطويني

وحين يؤوي الليلُ أهلَ الهوى

أحضن أشواقي وأغفو على

ذكرى توافيني

ذكرى هنيهات ملاء قصارْ

أحملها في سر تكويني

وكـما أخـذت الشـاعرة سـعاد الصبـاح عـن الرومنسـية إغراقهـا العاطفـي وبوحهـا المبـاشر وأشـواقها اللاهبـة، كذلـك أخـذت عيوبهـا، وأبرزهـا تفـشِّي «النثريـة» في شـعرها، وتميّـع الأسـلوب حـين تكثر فيـه الصفات، كقـول فدوى:

ويصبح قلبي: سموحاً

صفوحاً، دفوق العطاءْ

شفيفاً يغني كطير سعيد

خفيفاً كقلب الصفاء

بنى عشّه في ربى الجنة

فركاكة الصورة ناتجة عن هلهلة الأسلوب وانعدام الفكرة، ولا مجال لمزيد من التوسع. فمثال واحد يكفي للتأكيد على أن رومنسية سعاد الصباح بنت بيئتها العربية. غير أننا نقدر أن هذا التوجّه استغرق وقتاً طويلاً يبلغ ما يقرب من ربع قرن 1960 - 1980، على اعتبار أن الشاعرة بدأت جدياً بالنظم وهي في الثامنة عشرة، وبدأت في تغيير طريقتها قبل بضعة أعوام من نشر ديوانها الثاني فتافيت امرأة (1986).

المرأة الفريدة المتمردة:

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

واستسلمت روحي لآلام التحّسر والندامةْ

وجرت دموعي اليائسات كأنها فيض الغمامةْ

***

وافترقنا، وأنا أدفن في الصمت نزوعي

وأداري حر أشواقي، وأنات ولوعي

هـذه الصـورة الدامعـة لامـرأة خاضعـة ورجـل مترفِّـع ينـأى بنفسـه عـن اللهفـة الحـرّى، تتـلاشى في القصيـدة الآنفة الذكـر مع صورة المـرأة التي تتفانى في الحـبِّ وإرضـاء الحبيـب. وتـبرز بـدلاً مـن كل ذلـك صـورة المـرأة الجامحة التـي تبـدأ حديثهـا بالإنـذار والوعيد:

إن في قلبي جواداً عربيّا

عاش طول العمر في الحبِّ أبيّا

فإذا عاندتَه ألفيتَه

ثار كالماردِ جبّاراً عتيّا

وإذا لاينته ألفيته

بات كالطفل رقيقاً وحييّا

لمسة تجرح من عزّته

يستحيل الطفل وحشاً بربريّا

فهـذا التنمّـر مصحـوب برغبـة في التسـوية، لذلـك فالقلـب يجمـح كالجواد العـربي ويثـور كالمـارد الجبّـار لكنّـه يـرقّ أمـام اللـين وينثنـي، فـإذا ما اسـتثير هـاج كالوحـش. ويبـدو أن هذه الصـورة المزدوجة من رعـدة الغضب والرغبة في المصالحـة هي الرسـالة التي أرادت الشـاعرة أن توصلهـا عبر القصيدة، فهي تكررهـا عـوداً عـلى بـدء، ومـا تلبـث أن تختم بهـا القصيـدة، منـذرة بأنها إذا ثـارت حطَّمـت في ثورتهـا كل مـا حولها وقتلـت الحب ودفنتـه، لذلك الأفضل

للحبيب أن يلاطف هذا الجواد العربي ويستميله:

لا تعانِدْني.. فأغدو حمماً

تهدم الدنيا عليك وعليّا

لا أبالي، إن تحطَّمتَ معي

ودفنّا قصَّة الحبّ سويّا

فحنانيك.. وحاذرْ غضبتي

إن في قلبي جواداً عربيّا

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

همسة تأتيه عن غير رضا

يملأ الكون ضجيجاً ودويّا

هكذا قلبي الذي، أكبره

عاش فيه الدمع مكتوماً عصيّا

مرجل يغلي بخاراً ثائراً

وأنا أكتمه في شفتيّا

هكذا قلبي كما روَّضتُه

هكذا عاش كريماً وشقيّا

فالكرامة جاءت على حساب الشقاء. وهذه علاقة مؤلمة لا يمكن لها أن تدوم. فإذا أراد الحبيب الاستمرار في العلاقة فعليه أن يقدِّم الحبّ

والسعادة، وسوف يجد هناء وسلسالاً شجّياً:

فإذا ما شئتَ أن تسعدني

فاسقني الحبَّ حناناً سرمديّا

اجمعِ الأشواق من نور الضحى

وابنِ لي من نسجها عشّاً هنيّا

وأنلني قبلاً معسولةً

اتّخذ منها عقوداً وحليّا

وأنا أغزل شعري بردةً

تبعث الدفء حواليك شهيّا

وأحيِّيكَ بشِعري نغماً

رائق الأوتار سلسالاً شجيا

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

أواهُ لو ذقت مثلي

عذابَ كأس البعادِ

إذن لهالكَ أني

أعيش والدمعُ زادي

بحرقةٍ في عيوني

وخِنجرٍ في فؤادي

وليس مصادفة أن الشاعرة تختم الديوان الأول -أمنية- بقصيدة تؤكِّد فيها معنى كرامة المرأة وكرامة العشق التي تتحقّق حين يكون الرجل جديراً بحب المرأة:

يا أميري، إنني من زمني أرفعُ قَدْرا
أنا لا أملك إلا عزَّة فيَّ وكِبرا
أنا للحبِّ المثاليِّ، وهبت العمر نذرا
فإذا أخلصتَ.. خذ عمري، وكن بالحبِّ أحرى

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

لو جعلتَ الليل ظهراً.. وعرضتَ الشمسَ مَهرا
وملأت الجوَّ والأبحر والأنهار عطِرا
وفرشتَ الدربَ ألواناً وأضواءَ وزهرا
ونظمتَ الكونَ لي ماساً وياقوتاً ودُرّا
ستراني.. لستُ بالمال ولا بالجاه أُشرى

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

أيّها المفتون.. ليس الحب بستاناً وقصرا

أيّها المغرور.. ليس الحب أمجاداً وتبرا
أنا بالدنيا، وما فيها جميعاً، لستُ أُغرى
أنا لا أقبل أن أغدو لأهوائك جسرا
أنا لا أقبل أن أحيا على أشلاء ذكرى
أنا لا تقل إنك تهواني، فإِّني ضقت صدرا
لا تقلها، إن قلبي لم يعد يملك صبرا
ثم تقارن بين مثاليتها وماديته:
أنت من تستعرض الأحلام في كفِّك أسرى
وأنا البدر صفاءً.. وضياءُ الشمس طهرا
وأنا الوردُ عبيراً.. وأنا الجنّة سحرا
وأنا أُغْنِيةُ الأيامِ إيناساً وبِشرا
أنا وجداني فردوس، ووجدانك صحرا..

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

قيمـة كالحـب والفضيلـة ولا تُعـادل مـع ثمـن بالذهـب أو المـاس.

القصيـدة الثالثـة التـي تخلـع عن الرجـل إطاره التسـلطي الرهبـوي عنوانها (حـقّ الحيـاة) وهـي تتحـدث عـن حق الحيـاة للنسـاء وكيف يسـتلبها منهن تسـلّط الرجال:

ويل النساء من الرجال إذا استبدُّوا بالنساءْ
يَبغونهن أداةَ تســـليةٍ، ومســـألةَ اشـــتهاءْ

ومراوحاً في صيفهم.. ومدافئاً عبر الشـــتاء
وســـوائماً تلد البنين ليُشـــبعوا حبَّ البقاء

فالإهانـة الأولى للمـرأة إهانـة بيولوجية، أي أن تقتصر حيـاة المرأة على أداء الأدوار البيولوجيـة التـي ناطتهـا بهـا الطبيعـة مـن جـماع وحيـض وحمل وما يرافـق ذلـك مـن لـذَّة واشـتهاء. والإهانـة الثانية التـي يوجِّهها الرجال للنسـاء هـي إهانـة اجتماعيـة - تاريخيـة، فالمـرأة دميـة يلهـو بهـا الرجـل في أوقـات فراغـه ويتحكَّـم بمقاديرهـا حين يسـدّ حاجاتهـا بماله:

ودمًى تحرِّكها أنانية الرجال كما تشاءْ
وتذلّ للرجل – الإله كأنّه ربُّ السماء
ما دام يمنحها المؤونة والقلادة والكساء

وتنتهـي القصيـدة نهايـة خطابية إنشـائية تعلـن فيها المرأة أنهـا وصلت إلى المسـاواة ولا أحد يـدري كيف:

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

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

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

يقولون:

إن الكتابة إثم عظيمٌ..

فلا تكتبي

وإن الصلاة أمام الحروف.. حرامٌ

فلا تقربي

وإن مِداد القصائد سمٌّ

فإيّاكِ أن تشربي

في الديانات الحية، الأصل في الأشياء الإباحة، أما الاعتقادات المتحجِّرة

فتلقي التحريم على كل فعاليات الحياة لتحجر ملكات الإبداع عند البشر وتفرِّق بينهم. بداية القصيدة تحريم الكتابة على المرأة، فهي ترتكب إثماً عظيماً حين تمارس فعل الكتابة. لكن الشاعرة تسفّه تلك الدعوى بأنها كتبت ما أرادت ولم تحلّ عليها لعنة الله:

وها أنذا

قد شربت كثيراً

فلم أتسمّمْ بحبر الدواة على مكتبي

وها أنذا

قد كتبت كثيرا

وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيرا

فما غضب الله يوماً عليّ

ولا استاء، منِّي النبيّ..

إن التجربة التاريخية للإبداع النسوي لا تضع هذا الإبداع ضد الدين مباشرة. وبالتالي فهذا الزعم باطل يراد منه قصر الإبداع على الرجال:

يقولون:

إن الكلام امتياز الرجالِ..

فلا تنطقي!!

وإن التغزّل فنّ الرجالِ

فلا تعشقي!

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقي..

وها أنذا قد عشقت كثيراً

وها أنذا قد سبحت كثيراً

وقاومت كل البحار ولم أغرقِ..

الجريمة الأساسية إذن أنها شاركت الرجال في امتياز الكلام عن همومها وإعلان رأيها، بينما الكلام سلطة محتكرة للرجال، خاصة فن الشعر والغزل. فإقدام المرأة على أن تكون شاعرة جريمة تنطوي على جريمة أعظم هي الكلام في العشق. فهذا امتياز للرجل إذا اقتحمته المرأة غرقت في الخطيئة والعار. لكن الشاعرة تجادل بأنها ارتكبت كل تلك «المحارم» وما زالت تحافظ على فضيلتها. فقد كوَّنت لنفسها رأياً في أمور الحياة والمجتمع وأعلنته، كما أنها عرَّضت قلبها لصبوات الجمال فعشقت. وأحبّت الشعر وعانت الكثير من أجله.. لكن هذا كله لم يقدها إلى الزلل:

يقولون: إنِّي كسرت بشعري جدار الفضيلةْ

وإن الرجال هم الشعراءْ،

فكيف ستولد شاعرة في القبيلة؟!

هذا هو السؤال الذي يؤرِّق الشيوخ المحافظين، فقد وضع الأسلاف للأنثى معايير جمَّدوا الحياة ضمن قوالبها ثم قالوا إن حدود جمودهم هي حدود الفضيلة. لكن الشاعرة سخرت من كل ذلك:

وأضحك من كل هذا الهراءْ

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكبِ

وأدَ النساءْ

وأسأل نفسي

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة؟

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

هذا التركيز على قمع الأنوثة ترفضه الطبيعة ويرفضه المنطق:

لماذا

يقيمون هذا الجدار الخرافيَّ

بين الحقول وبين الشجرْ

وبين الغيوم وبين المطر

وما بين أنثى الغزال، وبين الذكرْ؟

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

ومَن قال: للشعر جنس

وللنثر جنس

وللفكر جنس

ومَن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة؟

هـذا الاسـتئناف إلى منطـق الطبيعـة يفضـح انحـراف المنطـق الاجتماعـي التقليـدي، ويوضـح تداخـل الجنسـين في الحالـة الطبيعيـة، فـلا يمكـن الفصل بـين الحقـول وبـين الشـجر لأن الشـجر يصنـع الغابـة والحقـل. وبالتـالي فـلا فـرق بـين الذكـر والأنثـى في صنـع الحيـاة والمجتمع. فـكان بالأحـرى ألا يكون للشـعر جنـس وللنـثر جنـس. لكـن حقيقة الأمـر أن المجتمع يتمنّـى أو يفرض أن تكـون المـرأة ضعيفـة مسـتعبدة لأن المـرأة المتحـرّرة الثائـرة تشـكّل خطراً عـلى مجتمعهـم التقليدي:

يقولون: إنِّي كسرت رخامة قبري

وهذا صحيح

وإنِّي ذبحت خفافيش عصري

وهذا صحيحْ

وإني اقتلعت جذور النفاق بشعري

فإن جرحوني

فأجملُ ما في الوجود غزال جريحْ

إن المـرأة المبدعـة المتحـرِّرة المناضلـة كائـن جديد عـلى دنيا العـرب، خاصة إذا تمسَّـكت بأنوثتهـا واعتـزَّت بها.

فالإحسـاس بجـمال الجنـس، أي جـمال أن يكـون المـرء أنثـى، أطروحـة مناقضـة للمأثـور الشـعبي الـذي يجعـل مـن الأنوثـة لعنـة وخطيئـة. وهـي أطروحـة ابتدعهـا نزار قبـاني ضد الفكـر التقليدي الذي يجعـل الأدب للرجال والحريـة للرجـال:

معذرة يا سيِّدي
إذا تطاولتُ على مملكة الرجالْ
فالأدب الكبير –طبعاً– أدب الرجال
والحب كان دائماً من حصّة الرجال
والجنس كان دائماً
مخدِّراً يباع للرجال

***

يا سيِّدي
قُل كل ما تريده عنِّي فلن أُبالي:
سطحية - غبية – مجنونة بلهاء
فلم أعد أُبالي
لأن من تكتب عن همومها
في منطق الرجال تدعى امرأةً حمقاءْ
ألم أقل في أول الخطاب أنِّي امرأة حمقاءْ..[1]

مـن هـذا الأسـاس الشـعري ـ الفكـري، تنطلـق الشـاعرة سـعاد الصبـاح لتحديـد هويـة المـرأة

الشاعرة المتمردة المتحرِّرة:

1- نزار قباني – يوميات امرأة لا مبالية، 6: 579، 1968.

إنّني مجنونة جداً..

وأنتم عقلاءْ

وأنا هاربة من جنَّة العقل

وأنتم حكماءْ

أشهر الصيف لكمْ

فاتركوا لي انقلابات الشتاءْ (فتافيت امرأة - المجنونة)

الرجل المرفوض:

يقولون إن الأنوثة ضعفٌ

وخير النساء هي المرأة الراضيةْ

وإن التحرّر رأس الخطايا

وأحلى النساء هي المرأة الجارية

يقولون:

إن الأديبات نوع غريب من العشبِ

ترفضه البادية

وإن التي تكتب الشعر ليست سوى غانيةْ (نفسه)

الفرديـة الجديدة التي اكتسـبتها الشـاعرة بالتمرّد والتحـرّر والإبداع، فتحت عينيهـا عـلى المعتقـدات البالية التي تحـدِّد نظرة المجتمع التقليـدي إلى المرأة فتحاربهـا وتحـدِّد لهـا صورتهـا ومجـال نشـاطها لـكي تقمعهـا وتحيـط دوافع

الإبـداع والتميّـز فيهـا. فالأديبـات -أي النسـاء المثقفـات المتحـررات- نبـات غريـب عـلى المجتمـع. لكـن الشـاعرة تعتز بهـذه الغربة وتـرى فيهـا حريتها. وأهـم مظاهـر الحريـة الندّيـة في العلاقـة بـين الرجـل والمـرأة. فالمرأة ليسـت متاعـاً يتملّكـه الرجـل، ليسـت «شـيئاً» منـزوع الإرادة يتـصرَّف فيـه الرجـل كـما يشـاء. والشـاعرة تحتـج على تملّـك الرجـل إلا أن احتجاجاتهـا تصبح أكثر حـدَّة وتنوّعـاً، فقـد صـارت تأخذ عـلى الرجل تملكه للمـرأة وترفعـه عليها ثم إهمالـه لها:

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملني كفرعونٍ..

ولم تفرض شروطَك مثل كل الفاتحينْ

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تكرّسني كأرض للفلاحةِ شأنَ كل المالكين..

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملني كرسيٍّ قديم

أو كنصٍّ في تراث الأقدمين.. **(فتافيت امرأة)**

هـذا الترفـع يـأتي عـن اعتقـاد عامـي شـائع برفعـة الرجـل وضعـة المـرأة. والقصيـدة بعنـوان (إلى تقدمـي.. مـن العصـور الوسـطى). فمثـل هـذا «التقدمـي» مـا زال يحمـل في نفسـه معتقـدات العصـور الوسـطى، فيفضحه حـوار الشـاعرة ويسـقطه:

يا سيِّدي:

إن كنت تعتبر الأنوثة وصمةً

فوق الجبينْ،

فما الذي أبقيت للمتحجّرين؟

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

يا من تعقدكُ انتصاراتي.. وتكرهُ أن تري حولي

ألوفَ المعجبينْ..

يا مَن تخاف تفوّقي.. وتألّقي..

وتخاف عطر الياسمينْ

هل ممكن.. أن يكره الإنسان عطر الياسمين؟

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

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

لو كنت تعرف كم أحبّكَ

ما قمعتَ

ولا بطشتَ

ولا لجأت لحد سيفكَ

مثل كل الحاكمينْ

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

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

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

أمثقَّف؟

ويقول في وأد النساء؟

فأي ثقافة هذي وأي مثقَّفين؟

إن الثقافة تعيد تشكيل الرجل بحسب مفاهيم نسائية تبتعد به عن الوحشية الأولى.

وقد جاءت رسالة الإسلام إلى العرب بثقافة أبطلت عاداتهم الوحشية الأولى ومن بينها وأد البنات.

أتقدّمي في كتابته

ورجعي بنظراته إلى الأنثى

فإن ضحكت له امرأة

يخاف عذاب ربّ العالمينْ!

ولـكي نلمـس عمق الإشـارة في هذا المقطع ينبغي الرجـوع إلى مطلع المقطع السـابق: «أمثقَّـف ويقـول في وأد النسـاء؟ فـأي ثقافـة هـذي وأي مثقَّفـين؟». أي أن وأد النسـاء ثقافـة جاهليـة. ولكـن بالمقابل، فإن الاعتقـاد بأن كل امرأة غاويـة وأن صورتهـا عـورة وضحكتهـا عـورة ليـس مـن الإسـلام في شيء. أي أن الرجـل لم يكـن مثقَّفـاً في يـوم مـن الأيَّام بمقاييـس الجاهلية أو الإسـلام. ومثل هـذا الرجـل لا يتميَّـز بـشيء عـن غيره من بقيـة الرجـال العاديين:

فكَّرت أنَّك طبعةٌ أخرى

ولكنِّي وجدتكَ

طبعةً عاديّةً.. كالآخرين

ثمـة صـورة أخـرى للرجـل المرفـوض: هـي صـورة الرجـل المتجمّـد في قوالب الحضـارة الرجـل الشـديد الرقـة والتنظيـم بحيـث يحـوِّل مظاهـر الحيـاة الحديثـة إلى تقاليـد متحجِّـرة:

ابقَ، أيّها الرجل، حيث أنتَ

ابقَ عبداً لعاداتك اليومية البليدةْ

انتظر قهوتك في الثامنة وجريدتَكَ اليوميةَ

في الثامنة والدقيقة العشرين

وإفطار الصباح في التاسعة

ابقَ بين ملفّاتك وبريدك

وسيجارك الكوبي

مزروعاً كمسلّة مصرية

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

مزَّقت تذكرة السفرْ

وقَّررت أن أعفيك من تقلّبات الطقسِ

ورائحِة السفنِ

وجنونِ المسافةْ

لأن قبلاتي تسبب لك الحساسية

والنوم على سطح المراكب

يوسخ قميصك المنشّى

وشعرك المصفف لدى أمهر حلاقي المدينةْ

من خلال رسم هذا النموذج ونسفه نعثر على قيمة حداثية رفيعة في شعر سعاد الصباح، وهي السخرية، فقد تكرَّرت هذه الظاهرة في عدَّة قصائد سابقة، مما يدلّ على أنها سمة أسلوبية في شعر شاعرتنا. فهي تتحدَّث من خارج المشهد وتصوّره وكأنه يعيش في عالم آخر، عالم كل ما فيه مرتَّب منظَّم بشكلٍ يثير الأعصاب، وتنجح في النهاية في رسم عالمين ليسا هما عالم الرجل وعالم المرأة، وإنما هما عالم الحداثة العصري، وهو

عـالم الشـاعرة، وعالم التخلّـف الجاهـلي.. والأول أنثوي والثاني ذكـوري. وهذه هـي رسـالة سـعاد التـي حملتهـا، بإخـلاص وصدق، منـذ نظمـت أول قصيدة لها.

دواوين الشاعرة التي تتناولها هذه الدراسة

1. أمنية - 1971 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط9، 1996
2. إليك يا ولدي - 1982 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط9، 1994
3. آخر السيوف - 1992 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992
4. فتافيت امرأة - 1986 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992
5. في البدء كانت الأنثى - 1988 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط5، 1994
6. حوار الورد والبنادق - 1989 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1989
7. برقيات عاجلة إلى وطني - 1991 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1994
8. قصائد حب - 1993 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992
9. امرأة بلا سواحل - 1994 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1994
10. خذني إلى حدود الشمس - 1997 - دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1997

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

أ. د. جورج طراد[1]

تبدو مجموعة برقيات عاجلة إلى وطني لسعاد الصباح (دار سعاد الصباح - ط4 – 1994) معرضاً حاشداً لظاهرة التواتر ذي القيمة الدلالية المكتنزة. فقصائد المجموعة الثماني، على تفاوت في طول كل منها، وعلى تباين في أنماطها الشعرية، أفادت بشكل واضح وكثيف من وظيفة التواتر الفني على المستويات الصوتية البحت أولاً، واستطراداً على المستوى الشعري الدلالي. بمعنى أن «تصويتات» التواتر ترتدي أهمية دلالية ظاهرة، بحيث إن المعنى يترسّخ أكثر ويتّخذ طابعاً أكثر شمولية بفضل تعميق دلالاته عَبر التواتر المدروس.

وظاهرة التواتر ليست جديدة على الشعرية العربية.. فكل الشعراء العرب المعاصرين شددوا على التواتر ووظفوه في نصوصهم لأهداف متفاوتة، من صلاح عبد الصبور إلى أحمد عبدالمعطي حجازي، وأنسي الحاج وأدونيس ونازك الملائكة ومحمد إبراهيم أبو سنة، صعوداً إلى ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وآخرين، وقد يكون بدر شاكر السياب في قصيدته (أنشودة المطر) أبرز المعاصرين الذين وظفوا

1- ولد في بيروت 1949، باحث وأكاديمي وأستاذ مادة الأسلوبية في المعهد العالي للدكتوراه في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية. حصل على شهادة كلية التربية 1974 من الجامعة اللبنانية، وحصل على الدكتوراه في نقد الشعر العربي الحديث 1977 من السوربون، وحصل على الدكتوراه في صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي الحديث 1990 من الجامعة اللبنانية.

التواتـر اللغـوي وظيفـة فنيـة مكتنـزة، مـن خلال تنويعـه الـدلالي والصوتي في لفظـة «مطـر.. مطـر.. مطر».

والبلاغيـون العـرب القدامـى، كابن قتيبة وأبي هلال العسـكري وابن رشـيق وغيرهم، تنبهوا إلى أهمية التواتر في النص الكتابي -وكانوا يسـمّونه «التكرار»- واجتهـدوا لاكتشـاف الأدوار التـي يمكـن أن يلعبهـا في الفنية الشـعرية لاحقاً، وفي النـص القـرآني أساسـاً. وقـد تكـون الدراسـات التـي طلـع بهـا ابـن قتيبـة، عـلى هـذا الصعيـد، رائدة الوعـي بأهمية التواتـر الفني في كل الـتراث العربي.

تواتر ومفهومان:

بطبيعـة الحال هنـاك فوارق بين مفهوم القدامى للتواتـر ومفهوم المحدثين. ففـي حـين كان القدامـى يميلـون إلى اعتبـار التكـرار عاملاً من عوامل ترسـيخ المعنـى وزيـادة تعميقـه، فـإن المحدثـين أعطـوه مفاهيـم فنيـة أكـثر تداخـلاً. فقـد أعطـي التواتـر وظيفـة نفسـية بحيث يمكـن أن يعكس تـرددا أو قلقاً في ذات الشـاعر فينعكـس صوتيـاً في نصـه. كذلـك خُلعت عليه وظيفة شـكلانية بحـت مـن خـلال الدائريـة تـارة والحـرص عـلى الفواصـل بـين مقطـع وآخـر طـوراً. لكـن أهـم وظائـف التواتـر الفنـي في الشـعرية العربيـة الحديثـة هي الوظيفـة الصوتيـة - الفونوتيكيـة. يعنـي أن التواتـر ينعكـس نغـماً يُشـيع في القصيـدة قيمـة صوتيـة معينـة تشـدّ النـصّ إلى بعضـه وتجعله يسـبح في جوّ نغمـي محدّد.

وهـذه الظاهـرة الصوتية ليسـت جديدة، فابن زيـدون الأندلسي في قصيدته الشـهيرة (أضحـى التنـائي) وظّـف التكـرار الصـوتي بمهـارة فائقـة مـن خـلال حرصـه عـلى نغميـة حـرف النـون الـذي تكـرّر، صوتيـاً بالحـرف أو بالتنويـن،

مئات المرات في القصيدة التي لا يكاد يخلو بيت واحد منها من إعادة لصوتية النون بضع مرات في الشطر الواحد.

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

ولعل النظريات الشعرية الحديثة، ولا سيّما في الغرب حيث ازدهرت ألوان علم الدلالة (semiotique) في ستينيات القرن العشرين، هي المسؤولة في شكل كبير عن دفع الموجة الشعرية العربية الحديثة إلى تبني ظاهرة التواتر الفني هذه، من خلال العودة إليها عَبر ما كان يصل إلى الشاعر العربي من نظريات نقدية أجنبية، كان كثيرون يجتهدون في إيجاد جذور عربية تراثية لها، كما فعلت نازك الملائكة في أكثر من مكان في كتابها المعروف قضايا الشعر المعاصر، ولا سيّما من خلال تشديدها على أن التكرار ثلاثة أنواع: لا شعوري وبياني وتقسيمي.

مهما يكن من أمر فإن «أدوات» التواتر التي احتفل بها النقد الحديث، الغربي أولاً والعربي المتأثر به لاحقاً، استندت إلى تحديات ومصطلحات كثيرة ومتداخلة منها:

Alliteration (تكرار حروف الصوامت الأساسية) ooccurence (ظهور وحدة ألسنية تتكرر في الخطاب) assonance (إعادة الصوت نفسه) anaphores (تكرار كلمة معيّنة في رأس عدة مجموعات من الجمل للحصول على تأثير ترسيخ المعنى أو إقامة التناسق المتوازي) pleonasme)وهو أمر سلبي لأنه يقوم على تكرار ما سبق قوله بعيداً أية إضافة أو

دور فنـي).

لكـن أشـهر تلـك المصطلحات وأكثرها تأثـيراً في النقد العـربي الحديث المتأثر بالنظريـات الغربيـة هـو مصطلـح Isotopies ومعنـاه تواتـر وحـدة لغويـة صوتيـة محـدّدة في جوانـب نـص معيّن. وقد حـدد غريمـاس (A.J. Greimas) في كتابـه عـن السـيموتيكا الشـعرية هـذا المصطلح فاعتبره أسـلوباً غـير مقيّد بقوانـين صوتيـة صارمـة، إنمـا هـو قـادر عـلى اسـتنباط معادلاتـه الذاتيـة من خـلال نـبرة الكاتـب، مشـيراً إلى أن هـذا التواتـر يمكـن أن يكـون في الشـكل الخارجـي أو في المضمـون، ويمكـن، بالتـالي، أن يكـون أفقيـاً أو عموديـاً. وقـد طبّـق الباحـث نظرياتـه هذه عـلى نصوص شـعرية متفاوتة كتبت بالفرنسـية للشـاعر مالارميه، أو بالإنجليزية للشـاعر هوبكنز، مسـتخرجاً الدلالات الفنية التـي يمكـن أن يؤديهـا التواتـر، في مفهومـه المتحـرك أي البعيـد عـن فكـرة التكـرار القديمـة التـي كانت تسـم «مرتكبها» بالضعف ليس فقط في قاموسـه اللغـوي، وإنمـا خصوصـاً في مـداه الرؤيوي الشـعري.

ومـن البدهـي القول إن الشـاعرة سـعاد الصبـاح، في مجموعاتهـا المختلفة، صـدرت عـن معرفـة تراثية بوظيفة التكـرار، إضافة إلى أنها مـن خلال قراءاتها الشـعرية ومتابعاتهـا النقديـة المنفتحـة، كما هو واضح من كتاباتها، تنشّـقت، عـلى الأرجـح، نسـمات التواتر الفنـي في النظريـات النقدية الغربيـة وتأثيراتها في النقـد العـربي الحديـث، ولا سّـيما في المجـال الشـعري. لذلـك فـإن نصهـا الشـعري، منـذ البدايـة، مشـبع بتوظيـف التواتر. غـير أنه من المسـتحيل الآن في هذا الحيّز المحدود، القيام باسـتعراض شـامل لكل ممارسـات التواتر الفني في تجربـة سـعاد الصبـاح، وتحليـل مظاهرهـا ودلالتها. لذلك ارتأينـا أن ما هو أكـثر فائـدة التركيـز عـلى مجموعة برقيـات عاجلة إلى وطني، ليـس فقط لأنها

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

اللازمة وكثافة التواتر:

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

بعدها، على الفور، يبدأ استعراض التواترات في المقطع الثاني الذي يتألّف من 45 كلمة. أوّله، كما قلنا، إعادة اللازمة (3 كلمات)، ثم تتواتر «مثل حصان من خشب» مرتين، والاستفهام: «هل من الممكن» مرتين أيضاً، ونهاية 3 أسطر شعرية بكلمة «العرب». هكذا فإن حوالي نصف عدد كلمات المقطع الثاني (20 من أصل 45) خضعت للتواتر. هذا ناهيك عن التشابه الصوتي وتضمين التواتر مثل «هل من الممكن أن يصبح قلبي بارداً»؟

والمقطع الثالث من القصيدة نفسها يختار لازمة موسيقية داخلية تتكرّر ثلاث مرات وقوامها ثلاث كلمات هي «سوف أبقى دائماً». كذلك فإن البحث «عن» التي تتكرر ثلاث مرات أيضاً يفترض ضمنياً تكرار فعل

البحـث ثـلاث مـرات. أمـا فعـل «انتظـر» فيتكرر مرتـين. كل هـذا يضفي على المقطـع الثالـث والأخـير من القصيدة جـوّاً إيقاعيـاً صوتياً واضحاً، مـع امتداد مضمـوني لـه، واضـح أيضـاً، يراهـن عـلى عـودة الأمل بغـدٍ أفضل.

لكـن القصيـدة الأولى، عـلى كثافـة التواتر فيها، ليسـت سـوى عيّنـة عما هو موجـود في القصائـد الأخـرى مـن المجموعة. ولو انتقلنـا إلى القصيـدة الثانية، وعنوانهـا (وردة البحـر)، لتمكنّـا من اسـتيعاب أجواء الشـبكة التواترية الفنية التـي تتوسـلها سـعاد الصبـاح، بما يسـهّل تفكيك انسـيابيتها الشـعرية الهادئة التـي تـكاد تكـون بثّـاً كلاميـاً يومياً لشـدّة ما فيـه من عفوية وبسـاطة.

التواتر الإيقاعي:

تتألّـف قصيـدة (وردة البحـر) مـن ثمانيـة مقاطـع تمتد على تسـع صفحات حيـث يتطلّـب المقطـع الأخـير اسـتكماله في صفحـة إضافية. كل مـن المقاطع الثمانيـة يبـدأ بلازمـة صوتيـة واحدة هي، في ذاتهـا، ثمرة تواتـر. اللازمة تقول: «كويـت، كويـت». هكـذا فـإن هـذا التواتـر الأفقـي الـذي يسـتقلّ دائمـاً في سـطر شـعري كامـل يتكرّر عموديـاً ثماني مـرات. وهذا وحده يكفي كي يشـيع جـوّاً إيقاعيـاً خاصـاً يشـدّ أجـزاء القصيدة بعضهـا إلى البعض الآخـر، ويزيدها تماسـكاً ووحـدة، عـلى الأقـل صوتياً في المرحلـة الأولى.

منـذ المقطـع الأول -الصفحـة الأولى- يتولـد المنـاخ الصـوتي حتـى يكتمـل أسـطراً عـلى الشـكل التـالي:

السطر الأول: نصف لازمة + نصف لازمة.

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

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

السطر الرابع: مبتدأ ونعت.

السطر الخامس: مبتدأ ونعت.

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

هكذا يتبين أن ثمة تعادلاً تواترياً بين السطرين الثاني والسادس، وكذلك بين الرابع والخامس. وهذا تعادل في التواتر العمودي، أما في السطر الثالث فالتعادل التواتري أفقي.

وتتوالى مقاطع القصيدة على إيقاع عالٍ من التواتر يأخذ في الازدياد تدريجياً، ويتداخل شيئاً فشيئاً. مثلاً في المقطع الثالث هناك 9 أسطر شعرية تتكرّر فيها لفظة الكويت مرتين (اللازمة) و«أشيلك» ثلاث مرات في أول السطر (عمودي) و«لآخر» ثلاث مرات (عمودي). معادلة التواتر هي إذاً: (2 + 3 + 3).

في المقطع الرابع، ومن دون تطويل، هناك أيضاً «كويت كويت» (2 أفقي) و«هنا» (3 عمودي)، المعادلة إذاً: (2 + 3) إضافة إلى اعتماد المثلث الخاص بابن ماجد الذي يقطف (1) ويزرع (2) ويخلق (3).

في المقطع الخامس (ص 19) احتفال واضح بالتواتر. هناك 6 أسطر شعرية مع عدد مماثل من التواترات الفنية: كويت (2) أحبك (2) «ك» (2) تعطين (2) تقتسمين (2) مع (2). المعادلة التواترية واضحة (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2).

في المقطع السادس تعود وحدتا التواتر على الصعيد العددي إلى البروز مجدداً (2 + 3)، عمودياً وأفقياً: كويت كويت (2 أفقي) + طفل طفل (2 أفقي) + قديم قديم (2 أفقي) ثمّ وكوني وكوني وكوني (3 عمودي).

في المقطع السابع تداخل واضح وبناء فني ناضج لظاهرة التواتر، مع غلبة واضحة للنوع العمودي منه. كويت (2 أفقي) إذ (2 عمودي) كل (2 أفقي) رغم (2 عمودي)، إضافة إلى التداخل الواضح في التواتر (أفقي + عمودي + أفقي + عمودي) ثمة تواتر لفعل الحب خمس مرات (هل هو حصيلة جمع محصلة تواتر 2 و3؟). واللافت أكثر أن الأسطر ذات الأرقام المزدوجة هي التي تبدأ بفعل أحب (الأسطر 2 و4 و6، و8 و10). هل هذا مجرد مصادفة؟ ربما لكنها قطعاً مصادفة نابعة عن تخمر جمالي وخبرة شعرية عميقة.

في المقطع الثامن وهو صفحتان (22 و23)، وحدات التواتر المزدوج في الصفحة الأولى غالبة. كويت (2) قرر (2) كل (2 أفقي) كل (2 عمودي) لا (2). وحدها نحن تتواتر في هذه الصفحة 3 مرات وكأنها تؤسس للسيطرة الكاملة للتواتر الثلاثي في الصفحة الثانية. تتواتر في هذه الصفحة كلمة يسعدني (3 مرات) وحين يشاء (3) وبها (3) وصادر منا (3).

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

تواتر التقاطع:

أما في القصيدة الثالثة (بطاقة من حبيبتي الكويت)، فالتواتر يرتدي وظائف تقاطعية صوتية تعبيرية موسيقية فنية ودلالية بحيث تنصهر

الاتجاهات جميعاً ولا يعود هناك حدود بينها تفصل أو تقطّع أوصال التجربة الذاتية الانفعالية ككل.

المقطع الأول قوامه التواتر. «نحن باقون هنا» سطر شعري يتواتر استهلالاً مرتين. ثم تتابع التواترات (الماء - الماء) (القلب - القلب) (الآه - الآه)، واللافت أن روي القافية بتواتر 3 مرات في 3 أسطر متتالية.. والجديد البنائي هنا أن الجزء الأخير من البيت الأخير تجعله الشاعرة خاتمة صوتية (ربما لمقابلة اللازمة الاستهلالية)، تسارع إلى تكراره في خاتمة مقطعين آخرين من القصيدة، والقيمة الصوتية لهذا التواتر تتضاعف لأن الخاتمة الصوتية (أنا) هو هو روي معظم الأبيات التي تواترت مرتين (هنا) أو ثلاث مرات (لنا).

المقطع الثاني من القصيدة نفسها، إضافة إلى تواتر اللازمة الاستهلالية والخاتمة الصوتية كما أشرنا، يقوم على التواتر التوازني 5 مرات بين «وهي» و«الذي»، بما يوحي بإيقاع متكرر يحدث استقراراً صوتياً.

المقطع الثالث (ص 31) يلعب على معادلة التواتر الخماسي أيضاً من خلال تكراره 5 مرات لصيغة الفعل الماضي المنتهي بضمير المتكلم للجمع.

والمقطع الخامس (ص 33) يعكس شبكة تواتر جديدة، فهي تستهله بلازمة بدأت في المقطع الرابع (هذه الأرض التي تدعى الكويت)، وتنهيه بالخاتمة الصوتية (هو في قلبي أنا)، التي سبق أن أنهت بها المقطعين الأول والثاني. كذلك تعتمد على تواتر الاسم الموصول بشكل متداخل في الأبيات الأربعة الأولى (التي ـ الذي ـ الذي ـ التي) وذلك وسط السطر الشعري، بما يضيف تماسكاً فوق تماسك الروي، هذا إضافة إلى تواتر «عرفنا ألف حب» (2)، ما وجدنا (2) أكثر (2) وهذه الأرض التي تدعى الكويت (2 في المقطع نفسه). وهذا التواتر نفسه سيكون مقدمة للمقطع السادس (ص

34)، وسيكرر في سياق المقطع نفسه مرة جديدة إضافة إلى تواتر هي (2) ونحن (4) في صدر 4 أسطر شعرية متتالية.

وتأتي ذروة الوظيفة الفنية للتواتر الفني في المقطع الأخير من القصيدة (ص 35) حيث تعبّر الشاعرة عن ثقتها بصمود شعبها. فقد قالت في المقطع الأول (نحن باقون هنا) مرتين، وفي المقطع الثاني قالتها مرة ثالثة. وجاءت في المقطع الأخير لتجمع ما قالته في المقطعين الأول والثاني فتتواتر ثلاثية (باقون هنا) مرتين في غرة المقطع ومرة في متنه بالنسبة إلى الكويتيين، مع مرة إضافية بالنسبة إلى جميع العرب الأشراف. وثمة ثلاثية متواترة أخرى في المقطع نفسه هي ثلاثية «باسم» التي تدعمها الشاعرة بثلاثية أخرى مسندة إليها هي: الأرض والأطفال والتاريخ، صحيح أن الثلاثية الثانية ليست تواتراً صوتياً وإنما مفعولها الداعم لتواتر «باسم» الصوتي يضفي عليها وظيفة شعرية بنائية مميزة.

تواتر الكلمة - المفتاح:

والقصيدة الرابعة في المجموعة (سوف نبقى واقفين) لا تشذ عن قاعدة توظيف التواتر إلى أقصى الحدود فنياً ودلالياً. غير أن في هذه القصيدة شبكية تواترية خاصة بها، أكثر تداخلاً من شبكيات القصائد السابقة. وإذا لم يكن مفيداً تناول وتيرة التواتر مرة جديدة، فقد يكون من المعبّر أكثر وضع ترسيمة تغطي المقطع الأول من القصيدة الذي يمتد طوال الصفحتين 39 و40.

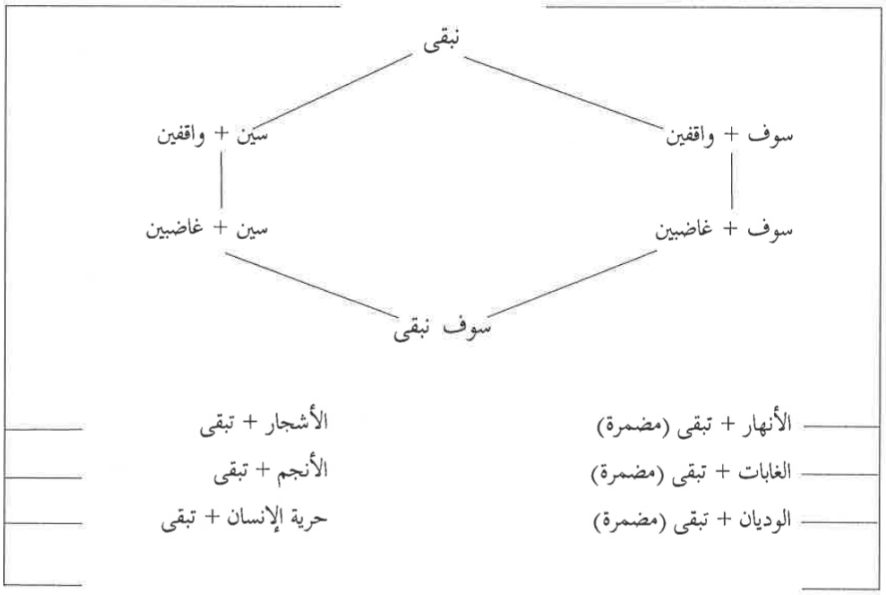
يتّضح من هذه الترسيمة أن الكلمة - المفتاح هي فعل «نبقى» الذي تواتر ثماني مرات في شكل واضح، وثلاث مرات في شكل ضمني.

واللافت في هذا التواتر لفعل البقاء أنه يتوزّع على فئتين: فئة تخصّ ضمير المتكلّم في صيغة الجمع (5 تواترات متعاقبة)، وفئة تتعلّق بالغائب غير العاقل الذي يصبّ في خانة البرهنة وتأكيد بقاء مجموعة المتكلّم (3 تواترات متعاقبة).

كذلك فإن كل تواتر لفعل البقاء لضمير المتكلم - الجماعة / الكويتيون، يكون مسبوقاً بحرف مستقبلي (3 مرات سوف ومرتان السين). أما بقاء غير العاقل فهو مجرد من الارتماء في المستقبل، ربما لأن حالته ثابتة بما يعني أن ثباتها لا يبقيها في حاجة إلى التأكيد على استمراريتها المستقبلية.

والملاحظ أيضاً أن تواتر الحرف المستقبلي مضافاً إلى فعل البقاء في الصفحة الأولى من المقطع (ص 40) له ملمح خاص. فثمة تواتر العبارة (نبقى واقفين) تأتي مرة مسبوقة بحرف «سوف» المستقبلي، ومرة مسبوقة بحرف «سين» المستقبلي. والوتيرة نفسها، مع التراتبية إياها (سوف + س) تتكرّر مع عبارة (نبقى غاضبين)، كل هذا في الأسطر الشعرية الأربعة، التي تبدأ بها القصيدة.

تواتر الكلمة - المفتاح (أنموذج فعل بقي):



أما التواترات الأخرى، ودائماً في المقطع الأول نفسه، أي تواتر المفردات التي ليست مفاتيح أساسية في النص، فتنسحب عليها ملاحظات القصائد السابقة من تواتر كلمات (دبابة - مرتين) (ربما - 3 مرات) (جداراً - مرتين) (مثلما - 3 مرات) أو إيقاعات صوتية - إعرابية (نجمة واحدة ترشدكم + نخلة واحدة تذكركم + طفلة واحدة تشكركم).. أو صيغ أفعال (حطمتم - روّعتم ـ هدّمتم) أو (فاسحبوا - وأعيدوا - وارجعوا)!

ومن الممكن تعميم كل هذه المعادلات على كافّة مقاطع القصيدة التي يسيطر عليها تواتر ثنائي وثلاثي ورباعي وخماسي، مع إشارة إلى حرص الشاعرة على تكرار «يا الذي» 5 مرات (الصفحتان 43-42) وكأنها تريد الاكتفاء بالاسم الموصول «الذي» للدلالة على الغازي الذي اجتاح الكويت،

لأنها تترفّع عن ذكر اسمه لشدّة ما جرّحها فعله.. كذلك مع إشارة ثانية إلى أن تواتر «يا الذي» أربع مرات متتالية أعقبه في ثلاث مرات تواترات لفعل (الإهداء).. ومادة (الإهداء) المتواترة جاءت في تناسق التضادات، في كل مرة يهدي المتكلم هدية إيجابية (ماء - أفق - نصر) تأتيه المبادلة سلبية (صحارى # الماء وحصارا # أفق وانكسارا # نصراً).

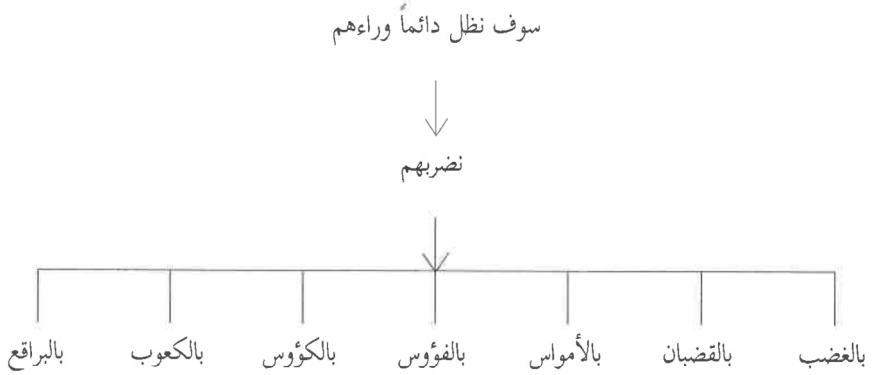
هذا ناهيك عن التواتر الصوتي برغم اختلاف المعنى (جارٌ - جارَ) تاماً من حيث هو جناس، أو غير، من حيث هو طباق تام (السرّاء - الضرّاء)، كلها تواترات ذات وظيفة فنية واضحة ومقصودة تستخدمها الشاعرة من أجل تعزيز نبرة اللوم والأسى تارة، أو مضاعفة قوة الصمود والحرص على السيادة الوطنية طوراً.

تواترات الرجوع والرحيل:

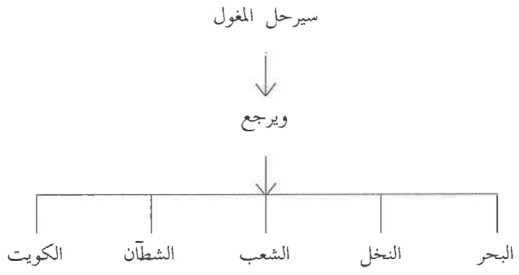
أما القصيدة الخامسة في المجموعة، وعنوانها (سيرحل المغول) (ص 49 وما بعدها) فإنها تتحوّل، منذ الأسطر الشعرية الأولى إلى معرض حاشدٍ المعادلات أسلوبية التواتر، بحيث يمكن وضعها جميعاً تحت قوس «تواترات الرجوع والرحيل». وإذا كان ثمة تواترات أخرى في هذه القصيدة فهي تواترات تخدم الرجوع والرحيل أو هي تندرج ضمن حقله المعجمي أو حقله الدلالي، والدليل على هذا أن عنوان (سيرحل المغول) هو السطر الشعري الاستهلالي في القصيدة. كما أنه، بكامله، بتواتر في السطر الشعري الختامي، إضافة إلى تواتره 4 مرات أخرى كاملاً في الداخل. هكذا فإن العنوان / المفتاح «سيرحل المغول» يلفّ القصيدة من الضفتين، بداية ونهاية، ويُشيع في داخلها، بفضل تواتره المدروس جوّاً خاصاً حرصت الشاعرة على عجن قصيدتها بمائه. إنه جوّ الربط بين الغزاة والمغول، وحتمية رحيل هؤلاء

المغول.

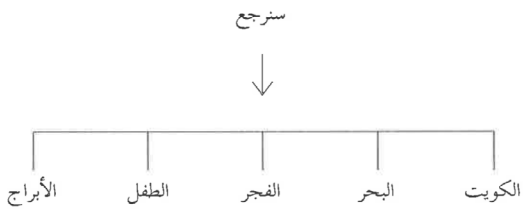
ولسنا في حاجة إلى إثبات مسرد كامل للتواترات الكثيفة في هذه القصيدة لأن ما فيها من تواترات يشبه إلى حدٍّ بعيد ما سبق أن أشرنا إليه من تواترات في القصائد السابقة، ليس فقط لجهة تواتر المفردات ولكن أيضاً



وهذا ليس الأنموذج التواتري الوحيد في هذه القصيدة، لجهة كثافة الارتباط بفعل واحد. وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى أن (رحيل المغول) سيعقبه، في رؤيا الشاعرة، سلسلة من الرجوع تعبر عنها في المقطع الأول من القصيدة (ص 49).



ويتكـرر التواتـر الخـماسي نفسـه في المقطـع الرابـع مـن القصيـدة (ص 25) تأسيسـاً مـن فعـل الرجوع نفسـه.



مـع الإشـارة إلى فـارق بـين مجموعـات التواتـر الثـلاث الأخـيرة، قوامهـا أن التواتـر الأول يتأسـس عـلى لفظـة الفعـل مـرة واحـدة «نضربهـم» في حـين أن التواتريـن الثـاني والثالـث يعتمـدان عـلى تكـرار الفعـل المسـبوق بحـرف العطـف الـذي لا وجـود لـه كعنـصر رابـط في التواتـر الأول.

هندسة التواتر:

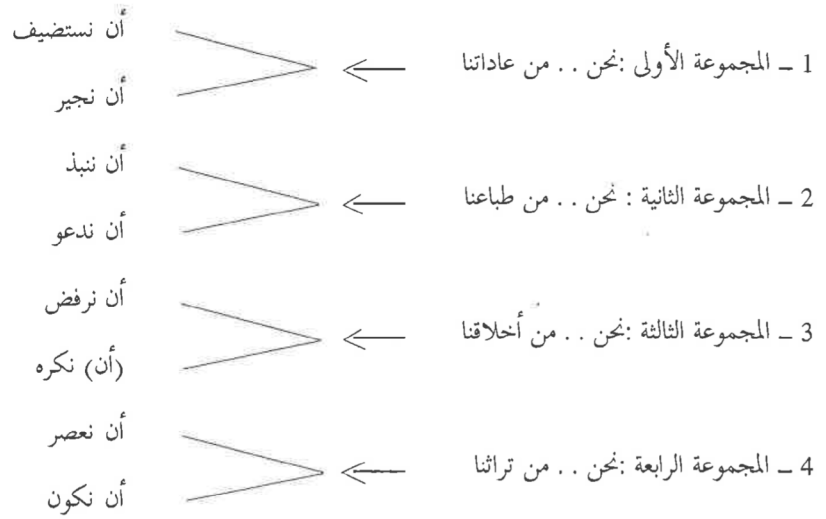
وتقـدم القصيـدة السادسـة (ثـلاث برقيـات عاجلـة إلى وطنـي)، إضافـة إلى نوعية التواترات السـابقة، أنموذجاً تواترياً جديداً يبدو وكأنه مرسـوم هندسـياً بحيـث يأتي متناسـقاً، متوازيـاً، دقيقاً ليتمكن من القيام بفعله الصوتي بشـكل مبـاشر وأكيـد. وترسـيمة المقطـع الثاني مـن القصيـدة تعكس هندسـة التواتر هـذه فـور الاطـلاع على البنيـة الخارجية للمقطـع (ص 63).

فالمقطـع يتألّف من 12 سـطراً شـعرياً، 4 منها تبدأ بضمـير الجماعة «نحن» مشـفوعة بلفظـة «الكويتيـين»، والثمانيـة الأخـرى تبـدأ بــ«أن» المصدريـة الظاهـرة 7 مـرات والمضمـرة مـرة واحدة.

دائمـاً هنـاك مجموعـة ثلاثيـة تواتريـة قوامهـا في بدايـات الأسـطر: نحـن + أن + وأن. يعنـي كل ثلاثـة أسـطر هنـاك عـودة إلى «نحـن»، التـي يليهـا دائماً

سـطران شـعريان يبـدأ كل منهـما بــ«أن المصدرية».

ليـس هـذا فقـط، بـل إن نهاية كل سـطر شـعري يبـدأ بـ«نحـن» تُبنى على أسـاس صـوتي موحّـد وإن اختلفـت الألفـاظ (مـن عاداتنـا - مـن طباعنا - من أخلاقنـا - مـن تراثنـا). هكـذا يكون الإيقـاع التواتري قد شـدّ بدايات الأسـطر الشـعرية ونهاياتهـا في آن، مولّـداً حالة صوتية تعطي القصيـدة هويتها بفضل هندسـة التواتـر الصوتيـة الواضحـة، والتـي يمكن ترسـيمها على الشـكل التالي وفـق 4 مجموعـات تضم كل منها 3 أسـطر شـعرية.



هكـذا يبـدو المقطع بكاملـه تخطيطاً هندسـياً دقيقاً ينظّـم التواتر ويوظفه مضمونيـاً وإيقاعيـاً في آن. فهـل هـذا التخطيـط مقصـود؟ أم أنّ شـدّة الإتقان الشـعري هـي التـي أطلعتـه تلقائيـاً؟ الجـواب ليس مهـمّاً، إنما المهـم هنا هو التأثـير الـذي يتركـه مثل هـذا البناء.

تواتر الصوت والصدى:

وفي قصيدة (مَن قتل الكويت؟) (ص 67 وما بعد) تبدو لعبة التواترات قائمة بشكل أساسي على الأسئلة والأجوبة. والقصيدة، انطلاقاً، من هذا التقسيم، موزعة على اتجاهين: الأول ويضم المقاطع الثلاثة الأولى (71 حتى 74)، والثاني ويشمل المقاطع السبعة الأخيرة (75 حتى 83).

وبعملية حسابية بسيطة يمكننا أن نكتشف أن وتيرة الاستفهام كثيفة جداً في المجموعة الأولى. فمن أصل 35 سطراً شعرياً تتألف منها هذه المجموعة، ثمة 21 سطراً شعرياً تنتهي بعلامة استفهام. يعني أن النسبة تبلغ 60%.

أما المجموعة الثانية التي تتألف من 87 سطراً شعرياً فليس فيها سوى تسعة أسطر تنتهي باستفهام. (5 مرات في المقطع السادس ومرة في كل من السابع والتاسع ومرتين في الثامن).

ومتى ما علمنا أن عنوان القصيدة (مَن قتل الكويت؟) المتضمن علامة استفهام، يتواتر 5 مرات في هذه المجموعة، يتبقى لنا 4 علامات استفهام فقط لا غير في 87 سطراً شعرياً أي ما نسبته أقل من 4.5%.

لذلك فإن لعبة التواتر هنا، القائمة على الاستفهام كما قلنا، إنما تكثفت في المجموعة الأولى التي طُرِحت فيها التساؤلات، ونَدَرت في المجموعة الثانية التي قامت على تقديم الأجوبة. وطبيعي أن يكون الجواب خالياً عموماً من علامات الاستفهام.

هكذا يبدو السؤال صوتاً والجواب صدى وفق ما في نفس الشاعرة من حسرة ونقمة ولوم وندم وحيرة مقلقة..

طبعاً معادلة تواتر الصوت والصدى لا تلغي مقوّمات الأسلوب التواتري

العام الذي يطبع كل الديوان. وقد رأينا نماذج منه لجهة تكرار اللفظة في المتن وفي الروي، أو لجهة التركيز على رجْع الصوتيات والتساؤلات التي تولّد إيقاعية تعدّد بانتظام فتضاعف من النغمية الموسيقية في القصيدة.

تواتر اللهفة والنداء:

وتأتي القصيدة الأخيرة في المجموعة (نقوش على عباءة الكويت) لتقدم مُناخاً جديداً من التواتر الفني.

مجدداً لن نتوقف عند الممارسات التواترية التي أشرنا إليها سابقاً، تلافياً للوقوع في استعادة الأفكار. إنما ما يجدر التوقف عنده هنا هو حرص الشاعرة على استخدام حرف النداء بكثافة في فاتحة السطور الشعرية، فمن أصل 77 سطراً شعرياً تتألف منها المقاطع السبعة في القصيدة يبدأ 20 سطراً بحرف النداء (يا - أيا - أيتها). وهذه نسبة مرتفعة جداً ليس قياساً إلى الديوان نفسه ولكن أيضاً إلى كل الدواوين الشعرية العربية، على ما نعتقد. وهذا يعكس حرارة النداء في صدر الشاعرة الملهوفة على وطنها إلى أقصى الحدود.

هذا التواتر الملهوف من خلال النداء يشيع في القصيدة جواً عاماً لا يمكن تجاهل تأثيراته الإيقاعية، ولا سيّما في المقطع الثالث (ص 91) الذي يضم 11 سطراً شعرياً تبدأ عشرة منها بحرف النداء.

طبعاً التواتر المألوف في كل المجموعة يعود هنا بشكل ملحوظ حتى يصل إلى ذروته من خلال تكرار كامل لسطر كامل (المقطع الرابع) «ونحن من دونك يا حبيبتي» (ص 92 - سطر 3 و5 و7 و9). ومن خلال تواتر ثلاثة أسطر متعاقبة بشكل كامل وهي:

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها

وانتصرت عصفورة الحب على صيّادها

وانتصر الله على الشيطان.

التي تواترت بالكامل في ختام المقطع الأول (ص 89) وفي ختام المقطع الخامس (ص 93)، موحيةً بدائرية مضمونية وصوتية تشدّد على ثقة الشاعرة بالنصر وبعدالة قضية وطنها لأن الله سيحقّق لها النصر على الشيطان..

من كل ما تقدّم يبدو التواتر الفني أسلوباً قائماً بذاته عند الشاعرة سعاد الصباح. ووظيفته مضمونية وصوتية في آن. وهي، بهذا، تضفي على قصيدتها جوّاً من الإيقاع الذي يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى البعض الآخر ويجعلها وحدة متماسكة. لذلك فإن التواتر الذي قد يبدو نافلاً، كأداة فنية، في نظر كثيرين، ولا سيّما في صفوف الموغلين في حداثة يريدونها بعيدة عن المؤثرات الصوتية، يتبدى ليس فقط عند سعاد الصباح، وإنما عند مدرسة شعرية عربية معاصرة كاملة، نهجاً أسلوبياً يمكن اعتماده والمراهنة على طاقته التعبيرية.

قد يرفض كثيرون هذه الشكلانية الأسلوبية، لكنها «طريقة» شعرية موجودة ولها رموزها ومريدوها. والشاعر وحده هو الذي يختار. ويبدو أن الدكتورة سعاد الصباح حسمت خيارها، في تلك المرحلة، ورأت في التواتر أداة فنية شعرية يمكن توظيفها في البناء الشعري لغايات دلالية وصوتية متداخلة.

قصائد حب
من تراث العشق إلى جماليات الحداثة

أ.د. محمد حسن عبدالله[1]

يمتلك شعر الدكتورة سعاد الصباح قدرة واضحة على إثارة قضايا نقدية جادة، غير قليلة، وإسلام مفاتيحها للقراءة النقدية المستوعبة لجملة هذا الشعر، في تطوره الزمني والفني. وهذه القضايا / المفاتيح، تتزاحم في وعي القراءة، لوضوحها، وتوازيها، وتساندها، مما يعطي صورة ناضجة لمعنى وحدة الإبداع، في إطار التوازن الدقيق بين طبيعة المرحلة (التي صدر فيها كل ديوان على حدة) ومطالب الفن الشعري في مفهومه المطلق. لقد استأثرت بي في قراءتي الأولى أنماط الصورة الشعرية، كما استأثرت بي في القراءة الثانية تداخلات عاطفة الحب وعاطفة التمرد، وكيف ارتكزت الأولى على خصوصية العلاقة بالرجل، وكيف تأسست الأخرى على خصوصية النوع (الأنثى)، والمهم: كيف صنعت الشاعرة نسيج قصيدتها من عاطفتين بينهما تعارض ظاهري، ومع هذا فقد تفاعلتا في بنية القصيدة، كما يتفاعل الماء والنار ليستحيل المنتج إلى طاقة محركة.

أما القراءة الثالثة وما بعدها فقد أغرت بإيثار البناء الفني في ديوان واحد

1- ولد في الدقهلية بمصر، وتخرج في كلية دار العلوم جامعة القاهرة، وفيها حصل على الليسانس، ثم الماجستير في الدراسات الأدبية، ثم نال درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس عن أُطروحة بعنوان "الواقعية في الرواية العربية" عام 1970 .عمل أستاذاً بجامعة الكويت منذ إنشائها حتى عام 1987، ثم أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة، وجامعة الفيوم حتى الآن. وهو عُضو اتحاد الكتاب، ونادي القصة، ورابطة أدباء الكويت، ورئيس تحرير كتابات نقدية التي تصدرها هيئة قصور الثقافة، واستشاري مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، ومجلة الدراسات الإنسانية بجامعة الكويت.

مـن دواوينهـا الكـثر، غير أن هـذا الديـوان -قصائد حب- يكاد ينفـرد بخاصية جماليـة نـادرة، هـي أن قصائـده تحمـل أرقاماً (مـن 1 إلى 8)، وهـذا يعني أن كل قصيـدة تسـتقلّ بتشـكيلها الفنـي الذي يكسـبها شـخصيتها المتميزة. ومع هـذا التفـرد فـإن وحدة العنـوان (حتى مع اختـلاف الترقيم) تغـري بأن ننظر إلى هـذا الديـوان عـلى أنـه قصيـدة واحـدة، ممتـدة، أو متموجـة، تصـدر عن انفعـال أسـاسي مسـيطر، وإن تفاوتـت انعكاسـاته عـلى مسـتوى الرؤيـة، فإن وشـائج القصائـد ممتـدة في الإيقـاع، والمعجم، وأهم عناصر التشـكيل.

لقـد آثـرت هـذا الديـوان، وهـذه القضيـة، عـلى أسـاس أنهـا تتجـه إلى مبدأ البنـاء الشـعري قصـداً، وليـس عـبر إحـدى تقنياتـه، كالصـورة، أو تقاطعـات الانفعـال المهيمـن. والبنـاء -فيـما أرى- جوهـر الفـن ومحـكّ تفـوّق الشـاعر وحصافـة إدراكـه الباطنـي لأهميـة اللحظـة / التجربـة، والوسـائل المناسـبة لحياطتهـا، بحيث تبلغ رسـالتها إلى المتلقّي بالطزاجـة الفطرية، والمكر الأنثوي الذي يدل على طبيعة المبدع وسـليقته في التعبير عن نفسـه، في موضوعه (أو موضوعهـا) الأثـير، وهـو: الحـب. فليـس المهـم أن تبرق صـورة هنـا، أو تتجلى مقولـة هنـاك، فتخطـف هـذه أو تلـك اهتـمام المتلقـي، وقد تسـتقر في وعيه لتجعـل مـن هـذا الجـزء المتحيّـز معـادلاً لفـن الشـاعرة، وهذا إجحـاف بحق الشـعر الـذي يـدل انتسـابه إلى الفنـون الجميلـة عـلى معنـى التشـكيل فيـه، وإجحـاف بحـق سـعاد الصبـاح التـي حققـت في هـذا الديـوان عـبر قصائـده الثـماني تشـكيلاً نـادراً، تلتقـي فيـه ضديـة القصيـدة في الديـوان، والديـوان في القصيـدة، عـبر أنسـاق تبادليـة وأخرى مسـتمرّة، هـي التي نسـعى إلى جلائها في هـذا البحث.

(1)

إن «الحب» الذي اتخذته الشاعرة مرتكزاً لتجربتها الحياتية، وعنواناً لديوانها ليس اختراعاً حديثاً، وليس اكتشافاً خاصاً لأحد. إنه عاطفة ذات جذور تاريخية، وله في التراث العربي شرائط خاصة به، ومراسم تدل عليه، والشاعر الحق -من حيث هو خلاصة معرفة مقطّرة لثقافة أمته- يملك أكثر من غيره شفرة رموز وجودها، كما ينطوي على خبرات الوجدان الجمعي وتجلّيات الأساطير في أزمنة لم يشهدها. في هذا المعنى نتجاوز القصيدة إلى تموّجات الديوان الثماني، لنجد هذه الإشارات المستوعبة تبدأ مع القصيدة - الموجة الأولى، وتستريح على مرافئ على طريق الوصول، لتكتمل في القصيدة / الموجة الأخيرة. إن البداية عربية تراثية تستعيد مفهوم الحب حين أخذ وضعاً روحياً راقياً، يهتم فيه العاشق بالمعنى قبل الشخص، وبكمال عاطفته هو العاشق دون حرص على استجابة المعشوق، بل دون اهتمام بمدى استحقاقه لهذا العشق، لأنه، والحالة هذه، لا يتجاوز موقع الرمز، والمثير، ولأنه كما يقول ابن داود صاحب كتاب الزهرة: «ليس من الظرف امتهان الحبيب بالوصف»، وكما ردّد الجامي -الشاعر الفارسي- على لسان قيس وقد جاءته ليلى تخاطبه، وكان قد هام في عشق الجمال الأعلى، فلم يهتمّ بها، وقال لها: «قد شغلني حبّك عنك»! إن عاطفة الحب تكتسب وجوداً ينتمي إلى المحب، وينعكس على ذاته عبر استبطانه لعالمه الداخلي وقدرته على بسط تأملاته وملاحظة علائق الأشياء في مساحة الكون الواسع، بقصد تحقيق الذات بواسطة العاطفة، وليس تحقيق العاطفة بواسطة الذات. هذا ما يقوله مطلع (قصيدة حب – 1):

أكتب إليك هذه الرسالة

ولا أنتظر جواباً عليها.

جوابك لا يهمّ كثيراً.

المهم هو ما أكتبه أنا..

إن الكتابة عندي،

هي حوار أقيمه مع نفسي

قبل أن أقيمه معك..

فأنا أستطيع أن أستحضرك

دون أن تكون حاضراً

إن القراءة التي تبحث عن واقع مباشر ستقع في ضحالة لا علاج لها، والتي تقرأ هذا المطلع من زاوية سيكولوجية لترى فيه قدرة الأنثى على التحرر من الآخر، والقدرة على إخضاعه أيضاً تقارب المعنى، أما المدى التراثي فإنه يكشف عن جذر هذه الرسالة ذات الحدّ الواحد، المرسِل المستغني عن المرسَل إليه؛ لأنها تصدر عن تصوّر خاصّ للحب، إنه فكرة، حالة، خاصيّة تتحقق بفعل الكتابة واستحضار المعنى الذي لا يتوقف على جواب المرسَل إليه، أو حضوره بذاته. وفي محور تبني صوت الأنثى / النوع يتجاوز التحقق بالكتابة (وهو المعنى المشترك لكافة المبدعين) حيث يصبح «القول» في ذاته رسالة وجودية إذ تصدر عن موقف، هو فعل حين لا يكون «الصدى»، وقد ارتبط هذا بالتحرر من سطوة الآخر، وبأنها التي بدأت، وبترديد الفعل «أريد» ثماني مرات، ومصدر الإرادة ينبع من دوافعها الداخلية، وليس بمثابة ردّ فعل يواجه إرادة أخرى.

إن البعد الغائر أو الغائص في عمق التاريخ لا يتوقف عند المدى التراثي (العربي) وإن تكن هذه الطبقة الأساس المتين الحاضر لاستيعاب هذا المستوى من الحب، غير أن كل طبقة من جيولوجيا الأرض، وجيولوجيا الفكر والشعور، لا بد أن تكشف عن طبقات أخرى قد تكون أقلّ حضوراً وهيمنة (أكثر هشاشة) في تجلّيات الصور المجسِّدة للانفعال، فالإشارة إلى خمسة عشر قرناً في:

أريد أن أبصق الحصاة من فمي

فليس من المعقولْ

أن أعشقك هذا العشق الخرافيّ

ويبقى سرّك محفوظاً كالطفل في بطني

خمسة عشر قرناً

هذه المسافة الزمنية هي المدى الثقافي للتراث العربي الحاضر، والضاغط في مجال إنكار الأنثى، واستنكار صوتها منذ الجاهلية إلى اليوم. إن هذا التحديد الزمني يضخّ في محور تبني قضية النوع الأنثوي، من ثم تعلن التمرد على الجانب السلبي من هذا التراث نفسه الذي تعتنق مفهومه الصافي لعاطفة الحب. وهذا الانشطار الانتقائي يعمق درامية التشكيل في القصيدة / الديوان، كما يستدعي تلك الطبقات الغائصة لتساند خصوصية التجربة، وقدرتها على الاستيعاب والتجاوز في الوقت نفسه. إن علاقة المرأة والتفاحة مروية تراثاً شعبيّاً قديماً يلتمس سنده من «سفر التكوين» بشيء من التأويل، حيث فسرت شجرة الحياة أو شجرة معرفة الخير من الشر المنصوص عليها في الإصحاحين الثاني والثالث بأنها شجرة التفاح، ولهذا

استقرت «التفاحة» في الوجدان الشعبي رمزاً لإغواء الأنوثة. وفي هذه القصيدة الأولى كانت «التفاحة» إغلاقاً للنص، وانفتاحاً جديداً لاستمراره في القصيدة التالية:

سوف أبقى أصهل

مثل مهرة فوق أوراقي

حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني

كتفاحة حمراء..

وهذا القضم للتفاحة الحمراء تلتبس فيه دلالة الرمز عن عمد لأنه يعني الاستيعاب، والاحتواء، كما يعني الإفناء والإنكار. وسيدلّ سياق التتابع لقصائد الحب على هذين المحورين معاً: تتمرّد المرأة على موقعها التاريخي الذي صنعه الرجل، ومع هذا تباهي به وتتخذه أداة للتأثير على الآخر، لأنها تدرك جيداً مدى خضوعه له. وإذا كانت «التفاحة الحمراء» أغلقت النص الأول، فإنها ليست الصدى الوحيد لسفر تكوين الأنثى، ففي النص الثاني (قصيدة حب ـ 2) يومض صدى آخر في المطلع:

تتشكل أنوثتي على يديك

كما يتشكّل شهر إبريل

شجرة شجرة

عصفوراً عصفوراً

ففي الكتاب المقدس أن الرب خلق حواء من ضلع آدم (على الحقيقة) أما القرآن فقد فسح مجالاً للتأويل في قوله تعالى: «هُوَ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَجَعَلَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا لِيَسۡكُنَ إِلَيۡهَا»، فيقول ابن حزم

في طـوق الحمامـة: «فجعـل علـة السـكون أنّهـا منـه»، إذاً فـإنّ التشـكل على يديـه إعـلان للتوافـق المطلـق، فعلّـة السـكون إليـه أنهـا منـه، وهـي في هـذا تداعـب المـوروث «الرجـولي» إذ يسـتهوي الذكـر أن تكون أنثاه مـن صناعته، وأن لا تكـون عرفـت أحـداً قبلـه، بل إنه يهـوى أن يكون صانـع إدراكها لذاتها ومفجّـر أنوثتهـا. وفي المـوروث العـربي أن المـرأة «لا تنـسى أبـا عذرتِهـا»، وفي هـذه القصيـدة الثانيـة سـتقول لـه إنني:

على يديك

أكتشف للمرة الأولى

جغرافيّة جسدي

غـير أنهـا تسـتمر في لعبـة التنقّـل بـين الأضـداد حتى تنهـك يقينـه، وتحمله عـلى النـزول عـن عـرش التفـرد باحتـكار الحـب، وأن يكـون وحـده صاحـب امتيـاز البـذل. إن «إبريـل» المذكـور في القصيدة الثانية، يسـتدعي «سـبتمبر» المذكـور في القصيـدة الثالثـة، وبـين إبريـل وسـبتمبر رابطـة تناقـض، أولهـما ربيـع، والآخـر خريـف، ولكنهـا في تلاعبهـا بعواطفـه تحمـل هـذا الخريف إذ تجعلـه لونـاً لعينيه:

يذكّرني صوتك بصوت المطر

وعيناك الرماديتان

بسماء سبتمبر

ونحن نعرف أن أمطار الكويت (وطن الشاعرة) وأمطار الجزيرة العربية ليست في سبتمبر، وكذلك ليست سماء سبتمبر هناك رمادية، ولهذا جاء ذكر روما مع البن، وليس البرازيل مثلاً، مع أن مرجعية الصورة في هذه القصيدة

تنحو نحو الطبيعة الطلقة، والمهم أنها وضعته في صميم الخريف حتى وإن كان خريفاً حياً مغرياً، وستكون لنا وقفة مع هذه العلاقة المرجعية التي اختزنت فيها الشاعرة صورها الأولية، وأفرغت عبرها احتشاد انفعالاتها، وأعادت تشكيلها. وهنا نتأمّل علاقة إبريل بسبتمبر، لأن التناقض لا يستوعب هذه العلاقة، لا يقدم نفسه كبديل تجريدي لمفهومها، إذ مع التناقض يتحقق التكامل، والحتمية (حتمية أن يُفضي أحدهما إلى الآخر)، وحلم الديمومة الزمنية. والمهم أن هذا الحضور بين الربيع والخريف له مداه الأسطوري في أعياد الإغريق القديمة، وفي علاقات أرباب الأوليمب، وآلهة المشرق البابلية، أما مصر القديمة وأساطيرها في الحب سبيلاً إلى الخلود، فقد تنفّست في هذه الصورة (من قصيدة حب – 6):

فحاول أن تلصق أجزائي

اخرج على النص القديم للأنوثة

واخترع أنوثتي كما أريد

مؤدّى النص القديم للأنوثة أن إيزيس هي التي جمعت أشلاء زوجها أوزوريس، وراحت تتلو صلواتها وتبكي حتى التصقت الأجزاء وعادت إلى أوزوريس (الذكر) الحياة. وهذا النص القديم هو الذي يرتقي بمكانة المرأة، إذ هي التي أعادت الحياة إلى الرجل، وارتفعت صلواتها (من أجله) بمنزلته حتى أصبح إلهاً في العالم الآخر، وهكذا سيكون الخروج على النص نزولاً بمكانة المرأة وهو ما لا يمكن أن يكون مراداً للشاعرة التي تتبنى مطالب النوع. ويتأكد هذا حين نتعقّب امتداد الصورة ونرصد تحوّلاتها ما بين مواقع الحضارة القديمة، حيث تعلي شأن إرادتها: «اخرج» و«اخترع»، ثم:

أخرج من عباءة عنترة بن شداد

الـذي يعـادل التصـور المسـبق الجاهـز لموقـع المـرأة مـن الرجل، وهـي أنها «محميـة» لـه، بمـا يؤكّـد التبعية، ومـا يعنيه هذا مـن غيـاب الإرادة. هذا هو النـص القديـم الـذي تحـوَّل بنـص أقـدم منـه، فمسـخه، وهبـط بـه، وتتمـرّد عليـه الشـاعرة، وهـو تمـرّد لا يلغـي دور الرجـل، ولكنـه ينتزع للمـرأة مكانها المتحـرر في اتجـاه تعميـق الأنوثـة التـي لا تكتمـل إلا بالحريـة العاطفية.

(2)

لقـد كشـف هـذا المـسرى الممتـدّ عرضاً عـبر القصائـد عن إحدى مؤسسـات وحـدة الرؤيـة التـي تشـدّ الرابطة وتدمـج البناء حتـى تسـتحيل -في جملتها- قصيدة واحدة، فكما رأينا شـعّ المفهوم التراثي (العربي) وتشـعّب أو تراكب في طبقـات، يحيـل أحدهـا إلى الآخر، يكتمل بـه ولا ينفيه ليؤكّـد وحدة الانفعال المسـيطر وعيـاً وشـعوراً، ووحـدة الأسـاس الفكـري مـن عـصر الأسـطورة إلى عـصر البطولة (الرجالية) الأسـطورية، المسـتقرّ منذ زمن مـا تحت الوعي. وفي هـذه الفقـرة نهتـمّ بأحـد عنـاصر التشـكيل الفنـي المؤثـرة في بنيـة القصيدة، وهـو المطلـع، وقـد كان النقـد القديـم، كـما كان الشـاعر القديـم يهتم بمطلع القصيـدة، ويحيطـه برعايـة خاصـة، شـكلية (موسـيقية) ومعنويـة، تحـت مسـمى براعـة الاسـتهلال، إذ حُبِّـذ أن يكـون البيـت / المطلـع مصرَّعـاً، لتأكيد وتمكـين صـوت القافيـة، كـما رأى ضرورة أن يكـون هـذا المطلع واضـح المعنى بعيـداً عـن التعميـة، قـادراً عـلى إثارة التشـويق في اتجـاه موضـوع القصيدة. وهـذه الرعايـة الخاصـة تقـدر أن مطلع القصيـدة هو أول ما يصافح الأسـماع (إذ كان الشـعر يتـداول سـماعاً وليـس عـن طريـق القـراءة كـما هـو الغالـب الآن)، وأن هـذا المطلـع ينبغـي أن يسـتولي عـلى خيـال المتلقـي وعقلـه عـن

طريـق أذنـه، ويسـاعد على ارتهان تشـوّقه لمتابعة السـماع، لأنـه إذا عجز عن أداء هـذه الوظيفـة فإنـه لـن يسـتطيع اسـترداده. لم يتخـل النقد عـن مطلب «براعـة الاسـتهلال» دون أن يـردد هـذا المصطلح بذاته، لـكي يحقق من خلاله جماليـات تتصـل بمبدأ بنـاء القصيـدة وتوحّدهـا، وتفاعلها الدرامـي الداخلي، وتفاعلهـا كذلـك مـع فكر المتلقـي وانفعالاتـه، وبالطبع فإن هـذه الجوانب لم تكـن مـما يحرص عليـه الشـاعر أو الناقـد في القديم.

إن لدينـا ثمانيـة مطالع لثماني قصائد، يمكن أن نتأملها على المسـتوى الرأسي، في علاقـة كل مطلـع، أو مفتتـح، بمكونـات القصيدة، كما يمكـن أن نتأملها على المسـتوى الأفقـي، الـذي يتـدرّج بالمطالـع ويلـون فيهـا، بحيث يصـل بالمتلقّي إلى تمـام فكـرة الحـب، وعنفـوان عاطفـة الحـب مـع المطلـع الأخـير. في هـذا التحليـل الـرأسي لجسـد القصيدة، سـنتعرّف على المطالع، لتكـون جسراً ممتداً واصـلاً ملتحـماً بهذا الجسـد المشـكّل بالصور والإيقاعـات والدلالات.

(قصيدة حب – 1):

أكتب إليك هذه الرسالة

ولا أنتظر جواباً عليها

جوابك لا يهمّ كثيراً

المهم هو ما أكتبه أنا

هـذا المفتتـح الصـادم الاسـتفزازي، الـذي يعـيّن المرسَـل إليـه «إليـك» ثـم يعقّـب عـلى هـذا التعيـين بمـا يعنـي إلغـاءه تمامـاً «المهـم هو مـا أكتبـه أنا»، يضـع الأسـاس البنائي لشـكل القصيدة، ويحـدّد العنصر الدرامـي الفاعل فيها: ذلـك أن «إليـك» تتحقّـق، أو تتوالـد، في سلسـلة مـن المطالبات لا تتجـه إليه،

برغـم ظاهـر الدلالـة، إنهـا مطالبـات ذاتيـة تذكـر بمطالـب القـوّة القاهـرة حـين توجـه مطالبـات إلى القـوة المسـتضعفة، نعـرف أن ظاهرهـا «مطالب»، وباطنهـا «إعـلان حـرب». وهكـذا يتـوالى الفعـل «أريـد» الـذي يفتـح طريـق المعنـى للاسـتجابة، واكتـمال دائـرة الحب المشـترك، ولكـن لام التعليل -في كل مـرة- تغلـق هـذا الطريق، لتبـدو الكتابة هدفـاً في ذاتها: «المهم هـو ما أكتبه أنـا» وتلقـي بهـذا الآخـر الـذي تكتب إليـه في دائرة مـن العجز عن المشـاركة في تحقيـق هـذه الإرادة، لأنـه -بطريقـة مبـاشرة- الضحيـة المطلوبـة لتحقيق هـذه الإرادة:

أريد أن أكتب

لأتخلّص..

أريد أن أكتب إليك

لا لأرضي نرجسيتك..

أريد أن أكتب

لأدافع عن كل شبر من أنوثتي..

أريد أن أكتب

لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات

أريد أن أكتب

لأستريح من أقنعتي..

وهكـذا تتكـرّر البنيـة الإيقاعية النسـقية لتليها لام التعليـل والفعل المضارع (الحـاضر) الـذي يتضمّـن تحريـر الكاتبـة بالكتابـة، فـإذا كانت الكتابـة علاجاً

في ذاتها، وإذا كانت لا تهتم إلا بما تكتبه، وليس بمن تكتب إليه، فلماذا الكتابة إليه؟ هل هو إعلان الحرب عليه فعلاً؟

هل تشعر هي بأنها معه وضده، فهي تسعى إلى التحرر من ربقة عواطفها الأسيرة المنقادة (بالمعنى التاريخي) لتكون حرّة في منح عواطفها بغير أسر أو انقياد «مجهّز» بالوسائل المأثورة تاريخياً؟ هل القضية هي «حرية المنح» و«طواعية العشق» وليس الدخول في ديوان الطاعة السلطوي المأهول بالأوامر والزواجر؟

(قصيدة حب – 2):

تتشكّل أنوثتي على يديك

كما يتشكّل شهر إبريل

شجرة شجرة..

إن مفتتح المفتتح، الكلمة الأولى: «تتشكّل» العلامة الأساسية التي تحدّد المسار الفني في قراءة القصيدة، وتكشف سرّ تركيبها. فهذا التشكيل التدريجي: شجرة شجرة - عصفوراً عصفوراً - قرنفلة.. إلخ، على يديه لا يتصوّر إلا في تشكيل لوحة فنية. إن عبارة «على يديك» تتردّد في القصيدة أربع مرات على مسافات متساوية تقريباً، لتؤكّد هذا التلازم بين فعل التشكيل وفن الرسم الذي يتم باليدين، وفي هذا التشكيل المرسوم تبرز ثنائية المرتكز الحسّي في هذه اللوحة: تلّة تلّة، ينبوعاً ينبوعاً، سحابة سحابة، رابية رابية. وهذا التكرار كما يؤكّد الإيقاع النغمي المكمّل والمستكمل بإيقاع التشكيل المكاني، يحاكي طريقة الرسم ذاتها حيث تحدّد الريشة إطار المشهد ثم تعود إليه لتملأ فراغاته، فكأنما تصنعه مرتين. فضلاً عن أن هذا النهج يدعم حالة التوازن التي لا يكتمل الجسد البشري إلا بتحقّقها

وتناظرها، وهذا الاكتمال مدعاة تباهيها بنفسها، بجمالها وانفرادها، وإن أخذ سياق الامتنان له والتقدير لصنيعه.

إن اللوحة لا تقرأ إلا مكتملة، ولا تجود بحسنها إذا احتجب منها جزء، فهذا الرابط الفطري بين مفهوم التشكيل، وضرورة الاكتمال هو الشريان الممتد والمتفرّع بين المطلع ومكونات هذه القصيدة.

إننا في الاستهلالين السابقين تتعرّف على نوعين من علاقة المفتتح بجسد القصيدة. هذه العلاقة أسّستها علاقة ذهنية في القصيدة الأولى التي تستبعد الآخر ثم تستدعيه عبر سلسلة «إرادات» موجّهة إليه متحدية له في الوقت ذاته. وفي القصيدة الثانية هي علاقة التداعي والدلالة الاصطلاحية المستوعبة في تجربة المتلقي إذ يرتبط التشكيل باللوحة، أو على الأقل: التكوين المتكامل. في قصائد أخرى تستجد تقنيات تختلف عن السابق، كما في استهلال (قصيدة حب – 4):

طالما طرحت على نفسي

أسئلة طفولية لا جواب لها:

هل أنا حبيبتك؟

أم أنا أمك؟

هل أنا مليكتك؟

أم أنا مملوكتك؟

هل أنا أنا؟

أم أنا أنت؟

إن طرح الأسئلة يستدعي أجوبة، والشاعرة لم تطرح أسئلتها وتتركها

معلّقـة في فـراغ المعنـى المطلق، لقد حـدّدت منطقة تحـرّك التلقّي وإمكانات الاحتـمال بسـياج مـن الصـور المتقابلة:

الحبيبة – الأم

المليكة – المملوكة

أنا – أنت

وهـذا التقابـل كـما يعمّـق دراميـة المعنى حيـث تصـادم الأضـداد، ولا مفرّ مـن غالـب ومغلـوب، فإنـه يثـير حاسـة التوقّـع ويطـرح الاحتـمالات، وبـه يظـلّ النـص مفتوحـاً في حـال مـن الانتظـار حتـى تحسـم قضيـة الاختيـار أو القـرار التـي بهـا يكتمـل المعنى وتنتهـي القصيـدة. ولكن الصـوت المهيمن في القصيـدة لا يعلـن اختيـاراً ولا قـراراً، وإنمـا يقلّـب في مشـاهد مـن الماضي تملأ كل هـذه الحـالات السـت، بـل تؤكّـد أن فصل إحـدى الحالات عـن الأخريات ليـس ممكنـاً، فـكل حالـة ليسـت نقيضـاً أو رفضـاً، وإنمـا هـي تلويـن لحالـة سـابقة، ولا ينتقـض هـذا بأنهـا جميعـاً تنطلـق مـن حـس أمومـي تفيـض بـه غرائـز الأنثـى وطاقـة حنانهـا الكاسـحة. وكذلـك يذكّرنـا مطلـع طرح الأسـئلة وتعليـق الجـواب، بمطالـع إعـلان القـرار وتعليـق «الحيثيـات»، كـما نجـد في (قصيـدة حـب – 5):

عندما قررّت أن أعاقبك

وأسافر إلى باريس وحدي

لم أكن أعرف أنّي سأعاقب نفسي

إن الأسـطر السـابقة تنطـوي عـلى قرار مشروط تكشـف عن نقيضـه: عندما - أعاقبـك وحـدي - سـأعاقب نفـسي!! إن «لم أكـن» هـي الفاصلـة بـين القرار

المعلـن والنتيجـة المضـادة، أمـا وقـد عرفـت، أما وقد تشـكل جسـد القصيدة في نطـاق الإفضـاء بهـذه المعرفـة التي اكتشـفتها في باريس، فإن حاسـة الرغبة في اسـتقبال القصيـدة تنبـع بـل تنفجّر من هـذه الفاصلة / المنحنى الكاشـف. وفي القصيـدة الأخـيرة (قصيـدة حـب - 8) تسـتخدم الشـاعرة تقنيـة البـدء بإعـلان القـرار، وإحـداث الصدمة بالتسـليم بنقيضـه، ففي القصيدة السـابقة (قصيـدة حـب - 5) قـرّرت أن تعاقبـه فاكتشـفت أنهـا تعاقـب نفسـها، أما في هـذه القصيـدة فالإعـلان / القـرار، ثـم النقـض لـه يبـدأ وينتهـي عـلى هـذه الشاكلة:

هذا يوم قديس الحب.. فالنتاين

ومع احترامي لجميع القدِّيسين

تبقى أنت قدِّيسي

إن هـذا السـطر المفتتـح: «هـذا يـوم قديـس الحـب فالنتايـن»، سـيتكرّر في امتـداد القصيـدة أربـع مـرات، وبنيـة التكـرار مسـتقرّة في تحديـد معـالم القصيـدة عنـد الشـاعرة، والمهـم في صلـة المفتتح بجسـد القصيـدة أن الإعلان عـن يـوم قديـس الحـب لم يتضمّـن أي حديـث عـن هـذا القديـس، فقـد تـم إطـلاق الـشرارة مـن هذه المناسـبة المعروفة جـدّاً في أقطار أوروبـا خاصة، غير أن هـذه الـشرارة تـضيء حبّهـا هي لقدِّيسـها الخـاص، ولم يكن ترديد السـطر المفتتـح بصيغتـه الثابتـة إلا لتغيـير زاويـة «الكامـيرا» لالتقـاط مسـاحة أخرى مـن الصـورة حتـى تكتمـل بـكل تفصيلاتهـا مـع السـطر الأخير.

هنـاك طريقـة أخـرى -ثالثـة وأخـيرة- نجدهـا في مطلعـي قصيدتـين، وهـي تنهـض عـلى نـوع مـن النقـض، لكنـه ليـس نقـض القـرار، بـل نقـض الواقـع المألـوف بقصـد إثـارة الدهشـة وتجديـد الإدراك للواقـع، في مطلـع (قصيـدة

حـب – 6):

أصعد إلى سقف القمر

لأقطف لك قصيدة..

وأصعد إلى سقف القصيدة

لأقطف لك قمرا..

دلائـل الغرابـة ليسـت في الصعـود إلى القمـر، فلعـلّ هـذا دخـل دائـرة المسـتباح، أمـا هنـا فالصعـود إلى سـقفه، ثم يـأتي ما بعـد لام التعليـل لينقض الهيئـة، ومـا بعـد الـواو العاطفـة لينقـض العلاقـة التراتبيـة، وهـذا يـؤدّي إلى الـدور والتسلسـل الـذي تحـدث عنـه المناطقـة، ويدخـل العقـل الـذي يقـوم بتحليـل الصـورة الكليـة إلى مكوناتهـا في نـوع مـن الـدوار والخلـط، ومـن ثم يبحـث عـن ركيـزة يقيـس إليهـا المشـهد، فيكـون امتـداد القصيـدة هـو هذه الركيـزة. إنهـا تريـد أن تتجـاوز جاذبيـة الأرض، وتدخـل في دائـرة «الكـوني»، المطلـق المنطلـق مـن أسر الزمـان والمـكان والأعـراف والنصـوص.

ومـن هـذا النمـط، وإن يكن بدرجة أقل دهشـة وإثارة لقلـق الفكر، مطلع (قصيـدة حب – 7):

أكتب هذه الرسالة ليديك

نعم ليديك

فيداك هما أكثر منك حنانا

إن تشـخيص يـدي هـذا المحبـوب، وفـكّ شـفرة لغتهـما الخاصـة، وإيثـار التعامـل معهـما على التعامل مع الشـخص نفسـه، يكسـب القصيـدة طرافتها الخاصـة ليـس مـن ناحيـة المعنـى، فقـد أشـارت البلاغـة القديمـة إلى هـذا

المثال بذاته، وأنه من المجاز العقلي، ولكن من ناحية التكوين، الذي هو جسد القصيدة، مما يؤكّد قوّة الدمج بين المطلع والامتداد، إذ تتوقّف طرافة المطلع وحداثة الصورة فيه واستكمال مبناها ومعناها بتعقّب هذا الامتداد المتحقّق في «كل» القصيدة.

هذه أهم معطيات القراءة الرأسية للمطالع في علاقتها بامتدادها، أما القراءة الأفقية لهذه المطالع من حيث تموجها لتشكّل امتداداً واحداً لقصائد الديوان، فإن أمرها لا يتوقف على المطالع، وهذا طبيعي، إذ يحتاج الأمر إلى قراءة شاملة، يكون المطلع فيها واحداً من تقنيات التشكّل الفنّي، ومؤكداً لهذا التلاحم الاندماجي، وليس بصناعته.

(3)

لعلّه من الواضح الآن أننا أعطينا أفضلية للكشف عن جذور التواصل وفروعه بين مجمل قصائد الديوان، مما يجعل منها قصيدة واحدة ممتدة في موجات تصعد وتهبط وتحمل ألوان تربتها دون أن تتقاطع. وهذا الجانب الذي نُعنى به موضع تقدير نظرية الشعر منذ كانت للشعر نظرية. وسواء كانت هذه القصائد الثماني قد صنعت متصلة أو منفصلة، متتابعة أو متفرقة، أخذت مواقعها في هذا الديوان دون سابقة أو اجتمعت بعد اغتراب في دواوين أخرى للشاعرة، فإن هذا مما لا يؤثر في القراءة النقدية، وفيما نحن بصدده بصفة خاصة؛ ذلك لأن روح الشاعر لا تقبل التجزئة، ورؤيته للحياة وللناس لا تختلف إلا كما يختلف نهار عن نهار أو ليل عن ليل آخر، هو اختلاف يحتضن الاستمرار والثبات، وهذا مرهون بالصدق ورياضة الانفعال واستقرار الثقافة.

ومن الوجهة الجمالية البحت فإن تحقيق هذه المبادئ في القصيدة

الواحـدة أقـرب منـالاً مـن تحقيقـه في القصائـد المتعاقبة. وقد بدأنـا بالمطلب الصعـب لأننـا إذا بلغنـا به المـدى النقدي على أسسـه المنهجية فإن اسـتيعاب القصيـدة الواحـدة والتفاعـل مـع جمالياتها الخاصـة يصبح قريباً ويسـيراً على القـارئ. وقـد بدأنـا بمبـدأ الحب، نمرق عـبره إلى الفكرة المؤسسـة لجوهر تلك القصائـد التـي تتخـذ منـه عنواناً مشـتركاً، أو عتبـة واحدة تفـضي إلى موجات تحمـل أرقاماً تسـتحيل إلى حـالات هـي التي نرصـد حركتها بين مـد وجزر في هذه الفقرة. أما الفقرة السـابقة فقد تلمسـت علاقات المطالع في كل قصيدة بذاتهـا مـع فلسـفة التشـكيل التي جسـدت امتـداد القصيـدة. فهـذه القراءة الرأسـية تقيـم أعمـدة الهيكل عـلى أرض الفكرة المجردة، أو مبـدأ الحب، وقد مهّـد هـذا للقـراءة الأفقية، التي تشـمل علاقـات المطالع والمكوّنـات في تنقّلها عـبر ثمـاني موجـات متعاقبـة، وهـذه خطوة ضروريـة في إقامة أي بنـاء هيكلي ينبغـي أن يسـتمد ثباتـه مـن أعمدتـه الصاعـدة أو الهابطـة، لا فـرق، ومـن العـوارض الممتـدة أفقيـاً لتمنحـه جـمال التشـكيل وثبـات المرتكـزات في الآن نفسـه. وهـذا المبحـث بـدوره ينقسـم في فقرتين، تهتـم هـذه الأولى بالتواصل (التمـوّج) العـرضي، وتهتـم الأخـرى بأهـم تقنيـات التشـكيل الفنـي وكيـف حملـت ألوانـاً مختلفـة تناسـب حالة من حـالات الحب، ولكنهـا ظلّت تحمل ملامـح ثابتـة، لأنهـا تنتسـب إلى موهبـة المبدعـة ذاتهـا، وهي موهبـة لا تغيّر جلدهـا، ولا تسـتعير لغتهـا، ولا تضـع قناعاً على قسـماتها.

إذا رغبنـا -عـلى سـبيل التجريـد والتيسـير عـلى الإدراك- أن نضـع مخططاً للحركـة النفسـية (الموقف مـن المحبوب) في هذه القصائـد: كيف تتصور هذا المخطّـط؟ كيـف نـراه يتحرّك؟ مـن حيث المبـدأ أن يكون لدينـا وعي بضرورة الاختـلاف بـين موجة والتـي تليها، لأن هذا الاختلاف هو المسـوّغ لوجودها في

موقعها، وإلا انداحت في سابقتها وانتهى أمرها قبل أن تبدأ. وهذا ماثل في موجات الماء في البحر قبل موجات الحب في النفس. وإذا كان الاختلاف بين موجات البحر وتقاطعها هو الذي يولد حركتها وفاعليتها ويتيح تحويل هذه الحركة إلى كهرباء، فإن اختلاف موجات الحب في النفس هو الذي يعمّق الشعور بها، ويختبر صدقها ومدى تغلغلها، وتكتسب به القصيدة دراميتها الذاتية، ودراميتها البينية في علاقات القصائد.

والآن: كيف نتصوّر هذا المخطط التجريدي المفترض الدالّ على حركة التتابع في القصائد؟

القصيدة الأولى تبدأ بإعلان الاستغناء عن الآخر، التهوين من شأن حضوره الذاتي، أو حضوره النوعي، إذ قررّت أن تستبدل به الكتابة التي تحقّق بها عالمها الخاص المتمرّد، والتي تجعل من الشعر علاجاً لأوجاع استمرت خمسة عشر قرناً.

أريد أن أكتب

لأدافع عن كل شبر من أنوثتي

أقام به الاستعمار

ولم يخرج حتى الآن

إنها قررّت خوض حربها ضد الذكورة باسم الأنوثة، ولحساب تحريرها، لأن المدينة التي تسكنها:

لا تطرب إلا لصياح الديكة

وصهيل الخيول

وشهيق ثيران المصارعة

أي أن الذكـر وحـده هو الذي يملك حـق الإفضاء، والمباهاة، وخوض المعارك، والتجـلّي العلنـي، أمـا الأنثـى فليـس لهـا إلا القنـاع عـلى وجههـا، والحصاة في فمهـا وصرّة الجـبن والزيتـون في خدمـة رجلهـا! هكذا تم إعـلان تمزيق خيوط خمسـة عـشر قرنـاً مـن القولبـة الجاهـزة، والأحـكام المسـتقرّة، عـن طريـق الكتابـة. سـتتكرّر هـذه النغمـة المتمـردة في قصائـد أخـرى، ولكـن المهم الآن أن علاقـة المحتـوى في هـذه القصيـدة بالتـي تليهـا (قصيـدة حـب - 2) علاقة تضـادّ، فمطلعها:

تتشكّل أنوثتي على يديك

والبـؤرة الانفعاليـة فيهـا: «إني مدينـة إليـك»!! فهـل هذه الحركـة متراجعة، تسـلم لـه بمـا سـبق إنـكاره، أو اسـتنكاره؟ هنـاك قـدر مـن الرغبـة في إعطائه (الذكـر) دوراً، وهـو دور أسـاسي: «عـلى يديـك أدخـل دائرة الحضـارة»، ولكن تأمُّـل دقّـة الصياغـة واتجـاه الضمائـر سـينتهي مشـكلة التناقض، هـذا بالمبدأ المقـرّر الـذي احتفـظ بـه الشـعراء -خاصة- لأنفسـهم، وهـذا المبـدأ يعلن أنه ليـس مـن قصيـدة تعـد نقيضـاً لقصيـدة أخـرى وأنـه -عـلى افـتراض إمـكان هـذا- مـن حـق الشـاعر أن يناقـض نفسـه ليـس في قصيدتـين وحسـب، بـل في القصيـدة ذاتهـا، فهـو وحـده الـذي يسـتطيع أن يقـول، وأن يكـون قولـه مقبـولاً صادقـاً: «أحـب أكـره القمـر»!! ومـع هـذا فـإن القصيـدة الثانيـة لم تناقـض سـابقتها، لقـد أنكـرت أن يكـون الآخر مانـح الوجود الأنثـوي متحكّماً في المسـموح والممنـوع، أمـا هنـا فإنهـا تخضعـه لدائـرة التفاعل، تسـتكمل به وجودهـا الحـر، وتضـع وسـامها المانـح عـلى صـدره ليتباهـى بـه، إنهـا تجري عليـه (مـا بـين القصيدتـين) نوعـاً مـن «السـاونا»، التنقـل السريع بـين الرفض المطلـق، والقبـول المطلـق، وهـي قاعـدة علميـة تسـتخدم في صقـل الحديـد

وإكسابه حدّته، أن ينتقل من حالة الانصهار إلى حالة التبريد الفجائي. وكما يحدث مع السيف الصلب الذي يعرض على لهيب النار، ثم يغمس في الماء فجأة، فإنه يستعاد ليسن على المِسَنّ وهو درجة بين لفح اللهب وبرد الماء. وهذا ما تؤديه القصيدة الثالثة، إنها قصيدة وسطية تعقد صلحاً بين طرفين: بدايتها: «يذكرني» التي تشعر بالانفصال، فالتذكر يستدعي غائباً، وهي صيغة تهيمن على النصف الأول من القصيدة، ثم تتوسطها «أريد»، وهي انفصال يتوق إلى الاتصال، لأن الإرادة تتوجه إلى ما لم يكن. لقد بلغت (قصيدة حب - 4) المدى المتاح، ففي القصائد الثلاث السابقة كانت الذات الشاعرة في علاقة مع الآخر، تستعلي عليه لتتحرر منه، تؤلهه لتخضعه، تنفصل وتتصل لتؤكّد قدرتها، وهو في جميعها «حاضر» كقوّة موازية لها حساب بدرجة ما، غير أنه في هذه القصيدة الرابعة في موقع ساكن، يستقبل في صمت. الصوت الوحيد في القصيدة صوت الشاعرة، وليس من قوة أخرى تواجهها، أو تعمل لها حساباً، لهذا تتقمّص بإرادتها الحرّة، وبدوافع تتراءى لها وحدها جميع صور الأنثى تجاه الآخر، تكشف عن هذا عبر تساؤلاتها، التي تنمّ على صمته واستسلامه المطلق، هل هي أمه؟ حبيبته؟ هل هي مليكته؟ مملوكته؟ هل هي نفسها؟ أو أنها هو نفسه؟ إنه لم يبد قولاً، ولم يصدر عنه عمل، هو قوة معطّلة، وهي قوة فاعلة، وهذا معنى الحصار والاستيلاء، وبهذه الإحاطة الشاملة تكون رغبة الانعتاق والتحرر قد أكملت دورتها، وحقّقت هدفها.

هنا في سياق القصائد يتحقق الوسط الذهبي بطريقة أخرى، فهذه القصيدة الرابعة منتصف اللوحة الممتدة، ومرتكز الدائرة، ولحظة التمام، ليكون النصف الآخر موازياً يضفي الشروح ويتوسع في بعض الصور

بإشباعها أو استدراك شيء عليها. إن مطلع (قصيدة حب – 5) يقول:

عندما قرّرت أن أعاقبك

وأسافر إلى باريس وحدي

لم أكن أعرف أني سأعاقب نفسي

هذا القرار المعلن في الجملة الأولى يستدعي قرار القصيدة الأولى أن تكتب إليه ولا تنتظر الجواب، أي أنها تكسر دوافع الكتابة (الأنثوية) التقليدية، ولكن القصيدة الثانية والثالثة تحفّظت أو قلبت الصورة بما يؤكّد أنها «لم تكن تعرف»، وهذا مطابق للعاطفة السائدة في القصيدة الثانية التي تعلن فيها أن أنوثتها تشكّلت على يديه، ورابط أيضاً بالقصيدة السابعة: «أكتب هذه الرسالة ليديك» ولا نعني بالرابط المحدّد بذكر اليد في المطلعين:

2 : **تتشكّل أنوثتي على يديك.**

7 : **أكتب هذه الرسالة ليديك.**

وإنما الانتساب الحميم إليه، حيث اليد أقوى وسائل التعبير عن الشعور، كما أنها أداة الفعل كما كان البلاغيون القدماء يعبِّرون. ومع هذا التناغم البادي الذي يطلّ مقروناً بتحرّش استفزازي يجعل منه المحبوب والنقيض أو المحبوب لكل ما فيه من تناقض، فإن القصيدة السابقة عليها (السادسة) كانت تعزف على أوتار مجموعة من الهارموني المتموّج في القصائد الأربع الأولى، ويتجسّد هذا الحضور المتجدّد في قولها:

أخرج من عباءة عنترة بن شدّاد

وأدخل تحت عباءتك

فالتمرّد هنا ليس هدفاً في ذاته، ليس تمرّداً للتمرد، وإنما لإذكاء الخصوصية

وحريـة القـرار، فهـي تتمـرّد عـلى العبـاءة التاريخيـة التـي تحتكـر الفروسـية وتفـرض حمايتهـا على الأنثى المسـتضعفة لتأخـذ قرارها الحـرّ بالدخول تحت عبـاءة الحبيـب الـذي اختارتـه بإرادتها، وليس بسـلطان سـيفه الـذي احتازها مـن الأعـداء. وإذ تقول القصيدة الأخيرة «أنـت قديس» فإنها تناقض القصيدة الأولى، وتعيـد قـراءة القصيـدة الرابعـة، لأن النظـر إلى القديـس يسـتوعب درجـات الحـب الأمومـي والطفـولي والروحـي والجنـسي.. إلـخ، وبهـذا الختام ينغلـق الانفعال السـاري في أوصـال القصائد ليعود ملتحـماً بانجذاب الأضداد إلى بدايتـه، مؤكـداً عـلى درجات العشـق وقـوّة حضورها في المسـتويات كلها.

(4)

هـذه الفقـرة الأخـيرة تؤصـل مـا سـبق التوقـف عنده عـبر شـعاب مختلفة، وهنـا نكـون معنيـين بالبنـاء في جوانبـه الصرفيـة، والنحويـة (التركيبيـة) والإيقاعيـة، ومـا يتفـرع عـن هذه التقنيـات من جماليـات أسـلوبية. قد نجد صعوبـة، مصدرهـا السـهولة والوضـوح، أن نفرد كل عنصر بشيء من البسـط، وبخاصـة أنهـا تتداخـل وتتـوازى أو تتـوازن بأنمـاط محـدّدة، تحـدّد النقـوش العربيـة (الأرابيسـك) في تسلسـله وتداخلـه وعـودة فروعـه إلى أصلـه.

نبـدأ بمـا بـدأت بطرحـه القصيـدة الأولى: إن النسـق البنائي فيهـا ينهض على طـرح الاحتمالات واسـتيفاء القسـمة العقليـة، من الناحيـة الذهنية، والحفاظ عـلى البنيـة التركيبية مـن الناحية الإيقاعيـة، كأن تقول:

فأنا أستطيع أن أستحضرك

دون أن تكون حاضراً

وأستطيع أن أتلمسّك

دون أن تكون إلى جانبي

أو تقول:

إن الكتابة

تبتكر لي جنات صناعية

لا أستطيع دخولها

وتعطيني حرية

لا أستطيع ممارستها

وتخلق لي جزراً لازوردية

لا أستطيع السفر إليها..

في المقطع الأول تتكرّر: أستطيع + أن + الفعل المضارع، كما تتكرّر: دون + أن + تكون، وفي المقطع الثاني يتوازى المضارع: تبتكر - تعطي - تخلق، يعقبها أداة الملكية: لي -ني - لي. كما تتكرّر ثلاث مرات أداة النفي لا – أستطيع.

فإذا وضعنا الفعل «أريد» بؤرة للقصيدة في نسيجها الشامل فسنجد أن هذا الفعل هو الذي يوجه المعنى ويؤطر الانفعال المسيطر. لقد تكرر فعل الإرادة، المسند إلى ذات المتكلّم 13 مرة، تفصيلها السياقي كالآتي:

هي ختام المعنى 3 مرات:

أرسم خطوط وجهك، كما أريد

وأنقحها كما أريد

وأغازلها في الوقت الذي أريد

وفي هـذه المـرّات الثـلاث تبـدأ الجملـة بالمضـارع، وتختـم بالمضـارع المتكرر وزنـاً ومعنـى. هـي بدايـة المعنـى تتبعهـا أن المصدريـة 10 مرات:

أريد أن أكتب (مكررة بنصّها 6 مرات) يعقبها الفعل المضارع.

أريد أن أتخلص

أريد أن أقول

أريد أن أفتح

أريد أن أبصق

فـإذا كان الفعـل «أريـد» هـو البـؤرة الأساسـية والمرتكـز، فـإن إرادة الكتابة التـي تأخـذ المعـدّل الثـاني في التكـرار هـي التـي توجّـه الإرادة وتحـدّد لهـا موقـع عملهـا قبـل أن تعقـب هـذا الـضرب مـن التقنيـة القائـم عـلى تكـرار اللفـظ، وتكـرار التركيـب في باقـي قصائـد هـذه المجموعة. وينبغـي أن نوضح أن التكـرار أو ارتفـاع معـدّل الـتردّد في القصيـدة الواحـدة، يـؤدّي إلى تقويـة عنـصر التوحّـد في بنائهـا، ويعمـل على تماسـك جسـدها، ولا يـؤدّي إلى خذلان الدلالـة أو إضعافهـا؛ لأن هـذه الدلالـة تتجـدّد أو تتوسّـع وتكتسـب هامشـاً مختلفـاً كل مـرة، فأريـد أن أكتـب تختلـف عـن أريـد أن أفتـح، أو أريـد أن أتخلـص، وهـذا يتّضـح في مكمـل الجملـة، أما ما تكتسـبه القصيـدة من هذه التقنيـة فإنـه في جملتـه يعـود إلى تقويـة الإيقـاع مـن جانـب، وإلى الشـعور بوحـدة التجربـة حيـث تتجـلّى علامات «تشـجير الشـكل»، إذ تنطلـق الفروع والأغصـان إلى اتجاههـا الخـاص، وإن حملت مادة أصلهـا في الجذع، أو مفتتح القصيـدة، وبهـذا تسـتكمل حريـة التشـكيل وحتميتـه في الوقت نفسـه.

في (قصيـدة حـب - 3) تتأكّـد ظاهـرة التكـرار اللفظـي والتكـرار النمطـي،

ولكـن ليـس بالضوابـط التـي عرفنـا في (قصيـدة حـب - 1)، والطريـف أن الفعـل «أريـد» يفـرض وجـوده هنا أيضـاً، وإن يكن بتردد أقـلّ (3 مرات) كما أنـه لا يتعـدى المفتتـح، وقـد أخـذت تقنيـة التكـرار أنماطـاً مختلفـة:

1. يذكرني صوتك

...

يذكرني وجهك

حيـث يتكّـرر الفعـل نفسـه، والمفعـول ضمـير المتكلّم، ثـم الفاعـل المضاف إلى كاف المخاطبـة. ومثـل هـذا في:

فإما أن أنجو معك

وإما أن أغرق معك

فالاهتـمام هنـا منصـب على مفـردات التركيب باللفظ (إمـا + أن) و (معك) أو الـوزن (أنجو / أغرق).

2. والمصلوب على ورق الكتابة

والمطلوب حيّاً أو مَيْتاً

..

أريد أن أدخل

في قميصك المفتوح

وجرحك المفتوح

..

أريد أن أذهب معك

إلى آخر الجنون

وإلى آخر التحدي

وإلى آخر أنوثتي

..

التي لا تعترف بالمرافئ

ولا تعترف بالجزر

ولا ترسو في أي مكان

هذه أنماط من التكرار اللفظي الذي يهدف إلى تقوية الحسّ الإيقاعي:

* فالعلاقة بين: المصلوب - والمطلوب، علاقة وزن، وبهما تبدأ الجملة.

* والعلاقة بين: المفتوح - والمفتوح، علاقة وزن وصوت، من نوع الجناس، لأن «المفتوح» نعتاً للقميص، يختلف عن الكلمة ذاتها نعتاً للجرح، وبهما تنتهي الجملة.

* وتكرار: «إلى آخر» ثلاث مرات يؤدي إلى توحيد المعنى باستكمال آفاقه. وهذا البدء الموحد يقلّل من قلق الإيقاع في المضاف، فالكلمات التي تنتهي بها الأسطر: الجنون – التحدي - أنوثتي.. ليست على وزن واحد، بل ليست متقاربة الوزن، ولكن هذا ينطمر حيث تنظم العبارة البادئة: «إلى آخر» الاستعداد الذهني لتلقّي النغم وتوقيته.

* وكذلك الأمر في النموذج الأخير، وإن يكن بدرجة أقل: إن العبارات: المرافئ – الجزر - أي مكان: ليس بينها قرابة صوتية أو إيقاعية، ولكن تكرار «تعترف» مرتين، وتكرار «لا» مع أداة العطف ثلاث مرات يضفي فضيلة الإيقاع من جانب، كما أنه بهذا الربط بالعطف والنفي «لا» يحتفظ

بالدلالـة الأولى ممتـدة إلى الثانيـة، ثـم إلى الثالثـة، لتكتمـل فيـما يـأتي، وهـذا بـدوره يعمـل عـلى توحيـد «الوثبـة»، وتأكيـد أواصر الفقـرات في القصيـدة، وامتـداد الصـورة في هـذه اللوحة.

وفي (قصيـدة حـب – 4) تسـيطر ظاهـرة التكـرار اللفظـي، والتركيبي، ولكن مـن خـلال النمـط الملائـم لبنيـة القصيدة، هـذه البنيـة التي يحددهـا مفتتح القصيـدة عـلى نحـو مـا بيّنا مـن قبل:

طالما طرحت على نفسي

أسئلة لا جواب لها

وهكـذا كانـت صيغ الأسـئلة صاحبـة التردّد الأعـلى، الباحث عن جـواب، أو المثـير للتفكّـر في الجـواب، وقـد تكرّرت على هـذا النحو:

هل أنا..

أم أنا..

هل أنا..

أم أنا..

هل أنا..

أم أنا..

..

فلماذا..

لماذا..

لماذا..

..

وهكـذا نجـد هذا الترسـيخ لجمالية طرح الأسـئلة عبر إيقاع يتكـرّر، وصيغة هـي بذاتهـا، لكـن المسـؤول عنـه يختلـف كل مـرة، وينمـو بالمعنـى ليعـود بالتكرار إلى شـكل التشـجير.

وبالمثـل فـإن النـداء: «أيهـا» يتكـرّر ثـلاث مـرات، وبـين النـداء والاسـتفهام قرابـة (إنشـائية) قويـة. عـلى أن صياغـة النـداء لا تقـف عنـد حـدّ الأداة:

أيها الدكتاتور الصغير

الذي..

..

أيها الطفل السادي

الذي..

..

أيها الطفل الفوضوي

الذي..

وهـذا النمـط يتكوّن من صيغـة تتكرّر: أداة النداء (أيهـا) + المنادى المعرف بـأل + الوصف + الاسـم الموصول (الذي)..

إن الاهتـمام الواضـح بإيقـاع أول السـطر الشـعري يسـبق عنـد الشـاعرة الاهتـمام بإيقـاع نهايتـه، وهـذا تعويـض عـن مبـدأ «القافيـة» الـذي كان الطريـق الأسـاسي لتوثيـق النغـم في تتابع الأبيـات، والتذكير المسـتمر بترابطها.

في (قصيدة حب – 5) يتكرّر التساؤل بالأداة نفسها:

هل هذه..؟

أم هذه..؟

سبع مرات، في نوع الإضراب الموهم بالتضاد، أو بالتشابه:

هل هذه باريس

أم هذه بنجلادش؟

هل هذه نوافير ميدان الكنكورد

أم هذه دموعي؟

وكذلك تتكرر الصيغة والعلاقة الذهنية في:

حاولت..

ولكني..

3 مرات.

وتتكرّر صيغة:

كنت أريد

6 مرات

وفي (قصيدة حب - 7) تسود هذه الصيغ التي تؤكّد الارتباط بين السبب والنتيجة، وفي نفس الوقت تثير احتمال التناقض، وفي كل الأحيان تعمق

الحـسّ بدراميـة المعنى، وتماسـك أطـراف القصيدة:

تعاقب: هما..

وأنت..

تعاقب: احتمى..

عندما..

وأتغطى..

عندما..

وألتجئ..

عندما..

- تعاقب: يداك.. هما اللتان

وكـما أدّى التكـرار الإيقاعي واللفظ وظيفته الجمالية التشـكيلية الموسـيقية في أول السـطر الشـعري، فكذلـك أداهـا في نهايته، ولا نريد أن نتوسّـع في ذكر الأمثلـة، ويكفـي أن نشـير إلى هـذا النمـوذج مـن هـذه القصيـدة (قصيـدة حـب - 7):

لا يؤمن بالرأي الآخر

ولا بالفكر الآخر

ولا بالجنس الآخر

وفي (قصيدة حب - 8):

أسئلتي التي لا تنتهي

وتناقضاتي التي لا تنتهي

وحماقاتي التي لا تنتهي

وفي (قصيدة حب - 6):

ليس له مرافئ ثابتة

ولا عناوين ثابتة

ولا ولاءات ثابتة

وفي (قصيدة حب - 5):

وحيدة.. حتى الوجع

ضائعة.. حتى الوجع

وأفتقدك.. حتى الوجع

وهناك ظاهرة أسلوبية مكملة للتكرار اللفظيّ والإيقاعي، وهي العناية بالتفصيل، (الذي يتداخل مع ظاهرة التكرار أو يتنفس من خلالها) ولم يكن التفصيل المادي بصفة خاصة من أصول الشعر الذي يعنى بالتكثيف، ولكن اتجاه القصيدة الحديثة إلى نزعة القص، والتطلّع إلى الفنون التشكيلية نموذجاً، وفي مقدّمتها الرسم (اللوحة) جعل من التفصيل تقنية مقبولة، بل مرغوب بها في سياق الحكي، ومجال الاعتراف بصفة خاصة، وهذان هما الجانبان اللذان ارتبط بهما التفصيل في هذه القصائد، تبلغ ظاهرة التفصيل مداها في (قصيدة حب – 2):

تتشكّل أنوثتي على يديك

كما يتشكلّ شهر إبريل

شجرةً شجرةً

عصفوراً عصفوراً

قرنفلةً قرنفلةً

وكلّما أحببتني أكثر

واهتممت بي أكثر

تزداد غاباتي أوراقاً

وتزداد هضابي ارتفاعاً

وتزداد شفتاي اكتنازاً

ويزداد شعري جنوناً

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

تلّة تلّة - ينبوعاً ينبوعاً - سحابة سحابة - رابية رابية.

وهناك: بكل لوزي - وخوخي - وتفّاحي.

وبعدها: بكل حبّة قمح – وبكل لؤلؤة

ثم:

كما يتشكّل قوس قزح

بقعة خضراء

بقعة زرقاء

بقعة برتقالية

ومـن المهـم أن هـذا التفصيل يعدّ ضربـاً من التكرار (أكثره مـن نوع التكرار

اللفظي: شجرة شجرة) مما يعني محورية الارتكاز الإيقاعي والأسلوبي في مجمل هذه القصائد، كما أنه ينتمي إلى الطريقة الأنثوية الأثيرة في القدرة على الثرثرة المحببة والرغبة في الإطالة في الحديث وتأكيد الإلمام بخفاياه، وفي هذه النماذج ذاتها تبدو مرجعية الصور نابعة من الطبيعة الرحبة، ولعلّ هذا المبحث (مرجعية الصورة في شعر سعاد الصباح) يحتاج إلى استئناف من مدخل آخر، يغري بالإرجاء، ونكتفي في توكيده كقيمة جمالية بمثال من (قصيدة حب – 3)، هو مطلعها:

يذكّرني صوتك

بصوت المطر

وعيناك الرماديتان

بسماء سبتمبر

وأحزانك

بأحزان الطيور الذاهبة إلى المنفى

يذكّرني وجهك

ببراري طفولتي

ورائحتك

برائحة البن في كافتيريات روما

إن اللوحة متساندة المفردات، مرجعها الطبيعة البكر التي لم تلمسها يد إنسان، ولعلّ السطر الأخير يند عن طبيعة اللوحة، وقد قفز من لاوعي الشاعرة محتمياً بالخبرة الحياتية المباشرة، على أن الطبيعة الرحبة قد

تتلخّص في مساحة أقل، وفي دلالة أقوى حضوراً، كما في (قصيدة حب - 2). ويمكن أن نعود إلى ما ذكرنا من تقنية التفصيل لنجد مرجعية الصورة في محاور من الطبيعة الرحبة: السحابة والينبوع والتلّة إلخ - ومن الفاكهة: خوخي ولوزي وتفّاحي، ومن الألوان بعد ذلك، وهكذا تمتزج المكونات، لتقدّم تماوجات حالة من الحبّ الأنثوي الحر الأنيق، تتفرّد بجماليات لم يسبق إليها شعر نسائي في شعرنا الحديث.

الفهرس

مقدمة
عبد العزيز حجازي 7
دُرَّة عربيَّة نادِرة
د. يحيى الجمل 11
ثائرة على "نون النسوة"
إحسان عبد القدوس 15
سعاد من أميرة إلى مقاتلة
د. محمد الرميحي..... 19
المرأة ذات المدارات المتعدّدة
أ.د. هند أديب..... 23
انتحار السلطات الثلاث
أ.د. سمير شريف إستيتية 45
استعادة الجسد المصادر واللّغة المغتصبة
شَوقي بزيع 81
شعر سعاد الصباح بين صلابة المعنى ورشاقة التعبير
شوقي بزيع 99

موقف البوح في شعر سعاد الصباح
أ.د. مجدي أحمد توفيق..... 123
سعاد الصَباح بين كتابة الذّات وكتابة العالم
أ.د. زهيدة درويش 155
الحب والحريّة في شعر سعاد الصباح
د. علي سليمان 191
البحث عن القارّة المفقودة..
د. محمد علي شمس الدّين 235
شعريّة البوح قصبات سامقة في شعر سعاد الصباح
أ.د. صلاح صالح..... 255
بين شعر الرومنسية وشعر الأحاسيس
د.محيي الدّين صبحي..... 297
التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح
أ. د. جورج طراد..... 347
قصائد حب من تراث العشق إلى جماليات الحداثة
أ.د. محمد حسن عبدالله 367

صدر للدكتورة سعاد محمد الصباح

الإصدارات الشعرية

1 من عمري 1964
2 أمنيــة 1971
3 إليك يا ولدي 1982
4 فتافيت امرأة 1985
5 في البدء كانت الأنثى 1988
6 حوار الورد والبنادق 1989
7 برقيات عاجلة إلى وطني 1990
8 آخر السيوف 1992
9 قصائد حب 1992
10 امرأة بلا سواحل 1994
11 خذني إلى حدود الشمس 1997
12 القصيدة أنثى والأنثى قصيدة 1999
13 والورود تعرف الغضب 2005
14 رسائل من الزمن الجميل 2006
15 الشعر والنثر.. لك وحدك 2016
16 قراءة في كف الوطن 2017
17 وللعصافير أظافر تكتب الشعر 2017
18 أنت وأنا والليل 2023

في مجالات السياسة والتاريخ والاقتصاد والعلوم الاجتماعية

1 التخطيط والتنمية في الاقتصاد الكويتي ودور المرأة 1983
2 أضواء على الاقتصاد الكويتي 1985
3 المرأة الخليجية ومشاركتها في القوى العاملة 1986
4 الأوبك: التجربة السابقة والتوقعات المستقبلية 1986
5 السوق النفطي الجديد: السعودية تسترد زمام المبادرة 1986
6 أزمة الموارد في الوطن العربي 1989
7 هل تسمحون لي أن أحب وطني 1990
8 صقر الخليج: عبدالله مبارك الصباح 1995
9 حقوق الإنسان في العالم المعاصر 1995
10 حقوق الإنسان: بين النظرية والتطبيق 1997
11 ماذا تعرف عن حقوق الإنسان؟ 1997
12 أوراق في قضايا الكويت (1, 2) 2006
13 أوراق في الاقتصاد الخليجي 2006
14 أوراق في السياسة الدولية 2006
15 أوراق في الاقتصاد السياسي الدولي (1, 2) 2006
16 أوراق في السياسة النفطية (1, 2) 2006
17 مبارك الصباح مؤسس دولة الكويت الحديثة 2007
18 كلمات خارج حدود الزمن 2008
19 تاريخ الشيخ عبدالله مبارك الصباح في صور 2015
20 الكويت في عهد عبدالله بن صباح الصباح 2018
21 مرت السنوات وما زالت كما هي الكلمات 2018
22 وتبقى شجرة الصداقة مثمرة 2019
23 الكويت في عهد محمد بن صباح الصباح 2019
24 الكويت في عهدي جابر بن عبدالله الصباح وصباح بن جابر الصباح 2021
25 تأسيس الكويت في عهدي صباح الأول وعبدالله الأول 2022

شاعرة أحبها المثقفون، تعبّر عن جيل الأصالة والمعاصرة، تتحدث عن التراث باعتباره ثروة قومية، تعكس التاريخ العظيم لأمتها الإسلامية..

عبد العزيز حجازي

هي حقيقة لا أثر فيها للمبالغة، أن سعاد الصباح بكل المعايير هي ظاهرة عربية نادرة.

د. يحيى الجمل

ثائرة على «نون النسوة» فكل نون هي نون المرأة..

إحسان عبد القدوس

وضعت الدكتورة سعاد الصباح الكلام موضع الفعل المتميز، عاشت في كنف رجل سياسي هو الشيخ عبدالله المبارك الصباح طيب الله ثراه، وظهر اسمها مقروناً باسمه في تاريخ العرب الحديث.

د. محمد الرميحي

إن كتابة سعاد الصباح في جوهرها ليست سوى فصل من فصول تلك المعركة الضروس التي تخوضها المرأة العربية من أجل استعادة حقها الضائع ودورها المفقود،

شوقي بزيع

كتابة إبداعية راقية تتمخض عن تجربة تعيشها الذات الباحثة عن نفسها والمتفاعلة مع العالم خارجها، وتعبر عن نفسها بلغة فنية تبعث الإحساس بالجمال وتعتمد الصورة الغريبة الموحية.

د. زهيدة درويش

سلاح سعاد الصباح الكلمات، الشعر، والمفتاحان المُعْتِقانِ لها: الحب والقصيدة.

محمد علي شمس الدين