سعاد .. الإنسانة

عاشقة الوطن

الجزء الثالث

دار سعاد الصباح
للثقافة والإبداع

سعاد ... الإنسانة

عاشقة الوطن

الجزء الثالث

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 للنشر والتوزيع

ص.ب: 27280 - الصفاة

الرمز البريدي: 13133

الترقيم الدولي I.S.B.N:

978-99906-2-137-2

* لوحة الغلاف بريشة د.سعاد محمد الصباح

سعاد ... الإنسانة

عاشقة الوطن

شعرية المفارقة
قراءة في الخطاب الشعري لسعاد الصباح

أ. د. محمد عبد المطلب[1]

المفارقة:

(1)

بنيـة المفارقـة مـن البنـى الأثـيرة للشـعرية، دون ارتبـاط بـين هـذه المفارقة ومرحلـة شـعرية بعينهـا، فهـي ملازمـة لهـا منـذ البدايـات، مـروراً بالعصـور المتتاليـة والمراحـل المختلفـة في القديـم والجديـد. وهـذا التلازم بين الشـعرية والمفارقـة جـاء مـن الفاعليـة المتبادلـة بينهـما، فـإذا كانـت الشـعرية ترفـد المفارقـة بالنعومـة والانسـياب مـن ناحيـة، وبالمـادة التـي تحـلّ فيهـا مـن ناحيـة أخـرى، فـإن المفارقـة ترفدها بظواهـر التوتر الذي يصعد بهـا إلى آفاق الدرامية.

1- أديـب وكاتـب وناقـد وأسـتاذ جامعـي مـصري، وُلـد في مدينـة المنصـورة في مصر عـام 1937م، وهـو حاصل على جائـزة الملـك فيصـل في اللغـة العربيـة والأدب تقديـراً لإنجازاته في مجال التحليـل التطبيقي للنصوص الشـعرية. حصـل عـلى شـهادة البكالوريـوس من جامعة القاهـرة عام 1964، وفي عام 1973 نال شـهادة الماجسـتير في النقد والبلاغـة مـن كليـة دار العلـوم في القاهـرة، ثـم أعقبهـا بشـهادة الدكتوراه في نفـس الاختصاص عـام 1978. عمل أسـتاذاً في النقـد والبلاغـة في كليـة الآداب في جامعـة عـين شـمس، ولـه أكـثر مـن ثلاثين مؤلفـاً في النقـد والبلاغة، وتـدرج في المناصـب مـن أسـتاذ مسـاعد عـام 1986 حتى أُسـندت إليه رئاسـة قسـم اللغـة العربيـة في الجامعة، وهـو الآن أسـتاذ متفـرغ بكليـة الآداب في جامعـة عـين شـمس منـذ عـام 2007. يعتـبره بعـض الأدبـاء أحـد المؤسسـين للـدرس النقـدي البلاغـي العربي الحديث وأحـد رواد إسـهاماته التطبيقية، من خـلال مؤلفاته (البلاغة والأسـلوبية) و(البلاغـة العربيـة.. قـراءة أخـرى)، و(قضايا الحداثـة عند عبد القاهـر الجرجـاني)، و(جدلية الإفراد والتركيـب في النقـد العـربي القديـم)، و(قـراءة ثانية في شـعر امـرئ القيس).

ومـن ثـم جـاء اختيارنـا لهـذه البنيـة، وقـراءة الخطـاب الشـعري للدكتـورة سـعاد الصبـاح في ضـوء هـذا الاختيـار، أي أننـا نسـتهدف قـراءة الخـاص في إطـار العـام لمـا بينهـما من تـلازم تجـلّى تجلّيـاً باهـراً في هذا الخطـاب، حيث نـشر خيـوط المفارقـة في كل جوانبـه، ونسـج منهـا شـعريته التـي كانـت تميل إلى التصـادم الحـادّ أحيانـاً والتصـادم الناعـم أحيانـاً أخـرى. وهـذه الأخـيرة قـد تكـون خادعـة، فيتوهـم القـارئ أنـه في مواجهـة شـعرية هادئـة، برغـم أنهـا أشـبه بالـبركان السـاكن خارجيّـاً، وإن كان ممتلئـاً بالاشـتعال والاضطراب داخليـاً، وهـو مـا يحتـاج مـن القـارئ إلى قـدر مـن التأمّـل ومعـاودة القـراءة للكشـف عـن أبعـاد المفارقـة وأطرافهـا، داخل النصـوص المختلفـة والدواوين المختلفة.

إن القـول بـأن المفارقـة كانـت أداة رئيسـية في إنتـاج الشـعرية العربيـة، يعتمـد أساسـاً عـلى حضـور مفهومهـا -بالـضرورة- في نسـيج اللغـة ذاتها، كما يعنـي أن التعامـل بهـا لغويـاً مطـروح في المـوروث المعجمـي، وهـذا الحضور وذاك التعامـل هـو الـذي يكسـبها الشرعيـة الإبداعيـة لتكـون إحـدى أدوات الشعرية.

والنظـر في المعجـم يؤكّـد أن الوعـي المفهومـي بهـذه البنيـة كان حـاضراً ومحـدّداً تحديـداً دقيقـاً؛ فابـن منظـور يتحـدّث عـن المفارقـة ويربطهـا (بالانفصـال والانفصـام)، لأنها مأخـوذة من (تفرق الطـرق)، وذهاب كل منها إلى مذهـب مغايـر للآخـر. لكنـه يضيـف إلى ذلك إضافـة لها أهميتهـا البالغة، إذ يفصـل بـين (التفـرّق) و(الافـتراق)، فالتفرّق يكون للأبـدان، والافتراق يكون في الـكلام. لكـن المفارقة في معناها الأعمّ، تشـمل الأمريـن معاً، أي أنها تحتوي

الافتراق والتفرّق على صعيد واحد[1].

ويكاد يكون هذا الفهم هو ما اعتمده الزمخشري، لأن المفارقة عنده تحتاج إلى التعدد، ثم حضور عملية الاختبار التي تتسلّط على المتعدد، فتنحاز إلى واحد منها[2].

ويقترب أهل المنطق والكلام من هذا التحديد المعرفي للمفارقة، لكنهم يربطون بينها وبين علاقة الأعراض بأصحابها، ذلك أن العرض من طبيعته (المفارقة). لكن هذا العرض قد يفارق صاحبه سريعاً، مثل حمرة الخجل، وصفرة الوجل، وقد يفارقه ببطء كتحوّل الشباب إلى المشيب. لكنهم يدفعون المفارقة إلى منطقة اللغة، حيث يتوافق المُنْتَج الكلامي مع مدلوله، أو بمعنى آخر: يتساوى المنطوق مع المفهوم، تحت مصطلح (مفهوم الموافقة). لكن الغالب أن يحدث نوع من الاهتزاز لهذه المساواة، ومن ثمّ تأخذ العلاقة بين المنطوق والمفهوم اتجاهاً منطقياً عن طريق (التلازم)، وعندما يغيب هذا التلازم فإن المغايرة تحكم العلاقة بين المنطوق والمفهوم، وهنا تحضر المفارقة في أكثر أشكالها تجلياً، لأن البنية على هذا النحو تعني اعتمادها الأول على (المسكوت عنه)[3].

(2)

وعندما ننتقل بالمفارقة من حدودها المعرفية إلى مستوى الإبداع، فإننا نلاحظ أن المستوى الأول يحتفظ بكونه رافداً للمستوى الثاني، لكن المستوى الثاني يعمل على التحرّر منه ليعيد اتصاله باللغة في أصل (المواضعة). وليس معنى ذلك أن المفارقة تظل أسيرة هذه المواضعة، بل هي دائمة التمرّد

1- انظر اللسان: مادة: فرق.

2- انظر: الزمخشري، أساس البلاغة، كتاب الشعب، 1960، مادة (فرق).

3- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب المصري اللساني، 1991، ص 162، 238.

عليها، فاستحضارها للمواضعة يكون على سبيل التذكير بها وحسب، لأن الإبداع عندما يحافظ على وضعية اللغة يفقد أهم شروط إبداعيته، ثم يفقد أهم خصائص أدبيته، وهي خصّيصة (الاحتمال)، وعندما يفقدها يتحوّل إلى نص مغلق قد لا يقدّم إلا دلالة مفردة، وغالباً ما تكون دلالة محفوظة قد انتهت مدة صلاحيتها.

إن لغة النص المغلق لغة شفافة، لأن المتلقي يخترقها سريعاً إلى ناتجها المحفوظ. ولا يمكن في مثل هذا المستوى أن تحلّ المفارقة، اللهم إلا إذا جاءت بمعناها السطحي المباشر في مجرد (التناقض) اللغوي، وهو تناقض ليس للمبدع فيه فضيلة أو مزية، لأن المعجم يقدم له ثنائيات التناقض تقديماً جاهزاً ومريحاً.

لكن المفارقة بمفهومها الصحيح لا تحلّ إلا في (النص المفتوح)، أي النص الذي تتعدد نواتجه لأنها نواتج احتمالية لا تقبل اليقين. وهذه الاحتمالية تتولد -غالباً- عند اهتزاز العلاقة بين المواضعة والاستعمال الأدبي، وهذا الاهتزاز يبدأ محدوداً ثم ينتشر في كل جزئيات النص حتى يحيله إلى سبيكة أدبية مهيئة لدخول منطقة الشعرية من أوسع أبوابها.

والانتقال إلى منطقة الشعرية محكوم بدخول (الاحتمال) دائرة (المراوغة)، وهذه الدائرة من طبيعتها إعادة تشكيل الصياغة -في العمق- على نحو مغاير لما هي عليه في السطح.

فالصياغة الإخبارية، تتحول إلى إنشائية، والانشائية إلى خبرية، والتقرير يتحوّل إلى تساؤل، والتساؤل يتحوّل إلى تقرير، وكل ذلك يعني أن الصيغة قد مالت إلى (الإلغاز) المحسوب الذي لا يغلق المعنى أمام المتلقي، بل يترك له منفذاً - ولو محدوداً- يصل منه إلى هذا المعنى. وأهمية دخول

الصياغة إلى دائرة المراوغة، أنها تتيح للمتلقي أن يتحرك بين المنطوق والمفهوم حركة جدلية، ثم يصعد من النص الحاضر إلى فضائه الغائب لعلّه يمدّه بما يحتاج إليه من بيانات وإيضاحات، أو لنقل: لعلّه يمدّه بالمسكوت عنه.

ومع المراوغة تتحرك خطوط الدلالة في اتجاهات متعاكسة، حيث تسلك في حركتها مسلكاً معيناً، ثم تعدل هذا المسلك جزئيّاً أو كليّاً، أو ترتدّ عنه تماماً. وهنا تلجأ الصياغة إلى الاستعانة ببعض الأدوات المعينة لمساعدتها في هذا التحرّك المتعدّد الاتجاهات، مثل (لكن) الاستدراكية، و(إذا) الفجائية، و(أم) المنقطعة، و(بل) الإضرابية، وبيد وحاشا وخلا وعدا وإلا، وغيرها من الأدوات التي حفظت لها اللغة قدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه. وقد تمتدّ هذه الأدوات إلى الصيغ الفعلية مثل (يسخر ويهزأ ويتهكّم)، ثم تمتدّ إلى بعض الدوالّ التي تدخل دائرة (المشترك اللفظي) مثل: (الخال والعين والولي والمفازة).

وهنا تجد المفارقة محلّها المختار لتتداخل مع مجموع العناصر مشكِّلة شعرية من طراز خاص يمكن أن نسميها (شعرية المفارقة).

(3)

والملاحظ أن المفارقة قد تحتلّ مساحة محدودة في النص، لكن احتلالها لهذه المساحة بتلازم غالباً مع ارتباطها باللغوية، سواء حافظت اللغوية على مواضعتها، أو فارقت المواضعة لتدخل في إطار المجاز، لكن المفارقة لا تستقرّ في مثل هذه المساحة إلا قليلاً، ثم تعمل تلقائياً على توسيع دائرة نفوذها لتشمل أكثر ما يتاح لها حيث يمكن بهذا الاتساع أن تشكل (موقفاً) كلياً تتقلّب فيه (الأحوال) ارتفاعاً وانخفاضاً، استقامةً واعوجاجاً،

تقدماً أو تراجعاً، وكل ذلك يقود النصّية إلى منطقة (الدرامية) المتوترة، ذلك أن التقلّب والتحوّل قد يكون سلساً ناعماً، فيقترب من الدرامية ويناوشها، وقد يكون خشناً قاسياً فيوغل في قلب الدرامية ويسكنها.

ومن طبيعة الشعرية أن تحاصر المواقف، وتدفعها إلى الانكماش، لأن الموقف يؤثر منطقة (الوسط) غالباً، لكنها قد ترفع هذا الحصار، وتسمح للموقف بالانتشار الذي يستوعب الزمان والمكان والشخوص والأحداث، أي يستوعب مفردات الواقع على إطلاقه. ولا نعني بذلك أن الشعرية قد استحالت إلى نصية روائية أو مسرحية، وإنما نعني أن حضور الشخوص رهن بالشخوص الفاعلة شعرياً، أي -داخلياً- لأن هذا الداخل صالح لمجموع الصدامات المتوترة التي تولد المفارقة، عندما تتصادم الطموحات مع الإمكانات، وتتصادم الرغبات مع الحواجز العميقة، سواء أكانت حواجز مادية أم معنوية، أو كانت حواجز مباشرة أو غير مباشرة، وسواء أكانت معلومة أم مجهولة، وإن كانت المجهولة أشدّها توافقاً مع المفارقة بخاصة عندما توغل في الدرامية.

معنى هذا أن المفارقة الموقفية تحتاج إلى طبيعة ثنائية، سواء أكانت الثنائية شخصية أم كانت غير شخصية، شريطة أن لا تعوق الثنائية وحدة الموقف ذاته، وإلا انتقلنا من المفارقة الشعرية إلى المفارقة الدرامية الخالصة في الفنون السردية مثل القصة والرواية والمسرحية. وغواية المفارقة مع الثنائية يدفعها إلى أن تنشئ بين طرفيها علاقة ما، وغالباً ما تكون علاقة غير متوازنة، ومن ثم تعتمد العلاقة عملية الفصل، أو إبعاد طرف عن الآخر، أو رفع طرف على الآخر، أو جعل طرف نقيضاً للطرف الآخر، على أن يؤخذ في الاعتبار أن المفارقة الشعرية ليست نظيراً للمفارقة الحياتية،

ومـن ثـم يغيـب فيهـا الحسـم الـذي يتحقّـق في الواقـع الحيـاتي. فليـس في المفارقـة الشـعرية غالـب ومغلـوب على نحو حاسـم، وليس فيهـا ارتفاع دائم وانخفـاض دائـم، إنمـا كل ذلـك يـأتي على نحـو احتـمالي ومؤقت. كـما تخالف المفارقـة الحياتيـة في أن الأولى محلهـا الدائـم هو الداخل الذهنـي أو النفسي، بينـما الثانيـة محلّهـا الغالب هـو الخارج بـكل مكوّناته الصريحـة أو الضمنية المبـاشرة أو غـير المباشرة.

ومـن طبيعـة الثنائيـة في المفارقـة أن تكـون ثنائيـة فعلية أو تقديريـة، ولذا نلاحـظ أنهـا تتعامـل مـع موقـف واحـد، ثـم تعمـل عـلى تفتيتـه خارجيّـاً، لينقسـم داخليّـاً، ومـع هذا الانقسـام يحدث التوتـر والتصادم، ومـع التصادم تتجـلى المفارقـة. وقـد لا يكـون هنـاك شيء من التفتيـت، وإنما يأتي الانقسـام ذاتيّـاً عـلى نحـو ما نلمسـه في عملية (الـولادة) حيث الأمّ الواحـدة التي يؤول بهـا الأمـر إلى ثنائيـة (الأم - الابـن)، ومـع نمـوّ العلاقـة بينهما يحـدث التوافق أو التصـادم دون حاجـة إلى مثـل هـذا التفتيـت الـذي أشرنـا إليه.

وتبلـغ المفارقـة الموقفيـة ذروتهـا المتوتـرة عندمـا تمتـزج (بالفكريـة) التـي تسـتدعي إجـراءات دلالية بعينهـا تنتمي -غالباً- إلى أبعاد فلسـفية ومنطقية، ومـن طبيعـة التصـادم في مثـل هـذه الأبعـاد أن يكـون حـادّاً وحاسـماً، لكـن الشـعرية تعمـل عـلى إضعـاف هـذه الحـدّة وهـذا الحسـم، حتى إنهـا يمكن أن تسـمح بالتقـاء الأطـراف المتصادمـة في إطـار نـوع مـن المصالحـة الجمالية أو الأدبيـة.

وقـد تأخـذ المفارقـة الفكريـة طبيعة حواريـة، وهنا يتحوّل الصـدام إلى نوع مـن التقابـل بـين النفـي والإثبـات، والـذكاء والغبـاء، والعلم والجهل، والشـك واليقـين، لكـن الملاحـظ أن المفارقـة هنـا قـد تتخـلى عـن الثنائيـة، حيـث يأتي

الحـوار أحاديّـاً، أو مـن طـرف واحـد، وهـي ظاهرة أثـيرة في الشـعرية عموماً، وشـعرية الحداثـة على وجه الخصوص، وهـذا الحوار الأحادي شـبيه (بالحوار الداخـلي) في الأبنيـة السرديـة المختلفة.

(4)

ولا شـك أن المفارقة تعتمد على ما يسـمى بنظرية (التوصيل) حيث ضرورة حضـور الطـرف الأول (المنتـج)، والطرف الآخر (المسـتقبِل)، ثم النص المشـكِّل للرسـالة. لكـن المفارقـة تحتـاج إلى طـرف إضافي هـو (ضحيتها). ومـن ثم فإن تحديـد فاعليـة البنيـة قد يعتمد عـلى ربطها بمنتجهـا أحياناً، ومتلقيهـا أحياناً أخـرى، عـلى معنـى أن رد الفعـل إزاءهـا قد يكـون محصـوراً في المنتج وحده، أو في المتلقـي وحـده، أو فيهـما معـاً، وعـلى كلٍّ فإن فاعليـة المفارقة لن يكون لهـا تحقـق مـا إلا إذا كان هنـاك مَـن لـه القـدرة عـلى اسـتيعابها، وغالبـاً مـا يكـون ذلـك منوطـاً بالمتلقّـي، لأنـه وحـده من لـه القدرة عـلى توليـد الدلالة مـع كل قـراءة، أي أنـه هـو الـذي يعطـي النـص طاقتـه الاحتماليـة، سـواء في ذلـك المتلقـي الداخـلي أو الخارجـي، وسـواء في ذلك المتلقي الخـاص أو العام.

ويجـب أن يكـون في الوعـي أن هنـاك فارقـاً بـين متلقـي المفارقـة ومَن تقع عليـه المفارقـة، أو (ضحيتهـا)، معنى هـذا أن الثنائية التوصيلية قد اسـتحالت إلى ثلاثيـة، الأول: المنتـج، الثـاني: المتلقـي، الثالـث: الضحيـة. وهـذه الأطـراف قابلـة للتداخـل، وتبـادل المواقـع؛ فقد يكـون منتجها هو ضحيتهـا، وقد يكون المتلقـي هـو الضحيـة، وقـد تكـون الضحيـة غـير هذيـن، فهنـاك مَـن يحفـر الحفـرة ثـم يقـع فيهـا، وهنـاك مـن يحفـر الحفـرة فيقـع فيهـا مَـن حُفـرت لـه، وهنـاك مَـن يحفـر الحفـرة فيقـع فيهـا مَـن لا صلـة لـه بالموقـف كلـه، وإنمـا تقـوده المصادفـة إلى الوقـوع فيهـا، وهـذا الوقـوع محكـوم بالظـروف

المصاحبة، وتقلبات الواقع المحيط، وتحوّلات الذوات الداخلية والخارجية.

ولأن المفارقة تعتمد (التخالف والتناقض والتفرق والافتراق) فإن نواتجها تأتي مشحونة بكل هذه الأبعاد، على معنى أنها قد تدفع بكل ذلك إلى أحد الأطراف المشاركة في بنائها فيمتلئ بكمٍّ هائل من التوتر والتناقض والصدام، وقد يكون العكس، أي أنها تصبح عملية (تطهير) لهذا الطرف من كل ذلك، فيدخل في دائرة (الانفراج) والراحة، وقد تعمل المفارقة على إعادة التوازن عموماً للذوات في مواجهة نفسها، وفي مواجهة واقعها.

في شعريّة سعاد الصباح:

(1)

قلنا إن المفارقة من البنى الأثيرة للإبداع الشعري على وجه الخصوص، فقد تعامل معها الشعراء في كل عصور الشعر، وكل مراحل تطوره. ومنطق الوعي يقول إنه لا انقطاع بين الشعريات مهما تباينت أشكالها البنائية، ومهما اختلفت بيئاتها الزمانية والمكانية، ومهما اختلفت انتماءاتها الفكرية والنفسية. وهو ما يعني أن شعرية سعاد الصباح وريثة لتاريخ طويل من الشعرية العربية، وما هو أثير في هذه الشعرية، أثير عندها أيضاً، قد يزيد وقد ينقص، لكنه يظلّ حاضراً على نحو من الأنحاء.

وقراءتنا للخطاب الشعري لسعاد الصباح تؤكّد أن بنية المفارقة كانت من بناها الأثيرة حتى إن حضورها كان غالباً في كل الدواوين دون استثناء، لكن هذا الحضور كان كثيفاً في مراحل التأزم، سواء أكان التأزم داخلياً أم خارجياً، وسواء أكان مباشراً أم غير مباشر. وقد تعلّقت قراءاتنا بتسعة دواوين للشاعرة، وهي حسب ترتيب صدورها:

1. أمنية 1971
2. إليك يا ولدي 1982
3. فتافيت امرأة 1986
4. في البدء كانت الأنثى 1988
5. برقيات عاجلة إلى وطني 1990
6. آخر السيوف1992
7. قصائد حب 1992
8. امرأة بلا سواحل 1994
9. خذني إلى حدود الشمس1997

وبرغم ميلنا في معظم الدراسات الشعرية وغير الشعرية إلى توظيف الإحصاء الذي تنضبط معه مقاييس حضور الظاهرة أو غيابها، فإن قراءة هذا الخطاب الشعري يصعب معها تحكيم هذا المنهج، لأن المفارقة فيه لم تكن محدّدة تحديداً قاطعاً، ولم تكن محصورة في قطاع واضح التحديد، بل كانت منتشرة على نحو يكاد يستوعب الخطاب في مجمله، نتيجة لتعدد خطوطه الدلالية وتشابكها تشابكاً يصل إلى درجة التعقيد الفنّي أحياناً، ودرجة البساطة الجمالية أحياناً أخرى. فهذه الخطوط منها ما يذهب طولاً، ومنها ما يذهب عرضاً، ومنها ما يتقدّم، ومنها ما يتأخّر، ومنها ما يتداخل، ومنها ما يتشعّب، حتى صار الخطاب إلى شيء شبيه بقطعة النسيج التي يصعب فيها تحديد مسار خيوطها لشدّة التحامها وتماسكها، برغم أن الخيوط كانت في مسارات منضبطة ومحكومة بأصول وقواعد هي أهّلتها لأن تكون على ما هي عليه من الدقة والنظام.

ومن المؤكّد أن المفارقة كانت أداة رئيسية في إنتاج شعرية سعاد الصباح، ومن ثم فإنها حضرت في هذا الخطاب بمفهومها ووظائفها المتعددة،

ونواتجها المختلفة. حضرت في كل ديوان من تلك الدواوين التسعة التي قمنا بقراءتها، مع تباين درجة الحضور والكثافة انخفاضاً وارتفاعاً. ولم يحضر المفهوم وحسب، بل كان موازياً له البعد اللغوي للمفارقة، ونقصد بذلك تلك (التقابلات) التي يقدّمها المعجم في شكل ثنائيات ضدية أطلق عليها القدماء (الطباق والمقابلة)، وقد تردّدت هذه التقابلات في هذه الدواوين المقروءة ثلاثمئة وستّاً وتسعين مرّة، بمعدّل تردد يبلغ أربعاً وأربعين بنية لكل ديوان.

لكن الملاحظ أن حضور البنية في إطارها المحفوظ كان مرتفعاً في البدايات الأولى للشاعرة، ثم أخذ في الانخفاض بعد ذلك؛ فقد تضمن الديوان الأوّل -في القراءة- أمنية ثلاثاً وتسعين بنية، وديوان إليك يا ولدي إحدى وخمسين بنية، وفتافيت امرأة ثماني وستين بنية، وفي البدء كانت الأنثى ثماني وأربعين بنية، ثم أخذ حضور البنية في الهبوط حتى وصل إلى اثنتين وعشرين بنية في ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، ثم عادت النسبة للارتفاع المحدود في قصائد حب حيث وصلت إلى سبع وثلاثين بنية، وفي امرأة بلا سواحل إلى خمس وثلاثين بنية، ومثلها في ديوان خذني إلى حدود الشمس، حيث ترددت البنية فيه ستّاً وثلاثين مرة.

وهذا المؤشّر الإحصائي له دلالته الكيفية على أن شعرية سعاد الصباح قد مالت إلى المفارقة المعجمية في مراحلها الأولى، ثم تجاوزت هذا الإطار إلى المفارقة بمفهومها المعرفي في المراحل المتأخرة نسبياً، حتى أصبحت المفارقة عندها طريقة في الإبداع، بعد أن كانت مجرّد أداة لغوية أو معجمية ذات فاعلية محدودة بحدود المساحة الصياغية التي تحل فيها. وما لاحظناه في المراحل المتأخرة ينسحب على المراحل الوسطى أيضاً، حيث أصبحت

المفارقة بناء متكاملاً يكاد يستوعب الدفقة التي يحضر فيها.

واللافت أن الشعرية عندما تستدعي البنية في إطارها المعجمي، تستحضر معها مفهومها الجزئي، فتوظفها جسدياً مشحونة بمعنى (التفرق)، ثم توظفها كلامياً بمعنى (الافتراق). يقول الخطاب في نص (حق الحياة):

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساءْ

يبغونهنّ أداة تسلية، ومسألة اشتهاءْ..

ومراوحاً في صيفهم.. ومدافئاً عبر الشتاءْ[1]

فالتقابل في البيت الأول يقدم مفارقة معجمية محفوظة (النساء - الرجال)، لكن اجتماع الطرفين في سياق واحد لم يلغ (التفرق) الجسدي الذي يعطي كل طرف خصوصيته التكوينية، ولم تتوقف الثنائية التقابلية عند حدودها البشرية، بل تجاوزتها إلى بعض مفردات الواقع غير البشرية، حيث يجمع البيت الثالث بين التقابل المادي (مراوحاً - مدافئاً) والتقابل الزمني (صيفهم - الشتاء). والدفقة على هذا النحو قد استحالت إلى سبيكة تجمع التنافر والتلازم، فبرغم أن كلّ طرف يقابل الطرف الآخر وينافره، فإنه يلازمه ملازمة وجودية لا انفكاك منها، على حدّ قول السكّاكي الذي أن النقيضين متلازمان في الذهن[2]، فالأنوثة تستدعي الذكورة، والحرارة تستدعي البرودة، والصيف يستدعي الشتاء.

وتتحرّك الشعرية من التفرّق الجسدي إلى (الافتراق) القولي في نص (حب من السماء):

أخت روحي، عن هواه المفتدى لا تسأليني

1- أمنية، ط 9، سنة 1966، ص 35.

2- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 17.

هو حب ما له في أي قلبٍ من قرينِ

ما رواه الدهر في ماضي ولا آتي السنينِ[1]

فالمرويّ لن يكون له حضور تنفيذي إلاّ إذا تشكّل تشكيلاً لغوياً، وهو ما تحقق في الدفقة، برغم أن اللغة قد تخلصت من مواضعتها لتدخل دائرة المجاز بانتسابها إلى الدهر، وهذا الانتساب دفعها إلى منطقة التقابل الزمني بين الماضي والآتي.

غير أن شعرية سعاد الصباح لم تكن أسيرة هذا المردود المعجمي، إذ سرعان ما تحررت منه، وانطلقت تشكّل تقابلاتها الخاصة تشكيلاً قد ينافي هذا المردود، بل إنها قد سعت لتخليص التقابل من حدّته الضدّية، وسمحت لطرفيه بالالتقاء أحياناً، والتوحّد أحياناً أخرى.

ففي الديوان نفسه تقول في قصيدة (صيحة عربية):

إن أرضي سماء

وفي قصيدة (أحزان سائحة):

والمدن الرحبة تبدو لي كأنها خلاء

وفي قصيدة (هواجس الوداع):

كلما ألقاك جنبي أجد الأيام نُضرا

وأرى الظلمة نوراً.. وأرى الصحراء خَضرا[2]

ولا شكّ أن التفرق والافتراق والتداخل والتوحد يعلن عن رؤية الإبداع لعالمه، وهي رؤية تضيق أحياناً حتى تتسلّط على مفرداته الجزئية،

1- أمنية: 63.

2- نفسه: 21، 54، 72.

وتتّسع أحياناً حتى تراه في كليته وتوحده، وأساس ذلك هو انعكاس الوعي الداخلي على العالم، هذا الوعي الذي يعيش لحظات التمزق حيناً، ولحظات التكامل حيناً آخر.

وإذا كان مجموع الرؤى السابقة انعكاساً للتفاعل الداخلي، فإن رؤية العالم قد تتعلق (بالعرض) الخارجي، وهذا العرض من طبيعته التغير السريع أو البطيء كما قال أهل الكلام والمنطق، ولا يمكن أن نغفل هنا أن هذا التغير لا يمكن أن ينفصل عن الداخل تماماً، ففي نص (كويتيّة) يقول الخطاب:

يا صديقي:

لا يغرّنْكَ هدوئي فلقد.

يولد الإعصار من تحت قناعي..

إنني مثل البحيرات صفاء

وأنا النار.. بعصفي

واندلاعي..[1]

فالعرضان الطارئان: الهدوء والثورة، سريعا التغير والتبدل، برغم أن فاعليتهما داخلية بالضرورة، وعلى العكس من ذلك فإن الشعرية تستحضر الأعراض بطيئة التغير -أيضاً- كما في نص (ابتهالات):

وافترقنا، وأنا أدفن في الصمت نزوعي

وأداري حرَّ أشواقي، وأنات ولوعي

1- فتافيت امرأة، ط1، سنة 1992، ص 27.

وأداري نار وجدي، خلف جسر من دموعي
بعد أن حطَّم كبري، طول صبري وخضوعي
وإذا القلب كعصفورٍ جريح في الضلوعِ[1]

فالعرضان (الكبر والخضوع) يكادان يكونان عرضين لازمين، ومن ثم كانا بطيئي التغير، ولعل هذا البطء كان مبرر توظيف الدالّ (طول) بامتداده الزمني والنفسي.

(2)

لقد أوغلت شعرية سعاد الصباح في مفارقاتها التي يمكن أن تندرج في الحدود المعرفية لهذه البنية، لكن هذا الإيغال لم ينسها ما حفظته من موروثها اللغوي والمعجمي، على معنى أن هذا الموروث ظلّ رافداً مركزياً لشعريتها على وجه العموم.

وقارئ هذه الشعرية ومتذوّقها يدرك أن أهم خصيصة فيها أنها (مفارقة) للمرجعية (الوضعية)، وبمعنى آخر: إن خطاب سعاد الصباح خطاب متمرد على المواضعة اللغوية، وهذا التمرد هو الذي أتاح لها أن تقول ما يألفه المتلقي، لكن بطريقة غير مألوفة. وغير المألوف هو الذي فتح خطابها على أفق (الاحتمال). ومن ثم يصعب القول إن شعريتها كانت شعرية منغلقة، على معنى أنها تقدم معنى أحادياً، اعتماداً على شفافية الصياغة التي يمكن اختراقها في سهولة ويسر إلى ناتجها الدلالي، بل الأفضل القول إن شعريتها شعرية منفتحة انفتاحاً دائماً، لأنها لا تقدم الدلالة الواحدة، وإنما خصّيصتها الأولى هي تعدد النواتج، ومن يتوهم أحادية الدلالة، هو الذي

1- أمنية، 126.

يتوقف عند المعاني الأولى التي يطرحها الخطاب الشعري، أما الذي يبحث عن المعاني الثواني، فهو الذي يدرك انفتاح الشعرية على أفق الاحتمالات.

ولا شك أن انفتاح الشعرية على (أفق الاحتمالات) قد أكسبها نوعاً من القدرة على المراوغة المحسوبة، التي تولِّد الأسئلة دون أن تُعَنِّي نفسَها بتقديم الإجابات، سواء أكانت الأسئلة صريحة أم ضمنية. وهذه الأسئلة لم تكن مسلطة على المتلقي عموماً وحسب، بل كانت تتسلّط أولاً على المنتج، فإذا لم يدرك أجوبة من نوعٍ ما لمجموع أسئلته، فإن المتلقي بالضرورة يعجز عن هذا الإدراك، ومن ثم تحلّق الشعرية في أفق الاحتمالات.

تقول الشاعرة في (قصيدة حب – 4):

طالما طرحت على نفسي

أسئلة طفولية لا جواب لها:

هل أنا حبيبتك

أم أنا أمك

أنا مليكتك؟

أم أنا مملوكتك؟

هل أنا أنا؟ أم أنا أنت؟؟[1]

إن هذه الدفقة مشغولة بخطوط التقابل والتصادم الدلالي بداية ونهاية، ومشغولة بكم وفير من التساؤلات الصريحة بداية ونهاية، وهذا التقابل التصادمي زاد حدّة بالمواجهة الصياغية بين (هل) و(أم)، حيث تدفع (هل) الدلالة في اتجاه محدد، ثم تأتي (أم) لتعدل هذا الاتجاه، أو تدفعه في

1- قصائد حب، ط1، 1992، ص 95.

مسار ضدّي، وكل ذلك شكّل المفارقة التي تستوعب الدفقة، وفتح النصّية على (أفق الاحتمالات).

وهذا الأفق قد استبعد الإجابات تماماً، حتى كأن النص قد استهدف الأسئلة في ذاتها، ثم أدخل الأسئلة في حيز الإجابة على نحو من الأنحاء. والمتلقي أمام كل ذلك يسأل بدوره: هل النصّية هنا تسأل أو تجيب؟ هل تنفي أو تثبت؟ وهل الذات المتكلمة تبحث عن كينونتها بين أطراف الثنائيات المتتالية، أو هي) الحبيبة والأم والمليكة الأنا والأنت(؟

وصيغة السؤال المباشر من الصيغ الأثيرة في شعرية سعاد الصباح، وقد استدعت شعريتها هذه الصيغة ثلاثمئة وأربعاً وستين مرة، بمعدل أربعين صيغة للديوان الواحد، فإذا تابعنا صيغ السؤال التي تأتي مضمرة في معظم النصوص، فإن الملاحظ أن الخطاب الشعري يكاد يكون سؤالاً ممتدّاً على طول هذا الخطاب واتّساع مساحته الزمنية والدلالية.

إن تعامل الشعرية مع الصيغة المضمرة يلقي على المتلقّي مسؤولية مزدوجة، إذ عليه أن يتحرّى حضور السؤال أوّلاً، ثم عليه أن يتحرّى الإجابة عليه ثانياً. وهذه الصيغة الشعرية تكاد تسيطر على ديوان برقيات عاجلة إلى وطني، إذ إن الديوان في مجمله يطرح سؤالاً دامياً: لماذا؟

في نص (سوف نبقى غاضبين) تقول:

أيها الجار الذي هدّم داري

وأنا عمّرت في قلبي له ركناً ودارا..

إنني مكسورة.. مقهورة.. ذاهلةٌ..

تقذف الخيبة أحلامي يميناً ويسارا..

يا الذي أهديته الماء.. وأهداني الصحارى

يا الذي أهديته الأفْق.. وأهداني الحصارا

يا الذي أهديته نصراً من الله..

وأهداني احتلالاً.. وانكسارا..

يا الذي أحرق أسراب العصافيرِ..

وما قدم للريش اعتذارا

لا تؤاخذني، إذا جن جنوني

أنت لم تترك لإنسان خيارا..[1]

إن قراءة الدفقة لا تترك لدى المتلقي مساحة من التفكير والاستيعاب إلا ليطرح هذا السؤال الحتمي: (لماذا)؟ يطرحه مع كل حركة من حركات الصياغة (ذهاباً وعودة) ومع كل دفقة دلالية إيجاباً وسلباً، ذلك أن المنطوق لم يتوازن مع المفهوم على نحو من الأنحاء، بل ربما كان مغايراً له تمام المغايرة، وهو ما جعل النص مفتوحاً لاستقبال السؤال الحتمي (لماذا)؟ والملاحظ أن الشعرية في الدفقة سلكت مسلكاً تصادمياً، إذ تسير، في البداية، في توجّه تدميري (هدم)، ثم تعدّل مسارها إلى توجّه تكويني (عمرت)، ثم ينقلب المساران، حيث يحضر التكوين، ثم يعقبه التدمير (أهديته الماء - أهديته الأفق - أهديته نصراً) ثم (أهداني الصحارى - أهداني احتلالاً وانكساراً - أحرق أسراب العصافير).

إن النصّية هنا قد اعتمدت المفارقة منطوقاً ومفهوماً، جزءاً وكلّاً، سطحاً وعمقاً، ثم استحضرت مع المفارقة نواتجها (الساخرة) مع توظيف فعل

1- برقيات عاجلة إلى وطني، ط1، 1992، ص 45.

(الإهـداء) توظيفـاً مزدوجـاً، فهو مـع التكوين يحافظ على مـردوده المعجمي، بينـما يتخلّـص مـن هـذا المـردود مـع التدمـير، حيـث يعمـل على بلـوغ آفاق السـخرية الداميـة مـن (إهـداء الصحارى والحصـار والاحتلال والانكسـار).

والملاحـظ أن تعـدد مسـارات الدلالـة وتصادمهـا لتوليد المفارقـة، قد يحتاج أحيانـاً إلى أدوات لغويـة بعينهـا، هـذه الأدوات لهـا قـدرة محفوظـة عـلى تعديـل المسـارات الدلاليـة تعديلاً كليّـاً وجزئيّاً، بل ربما يكـون حضورها بدايةً مـؤشراً عـلى ميل الشـعرية إلى الدخـول في دائرة المفارقة، وهـي أدوات حرفية وفعليـة واسـمية كما سـبق أن ذكرنا.

ولأن التصادمـات الدراميـة كانـت كثيفـة في الخطـاب الشـعري لسـعاد الصبـاح، فإنـه تعامـل مـع هـذه الأدوات تعاملاً محـدوداً، أي أنـه يعتمد على التصـادم السـياقي الـذي ينتج المفارقـة الكلّية، أكثر من اعتـماده على الأدوات الجزئيـة المشـاركة في إنتـاج مثل هـذه المفارقة، وجاء تردد هـذه الأدوات على النحـو التالي:

أداة الاستثناء إلا 30 مرة

أداة الاستثناء سوى 19 مرة

أداة الاستثناء غير 17 مرة

رغم 9 مرات

لكن 6 مرات

أم 3 مرات

ويضـاف إليهـا عـشر بنـى فعليـة (للسـخرية والاسـتهزاء)، فيكـون المجموع أربعـاً وتسـعين بنيـة، ويكـون المعـدل عشر بنى للديـوان الواحد، وهي نسـبة

تـردد منخفضـة لـو قارنّاها بنسـبة تـردّد بنية (التقابـل)، لكنهـا كانت حاضرة ومؤثـرة في توجيـه النصّيـة إلى مسـار المفارقـة، أو على الأقل كانت مشـاركة في هـذا التوجيه.

(3)

لا شـك أن اعتـماد المفارقـة عـلى مثـل هـذه الأدوات السـابقة يحـدّ مـن فاعليتهـا الانتشـارية، نظـراً لأن هـذه الأدوات تشـكّل منطقة جـذب لمجموع الـدوالّ المحيطـة بهـا، حيث تشـدّها نحوهـا، وتدفعهـا للانتماء إلى هوامشـها الدلاليـة، حتـى ولـو كانـت -في الأصـل- خـارج نطـاق هـذه الهوامـش.

لكـن تحـرر المفارقـة مـن الارتبـاط بهـذه الأدوات يسـمح لها بالانتشـار، ولا نعنـي بهـذا الانتشـار مجرد المسـاحة الصياغيـة، ولكن نعني به أن تسـتوعب المفارقـة موقفـاً متكامـلاً يجسّـد علاقـة الذات المتكلمـة -أو الموضـوع المتكلم عنـه- بالبيئـة المحيطـة به، أو بالآخريـن الحافّين به في زمان ومـكان محددين. والواقـف هنـا، يقـف بسـلوكه وفكـره موقفاً يكشـف من خلالهـما عما يحيط بـه ومـن يحيط بـه بوصفهم وسـائل مسـاعدة، أو عوائق حاجزة أمام سـلوكه وفكـره ورغباتـه وطموحاتـه، فيتخـذ مـن ذلـك موقفـاً محـدداً يحـاول مـن خلالـه تغيـير الواقـع، أو تعديلـه عـلى أقـلّ الاحتـمالات، وقـد تكـون المفارقـة ركيـزة هـذا الموقـف، حتى يمكـن القـول إننا أمـام (مفارقـة موقفية).

نلاحـظ هـذه المفارقـة في نـص (بصمات) حيـث تعمل الـذات المتكلمة على الخـلاص مـن الآخـر ونفيه مـن عالمها، لكنهـا في الحقيقة لم تنف إلا نفسـها.

حاولت نفيك إلى آخر الدنيا..

هيأت حقائبك..

واشتريت بطاقة السفر..

وحجرت مكاناً لك على أول سفينة..

وعندما تحركت السفينة

تحركت الدمعة في عيني..

واكتشفت، وأنا على رصيف المرفأ

أن الذي ذهب إلى المنفى

هو أنا.. لا أنت..[1]

إن إرهاصات (المفارقة) قد تجلّت من الدالّ الأول (حاولت)، الذي يعني إمكانية النجاح وإمكانية الإخفاق على حد سواء. ولتفادي الإمكانية الثانية، استدعى الموقف مساعدات تنفيذية من (تهيئة الحقائب) و(شراء بطاقة السفر) و(حجز المكان على أول سفينة). ووصل الموقف إلى غايته المستهدفة (بتحرك السفينة)، أي أن إمكانية النجاح قد تغلبت، وهنا تعمل المفارقة على إخفاق (مشروع الخلاص)، إذ إن المشروع قد ارتد على الذات المتكلمة، بحيث صارت هي المنفية لا النافية، فالذات كانت منتجة المفارقة وكانت ضحيتها في الوقت نفسه.

قلنا إن الفعل (حاولت) كان إرهاصاً بالمفارقة، معنى هذا أن الذات أقدمت على هذا (الموقف) وهي موقنة بعدم قدرتها على الخلاص من الآخر، بل هي موقنة بأنها سوف تنفي نفسها إذا حققت نفي الآخر. وقد انعكس ذلك في البناء الصياغي بما فيه من ضمائر تنتمي للطرفين، فقد تغلّبت ضمائر الذات المتكلمة (سبعة ضمائر) على ضمائر الموضوع (أربعة ضمائر)، ثم انتهى الموقف الشعري بالتوازي بين الضميرين في السطر الأخير

1- امرأة بلا سواحل، ط1، 1994، ص 54.

في مواجهة حاسمة انتهت لصالح الآخر، حيث أصبحت (الأنا) ضحية ما صنعته.

وإذا كانت المفارقة قد حققت حضورها في هذه المساحة المتّسعة نسبياً، فإنها لا تحافظ على هذا الاتساع على نحو لازم، بل إن الشعرية قد تحاصرها من مساحة محدودة، وتدفعها للانكماش في أضيق مساحة متاحة.

يقول الخطاب في نصّ (السفر على الأهداب):

مشيت إليك على أهدابي

ولم أصل..

ومشيت على دموعي

ولم أصل

ومشيت على كبريائي..

ولم أصل..[1]

لكي تقدم الشعرية مفارقتها فرّغت الدوالّ من دلالتها الوضعية وشحنتها بدلالات بديلة تعطيها صلاحية بناء المفارقة الموقفية، حيث تحولت دوالّ: (الأهداب والدموع والكبرياء) إلى (ممر) يقود الذات المتكلمة إلى موضوعها، ثم ألحت على ذلك من خلال تكرار الفعل (مشيت) ثلاث مرات، لكن النتيجة لم تتوافق مع المقدمة، مما ولد مفارقة بالغة الكآبة لأن (المشي) كان مصحوباً بتنازلات متتالية، دون أن يتحقق الوصل أو الوصول.

وسواء انتشرت المفارقة أو انكمشت، فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كل

1- في البدء كانت الأنثى، ط1، 1992، ص 116.

ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال، والأطر الزمانية والمكانية، ثم قبل ذلك: الشخوص الفاعلة والمفعولة، وبخاصة تلك الشخوص التي تعلو على فرديتها لترتفع إلى أفق الجماعية، وهذا الارتفاع يدفعها للصدام بين طموحاتها المثالية وواقعها المدمّر.

تقول الشعرية في نص (وصل السيف إلى الحلق):

أعطني شبراً من الأرض يسمّى وطنا

ما به مشنقةٌ.. أو مخبرون

أعطني شبراً من الأرض يسمّى وطنا

لا تغطيه المنافي والسجونْ..

وصل السيف إلى الحلق..

وما زال لدينا شعراء يكتبونْ.

وصل السل إلى العظمِ..

وما زال لدينا شعراء يكذبونْ

ويقولون على الأوراق ما لا يفعلون[1]

تسير خطوط المعنى في الدفقة في مسارات أشبه بالصراح الصامت، الصراخ الفردي عندما يعلو إلى أفق الجماعية في مواجهة واقع مأساوي تتلاشى فيه الفوارق بين الإثبات والنفي، وتذوب فيه الفوارق بين المحدود والمطلق. (فالشبر) المحدود، يدخل دائرة الاتّساع حتى يسمّى (وطناً) لكن هذا الدخول له شروط غائبة، وهي انعدام المشانق والمخبرين، وبما

1- فتافيت امرأة: ص 159، 160.

أنهم حاضرون، فقد ضاع مفهوم الوطن، وظلّ الشبر شبراً فقط. وحركة المعنى على هذا النحو التقابلي تسيطر على مجموع الأسطر، حيث تصل المأساة ذروتها عندما يفقد الشعراء الإحساس بالمأساة، وهم أولى الناس بهذا الإحساس، وهم لم يفقدوا الإحساس وحسب بل تمادوا في غيهم حتى دخلوا في نطاق قوله تعالى: «وأنهم يقولون ما لا يفعلون» (الشعراء 226).

وتستعيد المفارقة فرديتها، لتوغل في العمق النفسي عندما يحدث الصدام بين الذات بكل قدراتها وإمكاناتها وبين طموحاتها وآمالها، سواء قصرت الإمكانات، أو تداخلت بعض العوائق لتوقفها وتبطل فاعليتها:

تقول الشعرية في نص (بعد العودة):

الناس حولي ينعمون بالكؤوس والسهرْ
إلا أنا وحدي أسير نحو عمق مُنْحَدَرْ
أمضي له، وما قضيت للشباب من وطر
ما قيمة الصبا الغرير والشباب والحور؟
إذا قضت بلا هوى، ولا منى، ولا ثمر
أعيش في منفى من الحرمان أسأل القدر
أليس لي حق الحياة مثل سائر البشر؟[1]

بين البداية والنهاية تتجلى المفارقة مظلّلة الدفقة بكم وافر من التوتر، حيث تحضر الجماعية في هذه البداية خلال نجاحها في بلوغ أفق النعيم، وفي مقابلها تأتي الفردية المحجوبة عنه، حيث تعمل أدوات النفي المتتالية على تحجيم قدرات هذه الفردية أو إلغائها تماماً، (ما قضيت - ما قيمة -

1- أمنية، ص 46.

بـلا هـوى - لا منـى - لا ثمـر) وتصـل المفارقـة ذروتها في السـطر الأخير في تلك المقارنـة الداميـة: (أليـس لي حـق الحياة مثل سـائر البشر)، فالـذات تندرج في دائـرة البشريـة عمومـاً لكنهـا تخرج منهـا في دائرة النعيـم خصوصاً.

في مجمـوع هـذه المفارقـات الشـعرية التـي تابعناهـا تجلّـت الثنائيـة عـلى نحـو لازم، سـواء أكانـت ثنائيـة فعليـة كـما في نـص (بصـمات) ونص (السـفر عـلى الأهـداب) أم كانـت ثنائيـة تقديريـة كـما في نـص (وصـل السـيف إلى الحلـق)، إذ إن الثنائيـة في الأخـير كانـت متكئـة عـلى طـرفٍ حـاضرٍ يطلـب (العطـاء) وطـرف غائـب مطلـوب منه هـذا (العطـاء)، فالبنية أشـبه ما تكون بتوجـه الـذات المتكلمـة إلى نفسـها طالبـة هـذه الحقـوق الضائعـة لمعنـى (الوطـن) في عالمنـا العـربي المعـاصر.

وسـواء أكانـت الثنائيـة فعليـة أم تقديريـة، فإنهـا اعتمـدت نوعـاً مـن التـوازن المختـلّ بـين الطرفـين، حيـث كانـت تُعـلي طرفـاً على الآخـر أو تحقق طموحـات عـلى حسـاب طموحـات الآخـر، ثـم إنهـا كانـت تباعد بينهـما بعد مـا بـين المـشرق والمغـرب. فالإنسـان كلما اقـترب من المغـرب، لا بـد أن يبتعد عـن المـشرق، وإذا اقـترب مـن المـشرق لا بـد أن يبتعـد عـن المغـرب فهـما لا يلتقيـان، دون أن يقـترب كل هـذا التحـول في العلاقات مـن الموقفية الحياتية، أو الموقفيـة السرديـة.

إن الموقفيـة الحياتيـة أو السرديـة معنيـة بتقديم الأجوبـة، حتى ولو لم تكن هنـاك أسـئلة مبـاشرة أو غـير مبـاشرة، بينـما عناية المفارقـة الشـعرية خالصة لإثـارة التسـاؤل الفاقـد للإجابـة، في المفارقـة الحياتيـة يمكـن القـول: إن فلانـاً تصـارع مـع فـلان صراعـاً جسـديّاً أو نفسـيّاً أو فكريّـاً. وانتصر عليـه، أو انهزم أمامـه، بينـما في المفارقة الشـعرية تتواتر الأسـئلة حول الـصراع ذاته: هل كان

ثمة صراع فعلاً؟ وإذا كان، فهل كان ثمة فائز ومهزوم؟ وإذا كان ثمة فوز وهزيمة، فمن الفائز ومن المهزوم؟ ثم قبل كل ذلك ما مقاييس الفوز والهزيمة؟

المفارقة الشعرية لا تعرف الحسم، لأن الحسم يكاد يقضي على فاعلية المفارقة، أو يوقفها، على أقل الاحتمالات. إنها تحتاج إلى نوع من الحوار الممتد الذي يسكن الداخل غالباً، والداخل لا يعرف الحسم على نحو ما هي عليه الحياة الواقعية، وسكنى الداخل تفتح الباب على مصراعيه (للاحتمالات)، لأن الداخل، بطبعه، لا يعرف الثبات، لأنه قائم على التحولات التي لا تنتظر واردات الخارج، ومن ثم أطلق العرفانيون مصطلح (الحالة) للتعبير عنه.[1]

وقارئ الخطاب الشعري لسعاد الصباح سوف يتواتر عنده مجموع هذه الأسئلة دون أن يُعنّي نفسه بانتظار الإجابات، لأن الإجابات تقرير وإثبات، وهما أمران غير مرغوبين في هذا الخطاب.

(4)

إن المفارقة عندما تسكن الداخل تتحرك من منطقة إلى أخرى حسب التحولات الدائمة التي تحيط بها وتسيطر عليها. وتحركها الأثير أن تصعد من المنطقة النفسية إلى المنطقة الذهنية، وعندها يمكن أن نطلق عليها (المفارقة الفكرية)، لأنها غير معنية بصدام الأحاسيس والانفعالات قدر عنايتها بتصادم الأفكار والآراء، وهذا الصدام قد يكون ناعماً حيناً، وقد يكون خشناً حيناً آخر، لكنه برغم كل ذلك حريص على أن يظل في رحاب الشعرية، وهذا الحرص يجعله على علاقة دائمة بالتحولات النفسية، لأن

1- انظر محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ص ٢٢٥.

إخـلاص المفارقـة للذهنيـة قـد يلغـي انتماءهـا للشـعرية عموماً.

إن المفارقـة الفكريـة تقـف في منطقـة محايـدة بـين المـاضي الـذي أنجزهـا، والآتي الـذي تعمـل هـي على إنجـازه، ولا يمكـن أن يتحقق هـذا الإنجاز إلا في ضـوء قـدر مـن الفهـم والإدراك لكلتـا المرحلتـين، وهـذا الفهم هو الـذي يتيح لهـا أن تتأمـل الحـاضر، وتلمـح تناقضاتـه، بحثـاً عـن الحـل السـلمي (الـذي يـرضي جميـع الأطـراف)، وهـذا الحـل غـير متـاح داخـل الخطـاب الشـعري لسـعاد الصباح.

تقول الشاعرة في نص (روبوت عربي عاشق):

مشكلتك الكبرى

أنك رغم كلامك عن الحداثة

لست حديثاً

ورغم كلامك عن المعاصرة

لست معاصراً

ورغم كثرة أسفارك

فإنك لم تبارح خيمتكْ..[1]

تنعقـد المفارقـة في صـدر الدفقـة خـلال الـدالّ (مشـكلة) الـذي يدخـل الموضـوع في دائـرة (الالتبـاس) وعدم قبوله لأن يكون مفهومـاً. وهذا الالتباس يمكـن إزالتـه عنـد حضـور القرائـن الحالية أو المقاليـة، والقرائـن التي حضرت قـد أزالـت هـذا الالتباس، لتتجلى حقيقـة الموضوع في نهايـة الدفقة، وهو أنه مـا زال يسـكن الزمـن القديم برغـم ادعائـه للحداثة.

1- في البدء كانت الأنثى، ص 134.

وانعقـاد المفارقـة عـلى هـذا النحو جعلها تسـير بالمعنى في خطـوط متقابلة تعتمـد المخالفـة بـين (القول والفعـل) أو بين (الظاهـر والباطن).

وتوظيـف المفارقـة للـدالّ (رغم) ثـلاث مرات كان بمثابة المـؤشر على ازدواج حركـة المعنـى سـلباً وإيجابـاً، حيـث يذهـب المعنـى في خـط مسـتقيم، ثـم يتراجـع في خـط مسـتقيم أيضـاً، وهـو مـا شـكل مجمـل المفارقـة الفكريـة في الدفقـة بـين الادعـاء والحقيقة.

وبرغـم انعقـاد المفارقـة في مجمـل الدفقة، فإنها تكاد تعتمـد الأحادية، على معنـى أن جميـع الخطـوط تخـرج مـن مصـدر واحـدٍ، ثـم تعـود وترتـد إليـه بعـد تفريغها مـن حقيقتهـا الادّعائية.

وقـد مثـل الخـروج والعـودة نوعـاً مـن الحـوار المضمـر المشـبع بكـم هائل مـن السـخرية والمـرارة. والحـوار المفـرد شيء شـبيه (بالحـوار الداخـلي) الذي يلجـأ إليـه الإبـداع الـسردي لنقـل مـا بالداخـل النفـسي والذهنـي إلى الخارج التنفيـذي، وهـذا الإجـراء النظـري قد لفت الخطاب الشـعري لسـعاد الصباح فعـبرت عنـه في بنـاء مفارقـة شـعرية في (قصيـدة حـب – 1).

أكتب إليك هذه الرسالة
ولا أنتظر جواباً عليها
جوابك لا يهم كثيراً..
المهم، هو ما أكتبه أنا..
إن الكتابة عندي..
هي حوار أقيمه مع نفسي.
قبل أن أقيمه معك..[1]

1- قصائد حب، ص 19.

إن مجموع الأسطر تمثل مفارقة تتكلم عن المفارقة، مفارقة الحوار الداخلي كتابة أو شفاهة على حد سواء، مفارقة كسر المألوف، وإلغاء المتوقع، ولذا فإن من يكتب لا ينتظر ردّاً على كتابته، وحتى إذا جاء الردّ فإنه يكون فاقد الأهمية، لأن المسألة كلها نوع من الحوار مع النفس برغم حضور الآخر حضوراً يساوي الغياب.

***

إن مجموع المفارقات التي تناولناها في الخطاب الشعري لسعاد الصباح، تميل إلى الانتماء للإبداع نفسه، أو لنقل: لمصدر الإنتاج. فهذا المصدر لم يكن معنيّاً بتقديم (العبارة)، وإنما كان معنيّاً بتقديم (التعبير)، فالعبارة تنتمي للغة عموماً، بينما التعبير ينتمي لعملية الإبداع سواء أكان في دائرة المفارقة أم خارجها.

وعندما نقول إن الإبداع كان معنيّاً بالتعبير، فإن ذلك يقتضي استحضار جانب من نظرية (الانعكاس) التي تعمل على ربط الإبداع بمصدره، وحضوره حضوراً كاملاً في هذا الإبداع خلال ملفوظه من الأسماء والأفعال والحروف. وفي مثل هذا التوجه يكون حضور المتلقي باهتاً أو غائباً، وهو ما لاحظناه في النص السابق، حيث صدرت المفارقة من الإبداع وارتدت إليه.

وعندما ننظر في المفارقة خلال مصدر إنتاجها، فإننا لا نعني انحيازنا إلى هذا الاتجاه، وإنما نعني أنه موجود على المستوى النظري، وعلى المستوى التطبيقي. ويوازيه في هذا الوجود، ربط المفارقة بمتلقيها، فلا يمكن اكتمال المفارقة إلا باستحضار ردود فعل المتلقي إزاءها، وليس من الممكن تحقّق ردود الفعل إلا إذا سبقه نوع من الاستيعاب، فالاكتمال رهن بحضور من

يستوعب المفارقة ويعي أبعادها اللفظية والدلالية والموقفية والفكرية والحوارية.

ليس من همنا أن نتناول أشكال التلقي ومستوياته، ولكن المهم رصد درجة التلقي في ازدواجها بين المتلقي الداخلي أو الخاص، والخارجي أو العام.

وحضور المتلقي الداخلي يشد المفارقة للتسلط عليه ومحاصرته في نطاقها، نلاحظ مثل هذا في نص (بصمات):

حاولت إدخالك إلى مدرسة داخلية..

تتعلم فيها شيئاً من الحب..

وشيئاً من الشعر..

وشيئاً من الفروسية

ولكنّ ناظرة المدرسة

أرجعتك في نهاية اليوم الأول

بعدما تعاركت مع جميع الأساتذة..

وأضرمت النار في ثياب التلميذات![1]

لقد تجلّى حضور المتلقي بمجرد انحسار حضور الذات المتكلمة خلال ضميرها في الفعل (حاولت)، حيث سيطر المتلقي على مجموع الضمائر التالية في السطر الثاني والسادس والسابع والثامن فضلاً عن (كاف الخطاب) في السطر الأول.

1- امرأة بلا سواحل، ص 52.

واللافت هنا أن المفارقة قد استحضرت المتلقي في درجة حادة من العدوانية التي طالت مفردات الواقع جملة من الكبار والصغار، من الذكور والإناث على حدٍّ سواء، ومن ثم فإن الفعل الأوحد المنتمي للذات المتكلمة قد آل به الأمر إلى الخيبة، وكأن النص يقول: حاولت لكن أخفقت المحاولة، والمحاولة وإخفاقها قد أحاطا بالمتلقي إحاطة استغراقية تجعل هناك مسافة بين الفعل ورد الفعل حيث تتجلى المفارقة.

وقد تعمل الشعرية على رفع المتلقي الداخلي إلى أفق المتلقي الخارجي العام الذي يعيش الواقع ويعاينه معاينة درامية، وعلى هذا النحو يأتي نص (من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر):

كان هو النجمة في أسفارنا

والجملة الخضراء في تراثنا

وهو الذي وحّدنا

وهو الذي علّمنا

أن الشعوب تسجن السجّان

وأنها حين تجوعُ

تأكل القضبان..[1]

إن تشكيل المفارقة في هذه الدفقة قد اتكأ على ازدواجية الغياب والحضور، فقد كان غياب المتلقي الداخلي غياباً أبدياً، وسيلة صعوده إلى آفاق المتلقي العام، وحضوره لاستقبال الدفقة الشعرية حضوراً كاد يلغي هذا الغياب الدائم. وقد احتاج ذلك إلى أن تستدعي الشعرية فعل

1- فتافيت امرأة، ص 141.

الكينونـة (كان) ليسـتحضر معـه زمـن عبد النـاصر، زمن المـد القومي والعربي في قمـة ازدهارهـما، وقـد تنامـى هـذا الاسـتحضار حتـى ولـج بالشـخصية دائـرة القداسـة، وأعطاهـا ملامـح (المخلص)، وقـدم أعظم دروسـه خلال تلك المفارقـة الحـادة (إن الشـعوب تسـجن السـجّان).

إن توجّـه الشـعرية إلى رفـع المتلقـي الداخـلي إلى أفـق المتلقـي العـام كان مصحوبـاً أحيانـاً باسـتحضار ضحيـة المفارقـة، (ضحيـة رغـم أنفهـا) بفعـل الظـروف القهريـة التـي صاحبـت غيـاب عبد النـاصر، ففي النـص ذاته تصرخ الشـعرية عـلى المتلقـي لتسـتدعيه مـن عـالم الغيـاب ليقـرأ لوحـة الحـاضر المدمرة:

يا ناصرُ العظيم
هل تقرأ في منفاك أخبار الوطنْ؟
فبعضه مغتصبٌ..
وبعضه مؤجّرٌ..
وبعضه مقطّعٌ..
وبعضه مرقّعٌ..
وبعضه مطّبعٌ..
وبعضه منغلق..
وبعضه منفتح..
وبعضه مسالم..
وبعضه مستسلم..
وبعضه ليس له سقف.. ولا أبواب..[1]

1- نفسه: 143.

إن المفارقة تجوس خلال الواقع العربي لتسلبه الحقيقة الوجودية الأولى له (الوطن)، فكيف يكون هذا وطناً وكل هذا التدمير يشمله بعضاً وكلاً؟

(5)

برغم ما ذكرناه من مجموعة اللوازم التي تصاحب بنية المفارقة، يظل (التناقض) أهم لوازمها، سواء أكان التناقض في البناء الصياغي، أم في الناتج الدلالي، وسواء أكان التناقض جليّاً أم كان في حاجة إلى تأمل للكشف عنه. ومن ثم فإن ناتجها لا بد أن ينتمي إلى هذا التناقض على نحو من الأنحاء، ثم لا بد أن ينتمي تأثيرها إلى مثل هذا التناقض. وعلى هذا الأساس، فإن المفارقة قد تدفع مجموع الأطراف إلى الدخول في دائرة التناقض، فبالضرورة لا بد أن يكون للمنتج قدر منه يختزنه في وعيه حتى يعكسه في البناء الصياغي، ثم بالضرورة لا بد أن يذهب شيء من هذا التناقض إلى المتلقي، ويبقى النص مختزناً الفاعلية التقابلية حتى يتمكن من تجديدها آناً بعد آن.

واللافت أن التناقض عندما يصل إلى ذروته يستحيل إلى شيء من الانفراج الذي ينتشر في المسارات السابقة، وقد عبر عن ذلك يوماً الإمام الشافعي في قوله:

ضاقت فلمّا استحكمت حلقاتها فرجت، وكنت أظنها لا تفرجُ[1]

إن هذا الانفراج قد يتحقق بمواجهة الذات لنفسها مواجهة صريحة بعد أن أفرغت هذا التناقض في إطار إبداعي مشغول بالتقابلات الثنائية وغير الثنائية، وهنا يصبح الأمر شبيهاً بعملية (التطهير) الأرسطية. حيث إن النفس تضطرب لتهدأ بعد عملية التفريغ التي مارستها في إنتاج المفارقة

1- الإمام الشافعي، دار المنار للنشر والتوزيع، 1990، ص 41.

أو استقبالها.

هـذا الإحسـاس بالتناقـض يتجـلى بحـدة في نـص (إلى تقدّمي.. مـن العصور الوسطى):

يا من ينادي بالتسامح، والعدالة،

والتحرر في الهوى

آمنت أنك سيد المتعصبينْ..

ما كان يخطر لي بأنك جاهليٌّ

من غلاة الجاهلين

فكرت أنك طبعة أخرى

ولكني وجدتك..

طبعةً عادية كالآخرينْ!![1]

اعتمـدت المفارقـة هنـا التناقـض غـير المـبرر بـين (القـول والفعـل) أو (بـين الظاهـر والباطـن)، أو لنقـل: إن المفارقـة اعتمـدت نوعـاً مـن الخديعـة التـي سـقطت فيهـا الذات المتكلمـة اعتماداً على المـؤشرات الخارجيـة الزائفة، فلما تجـاورت هـذا الخـارج تكشـفت حقيقـة الموضوع.

وقـد يـؤول هـذا التناقـض إلى نـوع من الانفـراج -الذي سـبق أن أشرنا إليه- كـما في نـص (اعترافات امرأة شـتائية):

ما لجنوني أبداً حدودْ..

ولا لعقلي أبداً حدودْ..

1- فتافيت امرأة، ص 74.

ولا حماقاتي على كثرتها

تحدّها حدودْ..

يا رجلاً يغضبه تطرّفي

من الذي يغضب من تطرّف الورودْ؟[1]

إن التناقض الحادّ الذي تبثه الشعرية في مجمل الدفقة يزاوج بين طرفين لا يجتمعان بحال من الأحوال: (العقل - الجنون)، وقد سيطرا سيطرة ممتدة على الناتج الدلالي خلال انعدام الحدود الحاجزة والمانعة التي تعوق هذا الامتداد، أي أن المفارقة كانت طولية وعرضية على صعيد واحد، وبرغم ذلك فإن التناقض قد انتهى إلى نوع من الانفراج، ذلك أن الشعرية ربطت الطرف الثاني من الثنائية (الجنون - الحماقة - التطرّف) بتكوين نباتي طارئ لا يتّصل بهذه الأشياء من قريب أو بعيد (الورود)، إذ إن تطرّف الورود أمر مقبول، بل مرغوب فيه.

وقد تستدعي المفارقة ناتجاً إضافياً بجانب التناقض والانفراج، هو: السخرية والتهكّم، وقد يلازمهما، وقد يأتي منفرداً، وقد يأتي خلال التعبير المباشر مثل (أفعال السخرية والاستهزاء والتهكّم)، وقد يأتي خلال الإشارات الكلية الصادرة من المفارقة. المهم أنه لازم من لوازمها على نحو من الأنحاء.

واللافت في شعرية سعاد الصباح، أن معظم أفعال السخرية والتهكم تتوجه من النص إلى مصدره الإنتاجي، أو إلى الذات المتكلمة، إذا قصدنا الدقة.

تقول الشعرية في نص (قدر):

1- امرأة بلا سواحل، ص 19.

أختَ روحي، كنتِ من قبلُ بحبي تسخرينْ

كنت من فرحة قلبي بالهوى تستغربينْ

وتقولين بأنّي طفلة لا تستبينْ

طفلة ضلّت طريق النور بين العاشقينْ[1]

المفارقة هنا تعتمد التقابل بين زمنين، أحدهما زمن حقيقي، والآخر تقديري، فالذات المتكلمة دخلت زمن النضج والاكتمال، لكنها تعيش زمن الطفولة الساذجة، ومن ثم صدرت السخرية من المتلقي الأول الداخلي إلى الذات المتكلمة مغلّفة بإطار من الاستغراب والإنكار.

واللافت أن هذه السخرية قد تصدر من الذات المتكلمة لترتد إليها، وفي نص (فرحة العيد) تقدم الشعرية دفقة تعتمد الحوار الداخلي، حتى تصل إلى منطقة السخرية، فتقول:

لا ترمقنّي بإنكار وسخريةٍ
فثروة الحب أغلى ما ادّخرناهُ

وشعلة الحب كنز في ضمائرنا
ولا يقاس بها مال ولا جاهُ[2]

وقد تتجمع تفاعلات (السخرية) في مفردات الواقع غير الحي لتتسلط على الذات المتكلمة، وقد تحقَّق هذا التوجه في صياغة سردية تعلو إلى آفاق الشعرية في نص (قصيدة حب – 5):

عندما قررت أن أعاقبكْ..

1- أمنية، ص 28.
2- نفسه: 68.

وأسافُر إلى باريس وحدي..

لم أكن أعرف أني سأعاقب نفسي

وأرتكب أكبر حماقات عمري..

لم أكن أعرف أن باريس ترفضني وحدي..

وأن مصابيح الشوارع،

وأكشاك بيع الجرائد،

وتماثيل الحدائق العامة،

ستسخر مني..[1]

المفارقة هنا بالغة الدرامية لأن ضحيتها هي منتجها، عندما استهدفت عقاب موضوعها، فعاقبت نفسها، ومن ثم جاءت السخرية في إطار جماعي كاسر للتوقع، إذ إن المتوقع أن تشفق على الذات، وتواسيها في وحدتها، لكن الإشفاق استحال إلى هذه السخرية.

وهذا الكم من السخرية الموجه إلى الذات، يقاربه توجّه آخر تتحرك فيه السخرية من الذات إلى الواقع المتخلف الذي ما زال يعيش عصر الجاهلية الأولى بكل عدوانيته تجاه المرأة.

يقول الإبداع في نص (فيتو.. على نون النسوة):

يقولون:

إني كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإن الرجال هم الشعراء

1- قصائد حب، ص 73.

فكيف ستولد شاعرة في القبيلةْ؟

وأضحك من كل هذا الهراء

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب

وأد النساء[1]

(6)

إن شعرية المفارقة عند سعاد الصباح أصبحت طريقة في الإبداع تستهدف فتح النصّية على (أفق الاحتمالات)، ومن ثم كان خطابها الشعري نوعاً من السؤال المضمر الذي يتسرب في كل النصوص دون أن يعنِّي نفسه باستحضار إجابة ما، وكأنه سؤال أبدي ليس له بداية وليس له نهاية.

المفارقة في هذا الخطاب لم تكن مجرد مقولات ينقض بعضها بعضاً، أو يوافق بعضها بعضاً، وإنما هي كتابة ما يثير (القلق والتوتر)، ويفتح النصّية على تعدد النواتج، ومن ثم على تعدد التأويلات والتفسيرات. ولذا فإن القارئ لا يفرغ من هذه الشعرية بعد فراغه من القراءة، وإنما تظلّ حاضرة في وعيه وإدراكه بحثاً عن الإجابة الغائبة، حتى يستعيد توازنه الوجودي.

لقد امتلكت الذات المبدعة قدرة ممارسة إنتاج المفارقة محدثة بها نقطة مركزية كادت أن تجذب إليها معظم توجّهاتها الدلالية، دون أن تلجأ إلى التفصيلات الجزئية التي تدفع المفارقة إلى الترهّل والتورّم، ذلك أنها لم تكن معنية بتقديم مواقف تتسم بالمفارقة، لأن مثل هذه المواقف جاهزة ومحفوظة، وإنما كانت عنايتها منوطة بما تنتجه الصياغة ذاتها من

1- فتافيت امرأة، ص 18.

مفارقـات ظاهـرة أو مضمـرة.

إن المتلقّـي مـا إن يفـرغ من قراءة هـذا الخطاب حتى تتواتر عليه الأسـئلة، هـل هـذا كلـه -أو بعضـه- يمكـن أن يكـون؟ ومـاذا يمكـن أن يكـون بعـده؟ ومـاذا كان قبلـه؟ ثـم هـل مـا كان ويكـون ومـا هـو كائـن يدخـل في إطـار الحقيقـة أو الوهـم؟

ويـزداد إلحـاح هـذه الأسـئلة عندمـا يعـاني رحيل الـذات إلى عالمهـا الخاص جـدّاً في قولها:

أما أنا..

فمسافرة مع البحر..

ومسافرة مع الشعر..

ومسافرة مع البرق

مسافرة في كل الأشياء

التي لا تعرف التوقيت[1]

1- نفسه: 84.

الوجه الخفي للشاعرة سعاد الصباح

أ.د. نذير فوزي العظمة[1]

1. مدخل:

حين تنشد سعاد الصباح شعراً، أو تضع اسمها فوق مجموعة شعرية، أو تحت قصيدة غالباً ما تصغي الآذان إليها أو تبحث الأعين بين سطورها من خلال أفق توقّع للقراءة جاهز عن نزعتها الإيروسية (الغزل والحب). ماذا تقول سعاد عن جسمها وجنسها، ماذا تكتشف في جسد الآخر وجنسه هو الفضول المحرّك للآخرين في التعامل مع نصوصها، لكن المتمعّن لا يخفى عليه وجه الشاعرة الجوّاني الذي يتحرّك بالموت والحب والإنسان والحرية.

ولأننا في مجتمع ذكوري غالباً ما يكون الحكم عليها قاسياً ومشوّهاً؛ لأن هذا المجتمع لا يعطي الأنثى حقّ البوح بمشاعرها وأحاسيسها، ويترك ذاك الحق للرجل. بكلمة أُخرى مثل هذا المجتمع الذي ينحاز إلى الذكورة يخطّئ الأنوثة سلفاً، ويمنع عنها الحياة والحرية فما بالك بالإبداع؟!

وهكذا، فمن الطبيعي أن تتجّه الذات الأنثى والشاعرة في مسارين اثنين، أحدهما يعبر عن حق هذه الذات في الاكتمال بالآخر، وثانيهما، بأن تدمِّر

1- ولد عام 1930 في مدينة دمشق. تخرج في كلية الآداب 1954. وحصل على الماجستير من بيروت ثم هاجر إلى الولايات المتحدة عام 1963 فحصل على الماجستير في الأدب الإنجليزي والدكتوراه في الأدب العربي والدراسات الإسلامية المقارنة. عمل في سورية ولبنان، وبورتلاند 1953 – 1973، ومنذ عام 1983 هو أستاذ للأدب الحديث والمقارن في جامعة الملك سعود. من مؤسسي مجلة (شعر) البيروتية، وعضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

هـذه الـذات الأوضـاع الخانقـة التـي تمنع الأنثـى من أن تكـون حـرّة فتكبّلها بالشرائـع والقوانين وصنوف الاسـتعباد.

سـعاد الصبـاح امـرأة تبحـث عـن معنـى في هـذه الحيـاة. تنتمـي إلى آخـر السـيوف، تنجـب وتثـكل، تمتـاز بخصوبـة الجسـد والمخيّلـة، كـما تتميَّـز بالكبريـاء والمناعـة. تعِّبر عـن ذات بحدَّيـن: ذات الأنثـى كجنـس ولا سـيما في بوحهـا الإيـروسي، وذات الأنثـى المنشـقّة التـي تسـعى إلى عـودة العلاقـة بـين الجنسـين إلى ميزانهـا الطبيعـي، لا سـيّد ولا مسـود أو أمـير وعبـد، بـلى الـذات التـي تكتمـل بشـطرها الآخـر، فالذكـر والأنثـى مـن نفس واحـدة كما في الكتـاب الكريـم، ومـن حقِّهـا أن تتشـكَّل بالآخـر وتكتمـل بـه. وحين يكون هـذا الآخـر حاجـزاً يلغـي الـذات أصـلاً ويحرمهـا مـن الحرّيـة فمـن حقِّهـا التمـرّد والثـورة، وأن تتحـرَّك كعشـتار مـا بـين ولاء وحـرب، تُعِلمنـا ذلـك كله بشـعرها الـذي ينبـض بالمعرفة، كما يتوهّـج بالألق والبهاء لأنـه يخرج من نار القلـب ومعانـاة النفـس. كـما تُعِلمنـا كيـف تحتوي المـوءودة وائدهـا، وتلده ولادة جديـدة. وعـلى حـين أنهـا تتشـبّث بالانتـماء، لكنهـا تسـعى إلى التميّـز والتجـاوز، فالأنثـى الجنـس لا تنفصـل عـن الأنثـى الأم. وغالباً ما تمنـح حبيبها الأمومـة التـي تكمـن كالرحـم في مطـاوي الجسـد. وهي تعنـون قصيدة حب لهـا بالأمومـة. وتـصرِّح بهـذا الحـسّ في قصائـد كثـيرة حتـى يتحوِّل العشـق لا إلى علاقـة بـين جسـد وحسـد بـل بـين أم وابنهـا، فيخشـع الجسـد في محـراب الـروح، لـذات أنثويـة تبحـث عـن الأمـان والمعنى من خـلال اكتمالهـا بالآخر. لا تتخـلّى عـن الحيـاة، ولا تتخـلّى عـن الحريـة. مـن هنـا هـي تدمِّـر اللغـة القديمـة، وتدمِّـر الهيـكل القديـم لتبتكـر لغـة جديـدة أخرى، وقصيـدة يمكن أن تكـون باقـة أو مِديـة. وتتحـوَّل الـذات الأنثـى كـما يتحـوّل طائـر «البنـو»

في الأساطير الفرعونية، وهو ما يساوي الفينيق والعنقاء في أساطيرنا، بين العشق والأمومة. هي عشتار المحاربة وعشتار تموز المنقذة والمخلّصة، فراشة رقيقة أو شعاع مضيء وحارق إن لزم الأمر.

2. امرأة واحدة بوجوه عدّة:

سعاد الصباح امرأة بوجوه متعدّدة. المرأة الزوجة، والمرأة الأم، والمرأة الحبيبة، ثم يأتي بعد ذلك كلّه المرأة المواطنة، والمرأة المرأة هي التي تمسك بكل الوجوه من خلال الشعر، فهي بالاعتبار الأوّل أنثى وفي البدء كانت الأنثى، كما هو عنوان واحدة من مجموعاتها الشعرية. ولكنها زوجة وأُمّ وعاشقة وشاعرة ومواطنة في الوقت ذاته. مع آخر السيوف كانت تشعر بالحب والكبرياء والأمان. لكن الثكل داهمها بأزمة الوجود: العشق والحرية. إنها امرأة تبحث عن معنى كما في البدايات، فاستقرّت راسخة الأسرة بالإنجاب والانتماء وتهدي مطوّلتها آخر السيوف إلى زوجها كالتالي: «إلى روح زوجي ومعلّمي ورفيقي». وهي تمثّل في العمق الأنثى عشتار التي تضمّ إلى صورتها الولادة والحرب إلى جانب الجمال والحبّ. والقصيدة هي من بحر الكامل وهو من بحور الحماسة والجزالة، بحر معلقتي عنترة ولبيد، وهي تعبِّر عن روح مصارحة لا تستسلم، بسبك لا يخرج عن معايير الجزالة القديمة وقوتها:

هـــا أنت ترجـــع مثـــل ســـيفٍ متعبٍ
لتنـــام في قلـــبِ الكويـــت أخـــيرا

فثنائية عشتار والسيف هي التي تحكم نسيج القصيدة العميق. تفتخر بحدّه وصلابته في المعارك في حضور الموت، لتنفخ فيه روح الحياة التي

فقدها بدنه، ولكنها بقيت في معناه وأثره. إن تموزها الذي سجّاه الموت يصدح في حزن الخيول وصهيلها:

شرِبَت خيولُكَ دمعها وصهيلَها
كيف الخيولُ تموتُ لا تفسيرا

ما عاد بحرُك أزرقاً يا سيِّدي
فكأنّما صار النهارُ ضريرا

فكأنّنا هنا أمام خنساء القرن العشرين التي ترثي زوجها، لا أخاها، فالانتماء إلى القبيلة وقَيمِها ولغتها وقوتها تتجلّى لا في النفس الشعري وحسب، بل في هذه اللغة التي تتألّق بفروسية الموقف وتأبى الاستسلام إلى الموت:

يتفتّتُ التاريخُ بين أصابعي
وأشاهدُ الوطنَ الجميل كسيرا

ذبحوا الطموحَ الوحدوي من الذي
يَرضى بأن يتزوّج الساطورا

لكن هذا الجانب من شخصية قرينها الذي يستصرخ فيها صوت الزوجة والمواطنة يترك إيقاعات القصيدة لسعاد الأنثى التي تتحوّل بالقصيدة من نبرة القوّة إلى نغمة الحبّ والحنان والانتماء والأمان:

أأبا مبارك كنت أنتَ قبيلتي
وجزيرتي.. والشاطئ المسحورا

يا خيمتي وسطَ الرياح، مَن الذي
سيلمّ بعدك دمعي المنثورا؟

يـــا مَن ذهبـــت، ومـــا ذهبـــتَ، كأنني
في الليـــل أســـمع صوتَـــك البلّـــورا
أنـــت الربيـــع.. فلـــو ذكرتـــكَ مـــرّةً
صـــار الزمـــان حدائقـــاً.. وعبـــيرا

***

مَـــن ذا يغطِّينـــا بريـــش حنانـــه
مـــن يمـــلأ البيـــت الكبـــيرَ حضورا
أنـــتَ الســـفينةُ والمظلَّـــةُ والهـــوى
يـــا مَـــن غزلـــتَ لي الحنـــانَ جُســـورا
غطّيتنـــي بالـــدفء منـــذ طفولتـــي
وفرشـــتَ دربـــي أنجمـــاً وحريـــرا

هكـذا إذن ثـكل الزوج يعني بالنسـبة لها غياب السـخاء والحنـان والرجولة والفروسـية وصـورة الأب الخيمـة التي تقي من الرياح وتصـون من العاديات.

3. <u>القلم فارس ملثّم ووليد روحي:</u>

وفي حـين أن ثـكل الـزوج الأب يسـتدعي تأزّمـاً يربـط الأنثـى الشـاعرة بلغة القبيلـة وقيمهـا وعمودهـا الشـعري المطمـئن الآمـن وإيقاعاتهـا الجماعيـة المشـتركة الأليفـة والأثـيرة، فإن ثـكل الابن يردهـا إلى الحيـاة والطبيعة والفن. فالشـاعر برأيهـا «لا يعـرف معنـى للمـوت»، إنـه يتخطّـاه لأن الشـعر بلسـم وضـماد وغنـاء ونشـوة. فهـي في قصيدتهـا الأولى مـن مجموعة إليـك يا ولدي «تجعـل مـن القلـم رمـزاً مركزيـاً للعـودة مـن المـوت إلى الحيـاة. وتسـتجير هكـذا بعمـود الفـن / الشـعر / الـذات، بعد أن تشـبّثت في مـوت الزوج الأب

بعمـود القبيلـة. تتحـدّث عـن أزمـة الكتابـة وقلمها بعـد موت ابنهـا، فتقول:

بعدما استسلم لليأس وأغفى وتأزَّمْ

خلتُه ماتَ، ولكن كان في صمت ملثَّمْ

ثم وافى بعد عامين بشجوي يترنّمْ

لاحـظ هـذا الملّثـم في صمـت، الفـارس المخلِّـص الـذي ينهـض مـن المـوت ليخلِّـص، وينقـذ بنـبرة مـن رضى اللـه.

خلـــتُ أن الحـــبر يبكي فرحةً بـــين يديْ

ويغنِّـــي بحـــروف مـــن رضـــا الله عليّ

والشـاعرة الثاكلـة تتوجّـه إلى قلمهـا الفـارس المخلِّـص بمـا يشـبه المناجـاة الدراميـة قائلـة:

قلمي يا ولـــدي الروحيّ يـــا أحلى عطاءْ

قلمـــي يا راحـــة النفس ويا لمح الســـماء

فـإذا كانـت قـد فقـدت ابنهـا فـإن قلمهـا هـو «ولدهـا الروحـي» الـذي يمسـح الجـرح في محنـة العمـر، إنـه الصديـق والرفيـق إذا عـزّ الرفـاق، الـذي يطفـئ الحريـق وينقـذ الـذات مـن الغـرق في المـوت والصمـت. هـذا الولـد الروحـي يتدفّـق فعـلاً وقوّة في شـعر الأمّ الثاكلة، القلم العـارف بأسرار النفس الأمـين عـلى العهـد كـما الرسـل الهاديـة. بل هـو «مـلاك يغمر النفـس بفيض الرحـمات»، وفي خاتمـة قصيدتهـا هـذه تلخّـص الموقـف كـما يـلي:

أنت قبـــل ابنـــي وبعـــد ابنـــيَ خِدني
وشريكـــي في الـــذي تســـمعُ منِّـــي..
أنتَ في المأســـاة [كم] تحتمـــل الآلام عنّي
وإذا مـــا ابتســـم الدهّـــر أُغنِّـــي فتغنّي

هنا الذات الشاعرة والثاكلة لا تتمسَّك بنخوة القبيلة أو حنان الزوج الأب، بل إنها تخرج من الموت والحزن متعلّقة بسارية الشعر / الفن، بالقلم ولدها الروحي الذي يعوّض عن ولدها الشرعي الذي اختطفه الموت.

إن القبيلة على أهميتها -قيمةً ولغةً وجماعةً ونخوةً- قد تجير الأنثى الشاعرة والثاكلة من وطأة المحنة في ثكل الزوج الأب، لكنها غائبة كلياً في ثكل الابن تاركة المسرح للشعر / الفن الذي يلعب دور المخلّص والمنقذ، فتتحول هكذا فروسية القبيلة إلى الشعر / الولد الروحي. إلى القلم الذي يصبح عموداً للذات الثاكلة والشاعرة، بل سارية يرفعها فوق الموج ويردّها من الموت إلى الحياة.

إن هذا التعويض الذي جعل الشاعرة تحسّ بالقلم كأنّه ولدها الروحي، يدفعنا إلى التساؤل عن تعويض آخر تجلّي في شعرها عن الحب والحرية.

هل إحساسها بالأمومة نحو من تحبّ الذي تجلّى في قصائد عديدة هو تعويض آخر لفقدانها وليدها، أو أنه من الرؤى والمعاني المجترحة التي تصل إليها المعاناة الشاعرة؟ لا نستطيع هنا أن نعطي إجابة صارمة، ونترك للقارئ أن يفكِّر معنا في هذه القضية بعد أن نضعه في إطارها في القسم السادس من دراستنا هذه تحت عنوان: «الحرية وتحولات الحب». إن عشق الآخر بشعور الأمومة الطاغية هو عقدة أوديب بشكل معكوس،

الأم تعشـق الابـن لا الابـن يعشـق الأم. وفي كلتـا الحالتـين يـؤدي العشـق إلى القتـل أو الموت.

هـل كان لسـعاد الصبـاح أن تحـسّ بالحب عـلى هذا الشـكل الأمومي الذي يشـكّل لديهـا هاجسـاً متكرّراً لـو لم تفقد ابنهـا؟! طبعاً يترك هذا السـؤال هنا مـن دون إجابـة، لنرحـل مع الشـاعرة إلى عـدن في محاولة لها لاسـترداد الحياة إلى من اسـتلبه الموت، بالشـعر أو الغناء.

4. موعد في عدن للاسترداد من الموت:

وكما نفهم رحلة أورفيوس إلى العالم الأسفل ليستردّ حبيبته من عالم الموت بإذن من الآلهة، ولكن دون جدوى، فكذلك نفهم رحلة سعاد الصباح إلى العالم الأعلى في موعدها في الجنّة. لكن هذا الموعد هو رحلة سعاد لاسترداد ابنها مبارك الذي اختطفه الموت، ولكن في إطار مرجعي مختلف؛ فاتجاه الرحلة يتحوّل من المضيّ إلى العالم السفلي في التصوّر الوثني لمآل الروح بعد الموت عند الإغريق، إلى التوجّه إلى عالم السماء حيث تنتهي الأرواح بعد مفارقتها الأجساد إلى جنة أو جحيم في تصوّر الأديان التوحيدية.

والاسـترداد أو محاولته لا يتم إلا من خلال الغناء والموسـيقى عند أورفيوس، أو التفجّـع نواحـاً وغنـاء وترنّماً في حـضرة الموت عند سـعاد الصباح. فالصمت الـذي اعتراهـا لعامـين بعد وفـاة وليدها مبـارك هو الموت، لأن الشـاعر يموت حـين يكتنفه الصمت، كما أحسّـت سـعاد، وعودتها إلى الشـعر، تفجعـاً وترنّماً، إن هي إلا عودة إلى الحياة من الموت المؤقت الذي استشـعرته الشـاعرة الأم. وهـي بـدلاً مـن أن تتوجـه إلى العـالم الأسـفل بقيثارة الشـعر تمـضي إلى موعد في الجنـة، وفي الحالتـين يحـاول الشـاعر أن يؤثّـر عـلى الطبيعـة التـي تحكـم

الإنسان -والموت من أحكامها التي لا تردّ- بتعازيم الفن والشعر السحر الحلال لاسترداد ما فقده الإنسان بالموت.

ولكن الاسترداد أيضاً تحوّل لاتجاه الرحلة وحسب، في التصوّر الديني للشاعر المؤمن. فالغناء بالموسيقى أو الشعر يستردّ ما سلبه الموت. يجتمع شمل الحبيبين في الأسطورة الإغريقية ولكن إلى حين، لأن القلق لا يفارق الإنسان في تصوّر الإغريق ومن طبيعته النسيان. فإن أورفيوس قبل أن يصل إلى عالم الضوء وحبيبته من خلفه يلتفت إليها خلافاً لما أوصته الآلهة فيصبح حلمه بامتلاكها مرة أخرى رماداً في الريح. بينما في تصوّر الراحلة سعاد إلى موعدها في الجنة، تجتمع روح الأم وروح مبارك في طمأنينة لا يزعجها الشك، لأن الله الذي يحكم الطبيعة والموت هو الذي يرد الإنسان في النهاية إلى خلود الروح والنعمة السماوية، بعد أن يضطرب إلى حين في دار الأحزان وفراق الخلان. تتقبّل سعاد الموت وترضاه فتصبح على «موعد في الجنة»، بينما يتحداه أورفيوس فيعود قلقاً خائباً إلى عالم التراب. وعنوان القصيدة (موعد في الجنّة) تستخلصه الشاعرة من خاتمتها التي تنتهي بالنفس الثكلى إلى الاطمئنان والخلود إلى الإيمان بحياة أخرى: بعد الموت، بعد أن تقدم لنا دراما الحزن والحيرة أمام هذا الأمير الخفيّ الذي يحوّلنا من حال إلى حال:

أيا لوعةَ قلب الأمِّ إن ماتت أمانيها

فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها

تولّت فرحة الدنيا فعاشت في مآسيها

إلى أن ينتهيَ العمر ويدعو الروح باريها

لتسمع في جنان الخلد فِلذتها تناديها

والقصيدة تجري على بحر الهزج وهي أشبه بأهزوجة للموت، أو رقصة إيمائية بالكلمات على أعتابه. وبرغم خاتمتها المؤمنة المطمئنة إلى النهايات، فإنها تنطوي على قلق الحياة وتموجاتها المضطربة.

مباركُ كان لي دنيا من الحبِّ أناجيها
وآمالاً أعيش بها، وأحلاماً أغنّيها

***

فكيف.. اغتالها منِّي قضاءٌ جاء يطويها
ويُلقي بي إلى الظلمات تُشقيني وأُشقيها
كأنِّي موجةٌ في اليمِّ قد ضلَّتْ مراسيها
فيا ولدي، ويا ذخري من الدنيا وما فيها
أجب.. من يغلب النار التي شّبت ويطفيها

لكن هذه الموجة المضطربة تؤول بالإيمان إلى ميناء الخلد لتسمع نداء الفلذة التي افتلذها الموت من القلب.

ومنذ مطلع القصيدة ترسم لنا الشاعرة دار الفناء التي عادت باليأس بعد أن تحدّتها بالصبر والإيمان:

أيـــا دنيـــا مـــن الآلام أسري في دياجيها
أكابدهـــا.. ولا أدري متـــى أو أين أُلقيها
وكم أجهـــدتُ إيماني وصـــبري في تحدّيها
فلم أجنِ ســـوى يأسي من الدنيا وما فيها

وأهزوجة الموت هذه التي صيغت على إيقاع الهزج والهاء المطلقة

المؤسسة بالياء في قوافي الأبيات ونهاياتها رنانة بالحزن والأسى «يها.. يها.. يها» تصلح للمراثي. ولم تتقصدها الشاعرة بقدر ما استجابت إلى عاطفة الحزن لديها فجاءت نبرتها على ما جاءت عليه تنضح بالشجن والأسى برغم الإيمان والاطمئنان إلى نهاية الخلد، حينما تستردُّ وليدها وتستمع إلى ندائه لها من رحاب الجنة حيث يجتمع شمل الروح على اختلاف الأبدان.

إن الخروج من صمت الأسى والشجن إلى الترنّم بالشعر تساؤلاً أو نواحاً، هو بمثابة الابتعاث من الموت الذي عبّرت عنه الشاعرة في قصيدتها الأولى التي احتفلت فيها ببشرى الحياة وعودتها إليها وجعلت لها (المقدمة) عنواناً. وهي قصيدة تنيف على خمسة وثلاثين بيتاً وهي على مجزوء الوافر، لم تخف فيها بهجتها وبشراها بالخروج من الصمت إلى الشعر أي من الموت إلى الحياة. وهي أشبه بتقديمات العرافين. وإيقاعاتها وقوافيها المتنوّعة التي تتمحور حول القلم «ولد سعاد الشرعي»، تذكّرنا ترانيمها، ويذكّرنا الرمز فيها، بلغة كاهنة للحزن تفتتح المجموعة الشعرية بقصيدة احتفالية بالخروج من الموت بالتعزيم والترنّم لهذا الموت وجه الحياة الخفي الذي يغيره الشعراء بالغناء.

لكن الذات المتفجّعة في حضرة الموت والمضطربة الحائرة في أمره لا تجد إلى جانب القلم الذي يعينها على التحوّل في النهاية غير سارية الإيمان، لتحملها من لجج هذا البحر المضطرب الذي أصبحت فيها الشاعرة «موجة تضلّ مراسيها» إلى بر الأمان. لكن هذه الذات التي تتقاذفها أمواج الموت لا تفقد تململها وتساؤلاتها حول الحياة والعدم، وإذا وفر لها الإيمان الإجابات الجاهزة كما في نهايات بعض قصائدها أو في صلبها، فإن هذه الذات قادرة من خلال التمنّي على أن تطرح على استحياء أسئلتها

وترسم آفاقاً مختلفة لتحليقها بعيداً عن ستائر الغيب الدامسة.

وتصرخ من حزنها ووقع الموت على عودها الغض بأنها لولا عمق إيمانها لانتهت إلى الكفر:

يا ولـــدي.. أما ترى دمـــوع قلبي كالمطرْ
أما ترى عودي التوى، وغصن آمالي انكسرْ

ورحت أهـــوي بالمنى من قمـــة لمنحدْر؟
رحماك ربِّي.. ومتى يكـــون يومي المنتظر؟

فقـــد غدا فوق احتـــمالي عيشُ أيّـــامٍ أُخر
رفقاً بقلبـــي، فهو لولا عُمـــق إيماني كفرْ

ثم تهتف في قصيدة (ليت) في النهاية والخاتمة:

هات يوم البعث، واجمعني بمحبوبي الصغير

على حين أنها تتمنى في بدايتها لو أنها ولدتها أمّها في زمان الجاهلية لتنعم بالوأد كي لا تصبح أمّاً يمزّقها الثكل.

وذات الشاعرة لا تلوذ إلا بخشبة الإيمان لتُحمَل إلى موعد في الجنّة:

لا تسلْ عن لون مأساتي ومجرى عبراتي
لوعةٌ لم تدرها قبلي ثكالى الأمهات

ولدي كان حبيبي، ورجائي وحياتي
ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي
كان لي تاجاً على رأسي كتاج الملكاتِ

فالولد الذي غيبه الموت لم يكن ولداً وحسب، بل هو بمثابة الأب والأخ

بـل قُـل الـذات الكامنـة في الأعـماق بعينها كما سـتصير الشـاعرة فيـما بعد في تحوّلاتهـا الحميمـة لا عشـيقة لمـن تحب وحسـب بـل أمّاً لـه أيضاً.

إن الـذات التـي يدمّرهـا المـوت تنهض مـن ركامها لا ذاتاً صافيـة كما كانت، بـل تعيـد صياغة نفسـها لتحتـل مكانة تعوّضهـا عمّا أضاعـت، فالولد أب وأخ وفي الجوهـر هـو الـذات بعينهـا، والشـاعرة في وسـط هـذا الفـراغ العاطفـي الـذي خلّفـه المـوت حـين تـبرأ مـن الحـزن تعـود فتحـسّ بعاطفـة الأمومـة لا نحـو ابنهـا وحسـب بـل نحـو الآخـر في الحب أيضـاً، وتغفـر له زلاتـه وضعفه كأنهـا أمّـه. إن الإيمـان بالنسـبة للشـاعرة هـو وحـده المنقـذ مـن هـذا الثـكل المدمّـر، ففـي نهايـة قصيدتها التي تعدد فيها فصول مأسـاتها وألـوان عذاباتها وفداحـة الخطـب تعلن:

إن إيماني بربِّي، وحدَه طوقُ نجاتي

5. <u>الإيمان والتململ والثورة:</u>

لكـن الـذات المنكسرة بالموت، وهـي في غمرة الحزن، تتمسـك بذراع الإيمان وتتمنّـى أن تنجـو مـما هـي فيـه.. أن تنعتق من صورة البـشر إلى صورة أخرى تمنحهـا الحرية من الحـزن وقيود الموت:

ليـــت ربِّي حينما قـــدَّر لي هـــذي الحياةْ
لم يصغنـــي بـــشراً يحمل في القلب أســـاهْ
بل فَراشـــاً في الفيـــافي، أو نباتـــاً في الفلاةْ
أو شـــعاعاً في الدياجي، أو غناء في الشفاهْ

لكـن فكرهـا لا ينـسى أن يتململ في أحضـان الحـزن ليسـأل عـن معنـى الحيـاة والمصـير والمـوت في صيـغ الاسـتفهام وصيغ الشرط التي تـدلّ على ثقل

وطأة الموت على هذا الفكر الحائر الذي يتوق إلى اليقين، ولكنّ الإيمان يحدّ من قدرته على مواجهة القضية مواجهة كاملة، فيكتفي بالسؤال والتململ بضمير المتكلّم على صيغة الجمع:

ليتنا ندرك ماذا.. خلف أستار الروايةْ
بعد أن يستأثر الموت بأبطال الحكايةْ

أفناء، ثم بعث، ونشور، وبدايةْ
تجمع الأحباب في ظلّ حياة اللانهايةْ

***

إن يكن هذا.. فيا ربّاه عجِّل بالمصيرْ
هاتِ يوم البعث واجمعني بمحبوبي الصغيرْ

وهي حين تتحدّث إلى نفسها تستردّ ثقتها بالذات، فكأنّما الجواب على أزمتها الإنسانية يكمن في هذه الذات عينها في توقها إلى صيرورة جديدة وتفتّح آخر:

أيها الحب.. يا ملاذ المساكين، ويا رحمةً من الرحمنِ
أنا لولاك ما رأيت سنى الله، ولا ذقت لذة الإيمان
أنا لولاك لانحدرت إلى السفح، ولم أرتفع لسمت التفاني
فانتشل زورقي إلى شاطئ الأمن وهدّئ لواعج الحرمانِ
وأعد لي العهد الذي يجد القلب به عودة إلى نيسانِ..

بينما تضعف نبرتها حين تلوذ بالحزن والغيب فتأوي إلى الصلاة، وكأنما صلاتها هي هدأة النفس في المحراب حين يستولي عليها الأسى والثكل، لكنها بمثابة هرب خفي نحو الضوء الذي يتألّق في سفوح الحب والإنسان

والوطـن، التـي تنتظر من الشـاعرة صلاة مشـابهة أو نشـيداً يذكِّـر بقوتها قبل المـوت. الشـاعرة تـدرك أنهـا ضعيفـة تتقـوّى بإيمانهـا والصلاة ليجتمع شـملها بالابن:

يا إلهي.. أقبل صلاتي، وامتثالي وخشوعي

فهي قرباني إلى ذاتك، في شوقي وجوعي

للقاء ابني الذي راح إلى غير رجوعِ

وفي حديثهـا مـع الغيـب تطلـب الغفران مـن الله إن أسـاءت الخطاب دون قصـد تحـت تأثير الثـكل والموت:

ربِّ غفرانَك إن كنتُ تجاوزتُ الصوابْ

وأسأت الظنّ بالغيب، وأخطأت الخطابْ

***

يا إلهي.. كم أناديك فهل لي من جواب؟

وهـي حـين يمضّهـا الألم لفقيـد غيّبـه المـوت ولا ينقذهـا الإيمـان إلا بالصـبر عـلى الجـرح، والعـودة إلى الرحمن، ينشـقّ ولاؤهـا فُتبقـي الأواصرَ بينها وبين الخالـق، لكنهـا تثـور عـلى قيـد الحـب وتلجأ للثـورة في قصيـدة بهـذا العنوان وعـلى بحـر الخفيـف الـذي يوقـع نبرتها:

لا وربّي.. سأطعم النار قيدي فأنا لا أذلُّ للسجّانِ

سأولي لقصّةِ الحبِّ ظهري وأغنّـي لعـزّةِ الحرمـانِ

وتتّخـذ ثورتهـا مسـاراً اجتماعيـاً وإنسـانياً دون أن تتخـلّى عـن إيمانهـا بالرحمـن، وتخاطـب السـماء بحـدّة قائلـة (مـن المتقـارب):

فهـــاتي ســـيولَك.. أخمـــد حقـــدي
عـــلى الحاقديـــن.. عـــلى الأشـــقياء

وأنـــزع موقعَهـــم مـــن ضمـــيري
وأطفـــئ ثـــورة هـــذي الدمـــاءْ

***

ويســـجد صـــفّ دموعـــي لـــربِّي
وأرجـــع في نـــوره للصفـــاءْ

لعلّـــك يـــا ربّ ترحـــمُ ثُـــكلي
وتنـــزع مـــن شـــوكه مـــا نشـــاءْ

هـذا في خاتمـة القصيـدة، لكنهـا في مفتتحهـا ومجراهـا تتوجّـه إلى السـماء بنـبرة التحـدِّي: أمطـري، نوحـي، أرعـدي، حطِّمـي:

أجل.. زلزلي الكون.. إن بقلبي
زلازلَ هوجاً تلبِّي النداء

6. الحرية وتحوّلات الحب:

وتريـد الشـاعرة مـن الحـزن أن يتحـوّل إلى غيـم، والغيـم إلى مطر، ليسـقط عـلى قفـر فقيدهـا «فأحيي الجيـاع وأسـقي الظماء».

وهكـذا فـإن الشـاعرة حـين لا تسـتطيع الاتّحـاد مع ابنهـا بالمـوت تتوجّه لا إلى الرحمـن وحسـب بـل إلى الآخـر الاجتماعـي الجائـع والظامـئ، أو الآخـر الوطـن الـذي يقتلـع مـن جـذوره ويغـرق في حـمأة السـلطة والـثروة. والآخر القومـي الحضـاري الـذي لا يجمـع شـمله نـداء أو قضيـة، وإن كانـت هـي

تتضور في الأعماق للقائد الخفي الذي يقوم بذلك، فيمحو حزن الموت بتدفّق الحياة.

لكن الهاجس الاجتماعي والوطني والقومي لا يقدم لها القضية المناسبة، فتعود الشاعرة إلى نفسها لتتفحّصها من الداخل، وتشتقّ منها قضية الوجود. قضية الحياة والموت التي تركّزت بداية في طفولة اختطفتها المنية، وتتمركز فيها الآن كامرأة يغيبها التقليد المنحاز ويسحق وجودها كما سحق وجود وليدها الموت.

وتخرج هكذا من قيد الموت، موت الزوج الأب وموت الوليد وموتها هي بتغييب الآخر لها، إلى فضاءات جديدة، في هذه الحال هي لا تحتاج إلى الصبر والإيمان والصلاة كما في عراكها مع الثكل، بل عليها أن تتسلّح بالقوّة ومعرفة الذات، وعليها أن تواجه وتجابه الآخر الذي يمحوها كما واجهت الموت وجابهته فتنشق ذاتها ذاتين:

أوّلاً- المرأة كذات لها حقّها في الوجود والجمال والحبّ، المرأة الجسد والمرأة القَيم.

ثانياً- المرأة كقضية تنهض إلى هويتها وحقوقها المسلوبة في وسط ذكوري منحاز اعتاد محو المرأة ومحو الطفولة، مجتمع يمحوك كالموت ولكنّه يبقى عليك صورة مفرغة من الذات.

ولكي تصل إلى حقِّها في الوجود والجمال، لا بدّ لها أن تستردّ جسدها، وتقبض على هوّيتها، لتكون أمام القافلة لا في آخرها، الأمر الذي يرفضه المجتمع الذكوري المنحاز. والمطر الذي كانت تصلي له ليهطل من حزنها ويسقي العطاش ويطعم الجياع، كالوطن الذي تريد له العزّة والقوّة، ظلّ قضية خارجية بالنسبة لها. أمّا جسدها ووجودها كامرأة فقد قدم

لهـا خروجـاً إلى قضـاء وجـودي وإنسـاني أوسـع، عـلى الرغـم مـن أنـه في كل أجسـاد نسـاء العـالم إلا أنّه موجـود فيها وممتـزج بدمها ولحمها كامـرأة. إنها هـي الـذات وهـي القضيـة في آن. لـذا جـاء رفض المجتمـع الذكوري لهـا لأنها أرادت أن تغـير قِيَـم القبيلـة ولغتهـا ومراتب القـوة فيها، إنها ترفـع المرأة مما هـي فيـه مـن هـوان في قـاع القبيلـة إلى رأسـها وكتفيهـا، فـلا غرابـة ألا تتأخّر محاكمتهـا وألا يتأخّـر الحكـم عليهـا. وفي رأي محكمة منحـازة وجائرة كهذه.. ليسـت هـي صاحبـة الإبـداع ليسـت هـي ابنـة الحريـة إنهـا صنيعـة الذكـر، حريتهـا مسـتعارة وإبداعهـا مشـبوه، لكـن سـعاد تنهـض للقضيـة بوضـوح الرؤيـة فتهتـف في قصيدتهـا (حق الحيـاة) من مجموعتها أمنيـة (على مجزوء الكامل):

ويل النساء من الرجال إذا استبدّوا بالنساءْ
يبغونهنّ أداة تســـلية، ومســـألة اشـــتهاء
ومراوحاً في صيفهم.. ومدافئاً عبر الشـــتاء
وسوائماً تلد البنين، ليُشـــبعوا حبّ البقاء
ودمى تحرِّكهـــا أنانية الرجال كما تشـــاء
لا.. لن نذلَّ، ولن نهونَ، ولن نفرّط في الإباء
لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياء
وجلا لنا حـــقَّ الحياة، فكلّنا فيه ســـواء..

ومـن اللافـت في هـذه القصيدة كيف تسـتهلّها الشـاعرة بالكلام عن النسـاء والرجـال بالضمـير الغائـب عـلى صيغـة الجمع، هن وهـم، ولكنّهـا في الأبيات الثلاثـة الأخـيرة تسـتخدم ضمير المتكلِّم للنسـوة في صيغة الجمـع (لا لن نذلّ، ولـن نهـون، ولـن نفرط، وجـلا لنا، فكلنـا) فتجمع ما أسـميناه بالمـرأة القضية

والمـرأة الـذات / النـوع في مـتن القصيـدة الواحدة كما في شـعرها. ولاحظ:

لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياءْ

وجلا لنا حقَّ الحياة فكلنا فيه سواءْ

فالشـاعرة هنـا تطالـب بتحريـر المرأة عـلى طريقة بطرس البسـتاني وقاسـم أمـين في الـكلام عـن حـقّ التعليـم والاجتماع على قدم المسـاواة للجنسـين، بل هـي تتكلَّـم عـن قضيّـة الوجود وحـقّ الحياة أصـلاً، وما تبقى إن هـو إلا فرع مـن هـذا الأصـل. وإذ المـرأة القضيـة هي بعينها المـرأة الذات التـي لا تطالب بحـقٍّ الحيـاة بـل تعلنه وتمارسـه كما تعلن انتهـاء عصر الحريـم وابتداء عصر كرامـة المـرأة وعزتهـا. تتخـرج المـرأة مـن بـين أصابـع الرجـل عـلى حـدٍّ تعبير سـعاد نفسـها في قصيـدة (التخـرّج) من مجموعـة خذني إلى حدود الشـمس:

الزمن لا يأخذ شكله النهائي

إلا عندما يمرّ من بين أصابعك

***

وأنا لا أكتمل

إلا عندما أتخرَّج من بين أصابعك

ومـع أن القصيـدة تتحمَّـل تفسـير التوريـة في فهـم الزمـن والتخـرّج، إلا أن المـرء لا يفوتـه أن يلحـظ أن المـرأة هنـا تحسّ بنفسـها كـذات متميـزة بزمنها كزمـن متميّـز، يخـرج عـلى هيمنـة الأصابـع التـي تحـاول أن تبقي المـرأة بين هلالـين صغيريـن. فالقضيـة هنا هي المرأة الـذات والمرأة الـذات هي القضية، بينـما تبقـى المرأة في شـعر الحـبّ عندنا هي الموضوع من عمـر بن أبي ربيعة إلى نـزار قبّـاني على اختلاف التوجّهات، إلا إذا توسّـلنا التأويل الفلسـفي، بينما

تنبعث المرأة الذات والمرأة الجسد والمرأة النوع نسيجاً متلازماً وصوتاً واحداً في شعر سعاد الصباح. حيث يتّخذ نبضه الإنساني المنبثق من الرحم ويرفّ الغزل رفَّة أُخرى لم نعهدها في شعرنا الحديث، تقول في قصيدة (أمومة) من مجموعة في البدء كانت الأنثى ما يلي:

فرحي بلقائك

كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحمْ

كالحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسةْ

فيا أيها الرجل الطالع من تشقّقات فكري

حينما نكون على خريطة هذا العالم

تذكّر أمومتي.

وفي قصيدة (الأمومة) من المجموعة نفسها تصرّح أن الخيط الخفي للأمومة هو ما يربطها بالطفل الكبير الذي يستغلّ حسِّها الأمومي بذكاء، تقول:

لا أستطيع أن أقول لك: لا

ولا أستطيع أن أقف في وجه

نزواتك الصغيرة..

فأنت تستغلّ طفولتك بذكاء..

وأنا أدفع ثمن أمومتي

ويلحّ هاجس الأمومة على الشاعرة في أكثر من قصيدة، ففي مجموعة في البدء كانت الأنثى قصيدة أخرى بعنوان (أمومة) تجري كما يلي:

أحياناً

يخطر لي أن ألدكْ

لأحمَّمك

وأنشِّف قدَميك

وأمشِّط شعرك الناعم

وأغنِّي لك قبل أن تنام

وهاجس الأمومة هذا الذي يتجلّى في شعر سعاد في علاقتها مع من تحب لم تسبق إليه. وهو من الرؤى التي تصل إليها الشاعرة بالحدس وتكشف عن أبعاد مجهولة في علاقة الحب ما بين المرأة والرجل. فالكلام عن العشق عندها لا يعبر عن أشواق الجسد وشهوات القلب بل يتّخذ من القصيدة سلاحاً لاسترداد هذه العلاقة طبيعتها السويّة الجميلة، كما تتّخذ منها نبراساً لتضيء أبعاداً معرفية لم تصل إليها قصائد الحبّ من قبل، كما رأينا في هاجسها مع الأمومة وهي تتساءل في قصائد حب:

هل أنا حبيبتك؟

هل أنا أُمّك

هل أنا مليكتك؟

أم أنا مملوكتك؟

إن الأمومة في داخلي

تطغى على جميع العواطف الأخرى

***

إن إحساس الأمومة نحوك

يدفعني إلى ارتكاب حماقات

لا تتناسب مع وقاري

ورأينا كيف أن الشاعرة في ثكلها لوليدها في حضرة الموت لا ترى مناصاً من أن تستسلم للإيمان وتُسكت ما في صدرها من هواجس التململ والتمرّد والثورة إلا نفثات، لكنها في حضرة الحب تجمح فرساً للحرية في قصيدة (أوراق من مفكرة امرأة خليجية) من مجموعة فتافيت امرأة:

أنا المهرة الشاردةْ

التي تكتب بحوافرها نشيد الحريةْ

أنا الخنجر البحري الأزرق

الذي لن يستريح

حتى يقتل الخرافة..

وفي قصيدة (المعلم) من مجموعة في البدء كانت الأنثى تقول:

فبعد كلّ يوم أقضيه معك

أعود.. وأنا ممتلئة بالشمس

ومضرّجة بالبروق

وفي عيني تركض خيول الحرية..

وتهتف الشاعرة بعد أن عانت مواجع الموت أنها لا تنتمي لسوى الحب. ومن غير شهوات القلب يعرفنا بمملكة الجسد ويقودنا إلى الحرية والكشف؟

وإذا كانت سعاد قد انتفضت ذاتاً مضطربة في حضرة الموت، فهي تمضي في عالم الحبّ واثقةً من الحرية والمعرفة والكشف في حلّة جمالية حديثة أضافت للقصيدة العربية أمداء جديدة.

وإذا كنّا قد اكتفينا بالتركيز على الوجه الخفيّ للشاعرة في علاقتها مع الموت، وأردفنا بإلماعات عن علاقتها بالحبّ والحرية، فإن شعرها يستحقّ دراسة معمّقة من هذا الجانب لكي يكون تكريمنا لها كشاعرة مبدعة تكريماً لائقاً.

المصادر

من دواوين الدكتورة سعاد الصباح:

1. آخر السيوف، الطبعة الرابعة، الكويت، 1997.
2. إليك يا ولدي، الطبعة التاسعة، الكويت، 1994.
3. امرأة بلا سواحل، الطبعة الثانية، الكويت، 1997
4. أمنية، الطبعة الأولى، الكويت، 1992.
5. برقيات عاجلة إلى وطني، الطبعة الرابعة، الكويت، 1994.
6. خذني إلى حدود الشمس، الطبعة الثانية، الكويت، 1997.
7. فتافيت امرأة، الطبعة التاسعة، الكويت، 1997.
8. في البدء كانت الأنثى، الطبعة السادسة، الكويت، 1997.
9. قصائد حب، الطبعة الرابعة، الكويت، 1997.

عندما تصبح الأنثى قصيدة

د. ثروت عكاشة[1]

حين أمسكتُ بالقلم لأسجِّل خواطري حول الصديقة الشاعرة النبيلة المبدعة والمثقفة الموسوعية الدكتورة سعاد الصباح، التي حقَّقت ذاتها في أنحاء العالم العربي على اتِّساعه بإضافتها المرموقة إلى ديوان الشعر العربي، فجمعت بين العمق والبساطة وكشفت في اللغة المتداولة عن كنوز من الإنسانية والجمال، مؤكدة الصلة بين هموم الفرد والجماعة والدفاع عن قضايا البشرية، وذلك في قصائد لا يستطيع قارئ الشعر العربي إلا أن يلتقي فيها بالمرأة العربية حين يكون للمرأة العربية ما لشاعرتنا المبدعة من ثقافة وأناقة وشجاعة وأريحية، فضلاً عن رعايتها لحركة النشر ومبادراتها في حملات التنوير، وما قدمته من خدمات جليلة في مجالات العلوم السياسية، وقضايا حقوق الإنسان، والدفاع عن الوطن وعن حقوق المرأة، والمسابقات الأدبية ذات الجوائز، ومبادراتها المتتالية لإصدار الكتب التذكارية لتكريم الأدباء والمفكِّرين العرب الأحياء. إنها مبادرات تُجسِّد قيمة الوفاء الذي تضعه الشاعرة المبدعة الوفّية في ذروة

1- ولد في القاهرة عام 1921 وتوفي يوم 27 فبراير 2012. كان وزيراً للثقافة ونائباً لرئيس الوزراء المصري سابقاً. وهو عضو المجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو بباريس 1962 – 1970، وعضو مجلس الأمة 1964 – 1966، وعضو عامل في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية؛ مآب مؤسسة آل البيت 1994. تدرج في المنهج التعليمي حتى حصل على بكالوريوس العلوم العسكرية من الكلية الحربية 1939 ثم وكيل أركان حرب 1948 ثم حصل على ماجستير في الصحافة عام 1951 ثم حصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة السوربون عام 1960.

القيـم التـي نعتـزّ بهـا ونحتـاج إليهـا، لأن الوفاء هو أسـمى ما تحملـه النفس مـن عرفـان وتواضـع، أو هو بعبارتهـا هي الجميلـة البليغة شـكرٌ «كبير تبادر بتقديمـه لمـن أعطـوا أمتنـا زيـت قناديلها المضيئـة في مسـيرتها الثقافيـة«.

أقـول: حـين أمسـكتُ بالقلـم تواثـب إلى ذهنـي مـا ذهـب إليـه الإغريق في فلسـفة الربـط بـين الجـمال والفضيلـة التـي أطلقـوا عليهـا عبـارة «كالـوكا - جاثـوس» أي اتحـاد الخـير والجـمال، فشـيّدوا أخلاقياتهـم على أسـس جمالية وبـوّأوا الفنـون تلـك المكانـة السـامية. وتذكـرت كذلـك مـا آمن به الراشـدون مـن المفكّريـن المعاصريـن بأنـه لا انفـكاك بـين الفـن والأخـلاق، فهـما المعقل الأخـير الـذي تفـزع إليـه الـروح الإنسـانية. وحين نتحـدّث عن الصـدق نقول إنـه ليـس ثمـة شيء لـه صـدق العمـل الفّنـي المتميِّـز في التعبـير عن الإنسـان فكـراً وإحساسـاً، وليـس ثمـة شيء لـه صـدق العمـل الفنـي في الدلالـة على ما يكنـه الإنسـان ويضمـره، ولهـذا كان تاريـخ الفن خير ما يفسر سـعي الإنسـان إلى الإتقـان وخـير مـا يحفـزه إلى بلوغ الأجود، وبوسـعنا أن نقـول الأجمل، فلا جـمال إلا عـن إجـادة ولا إجـادة إلا وغايتهـا الجمال.

والفـن لا يقـف عنـد إبـداع الجـمال وتحقيـق أسـمى متعـة للإنسـان فقط، بـل هـو ينفـذ إلى أعماقـه ليوائـم أمزجتـه فيحفظ له اتسـاق كيانـه الداخلي. وعندئـذٍ يتحـوَّل الفـن والفضيلـة معـاً إلى ضمير حـي، ولا يكون المـرء أديباً أو فنانـاً أصيـلاً إلا إذا واكبـت الأخـلاق عمله وسـلوكه.

سـئل حكيـم ذات مـرة عـن الأقانيـم الأساسـية للحيـاة المتكاملـة فأجـاب: افعـلْ مـا شـئت ما دمـت تفعلـه بكل جـمال، فالجـمال يوقظ وجـدان البشر فيشـفّ ولا يعـود يـرى غـير الجمال.

والمثَّقـف بـين العلـم والعمـل صاحـب موقف، ولـه رأي يضيـف إلى الوجود

جديداً، فما بحسب المرء أن يُشْبع نفسه تثقيفاً، بل عليه أن يجعل مما حصَّل وسيلته إلى تطوير نفسه وتطوير مجتمعه، لأن المثقَّف عالم وقائد معاً: أخناتون، سقراط، الكندي، الفارابي، الخيّام، فولتير، مالرو، سانت إكسوبري، طه حسين، نجيب محفوظ، لويس عوض، جمال حمدان وغيرهم، كلهم أخذ حظّه من الثقافة، ثم كان بعد هذا صاحب رأي واتجاه، ثم غدا يحمل لواء التوجيه، لا يستأثر بالنور الذي اقتبسه، وإنما يُشرك الناس معه في الإفادة به والسير على هداه.

وها أنذا اليوم أضيف عن اقتناع تام إلى هذه الكوكبة المتألقة الشاعرة المبدعة الدكتورة سعاد الصباح.

إن عطاء هذه الشاعرة في كل المجالات التي عددناها ليجعل اسمها جديراً بأن يُخطّ بحروف من نور، ذلك أن العطاء دون مقابل هو قمة النضج الروحي التي يصل إليها الإنسان. إن البعض يعطي ولا يدري أن العطاء فضيلة. أولئك يعطون كأنهم ريحان الوادي، يبثّ عطره بكل أريحية في الفضاء غير منتظرين عائداً أو جزاءً. وعلى ذكر العطر والريحان والجمال والعطاء يتوجّب عليّ أن أسير في تؤدة وحرص وأنا أخطو إلى حديقتها من الشعر غير مؤهَّل بسلاح النقد المنهجي، مكتفياً بما أحمله من أحاسيس المتلقي المتذوق الواعي للجمال والفنون، فلا جُناح عليّ إن لم أستخدم العبارات التقنية الفخمة المركبة، ولا في نسبة الشعر إلى مدارسه أو ما يقال إنها مدارسه، داعياً الله أن يوفقني في هذه المهمة العسيرة فلا أهرف بما لا أعرف.

ولا أستطيع في هذه العجالة أن أتناول شعر سعاد الصباح كله أو نصفه أو رُبعه أو أقلّ كثيراً، فشعرها «بحر بلا سواحل» مستعيراً هذا التشبيه

مـن عنـوان ديوانهـا امرأة بلا سـواحل.

أسـتطيع أن أقـول إن هنـاك سـمات عامـة في شـعرها، فشـعرها في الأغلـب الأعـمّ شـعر درامـي محبـوك الصياغـة سـهل الألفـاظ جميـل الإيقـاع مبتكـر المعـاني رائـع في صـوره التشـكيلية. ونراهـا مـن خـلال تلـك الصور التشـكيلية مرفوعة الرأس ذات اعتزاز بأنوثتها، كما نراها فارسـة حسـناء سافرة، مشدودة الـروح كالرُّمـح، ممسـكة في اقتـدار بزمـام جوادهـا الأبلـق، وبكفهـا الأخـرى تقبـض عـلى قنـاة حربـة مُشرعـة سـجلت عليهـا عبـارة «الحريـة».. الحريـة للمـرأة، للرجـل، والفنـاء لـكل فكـر متخلف عتيق يحـرّم الحـب والحرية على المـرأة. ومـن خـلال تحليلها تكشـف لنا عن التـلازم بين الحريـة والحب، وعن الطاقـات الخلاقـة التـي تطويهـا الأنثـى بـين حناياهـا، فهـي الأم وكلهـا حـب، وهـي الأخـت وعلاقتهـا حـب، وهـي الزوجـة التـي تهـب الحب عـن طواعية ورضـا، كـما تهـب الطمأنينـة والأمـن والوفـاء والمتعـة والذريـة الصالحـة التي تمثـل اسـتمرار الحيـاة وبقـاء البـشر، فـلا حريـة بلا حـب، ولا حب بـلا حرية.

***

لنلتقـي الآن بهـذه المجموعـة من القصائد الموسـيقية التي أسـمتها فتافيت امـرأة، ولنتحـدّث أوّلاً عـن العنـوان. إن في اختيـار العنـوان جـرأة مـا بعدهـا جـرأة، وهـي ميزة للشـاعر الذي يثق في علمـه بأسرار اللغة ومناسـبتها للحال التـي يـدور حولهـا شـعره، وشـاعرتنا شـجاعة بمـا يكفـي لأن تختـار فُتحسـن الاختيار.

وفي العنـوان كذلـك إيحـاء بـأن محدّثتنـا هـي امـرأة قـد مُزِّقـت أوصالهـا حتـى تفتتـت وتناثـرت «فتافيتها» أو تناثـر فُتاتها. ولكن هـذا العنوان البادي الاستسـلام والقهـر يتناقـض تمامـاً مـع المضمـون، بمـا يكشـف عـن سـخرية

واستهزاء بأولئك الذين ظنّوا أنهم قد انتصروا على المرأة وفتّتوها، والذين عنتهم الشاعرة بالهجوم والسخرية، فيشهد المضمون بأن المرأة قوية متماسكة وما زالت «قطعة واحدة» سليمة من كل سوء، بل وفارسة متحدّية ومناضلة.

وفي قصائد هذا الديوان كافّة، نستمع إلى موسيقى على نسق «المتتالية الموسيقية». فقد صيغت قصائد المجموعة كلها في هذا القالب الموسيقي، لم تلتزم الشاعرة ببحور الفراهيدي، لكنها التزمت بالإيقاع طبقاً لقواعد الزمن الموسيقي، وهو ما يعطي الإيقاعات حرية أوسع وأرقّ، ويمنح الشاعر فسحة كي يعبِّر عن مشاعره بجمل موسيقية تطول أو تَقْصُر في مواكبة لإحساسه، فقد يطول السطر الشعري إلى زمن موسيقي كافٍ لنقل الإحساس ثم يقصُر إلى حدٍّ كبير، وذلك بقصد توفير الإيقاع القوي الحاسم في الختام.

وإذا قلنا عن هذه القصيدة إنها متتالية موسيقية فهي إذن تتكوّن من (حركات) أو (فقرات) تحمل كل منها إحساساً معيّناً أو أقصوصة يتكامل بعضها مع البعض الآخر في نسيج من النغم.

***

للشاعرة في هذا الديوان قصيدة بعنوان: (فيتو على نون النسوة)، وقبل أن نستمع إلى ما قالته فيها تلفتنا الجرأة في اختيار عنوان هذه القصيدة أيضاً. فقد اختارت كلمة «فيتو» وهي كلمة أعجمية ولكنها لم تتحرّج من استعمالها، لأنها لم تعد أعجمية بل صارت عالمية أو كونية لأن الكبار الأقوياء والأغنياء القادرين هم وحدهم الذين يملكون فرضها على العالم دون أن يستطيع المقهورون لها دفعاً. ولما كان ذلك كذلك فلعل شاعرتنا

قـد اتخـذت موقـف القـوة ضـد أعـداء المرأة وسـالبي حقّهـا فاعترضـت قائلة (فيتـو)، ثـم هـي تسـتهزئ في حديثهـا عنهم فتقـول: «يقولـون» أو يهرفون أو يكذبـون، تبـدأ قصيدتهـا هكذا:

يقولون

إن الكتابة إثم عظيمٌ

فلا تكتبي،

وإن الصلاة أمام الحروف حرامٌ

فلا تقربي،

وإن مِداد القصائد سُمٌّ

فإياكِ أن تشربي

ولنلاحـظ هنـا أفعـال الأمـر التـي تـدلّ عـلى التعـالي والصفاقـة والجهـل، ومحاولـة إسـباغ رمـوز دينيـة عـلى أقوالهـم، وكلهـا صفـات لأعداء المـرأة كما تراهـا هـي وكـما نراهـا نحـن معهـا.

ثم تنتقل إلى الحركة الثانية من القصيدة لتردّ في نبرة كلها اعتزاز وتحدٍّ:

وها أنذا

قد شربت كثيراً

فلم أتسمّم بحبر الدواة على مكتبي

وها أنذا

قد كتبت كثيراً

وأضرمتُ في كل نجم حريقاً كبيراً،

فما غضب الله يوماً عليَّ،

ولا استاء مني النبي

وتتوهّج هذه الفقرة بالتحدي حين تقول: «وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً»، وهي صورة شعرية مبتكرة حيث تُضرم الحريق الكبير في النجم الذي هو في أصله ضرامٌ من لهيب ومن صنع الله أيضاً، فما غضب منها ولا استاء النبيّ.

ومن الناحية الموسيقية يتّضح جلياً الارتباط بين طول المقاطع وقصرها وبين المعنى أو الهدف المقصود من تنويعات الإيقاع.

وتستطرد الشاعرة على النسق الموسيقي نفسه:

يقولون إن الكلام امتياز الرجالِ

فلا تنطقي،

وإن التغزّل فنّ الرجالِ

فلا تعشقي،

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقي

وتردّ الشاعرة عليهم في استهانة:

وها أنذا قد عشقت كثيرا،

وها أنذا قد سبحت كثيرا،

وقاومت كل البحار ولم أغرقِ

وفي هذا الرد نلاحظ أمرين، أولهما أن أسطر الشعر الثلاثة متساوية في

إيقـاع واحـد ثابـت يوحـي بالعمـق والصلابـة. وبصفـة عامـة فـإن القصيـدة كلهـا تقودنـا إلى مجـال المـسرح الدرامـي بمـا يتميز به مـن حوار حـيّ متنوّع الإيقـاع يـكاد يجسّـد الشـخصيات المتحاورة.

وتمضي الشاعرة في التحدِّي:

يقولون إنِّي كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإن الرجال هم الشعراء،

فكيف ستولد شاعرة في القبيلةْ؟..

وأضحك من كل هذا الهراء،

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكبِ

وأد النساء،

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلةْ؟

مقابلـة ذكيـة واعيـة بـين عـصر حـرب الكواكـب وبين عـصر وأد النسـاء، أو وأد المولـودات حديثـاً -ولـو كان الـوأد عـلى سـبيل المجـاز إظهـاراً للتضـادّ- تصوغهـا في غلالـة مـن السـخرية مـن ذلك الذي يمنـح الحلال لصـوت الرجال ويصـم صـوت النسـاء بالرذيلـة، وهـل يدخـل هـذا في بـاب الطبيعـة أو في بـاب الديـن أو هـو في بـاب الحكمـة الخرقـاء؟ وهل خشـونة الصـوت معادل للفضيلـة وحنـان الصـوت ورقّتـه معـادل للرذيلـة..؟

وتلجـأ الشـاعرة بعـد هذه السـخرية إلى الطبيعة تُشـهدها على فسـاد ذلك

الاسـتدلال فتقول:

ومن قال للشعر جنسٌ،

وللنثر جنسٌ،

وللفكر جنس؟

ومن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة؟

وهنـا يلتقـي الشـعر والمنطـق في لحـن أخّـاذ ومنطـق سـديد. وفي الفقـرة الخامسـة والأخـيرة تقـول الشـاعرة:

يقولون:

إنِّي كسرتُ رخامة قبري،

وهذا صحيحْ.

وإنِّي ذَبحتُ خفافيش عصري،

وهذا صحيح.

بهـذا الإيضـاح الموسـيقي الحاسـم تكون الشـاعرة قد حطَّمـت رُخامة قبرها لأنهـا لـن تُدفـن فيه، وتكـون قد قضت عـلى خفافيش العصر الذيـن يختفون في الظلمـة، واعترفـت بذلـك دون وجـل أو تـردّد، بـل في إصرار وثقـة ثـم يأتي ختـام القصيـدة في جلال واعتـزاز.. تقول:

وإني اقتلعت جذور النفاق بشِعْري،

وحطَّمتُ عصر الصَّفيحْ.

فإن جرحوني،

فأجمل ما في الوجود غزال جريحْ

وإن صلبوني فشكراً لهم؛

لقد جعلوني بصفِّ المسيحْ

شكراً للشاعرة سعاد على هذا النمط الرصين من البلاغة الراقية، وعلى هذه الصور الغنيّة المتدفّقة وعلى الموسيقى الحرّة السَّلسة، وعلى الإيقاع السليم للحركة الدرامية داخل القصيدة، وعلى هذا الختام الرصين الحكيم.

***

وفي امرأة بلا سواحل تدفعنا الشاعرة أيضاً إلى البدء بتأمّل هذا العنوان المتعدّد الدلالات، فهو قد يحمل معنى الانطلاق في المحيطات للبحث عن الحقيقة، عن الحب، عن الأمل، عن جوهر الأشياء والمعاني دون أن ترسو، حيث لا سواحل ولا شواطئ.

وقد تكون الحيرة من دلالاته، وقد تكون المغامرة والاكتشاف والبحث عن المجهول، وقد يكون الحب الذي لا آخر له ولا ساحل كما تعكس القصيدة التي تحمل العنوان نفسه والتي تبدؤها بقولها «يا سيِّدي». وقبل أن نورد هذا المقطع، نتوقَّف دهشةً أمام هذه المفاجأة، فهل اعترفت المرأة بسيادة الرجل؟ فلنخطُ إذن خطوة أخرى لعلّنا نفهم حقيقة هذا النداء. تقول القصيدة:

يا سيِّدي

مشاعري نحوك بحرٌ ما له سواحلُ،

وموقفي في الحب لا تقبله القبائلُ

يا سيَّدي

أنت الذي أريد،

لا ما تريد تَغلبٌ ووائل

أنت الذي أحبّه،

ولا يهمّ مطلقاً،

إن حلَّلوا سفك دمي،

واعتبروني امرأةً

خارجة عن سُنّة الأوائلْ

المسألة إذن لا تحمل معنى سيادة الرجل على المرأة، ولكنها مسألة تخصيص؛ فثمة رجل بعينه هو الذي وقع عليه اختيارها وأحبته وسيَّدته بإرادتها الحرّة، وذلك على عكس ما يراه المتزمّتون من أن سيادة الرجل على المرأة هو شيء مفروغ منه، أي أن موقفها لم يختلف عن إصرارها على حقِّها المطلق في الحرية والحب دون أن تستطيع «القبيلة» أن تفرض عليها الخنوع والاستسلام والسيادة حتى لو تعرّضت للقتل، فهي الفارسة الحسناء الصّلبة التي لا تلين لها قناة.

وتستطرد الشاعرة:

يا سيدي

سوف أظلّ دائماً أقاتل

من أجل أن تنتصر الحياةْ،

وتورق الأشجار في الغابات،

ويدخل الحب إلى منازل الأموات

لا شيء غير الحب

يستطيع أن يحرك الأمواتْ

ها هي ذي تقرن مرّة أخرى بين الحرية والحب، فالحرية تفسح للحب مجال الحياة، والحب يبعث الحياة في الطبيعة وفي الإنسان وحتى في الأحياء الأموات.

يا سيِّدي

لا تخشَ أمواجي ولا عواصفي

ألا تحبّ امرأة ليس لها سواحل؟

وكيف يكون ذلك غير ذلك، وقد سيَّدت هذا الرجل المختار على نفسِك، فلا بد من أن يكون إنساناً حنوناً مثقَّفاً واعياً عاشقاً مُوَلّهاً مدركاً لما تضمّه جوانحك من مشاعر رهيفة، ويؤمن بفلسفتك وعلمك بل ويشارك معك في الدفاع والصمود لنيل حريتك إلى حدّ الاستشهاد معك.

***

وإذا مضينا في تقليب أوراق هذا الديوان التقينا الأسى مصبوغاً بالسواد في عنوان (القصيدة السوداء)، وفيها تحرّم الحب على نفسها، بل تحرّم على نفسها الحياة ذاتها، فهي متتالية أخرى حزينة الوقع والإيقاع، تفجرت في حناياها أيام الفجيعة الكبرى، وأعني بها حرب الخيانة والقهر الأسود، عاشتها بكيانها كله، فنضَّت عن جسدها درع الفارسة وتسربلت بالحداد على وطنها الجريح، بل وعلى نفسها وهي تسقط صريعة الدّوار والإعياء فتقول:

كم غيرَّتني الحرب يا صديقي

كم غيَّرت طبيعتي

وغيَّرت أنوثتي

وبعثرت في داخلي الأشياءْ

فلا الحوار ممكنٌ

ولا الصراخ ممكنٌ

ولا الجنون ممكنٌ

فنحن محبوسان في قارورة البكاءْ

لم تقل الشاعرة هنا يا سيَّدي أو يا حبيبي، وإنما قالت يا صديقي. لقد أسبغت على حبيبها لفظ الصديق، والصديق هو الذي يُدعى عند وقوع الخطْب، وقد وقع الخطْب، وصارت هي في حالة نفسية مبعثرة أنستها أنوثتها وحبّها وحوارها وصراخها وجنونها، وغدت سجينة مع حبيبها في قارورة البكاء والعجز.

وتستطرد في الفقرة التالية وبالإيقاع الشاجن نفسه لتصوّر كيف شوّهتها الحرب وحطّمت «بوصلة» قلبها، وهي استعارة تنطق بالتيه والضّياع والعمى، لا زرع ولا ضرع إلا خراب ودمار، وتتساءل في أسلوب استنكاري ساخِر حزين: «فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبني؟»، وذلك بعد أن استبدلت «بالصديق» كلمة «السيِّد» التي لا تعني أيضاً الحبيب، وتسأله إن كان هو يستطيع أن يحب لأنها ما عادت قادرة على الحب وقد انكسر قلبها وتاه. ثم إن اختيار لفظ «السيِّد» هنا لا يعني الحبيب ولا الصديق، وإنما يوحي بالغربة والبعاد والعلاقات المقطوعة المتكلَّفة والضياع. ولما كانت الألفاظ الثلاثة الحبيب والصديق والسيِّد قد فقدت مدلولها لديها

في هـذه القصيـدة الحزينـة التائهـة، فإنهـا لم تُعـد حريصـة عـلى الاختيـار والانتقـاء فتقول:

قد شوّهتني الحرب يا صديقي،

والحرب كم تشوّه الإنسانْ

فهل هناك فرصة لكي تحبّني

وليس في عينيَّ إلا مطر الأحزانْ؟!

..

إلى أن تقول:

أين تُرى سنلتقي

وبيننا مدائن محروقةٌ

وأمّة مسحوقةٌ

وبيننا داحسُ والغبراءْ

فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبّني

من بعد ما حوّلني الحب إلى أجزاءْ؟

قد سرقتني الحرب من طفولتي،

واغتالت ابتسامتي،

ومزَّقت براءتي،

واقتلعت أشجاريَ الخضراءْ

فلا أنا بقيت من فصيلة الزهورْ،

ولا أنا بقيت من فصيلة النساءْ.

ونحـن نتسـاءل معهـا: كيف يكـون هناك مجـال للحب وهي لم تعـد امرأة، ولا حتـى زهـرة ولا شـجرة، وأمامهـا وخلفها مدائـن محروقة وأمّة مسـحوقة، وماتـت الابتسـامة عـلى شـفتيها وانهـال الخـراب والـرّكام عـلى براءتهـا؟ إنهـا صـورة حيـة نابضة.

ثم تستطرد:

فمن تُرى يُقنعني

أن السماء لم تزل زرقاء،

وأننا في زمن التلوّث الروحيِّ

والفكريِّ،

والقوميِّ،

يمكن أن نظلّ أصدقاء؟!

لقـد تّـم التدمـير إذن بقنبلـة ذرية قـذرة، لا تكتفـي بالحريـق والدمار وإنما تشـيع التلـوث حتى يغمر الروح والفكـر والعروبة والقوميـة، وحتى الصداقة تفقد معانيهـا النبيلة.

وتختم هذه القصيدة الحزينة بقولها:

يا سيِّدي

لكم أنا أشعر بالإحباطِ

والدّوارِ

والإعياءْ

فلا تؤاخذني على كآبتي

إذا قرأت هذه القصيدة السوداءْ

وهنا مفاجأة جديدة، فلقد أخفت الشاعرة عنّا من مبدأ الأمر أنها كانت تكتب رسالة حب لحبيبها وعجزت عن مناداته بالحبيب لأنها عجزت عن الحب، كما اختلط الأمر عليها فلم تعد تعرف هل من الأنسب أن تدعوه صديقاً أو سيِّداً، وخجلت من أن تُعرب عن عشقها، ثم هي تعتذر عن كمِّ الألم والضياع والدوار والحزن الذي تنقله إليه.

***

وفي قصيدة (تمنّيات استثنائية لرجل استثنائي) من المجموعة نفسها تقول الشاعرة:

عامٌ سعيدْ..

عامٌ سعيدْ..

إني أفضّل أن نقول لبعضنا:

»حبٌّ سَعيدْ«

ما أضيق الكلمات حين نقولها كالآخرين.

أنا لا أريد بأن تكون عواطفي

منقولة عن أمنيات الآخرينْ..

إن الشاعرة الفنانة تعشق الابتكار والتجديد، وتؤثر أن تكون نسيجاً وحدَها في الفهم والعمق وحسن الاختيار، وهي صفة تميِّز الشعراء الأفذاذ الذين يصوغون من شعرهم فناً جميلاً، وها هي تُحيل الحب إلى زمن أو

تقـرن الحـب بالزمـن، أو تقيـس الزمـن بالحـب، وهـي بذلـك تُسـبغ الخلـود عـلى الزمـن، فالحـب متجـدِّد دومـاً دون مـا حاجـة إلى زمن، فالزمن حسـاب مجـرّد ولكـن الحـب واقـع ملمـوس، والحب في حسـبانها توحُّد بـين طرفين أو إطـار مُحكـم يضمّهـما معاً. وتسترسـل الشـاعرة في التحليل والتبيـان في منطق مهموس شـعراً:

أنا أرفض الحب المعبّأ في بطاقات البريدْ

إنِّي أحبّك في بدايات السنةْ،

وأنا أحبّك في نهايات السنةْ،

فالحب أكبر من جميع الأزمنةْ،

والحب أرحب من جميع الأمكنةْ،

ولذا أفضّل أن نقول لبعضنا:

حبٌّ سعيدْ.

الحـب لديهـا إذن لا زمـان ولا مـكان له، وهو حالة وجدانيـة تقع في منطقة بـين الحقيقـة والخيـال وبـين المعقـول واللامعقـول، يتعـذّر عـلى الإنسـان أن يعـي كنهها، وتسـتطرد:

حب يثور على الطقوس المسرحية في الكلامْ

حب يثور على الأصولِ

على الجذورِ

على النظامْ

حب يحاول أن يغير كل شيءٍ

في قواميس الغرامْ

ثـورة هـي إذن عـلى كل مـا هـو تقليـدي متقولب لا حيـاة فيـه، لأن الحب يسـتحيل أن يكـون نمطيـاً فاقـداً للنبض القـوي الآسر.

ثم تتعالى نبرة صوفية في القصيدة حين تقول:

يا أيها الرجل المسافرْ في دمي،

يا أيها الرجل المسافرْ،

ماذا سأفعل في كنوز الأرض

يا كنزي الوحيد،

يا سيِّدي،

يا من يغيِّر في أصابعه حياتي،

يا من يؤلّفني ويخرجني،

ويكسرني ويجمعني؛

ويُشعل ثورتي وتحوّلاتي،

أجراس نصف الليل رائعة،

وهذا الثلج موسيقى تكلّمنا،

وأنا أصلّي كي تظلّ تحبّني

هـذه صوفيـة صادقـة صافيـة، وفي غمـرة هـذه الموجـة الطاغية مـن التدلّه والوجـد لا تنـسى أن تجـر محبوبهـا إلى دائرة الفـن والكتابة والشـعر والمسرح أي إلى عـين الدرامـا فتقـول: «يـا مـن يؤلِّفنـي ويُخرجني»، وهنا نحـسّ بروعة التلقائيـة وحـلاوة الصـدق. وفي انطلاقها لا تنسى الموسـيقى الشَّـجية التي هي

ركـن ركين مـن أركان شـعرها فتقول:

شوبان..

يعزف في جوار المدفأة

قل لي: أُحبُّك

كي تزيد قناعتي

أنِّي امرأةْ،

قل لي أحبُّك

كي أصير بلحظةٍ

شفّافة كاللؤلؤةْ

إلى أن تقول في ختام القصيدة:

ما دمت موجوداً معي

فالعام أسعد من سعيدْ

ولسـنا نـدري إن كان شـوبان يعـزف إلى جوارهـا هـي أم يعـزف إلى جـوار حبيبهـا، بينـما هـي تسـمعه عـبر أسـلاك الهاتـف. لا يهـمّ، فعـلى أيـة حـال فـإن حبيبهـا موجـود معهـا حُكْـماً، وهـي تريـد أن تسـمع منـه لحنـاً أحـبّ إليهـا مـن موسـيقى شـوبان نفسـه أو لحنـاً مضفـوراً بكلمـة «أحبـك». إنهـا قـد تخطّـت اللحظـة والزمـان والمـكان وأصبح حبيبهـا موجـوداً إلى جوارها في حـضرة موسـيقى شـوبان التـي تتميَّـز بالرقـة والحنان، فغـدا العام أسـعد من سـعيد. ونحـن لا نملـك لفظـاً يـدلّ عـلى مـا هـو أسـعد مـن السـعادة، فأفعل التفضيـل هـو الأعـلى حتـى الآن في لغتنـا الجميلـة.

ثمة ملاحظة بسيطة وحيدة قد أختلف مع الشاعرة فيها، وذلك في قولها «شفّافة كاللؤلؤة»، فاللؤلؤة برّاقة ولكنها صمّاء لا تتّسم بالشفافية، ولكن، وكما يُقال: «الشاعر ملك الكلام يصرفُ ما لا ينصرف». ولعلّ للشاعر إذن أن يستبدل بالشفافية البريق أو العكس، والله أعلم.

***

هذه الشاعرة كما سبق أن قلنا تؤمن دائماً بالتجديد، فها هي تختار عنوان قصائد حب دون تمييز إحداها عن الأخرى، وكأنها جميعاً قصيدة حب واحدة، وهي كذلك فعلاً وإن جاءت في تنويعات بين مضامينها وألحانها، ملتزمةً موسيقية المتتاليات، وكأننا دلفنا معها إلى حديقة تجمع من كل بستان شجيرة مزهرة فوّاحة العبق.

تقول الفارسة الحسناء دفاعاً عن المرأة في إحدى قصائد الحب:

لا تؤاخذني
إن كنت نزقة وعصبيّة،
ومتوحشة الحروفْ
فالكتابة بالنسبة للرجل
هي عادة يومية كالتدخينِ
واصطياد السمك.
أما المرأة
فتكتب بذات الطريقةِ
التي تُعطي بها طفلاً،

وبنفس الحماسةِ

التي تمنح بها حليبها

وفرق بين الأداء بحكم العادة، وبين العطاء من الأعماق بكل الحماسة والإيمان والشجاعة. فالمرأة قد تعرّض نفسها للموت وهي تعطي الحياة طفلاً كامل التكوين نابضاً بالحياة، ثم تهبه من جسدها لبناً يقتات منه لتستمر حياته، ولذلك فهي حين تكتب تغوص في أعماق مشاعرها في لحظة بين الوعي واللاوعي لتخرج بمضمون ما تكتب عن حب وإيمان فيأتي قولها آية صدق.

وتستطرد الشاعرة:

الرجل يكتب في أوقات فراغه،

والمرأة تكتب في أيام خصوبتها

واحتشادها بالبروق

والفاكهة الاستوائيةْ

..

..

سوف أبقى أصهل

مثل مُهرة فوق أوراقي،

حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني

كتفاحة حمراء

أنا لا أتعدّى الحق إن قلت إنِّي لم أقرأ من قبل لشاعرة عربية تكتب

وهـي واعيـة روعـة أنوثتها معتـزّة بها مزهوّة، بـل إنها تتحـدّى «القهر» بهذه الأنوثـة ومـا تنطـوي عليـه من كنز إنسـاني يمـور في كيانها وخلجاتهـا وخلاياها ومـا حباهـا اللـه بـه من سـعة، فهـي في الحب جنّة وارفـة، وفي اسـتمرار حياة البـشر عـلى الأرض هـي الأولى والأخـيرة المانحة لأسـباب البقاء.

مَـنْ يسـتطيع بعـد هـذا التصوير النابـض الجـذّاب أن يطمس الحـقّ ويُزوّر الحقيقـة السـاطعة ويجعـل مـن ميزات المرأة عـورات ينبغـي إخفاؤها؟

***

وفي قصيدة حب أخرى تقول:

تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر أبريل،
شجرةً شجرةً،
عصفوراً عصفوراً،
قرنفلةً قرنفلةً.
وكلّما أحببتني أكثر،
واهتممت بي أكثر،
تزداد غاباتي أوراقاً،
وتزداد هضباتي ارتفاعاً،
وتزداد شفتاي اكتنازاً،
ويزداد شعري جنونا.

..

على يديك اكتشفت للمرة الأولى

جغرافية جسدي،

تلّةً تلّةً،

ينبوعاً ينبوعاً،

سحابة سحابة،

رابيةً رابيةً.

..

تتشكّل أنوثتي على يديك

كما يتشكّل قوس قزح:

بقعة خضراء

بقعة زرقاء

بقعة برتقالية.

وعندما تنتهي من رسمي

أخرج من بين شفتيك

مبلّلة كوردة،

وشفّافة كقصيدة

هـذا التدفّـق السّـلس للصـور الشـعرية المتلاحقـة النابعـة مـن ينبـوع ثـرّ واحـد، ليجعـل المتلقّـي يُبطـئ الخطـو قبـل أن يُـدلي برأيـه حتـى يسـتوعب كل هـذا الجـمال، فـإذا اسـتوعبه اسـتعاده لجِدَّتـه وبديـع ألوانـه وانسـياب

إيقاعه، وليدرك المعاني التي تكمن خلف هذا التصوير، وإذا هو يكتشف أن الشاعرة قد قرنت روعة أنوثتها بجمال الطبيعة حولها، بل توحّدت معها، وليكتشف أن المرأة الشاعرة هي وحدها التي تستطيع أن تجلو اللؤلؤ والماس والذهب والمرجان، وتعبر عما يحتشد به كيان المرأة العاشقة المعشوقة. وأنا أشكّ كثيراً في أن الرجل، أي رجل، حتى الشاعر المتيم الملهوف، يستطيع أن يصوِّر بشِعْره هذا البركان الحسِّي الثائِر المترع بمثل هذه الشحنة العاطفية النبيلة الهادرة الجارفة والمغلّفة بالرقّة والشفافية الشائعة في أوصال القصيدة بمثل هذا النسق الواعي الرفيع.

ثم ها هي الفارسة الحسناء المناضلة إذا عشقت تكشف لنا عن وجهها المخملي الإنساني المسالم، فتقول في غمرة عشقها لحبيبها:

يذكِّرني صوتك

بصوت المطر،

وعيناك الرماديتان

بسماء سبتمبر،

وأحزانك

بأحزان الطيور الذاهبة إلى المنفى.

يذكِّرني وجهك

ببراري طفولتي،

ورائحتك

برائحة البُن في كافيتريا روما

يلفتني في هذا المقطع موسيقاه التي هي أقرب إلى التقاسيم على العود، فسطوره تطول وتقصُر متوائمة مع الإحساس وفي التزام الزمن الموسيقي وليس بالبحور الشعرية كما سبق أن قلت. وفيها أيضاً مزج بارع بين العاطفة والطبيعة والزمان والمكان والرائحة المميزة، ثم تستطرد:

ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك

أيها الرجل الذي شقّق شفتيه مِلْحُ البحر،

وطاردته سفن القراصنة،

وتناثر جسده على كل القارات

فصورة الرجل المحبوب عندها هي صورة خاصة، فلا معدى عن أن يكون شجاعاً مقداماً، مكافحاً القهر والظلم الذي يتمثَّل في القراصنة، بل الظلم الذي يقع في كل القارات، وأن يكون مناضلاً قويّ التحمّل. ثم تضيف مزيداً في قولها:

أيها المسافر من الشتات إلى الشتات

أيها الغارق في أمواج الحبر الأسود،

والمصلوب على ورق الكتابة،

والمطلوب حياً أو ميتاً

من كل دكتاتوريّي العالم الثالث

هنا تضيف الشاعرة سعاد صفات جديدة على نموذج محبوبها، فهو مغامر مثقَّف وعلى وعي سياسي يصل إلى حدّ الاستشهاد. ثم تستكمل الصورة بالتوحّد مع المحبوب جسداً وروحاً وفكراً فتقول:

أريد أن أدخل في قميصك المفتوح

وجرحك المفتوح،

وأكون جزءاً من قلقك

ودوارك،

وموتك الجميل.

أريد أن أذهب معك

إلى آخر الجنون،

وإلى آخر التحدي،

وإلى آخر أنوثتي.

ونستطيع أن نلمح أنها أضافت إلى كل هذا العشق الحسّي الجذّاب، حب الأمّ الرؤوم، في قولها: «وجرحك المفتوح، وأكون جزءاً من قلقك، ودوارك».

هذه هي الأنثى الحقيقية -حين تعشق- تعبّر عن نفسها في جرأة وبإفصاح كامل. تهبُ الحب بكل صوره ومعانيه، وهو ما تردّ به على خصومها بل خصوم الإنسانية كلها، أولئك المتحجِّرين عقلاً وعاطفة، المشدودين إلى صخرة التخلّف والعقد النفسية، فتخاطبهم بأسلوب غير مباشر، وكأنها تقول: لو أعطيتم المرأة حقَّها في الحرية والحب، لغَنمِتْم كل هذا الحنان الوارف والمتعة السابغة والوفاء العظيم، ولفُزْتم بجنّة حقيقية على الأرض بدلاً من بحثكم عن دُمية تُشبع ملذّاتكم الرخيصة العابرة أو محظية انتُزعت أنوثتها قسْراً فغدت تمثالاً من فلِّين.

***

وفي قصيدة حب أخرى أفرغتها في رسالة إلى حبيبها تستهلّها بالإقرار بالذنب، تقول:

عندما قرَّرت أن أعاقبك

وأسافر إلى باريس وحدي

لم أكن أعرف أنِّي سأعاقب نفسي،

وأرتكب أكبر حماقات عمري.

لم أكن أعرف أن باريس ترفضني وحدي،

وأن مصابيح الشوارع،

وأكشاك بيع الجرائد،

وتماثيل الحدائق العامة

ستسخر منِّي،

وتطلب من بلدية باريس ترحيلي

لأنني خالفت مبادئ الدستور الفرنسي.

فهندسة باريس الجميلة

لا تتقبل امرأة تتناول العشاء وحدها

ولا زهرة تتفتح وحدها.

فباريس معزوفة موسيقية

يلعبها اثنان،

وقصيدة جميلة

يكتبها رجل وامرأة

صدقتِ أيتها الشاعرة الرهيفة، إن باريس أشبه بكتاب مكتوب بالأحجار، لن تجدي فيها قبة واحدة ولا داراً ولا طواراً إلا ويحمل رسالة حبّ ووفاق أو يهمس لنا بعبرة أو نصيحة، فباريس في عهدها الحديث هي باريس في عهدها القديم تضجّ حيوية مثلما كانت أيام الشاعر فيون والأديب رابليه: إكسير روحي سرعان ما يحيا به العالم بأسره. هي مهد الجمال الباهر والفن الآسر، فيها يتّقد ذكاء الإنسان وتنمو مواهبه وتوقظ مشاعره، فإذا هي جميعها يؤلّف بينها سحر باريس الفاتن. غير أن فرنسا تدفع لذلك ثمناً باهظاً، إذ غدت أشبه بكوب من اللبن، ولباريس وحدها تلك القشدة التي تعلو سطح الكوب، فهي أشبه ما تكون بين أقاليم فرنسا بالشمس بالنسبة للبشر. وكم أصاب «جوجول» حين رأى أنه يكفي أن تَنْشق باريس سعوطاً حتى تُصاب فرنسا كلها بالعطاس.

معذرة لهذا الاستطراد الذي دفعني إليه ما انطوت عليه قصيدة الشاعرة سعاد من اعتذار يقطر رقّة ودعابة محبّبة، مصحوبة بالندم بعد أن استوعبت ما يحرّمه دستور الحب في باريس الذي يحظر على الإنسان إلا أن يكون عاشقاً، وإن عَشق فعليه أن لا يخطر إلا في صحبة محبوبه. وقولها هذا هو أيضاً توطئة وحجّة ذكية لتسرد آلام الفراق أمام حبيبها تفصيلاً منذ بدأت رحلتها البائسة وحيدة بإرادتها، إلى أن تقول في اعتذار مغلّف وانكسار حاولت ستره فلم تفلح:

حاولت أن أشاهد التليفزيون الفرنسي

كانوا يحتفلون بالذكرى المئتين

على هدم سجن الباستيل

وأنا.. مَنْ يهدم سجني،

ويُطلق سراحي

منْ هذه الغرفة الباردة الجدران؟

مَنْ يُخرجني من زجاجة الضَّجر؟

لقـد انتدبت سـجن الباسـتيل لتصوير حالهـا وغدت حجرتهـا زجاجة خانقة وبـاردة، والزجـاج مُصْمـت ليس به مسـام، وقدرته عـلى الخنق عالية.

وتقول في فقرة أخرى:

حاولتَ أن أطلبك

من أي غرفة هاتف في الجادّة السادسة

لأقول لك:

إنك ملكي وحبيبي وشمس أيامي،

ولكنِّي تراجعت.

حاولت أن أصرخ حتى آخر الصراخ

أحبّك

وأبكي حتى آخر البكاء

ولكنني تراجعت

حاولت أن أقول لك

إن عطلة نهاية الأسبوع

التي قضيتُها بعيداً عنك

تحوّلت إلى خنجر في لحمي

وصداع يحفر جبيني

ولكن.. خفتُ أن تزداد غروراً

فوق غرورك،

ونرجسيةً فوق نرجسيّتك

وتتركني معلّقةً

على حبال أحزاني

اعتراف صريح واستسلام بلا قيد ولا شرط اللهم إلا في محاولة واهية لإلقاء بعض اللوم على الحبيب خشية أن يزداد غروراً ونرجسية، أو هو تحذير له من أن يغترّ أو «يتنرجس». وعلى أية حال فإن الخط البياني المرتعش المتعرّج في القصيدة يمضي في تلازم مع الأحاسيس يعكس الصدق والتردّد والخشية والعتاب الذي يبدو واهناً وعلى استحياء، ثم تسترسل دون افتعال أو مواربة فتقول: «كنت أريد أن أعترف لك»، وكأنها بعد هذا كله لم تعترف اعترافاً كاملاً. تقول:

كنت أريد أن أعترف لك

أنَّني وحيدة في باريس

حتى الوجع

وضائعة حتى الوجع

وأفتقدك حتى الوجع

ولكنَّني خشيتُ أن تشمت بي

وترقص فوق رمادي

ما أرقّ هذه الشكوى منه إليه، وهي تعترف بالهزيمة وتخشى الشماتة، وتكرّر كلمة الوجع ثلاث مرات متتاليات دون خشية من النقد الشكلي، بل إنك لتحسّ أن التكرار هنا مقصود لتأييد المعنى ولعذوبة الإيقاع، كما يساير المناجاة والمناغاة والمشاكسة الرومانسية بين عاشقين يعيان معنى الحب وقيمته وسلطانه، ويستمتعان بحلاوته إلى آخر المدى.

***

إن شعر الأديبة الصادقة سعاد الصباح هو شعر درامي في الأغلب الأعمّ، يزخر بالعواطف المشبوبة والعواصف الكاسحة والصور التشكيلية الباهرة المتجدّدة، كما يتّسم بالجرأة والتمكّن من ناحية اللغة، تختار منها أسهلها وأبسطها وأصفاها وأكثرها قدرة على التعبير، ويمتاز بالترابط العضوي داخل كل قصيدة، فلا إعادة ولا تكرار أو خلل في البناء، كما يتجلّى بالإيقاعات الشعرية الجذّابة التي تستند إلى الزمن الموسيقي، وفوق هذا كله الصدق والعمق والأمانة مع النفس فكراً وعاطفة. ولولا المساحة المحدودة لانطلقتُ إلى الحديث عن بقية دواوينها التي تحتاج إلى جمعٍ من النقاد والمبدعين لجلاء جواهرها ودُررها.

وقفة مع الشاعرة سعاد الصباح
في ديوانَيها: أمنية وفتافيت امرأة

أ. د. سهام الفريح[1]

على الرغم مما اكتشفته المرأة الكويتية من حقوق بعد التطور الذي أصاب المنطقة منذ بداية الخمسينيات وكانت الكويت سباقة إليه، فإنها بقيت محكومة ببعض الأعراف والتقاليد التي تحرم بعض النساء من أبسط الحقوق، وأصبحت المرأة في مجتمعها أمام انقسام جيلين من الرجال متصارعين في الفكر، وفي مدى ارتباطهما بهذه الأعراف والقِيَم. وكان من الطبيعي أن تنصبّ سطوة التخلّف في غالبيتها على المرأة، لأن الرجل هو حارس هذه التقاليد، والقوّام على تلك الأعراف، شأنه شأن الرجال في جميع المجتمعات التقليدية.

وطبيعي أن يكون مجتمع الخليج في تلك الفترة المبكرة كباقي المجتمعات المقيدة التي لا تعترف بالحب، أو بالعاطفة التي تربط بين الرجل والمرأة، وإن كان هدفها الزواج، في الوقت الذي تمنح فيه هذه المجتمعات فسحة من الحرية للرجل للتعبير عن عواطفه وأحاسيسه تجاه المرأة، وتحرّم على المرأة هذا الحق، في التعبير عن عواطفها في خطابها العام، وبالتالي لا تظهر

1- أكاديمية وكاتبة وباحثة كويتية، وأستاذ في الأدب العباسي بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الكويت. في عام 1979 حصلت على درجة الدكتوراه في الأدب العربي القديم (الأدب العباسي) من جامعة القاهرة بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف. شغلت عدة وظائف إدارية في جامعة الكويت منها: عميدة كلية الآداب، رئيسة قسم الإعلام بالوكالة، عضو مجلس كلية الآداب 1985 – 1987، رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها 1985 – 1987. كتبت العديد من المقالات والبحوث التربوية والأدبية نشرتها في الصحف المحلية، وشاركت في العديد من البحوث والدراسات في جامعة الكويت وفي الجامعات الأخرى.

هـذه التعبـيرات في خطابها الإبداعي.

وقـد بقيـت هـذه النظـرة سـائدة في مجتمعـات الخليـج والجزيـرة العربية بقـدر متفـاوت بـين مجتمع وآخـر، أو ربما كانـت تنعدم في بعـض مجتمعاته، حتـى هبـت ريـاح التغيـير بفضـل الانفتـاح عـلى العـالم، وتكويـن العلاقـات الحضاريـة بـين دول المنطقـة والـدول العربيـة مـن جانـب، وبينهـا وبين دول العـالم المتحـضر مـن جانـب آخر، فضـلاً عن انتشـار التعليـم، ومشـاركة المرأة في العديـد مـن مجـالات العمـل العـام والنشـاط التطوعي الاجتماعـي، فكان لهـذا كلـه الأثـر الكبـير في أن يتغـير وضـع المـرأة ودورهـا في المجتمـع، إضافة إلى مـا قامـت بـه المنظـمات النسـائية التـي تشـكلت في أواخـر الخمسـينيات وبدايـة السـتينيات مـن دور بارز، حين بادرت إلى طرح قضايـا المرأة المختلفة. لكـن بقيـت حقوق كثيرة مسـلوبة مـن المـرأة، وأول هذه الحقـوق هو حرية التعبـير عـن ذاتهـا، وبلـورة رؤيتهـا لذاتها عـبر الإبداع.

لـذا لم تتمكـن المـرأة في الخليـج والجزيـرة العربيـة مـن الخـوض في غـمار القضايـا الكثـيرة التـي عالجتهـا المـرأة الشـاعرة في باقـي البلـدان العربية، لأن مـا نالتـه مـن حقـوق جـاءت متأخـرة عـن الزمـن الـذي نالـت فيه النسـاء في بلـدان عربيـة أخـرى هـذه الحقوق.

وعندمـا نشـطت الحركـة الأدبيـة في المنطقة، وبادرت بعض النسـاء إلى نظم الشـعر، كان ما يغلب على أشـعار هؤلاء النسـاء الشـكوى من ضياع الحقوق كاختيـار الـزوج وحـق العمـل، وتعـرض بعضهـن إلى قضيـة تعـدد الزوجـات، وقضايـا الطـلاق التـي يكـون الـزوج في غالبهـا متجـبراً فيبخـس الزوجـة حقها في هذا الشـأن.

أمـا شـعر الشـاعرة سـعاد الصبـاح فإنـه جديـر بالدراسـة والتحليـل، لأن ما

يتناوله يختلف كثيراً عما عرض له غيرها من شاعرات جيلها في قضية المرأة وموقف الرجل منها ومن حقوقها. فهي لم تعبّر عن رفضها لممارسة الاستبداد والتسلط من الرجل على المرأة فحسب، وإنما أعلنتها صرخة مدوية في وجوه الرجال جميعاً، في قصيدتها (حق الحياة):

ويلُ النساءِ من الرجال إذا استبدّوا بالنساءْ

يبغُونهنَّ أداةَ تسليةٍ ومسألةَ اشتهاءْ

ومراوحاً في صيفهم ومدافئاً عَبْرَ الشتاءْ

وسوائماً تلد البنينَ ليُشبعوا حبَّ البقاءْ

ودُمى تحركُها أنانيةُ الرجالِ كما تشاء

إلى أن تقول:

لا.. لن نذلّ، ولن نَخونَ، ولن نفرِّطْ في الإباء..

لقد انتهى عصرُ الحريم وجاء عصرُ الكبرياءْ..

وجَلا لنا حقَّ الحياةِ، فكلّنا فيه سَواءْ..

أمنية، ص 36-35

جاء الخطاب الشعري لسعاد الصباح مباشراً، دون أن تواريه بأردية الرمز، فهي حريصة على أن تعلن عن قضيتها ومعاناتها كامرأة، وعن نظرة الرجل إليها دون مواربة أو ستور. ولعل سبب الاختلاف بينها وبين غيرها من شاعرات جيلها في مرحلة نضجها المبكرة في هذا الخطاب، هو أنها تعيش في مجتمع سقطت عنه بعض قيوده وبقيت الأخريات مكبلات حتى فترة متأخرة بهذه القيود، فتملّكت الشاعرة سعاد الجرأة في الكشف

عـن تلـك النظـرة الدونيـة المسـيطرة عـلى ذهنيـة الرجـل تجـاه المـرأة، والتي اختزنتهـا ذاكرتـه منـذ عصـور التخلّـف والانحطـاط التي عاشـتها هـذه الأمة، وهـي تلـك النظـرة النمطيـة إلى المـرأة التـي تراهـا غـير صالحـة إلا للمتعـة والإنجاب.

وتسـتمر هـذه اللغـة المبـاشرة في قولهـا عندمـا تسـاءلت عـن حقوقهـا المضاعـة، وقـد بـدت أكـثر ثـورة وغضبـاً:

ما قيمة الصبا الغرير والشباب الحورْ

أعيش في منفى من الحرمان أسأل القدرْ

أليس لي حق الحياة مثل سائر البشرْ؟

أمنية، ص 46

ونجـد سـعاد التـي تطلـب التحـرر والتحرير حيـث التحرر ينبع مـن الذات والتحريـر يـأتي مـن خـارج الـذات. وتعلـو صرخاتها بأنـه (جاء عـصر الكبرياء) وفي تعاليهـا عـلى الرجـل تعـود لتقول في قصيدة (جيشـا):

ليتني غانيةُ «الجِيشا» التي تَهوى العطاء

ليتني.. كي أهب العُمرَ لعينيكَ فداء

إلى أن تقول:

وكأني شهرزاد الحبِّ عادتْ في خفاء

لتردَّ الملل القاتل عن سيدها طول المساء

أمنية، ص 95

فالشـاعرة في موضـوع الحـب لا مانـع لديهـا في أن تعـود طواعيـة لتكـون

إحـدى فتيـات الجيشـا لسـيدها (الرجـل) أو تكـون لـه شـهرزاد.

وهـي تلتقـي مـع الشـاعرة فـدوى طوقـان ولميعـة عبـاس عـمارة في جـرأة التعبـير عـن قضيـة الحـب، ولهـا قصيـدة اسـمها (قبلـة) كـما كان للشـاعرة لميعـة قصيـدة اسـمها (قبلـة) تقـول في مطلعهـا:

قال لي.. وهو بطعم القبلة الحسناء أخبر:

إن في ثغرك نافورةَ ياقوتٍ وعنبرْ

لو رنا الورد إلى أنفاسها الحَرَّى تبخّرْ

أمنية، ص 91

وشـغلت الشـاعرة سـعاد الصبـاح ببعـض - القضايـا القوميـة والاجتماعيـة، خـارج دائـرة المـرأة ومشـاعر الحـب التـي كانـت تتوسـل بألفاظـه ومعانيـه للتعبـير عـن هـذه القضايـا العامـة. فكانـت تدفـع بنفسـها مـن خـلال هـذا الشـعر إلى لجـة الأحـداث لـكي تظهـر انتـماءً لوطنهـا وارتباطـاً وثيقـاً بأرضـه، فهـي تتحـين كل حـدث يمـر بهـذا الوطـن، لكي تعلـن شـعراً موقفها مـن هذا الحـدث، مفعمـة بالشـعور القومـي والانتـماء العـروبي النقـي، ولم تتمكـن التقلبـات السياسـية والأحـداث المضطربـة مـن تغيير هذا الشـعور في نفسـها، لـذا فـإن خطابهـا الشـعري يعبر عـن امرأة تقـدس الحب بكل أشـكاله، وليس حـب الرجـل وحـده التـي كانـت كثـيراً مـا ترمـز بـه إلى حـب الوطن:

يا حبيبي

إنني دائخةٌ عشقاً

فلملمني بحقِّ الأنبياءْ

أنت في القطب الشمالِّي..

وأشواقي بخطِّ الاستواءْ

يا حبيبي:

إنني ضدَّ الوصايا العشر

والتاريخ من خلفي دماءٌ ورمالْ..

انتمائي هو للحبِّ..

وما لي لسوى الحبّ انتماءْ

وطني..

فتافيت امرأة، ص 24-23

والشاعرة تبث بين ثنايا هذه المقطوعة قضية المرأة التي تسعى جاهدة إلى تأكيد حضورها في كل مناسبة، وكأنها تريد أن تلغي كل تشويش علق بدور المرأة، بل على العكس هي تؤكد صفة الاتزان فيها والاستواء عندما قالت (وأشواقي بخط الاستواء)، وهي ترفض وصايا القبيلة الصادرة من الماضي السحيق التي لا تحمل إلا الدماء، إشارة إلى قضية وأد البنات في عصر ما قبل الإسلام، لذا فهي ترفض الانتماء للقبيلة ولا تبغي لها غير الحب انتماء.

ألفاظ لها مدلولاتها في شعر سعاد الصباح:

إن قراءتنا لديوانَي الشاعرة، أمنية وفتافيت امرأة، كشفت عن سطوة بعض الألفاظ على خطابها الشعري، ولم تبرز هذه السطوة بتكرارها فقط، وإنما برزت في كيفية تعامل الشاعرة مع هذه الألفاظ التي كانت لها مدلولاتها التي كشفت عن جوانب في ذات الشاعرة أو في موقفها من

الآخـر، وقـد يكـون هـذا الآخـر (الرجـل) أو (القبيلـة) أو (المجتمـع).

ومـن الشـواهد التـي اسـتوقفتنا في هـذا الجانـب اقـتران ألفـاظ الحـب وما تحملـه مـن مضامـين ورغبة في الاستسـلام لعواطفها تجاه الرجـل، بدعوتها إلى التحـرر مـن عبودية الرجل وسـطوته، حتى جـاء هذان المضمونـان بألفاظهما بثنائيـة عجيبـة؛ منها ما جـاء في قصيدتها (توسـلات):

أتوسلُ إليكْ

أن لا تقف بين كتابي وبيني

بين ضوء عيني

وعيني

بين فمي وصَوتي

فتافيت امرأة، ص 59

ففـي هـذا المقطـع تـبرز دعوتهـا إلى التحريـر عن طريـق العِلم، ثم تسـتمر في توسـلاتها التـي صبغتهـا بألفـاظ الخشـوع والخضـوع، لأنهـا جـاءت مقترنة بموضـوع الحب:

أتوسل إليك أن لا تطحنني

بين التزاماتي العاطفية نحوك

والتزاماتي التاريخية نحو قبيلتي

بين وصايا أبي العشرْ

ووصاياكَ العشرْ

بين قبلاتِ أمّي المُضَرّجة بالعسل

وقُبلاتك المضرجة بالجنونْ

فتافيت امرأة، ص 61

إن لفظة (مضرّجة) الأولى التي جاءت بها صفة لقبلات أمّها العسلية جاءت بها لأجل قبلات الرجل التي وصفتها بأنها (مضرّجة)، ولعلّها أرادت أن تقول (بالدم) إلا أنها جاءت بها أكثر عنفاً واندفاعاً فقالت (بالجنون).

ثم تتوالى توسلاتها في مخاطبة الرجل التي تتعالى فيها صفة التسلّط والطغيان لهذا الرجل على المرأة في قولها:

فيا أيُّها الإقطاعيُّ
الذي يتجوَّلُ على حصانه فوقَ شرايينَ يَدَيّ
ويُمسكُ بيديه مفاتيح عُمري
ويختم على شفتيَّ بالشمع الأحمر
أتوسّلُ إليك للمرة الألفْ
أن تمنحني حرية الصراخْ
وأن لا تقف بيني وبين الغيوم
عندما تمطر السماء

فتافيت امرأة، ص 64

ثم تجيء الشاعرة بثنائية أخرى تحمل بين طياتها متناقضين: الأول هو سعيها جاهدة إلى أن تظهر (الأنا)، وقد تعنى بها المرأة بعامة، بصورة تتمثل فيها صفة الاتزان والاستواء، أمام نقيضها وهو الجنون. ففي قصيدة وضعت لها اسم (المجنونة) تقول:

أنت في القطب الشماليِّ

وأشواقي بخط الاستواءْ

فتافيت امرأة، ص 21

وترد هذه العبارة (خط الاستواء) في مواضع أخرى من شعرها مثل ما وردت في قصيدتها (أوراق من مفكرة امرأة خليجية):

أنا الخليجية

التي يمرّ من بين شفتيها خط الاستواء

فتافيت امرأة، ص 47

وفي قصيدتها (مجنونة) تقول:

إنني مجنونة جداً

وتخاطب الرجال فتقول:

وأنتم عقلاء

وأنا هاربة من جنة العقل

وتخاطب الرجال فتقول:

وأنتم حكماء

أشهر الصيف لكم

فاتركوا لي انقلابات الشتاء..

فتافيت امرأة، ص 21

فهي تتمنى الجنون في الحب ليوصلها إلى فضاءات الحب الفسيحة، لكنها

لا تلبث أن تعود لتأكيد صفة الاتزان ضمناً بين ثنايا عباراتها المتكررة (خط الاستواء) في قصيدة (قصة ليلى):

كأن في جنبيَّ خط استواء

أمنية، ص 119

الألفاظ: أميري / سيدي / مولاي ومدلولاتها عند سعاد الصباح:

وقد تردّدت هذه الألفاظ الثلاث في خطابها الشعري، وكانت للفظة (أميري) الغلبة في التكرار. وقد صادفنا هذه الألفاظ في ديوانها أمنية وهو يمثل المرحلة المبكرة في نتاجها الشعري، فلا بد أن تكون بدأتها في مخاطبتها زوجها (الشيخ عبد الله المبارك)، وهو من كان يملك السطوة والنفوذ في الحياة العامة في مرحلة من توليه بعض المسؤوليات في البلاد. فاستعانت الشاعرة بالمدلول العام لهذه اللفظة ليعبر عن المدلول الخاص المتصل بحياتها، حيث كان يغدق عليها هذا الزوج من فيض الحب، فهو أميرها حباً له وتعلقاً به، لكن الشاعرة تعلّقت بهذه الألفاظ وأكثرت من استخدامها بمدلولاتها الخاصة بمضامين الحب لفترة حتى خفتت كثيراً. وما دام الرجل عندها هو السيد وهو الأمير فلا بد أن تبدي له الخضوع والخنوع وكل مظاهر الانقياد، وإن كانت هي الأميرة أيضاً، وقد تتعالى هذه الألفاظ بوضوح في خطابها الشعري في قصيدتها (ابتهالات):

فمتى تَرحم يا حُبِّي، سجودي ورُكوعي

أمنية، ص 127

ثم تلحقها بلفظة (أميري):

يَرسم لي وجه أميري الذي

يُسْلمُني في وحدتي للسَّهرْ

أمنية، ص 94

وتلح لفظة (أميري) على الشاعرة في قصائد عديدة:

يا أميري أنتَ يا أطهرَ من طين البَشَرْ

وتقول في القصيدة نفسها:

يا أميري إن حُبِّي لك طِفلٌ في الصِّغَر

أمنية، ص 77، 79

ولفظة (السيد) وردت في قصيدتها (فتافيت امرأة) سبع مرّات، ثم ألحقتها بلفظة (سيدي) في مطلع كل (سيدي، سيدي) وتعود إليها في مقطع آخر وبنفس التكرار (سيدي، سيدي).

وحين جاءت بلفظتَي (سيدي) و(حبيبي) لم تستغن عن هذه اللفظة في قصيدة (وحدي):

يا أميري، أنت يا مَنْ كنتَ للرُّوح شقيقْ

أنتَ يا كَنزي من الرحمة والحبّ الرقيق

أمنية، ص 60

يا حبيبي وسيدي وأميري

وطني أنت.. أنتَ كل حياتي

أمنية، ص 74

وتستمر الشاعرة في إعلان استسلامها وخنوعها لهذا الحبيب في قصيدة (خطاب):

مَولايَ إن جاءَكَ هذا الخِطاب

وتقول:

مَولايَ قلبي في انتِظار الجوابْ

أمنية، ص 29، 30

وبعد مرحلة من حياتها الفنية نجد أن هذه الألفاظ تخفّ حدّتُها وتقلّ سطوتُها على خطابها الشعري وبالذات لفظة (أميري)، حتى تكاد تختفي من نظمها فلا ترِد إلا مرة واحدة في ديوانها فتافيت امرأة، في قصيدة (كويتية):

الكويتيةُ..

سمتك أميراً يا أميري

فتصرّفْ بمقادير العُصُورِ..

وتصرّف بمصيري

فتافيت امرأة، ص 30

ألفاظ القبيلة ومدلولاتها:

ليس كل ما تجيء به الشاعرة من ألفاظ القبيلة هو للمدلول السلبي فقط، كالتعبير مثلاً عن القيود التي تعاني منها المرأة، وإنما تجيء بها أحياناً للتعبير عن معاني الفخر والاعتزاز، ففي قصيدة (فيتو على نون النسوة):

يقولون:

إنّي كسرتُ بشعري جدارَ الفضيلةْ

وإن الرجال هُمُ الشعراءْ

فكيفَ ستولدُ شاعرةٌ في القبيلةْ؟

فتافيت امرأة، ص 16

فهي تقول إن قوانين القبيلة تحرِّم على المرأة قول الشعر، وقد تكون قصدت الشعر لذاته، وقد تكون عنت به صوت المرأة لاعتقادها الخاطئ بأن العرب في ماضيهم حَرَّموا على المرأة نظم الشعر. لكن في الحقيقة أن حرمان المرأة من هذا الحق ومن غيره جاء بسبب الأعراف الدخيلة في العصور اللاحقة. ويبقى هذا المعنى مسيطراً على قصائد أخرى للشاعرة كما جاء في قصيدة (أوراق من مفكّرة امرأة خليجية):

أنا الخليجية

الهاربةُ من كتاب ألف ليلةْ

ووصايا القبيلةْ

وسُلطة الموتى

فتافيت امرأة، من 49

فالشاعرة خرجت من سطوة القبيلة المقيِّدة لانطلاقها لأنها في نظرها سلطة الأموات. وتجيء الشاعرة بلفظة (البادية) لتعبِّر عن المدلول السابق في قصيدتها (كويتية):

يقولون:

إنّ الأديبات نوعٌ غريبٌ

من العشبِ.. ترفضُهُ الباديةْ

وإنّ التي تكُتب الشعرَ

لَيسَتْ سوى غانيةْ!!

فتافيت امرأة، ص 19

وقد ترِد لفظة القبيلة للتعبير عن الفخر والنخوة العربية كما جاء في قصيدتها (من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر):

ويجمعُ القبائلْ

ويستثيرُ نخوةَ الفرسانْ

ويرجعُ الملك إلى بيت بني عدنانْ

فتافيت امرأة، ص 138

وقد لا ترِد لفظة القبيلة وإنما اسم قبيلة مثل: (طيء) و(تميم) و(غُزية)، ترمز بها إلى الكرم والجود والنخوة أيضاً:

كلّما أبصرتُ في الحلمِ صلاحَ الدِّين..

يستجدي فُتات الخبز في القدسِ،

تائهاً، يسأل في الصحراءِ عن أحياء طيٍّ

وتميمٍ، وغُزَّيْة

فتافيت امرأة، ص 127

وفي حديثها عن النخوة العربية، وهي من أخلاق الصحراء والقبيلة أيضاً:

ونسينا خُلقَ الصحراء.. والنخوة.. والقهوةَ.

فتافيت امرأة، ص 118

لفظة النخلة في شعر سعاد الصباح:

وللنخلة حضور شامخ في شعر سعاد الصباح، وقد ارتبطت بها ارتباطاً حميماً، فكانت وسيلتها للتعبير عن ذاتها الإنسانية لقرب هذه النبتة من الإنسان في صفات كثيرة رسختْ في الذاكرة التاريخية للعرب. وكذلك تجيء بها للتعبير عن ذاتها الأنثوية، فالنخلة هي رمز الخصوبة والعطاء أيضاً. ولتعلّق الشاعرة بالنخلة جعلتها شعار دار النشر الخاصة بها، فنجدها مطبوعة على كل إصدار لهذه الدار. وعندما نتجه إلى الخطاب الشعري نجد هذه اللفظة تزدحم بين ثنايا شعرها وفي عناوين قصائدها (إن جسمي نخلة تشرب من بحر العرب)، تتعالى (الأنا) لتكون سُقيت من بحر العرب فنمَت وترعرعت وجرت في عروقها مياه العروبة، وتقول:

في عيوني تتلاقى

أنجم الليل، وأشجار النخيلْ

فتافيت امرأة، ص 117

حتى تقول لتعبّر عن نزعتها العروبية بلغة مباشرة قريبة من لغة الحياة اليومية:

هل من الممكن إلغاءُ انتمائي للعرب؟

ثم تردف قائلة:

إن جسمي نخلةٌ تشربُ من بحر العرب.

وفي قصيدتها (أوراق من مفكرة امرأة خليجية) ترتبط الصحراء والبداوة لتكون النخلة رمزاً (للأنا):

أنا البدويةُ

التي جاءت إليك من بحار الصين

لتتعلّم الحبَّ في مدرستك.. فَعَلّمْني

حتى تصل إلى قولها:

أنا النخلةُ العربيةُ الأصولْ

فتافيت امرأة، ص 48، 49

فقد أقحمت (بحار الصين) بظلال النخيل والبادية والصحراء حيث لا علاقة بين هذا وذاك.

وفي غنائها للوطن (الكويت) في قصيدتها (وردة البحر)، جاءت النخلة لترمز إلى العطاء والنماء في هذا الوطن:

كويت، كويت

هنا.. ابتدأتْ رحلةُ السندبادْ

هنا.. وردةُ البحر قد أزهرتْ

وراح ابنُ ماجدَ

يقطف نجماً ويزرعُ نخلاً..

ويخلقُ في لحظات التحدّي بلادْ

هنا الشعرُ والنخلُ يغتسلان معاً

في مياه الخليجْ..

فتافيت امرأة، ص 146

وهذا الرمز الأنثوي (النخلة) الذي ارتبطت به الشاعرة إلى درجة التوحد خلال خطابها الشعري في التعبير عن (الأنا)، خلعته وأسبغته على رجل

(ذكـر)، لكنـه ليـس ككل الرجـال عندهـا، إنـه جمال عبـد الناصر:

كنّا نُسمَّى باسمِهِ..

إذا نسِينا مرّة أسماءَنا..

كنا نُناديهِ جميعاً، يا أبي

إذا أضَعنا مرّةً آباءَنا

وهو الذي حرَّرنا من خوفنا

وهو الذي

أيقظ في أعماقِنا الإنسان..

ثم تصل إلى قولها:

كان هو الأجملَ في تاريخنا

والنخلةَ الأطولَ في صحرائِنا

كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا

كان هو الشعر الذي يولد مثل البرق في شفاهنا..

فتافيت امرأة، ص 136-135

مـا سـبق مـن نصـوص للشـاعرة سـعاد الصباح يكشـف لنـا بعضاً مـن صور المجتمـع في الخليـج والجزيـرة العربيـة الـذي يطبـق عـلى المـرأة بتقاليـده الصارمـة. وترسـم هـذه النصـوص الشـعرية صـورة عامـة لحيـاة المـرأة في مجتمعهـا تنضـح خلالهـا شـخصية الرجـل الصـارم المسـتبد الـذي لا يمنحهـا حريـة العيـش إلا وهـي محاطـة بأسـوار شـاهقة وأبـواب مغلقـة. فالشـاعرة اتجهـت بشـعرها صـوب الحيـاة اليوميـة، وسـجّلت جـزءاً مـن معانـاة المـرأة

الخليجية في تلك الفترة، وبيّنت ظلم الرجل واستبداده، فكان هذا هو شغلها الشاغل عند النظم، دون أن نلمس منها عناية بالجوانب الفنية التي يحتاجها النظم من صور فنية، واستخدامات رمزية وإيماءات لها دلالتها، وإنما جاءت لغتها قريبة من لغة الحياة اليومية، ولم تلجأ إلى الإشارة الخاطفة أو التلميح، إنما كان التصريح هو السمة التي غلبت على خطابها الشعري، ولعل هذه المختارات التي مررنا بها، تعتبر نموذجاً يمثّل مرحلة البدايات في إبداعات المرأة بعد عصر النهضة، ثم نشطت الحركة الثقافية والأدبية في هذه المجتمعات، وفي الكويت خاصة، بعد أن أنشئت جامعة الكويت في عام 1966، وفتحت أبوابها لاستقبال الفتيات لتلقي العِلم والأدب على قدم المساواة مع الفتيان، وعلى يد نخبة من العلماء والأدباء حضروا من مختلف أقطار الوطن العربي لتقديم خبراتهم للأجيال الصاعدة في هذا البلد. وكذلك بسبب ظهور الصحافة التي فتحت باباً للمرأة تعرض من خلاله قضاياها، وتتيح للأديبات والمبدعات عرض نتاجاتهن الأدبية والفنية منذ أوائل الستينيات حتى يومنا هذا.

ولما كانت الشاعرة فيما مضى تتردد في الكشف عن مشاعرها تجاه الرجل، فإن صورة الرجل في إبداعاتها الأولى كانت مبهمة مظلّلة، وقد لا تختلف عن غيرها من مبدعات في أقطار أخرى من الوطن العربي. لكن قد نقع في نتاج لبعض منهن، كان الحديث عن الحب عامة ساحتهن في التعبير، حديثاً صريحاً عن عواطفهن تجاه الرجل دون مواربة، بالرمز الموحي أو بالإيماءات المكشوفة التي وسمت نتاجات هؤلاء الشاعرات في الساحة الشعرية حديثاً حتى كاد ينعدم عندهن الحد الفاصل بين التحرر والتحلل، ولم يحتجن إلى التواري وراء أغراض أو رموز.

فالشـاعرة سـعاد في ديوانيها أمنية وفتافيت امرأة تتمحور حول أحاسيسـها وتكسـوها بألـوان ريشـتها الشـعرية التـي تمليها بيئتهـا ومحيطها، وقـد تتجرأ الشـاعرة فتكشـف عن بعـض مشـاعرها ونزعاتها تجاه بعـض قضاياها كأنثى. وهـي مـن المؤكـد تختلـف عن بعـض الشـاعرات العربيـات في بيئـات أخرى، فهـي لا تعـبّر عـن ذاتهـا كـما بينّـا إلا من خـلال خبراتهـا الذاتية، كأنثـى، التي تشـكّلت ضمـن خـبرات بيئتهـا المنغلقـة، لـذا فهي اتجهـت إلى تجسـيد هذه المعـاني لتصـدم بها مشـاعر المتلقّي وسـمعه.

إستراتيجية خطاب الأنثى في شعر سعاد الصباح

أ. د. صلاح فضل[1]

تمهيد:

يختزل خطاب الأنثى في شعر سعاد الصباح، منذ بدايته الأولى، مراحل عديدة مرّت بها حركات تحرير المرأة في الوطن العربي قبل مولدها، بما أتاح لها أن ترتكز في شجاعة مبكرة على نسق ثقافي جديد، تشرّبته خلال تعليمها في الكويت ومصر، بحيث أخذت تبني في الوسط العائلي والأدبي صورة متناغمة مع خطاب التحرّر السائد. لكن كان يتعين عليها أن تؤسس مشروعية مضادة للأعراف المحلية والقبلية الطاغية، وإذا كان من المتصور أنها قد تستمد قوتها من الانتماء إلى البيت الحاكم الكويتي، فإن هذا الاعتبار ذاته كان يفرض عليها الخضوع لسطوة أشد وأعنف من الأعراف المحافظة، مما اقتضى منها شجاعة فائقة لكسر الحصار النفسي، والتمرّد على قوانين المجتمع البطريركي العنيد. وقد تجلّت بواكير هذا الصراع في خطابها الشعري منذ المجموعات الأولى التي لم تكن قد تمثلت فيها أي

1- ولد في 21 مارس 1938. أستاذ جامعي، وكاتب، ومترجم مصري من مواليد محافظة كفر الشيخ. شغل العديد من المناصب التعليمية وغير التعليمية في مصر وخارجها، فعمل معيداً في جامعة القاهرة، وجامعة الأزهر، وجامعة عين شمس، والجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك وكلية المكسيك في إسبانيا، بالإضافة إلى جامعة صنعاء في اليمن، والبحرين. ومن المناصب التي شغلها ترؤسه تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، وترؤسه قسم اللغة العربية في جامعة عين شمس، وبفضل مؤلفاته العديدة والمتفرعة في مجال الأدب، تمكن من إثراء اتجاهات الباحثين ورؤاهم. يتميز بدرايته الجيدة بفنون الأدب العربي، ولغته الفصيحة الرشيقة، التي تبرز خاصة في مقالاته الأسبوعية المنشورة في جريدة الأهرام. كما اجتهد بمتابعة ما ينتجه الأدباء من شعر وقصة ومسرحية، وبمعايشة كل الاتجاهات الأدبية العالمية والتيارات الأدبية النقدية.

نمـوذج سـوى حسّـها الإبداعـي الفطـري، وطاقتهـا الشـعرية الأصيلة.

في ديـوان أمنيـة (1971) تعمـد الشـاعرة إلى توظيـف رمـز عـربي نبيـل هـو «الجـواد» لتطلقـه عـلى قلبهـا مقارعـة به حجـج الرجـال في اسـتعباد الإناث، وكانـت بذلـك أكـثر ذكاء مـن بعـض نقادهـا الذيـن أطلقـوا عليهـا «المهـرة الخليجيـة الحـرون التـي خرجـت مـن عـصر الخيمـة» لأنهـا تعلـن أنهـا تضم بـين ضلوعهـا قلبـاً مذكّـراً، يتمتـع بمـا لا حـدَّ لـه مـن الكبريـاء والعـزّة. ولأن القلـب أيضـاً منبـع الفـن والشـعر في الوجـدان العـام فـإن طبقتهـا الإبداعيـة تنتمـي إلى هـذا المسـتوى الرفيـع مـن حيـث الإلهـام، فشـيطانها ليـس أنثـى ولكنـه أيضـاً ذكـر، مـع الاحتفـاظ بـكل مـا تمنحـه الأنثـى مـن عطـاء وحنـو وإبـداع، تقـول في قصيـدة (جـواد عـربي):

إن في قلبي جواداً عربيّا
عاش طولَ العمر في الحب أبيّا
فإذا عاندتَه ألفيتَهُ
ثار كالماردِ جبّاراً عتيّا
وإذا لاينتَه ألفيتَه
بات كالطفل رقيقاً وحييّا..
لمسة تجرحُ من عزّتِهِ
يستحيل الطفل وحشاً بربريّا
همسة تأتيه عن غير رضىً
يملأ الكون ضجيجاً ودويّا

وهنا نلاحظ أن الإطار التقليدي للقصيدة العمودية يمثل الحضن الطبيعي الذي تولد فيه الشاعرة لتتمرس بقوانين الإيقاع ونظم الكتابة، ولتتقلب في الأشكال العربية العريقة للقول بوتارتها الموسيقية وما تحفل به من انتظام وتنضيد. لكنها في الآن ذاته موصولة بلغة الحياة التي تضجّ من حولها ومسكونة باتجاهاتها التحررية. كما نلاحظ أن السمة الأساسية لأسلوبها الشعري تتراءى منذ هذا الديوان في طابعه الحسّي الملموس، فهي تتمثل قضية ساخنة تقع في قلب الصراع اليومي بين المرأة والرجل، لكنها لا تتحدث عن الآخرين، بل عن حياتها هي، فلا تلبث أن توجه الخطاب لرفيق دربها بطريقة مجسدة، تعتمد على السرد والتصوير الباذخ للمواقف الحية بضروبها وفروضها المتعينة، بل وبكلماتها الأليفة المحددة:

فإذا ما شئت أن تسعدني

فاسقني الحبَّ حناناً سرمديّا

***

وأنا أغزلُ شعري بردةً

تبعث الدفء حواليك شهيّا

***

لا تعاندني فأغدو حُمما

تهدم الدنيا عليكَ وعليّا

***

فحنانيك وحاذرْ غَضبي

إنّ في قلبي جواداً عربيّا

هـذه هـي الأنثـى العربيـة الجديـدة، تسـتلّ مـن الذاكـرة الجماعيـة رمـز الجـواد الأصيـل، وتتلبـس بنبلـه وتحـذّر من بداوتـه وجموحـه إن لم يجد من يحفـظ كرامتـه ويصـون لـه عزتـه. إنها ترتفـع بقامتها لتحقـق تكافؤاً إنسـانياً مـع الرجـل، متكئـة على مصـدر قوتها الحقيقـي، لا في الجاه الذي قـد يفوقها فيـه، وإنمـا في منطـق القلـب وأسـباب الحـب حيـث لا تتوافـر إلا بـين أحـرار متكافئين.

بواكير التناصّ الأسلوبيّ:

يختـار الشـاعر أسـلافه الذين يتأسّى بهم، ويتخذهم نماذجـه العليا في باكورة حياتـه الإبداعيـة، قبـل أن يسـتقلّ عنهـم. ولا يتـم ذلـك بطريقـة مقصودة أو عشـوائية، بـل تتمخـض فيـه تجربـة الحيـاة وحوافز الفـن ومكونـات الثقافة، وتلتقـي جينـات الإبـداع الأصيلـة بعروقهـا المتجانسـة الأثـيرة وطموحاتهـا المفتوحـة. وتتجـلى مظاهـر هـذا التلاقـي في قصائـد الشـباب خصوصـاً، حيث تشـفّ غالبـاً عـن نسـبها الصريـح بقـدر مـا تشـير إلى طموحهـا في التفرد.

وشـعر سـعاد الصبـاح يمتـح كـما أشرنا من جـذور الأسـلوب الحـسّيّ العريق في الشـعرية العربيـة، فهـي بنت تلـك المدرسـة الإبداعية التي تؤثر التجسـيد عـلى التجريـد، وبنـاء معـمار القصيـدة بشـكل وظيفـي وجـمالي بـارز، مفعم بالـثراء التصويـري، والقـوة التعبيريـة المبـاشرة الآسرة. تقـول في قصيدتهـا مثلاً عـن فرحـة العيد:

وقفت في وجه مرآتي أسائلها ... بأي ثوبٍ غداة العيد ألقاهُ
وأي لون من الألوان يُسعده ... فكل لونٍ له في الوجد معناهُ
وأي هيئة شعرٍ أستثير بها ... كوامن الشوق تطغى في حناياهُ

***

وأي قرط على أذنيّ يؤثره وأي عطرٍ على خدّيَّ يهواهُ
وهل أكحّل عيني أم ترى سَهري قد أودع الكحل في عيني وخلاهُ
لا تكتمي الحق يا مرآة واعترفي بأي شوق ستلقاني ذراعاهُ
وأي دفءٍ يثير النار في شفتي وأي نارٍ إذا ما قبّلت فاهُ..

يتجاوب صوت الأنثى مع غناء نزار قباني، ويضيف إلى خبرته الجمالية المتخيلة في النطق بلسانها تجربة حياتية مفصّلة في أوضاع النفس ولفتات الحسّ وخواطر الوجدان، بما يجعل «أوضاع الكلام الشعري» مطابقة لأحوال المرأة العاشقة، وناطقة بما يختمر في أعماق روحها ويرفّ على حركة ذهنها في استعراض المواقف الخارجية والتقلبات الباطنية. وإذا كانت القصيدة تذكرنا بالضرورة بنموذجها الأول الذي تتناصّ معه فإنها تحاول أن تعثر خارج إطار وحدة الوزن والقافية عن صيغها المميزة ولفتاتها الأنثوية الدافئة، فلنستحضر طرفاً من هذا النموذج:

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنتُ أكرهُه أو كنتُ أهواهُ
ماذا أقولُ إذا راحت أصابعهُ تلملمُ الليل عن شعري وتَرعاهُ
وكيف أسمحُ أن يدنو بمقعدِه وأن تنام على خصري ذراعاهُ
غداً إذا جاء أعطيه رسائله ونطعم النار أحلى ما كتبناهُ

❊❊❊

ربّاهُ أشياؤه الصغرى تعذّبني فكيف أنجو من الأشياء ربّاهُ
هنا جريدته في الركن مهملةٌ هنا كتاب معاً.. كنا قرأناهُ
ما لي أحدّق في المرآة أسألها بأي ثوب من الأثواب ألقاهُ
أأدّعي أنني أصبحت أكرهه وكيف أكره من في الجفنِ سكناهُ

وعلى الرغم من اختلاف الحالة التي تشير إليها كل قصيدة، والعالم المتخيل الذي تنصب خيمته، فإن الخبرة الشعرية المقطرة في اللغة

والإيقـاع وشـكل التمثيـل البصري تتسرب إلى الشـاعرة الشـابة لتنظّـم مجالها المغناطيـسي القـوي عـلى منوالهـا في التعبـير والتصويـر، في لـون مـن التنـاصّ المبكـر الـذي يخضـع لـه المبدعـون الشـبان في تلمذتهـم عـلى شـيوخ الصنعة وأخذهـم مـن بعـض تقنياتهـا دون حرج. لكنهـم لا يلبثون أن يثبتـوا تفردهم في غـمار التجـارب التاليـة، بـل تمـضي بهـم خبراتهـم المتميـزة ليتخـذوا عـادةً مواقـف مضـادة لمـا فعلـه أسـلافهم في اللحظـات التـي يتقاطعـون فيهـا مـع المخـزون المتراكـم في ذاكرتهـم، حيث يجنحون إلى التعبـير الصادق عما يعانون مـن خـبرات الحيـاة وعذاباتهـا المريرة.

وقـد كانـت سـعاد الصبـاح في ديوانهـا التالي إليك يـا ولـدي (1982) نموذجاً قويّـاً للتفـرّد بقـدر ما استشـعرت فاجعة الأمومـة وصورت مأسـاة الفقد بكل أبعادهـا الوجوديـة وهي تقول بحرقـة ملتاعة:

ليت أمـــي ولدتنـــي في زمـــان الجاهليةْ
بين قـــوم يئدون البنـــتَ في المهـــد صبيّةْ
قبـــل أن تصبح أمـــاً ذاتَ أزهـــار نديّةْ
وتـــذوق الثُّكل والســـقم وألـــوان البليّةْ

***

ليتهـــم يـــوم زفـــافي كان للقـــبر زفافي
ليتهم ســـلوا عيوني.. ليتهـــم أنهوا مطافي
قبل أن ينـــزعَ مني الدهر أعماق شـــغافي
ثم يلقي بي إلى الوحدة في ســـود الضفافِ

عندئـذٍ تـتراءى تجربـة الأمومـة حـدّاً فاصلاً بـين النمـوذج الأول لنـزار قباني

الـذي لم يعـرف كيـف يبـكي ولـده الوحيـد، وسـعاد التي سـجلت واحـدة من أقـوى المـراثي وهـي تغمـض بيديهـا عين فتاهـا السـليب، مع مـا نلاحظه على هـذه المجموعـة كلهـا مـن غلبة النـبرة الشـعرية المتوافقـة مع الإطـار التراثي، ذلـك لأن تجربـة الرثـاء ذاتهـا لم تصنـع تقاليدهـا المغايـرة لهـذا الإطـار ولم تعـثر عـلى لغتهـا بعيـداً عـن مفرداتـه. وكل ما يسـتطيع الاجتهاد الشـعري أن يتقـدم بـه يتجـلى في التفاتـات القلب ولوعة الوجـدان وهو يلتقـط التفاصيل الحياتيـة ليعـبر عـن خصوصيـة التجربـة. وإذا أمعنـا في قـراءة هـذا الديـوان فسـنجد كثـيراً من تلك التفاصيل المجسـدة لحـالات الأم ولحظـات الوداع وما يخلّفـه مـن نـدوب في صميـم الروح.

لعبة الضمائر:

تعتمـد اسـتراتيجية الخطـاب الشـعري عنـد سـعاد الصبـاح عـلى الانطـلاق مـن خصوصيتهـا، باعتبارهـا امـرأة عربيـة كويتيـة شـاعرة، تعلـن الحـرب الأيديولوجيـة عـلى من يسـلبها الحرية مـن الآخرين، مجتمعـات وأقواماً، كما تعلـن حقّهـا في الحـب وممارسـتها لـه، باعتبـاره جوهـر الحريـة التـي تحقـق لهـا أنوثتهـا وإنسـانيتها وشـعريتها في الآن ذاتـه. ومـن ثم فإن خطابهـا يرتكز عـلى ضمـير المتكلم المؤنـث في مواجهة مجموعـة أخرى مـن الضمائر المضادة والمواليـة. ولأنهـا تؤثـر المواجهـة فإن صيغـة الخطاب هي الغالبة عـلى أقوالها الشـعرية، ونـادراً مـا تنـاوش الغائبين أو تتحـدث عنهم، إلا بتقنية اسـتبعادية تطمـح إلى تغييبهـم مـن قبيـل التحـدي، إمعانـاً في تجاهـل حضورهـم العنيد في وعيهـا وأفقهـا الحيـوي. وربمـا كان ديـوان فتافيـت امـرأة (1986) نموذجـاً للعبـة الضمائـر في شـعرها كله؛ حيث تعلـن الحرب والحـبّ في قصائد عارمة، ممسوسـةً بتوهـج أيديولوجـي عنيف، يفتّـت عزيمة غرمائها وهـي تزعم أنها

المفتَّتَة، تسحق براهينهم وهي تدّعي أنها المسحوقة؛ يستوي في ذلك الغريم المعادي والمغرم العاشق، فهي تتكسر وجداً لتدخل بصلابتها الأنثوية خلايا المجتمع وتغير أنسجته الوراثية. ومن الطريف السابق لبعض المقاربات النقدية أن تختار ضحيتها الأولى من اللغة، فتشن الحرب على نون النسوة، لتفتح الطريق أمام كل المحرّمات على المرأة في الثقافة التقليدية. تقوم بتغييب مناجزيها لتدحض برهانهم في جدلية شعرية شيّقة؛ تصنع الأنا المتحدية المنتصرة في بؤرة العالم المتخيل الجديد. تتسلح في تقديم الديوان بأقوال رجال مناصرين لحقوق المرأة بشكل مبالغ فيه حتى تشق صفوف الأعداء وهي تشرع في استخدام حق الاعتراض القاطع: «فيتو على نون النسوة»، بما يجعل الديوان بمثابة «بيان شعري» عن تحرير المرأة، تأخر عقوداً طويلة عن البيانات النثرية التي أطلقها الرجال والنساء منذ مطلع القرن العشرين. تقول الشاعرة في مناجزتها الإبداعية:

يقولون: إن الكتابة إثمٌ عظيمٌ

فلا تكتبي.

وإن الصلاةَ أمام الحروف.. حرامٌ

فلا تقربي.

وإن مِدادَ القصائد سمٌّ.

فإيّاكِ أن تشربي.

وها أنذا.. قد شربت كثيراً

فلم أتسمّم بحبر الدواة على مكتبي

وها أنذا.. قد كتبت كثيراً

وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً

فما غضب الله يوماً عليَّ..

ولا استاء مني النبي..

يقولون إن الكلام امتيازُ الرجال

وإن التغزلَ فن الرجال..

فلا تعشقي..

وإن الكتابة بحر عميق المياه

فلا تغرقي..

وها أنذا قد عشقت كثيراً..

وها أنذا قد سبحت كثيراً..

وقاومت كل البحار، ولم أغرقِ.

يلاحظ على هذا المنطق أنه يواجه النهي بالفعل، يقابل بين الحَجْر العربي والممارسة الإبداعية، وأنه وهو يتخذ أنصاراً له من الرجال من حرب التحرير الأدبي يستفيد بأنساقهم التعبيرية ونماذجهم الأسلوبية في التصوير أيضاً، فهذه القصائد تنبثق من معين الأسلوب الحسّيّ ذاته، وتنهج طريقته في تقسيم الجمل، وتكوين الإشارات، وتدوير القوافي، وتصميم الإيقاع الموسيقي على مقاس الواقع الدلالي المنشد والمنشود. لكن الشاعرة تمضي في إستراتيجيتها نحو تحقيق قدر من الخصوصية التي تميزها داخل هذه الدائرة؛ فتتحدث المرأة الكويتية بما لا يعرفه غيرها، موجهة الخطاب لصديق، يفترض فيه الجهل بهذه الخصوصية، مع أنه عاشق يحتاج إلى

تدريب وتحذير:

يا صديقي..

الكويتية -لو تفهمها-

نهرٌ من الحب الكبير..

والكويتية إعصارٌ من الكحلِ،

حماك الله من أمطار كحلي وعطوري

والكويتية تهواك بلا عقلٍ..

فهل تعرف شيئاً عن شعوري؟

فأنا في غضبي عود ثقاب

وأنا من طربي غزل الحرير..

يا صديقي..

الكويتية تبقى دائماً صامتةً

فمتى تقرأ ما بين السطورِ؟

فتمدد تحت أشجار حناني

وتعطر ببخوري..

يا صديقي..

الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسرِ..

فلا تعبأ بحراسي.. وجندي.. وستوري

والكويتية ملّت من غبار (الطوز)..

واشتاقت إلى ظل البساتينِ،

وإيقاع النوافيرِ، وأصوات الطيورِ

وهنا ينبغي أن نتخلص من شخصية الرقيب الذي يطارد الضمائر ويتربص بصوت القصيدة كي يجعله مطابقاً لشخصية المبدع، ونتأمل وحسب ثغرة الفضاء التعبيري الفاصل بين الطرفين، ومدى ما تتيحه من حرية التخيل، ومشروعية التعبير عن الكوامن الخفية، بلغة لا يتقنها سوى نساء الكويت، عندما تتحدث عن «إعصار الكحل» وتهتف «حماك الله» وتجأر لتشكو الملل من «بلاد الطوز» وتذوب تحناناً للبساتين، نافثة بخورها العبق الأصيل من مساحة تعبيرية تتسع للبوح وتتوهج بشجاعة الإبداع.

وإذا كان الرجال الذين وضعوا تقاليد الشعر قد اعتبروا الشعراء «أمراء الكلام» لا يسألون عما يفعلون؛ فقد آن الأوان للنساء أن ينبغ من بينهن «أميرات للكلام» يصرّفنه على هواهن، ويبثثن فيه أعمق مشاعرهن وأدق نزواتهن في القول والفعل دون أن يكون في ذلك عدوان على أحد، ودون أن يتسترن وراء قناع الإبهام والتعمية والمجاز. هكذا يتمّ التماهي بين الضمير اللغوي والوعي الأنثوي في استراتيجية متحررة تضيء وجه المستقبل.

مضارب الشعر:

يعيش الشعراء، والشواعر، حيوات مفعمة بالتجارب المتنوعة والخبرات المختلفة، لكنهم عندما يشرعون في بناء قصائدهم ينجذبون عادة إلى السير في دروب أسلافهم المباشرين، حتى تنبت لهم أجنحة يحلّقون بها في مداراتهم الشخصية، ويطمحون إلى تشعير لحظات الوجود الفنية المتوترة. وقد تساءلت وأنا أقرأ أعمال سعاد الصباح الشعرية عن أثر تخصصها في

الاقتصاد والعلوم السياسية وخبرتها القريبة من بيت الحكم الكويتي على خطابها الشعري، هل تشف ثقافتها المعاصرة الحساسة على طبيعة وعيها بالحياة ورؤيتها الشعرية للوجود؟ وكيف تؤثر على اختياراتها، وتشكيل بؤرة اهتمامها، وتحدد طرائق تمثيلها للحياة وتخيلها لأوضاعها وتعبيرها الفني عنها؟

هل تزودها هذه الكفاية العلمية العالية بقدرة نقدية في تأمل الواقع، واستبصار فكري في اختيار مواقفها منه، أو تنزلق على صفحة روحها دون أن تثير فيها أية قشعريرة؟

ولا أحسب أن قارئ الشعر يتوقع إقحام هذه الموضوعات والخبرات بشكل مباشر في صلب القصائد والأبيات. فالخطاب الشعري له مضارب ينصبها وخيام يرفعها وآثار يعفّي في أزمانه على بعضها ويبعث بعضها، له أعراف تتحول وتتوالد، وأنساق موضوعية ولغوية تؤدي وظائفها في نقد الحياة وتعميق الوعي الجمالي بخبراتها، له مواقفه الوجودية والكونية، وله أشكاله الفنية وحركة تطورها، مثلما يتطور الخطاب الإعلامي والسياسي والثقافي العام، وفي لحظات الاحتدام يصنع الخطاب الشعري نماذجه المعاصرة. وإذا كان المديح والفخر قد شغلا نصف الفضاء الشعري الموروث وتركا الباقي لكل قضايا الإنسان والكون، فإن الخطاب الشعري المعاصر قد أحل الذات الجماعية مكان الذات الفردية في هذا الصدد، مؤثراً التركيز في الإطار العام على التجارب القومية والوطنية، حيث يرتفع مستوى التمثيل الشعري للحياة من نطاق الشخص والقبيلة إلى الجماعة والأمة. وقد تجلّت هذه الحساسية العصرية -التي تتجاوز منظور الأسرة والعشيرة- في وطنيات سعاد الصباح التي يمكن أن تنشدها كل فتاة عربية،

كـما تجلّـت أيضـاً في مراجعتهـا الشـعرية لمفاهيـم العروبـة بعد محنـة الغزو العراقـي بمـا لا يقـع في أي شـكل مـن أشـكال التعصـب. هـذه السلاسـة في الخطـاب الشـعري لا تتـأتى دون خـبرة سياسـية وفكريـة ناضجـة. لنقـرأ مثـلاً كيـف تتغنـى بوطنهـا محافظـة عـلى نبرتهـا الإنسـانية التقدمية:

كويت، كويت

شواطئُ مصقولةٌ كالمرايا

وبحر يوزعُ كلَّ صباح علينا

ألوف الهدايا

وشاي أبي

وابتسامة أمي

ومحفظتي وجديلةُ شعري

وكوب الحليب قبيلَ الذهاب إلى المدرسة

وأول مكتوب حبّ أتاني

فأشعل عاصفة في دمايا..

وربمـا خايلتنـا ونحن نطالع هـذه القصيدة المفعمة بعذوبـة الطفولة أصداء قصيـدة السـياب عـن نهره الصغـير «بويب.. بويـب» بالتكرار ذاتـه، والتصغير نفسـه، لكـن السـلامة السرديـة هنا، والـبراءة الأنثويـة تجعل مذاق الشـعرية مختلفـاً عـن الاكتنـاز المجـاري والكثافة التعبيريـة لدى السـياب، وإن كان كل منهـما يرتكـز عـلى الرصيـد الطبيعي والثقـافي المذخـور في وجدانه. فشـاعرتنا تسـتثير المـاضي الممتـد وهـي تقـرأ في صفحـة الوطن -الـذي لم يكـن صغيراً في

منظورهـا- وهـي تكتب هـذه الأبيات:

كويت، كويت

هنا ابتدأت رحلة السندباد

هنا وردة البحر قد أزهرت

وراح ابن ماجد، يقطف نجماً، ويزرع نخلا

ويخلق في لحظات التحدي بلادْ..

هنا الشعر والنخل يغتسلان معاً..

في مياه الخليج..

فجاءت رباب إلى وعدنا..

وبانت سعادْ..

فكويـت هنـا، وهـي تـوازي بويـب، ليسـت وطنـاً حصريـاً، ولكنهـا مـضرب المولـد الشـعري، ومثـار العاطفـة الوطنيـة النبيلة، بقدر ما هـي مبعث الفخر القومـي، فهـي تنـداح في الخليـج كلـه، وتنطلـق من شـواطئها رموز الأسـاطير والتاريـخ الـذي أصبح بـدوره أسـطورة المجـد الغابر.

غير أن عاصفة الغزو العراقي لا تلبث أن تشـطر هذا الأفق الرحب وتصعق أحلامـه وتزلـزل مثاليته، فالحرية والمحبـة والعروبة واحتضـان الضائعين -هي منظومـة القيـم التقدميـة- التي اختارت الشـاعرة أن تجعل الكويـت رمزاً لها، فـإذا مـا فجعـت فيـه، وعصفت بها الأحـداث، وغدر بها الجـار صاحت به:

أيها الجارُ الذي كان مع الأيام جارا

يا الذي روّعتَ آلاف المها

إن قتلَ الكحل في العينين لا يُدعي انتصارا

إن ما سميته ملحمةً كبرى

أسمِّيه انتحارا

***

أيها الجار الذي هدَّم داري

وأنا عمّرت في قلبي له ركناً ودارا

إنني مكسورة، مقهورة.. ذاهلةٌ

تقذف الخيبة أحلامي يميناً ويسارا

يا الذي أهديته الماء.. وأهداني الصحارى

يا الذي أحرق أسراب العصافيرِ

وما قدم للريش اعتذارا

***

عندما يذبحني أبناء عمي

في فراشي

يصبح الحلم العروبيَّ غُبارا

عندئذٍ ينهمر الوعي الشقيّ لدى الشاعرة، وتكتسب بنبرتها جلالاً مأساوياً وفداحة تاريخية، تستحضر بها روح الخنساء وهي تبكي من هدَّم دارَيْها وطعن ماضيها ومستقبلها. فقد كانت تجربة الغزو محنة كويتية وعربية تكثفت فيها خلال سبعة شهور فقط -هي فترة الاغتصاب- خبرات قومية وإنسانية عميقة ومعقّدة، استطاعت الشاعرة بنبرتها الشجية وصدقها

التعبيري أن تشكل خطاباً نثريّاً قويّاً حولها في كتاب هل تسمحون لي أن أحب وطني، وأن تكتب ديواناً قويّاً بعنوان برقيات عاجلة إلى وطني، نستطيع أن نرصد فيه ثلاث لحظات محورية: الأولى ذاهلة مفجوعة، لا تعرف كيف تتحول من الحب إلى الحقد، تتغنى بالعفو والسماح، وتناشد الغزاة أن ينسحبوا قائلة:

يا مَن زرعتم في ضلوع شعبيَ الرماحْ

كيف بوسع عاشقٍ أن يرفع السلاح

في وجه من يحبّهمْ؟

كيف بوسع العين أن تقاتل الأجفانْ؟

نحن الكويتيين.. لا تخيفنا

مفاجآتُ البحر أو زمجرة الرياح

لكنها لا تلبث في اللحظة / البرقية التالية أن تستردّ وعيها بأبعاد المأساة، وتمارس نقد الذات، لتعترف بدور الشعر والشعوب في صناعة الطاغية، وتعترف بسذاجة الأحلام البريئة في زمن اللصوص والحكام والتجار والصيارفة، حينئذٍ يتجلّى وعيها السياسي والاقتصادي الذي كان مخبوءاً في مضارب الشعر المطروقة، تتبلور أيديولوجيتها الناضجة في مناصرة حقوق الإنسان والدفاع عن ثقافة الحرية والديمقراطية، ويشفّ الشعر في محرقة الواقع عن منظومة القيم الجديدة التي تمثل بؤرة الإبداع الحقيقي. تطرح الشاعرة السؤال الحارق: مَن قتل الكويت؟! وتجيب:

مَن ذبح الحمامة الجميلة البيضاءْ؟

مَن قتل القصيدة الشفافة الزرقاءْ؟

مَن سرق الكويت من ذاكرة الأولادِ

والياقوتَ من خواتم النساءْ؟

***

لم يسقط القاتل من سحابةٍ

ولا أتى من عالم الأحلامْ

أما اشتركنا كلنا في كوْرَس النظامْ

أما مسحنا دائماً بشعرنا ونثرنا

أحذية الحكّامْ؟

أما اللحظة الثالثة فتمثلها (نقوش على عباءة الكويت) التي تعبر عن فرحة النصر والعودة لحضن الوطن في عذوبة ورقّة لا يقلقها الثمن الفادح ولا المضاعفات التالية، حسبها أن تغنّي لأرضها قائلة:

أيتها العصفورة المائية الألوانْ

بعد شهور سبعة في قبضة السجان

طلعتِ مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان

فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها

وانتصرت عصفورة الحبّ على صيادها

هكذا تبرأ طفولة الشاعرة من كدر التاريخ، ويتماهى صوتها مع نبض الوطن، وتكفّ عن نداء الأسماء الموصولة في عبارات (يا الذي..) لتغني لعصفورتها بعد أن أفلتت من قبضة الصياد.

صورة الرجل في خطاب الأنثى:

ما هي النبرة المميزة لخطاب الأنثى الشاعرة في موقفها من الرجل؟ كثيراً ما تأملنا نبرات الخطاب الشعري الذكوري، ورأينا كيف يتعامل مع المرأة باعتبارها شيئاً جسديّاً حيناً، وطيفاً زائراً حيناً آخر، وروحاً هائمة في كثير من الأحيان، وكيف يحاول في بعض تجلياته أن يستعير ضميرها ويتحدث بلسانها فلا يرى سوى نفسه، ولا يرسم للمرأة إلا الصورة التي يودّ أن تكون عليها. ها نحن أمام فرصة مواتية كي نتأمل الوجه الآخر للصورة، مع ما يتطلبه ذلك من الحذر في مواجهة المراوغة الشعرية وهي تضع أعرافها الجديدة. وربما كانت أشعار سعاد الصباح نموذجاً مغرياً بهذا التأمل، لصفاء صوتها، وصدق لهجتها، وشجاعة موقفها في هذه القضايا الدقيقة. ولن نتتبع صور الرجل أباً وزوجاً وابناً لأنها داخلة في الإطار التقليدي ولا ننتظر من صوت الشعر أن يجدد في رؤيته إلا بالقدر الذي يتّسع له قلب المرأة وتؤدي إليه تحوّلاتها، بل سنقف وحسب عند الصور المتفردة. وربما كانت قصيدة (كن صديقي) تعبيراً صريحاً عن حاجة معاصرة تلائم أجيال التحرير، وتنشد ألواناً من العلاقات المتكافئة خارج أسوار التقاليد. إنها تصنع صورة للرجل الذي ترجوه، للنموذج الذي تفتقده، بما يتضمن ذلك من نقد موجع لتهافت الرجال -خاصة العرب- على أطايب الملذات الحسية، وعجزهم في كثير من الأحيان عن تصور مبسط لمستوى آخر من العلاقات الإنسانية الرفيعة. لكن الدعوة في ذاتها لا تصنع شعراً جميلاً، بل الطريقة الفنية التي تتم بها في التشكيل والصياغة والإيقاع، تقول الشاعرة في المقطع الأول:

كن صديقي، كن صديقي

كم جميل لو بقينا أصدقاء

إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلى كف صديق..

وكلام طيب تسمعه..

وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات

لا إلى عاصفة من قبلات

فلماذا يا صديقي

لست تهتم بأشيائي الصغيرةْ

ولماذا لست تهتم بما برضي النساء؟

سر النجاعة التعبيرية في هذه الصياغة يكمن في توظيف عدة تقنيات لغوية وتصويرية مبتكرة، أولها استخدام فعل الأمر، فعل الكينونة السحري ذي الطبيعة المقدسة، في تخليق لون جديد من العلاقة الحميمة والنظيفة بين الرجل والمرأة. على مستوى من الألفة والثقة والتلاقي في ضوء النهار، دون أن يفقد كل منهما خصوصيته. تكرار الفعل «كن» يصنع الخيط الأول في هذه العلاقة الجميلة. أما الوسيلة التعبيرية الثانية فهي الإيحاء بالشرعية عن طريق التعميم، والارتكان إلى طبائع الأشياء، فصوت القصيدة لا يعبر عن نزوة شخصية، ولا هاجس فردي، ولكنه يعرف طبائع النساء والرجال، ويطمح إلى أن يتسامى بها في ظل أعراف نبيلة كريمة، فهو يعبر عن حاجة «كل امرأة» إلى «كف» صديق، و«خيمة دفء» من كلماته، هنا تستحضر كلمات الكفّ والخيمة صوراً حانية لنمط من العلاقات المتكافئة الطيبة، مشرّفة في علنيتها، حارة في طبيعتها، مضادة للنموذج الشهواني الشائع في

عواصف القبلات المحفوفة بأخطار الشرعية. إن صوت القصيدة وهو يرسم صورة للرجل المنشود يعدل في الآن ذاته صورة الأنثى التقليدية، فحاجاتها أوسع دائرة وأنبل غاية من مجرد إشباع الجوع العاطفي والريّ الحسيّ، إن لديها عطشاً آخر أشد إنسانية ورفعة، يرضيها أن يهتم الرجل فيها بما تفصح عنه في المقاطع التالية:

كن صديقي كن صديقي
إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معكْ..
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك..
وأنا -كامرأة- يسعدني أن أسمعك
فلماذا -أيّها الشرقيُّ- 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؟

البحث عن الصحبة الخالصة، والرفقة العقلية والفكرية، يتجسد في أشكال شعرية واضحة وبدهيّة: المشي على العشب في أحضان الطبيعة، الإبحار المشترك في ذاكرة الشعر، مجرد سماع صوت الرجل المؤنس الرفيق. وهنا تتواتر التساؤلات الأولية التي ترسم صورة الرجل الشرقي النمطي، الذي لا يعنى من المرأة إلا بجسدها وزينتها، بينما هي تريد نموذجاً عصرياً آخر

يتأمـل ثقافتهـا ويحـترم عقلهـا، ويقيم معها حـواراً نديـاً لا يقيده سـوار العادة ولا تتحكـم فيـه عقـد الذكورة الموروثـة منذ العصـور القديمة.

وإذا كان كل مقطـع يمثـل تداعيـاً متواصـلاً مع ما قبله، وتنمية شـيّقة لذات الفكـرة في صـور متعـددة، فـإن المقطـع الأخـير يجمـع شـتات المتناثـر، حيث يكشـف الموقفـين المتباينـين، ويفصـح عـن المسـافة التـي تفصـل بينهـما، مبرزاً موقـف المـرأة من الرؤيـة التقليديـة وحاجتهـا للتثوير:

كن صديقي كن صديقي
فأنا محتاجة جدّاً لميناء سلامْ
وأنا متعبةٌ من قصص العشق وأخبار الغرامْ
وأنا متعبة من ذلك العصر الذي
يعتبر المرأة تمثال رخام
فتكلّم حين تلقاني..
لماذا الرجل الشرقيُّ ينسى
حين يلقى امرأة نصف الكلامْ؟
ولماذا لا يرى فيها سوى قطعة حلوى
وزغاليلِ حمام..
ولماذا يقطف التفاح من أشجارها
ثم ينام..؟

وإذا كان صـوت القصيـدة متلبّسـاً بهـذه النـبرة الحسـيّة الأيديولوجيـة التي تشـدّه إلى منطقة نموذجه الأول، فإن هناك بعض السـمات الأسـلوبية المميزة

لـه وأهمهـا الإصرار عـلى تكـرار المطلـع وتداخـل المقطوعـات وانديـاحهـا، والحفـاظ عـلى بسـاطة الأداء والتطابـق الواضـح مـع الموقـف التحـرري، مـع بـروز معطيـات نمـط الحياة الشـخصية.

ونعـود إلى صـورة الرجـل في هـذا الخطـاب لنجـد شـكلاً طريفاً منهـا يتراءى لـدى سـعاد الصبـاح، ففـي مقابـل تقاليـد الشـعر العـربي التي رسـمت صورة للمـرأة المعشـوقة عندمـا تشـفّ وتتحـوّل إلى «طيـف خيـال» نـرى شـاعرتنا تصنـع طيفـاً للرجـل بعـد رحيلـه، تصـوّر احتلالـه لهـا وشـوقها للتحـرّر منـه. تعـبّر الشـاعرة عـن ذلـك بدهـاء أنثوي شـديد ومهـارة شـعرية تنزلـق بها إلى لـون مـن النثريـة وهـي تقول:

إنني أحملك في داخلي
كامرأة في شهرها التاسع..
فكيف أتخلّص منك؟
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 ألده؟

وإذا كان تشـكيل الصـورة الكليـة لهـذه الأمومـة العاشـقة المسـتغرقة في

تماهيها وانفصالها عن ذات المحبوب يمتح من معين الذاكرة الأنثوية في مخاضها ومشيمتها وولادتها وكرة صوفها، بما لا يمكن أن يتراءى في خيال رجل أو تنضح به ذاكرته الحيوية، فإن الشاعرة تمتلك شجاعة فائقة عندما تخاطب طيفها الذكوري صارخة بلسان كل أرملة تريد التحرر من طيف الزوج الجاثم على حياتها:

يا أيها المستأجر الأبدي لمشاعري

اذهب إلى أي فندق تشاء..

وأنا سأدفع أجرة إقامتك

ادخل إلى أي مقهى تختاره

وأنا سأدفع لك ثمن قهوتك..

تزوّج من أية امرأة تعجبك

وأنا سأدفع لك المهر

ديوان كامل هو خذني إلى حدود الشمس (1997) مبني على تخليق هذا النموذج الجديد في الشعرية العربية لطيف الرجل المستبد بذاكرة الأنثى وخلاياها. تقدم فيه الشاعرة تجربة الحضور / الفقد في أدق تفاصيلها الشعورية والوجودية، وتوظف فيه لغتها المجازية الواضحة في بداهتها العينية بقدر ما هي مفعمة بثرائها العاطفي والتعبيري. لكنها تصبح أشد فتنة عندما تنتظم في سياق الإيقاع النغمي وتلتحم بتفاصيل التجلّيات العاشقة وهي ترقص:

قل لي.. قل لي:

كيف تصير المرأة حين تحبُّ

شجيرة فُلٍّ

قل لي:

كيف يكون الشبه الصارخ

بين الأصل وبين الظلِّ

بين العين وبين الكحلِ؟

كيف تصير امرأة عن عاشقها

نسخة حبٍّ.. طبق الأصلِ؟

عندئذٍ يمتدّ «الطيف» الحاضر ليدخل في الظلّ الملتاع، ويتوحّد الحبيبان في لحظة اندماج صوفية، يسكن الرجل وجود المرأة حتى تصير هو، بينما تصرخ راغبة في الخلاص به ومنه، مما يقدم رؤية غير مسبوقة للرجل في منظور الأنثى الشاعرة تزداد به خبرة الشعرية العربية جماليّاً وتعبيريّاً. وربما كان من الطبيعي أن نتوقّع في هذا الشعر أن تنبثق الرؤيا المقابلة لما شهدناه في شعر الرجال من تحول المرأة إلى رمز للوطن والأرض، فيصبح الرجل هو الوطن، خاصة وهو يقدم للمرأة دائماً صدره الحاني الذي يحتويها ويحميها. وقد تغنّت الشاعرة بالفعل قائلة له «وطني أنت» في قصائد عديدة، وشكلت لهذا التماهي صورة مفعمة بالتفاصيل العينية الثرية والملامح الإنسانية الدقيقة.

وإذا كان لنا أن نوجز في ختام هذه القراءة طرفاً من استراتيجية خطاب الأنثى في شعر سعاد الصباح، بما تعنيه كلمة الاستراتيجية من طبيعة المفاهيم المسيطرة عليه والموجهة لحركته وطبيعة موقفه من الآخرين، والرسالة التي يبثها لهم، فإن بوسعنا أن نبرز المعالم التالية:

يتميز هذا الخطاب بتماسك واضح في المنظور الأيديولوجي، فهو يتبنى دعوة تحرير المرأة من الأعراف البطريركية الطاغية، لا يستثني من ذلك مفصلاً حسّاساً يتم تجاهله، وهو أن تحرّر الجسد سابق على تحرر الروح، حيث يواجه المجتمع بازدواجية معاييره وضعف منطقه وهو يرى الأخلاق قاصرة على تسلّط الرجل على المرأة وعاجزة عن الممارسة المتكافئة في ظل مفاهيم حقوق الإنسان المعاصرة. ويندرج في هذا الموقف الكلي الشامل ما يتعلق بتحرر الوطن والإنسان، مما يشفّ عن درجة عالية من الاتّساق والتناغم.

ويتميز خطابها الشعري بهذه الخواصّ الحسّية التعبيرية في طرائق تشكيل الصور وأوضاع الخطاب، فهو يتجه إلى الآخر المخاطب، وتتوارى فيه الأنا بشكل يعرّضه لخطورة الوقوع في أسر النموذج الشعري الذي كان ينبغي له أن يتحداه ويتحرر من طيفه، ولولا ما يتميز به من لوازم أسلوبية فارقة لازدادت صورته شحوباً، لكن التجربة الحيوية والأحداث الوجودية والبساطة التعبيرية ضمنت له قدراً من التفرد حافظ على قوامه، وجعله من أنضر تجليّات شعر هذه المدرسة.

وتتضح نبرة سعاد الصباح الخاصة بالتركيز على الطابع الأنثوي الخليجي، وبغلبة الحسّ الإنساني الرفيع البعيد عن الشهوانية والابتذال، وبعمق الثقافة المعاصرة، كما تبرز في عدد من اللوازم التعبيرية الحميمة. ولعل الدراسة الأسلوبية الموسعة لمعجمها الشعري وحقولها الدلالية أن تضع الحدود الفاصلة بينها وبين نظرائها من الشعراء المعاصرين، لكن الحدس النقدي الذي يسبق عادة هذه الدراسات الميدانية الموسعة ينتهي بنا إلى الإقرار بما لهذا الصوت الشعري الناضج من إنجازات جمالية وفنية تضعه في الصف الأول من شواعر العصر الحديث.

كلام المرأة وكتابة الأنثى عند الشاعرة سعاد الصباح

أ.د. لين فنغمين[1]

وجـد في التاريـخ القديـم -ومـا زالـت توجـد في المجتمع الحديث- شـاعرات وأديبـات متفوقـات في أنحـاء العالم، غير أن مكانتهـن في تاريخ الأدب أدنى من نظرائهـن الشـعراء والأدبـاء الذكـور، وذلـك «لأن أدب المـرأة في نظـر مؤرخـي الأدب، ظـل في الهوامـش مـن البدايـة حتـى النهايـة»[2]. وهـذا حـدث أيضـاً في المجتمـع العـربي، وربمـا كانـت الحالـة فيه أسـوأ منهـا في المجتمعـات الأخرى. رأت الشـاعرة سـعاد الصبـاح هـذا الوضـع في غايـة مـن الاسـتياء فحاولـت أن تبحـث عـن أسـبابه، وأن تفكـر في اسـتراتيجية مجابهتـه لكي تغير هـذا الواقع غـير المعقول.

الخروج من الصمت:

لقـد أدركـت سـعاد الصبـاح -باعتبارهـا واحـدة مـن الشـاعرات والأديبـات العربيـات الـلاتي مـا زال عددهـن قليلاً- مدى ضعـف المرأة في ميـدان الإبداع

1- ينتمـي «لـين فنغمـين» إلى الجيـل الجديد من المسـتشرقين الصينيـين الذين يهتمّـون بالثّقافة وباللّغـة العربيّة. يشـغل منصـب عميـد معهد الدراسـات العربيّة الإسـلامية في جامعة بكـين، ونائب رئيس مركز الدراسـات الشرق الأوسـطية، ونائـب رئيـس مركز الدراسـات الإفريقيـة في الجامعة نفسـها، ورئيس جمعية الصين لدراسـات الأدب العـربي. ترجـم «لـين فنغمـين» عـدداً مـن الأعـمال العربيّـة إلى الصينية، مـن بينها «برقيّـات عاجلـة إلى وطني»، و«امـرأة بـلا سـواحل» و«آخـر السـيوف» لسـعاد الصبـاح، و«جـسر بنـات يعقـوب» لحسـن حميـد، و«كتـاب الأمـير» لواسـيني الأعـرج، و«دومـة ود حامـد» للطيِّـب صالـح، كما نشر عـدداً من الدراسـات، من بينهـا «الأدب العـربي الحديـث في التحـوُّل الثّقـافي»، و«الدراسـات المقارنـة بين أدبَي الصـين والعرب».

2- وانغ نينغ: بعد ما بعد الحداثة، دار الآداب الصينية للنشر والتوزيع، 1988، ص 151.

الأدبي والفنّي. وهذا الضعف سببه الجوهري أن المرأة العربية حرمت من الكلام في المجتمع. وإلى هذا أشارت سعاد الصباح بكل الوضوح: «وإذا كان حق المرأة في الكلام العادي حقّاً مرفوضاً ومكروهاً ومستهجناً في المجتمعات المتضخمة الذكورة.. فإن الكلام عن الحب في تلك المجتمعات يعتبر فضيحة كبرى، وجريمة موصوفة. فالصوت الأنثوي، كان خلال مراحل تاريخية طويلة مرتبطاً بفكرة العار، والعرض، والشرف الرفيع. حتى وصل الأمر ببعض الغلاة والمتزمتين إلى اعتبار صوت المرأة عورة لا يجوز كشفها للسامعين»[1].

وما زالت المرأة العربية تضطر إلى السكوت والسكون في الزمن الحديث، إذ إن المجتمع العربي ما زال يضع الحجر على صوتها، مما أدى إلى أن يبقى صوت واحد ينطق فيه، وهو صوت الرجل بخشونته وملوحته ونبرته المعدنية. واستمرت ظاهرة حرمان المرأة من حقوقها في الكلام والكتابة إلى زمن قريب.

على كل حال، أحست المثقفات العربيات باضطهاد كبير يقع على كلام المرأة وكتابة الأنثى في المجتمع الحديث. وهذا الاضطهاد برغم تخفيه أثّر على موهبة النساء في الإبداع، حيث لا يعطين دورهنّ الكامل، وكذلك أثّر على رغبتهن في الكتابة تأثيراً كبيراً. ومن المخيف أن ترى ظاهرة حرمان المرأة علنياً من حق الكتابة في الزمن الحديث، ولكن ذلك حدث في المجتمع العربي فعلاً. فقد تعرضت الكاتبة المصرية أليفة رفاعة للحرمان من حق الكتابة. لقد بدأت بنشر قصصها منذ 1947م، ومن ضمنها (حديث

1- سعاد الصباح: مقدمة مجموعة قصائد حب، دار سعاد الصباح للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1994، ص6-5.

امرأتين) و(حواء تعيد آدم إلى الجنة) و(عالمي المجهول)، وقد وصفت فيها العواطف الجنونية بين امرأتين. وقد وجدت صدى كبيراً بعد أن نشرت في (التحرير) و(الثقافة الأسبوعية) و(الزهور) وغيرها من المجلات العربية. ولكن شهرتها أثارت زوجها إذ إنه لم يستطع أن يتحمل نشاط زوجته في المجتمع واشتراكها في أنشطة كثيرة مع الرجال. وعلاوة على ذلك لم يستطع أن يقبل أن تكون زوجته أقوى منه (على الأقل هي أقوى منه في ميدان الإبداع الفني)، فمنعها من الكتابة بكل فظاظة، ولذا لم تنشر أية قصة من 1955 حتى 1974، وهي السنة التي توفي فيها زوجها. كان بإمكان زوجها أن يمنعها من نشر إبداعاتها في العلن ولكنه لم يكن يستطيع أن يمنعها أن تكتب في السر. كانت كلما ألحت عليها رغبة شديدة في الإبداع، أسرعت إلى دورة المياه وأقفلت الباب عليها، ثم انبطحت على الأرض تكتب بسرعة، حتى إذا رفع الحظر على نشر إبداعاتها في 1974 بعد وفاة زوجها الولي الشرعي، نشرت 18 قصة خلال فترة وجيزة (معظمها نشرت في مجلة الثقافة الأسبوعية)[1]. الحرمان العلني من كتابة الأنثى في المجتمع العربي الحديث لا يحدث كثيراً، ولكن الاضطهاد المضمر وغير المباشر الذي يقع على الشاعرات والكاتبات العربيات حتى السخرية منهن والتهجّم المغرض والاتهام الباطل لهن، يحدث دائماً. فالشاعرة سعاد الصباح نفسها قد تعرضت لاتهامات باطلة تضر بها نفسياً.

وخلال هذه الحوادث يمكن أن نضع إصبعنا على نقطة مهمة، وهي التنازع على حق الكلام. إن سيطرة الذكور العرب على حق الكلام أدّت إلى صمت المرأة العربية وإلى غيره من التأثيرات السلبية. لذلك نظرت سعاد

1- Miriam Cooke:'Arab womcn Wriers' in Modern Arabic Literaturem ed.by M.M.Badawi, Cambridge University Press, 1992, p.458.

الصباح إلى تاريخ العالم عامة وتاريخ العرب خاصة، كأنهما سمفونية عزفها كورس الرجال وحدهم، ومثل هذه السمفونية ظلت سمفونية ناقصة غير كاملة.

لم يكن سكوت المرأة العربية وصمت الأنثى إلا نتيجة اضطهاد كلام الذكور السلطوي على المرأة، حيث فقدت المرأة العربية فرصها لأن تتكلّم في المجتمع الذي يسيطر فيه الذكور على الكلام. فلا يمكن للمرأة أن تظهر وعيها الأنثوي مما يؤدي إلى كتمان وجودها الحقيقي وإلى إخفاء جوهرها. لقد أمسك الذكور بزمام سلطة الكلام والكتابة في أيديهم بشدة، معتقدين أن الكتابة امتياز للرجل فقط. ولقد كشفت سعاد الصباح عن هذه الظاهرة في مواضع كثيرة في قصائدها، فهي تقول:

يقولون:

إن الكلام امتياز الرجال..

فلا تنطقي!!

وإن التغزّل فن الرجال..

فلا تعشقي!!

وإن الكتابة بحر عميق المياه..

فلا تغرقي!!

فتافيت امرأة، (فيتو على نون النسوة)

إن كلمة «يقولون» قرين لثقافة الذكور السائدة. ولرفض الرجال صوت الأنثى، وفي المعنى نفسه، يقولون «إن الرجال هم الشعراء / فكيف ستولد شاعرة في القبيلة؟؟»، وقد سلّوا سيف السلطة الدينية على النساء

وحذروهـن مـن الاشـتغال بالكتابـة، وإلا فسـيغضب اللـه عليهـن.

يقولون: إن الكتابة إثم عظيم..

فلا تكتبي.

وإن الصلاة أمام الحروف.. حرام

فلا تقربي.

وإن مداد القصائد سم..

فإياك أن تشربي.

فتافيت امرأة

الحظـر عـلى كتابـة الأنثـى أبعد المـرأة عن ميـدان الثقافـة في المجتمع الذي يحتـل الرجـال مركـز الصـدارة فيه. وقد قامـت ناقدة من فرنسـا بتحليل هذه الظاهـرة قائلـة: «الكتابـة حتـى يومنـا هـذا، سـيطر عليهـا نـوع من الشـهوة والاقتصاد الثقافي (أو السـياسي وخاصة الذكوري) أوسـع نطاقاً وأشـد استبداداً مـما كان يـراه النـاس ويعترفـون بـه. وأعتقـد أن هـذا هـو سـبب اسـتمرار الاضطهـاد الواقـع عـلى المـرأة. يتكـرّر هـذا الاضطهـاد مـراراً عمداً وبأسـلوب رهيـب، لأنـه كثـيراً مـا كان خفيـاً لا يظهـر أو مزوقـاً بجاذبية سـحرية خيالية. أرى أنـه قـد حدثـت المبالغة بخشـونة في كل علامات التناقـض الجنسي (ليس في الفـوارق الجنسـية). وهنـا تتـاح للمرأة أبـداً الفرصـة أن تتكلم»[1].

تعيـش المـرأة العربيـة في الوضـع المذكـور نفسـه، إذ لا يتـاح لهـا كثـير مـن الفـرص للـبروز في ميـدان الأدب. وقـد تعرّضـت ومـا زالـت تتعـرض للحصـار

1- انظـر: تسـانغ جنغيـوان: نقـد الأدب الأنثـوي المعـاصر، دار جامعـة بكين للنـشر والتوزيـع، 1992، ص192. -Hel ene Cixious:The Laugh of Medusa, The paul Press Lid., London, 1987, P.19.

كلـما حاولـت أن تكـسر قيـود كلام الذكور السـلطوي. وقد تـرك ذلك في نفس الشـاعرة سـعاد الصبـاح أعمق الأثـر، فأطلقت صرختها في العـالم العربي حيث لقيـت ترحيبـاً مـن القارئات العربيـات الكثيرات، وكذلك اسـتقبلت بنية طيبة مـن بعـض القـراء الذكـور وبعض النقّـاد الذكـور ذوي الوعي الليـبرالي، ولكنها في الوقـت نفسـه واجهـت اللوم عـلى إبداعهـا الأدبي. ففي المرحلـة الأولى من إبداعهـا الأدبي، قوبلـت بكثـير مـن الهـزء والسـخرية حتى حد التشـهير:

«يقولـون: إن الأنوثـة ضعف، وخير النسـاء هي المـرأة الراضية / وإن التحرّر رأس الخطايـا / وأحـلى النسـاء هـي المرأة الجارية / يقولـون: إن الأديبات نوع غريـب/ مـن العشـب.. ترفضـه البادية / وإن التـي تكتب الشـعر.. / ليسـت سـوى غانيـة!!» أي أنهـم حين عجزوا عـن أن يجعلوها تترك الكتابـة، اتهموها بتدمـير الأخـلاق ونظـام المجتمـع، و«يقولون» إنهـا ذبحت بشـعرها خفافيش العـصر وكـسرت بقصائدها جـدار الفضيلـة.. في الحقيقة إنها ليسـت اتهامات موجهـة إلى الشـاعرة سـعاد الصبـاح وحسـب، بـل إنهـا إشـارات تهديـد لـكل المثقفات العربيات المسـتقلات.

طـوّق كلام الذكـور السـلطوي المثقفـات العربيـات الـلاتي بـدأن يكـسرن القيـود ويجهـرن بالحديـث بشـجاعة، وكانـت نتيجـة التطويق عكسـية تماماً. إذ وعـت سـعاد الصبـاح وغيرهـا مـن الشـاعرات والأديبـات العربيـات أهمية كتابـة الأنثـى وأهميـة تأسـيس كلام نسـائي، وكذلـك وعـت ضرورة احتـلال مواقـع في سـاحة الأدب. قالـت سـيمون دوبوفـوار الأديبة والناقدة الفرنسـية: «إن ميـدان الأدب هـو ميـدان مهم للذيـن يعارضون الأنثوية ويبـدو أنهم قد امتلكـوا كثـيراً الأوراق الرابحـة»[1]. وهـذا مـا كان عليـه الحال في العـالم العربي:

1- سيمون دوبوفوار، المرأة وقدرة الإبداع، انظر: نقد أدب الأنثوية المعاصر، من 151.

فإن التنازع في ميدان الأدب العربي هو أساساً تنازع على سلطة الكلام.

إن سلطة الكلام الأيديولوجية أعطت الذكور حقوقاً في ميدان الثقافة منذ زمن بعيد، وهو حق إنشاء نظرية الكلام وحق التحكم في نظام الرموز الثقافية وحق التفسير للمغزى اللغوي وغيرها من امتيازات الرجال. والمرأة في نظام الأخلاقية الإقطاعية إما أن تختار صورة من صور العفيفة البارة أو الشريرة الساحرة أو الفاتنة الغنجة وتعترف بذاك الدور، وإما أن تصنع بنفسها جحيماً روحياً تجهل فيه بسبب السكوت، ثم تخرس بسبب الجهل حتى تفقد مكانتها الموضوعية فتتحول من إنسانة إلى شيء، وإما أن تدخل كلام الذكور حيث تفقد خبرة المرأة الخاصة وأسلوب كلامها الخاص، فتستعمل لهجة الذكر وكلماته واتجاهاته ومواقفه ورموزه لكي تتكلم مثلما يتكلم الرجل. فأصبحت «شبه رجل» غبي وقد فقدت شخصيتها فخاضت في الكلام النظري وشاركت في شيء من سلطة الكلام سرقتها من الرجل، وإما أن تعيش بعواطف الأنثى ومشاعرها الخاصة «بشكل إضافي» للكلام المركزي و«تنطق» بوسائل يمكن أن يقبلها الذكور، فتتسرب معلومات محدودة من تجارب المرأة في هوامش النص (هكذا كانت تعمل الشاعرات والأديبات في الصين وفي العالم). وهكذا اضطرت المرأة إلى دفع ثمن باهظ لكي تمتلك سلطة الكلام، وهذا الثمن هو سقوط جوهرها وفقدان أنوثتها، فتتحوّل القوانين الخارجية للاضطهاد الثقافي إلى وعي المرأة الداخلي، وحرمان المرأة يتحوّل إلى عطاء، ورفضها إلى إقبال. ويضم المجتمع الأبوي المرأة إلى طبقات المجتمع غير أن جنسها الحقيقي ومكنونات نفسها قد تم إخراجها من نطاق الثقافة فتختفي تدريجياً في النقط العمياء للتاريخ[1].

1- وانغ يوتشوان، الدراسات الثقافية في ما بعد الحداثة، دار جامعة بكين للنشر والتوزيع، 1992، ص384 – 385.

وبالفعل، يمكن لكتابة الأنثى أن تغير تاريخ «خرس» المرأة العربية إذ «إن الكتابة تعني الإنقاذ بأسلوب معين إلى الأبد»[1]. يمكن للمثقفات العربيات أن يصنعن بكتابتهن سلاحاً ضد المفهوم السائر فيجددن به البنية الثقافية والمجتمع الحالي، ويتخذن الكتابة وسيلة لتمرّد الأفكار ويحصلن في آخر الأمر على «الحقوق الطبيعية» للمرأة العربية.

ظلّت سعاد الصباح تبحث عن طريق تحرّر المرأة العربية وتفتش عن حل مناسب. وفي مسيرة البحث هذه، وعت تدريجياً ضرورة تأسيس كلام الأنثى الذي سوف يوازي كلام الذكور، وضرورة عودة موضوع الأنثى الذي قد ضاع منها في الماضي. ولكن كيف تعيد موضوعية المرأة العربية؟ قال سارتر: «ليس هناك أية حقيقة أصح من أنني أفكّر فأجد وجودي لأنه حقيقة مطلقة يجدها الوعي نفسه»[2] و«التفكير الشعري» بالنسبة إلى الشاعرات يمكن أن يساعدهن على تأسيس كلام الأنثى لكي تكتشف الوعي الأنثوي وتعيد جوهر المرأة الحقيقي الذي قد ضاع في الماضي، وتحثّ على عودة موضوعية المرأة وذاتها، مما يؤدي إلى الحصول على مفتاح الوجود للمرأة العربية. وهكذا أصبحت الكتابة عملاً ذا مغزى عظيماً ومعنى عميقاً، ولذا اتخذت الشاعرة سعاد الصباح الكتابة وسيلة وأداة لتغيير العرب وتجديد المجتمع، كما ذكرت في أحد بحوثها أنها تعتقد أن الكتابة سوف تجدّد إلى حد كبير روح العرب وصفة الأمة العربية مما يؤدي إلى تغيير ملامح التخلّف في المجتمع العربي.

1- Hcicnc Cixious, “From the Scene of the Unconcious to the Scene of History”, in the Future of Literary Theory, Routledge, New York and London, 1989,p.8.

2- جان بول سارتر، الوجودية نوع من الإنسانية، دار الترجمة بشنغهاي، 1998، ص 88.

استراتيجية كتابة المرأة:

يختلف ما تراه الشاعرة سعاد الصباح في كلام الأنثى واستراتيجية إبداع المرأة عن آراء ناقدات الأنثوية في الغرب، مع أنها تتفق معهن في بعض النواحي. مثلاً تعتقد هلن سيكسيوس Helene Cixious وغيرها من ناقدات الغرب أنه ضروري جداً للشاعرة أو الكاتبة أن تكتب عن المرأة وللمرأة نفسها، وتتحدى الكلام الذي ظلت تتحكم به عبادة الذكور عن طريق الكتابة من المرأة وإلى المرأة، ومن ثم تستطيع أن تقيم مكانة المرأة نفسها. وسوف تتخلص المرأة بأعمال الكتابة من الاضطهاد لصفاتها الجنسية ووجودها الأنثوي فتقترب من قوة جوهرها وأصالتها. إن أعمال الكتابة للمرأة سوف تعيد لها قدراتها ومؤهلاتها وتجعلها تنطق بحنجرتها التي غطاها الصدأ، وكذلك تعيد إليها فرحها ومرحها وتعبر من جديد عن عواطفها وشعورها الداخلي. أعربت الناقدة الأمريكية سوزان غوبار Susan Gubar عن وظيفة «كلام الأنثى» من خلال ادّعاء الراوية في (الهوامش) The Blank Page بأنها قد قصّت ألف قصّة وقصّة: إن شهرزاد الراوية في (ألف ليلة وليلة) أنقذت حياة نفسها بكفايتها الخاصة في السرد وأجلت مجيء الموت.

ليست موهبة شهرزاد في الأدب هي التي أنقذتها من النتيجة المأساوية وحسب، بل إنها أنقذت أيضاً الفتيات الشابات اللاتي كانت حياتهن تتعرض للخطر.

وإذا قابلنا بين سعاد الصباح وبين ناقدات الغرب، نجد أنها تهتم أكثر منهن بالوظيفة العامة للكتابة، مع أنها تتفق معهن في الاعتراف بأن كلام الأنثى له مغزى خاص للمرأة. أما الشاعرات والأديبات العربيات فهن أقرب

إليها في هذه النقطة، مثلاً الكاتبة البحرينية فوزية تعتقد أنه بالكتابة فقط يمكن اجتياز كل شيء، وتعتقد الكاتبة المصرية نوال السعداوي أن الكتابة تقدر على أن تحل محل العدل وترى أن العدل هو جمال وحب[1].

وقد عبرت الشاعرة سعاد الصباح في قصائد حب عن فهمها لكتابة الأنثى قائلة:

أريد أن أكتبْ..
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي..
أقام به الاستعمارُ
ولم يخرج حتى الآن..
فالكتابةُ هي وسيلتي
لكسر ما لا أستطيع كسرَهُ
من قلاع القرون الوسطى،
وأسوار المدن المحرمِة..
ومقاصل محاكم التفتيش..

***

أريد أن أكتب..
لأتحرّر من ألوف الدوائر والمربعاتِ
التي رسموها حول عقلي..

وأخرج من حزام التلوّث

1- تشانغ جينغيوان، «الأدب والحياة في نظر الأديبات العربيات»، في مجلة تطورات الآداب العالمية، 1992، م 8.

الذي سمم كل الأنهار
وكل الأفكار..
وأجهض ألوف الكتب..
وألوف المثقّفينْ

***

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

***

أريد أن أكتب..
لأستريح قليلاً من أقنعني
ومن صرّة الجبن والزيتون
التي تحملها أمّي على رأسها
من يوم تكوّر نهداها..

..

أحسّت سعاد الصباح كشاعرة عربية بمسؤوليتها الكبيرة ورسالتها المقدّسة نحو المرأة العربية والمجتمع العربي. وبرغم أنها رأت الصعوبات الكثيرة والأشواك المنتشرة على دروبها، أصرّت على أن تزرع نفسها بين الكلمات[1]. ويبهرنا أن نرى عزمها القوي خلال تجربتها الكتابية. وقد وافق السفير عبد المحسن ناصر الجوعان (في ورقة بحثه الذي قرأها في «الندوة الثقافية العربية العامة الثانية» التي أقيمت في بكين ديسمبر 1995م)، على ما قاله الناقد نبيل راغب عن شجاعة الشاعرة سعاد الصباح: «فعلى المستوى الفكري والقومي والحضاري، تملك قدراً من الإقدام والجرأة قد لا يتأتى للرجال من كتّاب ومفكّرين، فهي تخوض في أكثر قضايا المجتمع والمرأة والتقدّم والتحضّر حساسيةً وحرجاً، دون تردّد أو نكوص»[2]. دخلت سعاد الصباح ميدان الكتاب وهي لا تكترث بالعواقب. أرادت أن تتكلم بلسان النساء العربيات وهي لا تخاف هجمات المحافظين ولا تخاف أن تكون غزالاً جريحاً، ولا تخشى أن يصلبوها على الصليب، قالت: «فإن صلبوني.

1- قصيدة (ازرعني بين الكلمات) في ديوان في البدء كانت الأنثى.

2- من كلمة السفير عبد المحسن ناصر الجوعان في الندوة الثقافية العربية العامة الثانية التي عقدت في بكين في ديسمبر 1995.

فشكراً لهم / لقد جعلوني بصفّ المسيح». وهذا لا يعني أن المجتمع العربي قد تحسّس قضايا المرأة وأدرك أهميتها، فلا يجد بداً من أن يواجه المرأة. وهذا هو ما تقصده الشاعرة بكتابتها في البداية، وعلى أساسه يمكن أن تسير في طريقها نحو هدف أكبر وأبعد حتى توقظ جميع النساء أيضاً، فتحقّق تحرير المرأة ثم تحرير الإنسان كله.

لقد تأثر بعض النقاد العرب تدريجياً بصبرها وعنادها وتعجّبوا لشجاعتها في الكتابة والكلام، حتى اقتنعوا بأقوالها وآرائها، ورأوا أن إبداعها الشعري «سباحة ضد التيار وسط أعاصير عاتية، لكن جرأتها بل قسوتها في بعض الأحيان في تعرية المظهر الزائف للمجتمع، ساعدتها على الغوص في أعماقه لاستخراج جوهره الإنساني الحقيقي الذي تألق في قصائدها برغم غبش الظلمة المحيطة به»[1]. ويمكن أن نرى من خلال القضايا الحساسة التي تناولتها الشاعرة سعاد الصباح أنها مفعمة بالثقة والإيمان عندما تسبح ضد التيار وسط أعاصير عاتية.

إن الإبداع الشعري لسعاد الصباح بالفعل مسيرة شاقة لكسر المحرّمات التي تعترض سبيل كتابة المرأة لكي تنطق هي وبلسانها بشكل علني. قد شربت كثيراً من حبر الدواة على المكتب. ولكنها وجدت أنها لم تتسمّم به كما حذّرها الرجال، وقد كتبت كثيراً من القصائد «وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً» ولكنها وجدت أن النبي لم يستأ منها أبداً، ولم تلق أي عقاب من الله بسبب دخولها ميدان الأدب، لقد سبحت كثيراً في بحر الكتابة الذي وصفه الرجال أنه بحر عميق المياه قد تغرق فيه المرأة، فقاومت

1- نبيل راغب، عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصباح، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 7.

كل البحـار بـلا خـوف، فلـم تغـرق حتى ولا مـرة واحدة، بل عـلى العكس، قد أصبحـت سـابحة ماهـرة قويـة في بحر الكتابـة، وقد حققت منجـزات عظيمة في الإبـداع الأدبي واشـتهرت في أوسـاط الأدب الكويتـي ثـم ذاعـت شـهرتها في دول الخليـج ومـن ثـم امتـدت إلى العـالم العـربي كله حتـى توطـدت مكانتها في الأدب العـربي المعاصر.

وفي قضيـة كيـف تكتـب المـرأة، لم توافـق الشـاعرة سـعاد الصبـاح عـلى كل آراء ناقـدات الغـرب، ولكنهـا تقبلـت بعـض آرائهـن. أكّـدن أنـه يجـب عـلى كتابـة الأنثـى أن تركّـز على الأشـياء والأحاسـيس المتعلقة بالمـرأة والخاصة بها دون الأمـور الجنسـية المتشـابكة المعقّـدة، وأن تكتـب عـن حبّهـا الإيروتيـكي واسـتجابات الرجـل ومداعباتـه. وقد سـبق للشـاعرة سـعاد الصبـاح أن كتبت عـن جسـد المـرأة فقالت:

تتشكّل أنوثتي على يديكْ
كما يتشكّل شهر إبريل
شجرة شجرةً..
عصفوراً عصفوراً..
قرنفلةً قرنفلةً..
وكلّما أحببتني أكثر
واهتممت بي أكثر
تزداد غاباتي أوراقاً
وتزداد شفتاي اكتنازاً
ويزداد شعري جنوناً..

***

على يديك أكتشف للمرة الأولى
جغرافية جسدي.
تلّةً تلّةً
ينبوعاً ينبوعا
سحابةً سحابةً
رابيةً رابيةْ

***

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 خلجاني..

قصائد حب، (قصيدة حب - 2)

والحقيقة أن هذا النوع من الإبداعات التي تتناول جسد المرأة قليل جداً في أعمالها الشعرية. وعدد قليل من الكاتبات العربيات كتبن أيضاً عن جسد المرأة وحبّها الإيروتيكي، مثل ليلى البعلبكي ونوال السعداوي وكوليت خوري، ولكنهن لا يرغبن في أن يتجاوزن أسرار المرأة ومكنوناتها وخصوصيتها، ويختلفن عن كاتبات الغرب في هذه الناحية. فالكاتبات العربيات عندما يكتبن عن جسد المرأة وحبها الإيروتيكي، لا يشبهن كاتبات الغرب اللاتي يهتممن بإثارة الشهوة والأحاسيس الجنسية، بل يؤثرن تجسيد الصفات الجمالية والأخلاقية والذوقية للأنثى الشرقية.

وبالاختصار، تركّز الشاعرة سعاد الصباح وغيرها من الشاعرات والكاتبات العربيات على الغزل العفيف والمساواة في الزواج. وهن يصفن متاعب المرأة العربية من جهة الوجود، ويؤكدن وجوب وعي الذات للمرأة الحديثة وتطلعها إلى الاستقلال من خلال وصف الحياة الشخصية للمرأة. وهذا يختلف عما أبدته كاتبات العرب في استراتيجية كتابتهن المتوعدة التي تؤكّد تفوّق الأنثى، وبخاصة أن بعض الكاتبات الفرنسيات دعون إلى كتابة تجريبية بأسلوب خاص وبكلمات المرأة التي تختص بأجساد النساء وأسلوب تعبيرهن الخاص، الذي يوافق الناقد ج. دريدا على أن يسمّيه «كلمات المرأة»، فيركّز على وصف جسد المرأة والتعبير عن خصوصية المرأة الفيسيولوجية ولا سيما شهوة المرأة. وهذه الكلمات تمدح التعددية والدلالات التي لا تحدد ولا تثبت. وتمدح تغيير الدلالات بسبب المعارضة، وكذلك التقلبات مثل المسائل المتغيرة، وكل هذه المظاهر تشبه أعضاء التناسل الأنثوية المركبة[1]. وقد شرحت الناقدة الفرنسية لوسي إريجري

1- Mary Povery. “Feminism and Deconstruction” in Feminist Studies, Vol. 14, No. 1. Spring. 13 1988.

(Luce Irigaray) هـذا الأسـلوب اللغـوي الخـاص قائلـة: «إن المـرأة تختلـف عـن نفسـها إلى الأبـد ولا شـك أن هـذا هـو السـبب الـذي جعلهـا تعتـبر أنهـا مزعجـة ومكابـرة تتغـير بـلا توقـف ولا تفهم بسـهولة بله لغتها التـي تمتد إلى كل الوجهـات. فـلا يجـد «هـو» في هـذه اللغـة أي منطـق اسـتمراري بمعنـى معـين.. وفي كلام المـرأة (عـلى الأقـل عندمـا تجـرؤ عـلى أن تتكلـم) كثـيراً مـا تشـتبك بنفسـها مـن جديـد. هـي تفـرز مـن نفسـها كلـمات القيـل والقـال واسـتفهاماً ونصف سر وجملة تتردّد.. وعندما تعود إلى نفسـها.. ولا تسـتطيع أن تبـدأ وتتحـرّك إلا بوجهـة أخـرى سـعيدة ومريـرة، يلـزم عـلى النـاس أن يسـتمعوا إلى حديثهـا المختلـف حتـى يجـدوا فيـه معنـى آخـر. وهـذا المعنى كثـيراً مـا ينسـج نغمه، يقبل كلمات باسـتمرار، وفي الوقت نفسـه يترك كلمات كيـلا يصبـح ثابتـاً لا يتغـير، لأنهـا عندمـا تتكلّـم، يكـون كلامهـا مختلفـاً عـمّا كانـت تريـد أن تعـبّر عنـه مـن المعـاني. شرحهـا لم يعـد يتّفـق مـع أي شيء، وصفتـه البـارزة هـي المجاورة. وعندمـا بَعُد شرحها عن المجـاورة، توقفت من جديـد وبـدأت مـن الصفر، بـدأت من جسـدها وبدأت من أعضاء تناسـلها»[1]. ومؤكـد أن كلام الأنثـى تحـت إشـارة هـذه الاسـتراتيجية للكاتبـة سـوف يهـزّ هيـكل التاريـخ الدائـم ويهـزّ عـادات المجتمع وتقاليـده فتصـدم حقيقة كلام الذكـور السـلطوي وقوانينـه صدمـة عنيفة.

الشـاعرة سـعاد الصبـاح وغيرهـا مـن الكاتبـات العربيـات برغم أنهـن يردن أن يكـسرن سـيادة أيديولوجيـة الرجـال، يتّجهن كنسـاء الـشرق إلى أن يعاملن الرجـال بلطـف أكـثر. لا يـردن أن تكـون المـرأة العربيـة «الجنـس الثـاني»، فتبتعـد عـن الجنـس الآخـر وتعـزل نفسـها، بـل يرجـون أن يفهمهـن الرجـال

1- انظر تسانغ جنغيوان: المرجع السالف الذكر، ص.338

وأن يقبلوا وعي المرأة الداخلي وقيمها التي كانت مكتومة من قبل. قد لاحظن أنه ليس كل رجل يضطهد المرأة ويعارض قضية المرأة، كما قالت الكاتبة مي زيادة: «المتهكمون على المرأة كثيرون في هذا العصر الفوضوي، ولكن أنصارها أكثر وهم من ذوي النفوس الكبيرة والرؤوس المفكِّرة. بل هم أسمى وأشرف رجال زماننا. إنهم يحترمون جهادها، ويعترفون بحقوقها، ويقرّون بما تأتيه الإصلاحات الباهرة، ويعجبون بإقدامها وثباتها ويرون في نهضتها أيادي جديدة عاملة لخير الإنسانية وتخفيف الويلات عنها»[1].

لقد رأينا الشاعرة سعاد الصباح وغيرها من الأديبات العربيات يقلن كلاماً أنثوياً يختلف عن كلام الأديبات في العالم الغربي، إذ إن الأديبات العربيات فتحن الذات وجسّدن كلام الأنثى المعني بتجارب المرأة الفردية والذاكرة التاريخية الفردية، وهي لا تحفظ لنفسها استقلالية معينة وحسب، بل تتفق في بعض الأحيان مع الكلام الرئيس الإنساني السائر فتظهر إلى حدّ ما الصفات البارزة لكلام الأنثى. وبالنسبة إلى الشاعرة سعاد الصباح، فإنها تختار الألفاظ الكثيفة المشحونة بالمعاني والدلالات، لكي تصنع صوراً رائعة تثير خيال القراء، فيتمتعوا بروعة الجمال. تلك الألفاظ العادية البسيطة المعروفة تصبح على قلمها ألحاناً رائعة وأنغاماً متفجرة، وقد قال الناقد نبيل راغب إنها من نوع «السهل الممتنع»، وفي القطعة التالية تتكثف الإيحاءات والصور والرموز في أبيات قليلة تكاد تحتوي على كل الحياة فتضم الزواج والحب، والقتال والنضال، والمهرة والثمرة، والكفاح والكبرياء.

زواجي جرى تحت ظل السيوف، وضوء المشاعلْ

1- مي زيادة، (المرأة والتمدن)، في كتاب كلمات وإشارات، المؤلفات الكاملة، ج2، مؤسسة نوفل، بيروت - 1975.

ومَهري كان حصاناً جميلاً.. وخمس سنابل..

وماذا تريد النساء من الحب إلا..

قصيدة شعر،

ووقفة عز،

وسيفاً يقاتل؟

وماذا تريد النساء من المجد

أكثر من أن يكون بريقاً جميلاً

بعيني مناضل؟؟

الصور المتوالية في هذه القطعة القصيرة كظل السيوف وضوء المشاعل، والسنابل الخمس، وقلب النساء النابض، ووقفة عز، والبريق الجميل في عيني المناضل، كلها صور قادرة على إثارة خيال القراء. قال د. نبيل راغب: «كان الهدف الأساسي لسعاد الصباح من كل إنجازاتها الشعرية أن تعيد تفكيك العالم العربي وتشريحه وإعادة بنائه عن طريق إقامة علامات جديدة بين الكلمات والصور التي ترمز إلى جزئيات هذا العالم وعناصره..».

وفي الختام أقول إن الشاعرة سعاد الصباح تحسن التركيب الجديد للألفاظ القديمة حتى تصبح وكأنها لغة جديدة. فمن الطبيعي أن يجذب كلامها الأنثوي هذا كثيراً من القراء العرب وكذلك القراء الأجانب، في الشرق والغرب، ومن ضمنهم القرّاء الصينيون.

قالت سعاد الصباح.. ولم تقل:
ثوابت شاعرة ومتغيرات أمة

أ. يوسف القعيد[1]

هـذه جولـة في أحاديث سـعاد الصباح الصحفية، على مدى سـنوات. تتبعت فيهـا ثوابـت الشـاعرة عـلى الرغـم من تغـير الأحوال ومـرور السـنوات. ولكن في مواجهـة كل هـذه المتغـيرات، التـي كانـت محزنـة في كثـير مـن الأحيـان، ومفرحـة في قليـل مـن الأحيان الأخرى، كانت هناك ثوابت شـاعرة في مواجهة كافـة المتغـيرات.. ثابتـة.. وما أكـثر المتغيرات. هذا مـا تقوله أحاديثهـا الكثيرة. وهـذه رحلـة بـين الأحاديـث. مـا قالته سـعاد الصبـاح.. وأيضاً مـا لم تقله. لأن المسـكوت عنـه في كلامهـا ربمـا كان في حجـم المـصرّح بـه، فهـي حتـى عندمـا تتكلـم للصحافـة، أو تـدون إجاباتهـا عـلى الأسـئلة التـي توجّـه إليهـا لا تنسى أنهـا شـاعرة، تعـبر عـن نفسـها بالشـعر، وفي لحظـات اللجـوء إلى النـثر، فـإن نثرهـا يصبـح شـعراً منثوراً.

1- أديـب وروائي وصحفـي وقـاص مـصري معـاصر وُلـد في محافظة البحـيرة في 2 أبريل عـام 1944، وتخرج في معهد المعلمـين، ثـم التحـق بالقـوات المسـلحة عـام 1965، حتـى عـام 1974. اتجـه إلى العمـل بمجال الصحافـة فعمل محـرراً أدبيـاً بمجلـة المصـور التابعـة لـدار الهـلال، وتـدرج في المناصـب حتـى شـغل منصـب نائب رئيـس تحرير المجلـة في عـام 2000، ثـم اسـتقال مـن منصبـه بعـد ذلـك ليتفـرغ للكتابـة الأدبيـة. عمـل مقـرراً للجنـة القصـة بالمجلـس الأعـلى للثقافـة بـدءاً مـن نوفمـبر 2017. واهتـم بالتعبـير عـن المحيـط القـروي المـصري ومـا يتصل به مـن قضايـا، وعـرف بنبرتـه السياسـية الناقـدة التـي عرضـت بعـض أعماله للمصـادرة. يعتـبر مـن رواد الرواية في مرحلـة مـا بعـد نجيـب محفـوظ الـذي ربطتـه به علاقـة متينة. حصـل على جائـزة الدولـة التقديريـة في الآداب سـنة 2008 وحـازت روايتـه «الحـرب في بـر مـصر» المرتبـة الرابعـة ضمـن أفضـل مئة روايـة عربية.

هي والشعر:

نبدأ بسعاد الصباح الشاعرة، لأن الشاعر الحق هو من يكتب لأنه يريد مقاومة الفناء وكتابة اسمه في سجل الخلود الإنساني. ماذا قالت سعاد الصباح عن الشعر؟ وعن قصتها مع الشعر؟

«كنت في الثالثة عشرة من عمري حين شعرت أن في داخلي مخزوناً لكتابة خارجة عن مألوف الكتابة النثرية. وأذكر أننا كنا في حصة الرياضيات، حين كتبت أول بضعة أبيات من الشعر، ولاحظت مدرِّستي ارتباكي، فطلبت الاطلاع على ما كنت أكتب، وشجعتني على الاستمرار في المحاولة. ورحت ألتهم كل ما يصل إلي من دواوين الشعر، أو المجلات المعنية بالنشر الثقافي، وفي طليعتها مجلدات من مجلّة «الرسالة» المصرية كانت في بيتنا، التي كانت درّة الشرق الثقافي، فتعمّقت في الروح، وأصبحت هناك جذور لتطلعاتي، وعرفت أن في أعماقي بذرة شعرية تستحق العناية والاهتمام والتثقيف. وقد شجعني والدي، رحمه الله، على خوض التجربة وكان حريصاً على متابعة ما أكتب، وعلى تزويدي بما يصل إليه من الأعمال الشعرية».

- وفي حديث آخر يكون السؤال أكثر تحديداً.. ما هي قصة قصيدتك الأولى؟

«كنت في الثانية عشرة من العمر، وخلال حصة الحساب، شعرت أنني بعيدة عن كل ما يقال ويكتب من أرقام، وأن في أعماقي كلاماً آخر راح يتسرب إلى الورق. وقد لاحظت مدرِّستي انصرافي عمّا يدور، فأقبلت عليّ متمهلة، ثم سألتني ما الذي أكتبه. وفي استحياء ناولتها الورقة الصغيرة. قرأتها، ثم كانت دهشتي في أنها لم تؤنّبني على انصرافي عن مادتها، بل

قالـت لي: اهتمِّـي بالكتابـة فلديـك باكورة شـعر. وهكـذا كان».

- في قصائـدك الأولى كنـت تكتبـين الشـعر العمـودي، ثـم تحولـت إلى كتابة شـعر التفعيلـة. فكيـف حدث هـذا التغير؟

«الشـاعر لا يعيـش في جزيـرة مغلقـة عـن الدنيـا. وقـد أخـذ العديـد مـن الشـعراء العـرب بمذهـب التفعيلة منذ الخمسـينيات، وكان لا بـد لهذا النمط أن يجـد طريقـه إلى كثيريـن. ورغـم نتاجـي الشـعري المعتمـد عـلى التفعيلة، إلا أننـي لم أتـرك الشـعر العمـودي، والـذي يجـد سـبيله إلى تكويـن القصيدة عنـدي في أكـثر مـن عطاء».

- كان جـان كوكتـو يقول إن الشـعر ضرورة ولكن لا أعـرف لماذا؟ فما أهمية الشعر في نظرك؟

«.. الشـعر مهـم للمبـدع، الـذي لا يملك أن يحـدّد أهميته بالنسـبة للآخرين بقـدر مـا يعـرف أهميتـه بالنسـبة لحياتـه. الشـعر حيـاة، ومـن المفـرح أن العـرب، ومنـذ أقـدم عصورهـم، قد وجدوا في الشـعر روحهم، لذلـك فإن عدد الشـعراء العـرب خـلال الألف وخمسـمئة عـام الماضية يزيد عـن أربعين ألف شـاعر، عـدا الشـعراء المبدعـين زجلاً أو مـا يعـرف في الخليج بالشـعر النبطي، وعـدد هـؤلاء في جميـع الأقطـار العربيـة اليوم يصـل إلى ألوف الشـعراء».

- بمن تأثرت من الشعراء القدامى والشعراء المحدثين؟

«تأثـرت في بدايـات عطـائي، كـما يتأثـر كل مـن تفتـح لـه بوابـات الشـعر، بالمتنبي وأبي تمام، ومن ثم بشـعراء المهجر اللبنانيين، وبشـوقي.. وقد أحدثت موجـة الشـعر الجديـدة في أواخر الخمسـينيات أثراً عميقـاً في نفسي، وبخاصة بـزوغ نجـم شـعري مدهـش تجسـد في عطـاء الأسـتاذ الشـاعر الكبـير نـزار

قباني. ولا زلت أقول وأعيد أنني أعتبر نفسي تلميذة في جامعة نزار قباني الشعرية. ولا أقول جديداً حين أعلن أنني أرى في نزار قباني، الشاعر، قامة عالية تتقدم كل القامات الشعرية، وما أكثرها، في حياتنا الثقافية المعاصرة. إنه يشكل فاصلاً بين الشعر قبله والشعر بعده. وليس هذا برأيي وحدي. إذا قرأنا ما كتب عنه في المجلّدين الضخمين اللذين أصدرتهما «دار سعاد الصباح للنشر» تكريماً له قبل رحيله بأربعين يوماً، وما يكتب عنه اليوم، فسوف يقر بأن رأيي ليس تغريداً خارج السرب، بل مشاركة واضحة في موكب تقويم هذا الشاعر الخالد».

نزار قباني

- ماذا تقولين عن نزار بعد رحيله؟ وماذا يتبقى من نزار كشاعر وإنسان وصديق ووطني تغنى بآلام أمته وطموحاتها؟

«خسرت الأمة العربية فارسها الشعري. خسرت القنديل الذي أضاء ذاكرتها بالشعر الشجاع. كان نزار قباني واحداً بين الشعراء في صدقه، فلم تكن الكلمة عنده ترفاً بل تعبيراً عن حياته، والتزاماً بالتطابق الكامل بين ما يؤمن به وبين ما يقوله. وسوف يبقى نزار قباني شعلة خالدة لا تموت نارها، لأنها متصلة بحياة كل عربي يعرف كيف يقرأ أو كيف يسمع. نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ومن المحال أن يضيع صوته في غابات النسيان. لقد بقي وحده للعرب، في الحقبة السوداء هذه، ضوء واحد كبير يصرخ بالصمود وبالأمل في ولادة جديدة للأمة، ويرفض محاولات بعثرة الهوية والإرادة العربية».

- كيف قدمت العزاء لأسرته؟ وهل اتصلت بأبنائه؟ وكيف تابعت مراسم

تشييع الشاعر الكبير إلى مثواه الأخير بدمشق؟

«لقد تصرفت بما يمليه الواجب على الأسرة الواحدة، خاصة وأن كريمتيه هدباء وزينب ونجله عمر يرتبطون مع الأولاد بعلاقة حميمة وعميقة. ولقد تابعت مع ملايين العرب مراسم تشييع الشاعر الكبير عبر شاشات الفضائيات العربية التي غطّت الحدث باهتمام غير مسبوق».

- ما شعورك عندما سمعت بمرضه؟ ثم خبر وفاته؟ وكيف كان وقعه عليك؟ وكيف تابعت مسيرة الأيام في حياته؟

«كنت أستشفي في الولايات المتحدة، وبعدها في جنيف، حين علمت بالنبأ المفجع. لقد خسرنا صديقاً حقيقياً، ولعلّ حزن أولادي لمرضه، ثم لوفاته قد جسد موقفنا كأسرة، من غياب هذا الإنسان الشجاع والنبيل والوفي. لقد كنا قلقين عليه، وكنا نأمل في أن تعود إليه العافية، خاصة وأنه لم يستسلم للمرض، ولم ييئس أبداً، بل كان شجاعاً في مواجهة قدره كما كان دائماً في حياته».

- ما سر هجوم البعض على نزار قباني؟ وما حقيقة الخبر الذي قيل بأن بعض المتطرفين حالوا بين الصلاة عليه في مسجد لندن، فاضطروا إلى الصلاة عليه خارج المسجد؟

«كان نزار قباني إشكالية حادة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، ومنذ عصر المتنبي لم يشغل الناس في دنيا الشعر أحد كما فعل نزار قباني. لقد كان صادقاً في التعبير عن نفسه كإنسان عربي، وبالتالي أحدث زلزالاً في الحياة العربية. لم يكن نزار قباني شاعراً عادياً، بل استثنائياً، لذلك وجد مَن يفهمه ويمضي معه في طريقه، ووجد من يغضب عليه، لأنه خرج على

قانـون الطاعـة والنميمـة السياسـية والثقافيـة والاجتماعيـة. أمـا المسـجد في لنـدن فلـم أكـن هنـاك لأعرف حقيقـة ما جرى، وقـد قرأتُ في جريـدة الشرق الأوسـط أن مديـر المسـجد في لنـدن كـذَّب الخبر».

فنّانون وأدباء

- بعـد تجربتـك الناجحـة مـع ماجـدة الرومـي في أغنيـة: «كـن صديقـي».. هـل تفكريـن في إعـادة التجربـة؟

«تجربتـي مـع السـيدة الفنانـة الرائعـة ماجـدة الرومـي في قصيـدة «كـن صديقـي» كانـت القمـة في سلسـلة مـن الأعـمال، تنتظـر دورهـا بأصـوات أصالـة، هـاني شـاكر، رجـاء بلمليـح وأخريـات وآخريـن. ولا أنـسى مـا حققـه تعـاون الأصـوات والألحـان الإبداعية في أعمال كثيرة للفنانـين: محمد البلوشي، فيصـل سـعد، عـلي عبـد السـتّار، عبد الكريـم عبد القـادر، عبدالله الرويشـد، نـوال، منـى عبدالغنـي، طـارق سـليمان، وعبـادي الجوهـر المتميـز دائمـاً».

- تعـرَّض الأدبـاء الصحفيون والفنانون إلى دعاوى قضائيـة تكاد أحياناً تدمِّر مسـتقبلهم.. هـل يقودنـا هـذا الوضـع إلى الاعتقـاد بأننـا، نحـن العـرب، نتمتـع بحريـة الـرأي؟ أم تظـل هذه العبـارة حبراً عـلى ورق..؟

«لقـد عاشـت أوروبا عشرات السـنين تعـاني من محاكـم التفتيش، هل ننسى أن سـقراط، أبـا الحكـماء والفلاسـفة، قـد اضطـر إلى تجرع السـم عقابـاً؟ هل ننـسى غاليليـو ومصـيره المحـزن؟ هل ننسى لـوركا الذي بعد مصرعه اسـتكثروا موتـه؟ إننـا نجتـاز حقبـة عرفتهـا شـعوب كثـيرة قبلنـا بسـبب تناقـض الرؤى والحقائـق الجديـدة مـع الموروثـات. ولكـن هـا هـي أوروبـا تسـتعيد عقلهـا وتبـكي شـهداء العقـل، وهـا نحـن اليـوم نتصـدى لمحـاولات تكـرار محاكـم

التفتيش ولن نخضع لها. إنني واثقة من أن العصر، بالمتغيرات المذهلة فيه، سوف يحصِّنني ضد وباء التفتيش».

كلام في السياسة

- علاقات الدكتورة سعاد الصباح السياسية.. كيف تشكّلت ولماذا؟

«تتشكّل اهتمامات الإنسان من ثقافته وبيئته. وأنا بطبعي ميّالة إلى الاهتمام بالشأن العام، ثم إنني وُلدت في بيت سياسي، وتزوّجت من الرجل الذي كانت السياسة عمله اليومي، بحكم موقعه كنائب للأمير وقائد عام للجيش والقوات المسلحة، بما فيها الأمن. لذلك كان من الطبيعي أن يأتلف واقعي مع ثقافتي لتكوين شخصيتي المعنية بقضايا الشعب وهمومه».

- هل تستهويك المناصب السياسية، وماذا لو عُرضت عليك حقيبة وزارية؟

«إنني لا أسعى وراء منصب سياسي مهما علا، فاهتمامي منصبّ على الخدمة العامة، ضمن إطار النظام القائم، والذي لم يصل بعد إلى حالة دعوة سيدة لتولِّي منصب وزاري، وللأمانة فلم يخطر في بالي يوماً أننا سوف نصل إلى هذه المرحلة المتقدمة من العمل السياسي حتى أكوّن رأياً فيها».

- كيف ترين تطوّر الديمقراطية، والمسائل المتصلة بالحرية وحقوق الإنسان، في العالم العربي؟

«أية ديمقراطية نريد؟ هذا هو السؤال، ترى هل يكفي الحديث عن الانتخابات النيابية ليصبح بديلاً لكامل الصورة الديمقراطية؟ إن الثوب

العربي مليء بثقوب سوداء تفضح زيف الكلام عن الديمقراطية التي يتم رسمها وفق رؤى وتصورات السلطات. إننا بحاجة إلى وعي بمعنى الديمقراطية الحقيقي، بدءاً من البيت العربي نموذجاً لذلك. بعض البرلمانات العربية ليست أكثر من واجهة إعلامية للحديث عن الديمقراطية، وهي الغائبة عن حياة الشعوب وممارساتها. حقوق الإنسان جديدة على ثقافتنا وخطابنا ومفاهيمنا وكأنها قادمة من كوكب آخر، علماً أن الإسلام كان المؤسِّس لحقوق الإنسان، عمر بن الخطّاب رضي الله عنه سبق كل فلاسفة ومنظِّري حقوق الإنسان في قوله: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمّهاتهم أحراراً». ولكننا نحن نتمسك من تراثنا وديننا بما نشاء، ونهمل ونتجاهل ما نشاء. إن التمتع بكامل حقوق الإنسان يستحق كفاحنا حتى يتحقق، رغم كل التضحيات».

- كمثقفة عربية ما شعورك تجاه قضية فلسطين؟ وإلى أين تسير الأمور برأيك؟ وهل ما زال أمل تحرير فلسطين قائماً؟

«إنّ حبة واحدة لم تسقط من رأس شجرة الزيتون الفلسطينية كما زرعتها في قلبي منذ وعيت على الدنيا. أقول هذا رغم كوابيس اليأس التي تولدت بفعل المهرولين إلى السلام القاتل.

إنني أرى في الحرب تحريراً، كما أرى في السلم الحقيقي الذي يولد بقرار شجاع ومدروس ومبني على العِلم وقائم في مجتمعات ديمقراطية حرّة ومسؤولة تحريراً. إن الدولة العبرية في فلسطين ليست استثناء في التاريخ. وسوف تتحلل هذه الدولة وتضيع وسط البحر العربي الهادر، هذا إذا عرفنا كيف نتعامل مع العصر وأمسكنا بأدوات حروبه وسلامه وأوّلها العِلم والحرية».

- عندما كنت بعيدة عن بلادك كيف بدا لك العالم العربي من بعيد؟ وكيف ظهرت صورة الكويت؟

«لنبدأ من الكويت. إنني أشعر بالقلق لما يدور على ساحتنا الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية أيضاً. نحن لا نعيش حقبة نهضوية من تاريخنا، وليس أمامنا قنديل الأحلام الذي حلمنا به عشرات السنين. يبدو لي أننا نتراجع بدل أن نتقدم، أو بدل أن نتوقف على الأقل. العالم كله يسعى إلى الجديد والأفضل ونحن مشغولون بصراع الكلمات والطموحات وتفسير الماء بالماء، أمّا العالم العربي فلا أحسب أنه أحسن حالاً من المشهد القائم في الكويت وربما كان أكثر سوءاً في بعض أقاليمه. ولولا أنني أرفض اليأس، لكنت أغلقت دفاتري وكسرت أقلامي. إنني أرفض اليأس والاستسلام لذلك أرى أن هناك ضوءاً في آخر النفق المظلم. إن النفق يزداد طولاً ويزداد الضوء ابتعاداً ولكنه هناك».

- نسأل الدكتورة سعاد: الاقتصاد في أعماقك، هل سيكون لانحدار أسعار النفط آثار على تركيبة النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية للمنطقة؟ وهل يمكن أن يتحقق ارتفاع للأسعار في المدى القريب؟

«من البدهي أن تتحسن أسعار النفط الخام عن وضعها الحالي، فالأمر يتطلّب حزماً في الالتزام باتفاق الحد الأعلى للإنتاج، وذلك ممكن بقرار الدول المنتجة والتي لا مصلحة لأي منها في ترك حنفيات الإنتاج تصب دون حساب، ليصل سعر البرميل إلى ثماني دولارات أو أقل. كما أن هناك مصلحة لدول منتجة كبرى مثل الولايات المتحدة وبريطانيا والنرويج في تحسن السعر عن مستواه الحالي، ليتوازن مع كلفة إنتاجه لديها. أما تأثير أسعار النفط على تركيبة النظم فهذه مقولة تتجاوز حدود تأثيرات السعر

المعتادة والتي تشكّل عامل ضغط على التنمية، ولكنها لا تؤدِّي إلى حدوث خلخلة في النظم وإنما قد تكون مفيدة لجهة وعينا بآثارها، ومباشرة بناء اقتصادات لا يكون النفط معها مصدر حياتنا الوحيد».

قلت وتقولين:

- تطرحين السؤال التالي: «ما الذي تفعل في بلاد يصطف فيها الناس بالطابور كي يستنشقوا الهواء». برأيك ماذا يمكن أن تفعل؟ وإلى أي مدى يمكن أن يصل هذا الفعل؟

«تمازجت في روحي جراح العرب، وربما لو كنت أتحدث عن تجربة ذاتية مفرطة لَما عرفت هذه المعاني طريقها إلى مشاعري ووجداني. لكنني أحسّ بجراح أمتي وتذبحني الخناجر المنبثّة في عنق الحرية والأحرار. لذلك أتألّم حتى تكاد روحي تشي باليأس، ولكنه غضب المؤمن الثائر يعيد له توازنه فيصرخ. ولا بد لنا أن نستمر في صراخنا، حتى تصبح الحرية سمة فينا كما عيوننا في الرأس».

- تقولين «أتحدى فرعون على الأرض وأنضم لحزب الفقراء»، هل ينعكس هذا القول على أرض الواقع؟ وكيف؟ أم أنه مجرد صورة شعرية جميلة؟

«ليس الشعر بياناً بالالتزام، في أي منحى كان، ولكنه إعلان لرؤية وبقدر ما يكون هذا الإعلان صادقاً مع النفس، يكون رائعاً في الممارسة. وأحسب، كما يعرفني كثيرون، أنني قريبة جداً جداً من هذا الانحياز للفقراء، على اختلاف درجاتهم وأنواعهم. لقد ترك بوذا كل شيء والتحق بغابة الزهد، وآخرون يتركون الكثير ليكونوا مع سواهم في مواقع الضعف، ويقاتلوا من أجل هؤلاء».

- تقولين: «فرق كبير بيننا.. يا سيِّدي، فأنا الحضارة والطغاة ذكور»، أما مظفر النواب فيقول: «فهل يحكم أكثر من كسرى في الليل». ما الفرق بين هذين القولين؟ وما الخلفية التي تقف وراء هذا القول؟

«أنا منحازة إلى المرأة، بكل حالاتها عاشقة أو معشوقة. قاتلة أو مقتولة. مقهورة أو راضية. أنا معها في صور الحياة الكبيرة ومعانيها العظيمة. وفي صدق أن الذين تحكمهم نهود النساء ليسوا سوى عبيد ولو كانوا أكاسرة وأباطرة، والذين اختاروا الطاعة في الليل لا يليقون بالحب ولا بالمرأة».

- الرجل في حياة سعاد الصباح.. في أي درجة تضعه؟ ومن الرجل البصمة في حياتك؟ كيف ترين الرجل بكل إيجابياته وسلبياته؟

«الرجل في حياة أية امرأة هو الأب والأخ والزوج والحامي والرفيق. في كل رجل صفة هذه الصفات، حسب موقعه. وكما أنه يستحيل على الرجل أن يحيا من غير امرأة، كذلك هو حال المرأة. والرجل، شأن المرأة، فيه القوة والضعف، فيه الكرم والبخل، فيه الشجاعة والجبن. هناك صفات مشتركة كثيرة بيننا، وإن كنت أتمنى لو ارتقى الرجل إلى مستوى الإيمان بأن عدالة الحياة في كينونتها ذات قطبين متوازيين، وهو ما لم يتحقق عموماً حتى اليوم. أمّا الرجل في حياتي فقد عرفته مرتين: أباً حنوناً يزرع بذور المحبّة والثقافة في قلبي وعقلي، وزوجاً فارساً يزرع عمري بالوعي والتفهّم لتوفير كل المناخات لأرتقي علميّاً وشعريّاً إلى حيث بلغت. وإنني أعترف، كما أفعل دائماً، أنه لولا الشيخ عبدالله مبارك الصباح لضاع من عمري الكثير هدراً، فأنا مدينة له كزوج وكرفيق وكصديق وسأبقى».

- لاحظنا أن دار سعاد الصباح للطباعة والنشر بدأت بداية قوية،

ونشرت كمّاً كبيراً من المطبوعات الثقافية ثم بدأ نشاطها بالتضاؤل. فهل السبب هو انحطاط الوضع الثقافي العربي أم افتقار دار النشر لاستراتيجية واضحة المعالم؟

«دعني أبدأ من آخر السؤال. لا يعجز المثقف عن رسم استراتيجية لعمله، خاصة حين تكون تجربته قد تجاوزت مرحلة الحبو على الدرب. لكن النشر لا يمكن أن يصبح غاية في حد ذاته، أي النشر من أجل النشر. فإذا لم يحقق النشر الغاية المرجوة فالأفضل له أن يتباطأ حتى يجد الفرصة إلى ذلك. وفي هذا الوطن العربي حيث تتلفت تجد يافطة الممنوعات تزداد طولاً، حتى لتكاد تحسب أنك قد ولدت في عصر محاكم التفتيش. إن الرقابة وشروط فسح الكتاب وهموم التوزيع قد أضعفت قدرتنا على تحمّل كل هذا الأذى، فانصرفت الدار عملياً إلى التحوّل لتكون خلية حياة ثقافية متميزة في أمرين: تكريم روّاد الثقافة العربية الأحياء، وإقامة مسابقات الإبداع للشباب العربي. في المنحى الأوّل أدركتُ ما يدركه كل المعنيين بالشأن الثقافي من قصور في تكريم مشاعل ثقافتنا الأحياء، والذين تتذكرهم الدول والمؤسسات الحكومية فقط حين يغادرون دنيانا. لذلك قررت أن أكسر هذا السور الطيني وأتصدّى لمهمة رائعة وجليلة هي تكريم الرواد أحياء، وقد كان شرفاً لي، ولدار سعاد الصباح للنشر، أن كرمت الأستاذ عبدالعزيز حسين رائد التنوير في بلدي 1995. ثم في العام التالي 1996 كان تكريمنا لشاعر البحرين والخليج والعرب الأستاذ إبراهيم العريض، وبعده تكريم شاعرنا الكبير الأستاذ نزار قباني العام 1998، ولكن القدر لم يمهلنا حتى نقيم له حفل التكريم اللائق بعطائه الهائل في دنيا الشعر العربي. ثم كرّمنا الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة، وفاءً لدوره المتميز

في خلق المؤسسات الثقافية وإنقاذ الآثار المصرية وغير ذلك من أعمال يستحق عليها وقفة الوفاء.

وفي المنحى الثاني، ومنذ العام 1988 قرّر الشيخ عبدالله مبارك الصباح زوجي وأنا، أن نفتح الأبواب أمام المبدعين العرب الشبان ليبدؤوا طريق الإطلالة الأولى على عالم الشهرة والإبداع العلمي، وجوائز سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي، وجائزة الإبداع في فلسطين المحتلة، (وقد توقفت الجائزة الأخيرة بعد اتفاقات أوسلو). وتستمر المسابقات الإبداعية سنوياً في أربعة موضوعات علمية وأربعة موضوعات أدبية وفكرية، ونخصص للفائز الأوّل في كل مسابقة ثلاثة آلاف دولار، وللثاني ألفي دولار، وللثالث ألف دولار كما تطبع الدار على نفقتها الأعمال الأولى الفائزة، وتطرحها في الأسواق تعريفاً بالمبدعين الفائزين. وقد نشرت الدار حتى اليوم أكثر من مئة وخمسين عنواناً لهؤلاء وعزّزت لديهم الثقة بالنفس لإكمال مشوار الإبداع».

لمن تقرأ سعاد الصباح الآن؟

«بين يدي كتاب «العروش والجيوش» للأستاذ محمد حسنين هيكل الذي يلقي أضواء على أسرار المواقف العربية في دورة الصراع العربي - الإسرائيلي خلال الحقبة الأولى منها. إن قراءة التاريخ تشدني كثيراً، خاصة أنني لاحظت مدى القصور في كتابة تاريخنا عموماً، مما ترك للغرباء هذه المهمة فكتبوه كما شاؤوا، ومن وجهة نظرهم التي جانبت الحقيقة مرات. وقد دفعني هذا الواقع إلى المباشرة بالبحث في تاريخنا الكويتي المعاصر، فكان كتابي الأول «صقر الخليج» والذي يظهر في النظرة الأولى كأنه تأريخ فقط لحياة رمز من رموز القيادة السياسية في الكويت هو الشيخ عبدالله

مبارك الصباح. ولكن القارئ المحقّق يجد في الكتاب إضاءات على حقائق ومعلومات سياسية واقتصادية واجتماعية عاشتها الكويت في تلك الحقبة، مما يجعل الكتاب نافذة صادقة على جزء من تاريخنا المعاصر».

- وهل سبب كل هذا بعض الانكماش لوجودك الأدبي والاقتصادي، وما يتصل بهموم الكتابة؟

«من الطبيعي أن يؤدِّي الاهتمام الإنساني بالحالة الصحية إلى انصراف قسري عن متابعة نشاطاتنا المعتادة، ومنها الكتابة أو المشاركة في المؤتمرات والندوات، بما يتطلبه ذلك من الجهد، خاصة لجهة السفر. ولكن ها أنا أستعيد والحمد لله عافيتي ومعها أعود إلى الورق لأكتب «الرسائل» التي تحمل عبق الماضي وحلم المستقبل».

- كثيراً مما في هذه الحياة العربية مؤلم وموجع، فهل ترافق آلام البدن حسرة على هذا الوضع العربي؟

«في كل يوم يضاف إلى أحزاننا حزن جديد وألم جديد وخيبة جديدة، حتى لكأننا تعودنا على الفشل في الخطوات، بعد العجز في الرؤية علمياً يتأثر الإنسان جسدياً بما يصيبه نفسياً. وإنني لأعجب كيف يستطيع بعضنا البقاء حياً وسط هذه الأمواج السوداء المتلاطمة على كل الصفحات. بتنا نشتهي خبراً واحداً يعيد لنا الخلايا التي دمرتها الخيبة، ولكنني لا أجد غير الأسوأ خلفاً للسيئ».

- لماذا لجأت إلى الشعر وأنت متميزة اجتماعياً؟ بمعنى: أنت تنتمين إلى الأسرة الحاكمة ولديك كل شيء فلماذا دخلت درب الشعر؟

«وقد ردّ على سؤالك ناقد أحترمه وكتب يقول لي: قد كان بوسع سعاد

الصباح استناداً إلى تساؤلك، أن تتجمل وأن تتكحل وأن تتدلل وأن تتحمص تحت الشمس، وأن ترقص فوق الموج، وقد كان بوسعها ألا تفعل شيئاً، وألا تقرأ شيئاً، وأن تتفرغ للأضواء والأزياء والرحلات، ولكنها لجأت إلى الشعر وعاشت بين القبول والرفض، وكان تمردّها على السيناريو والقوالب حتمياً».

- قرأت لك جزءاً من قصيدة عن عبد الناصر كانت تقول: «كان هو الأجمل في تاريخنا، والنخلة الأطول في صحرائنا.. كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا، كان بنا يطير فوق جغرافية المكان.. لهذا كان السؤال: مصر كانت ملاعب صباك فما الأثر الذي تركته في نفسك؟ (كانت سعاد الصباح تتكلم عن مصر في ملاعب صباها، ولاحظت هذه «اللمعة» الغريبة في عينيها حين تتكلم عن شيء حبيب إليها. مصر واحدة من الأشياء الحميمة في حياة سعاد الصباح.. في «قصيدة حياتها ربما تحتل أبياتاً كثيرة»).

«مصر وردة تجري في دورتي الدموية، ومن الصعب أن أمنعها من التفتح. وأهم ما في مصر هي أنها بيت ينسيك في أكثر الأحيان بيتك، وشعب ينسيك في أكثر الأحيان شعبك. أهم ما في مصر هو أنها شجرة حنان.. تستطيع أن تنام تحتها وأنت مطمئن، والشعب المصري يجعلك تعيش ليلاً ونهاراً على ضفاف ابتسامة.. وهذا نادر في المدن.. فالمدن الأوروبية «مكشّرة» دائماً.. ومقلوبة الوجه دائماً.. وأنانية في فرحها وفي حزنها، أنت في أوروبا تمشي على سجادة من الصقيع، وأنت في مصر تمشي على سجادة من قلوب الناس وأهدابهم.. عشتُ في مصر في ذروة المد العربي القومي، وفي ذروة أيام الزهو والعنفوان، وكانت سنوات الستينيات بالنسبة لتشكيلي

القومي والثقافي هي أزهى وأخصب سنوات العمر».

- ما الذي يربطك بكلية السياسة والاقتصاد في مصر، وما عمق هذه الصلة؟

«يا الله كم هي رائعة هذه الرابطة، هناك جلستُ لأول مرة على مقاعد الدراسة الجامعية، واختلطت بزميلات وزملاء وتتلمذت على يد أساتذة كبار، فكيف أنسى هذه الحقبة الأجمل من عمري. واليوم حين أذهب إلى القاهرة أحرص على الاتصال بالكلية التي احتضنتني طالبة، لقد حاولت من خلال بعثة المتفوقين للحصول على درجة الدكتوراه، ومن خلال إقامة مكتبة عبدالله مبارك في الكلية أن أرد لها بعض دينها الثمين عليّ».

- ما أبرز ملامح محطات الحياة؟ وماذا تمثل في مسيرتك كإنسانة وشاعرة وابنة الكويت والعروبة؟

«المحطات كثيرة.. كثيرة، منها ما غاب في ضباب الأيام.. ومنها ما لا يزال يضيء في أعماقي كمنارة بحرية.. ومنها ما لا يزال يشعل الحرائق في دمي حتى الآن ويحوّلني إلى كوم من الرماد.. هناك محطات توقّف عندها القلب.. ومحطات توقف عندها العقل.. ومحطات توقف عندها الضمير القومي والإنساني. أما محطات القلب، فهي محطات الصبا الأول، حيث كانت طفولتي لوحة مرسومة باللون الأخضر، وكانت أحلامي تتراقص مع شجرة الصفصاف وتغتسل بمياه البحر.. وتبحر مع السفن المبحرة إلى جنوب شرق آسيا.

هذه المحطة الأولى هي محطة الفرح الحقيقي.. حيث كان كل شيء إما أزرق وإمّا أخضر وإمّا بنفسجي.. أمّا بقية الألوان الداكنة من أسود

ورمادي وكحلي وبنّي غامق فلم تكن موجودة في علبة ألواني.. ولم أكن أعرف على وجه التحديد ماذا يعني اللون الأسود..

اللون الأسود عرفته أول مرة في عام 59/1960 حين ماتت أمي ثم لحقها أبي، ومرة ثانية في عام 1973 حين مات ولدي مبارك وهو إلى جانبي في الطائرة، وزوجي في عام 1991، ثم توالت زيارات اللون الأسود لي أمام الكوارث والإحباطات الكبرى التي نزلت على رأس الأمة العربية.

أمّا محطات العقل فهي المحطات التي حاولت فيها السفر إلى فضاءات المعرفة والارتشاف من ينابيع العلم. أمّا مرحلة الالتزام القومي والاجتماعي والإنساني فلعلها أكبر همومي، لأنني أعتبر نفسي مجندة في خدمة الحق والعدالة والحرية والإنسان. إنني ككويتية عربية مثقفة لا يمكنني أن أقف على هامش التاريخ، ولا أبقى متفرجة على ما يجري في الوطن العربي».

سؤال وجواب:

بدأت بالشاعرة سعاد الصباح. وها أنذا أتوقف أمام الإنسانة سعاد الصباح. وميزتها الأساسية أنه لا توجد مسافة بين الشاعرة والإنسانة. لقد توحّدتا، أصبحتا كياناً واحداً. وهذه وقفة مع الأشياء الحميمة في حياة هذه الإنسانة التي واجهت الكون كله بكلمات محدّدة: البساطة، التواضع، الصدق مع النفس، الصدق مع الآخرين، الصدق مع القصيدة. لأن الشعر لا يقدم نفسه لمن يمارسون معه الكذب أبداً.

السؤال: يقول سقراط «اعرف نفسك» فمن أنت دون تزييف؟

الجواب: شاعرة وباحثة كويتية عربية. يسرقني الاقتصاد من الشعر ولكنه يعود فينتصر الثاني على الأول، في ساعات الصفاء، مهتمة دون حدود

بقضيـة حقـوق الإنسـان، وأعتـبر جهـودي دفاعـاً عنهـا واجبـاً، ومنهـا حقـوق المـرأة في وطنـي الكويـت والوطـن العـربي الكبير.

السؤال: أحب هواياتك؟

الجـواب: الإبحـار مـع كتـاب أو مع موسـيقى أو عـلى صفحة ميـاه الكويت برفقـة الأحبـة: أولاداً وأحفاداً.

السؤال: هل تبحثين عن النجومية؟

الجواب: لا أبحث عمّا أملكه.

السؤال: أين تذهبين بحثاً عن الراحة؟

الجواب: إلى بيت لنا على الشاطئ بعيد عن الصوت وعن الهاتف.

السؤال: هل تعترفين بالفشل؟

الجواب: نعم فالفاشل مَن لا يعرف خطأه فيعترف به ليتفادى تكراره.

السؤال: فكرة تريدين من غيرك أن ينفذها؟

الجواب: كتابة التاريخ الحقيقي للخليج العربي.

السؤال: مشروع تتمنين تحقيقه؟

الجـواب: إنجـاز كتـابي عـن حيـاة الشـيخ مبـارك الكبـير، مؤسِّـس دولـة الكويـت.

السؤال: الرجل في حياتك.. أين موقعه؟

الجـواب: كان كل شيء. اليـوم يجعـل ابنـاي محمـد ومبـارك والأحفـاد كل حيـاتي حضـوراً مشـعّاً بالحـب.

السؤال: هل تشعرين بالحنين لمرحلة الطفولة ولماذا؟

الجـواب: أليـس ذلـك هـو شـعور الإنسـان الطبيعـي إذ تسـلبه مجريـات

الحيـاة الـبراءة واللهـو الجميـل عـن متاعـب دنيـاه، ويشـعر بالأمـان لوجوده في رعايـة الأبويـن.

السؤال: خبر تتمنين سماعه.

الجواب: تطبيق جميع الدول العربية لمفاهيم حماية حقوق الإنسان.

السؤال: متى تقولين «لا» بقوة؟

الجواب: للظلم.

السؤال: كيف تستقبلين رمضان؟

الجـواب: بفرحـة اسـتقبال الغائـب لأن فيـه يكتمـل عقـد العائلة أيّـاً كانت المشاغل.

السؤال: عادة تتوقفين عن ممارستها في رمضان؟

الجواب: رياضة المشي.

السؤال: وهواية يستفزك رمضان لممارستها؟

الجواب: التحدث إلى الذات في أواخر الليل.

السؤال: من أول من تهنئينه بدخول الشهر الكريم؟

الجواب: نفسي، ثم تجيء التهاني للأولاد والأصدقاء.

السؤال: قناة فضائية يجذبك عبقها؟

الجواب: أكثر من واحدة.

السؤال: قناة فضائية تراودك الرغبة في إقفالها؟

الجواب: الإقفال ممارسة طاغية أرفضها.

السؤال: مادة تشعل فيك فتيل التأهب؟

الجواب: ندوات الشعراء.

السؤال: ومادة تحفزك إلى التصفيق بإعجاب؟

الجواب: الحوارات السياسية الراقية.

السؤال: مشهد يسرق الدمع من عينيك؟

الجواب: طفل مريض.

السؤال: حدث هزّ أركانك؟

الجواب: غياب الرفيق الكبير، الزوج والصديق الشيخ عبدالله مبارك الصباح.

السؤال: ظاهرة تشعرك بالخجل؟

الجواب: المديح خارج حدود المعقول.

السؤال: فرصة تأتّت ولم تستثمريها؟

الجواب: لا فرص في الحياة الجادة.

السؤال: وأخرى تنتظرينها بشغف بالغ؟

الجواب: راحة البال من هموم الآخرين.

السؤال: لماذا يصر الإنسان على تخدير السر في أعماقه؟

الجواب: لأنه سرّه.

السؤال: أي الأصدقاء أكثر التهاماً لأسرارك؟

الجواب: لا أحد، فليست في حياتي أسرار خافية.

السؤال: سر يقلع من مطار قلبك للمرة الأولى؟

الجواب: بكائي عند أستار الكعبة في أوّل زيارة لقضاء العمرة.

السؤال: هل أنتِ كما حلمت؟

الجواب: أبداً.. لعلّني أكثر في جانب وأقل في جانب.

السؤال: عندما ترهقنا أحلامنا لدرجة يصعب تحقيقها.. لماذا لا نتركها؟

الجواب: القوي لا يلقي بأحلامه وراءه بل يحملها أمامه.

السؤال: متى تخشين مواجهة الحقيقة؟

الجواب: لا أخشى إلاّ الله عزّ وجلّ.

السؤال: متى تكون الكراهية مطلباً؟

الجواب: حين ينتصر الشر على الخير.

السؤال: ماذا تعنى لك الفروسية؟

الجواب: اعتزاز.

السؤال: بيت شعر لا يفارقك؟

الجواب: وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسامُ

السؤال: الدموع متى تكون سلاحاً؟

الجواب: لحظة القهر.

السؤال: متى تتعصبين؟

الجواب: عندما أثق أنني على حقّ.

السؤال: ما مدى فهمك لدور الرياضة وقيمتها؟

الجواب: فعل بناء في حياتنا.

السؤال: وجِّهي رسالة لآلاف المتفرجين في المدرجات الرياضية.

الجواب: لا تتعصبوا لغير اللعب النظيف.

السؤال: وأخرى للصحافة الرياضية.

الجواب: الرياضة والرياضيون أمانة في أعناقكم فاحرصوا عليها وعليهم.

السؤال: بأي انطباع خرجتِ بعد انتهاء مشاركة المنتخب السعودي في كأس العالم بفرنسا؟

الجواب: بالحزن.. تمنّيت له التقدّم خطوة أخرى وسوف يفعل بإذن الله.

السؤال: إنسان تتمنين لقاءه؟

الجواب: نيلسون مانديلا.

السؤال: كتاب تنصحين الآخرين بقراءته.

الجواب: «صلاح الدين» للدكتور شاكر مصطفى، رحمه الله.

السؤال: ما الذي تفتقده فتاة اليوم من محاسن الأمس؟

الجواب: الصلابة.

السؤال: المرأة تعتقد أن الرجل هو الأقرب للخيانة.. ما سبب تولّد هذا الاعتقاد؟

الجواب: الوقائع.

السؤال: هل صحيح أن شبابنا يؤجلون زواجهم لأسباب مادية؟

الجواب: أحياناً يكون هذا هو الحال نظراً لانبهارنا بالآخرين.

السؤال: صورة لا تفارق ذاكرتكِ.

الجواب: لقاؤنا الأوّل: زوجي وجمال عبد الناصر رحمهما الله وأنا.

السؤال: آخر مرة مارست فيها الكذب الأبيض؟

الجواب: لا ألوان للكذب. الكذب ضعف أكرهه.

السؤال: شيء ضروري يجب أن تتساوى فيه المرأة والرجل.

الجواب: الحقوق الإنسانية قبل السياسية.

السؤال: ما الجدار المكهرب الذي تتمنين أن تلمسيه ولا تستطيعين؟

الجواب: جدار المسجد الأقصى، بجلالته وبقدسيته التي تُشعل الروح.

السؤال: والخط الأحمر الذي عجزتِ عن تجاوزه؟

الجواب: قول الحقيقة علانيةً لبعض الزعماء العرب الذين التقيت.

السؤال: سؤال لا تحبِّين أن تسمعيه؟

الجواب: عن عمل الخير الذي أؤديه برضى الله.

السؤال: أجمل لحظة عشتها في حياتك؟

الجواب: ولادة ابني البكر مبارك، رحمه الله.

السؤال: «لا» كم مرة قلتها ثم ندمت؟

الجواب: لا أذكر ولكنها قليلة، لأن مَن يعرف ما يريد يعرف ما يقول.

السؤال: هل تحرصين على حمل مبلغ كبير من النقود في جيبكِ؟

الجواب: أبداً.

السؤال: هل تحبين مصارحة الآخرين بأخطائهم؟

الجواب: أفعل وأحدد وجهة نظري بوضوح، مع الاحترام للرأي الآخر.

السؤال: وهل تقبلين أن يصارحك أحد بأخطائك؟

الجواب: الصديق. نعم.

السؤال: هل تردَّين على مكالمات الهاتف بنفسك؟

الجواب: نعم كلها.

السؤال: هل فكّرت في كتابة مذكراتك؟

الجواب: لم يحن الوقت لذلك. ربما الأجمل هو سيرة ذاتية صادقة.

السؤال: أي نوع من الكتب تحرصين على قراءته؟

الجواب: الشعر والتاريخ.

السؤال: ملابسك مَن يختارها لكِ؟

الجواب: أنا وأقبل رأي بناتي حين نكون معاً.

السؤال: ما أهمية وجود الساعة في يدك؟

الجواب: الالتزام بالمواعيد، احتراماً للنفس، وللآخرين.

السؤال: تعال ننس الماضي.. لمن تقولينها؟

الجواب: الماضي جزء جميل من حياتنا فلماذا ننساه. هناك أيام مُرّة أتمنى نسيانها لا أستطيع ذلك لأن الجرح عميق في الذات.

السؤال: تتسابقين أنت والزمن.. في رأيك من سيصل أوّلاً؟

الجواب: لا أحد يسبق الزمن.

السؤال: متى انتابك الحزن؟

الجواب: عند غياب الأحبّة.

السؤال: ما الذي تريدينه من نفسك؟

الجواب: الرضى عن النفس غاية المنى.

السؤال: وما الذي تريدينه من الآخرين؟

الجواب: أن يعاملوك كما تعاملهم.

السؤال: متى أحسست أن الزمن توقف؟

الجواب: في 2 أغسطس 1990.

السؤال: الفكر يتطوّر مع الزمن أم يتورط؟

الجواب: يتطوّر نحو الأفضل إذا أحسن العقل قيادته.

السؤال: الوقفة أمام المرآة.. هل تعجبك؟

الجواب: لو لم تعجبني لغيرتها.

السؤال: في زحمة العمل والفكر.. أين نقف؟

الجواب: في الاثنين معاً لأن الفكر والعمل لا ينفصلان.

السؤال: متى يصبح الموت ولادة أخرى؟

الجواب: حين ينصف التاريخ صانعيه.

السؤال: هل هناك روح رياضية بالفعل؟

الجواب: بالطبع وإلا تحوّلت ملاعبنا إلى استادات رومانية تنتهي فيها اللعبة بالموت.

السؤال: الدماء المنهمرة من الكرة الأرضية على أي مصير تصب؟

الجواب: على مصير العدل والحق والارتقاء الإنساني.

السؤال: ما الفرق بين الكذبة البيضاء والكذبة السوداء؟

الجواب: لا فارق أبداً، وإن كانت ما تسمى بالكذبة البيضاء مثيرة للابتسام أحياناً.

السؤال: كيف نستطيع هزيمة الألم؟

الجواب: بالإيمان.

السؤال: أين تكمن رجولة الرجل؟

الجواب: في عقله وحكمته ورباطة جأشه في مواجهة الصعاب.

السؤال: ما الذي بقي فيك من طفولتك؟

الجواب: كلها.

السؤال: متى اجتاحك الكسل؟

الجواب: بعد تحرير الكويت. أحسست أني أدّيت الأمانة فطلبت نفسي الراحة لأيّام.

السؤال: متى ننتبه إلى ضرورة الترشيد في كل شيء؟

الجواب: عندما نتعظ من التجارب.

السؤال: أيهما أكثر قرباً من نفسك.. استلهام لوحة تشكيلية أم قصيدة شعرية؟

الجواب: القصيدة.

السؤال: ما الحبّ؟

الجواب: لم تنجح كل المحاولات في تعريف واحد له. أحسبه الشعور بأن الآخر هو أنت فلا غنى عنه لأن الإنسان لا يستغني عن ذاته.

السؤال: ألذ ما فيه؟

الجواب: التضحية.

السؤال: ما الذي يقتله؟

الجواب: الأنانية.

السؤال: وما الذي يحييه؟

الجواب: التفهم.

السؤال: وما الذي يعكر صفوه؟

الجواب: الحسد والنميمة.

السؤال: هل أنت متعصبة لما تحبين؟

الجواب: نعم. ما لا يستحق أن نتعصب له لا يستحق أن نحبه.

السؤال: حين ينحدر الشعور.. كيف يمكننا استعادته؟

الجواب: بالتمسّك بالقِيَم العليا.

السؤال: متى يتراجع الحبّ كقيمة؟

الجواب: حين تنتصرُ الرغبات الآنية على القيمة الكبرى فيه.

السؤال: متى تحيطين نفسك بأسوار كهربائية؟

الجواب: عندما أقوم بتدريس الأولاد.

السؤال: لماذا تنتظرين العيد؟

الجواب: لأفرح بفرح الأطفال حولي.

السؤال: في ثلاث رسائل مغسولة بالنهار.. اكتبي ما شئت.

الجواب: رسالة إلى المسلمين: افهموا الإسلام واعملوا به.

رسالة إلى العرب: تذكّروا ما كنتم فيه لتصبحوا على غير ما أنتم عليه.

رسالة إلى المرأة: سلاحك عقلك لا دَمعك.

السؤال: من أمير الشعراء العرب الآن؟

الجواب: إنه وحده المتنبي بالأمس واليوم وغداً.

السؤال: ومن أميرة الشاعرات العربيات؟

الجواب: لم أسمع بها حتى اليوم.

اللغة.. الحلم.. التجربة
قراءة في شعرية البوح عند سعاد الصَباح

أ.د. وليد منير[1]

كل فعل من أفعال العاشق يسعى إلى الدلالة على الكثافة الكبرى لعالم الممكن.

سارتر

(1)

إن الحرية هي انتصار شخصي على الخوف. وفي الحب، كما في كل شيء، يسعى الإنسان دوماً إلى عناق حريته بما يكفي لشعوره بالأمان في مواجهة المصير الأخير. اللغة تقول هذا، عادة، بطرق عدّة. والمرأة تقول هذا المتعدد ذاته على نحو خاص. إنها تمنحه قدرة على الحضور من خلال الرغبة. والرغبة تطرح الأسئلة، وتعيد طرحها. المرويُّ عنه، في غير حالة، هو الذات: الذات عندما تنقسم، الذات عندما تلتئم، الذات عندما تتمرد، الذات بوصفها آخر، الذات الأسيانة والحائرة والمندهشة، الذات الحالمة.. وهكذا. من المهم أن ننظر إلى تنويعات الخطاب بالعين نفسها

1- شاعر وأديب مصري، ولد في القاهرة عام 1957 وتوفي 19/5/2009، واحد من أبرز شعراء السبعينيات في مصر، حصل على بكالوريوس هندسة من جامعة الأزهر، ثم درس النقد الفني في أكاديمية الفنون وحصل على الدكتوراه عبر أطروحة حول المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، وكان يعمل أستاذاً للنقد في كلية التربية النوعية. أصدر عشرة دواوين، وأصدر عشر مسرحيات شعرية، ومثّل وليد منير مصر في الكثير من المؤتمرات والمهرجانات الشعرية الدولية، وعمل مديراً لتحرير مجلتي «فصول»، و«القاهرة»، وكان عضواً في هيئة تحرير مجلة «إضاءة 77».

التـي تنظـر إلى اختـلاف المسـافات والزوايـا في علاقاتهـا بطبيعـة اللقطـة. اللقطـة هـي أصغـر وحـدة مـن وحـدات المعنـى، ولكنهـا الركيـزة الأساسـية للـسرد البـصري كلـه. وللّقطة، كـما يقول «لوتمـان»، نوع من الحريـة اللصيقة الصلـة بالكلمـة، ومـن ثـم يمكـن عزلهـا وربطها بغيرهـا من اللقطات حسـب الدلالـة[1]. الحريـة لقطـة ضمن لقطـات مختلفـة تقابلها، والحـب لقطة ضمن لقطـات مختلفـة تقابلهـا، بيـد أننا لـن نفهم معنييهـما، على الوجـه الصحيح، إلا في سـياق عزلهـما وربطهـما في آن. كل حقيقـة مثنـاة في قراراتهـا كما يقول «باشـلار». الحلـم، أيضـاً، حقيقـة بقـدر ما يكـون الواقع حقيقـة. والذات هي التـي تصـوغ حقيقـة الحلـم وحقيقـة الواقـع وفقاً لمنظورهـا. الـذات، إذن، لا تنفصـل عـن التاريـخ، والتاريـخ لا ينفصـل عن النسـبي، كل حقيقـة تعبّر عن نسـبية التاريـخ الـذي تنـدرج الذات في نسـق محتـواه. بيد أن الذات تؤسـطر التاريـخ حـين تطبعـه بطابـع اللغـة الرمزيـة. ولأن «الشـفرة ثغـرة مفتوحة في كثافـة الأشـياء»[2]. فنحـن، دائماً، نقيم حوارنا مع اللغة بوصفها مناسـبة سـانحة لتفتّـح الوعـي عـلى حضـور الكينونـة. والكينونـة، هنـا، كينونـة الأنثـى التـي تكتشـف إمكانـات الوجـود في تجـاوزه لمعطيـات لحظته:

أخرج عن النص القديم للأنوثة

وأخترع أنوثتي كما أريدْ

وأحدّد مكان شفتيّ.. وألوان عينيّ.. كما أريدْ

(..)

1- يـوري لوتمـان في «سـيميوطيقا السـينما» ت: د.نـصر أبو زيد، أنظمـة العلامات في اللغـة والأدب والثقافة، مدخل إلى السـيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة 1986، ص 274.

2- د.عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1989، ص 24.

أخرج من بطن الخرافةْ

وأسنان شيخ القبيلةْ

وفناجين القهوة العربيةْ

وأخلع الحذاء الصينيَّ الضيَّقَ

من عقلي.. ومن قدمي

وأذهب معك إلى آخر الحريةْ

قصائد حب

إننا أمام (النص الجديد للأنوثة)، والنص الجديد للأنوثة هو (آخر الحرية). ما آخر الحرية إن لم يكن هو آخر الوعد بالجنون. وما الجنون إن لم يكن هو الحلم المكتنز بالبداءة: البداءة من شأنها أن تعيد فتح الحياة على تلقائية الشعور والغريزة، وتعمل على تقديس الطبيعة والكائنات، وتهب الإنسان القدرة على محاكاة الريح والنهر والنبات والمطر والشمس:

أيا سيدي:

لا تؤاخذ جنوني

فإني بدائية النزوات

وعشقي مثلي بدائي

سأبقى أحبّك

مهما ضجرتَ

ومهما صرحت

ومهما احتججت

ومهما أردت التحرر من كحلي العربي

ومن شعري الكستنائي

سأبقى أحبّك

حتى تسيل دماك

وحتى تسيل دمائي

خذني إلى حدود الشمس

إن ثمّة تقمّصاً لدور الرجل يناسب بدائية الموقف. وهذا التقمص هو حيلة ذكية للخروج من (النص القديم للأنوثة) بتعبير سعاد نفسها، بيد أن «الإبهام» لا يصل إلى ذروة حدّته إلا عند انبثاق اللحظة المتوحشة «حتى تسيل دماك وحتى تسيل دمائي».

هنا، نعثر على طقس للتعميد الديونيزوسي حيث تأخذ الأسطورة مكانها بامتياز. وأحد حوافز الأسطورة هو الإصرار على تمزيق الثوب الاجتماعي - الثقافي بكل ما يرمز إليه من نخبوية المكانة المقرونة بالإرث العائلي المصون. إن جسارة البوح تنسف كل شيء، فلا يبقى سوى المسكوت عنه في صورة المصرح به. ولذلك فإن «ولّادة بنت المستكفي» هي النموذج المرجعي الأصيل الكامن في مهاد الوعي الشعري للشاعرة. وقد أشارت هي إلى ذلك الاتصال صراحة عندما كتبت أن بعض النساء في تاريخنا الشعري قد كسرن الاحتكار العاطفي، كما فعلت الشاعرة الأندلسية ولّادة حين أعلنت أنها تعيش حالة عشق، وكشفت أوراقها الغرامية بكل شجاعة[1].

1- سعاد الصباح، مقدّمة ديوان قصائد حب، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، 1992، ص 12.

(2)

التأويـل مغامـرة.. ولعلّـه مغامـرة محببـة لأنها تفتـح الحوار مـع اللغة على معنـى غـير ميسـور، بـل على أكثر مـن معنى في الوقت نفسـه. يقـول «بارت» إن الحلـم يصنـع بـين الاسـتماع والنظـر روابـط تتكامـل في تشـكيلها[1]، سـوف نلاحـظ أن للصـوت بـروز الصورة البصرية نفسـها في كثير مـن الأحيان، خاصة عنـد خفـوت درجـة التمثيل الواقعـي للتجربة؛ أي عندما يتـمّ التركيز الداخلي للـذات عـلى لحظـة حلميـة تحـاول دمـج الحاسـتين معـاً سـعياً إلى اسـتبطان أعمق:

حلمت ليلة أمس

بأنني مستلقية تحت أشجار حنانك

وأنك تسقيني حليب العصافير

وتطعمني فاكهة القمر

خفت أن أقصّ عليك ما رأيت

حتى لا تضحك من تخيلاتي

وتكسر صندوق أحلامي

في البدء كانت الأنثى

مـن المهـم أن نلاحظ التجـاوب الواضح بين المحسـوس السـمعي (العصافير، أقـصّ عليـك، تضحـك، تكـسر) والمحسـوس البـصري (أشـجار، حليـب، فاكهة، قمـر) كـما أن الانتبـاه إلى فصيلـة المفـردات التـي تنتمي إلى حقل المحسـوس

1- Roland Barthes, The Responsibility of Forms, Translated by Richard Howard, University of 4 California Press, 1991, p. 257.

ذاتـه يقودنـا إلى إدراك فاعليـة الوظيفـة الإيحائيـة لمعجـم الأداء بحيث يتولّد دائمـاً هـذا الشـعور بمنـاخ الحلـم، بتداخلاتـه، والتفافاته، وتداعيـات عناصره.

فلنتنـاول موقفـين حلميـين آخرين على جانـب من الاختـلاف الملحوظ. نقرأ من الشاعرة:

يا صديقي
أنا ألف امرأة في امرأة
وأنا الأمطارُ
والبرقُ
وموسيقى الينابيع
ونعناع البراري
وأنا النخلة في وحدتها
وأنا دمع الربابات
وأحزان الصحارى

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

نقرأ أيضاً:

كان هو المهدي في خيالنا
وكان في معطفه يخبئ الأمطارْ
وكان إذ ينفخ في مزماره
تتبعه الأشجارْ

وكان في جبينه سنابل وحنطة

وفي رنين صوته ما يشبه الأذانْ

وكان في قدرته أن يطلع السنابلْ

ويجمع القبائلْ

ويستثير نخوة الفرسانْ

ويرجع الملك إلى بيت بني عدنانْ

من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر

ورغم اختلاف الموقفين، فإن خيال الحالم الذي يجمع بينهما يمنحهما معاً هذه الروابط المتبادلة الملموسة بين السمعي والبصري. وفي الحالات الأخرى، أو لنقل في أغلبها، حين تعلو درجة التمثيل الواقعي للتجربة، يميل تشكيل هذه الروابط إلى الاختلاف قليلاً حيث يبرز طرف من الطرفين على حساب طرف آخر فتتحدد مساحة الأخير على نحوٍ ما. ربما كانت الأنوثة، في مخيال حلمها، تسعى إلى التوازن بوصفه قيمة ناظمة للوظائف المتعددة (العشق، الأمومة، الصداقة.. إلخ)، وربما كانت الأنوثة، في المخيال نفسه، تميل أكثر فأكثر إلى التداعي الذي يؤكّد انديا ح أدوات الإدراك الحسّي بعضها عن بعض بما يقوم دليلاً على خصوصية الاستقبال (الرهافة، الشفافية، نفاذ الرؤية).

ثمة ما يجعلنا نشعر أن للحلم استدارة ما كأنه أسورة أو خاتم، وسواء أكنا نحلم في اليقظة أم في المنام، فإن للحلم، برغم كل شيء، سحراً أنثوياً. يكتب «باشلار»: «كل ما هو دائري هو قريب من أن يكون عيناً»[1]. فكيف

1- جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،

نختبر كون الأشياء التي تراها عين الأنثى تعيد أبعاد تكوينها كما يحدث في الحلم؟ وهل ثمة ما يمنحها إيقاعاً جديداً يميّزها عن ذاتها السابقة؟ لا ننسى، كذلك، أن الحلم نوع من البوح الباطني. إنه لغة للظلّ أو اللاشعور حيث يظهر «الأتيمو» كأب أو قديس أو كحكيم أو كرجل بدائي[1]:

يا سيَّدي:

يا أيّها المخبوء من عشرين عاماً في الوريدْ

يا مَن يغطِّيني بمعطفه

إذا سرنا معاً فوق الجليدْ

ما دمت لاجئة لصدرك

ما الذي من هذه الدنيا أريدْ؟

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

إن البحث المألوف عن الملجأ يظلّ، دائماً، سمة مميزة للتجربة (وذلك برغم كل نوازع الثورة والتمرّد على الرجل). إننا لسنا أمام تسوية تقطع جذورها تماماً عن تربة التراث النفسي للمرأة كما هي الحال مع «ماري إلمان» أو «ديل سبندر» أو «جوليا كرستيفا» أو حتى «سيمون دي بوفوار»، بل نحن، هنا أقرب إلى «ماريا هانسن» و«لولا مونتس» و«غادة السمَّان» ممَّن كانت الرومانسية الحسَّية، بتراوح درجاتها، أفقاً لحركة أفكارهن. إنّ تدمير الهراوة القضيبية (والتعبير لكورا كابلان) لا يمثل هدفاً قريباً أو بعيداً، ولكن التفاعل المتكافئ هو المطمح الرئيسي لنضال الأنثى. وحتى

1991، ص 159.

1- كارل جوستاف يونج وجماعة من العلماء، الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984، ص 268 وما بعدها.

هـذا المطمـح فإنـه يتـوارى، أحيانـاً، خلف حنـين الأشـواق اللاعجة:

في داخلي..

مسيرات نسائية طويلة

تبدأ من طنجة

وتنتهي في حضرموت

وشعارات مكتوبة بأحمر الشفاه

وأعلام مصنوعة من خيوط جوارب قديمة

واحتجاجات ضد نظام الحزب الواحد

والرجل الواحد

والفراش المتعدِّد الجنسيات

.. وعندما تنتهي المظاهرة

وترجع الأمشاط إلى أغمادها

وترجع الخواتم إلى جواريرها

وتعود العطور إلى قواريرها

أرمي لافتاتي

وأنسى احتجاجاتي

وأبحث عنك في أي مقهى قريب

لأشرب القهوة معك

امرأة بلا سواحل

إن كل ما هو أبسط هو أكثر احتفاظاً بغوايته. والتناقض، في ذاته، ليس ضد البساطة، بل ربما كان أحياناً أبرز دلالاتها جميعاً، فهو علامة واضحة على التردّد والضعف والتراجع (وهي خصائص إنسانية تنبع من التقلّب العفوي بين المشاعر والأفكار)، المفارقة ليست، أبداً، مورداً أيديولوجيا سحيقاً، وليست في كل الأحوال جدلاً مركّباً، إنها قد تكون، في غير حالة، سلوكاً ساذجاً أو بريئاً يعكس روح الحياة نفسها، وهي، بذلك، تنطوي على شيء من «الغفلة التي تؤدّي إلى تضّاد المظهر مع الحقيقة»[1]. ترى إلى أي حدٍّ بالنسبة إلى ذات أنثوية متَّيمة؟! من وجهة نظري، تكون هذه المفارقة (الغفلة المطمئنة) أقرب إلى ذات الأنثى في فضاء التجربة منها إليها في فضاء الحلم. للحلم مفارقات أخرى من غير هذا النوع. وأذكاها جميعاً هو كسر التواؤم داخل بنية الزمن والمكان. في التجربة يكون رهان المفارقة على الذات والموقف بالدرجة الأولى، ولكن داخل الاتساق الزمني والمكاني. لذلك فإنّ الضيق بالزمن والمكان هو أولى الخطوات المحظوظة للولوج، حثيثاً، إلى عوالم الحلم. غفلة الحالم غفلة سعيدة تطفو على حدود جسده المشروط بالزمان التعس، ومن ثم فإن الحلم حقيقة الحضور الخفيّ الذي لا يُقاوم: الحضور الذي يفتح ينابيعه على استعارة متجددّة.

1- د. سي، ميوميك، المفارقة، ث: د. عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 58.

(3)

عـرف الأدب المـصري القديـم (وكذلك الأدب العربي في طـرف منه) الخطاب الإيروتيـكي للأنثـى بمـا يعنـي اقتحـام المـرأة لمنطقة (التابـو) في آنـات تاريخية معيَّنة.

جاء في إحدى البرديات:

أنت تحبني

ويقيني بذلك

يشدُّني إلى جوارِك

وبين كل الرجال أنت أوَّلهم عندي

هكذا يؤكَّد لي قلبي

الدُّنيا كلّها تضيء

وأنا أحلم بالنوم معك

كما نفعل الآن

وحتى نهاية الأبد[1]

وقـد كانـت ألفـاظ «حبيبـي» و«محبوبتي» و«أخـي» تتصدَّر قصائـد المرأة قبـل أن تظهـر كلمة «صديقي» التي اسـتبدلت باسـتعارة الحـب لرابطة الدم الأبديـة اسـتعارته لرابطـة التقـارب والثقة والـولاء المؤقتة. قال الشـاعر العربي القديم:

دعتني أخاها أم عمرو ولم أكن أخاها ولم أرضع لها بلبانِ

1- د. إبراهيـم فهمـي، أشـعار الحـب عند قدماء المصريين، مؤسسـة جوزيـف د.الرعيدي للطباعـة، القاهرة، 1999، ص 47، 48.

دعتني أخاها بعدما كان بيننا من الأمر ما لا يفعل الأخوان

أمّا لفظ «ملكي.. سيِّدي» فقد ظلَّ أبيض من غير سوء دلالة على لذَّة الخضوع الجسدي والنفسي للحبيب بوصفه مالكاً مطلقاً للمرأة موضوع الفعل.

في الخطاب الإيروتيكي الجديد للأنثى بقايا أحفورية تشير إلى حضور الذاكرة على نحو تضمُّني في مستوى معين، بينما تنفي ذلك الحضور في مستوى آخر. وينمُّ هذا التشاكل عن تضارب في نسق الوعي الأنثوي ذاته، وعن تنافر في معطياته. كأن الأنثى تريد ولا تريد، ترضى ولا ترضى، تستكين ولا تستكين، تخبت ولا تخبت، تلتذُّ ولا تلتذُّ. إن ثمّة مساجلة مستمرّة بين الإنابة والكبرياء.

وببساطة فهي في حاجة إلى أن تعتقد أن ما تفعله للتوافق مع (رغبة الرجل / رغبتها) هو محض اختيارها الحرّ؛ أي إنها في حاجة إلى إشباع سيادتها كطريقة لإشباع سيادته.

1 – كيف نسيت حبنا، وعهدنا النضيرا؟

ألم أكن أميرةً.. وكنت لي أميرا؟

ألم أكن غرامك الأوَّل والأخيرا؟

***

2 – يا هولاكو هذا العصرْ

ارفع عنِّي سيف القهرْ

إنك رجل سوداويٌّ، مأساويٌّ، عدوانيّ

لست تفرِّق بين دمايْ

وبين نقاط الحبرْ

***

3 – فرق كبير بيننا يا سيِّدي

فأنا الحضارة والطغاة ذكورُ

4– ليتني غانيةُ «الجيشا» التي تهوى العطاءْ

ليتني كي أهب العمر لعينيك فداءْ

(..)

وأذيب الثلج من حولك في برد الشتاءْ

وتراني ظلّك الحاني إذا ما الصيف جاءْ

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

5 – تتصارع في أعماقي رغبتان

رغبتي في أن أكون حبيبتك

وخوفي من أن أصبح سجينتك

يتصارع القمر والوحش

والأبيض والأسود

(..)

والرغبة في وصالك

والرغبة في اغتيالك

***

6 – سأعلن باسم سعاد
وهند، ولبنى، وباسم بتول
سأعلن باسم ألوف الدجاج المعلّبِ
أنِّي خنقتك تحت ضفائر شعري
وأنَّي شربت دماءك مثل الكحولْ
ولن أتراجع عمَّا أقولْ

امرأة بلا سواحل

7 – إنَّني إحدى الأعضاء القديمات
في منظَّمة الدفاع عن حقوق الإنسان
ومنذ أَن كنت طالبةً
وأنا أمشي في كلِّ المسيرات التي تطالب برحيل الاستعمار
ولكنني منذ عرفتك
نسبت حقوقي
ولمَ أَعُد متحمِّسةً لرحيلك عنِّي..
يا أجمل المستعمرين

في البدء كانت الأنثى

8 – أنا امرأة من فضاء بعيدْ
ونجم بعيدْ
فلا بالوعود أَلين ولا بالوعيدْ
أنا لست أنثاك يا سيَّدي
فنحن نقيضان في كلِّ شيءْ
ونحن غريبان في كلِّ شيءْ
فماذا لديَّ تريدْ؟

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

تفضح هذه الأمثلة، في مجموعها، الصراع الُمدَوَّخَ بين تراث الحب الشرقي عند المرأة وطموحها الوثاب إلى شكلٍ من أشكال التحقّق المستقلّ. ويبدو أَنّ المشكل الأساسي يكمن في العجز عن التضحية بعنصر من عنصرين لحساب الآخر: الحاجة إلى اللجوء (وهو ما ينتمي إلى تراث الحب الشرقي)، والرغبة في التوحيد (وهو ما ينتمي إلى وضعية الاستقلال الحديثة). أَمّا نقطة الوسط الذهبي فتظلّ منشودة ومفقودة في الوقت نفسه.

إن الحب بوصفه فكرة (شأنه في ذلك شأن كل الأفكار الكبيرة كالحرية والعدالة.. إلخ) يعدنا، دائماً، بما هو أكبر من تجلّياته في أنساق الواقع. لذلك يظلّ (الحب - الحلم) أكبر من (الحب -التجربة). ومن ثمَّ فإن اللغة الشعرية التي تخضع لشروط الرؤية الرومانسية تحاول، في كلِّ لحظة من لحظات أدائها، أن تفتح التجربة على الحلم. يقول «أريك فروم» إنّ المحبّة صيرورة، عملية تجديد وإثراء للذات[1]. لا بد أن نفهم أن الصيرورة

1- أريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص 65.

عمليـة زمنيـة يتوافـر فيهـا حافـز التغـير الخـلاق، وأنهـا بهـذا المعنـى تحـوي جـزءاً مـن الحلـم وجـزءاً مـن الواقـع، ولكـن هذيـن الجزأيـن معـاً يندمجـان في وحـدة واحـدة لا يصدعهـا النكـوص أو النقـض. إن الحلـم، هنـا، ماثـل في قلـب التجربـة وليـس منفتحـاً لهـا أو عليهـا، وفي الصـين القديمـة كانت وحدة الشـعور بـين «الـين» (الجوهـر الأنثـوي) و«اليانـج» (الجوهر الذكـوري) تمثل مبـدأً كليـاً للحيـاة، أي مبـدأً نفسـياً اجتماعيـاً وإيروتيكيـاً في آن. إن فلسـفة للحـب، ربّمـا، ظلَّـت تعـوز المجتمع العربي بسـبب مـن فكرة «القنـاع». وهي فكـرة أسَّسـها الخـوف والحـذر وفقـدان الثقـة الطويـل، وأفضى إليهـا، بصورة أو بأخـرى، مفهـوم «التقيَّـة». ثقافـة «القناع» ثقافة أمَّة مقهورة من سـلطانها الداخـلي، ومضطهـدة مـن غازيهـا الخارجـي. ثقافـة واقعـة بين شـقّي الرحى، فإمَّـا أن تمـوت وإمَّـا أن تتحايـل عـلى عدوَيهـا الغاشـمَين. وقـد فضَّلـت أن تتحايـل عـلى عدويها الغاشـمين فتولَّـدت عنها منظومة متسلسـلة مـن القيم التـي تتلاعـب بالضـوء والظـلّ. وهكـذا أَصبحـت، في النهايـة، ضحيـة نفسـها، وأصبـح أبناؤهـا ضحيتها.

أريد أن أكتب

لأتحرَّر من ألوف الدوائر والمربَّعات

التي رسموها حول عقلي

***

أريد أن أكتب لك

أو لغيرك

أو لأي رجل في المطلق

أريد أن أقول للورق

ما لا أستطيع قوله للآخرين

***

أريد أن أكتب

لأستريح قليلاً من أقنعتي

قصائد حب

(4)

تلعب فكرة «الأمومة» في الحبِّ دوراً مهمّاً في توليد مشاعر «الحنان» و«التسامح» معاً كدعامتين للهوى أو للنزوع الإيروتيكي. والبوح الأمومي هو ما يضمن للتجربة، في ذاتها، قدراً كبيراً من التناغم بين اللذة والاحتواء.

في الأُمومة الحقيقية يكون الاحتواء (من خلال الرحم ثم الصدر فيما بعد) هو المناط المادي للصلة النفسية العميقة التي تؤبد خصوصية العلاقة بين الأم والابن:

ليتنا نحيا مدى أيّامنا للأبدِ

كلَّما أنظر ألقى في جواري ولدي

وأُلاقيه بحضني كلّما امتدَّت يدي

إليك يا ولدي

وفي أُمومة الحب يحدث شيء مشابه إذ يتولَّد الحدب من الحنان، ويتولَّد الحنان من إحساس عميق بأن كلاً من الجسدين هو كناية عن الآخر (جزء يكني عن كلّ أو كل يكني عن جزء)، وأن امتداداً ما لحبل سرِّي

خفـي بـين الجسـدين يوحِّـد بينهـما، ويجعـل مدارهما مـداراً مشـتركاً:

إنَّ الأُمومة في داخلي

تطغى على جميع العواطف الأخرى

فلماذا أخاف عليك كل هذا الخوف؟

لماذا أمدّ يدي بحركة تلقائية؟

لوضع شال الصوف على رقبتك

وإقفال أزرار معطفك الجلدي

قبل أن تخرج إلى الشارع؟

***

إنَّ إحساس الأُمومة نحوك

يدفعني إلى ارتكاب حماقات لا تتناسب مع وقاري

ففي بعض لحظات التجلِّي

يخطر لي أن أقصّ لك أظافرك

وفي بعض لحظات الوله

يخطر لي أن أجفّف شعرك

وأنت بين يدي مستسلم كحمامة

قصائد حب

نقرأ كذلك:

أحياناً يخطر لي أن ألدك

لأحممك

وأنشِّف قدميك

وأُمشِّط شعرك الناعم

وأُغنِّي لك قبل أن تنام

في البدء كانت الأنثى

لا بـدّ أَنَّ الطفـل يتـسرَّب مـن الرَّجـل بينـما تتـسرَّب الأُمّ مـن المـرأة لينشـئا علاقة متقاطعة، مع علاقة الرجل والمرأة نفسـيهما. ويؤدِّي إسـقاط كل محور مـن هذيـن المحوريـن عـلى الآخـر إلى أن يصبح الحـبّ ذا معنى مـزدوج؛ فهو مـن ناحيـة يحرِّكـه نمـوذج الرغبـة الحسِّـية الـذي يجعل اللـذّة تحريفـاً لمبدأ الاحتـواء، ومـن ناحيـة أخـرى، يخترقـه نمـوذج النـزوع في مسـتواه الغريـزي النفـسي فيجعـل من الاحتـواء تحريفـاً لمبـدأ اللذَّة:

طالما طرحت على نفسي

أسئلة طفولية لا جواب لها:

هل أنا حبيبتك؟

أم أَنا أُمّك؟

هل أَنا ملكتك؟

أم أَنا مملوكتك؟

هل أَنا أَنا؟

أَم أَنا أَنتَ؟

قصائد حب

وتختلس المرأة من طفولتها، دائماً، صورة «الدمية أو العروس» فترتبط -بداءة- بـ«الهدهدة» و«المناغاة» و«التدليل»؛ أي بكل ما له علاقة بسحر الأمومة، فيما يختلس الرجل من طفولته، دائماً، صورة «تحطيم اللعب»، فيرتبط -بداءة- بـ«التناثر» و«التبعثر» و«التهشّم» أي بكل ما له علاقة بفتنة الغياب. الأُمومة هي الحضور في مقابل الغياب، والحبّ الأُمومي هو انتباه داخلي إلى ضرورة درء الفراغ الذي يعكس ذاكرة الطفولة الذكرية على صفحة الحاضر. من هنا يأتي «التسامح» غالباً من النقطة التي تشي بفهم بعيد لمخزون الذاكرة؛ فالرجل يحتفظ بإغواء قديم للأشياء التي تدفعه إلى إزاحتها لأنها تنافسه في المكان، والمرأة هي أم المكان، حاويته، فهي التي تجعل من رحمها بيتاً دفيئاً، ومن حضنها اللين فراشاً، لتمنح طفلها إحساسه المطلق بالانفراد والتفرد:

أيّها الطفل الفوضوي
الذي عذَّبني كثيراً
وأَسعدني كثيراً
إنني لن أُعاقبك
على الأواني التي كسرتها
وعلى الستائر التي أحرقتها
وعلى قطّة البيت التي خنقتها
إنني لا أَلومك
على كل هذا الخراب الجميل
الذي أحدثته في حياتي

ولكنَّني.. ألوم أمومتي

قصائد حب

يقـول «فـروم» إن الحـب يقوم على اندماج شـخصين كانـا منفصلين، في حين إنَّ الأُمومـة تسـتلزم انفصـال شـخصين كانـا مندمجـين[1]. هنـا تفـترض المرأة في الرجـل الـذي تحبّـه أنـه كان مندمجـاً بها أصـلاً (مـا دام هو وليدهـا) قبل أن يندمـج بهـا فعـلاً (منـذ زمـن العشـق القريـب)، وأن اندماجه الآن بهـا ما هو إلا واقعـة قـد تَكـرَّر حدوثهـا فقـط، إذ إن لهـذه الواقعة جـذوراً في الماضي. في هـذا المسـتوى مـن المخايلـة اللاشـعورية يتـم تنشـيط «الرمـز» مـن جديد في ثنايـا الخطـاب العاطفـي ليصبـح البوح صـورة لتمثّـل الدور الأُمومـي في لعبة «تدليـل الدمية»:

لا أستطيع أن أَقول لك: لا..
ولا أستطيع أَن أَقِف في وجه نزواتك الصغيرة
فأَنت تستغلّ طفولتك بذكاء
وأَنا أَدفع ثمن أُمومتي

***

كلما جرحتني بسكاكين كلماتك
تقول لي: اغفري لي طفولتي
فإلى متى تستغلّ أمومتي؟
يا سَّيدي..

1- د.زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، 1984، ص 89.

إلى متى؟؟

في البدء كانت الأنثى

***

أيّها الديكتاتور الصغير

الذي يستعمل بذكاء حناني

ونقاط ضعفي

أيّها الطفل السّادي

الذي يلعب بأعصابي

كما يلعب بطيارة من ورق

قصائد حب

لا تقل أمثولة «الطيارة الورقية» دلالة على أمثولة «الدمية». إن دلالة «الدمية» تكمن في «الحنو» و«الدنوّ» مناطَي أمومة الأنثى، ولكن دلالة «الطيارة الورقية» التي يولع بها، عادة، الأطفال من الذكور، تكمن في «مدى التحكّم والسيطرة عبر مسافة بعيدة»، وفي أي لحظة مفاجئة بالطبع، من الممكن أن ينقطع الخيط، أن تنفلت الطيارة من اليد، أن تمزّقها الريح، أن تتعلّق بغصن شجرة، أي من الممكن فقدانها. لا ننسى، أيضاً، أنَّ مهد «الدمية أو العروس» يتميَّز بالصلابة والثبات: الأَرض أو الفراش أو المائدة أو حجر الأَنثى، أَمَّا مهد «الطيارة الورقية» فهو الهواء، الفراغ الذي يتقلَّب على نفسه. «الدمية أو العروس» شيء في ذاته، ولكنه شيء يحاكي كائناً بشرياً أو إنساناً. «الطيارة الورقية» برغم طموحها شيء يحاكي شيئاً آخر. تؤسس أمثولة «الدمية» إذن، فكرة «العطاء» بينما تؤسس أمثولة «الطيارة

الورقيـة» فكـرة «المـروق». العطـاء حركـة نحـو الآخـر، في اتجاهـه تحديـداً، والمـروق عـلى النقيـض مـن ذلـك حركـة تتباعـد حثيثاً ذلـك الآخر:

أيُّها الرجل الذي لا يرى بالعين المجردة

أيّها الغجري الذي تزوَّج البحر

وحقائب السفر

***

إنني أعرف جيداً

إنَّني أقامر على رجل لا يأتي

وحصان لا يربح

***

أيُّها البحَّار الفينيقي

الذي ليس له مرافئ ثابتةْ

ولا عناوينُ ثابتة

ولا ولاءاتٌ ثابتة

لا حظَّ لي معك

قصائد حب

(5)

تلعـب أسـطورة «الفقـد» في شـعر الشـاعرة دوراً إبداليـاً يجعـل مـن المكان ذاكـرة لحـاضر الحيـاة، إن «الفقـد» الذي ينبغـي، من حيث المبـدأ، أن يفضح الغيـاب يقـوم بمـا هـو عكـس ذلـك. إنـه يؤسـطر الحضـور ومـن ثـمّ يصبـح

الغائـب مركـزاً حـول فلكـه قـدر الكائنات والأشـياء.

وإذا كان ثمـة «أنمـاط مـن الخطـاب توجد بـين الخطاب في عمومـه و«أمثلة الخطـاب» كـما يقـول «تـودوروف»[1]، فإننـا أمام خطـاب من النمـط التمثيلي Représentation الـذي يتيـح للخيـال العاطفـي أن يحـرِّك أشـكاله، ويولـد منهـا نماذج اسـتعارية أشـبه مـا تكـون بالحلم.

نقرأ من قصيدة (من أمنية.. إلى مبارك):

يا أَخي.. أَصبح لي اليوم من العمر سنةْ
قُم.. وهنئني ببعض البسمات المحسنةْ
عُد.. وهَب لي لعبة أو زهرة أو سوسنةْ
عُد وبدِّد من سماء البيت غيمَ المَحزنةْ
جافت الأنغام بيتاً، كنت فيه أرغنةْ

إليك يا ولدي

ونقرأ من قصيدة (السمكة تعود إلى بحرها..):

وفي مدينة (عاليةْ)..
وبين كروم العنب وأَشجار الكرزْ
وأَزهار الدفلى
أنجبت أحلى قصائدي (مبارك)
وهكذا أعطاني لبنان شهادتين أَفتخر بهما..

1- Tzvetan Todorov. Theories of the symbol, Translated by Catherine Porter, cornell university press, new York,1982,p.290

شهادة الحياة..

وشهادة الأمومةْ..

خذني إلى حدود الشمس

نقرأ أيضاً من قصيدة حرائق على الثلج:

شوارع «مجيف» مضرجة برائحة صوتكْ

وكراسي المقاهي.. محجوزة على اسمكْ

وجبن منطقة «السافوا».. لا طعم له بعدكْ

وآثار أَقدامك على الثلج

محفورة على جدران الذاكرة

فأعِد إليَّ يا سيِّدي

خرائط المدينة

خذني إلى حدود الشمس

ولمَّا كانت الفانتازيا دائماً «تتموضع في علاقة مع كل من الشعر والأمثولة»[1] فإن (نداء الأخت) و(قصيدة الطبيعة) و(ذاكرة المدينة الثلجية) ثلاثة محدّدات دلالية لالتقاء الحلم واللغة والتجربة في نقطة واحدة.

إن هذه النقطة تعبِّر عن تبادل واضح في الأدوار بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب. ويتوازى رفض المرأة لغياب من تحبّ مع رفضها لغيابها ذاته؛ أي أَنّ الذات الأنثوية هنا، أيضاً، تمثّل أسطورة للفقد. ولنتأَمَّل هذا

1- Tzvetan todorov, The Fantastic, Translated by Richard New Howard, Cornell University Press, new York, 1975, p.75.

التعبير: «فتافيت امرأة» لكي ندرك إلى أي مدّى جاوز ذلك الفقد الأنثوي صورته البسيطة ليوغل في تعميق الإحساس بالانسحاق!

أيُّها السيِّد:

لو حاولت أَن تمسكني

لن ترى إلا فتافيت امرأة

لن ترى إلا فتافيت امرأة

لن ترى إلا فتافيت امرأة

فتافيت امرأة

إنَّ الحضور الماثل أَمامنا هو حضور ذرات، وهذه الذرات تتماسك ظاهريّاً إذ إنها تنتظر أوَّل لمسة لكي ينحلّ تماسكها كالكعكة الناعمة تماماً، فتنفرط وتتناثر. هذه الهشاشة، في ذاتها، هي نوع من الترائي المسكون بغواية التشوُّف والاستشراف. إنَّ الحضور في أسطورة «الفقد» ليس أَثراً، ولا يمكن له أَن يكون كذلك. إنّه بالأحرى انفتاح واتِّساع وانتشار ينطوي على رهافة روحية من درجة أَعلى. وبذلك فهو يشبه الأَثير في مظهر إحاطته وامتداده، ولكنه يستدعي في الوقت نفسه كثافة معيَّنة للإشارات التي تجعل من صاحب الحضور المتخيل مركزاً لدائرة كونية تتَّسم بقداسة ما. هنا، بالتحديد، تلعب أمثولة «البعث الكوني» دورها بامتياز. وتشارك رمزيّات المكان كلّها في هذا البعث لتؤكِّد الروح الشمولية للعالم الذي يتمثَّل كمرآة تحتفظ، دائماً، بانعكاسات الصور دون أي تفريط، وكما يقول «مرسيا إلياد» فإن «الحركة وإعادة التوالد تتتابعان إلى ما لا نهاية»[1]:

1- مرسيا إلياد، المقدس والمدنّس، ت: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، سورية، 1988، ص 143.

الساعة تدقّ

وأجراس أحزاني تدقّ معها

ورياح الألب تنزع قبَّعة الصوف عن رأسي

والثلج يحرقني بناره

وأنتَ تمرّ في شراييني

شرياناً.. شرياناً

شبراً.. شبراً

زاويةً.. زاويةً

موقعاً.. موقعاً

الساعة تدقّ

وأنا مدجَّجةٌ بالعشق حتى أَسناني

فيا أَيُّها المختبئ في أَهداب غمامة

فلتهمر روعةَ أَمطارك

فأيّامي تتشقَّق عطشاً

خذني إلى حدود الشمس

نقرأ أيضاً:

يمرّ عطرك في مخيِّلتي

كسيفٍ من المعدنِ

يخترق الجدران.. والستائر

يخترقني
يبعثر أَجزاء الزمنِ
يبعثرني
وتتركني أَمشي حافية على زجاج المرايا
وترحل

فتافيت امرأة

إن «رجـع الصدى» بالمعنى الاسـتعاري الذي يجاوز حـدود الزمان والصوت، هـو الصـورة - المفتـاح بالنسـبة إلى كلّ الصور الأُخرى التي تلعـب على ثنائية: الغيـاب / الحضـور في أسـطورة «الفقـد». وسـواء أَكان الفقـد موتـاً أو نفيـاً أو رحيـلاً أو تشـذّراً، فـإن «الـولادة الثانيـة» أو «البعـث الكـوني» بـكل تداعيات الحضـور المتخيَّلـة (سـماء البيـت والأرغـن والكرمـة، والكـرز والدفـلى ورائحة الصـوت وآثـار الأقـدام وأهـداب الغمامـة والعطـر وسـيف المعـدن.. إلـخ) نمـوذج يتشـكَّل لــ «رجع الصـدى» على نحـو أَلِّيجوري ذي تلوينـات متعدِّدة. وهكـذا، فـإن الـتردّدات، كما يقول «باشـلار»، تحدث يقظـة حقيقية في الروح عـن طريـق ترجيـع صـورة شـعرية واحـدة، حيـث تدفـع هـذه الصـورة، من خـلال طزاجتهـا، آليـة اللغـة بكليتهـا إلى الحركـة، فالصـورة الشـعرية تضعنـا على بـاب مصـدر الوجـود الناطق[1].

لا بـدّ أَنَّ الحُلـم، في هـذه الحالـة، هـو عـين داخليـة تـرى مـن الواقـع أو التجربـة ذلـك الوجـه الآخـر الذي يمثّل الـسر القابع في زاوية، وهـذه الصوفية الرومانسـية التـي تجعـل مـن اللغة نفسـها شـهوداً لا تقيـم اعتبـاراً للفواصل

1- جاستون باشلار، شاعرية أحلام يقظة، مرجع سابق، ص 31.

القائمة بين الجسد والروح، بل لا تعترف، أصلاً، بهذه الفواصل الوهمية التي ينبثق عنها، ربما، أعتى أشكال الاغتراب، وبنفي «الغياب» بدءاً من هذا الطرح الشعري ينتفي ما يتأسَّس عليه من مضمونات العزلة اليائسة، وثيمات الضياع الوجودي المتّصل، ويمتدّ أفق الرؤيا بعيداً ليحتوي في طيّاته انحيازاً ما لجسارة الحياة، ولإبداع معناها على نحو غنيّ وبسيط، مكتنز وشفّاف، حارّ وأليف في آن. ولعلَّ هذا هو أَحد الأَسباب القوية في حركتي المدّ والجذر المتناوبتين، دوماً، بين حالة العشق وحالة الأُمومة:

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 ألدِك

حتى لا تضيع مني في الغابة

في البدء كانت الأنثى

إنَّ هذا «الحمل الأبدي»، وهو نفسه عنوان القصيدة، يمثِّل -في طابعه الألّيجوري- ظلالاً متعدِّدة (الاتحاد الحسِّي - الديمومة - الاحتواء الروحِي الموازي لكلية الطبيعة في إيقاعها البدائي)، تصبّ في دلالة واحدة هي

«استحالة السماح بالفقد» أو «الاستعصاء على الغياب».

في هذا السياق نقرأ أيضاً:

فرحي بلقائك

كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحم

في البدء كانت الأنثى

إن الداخل ينفتح، دوماً، على الخارج، والخارج ينفتح، دوماً، على الداخل. في مثل هذا التعاقب المستمرّ يشبه «الفقد» أو «الغياب» نوعاً من الدخان الكاذب. إنه خداع بصر. لا شيء أَكثر من أنَّ تبدُّلاً في مظهر الحقيقة يحدث. أمّا الحقيقة، في جوهرها، فهي ثابتة لا تتغيَّر. الحقيقة هي الحضور الكلّي في العالم من خلال أجزائه وعناصره. الحقيقة هي حضور المعنى، وما المعنى إن لم يكن الحياة التي نبتكرها، ونعيد إنتاج غاياتها ومقاصدها من خلال أَفكارنا وأفعالنا؟ ما المعنى إن لم يكن هو «النص المفتوح» و«الميناء الحرّ» و«الحب على مستوى الكون» كما تقول الشاعرة؟.

(6)

ماذا تقول القصيدة عن القصيدة، والكتابة عن الكتابة، واللغة عن اللغة، في شعر (سعاد الصباح)؟

إن الكتابة..

تبتكر لي جنّات صناعيةً

لا أَستطيع دخولها

(..)

الرجل يكتب في أوقات فراغه

والمرأة تكتب في أيّام خصوبتها

واحتشادها بالبروق

والفاكهة الاستوائية

سوف أبقى أصهل

مثل مهرة فوق أوراقي

قصائد حب

ولأن المرأة تكتب «بذات الطريقة التي تعطي بها طفلاً وبنفس الحماسة التي تمنح بها حليبها»، كما تقول الشاعرة، فإن الكتابة تغدو، بذلك، شكلاً من أشكال الغريزة.

كيف تكون الغريزة (وهي أكثر الأشياء طبيعية) جنّة صناعية إلا إذا أَصبحت مساحة محرمة (تابو)؟!

يقولون: إن الكلام امتياز الرجال فلا تنطقي

(..)

وإن الكتابة بحر عميق المياه فلا تغرقي

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

ينم الانصهار الحادث، على المستوى المجازي، بين الكتابة والكلام والشعر والمرأة عن إحساس صارخ بسطو تاريخي مقصود على جنسية اللغة ذاتها Gender of Language؛ فاللغة، بدءاً، لفظة مؤنثة، وكذلك الكتابة، والكلمة، والقصيدة، ولنلحظ استعمال التشبيه البليغ الذي يحذف أداة التشبيه في ذلك العنوان «القصيدة أنثى والأنثى قصيدة» كما ينبغي

ملاحظة الاستبدال القائم بين مفردتي «الكلمة» و«الأنثى» في عنوان في البدء كانت الأنثى.

وإذا كانت «اللغة هي بيت الوجود» كما يقول «هيدجر» فإن المرأة، هنا، تميل إلى اتّحاد اللغة بها اتحاداً عضوياً لأنها تشعر -في قرارة أعماقها- بكونها «بيت الوجود». لذلك فإن القراءة الصحيحة للأنثى هي الكشف الحقيقي عن رهافة العلاقات الحيّة في بنية الوجود:

لا تقرأني من اليمين إلى اليسار

على الطريقة العربيةْ

ولا من اليسار إلى اليمين

علي الطريقة اللاتينية

ولا من فوق.. إلى تحت

على الطريقة الصينية

اقرأني ببساطة

كما تقرأ الشمس أوراق العشب

وكما يقرأ العصفور كتاب الوردةْ

في البدء كانت الأنثى

مَن الذي سرق «اللغة» أو «بيت الوجود»؟ إنه مجتمع الذكورة القبلية العتيد بما ينطوي عليه من مظاهر الاضطهاد والجاهلية الأولى. مجتمع وأد الأنثى وإهالة التراب على مَقْدَمها إلى الحياة كأنها خطيئة الحياة نفسها:

هذي بلاد تختن القصيدة الأنثى

وتشنق الشمس لدى طلوعها

حفظاً لأمن العائلة

وتذبح المرأة إن تكلّمت

أو فكَّرت

أو كتبت

أو عشقت

غسلاً لعار العائلةْ

خذني إلى حدود الشمس

ومن الغريب أن يتناقض الوعي الاجتماعي ذاته مع اللغة التي أنتجها وأنتجته. فعلامات التأنيث، أحياناً، كما يقول «وينسنك»، تفيد المبالغة والتعظيم كقولنا مثلاً: علّامة، وفهّامة، ورحّالة، وصنّاجة، كأن المجتمع الذي انطبع، في لحظة ما، بطابع الذكورة الغاشمة، قد انقلب على اللغة وسلبها جنسها بالفعل دون أن يفطن هو نفسه إلى ذلك. وأنث أنوثة، لانَ، فهو أنيث. ويقال حديد أنيث أي مرن غير صلب، ومكان أنيث أي سهل مِنْبات. ولا يخفى ما بين الأنيث والأنيس من جناس دالّ: فالأنيس من تذهب به الوحشة للين حديثه، ومرونة طبعه، ولطف معشره، وكان الصوفي الكبير «علي الخوّاص» يقول إن الأصل في العالم الأنوثة، ولذلك فقد سرت فيه بأسرها وكانت في النساء أظهر[1].

ويقرِّر «باشلار» أن «المؤنث في الكلمة يزيد من سعادة التكلّم»[2] وأن

1- الإمام عبد الوهاب الشعراني، الجواهر والدرر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1998، ص 145.

2- جاستون باشلار، شاعرية أحلام يقظة، مرجع سابق، ص 31.

«العطف للأشياء الحسنة التسمية يولد فينا موجات أنثوية». إن حبّ الأشياء من زاوية الفائدة من استخدامها لهو عمل مذكَّر. إنها أجزاء أعمالنا، أعمالنا الحادة. لكن أن نحبّها حبّاً حميماً، لذاتها، ببطء الأنوثة، هذا هو الذي يدخلنا في متاهات الطبيعة الحميمة للأشياء[1].. فلننظر إلى التسميات السعيدة التي تمنح الكلام حبوره إلى حدّ أنها تفرض تكرارها بدءاً من كونها تمييزاً يزيل إبهام ما قبله:

تتشكَّل أنوثتي على يديك

كما يتشكَّل شهر إبريل

شجرةً شجرةً

عصفوراً عصفوراً

قرنفلةً قرنفلةً

(..)

على يديك

أكتشف للمرة الأولى جغرافيةَ جسدي

تلةً تلّةْ

ينبوعاً ينبوعاً

سحابةً سحابةً

رابيةً رابيةْ

(..)

1- نفسه، ص 71.

تتشكَّل أنوثتي على يديك

كما يتشكَّل قوس قزح

بقعةً خضراء

بقعةً زرقاء

بقعةً برتقاليةْ

قصائد حب

إن لدينا على صعيد التسميات المتكرِّرة ست كلمات مؤنثة (شجرة، قرنفلة، تلّة، سحابة، رابية، بقعة) في مقابل كلمتين مذكَّرتين (عصفور، ينبوع). إن ثلاثة أضعاف التكرارات المذكَّرة كفيل، دون شك، بزيادة سعادة التكلّم.

وعلى حين يميل كثير من الأسماء المذكَّرة، في المجال العاطفي والحسِّي، إلى التعميم والترادف مهما بلغت حدَّتها (حب، عشق، هوى، شبق، وله، شوق.. إلخ) فإن كثيراً الأسماء المؤنثة، في المجال ذاته، تميل إلى التحديد والتمايز (صبابة، غواية، شهوة، لوعة، نشوة، غيرة، لهفة.. إلخ) كأن اللغة أكثر دقة واتِّساعاً في جانبها الأنثوي منها في جانبها الذكوري، وأشد صدقاً، وأعظم أصالة، ولذلك تمتدّ، ربما، من التجربة إلى الحلم لتحوي طيّها تسميات مؤنثة أخرى تزيد، في هذه المرّة، من سعادة الرؤية أو السمع:

حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سنبلة

(..)

حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سمكة

(..)

حلمت ليلة أمس

بأنني قصيدة سرّية

في البدء كانت الأنثى

وأيضاً:

أنا الخليجية

التي نصفها سمكة

ونصفها امرأة

أنا الناي.. والربابة.. والقهوة المرّة..

أنا المهرة الشاردة

(..)

أنا الغجرية التي تحملك في خلاخيلها

وحلقها النحاسي الطويل

(..)

أنا قصيدتك المكتوبة بحبر الأنوثة

أنا عصفورتك

أنا جزيرتك

أنا كنيستك

فاسمع أجراس حنيني

فتافيت امرأة

تعمل آلية «التشبيه البليغ» دوماً، بما هي وسيط تخييلي بين آلية «التشبيه» وآلية «الاستعارة»، بين الواقعي والرمزي، بين التجربة والحلم. وصورة «عروس البحر» أو السيرين Siréne تعكس، في جوهرها، سمات أنثى أسطورية لها صوت ساحر كان يغوي المغامرين القدامى من البحارة، ويشدّهم إلى أعماق المياه حتى إن «أوليس» ربط نفسه بصاري سفينة من أجل أن يبقي على حياته.. واليوم تعني كلمة أصغى لغناء السيرينات، بمعناها المجازي، أنه اعوجّ عن طريقه باستماعه لآراء خطرة، لكنّ لها على الأقل مظهراً جذاباً[1].

إن لصورة «حورية البحر» ثقلاً دلالياً خاصاً يفوق سائر الصور في شعر شاعرتنا لأنه يرتبط بالأنوثة المفرطة من ناحية فيما يرتبط بعبقرية الغناء المغوي من ناحية ثانية. إنه يرتبط بالجسد واللغة في آن:

يا سيِّدي الجالس في نهاية الدنيا

ألا تذكرني؟

أنا التي شكلتني

من رغوة البحر

ومن حجارة الياقوت

والمرجان

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

1- فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ت: عبد الهادي عبّاس، دار دمشق، سورية، 1992، ص 236، 237.

ولذاكـرة الغـوص وصيـد اللؤلـؤ في بحـر الخليـج دور كبـير، دون شـك، في اسـتدعاء صـورة السـيرين أو عـروس البحـر مـن أعـماق الشـعور، ولكـن لهذا الاسـتدعاء، بـدوره، علاقـة قويـة بالدلالـة الرمزيـة لصـوت الأنثـى، لغنائهـا، لرجـع صـدى إيقاعهـا، لفكرتهـا هـي نفسـها عـن بـوح اللغـة وبـوح الكتابـة:

أهم ما فيك

أنك لا تتعامل معي كقصيدة منتهية

وإنما تتعامل معي

كنص مفتوح على الحرية

في البدء كانت الأنثى

والحريـة، عادة، تجد شـكل اسـتجابتها في صـورة «المدى» وصـورة «البحر». وهـي كثـيراً مـا ترتبـط بهما سـلباً وإيجابـاً كأنهما يمثـلان تجسـيداً لمعناها عبر كل الأحوال.

كل شيء يضيق

حتى مساحة البحر

ومساحة الحرية

في البدء كانت الأنثى

لا ننـسى أن حوريـة البحـر نفسـها قـد تحولـت في بعـض الأسـاطير القديمـة، كـما يقـول «فيليـب سـيرنج» إلى طائـر حيـث يرمـز السـيرين الطائـر في مصر القديمـة إلى الـروح المنفصلـة عن الجسـد[1].

1- نفسه، ص 238.

المـدى والبحـر، إذن، هما وطن السـيرين، هما حرية الصـوت الأنثوي الفاتن في تعبـيره عـن سـحر الأنوثـة المتحررة من أغـلال العالم الأرضي وقيـوده، وهما -بمعنـى مـن المعاني- فضـاء القصيدة المحلـوم به في لحظـة كتابة الذات:

أصعد إلى سقف القمر

لأقطف لك قصيدة

وأصعد إلى سقف القصيدة

لأقطف لك قمراً

(..)

أذهب معك

إلى آخر نقطة في اللغة

وآخر نقطة في دمي

(..)

أيها الرجل الذي أوصلني

إلى مرحلة التبخّر.. والاندثار..

إنني أحبك

بكل عصبية البحر.. وحماقاته

قصائد حب

***

أريد أن أكتب

لأتخلّص من فيضاناتي الداخلية

التي كسرت جميع سدودي

(..)

أريد أن أفتح ثقباً في لحم السماء

قصائد حب

يشترك المدى والبحر في اللون الأزرق الذي يوحي بالهدوء والسكينة والراحة. وربما كان، باستعارة تعبير «باشلار»، هو سعادة الكينونة. الأزرق، أيضاً، هو لون الحبر، لون الكتابة. هو، إذن أنيما النفس المتموّجة في الهواء والماء والكلمات. إنه لغة للحلم، وحلم اللغة، وكلاهما يفتح التجربة على خبرة لا تقدر بثمن: خبرة التفاعل المتّصل مع الزمان والمكان اللذين يجعلان من الحياة شيئاً مخترقاً من خارجه، ومقدساً من داخله معاً. وبين هذا وذاك يصبح اكتشاف المفارقة هو أول الطريق إلى إبداع الكينونة الحق.

(7)

يقول نزار قباني في كتابه الجميل قصتي مع الشعر: «الكتابة هي أعلى درجات التورّط»[1]. وظني أن الشاعرة قد أفادت كثيراً من هذا المفهوم الراديكالي للكتابة، لا بصورة ذهنية أو على مستوى معرفي وحسب، بل بصورة وجودية وعملية تنبع من معنى الممارسة أو البراكسيس Praxis، فتفعيل تجربة الأنوثة إلى حد المواجهة والرفض هو التورط الأكبر الذي تلج إليه كتابة سعاد الصباح. لذلك كان التركيز على الرسالة (ديمقراطية

1- نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، 1986، ص 127.

العاطفـة) تركيـزاً مضاعفاً، متكرراً، وملحّاً، على نحو مسـتمر، وتؤكّد الشـاعرة، فيـما يشـبه «المانفيسـتو»، كونهـا تحاول تقديـم قصائد «يتسـاوى فيها الرجل والمـرأة في حريـة البـوح»[1] فـ «الحجـر عـلى صـوت المـرأة، ووضعـه «تحـت الحراسـة» جعـل المجتمـع العـربي ينطق بصـوت واحد هو صـوت الرجل بكل خشـونته، وملوحتـه، ونبرتـه المعدنيـة، وهكـذا لم تعـرف موسـيقانا «نصـف الصـوت» أو «ربـع الصـوت» وظلّـت السـمفونية التـي عزفهـا كـورس الرجال وحدهـم سـمفونية ناقصة»[2]:

إن الكتابة عندي

هي حوار أقيمه مع نفسي

قبل أن أقيمه معك

فأنا أستطيع أن أستحضرك

دون أن تكون حاضراً

وأستطيع أن أتلمّسك

دون أن تكون إلى جانبي

قصائد حب

وأولويـة «المونولـوج» عـلى «الديالوج» هنـا، تنبع من محاولـة اكتناه الأنثى لمخـزون مشـاعرها، وإضاءتها لذاتهـا، وفهمها لانقسـاماتها ونقائضها وأحلامها وآلامهـا وطموحـات وجودهـا المشروعـة. بيـد أن «الحـوار مـع الآخـر» الـذي هـو الرجـل، لا بـد أن يـأتي فيما بعد، ليكشـف عـن بعد جديد، ليـس تفاوضياً

1- سعاد الصباح، مقدّمة ديوان «قصائد حب»، مرجع سابق، ص 14.

2- نفسه، ص 8.

بالطبـع، ولكنـه سـجالي في جانـب منـه، وحـسِّي عاطفـي في الجانـب المقابـل، وعـن جدل السـجال والحسـيّة العاطفية يتشـكَّل خطاب الأنوثـة الجديد على نحـو يدمـج الرومنـسي والواقعي معاً في نسـيجه المشـدود:

هذا أنا بغير أصباغ ولا طلاءْ

حبَّي شتائي

ولا أشعر أنِّي امرأة إذا انتهى الشتاء

حبِّي جنوني

(..)

حبِّي انتحاري

(..)

حبي طفولي

فلو لمست خصري مرَّة

حلَّقت بين الأرض والسماء

فلا تعاقبني على طفولتي

فإنني من دونها، فراشة من خشب

وزهرة من ورق

ولوحة بيضاء

امرأة بلا سواحل

وأيضاً:

تختلط في أعماقي

مشاعر الغضب..

بمشاعر الأمومة..

وإحساس الأمان

وبإحساس العاصفة القادمة

وأعيش أيّامي معك

وأنا معلَّقة

بين أشجار النار على شفتيك

وبين الهاوية

امرأة بلا سواحل

هـذا «القلـق» المضنـي الـذي يميّـز روح الكتابـة الأنثويـة في حالـة أَشـبه ما تكـون «بالاعـتراف»، هـو مـرآة مصقولة تعكس، مـن مركزية موقعهـا، طبيعة البراكسـيس عنـد المرأة العربية العاشـقة. والقلق Anxiety هـو السر العميق لحلـم الـبراءة فيـما يقول «كيركجـارد». ولا ينفصـل هذا الحلم عن براكسـيس العشـق، بـل ربمـا كان ملهمـه الأسـاسي، بيـد أن تجربـة العاشـق لا تخضـع لقوانـين واضحـة ومسـبقة بقـدر مـا تخضـع لاحتـمالات متباينـة تحدِّدهـا سـياقات كثـيرة ومتداخلـة. ولا تحدِّد أيديولوجية العاشـق، في الحقيقة، سـوى خيـط واحـد من خيـوط الاختيـار المتعـددة. الهـوى، في جوهره، أمـر ملتبس. وهـو، برغـم كل شيء، نـزاع إلى المفارقـة، ولأنـه مولـع، دوماً، بدرجـة أكبر من

الحـدَّة في المشـاعر والأحاسـيس واللذائذ، فهو يتورَّط، رغـماً عنه، في تعارضات لا تصالـح بـين أطرافها:

أحبّك جدّاً

وكم كنت أرغب أن لا أحبّك

لكنها نقطة الضعف عند جميع النساء

ففي حالة العشق

لسنا نفرِّق بين السفوح وبين الهضاب

وبين السطور وبين الكتاب

وبين الثواب وبين العقاب

وفي حالة الشوق

لسنا نفرِّق بين النبي وبين المرابي

أحبّك جداً

فهل يا تراني أحب خرابي

خذني إلى حدود الشمس

هكـذا نشـعر بوجاهـة الـرأي الـذي يتضمنه المثل الشـعبي القائـل: «الحب أعمـى»، ولكـن «العمـى»، هنـا، أكـبر أن يكون هشاشـة أو تميّعـاً في الحقيقة، ذلك أنه يكشـف ببسـاطة عن إنسـانية الإنسـان، عن حساسـيته، وعن عفوية اسـتجابته للإثـارة الوجدانيـة التـي توقـظ فيـه توقـه إلى السـعادة. فالـصراع ليـس مطلبـاً في ذاتـه ولذاته، ولكنـه المظهر الجوهري فقط لتصـادم الحاجات والحقـوق والمطامـح والآمال.

كان صراع الفكـرة مـع الرغبـة عنـد الأنثـى مـن ناحيـة، وصراع الأنثـى مـع الرجـل مـن ناحيـة ثانيـة، كفيلـين بتوليـد حيِّـز درامـي متلاطـم المحتـوى في الخطـاب الشـعري. ولكـن هيمنـة النزعـة البوحيـة عـلى الـسرد الـذاتي جعـل الثقـل الأدائي كلّـه، تقريبـاً، مركـزاً في جانـب الغنائيـة. ولذلـك اسـتأثر ضمـير المتكلِّـم بنمـوذج التعبـير الشـعري في أغلـب الأحيـان. وينـمُّ هـذا الاسـتئثار، عـلى مسـتوى آخـر، عـن نـزوع قـوي إلى أن يكشـف «صـوت الأنثـى» عـن حجمـه في مواجهـة صـوت المـوروث الاجتماعـي المشـبع برمـوز الذكـورة.

يتَّحـد التوجّهـان: الغنـائي والأنثـوي، إذن، في إبـراز العلاقـة بـين نوعيـة الخطـاب وجنـس قائلـه. كأن الغنـاء والأنوثـة ينـداح كل منهـما عـن الآخر في توافـق متزامـن:

وأسأل نفسي:

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة؟

(..)

ومن قال: للشعر جنس؟

وللنثر جنس؟

وللفكر جنس؟

ومن قال إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة

فتافيت امرأة

إننا بإزاء أسلوب «تتحقّق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتكوين، كما يتميَّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتّت»[1].

ينفتح هذا الأسلوب، عادة، على المتلقي، دون عناء كبير، ورهانه على البساطة والوضوح يجعله متمتعاً بمساحة أوسع من الاستجابة الجمالية له، وقد تكون ثمة علاقة عميقة بين قصدية الأنثى في الكشف عن موضوعها وبين هذا الاختيار، مما يدلّ على ذكاء فطري في التعامل مع الواقع الاجتماعي عبر آلية بعينها:

جنَّتي كوخ، وصحراء، ووردُ
وصباح شاعريٌّ حالمٌ
أتغني فيه بالحبّ وأشدو
وأرد القيد عن حريتي
كاذب مَن قال إن الحبّ قيد

القصيدة أنثى والأنثى قصيدة

وأيضاً:

أريد أن أكتب
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي
أقام به الاستعمار
ولم يخرج حتى الآن
فالكتابة هي وسيلتي

1- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 34.

لكسر ما لا أستطيع كسره

من قلاع القرون الوسطى

وأسوار المدن المحرمة

ومقاصل محاكم التفتيش

قصائد حب

هل نذكر، هنا، القوة التي تحدث عنها «أراجون» قائلاً إنها تسقط الأسوار بالغناء؟ وحتى في القصائد النثرية للشاعرة فإن ارتفاع درجة «الإيقاع المتَّصل بالإطار والتكوين» يظلّ باقياً بوضوح شديد، لأنه ينبع من التوازي، والتكرار، والتدويم، واستعادة صور المتقابلات مرّة بعد أخرى في مواقع يتعادل فيها النبر والوقفات.

إن «**صوت الأنثى**» يسعى إلى طرح موضوعه دون كلل، عبر سلسلة من الاستطرادات المتعاقبة. وهو شغوف بالعطف، والنعت، والتوكيد. كأن هذا الصوت يخاف من المحو، من الكشط، من الإلغاء، من التعتيم، من المصادرة، فهو يلحّ على وجوده من خلال التوابع النحوية، ومن خلال المظاهرة الأدائية التي تحتفل ببلاغة المعاودة.

«**صوت الأنثى**»، إذ يخرج توّاً من حبس طويل، يجوب كالمكوك فضاء البوح دون أن يمل. يذهب ويجيء ثم يجيء ويذهب، كي يقول إن حضوره قد ملأ المكان، وإنه يعوِّض زمنه المفقود.

«**صوت الأنثى**»، هنا يجد رائحته ولونه ومذاقه، لأوّل مرّة، فيسعد باكتشاف محسوساته، يلوكها، يديرها، ويقلّبها، ويدعو الآخرين جميعاً إلى مشاركته في تأمّل النغم الذي ظلّ مطموراً تحت ركام الصمت لأحقاب وأحقاب.

سعاد الصباح في أغانيها الوطنية والعاطفية

أ.د. محمد رجب النجار[1]

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

تتمحور تجربتها الإبداعية حول محورين متلازمين: المرأة ثم الوطن، وهما يشكلان معاً رؤيتها للعالم.. ويمثلان بؤرة اهتماماتها الجمالية، وهمومها الثقافية وخطاباتها الإبداعية، شعراً ونثراً. وهو الخطاب الذي تعودنا عليه نصاً كتابياً مطبوعاً عبر مؤلفاتها ودواوينها الشعرية الكثيرة، وإذا صادفنا حسن الحظ استمعنا إلى هذا الخطاب تلقيه الشاعرة نفسها في إحدى

1- كاتب مصري (1941 - 12 فبراير 2005)، تخرج في كلية الآداب جامعة القاهرة 1962م، وحصل على الماجستير عام 1972م، والدكتوراه 1976م في الأدب الشعبي العربي من نفس الجامعة. درس في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة الكويت. من مؤلفاته: دعوة لدراسة تراثنا القصصي في ضوء مناهج الفولكلور، الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي: مدخل بنيوي لدراسة السير الشعبية - الأساطير العربية، حكايات الحيوان في التراث العربي، فن الأحاجي والألغاز في التراث العربي، ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل الملحمي، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 1981م، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، وغيرها الكثير.

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

كنا قد تعودنا أن نتعالق مع سعاد الصباح عبر نصوصها المطبوعة، منذ بدأت تمارس العملية الإبداعية، حتى فوجئنا بها في عام 1991، 1992 تقرر التعامل مع الميديا المعاصرة (شرائط كاسيت، شرائط فيديو، إذاعة وتلفزيون) وأن تدفع بنصوصها الإبداعية إليها مُغَنّاةً بأصوات مشاهير المطربين الكويتيين والخليجين والعرب.. وجاء هذا التواصل الغنائي النصوصي عبر رافدَين: أحدهما غناء نصوص مطبوعة ومنشورة من قبل بين دفتي ديوان، والآخر تأليف نصوص جديدة باللغة «اللهجة» المحكية كتبت للغناء على وجه التحديد، ومن ثم لم تعرف طريقها للمطبعة. وهو أمر جديد لم نألفه في التجربة الإبداعية لسعاد الصباح من قبل، ولذلك فهي غير معروفة لدى نقادها أو بالأحرى لم يضعوا هذه التجربة موضع المساءلة النقدية. فكان أن زادت دائرة التلقي والاستقبال.. لم يعد جمهور سعاد الصباح هو الجمهور القارئ فقط (بضعة ألوف) بل اتسع ليصل إلى الملايين من الجماهير العربية قاطبة، قارئة وغير قارئة إثر عملية التحول في التوصيل (السمعي والمرئي). وهي عملية صادفت نجاحاً جماهيرياً بالفعل، الأمر الذي كان من نتيجته أن أنتجت سبعة شرائط كاسيت / فيديو، حملت صوت سعاد الشعري إلى كل الآفاق، العربية وغير العربية، محققة

أكبر قدر من التواصل والتأثير.

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

الأغاني الوطنية: ثلاثة شرائط

الأغاني العاطفية: أربعة شرائط

وربما كان نجاح تجربة الغناء الوطني -المستمد من نصوص مطبوعة- هو الحافز الذي جعل سعاد الصباح تستجيب لكتابة نصوص غنائية عاطفية باللغة (اللهجة) المحكية، سعاد الصباح في أغانيها الوطنية على اعتبار أن الأغاني الوطنية هي أغاني مناسبات، على حين إن الأغاني العاطفية غير مرهونة -في إذاعتها- بزمن معين. وسعاد في نصوصها الغنائية هي سعاد في نصوصها المنشورة، مشغولة بهمومها الوطنية والذاتية، هموم الوطن، وهموم الأنثى المقموعة في مجتمع ذكوري قامع، وذكورية الثقافة السائدة في آن، على نحو لم تجرؤ امرأة خليجية مثلها على الجهر برفضها ومقاومتها، إبداعاً وفكراً على حد سواء. ولا أظن أن امرأة خليجية أخرى قد وضعت في خطابها الأنثوي وطنها وقومها موضع المساءلة (الثقافية والحضارية والاجتماعية) على نحو ما فعلت سعاد. وهذا هو معنى أن تقول عن نفسها: إنها امرأة قررت أن تخرج من قارورة التاريخ (التخلف الثقافي والحضاري والاجتماعي) وأن تركب سفينة الحرية، تمخر بها عباب العصر (التغير الثقافي والحضاري والاجتماعي) إذا شئنا لمجتمعاتنا العربية أن تنهض من غفوتها (التاريخية) لتلحق بركاب العصر ولو في نهاية الركب الحضاري.. هذه هي رسالة سعاد التنويرية التي تتجاوز بها هويتها

الذاتيـة والخليجيـة إلى هويتها القومية والإنسـانية، وهي الرسـالة التي أصرّت عـلى تأكيدهـا أيضـاً في تجربتها الإبداعيـة الغنائية الجديـدة. وهكذا أصبحت «الأغنيـة» التـي كتبتها سـعاد باللهجة المحكية أو العامية هـي امتداداً طبيعياً ومشروعاً لرسـالتها الشـعرية المنشـورة باللغـة الفصحى (القياسـية المعاصرة)، وربمـا هـي -الرسـالة- دعـوة للتنوير والحداثـة والتحدي الحضاري والشـجاعة في مواجهـة الواقـع، ومسـاءلة المجتمـع، والتمـرّد عـلى مقولاتـه الثقافيـة التي تجاوزهـا العـصر، حـق البـوح بـكل مـا هـو «مسـكوت عنـه» تعبـيراً وتغيـيراً وتحريـراً نحـو الأفضـل لتحقيـق إنسـانية الإنسـان، رجـلاً كان أو امرأة.

وقـد سـاعد عـلى عمليـة التحـول في التوصيل والتأثـير من الكلمـة المطبوعة إلى الكلمـة المنطوقـة عنـد سـعاد عوامـل كثـيرة، نشـير إليهـا في موضعهـا مـن البحـث، وإن كان منهـا عـلى سـبيل المثال أن اللغـة المنطوقة هي التـي تُكَوِّنُ اللغـة بامتيـاز كـما يقول علماء اللسـانيات، عـلى النقيض من اللغة المكتوبـة التـي ليسـت إلا صـورة مكـررة، أو استنسـاخاً رمزيـاً لهـا أو مجـرّد تكويـن «جرافيمـي» للغـة المنطوقـة. ولأن اللغـة المنطوقـة هـي الأصـل وسـابقة على الكلمـة المكتوبـة.. فـما بالنـا إذا كانـت هذه الكلمـة المنطوقة منظومة شـعراً ومُغنّـاةً (والشـعر ولـد مـن رحـم الغنـاء)؟ هنـا تصـل الكلمة المنطوقـة ذروة حيويتهـا الفوريـة الدينامية، أعـلى درجات التواصـل والتأثـير والذيوع.

ذلـك أن النـص المطبـوع إذا مـا تحـوّل إلى نـص مسـموع / مُغنـى اكتسـب مـن خـلال الأداء اللحنـي والغنـائي وسـائل فـوق لغويـة بالغـة التأثـير ابتـداء مـن جماليـات الأداء وانتهـاء بجماليـات اللحـن، وجميعهـا أفعـال كلاميـة لها دور حاسـم في «عمليـة التوصيـل» والنفـاذ برسـالة النـص إلى أعـماق المتلقـي والتواصـل معـه أينـما كان ومتـى شـاء.. وهنـا يكمـن مغـزى تحـول لعبـة

الاستقبال عند سعاد الصباح من النص المطبوع إلى النص المذاع أو المغنى عبر وسائل الميديا المعاصرة.

لكن هذه النقلة النوعية في عملية التحوّل أو تغيير لعبة الاستقبال من المطبوع إلى المسموع لم تكن سهلة، بل مغامرة تحتاج إلى وعي عميق بطبيعة الميديا المعاصرة. فكان أن راعت سعاد ذلك في نصوصها العامية، وأخضعت نصوصها الفصيحة (الوطنية) لمتطلبات الغناء، الأداء الشفوي، ليس فقط من حيث الإيجاز والاختصار وتكثيف المعنى وتغيير الكثير من المفردات والتعابير عمّا كانت عليه في النص المطبوع، بل أيضاً فيما آثرته سعاد الصباح من تخفيف لحدة نبرتها وشدة انفعالاتها، خاصة في أغنياتها الوطنية، فهي في الأصل شعر قيل في ظروف نفسية بالغة السوء، وهي تشاهد العدو يمزّق جسد الكويت، وحيث الكتابة على فوهة البركان لابد أن يكون لها طعم الحريق فيما تقول.

فلمّا انقشعت الغمة وتحررت الكويت، وانتهت فترة الشتات إلى غير عودة هدأت نفس سعاد، ونشرت هذه النصوص الوطنية في ديوانها **برقيات عاجلة إلى وطني** في عام 1991، كما هي باعتبارها «وثائق جمالية» و»شواهد إبداعية» على جريمة العصر. فلمّا أرادت أن تأخذ هذه النصوص طريقها إلى الغناء والتلحين عمدت إلى أمرين آخرين أحدهما: حذف كل ما هو ذاتي وآنيّ، وانتقلت بالنص من ردود الفعل إلى الفعل، فاسترد عافيته الإبداعية، وتخطى بذلك الحاجات النفسية الآنية أو الانفعالية التي صاحبت مخاض النص إبان فترة الغزو أو لحظة الزلزال الكبير الذي راح يغتال كل الأحلام الجميلة للوطن، والآخر: التركيز على تقديم الجوهر الثابت والمتفائل لهذه النصوص، الجوهر الوطني والإنساني الذي ينبغي

أن يصل الآن -بعد انتهاء ضجيج الحرب وصراخ المحاربين- إلى سمع وبصر إلى كل إنسان من أحباء الكويت وأصدقائها، وإلى كل العرب الشرفاء عبر وسائل الإعلام، حتى يتسنى له استخلاص العبر والدروس من هذه الحرب الضروس، وحتى يستعيد كل كويتي ثقته بنفسه وبوطنه الذي دمّرته جحافل العدوان، فيشرع عندئذٍ في إعادة بناء الكويت من جديد.. حيث الشعوب -فيما تقول سعاد- أقوى دائماً من كل طوفان، وحيث لا أحد يقدر أن يحبس في قارورة حرية الإنسان. وبذلك تكون شاعرتنا قد أخضعت نصوصها الشعرية لمتطلبات الغناء من ناحية، ولسياقها التاريخي والإنساني الجديد من ناحية أخرى. ومن ثم لا غرو أن يحالفها النجاح في تجربتها الغنائية كما حالفها في تجربتها الشعرية.

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

القسـم الأول

الأغانـي الوطنية

((أحبك في غربتي وارتحالي))

((وأشتاق كل حصاة.. وكل حجر))

((أحبك رغم حراب المغول))

((ورغم جيوش التتر))

من قصيدة (وردة البحر)

1. الشريط الأول وأغنيات وردة البحر:

أغنيـة وردة البحـر في الأصـل قصيـدة طويلـة نـشرت لأوّل مـرة في ديـوان **فتافيـت امـرأة** عـام 1986، ثـم أعيـد نشرهـا ثانيـة، لأسـباب سـنراها وشـيكاً، في ديـوان **برقيـات عاجلـة إلى وطنـي** الـذي صـدر في القاهـرة 1990، ويضـم عـدداً مـن القصائـد (الوطنيـة) التـي كتبتها الشـاعرة دفاعاً عن حـق الكويت في الوجـود الحـر الكريـم، إبـان محنـة الغـزو في الثـاني مـن أغسـطس 1990. وحسـناً فعلـت الشـاعرة بإعـادة نـشر قصيـدة (وردة البحـر) في بدايـة هـذا الديـوان، مسـبوقة بقصيـدة (إننـي بنـت الكويـت) باعتبارهـا -على المسـتوى السـيميائي- بمثابـة ((وثيقـة انتـماء)) جمالية إلى ثـدي أمها الكويـت، وفصيلة دمهـا وسـقف بيتهـا وتـراب آبائهـا وأجدادهـا عـلى حـد تعبيرهـا، عـلى حـين جـاءت قصيـدة (ورد البحـر) موضـوع الدراسـة هنـا، بمثابـة ((وثيقـة حـب))

جماليـة للوطـن، مقدمـة إليـه إبـان الأيام الخـوالي للكويـت (ما قبـل الغزو)، لينفتـح الديـوان كلـه بعـد ذلـك عـلى تلـك القصائـد الوطنيـة الصادقـة التـي قيلـت إبـان محنـة الغـزو وأيام الشـتات.

والحـق أن ديـوان **برقيات عاجلـه إلى وطني** كله ليس مجموعة من القصائد التقليديـة، بـل هـو معنـاه العميـق مجموعـة مـن ((الوثائـق الجماليـة)) في الحـب والـولاء والانتـماء ليس من خـلال تأكيـد الهوية والجذور فحسـب، بل أيضـاً مـن خـلال تمجيد الوطن والـذود عنه والإعـلاء من شـأن المقاومة ودعم حركـة النضـال مـن أجـل التحريـر، والتبشـير بـه، حتـى يتحقق النـصر وتتأكد الشرعيـة مـن جديـد.. مما يؤكد -على مسـتوى آخـر- أن الشاعــرة ظلّت على إصرارهـا في أن تحمـل ((ملـف الوطـن)) معهـا في المنفـى أو الشـتات عـلى حـد تعبيرهـا، تحملـه في وجدانهـا وفكرهـا، تـذود عنـه بقلبهـا وعقلها، شـعراً ونـثراً. ذلـك أن معـاني الحـب العفـوي والـولاء الصـادق والانتـماء الحقيقي لا تتجـلى ولا تتحقـق ولا تتأكـد إلا في أوقـات المحـن والشـدائد الكـبرى. من هنا لا غـرو أن تتموضـع قصيــدة (وردة البحـر) في بدايـات الديـوان، باعتبارهـا مدخـلاً نصوصيـاً تتجـاوب فيـه (المقدمات مـع النتائج) وتكون القصيدة فــي ضـوء شـبكة العلاقـات الدلاليـة القائمـة في الديــوان بمثابــة (مدخل شـعري) تمهيـدي تكشـف فيه الشـاعرة عـن مدى ولائهـا وحبها للكويت.. حتـى إذا ما اتسـعت شـبكة العلاقـات في النصـوص التاليـة التي تتحـدث فيها عـن المحنة تجلـت لنـا أهـوال الصدمـة والفجيعـة التـي انتابت الشـاعرة من جـراء زلزال الثـاني مـن أغسـطس. وكان هذا هو مغـزى إعادة نشر هـذه القصيدة في هذا الديـوان. وتكـون بذلـك أيضـاً قد انتقلت إلى سـياقها النصي المناسـب، ولم تعد هـذه القصيـدة نصـاً مــن **فتافيت امـرأة**، بل أصبحت نصاً مغروسـاً في جسـد

الوطـن، وبرقيـة عاجلـة إليه إبـان محنته و(فتفوتـة من فتافيته) الموضوعيـة أو العضوية التي تجسد عبقريـة الانتماء الحضاري للوطـن، وصـدق النبوءة (الشـعرية والفكريـة)، لديهـا إيماناً من منطلقات الشـاعرة في حتمية التحرير. ذلـك أن اغتصـاب الشـعوب هـو المسـتحيل على حـد تعبيرها «لأنـه اغتصاب للإنسـان بـكل أبعـاده الروحيـة والثقافيـة والحضاريـة والقوميـة والدينيـة». وهـذه هـي رؤيتهـا للعالم التـي لم تتزعزع قـط إبان زلزال أغسـطس الرهيب. والشـاعرة إذ تفتخـر بانتمائهـا للكويـت، عـلى المسـتوى الـذاتي، بحكـم المولد والنشـأة والمواطنـة، فإنهـا تفتخـر بانتمائهـا للوطن، على المسـتوى الموضوعي، باعتبارهـا -الكويـت أو وردة البحـر- تراثـاً عريقـاً، وتاريخـاً ممتـداً ووطنـاً معطـاءً -بغير حـدود- لكل العالمين وفضـاءً رحباً للديمقراطيـة والحرية والرأي الآخـر، وذلـك في محيطهـا العـربي والإنسـاني. وهـذا يعني على مسـتوى النص الغائـب أن اغتيـال هـذه الـوردة هـو اغتيـال كل القيـم النبيلـة التـي تمثلها.. وأن تدميرهـا يشـكل كارثـة وطنية وقومية وإنسـانية.

تقع قصيدة (وردة البحر) في نصّها المطبوع في (الديـوان) في ثمانية مقاطع، علـى حـين تقـع في نصهـا المغنّـى (الشريـط) في ثلاثة فقط.. وهـذا يعني أن الشـاعرة أخضعـت النـص لعمليـة ((مونتـاج)) أو إعـادة إنتـاج حيث عمدت -دون إخـلال بوحـدة النـص العضويـة- إلى اختيـار ثلاثة مقاطـع حيوية منها، يشـكل كل مقطـع منهـا أغنيـة قائمـة بذاتها -من حيـث الأداء الغنائـي- وقد دفعـت بهـا جميعـاً إلـى ثلاثـة مـن أشـهر المطربيـن في الكويـت والخليـج والمملكـة العربيـة السـعودية، هـم أحمـد الجميري وعبدالله الرويشـد وعبدالمجيـد عبدالله، وقـام بتلحينهـا جميعـاً الملحـن المعروف أنـور عبدالله، ولأن القصيـدة تـم تلحينها بُعيـد الغزو مباشرة (1991) فقد أضافت الشـاعرة

مطلعاً تمهيدياً، تمّ أداؤه لحنياً، على نحو هتاف جماعي:

نموت نموت وتحيا الكويت

عاشت الكويت حرّة أبيّة

الله أكبر الله أكبر الله أكبر..

(1/1) ثم ينساب صوت المطرب أحمد الجميري بالأغنية الأولى التي تضم المقطعين الأول والثالث من النص المطبوع حيث يقول النصّ المغّنى أو الغنائي:

كويت، كويت

موانئ أبحر منها الزمان

وواحة حب وبر أمان

وشعب عظيم وربّ كريم

وأرض يسيّجها العنفوان

كويت، كويت

أشيلك -حيث ذهبت- حجاباً بصدري

أشيلك.. برعم ورد بأعماق شعري

أشيلك.. في القلب وشياً عميقاً

لآخر.. لآخر.. آخر أيام عمري

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

بنيتـه الفنيـة التـي تتوسـل بالصيغ الشـفاهية القائمـة على التكـرار اللفظي أو التكـرار البنـائي، مـع حـذف أداة النـداء للكويـت باعتبارهـا قريبة مـن العقل والوجـدان والقلـب.. اقتراباً نفسـياً تتـلاشى معه المسـافات المكانيـة والزمانية.

(1/2) ثـم تنسـاب الأغنية الثانيـة في الشريط -بصـوت عبدالمجيد عبدالله- مستمّدة مـن الوحدة الشـعرية الرابعـة (أو المقطع الرابع مـن النص المطبوع في الديـوان)، حيـث يتنامـى المعنـى ويأخـذ أفـق الحـسّ الوطنـي في التأكـد والاتسـاع، مـبرّراً بمعطيـات الـتراث وعراقـة التاريخ وثـراء العطـاء الحضاري:

كويت، كويت

هنا، ابتدأت رحلة السندباد

هنا، وردة البحر قد أزهرت

وراح ابن ماجد

يقطف نجماً ويزرع نخلاً

ويخلق في لحظات التحدي بلاد

هنا، الشعر والنخل يغتسلان معاً في مياه الخليج

فالكويـت ليسـت ((الأرض الطيبـة)) بمـا هـي واحـة حـب وبـر أمـان، أو الشـعب العظيـم الـذي يحميه رب كريم فحسـب، بل هي أيضـاً عطاء معرفي وكشـف علمـي وإسـهام حضاري، حيـث يحيلنا السـندباد إلى رمـوزه المعرفية ورغبتـه الأزليـة في الكشـف المعـرفي واكتنـاه المجهـول مـع قـدرة خارقـة عـلى التحـدي والصمـود ومواجهـة الأخطـار.. وحيـث يحيلنـا رمـز ابـن ماجـد إلى اكتشـافاته الجغرافية الرائدة، وقدرته المدهشـة في لحظات التحدّي الحضاري والوجـودي عـلى خلق بلاد واستكشـاف عـوالم جديدة.. وحيث يحيلنا الشـعر

والنخل إلى اندماج المعطى الجمالي مع معطيات الطبيعة، حيث يتطهران معاً في مياه الخليج وعبقرية المكان.. وهو ما يفسر لنا تكرار الظرف المكاني (هنا) الدال في أول النص الغنائي على الكويت، لكنه سرعان ما يأخذ في الاتساع دالاً على الخليج كله في نهاية النص المغنى، وعلى نحو تتماهى فيه الكويت -تراثاً وحضارة، تاريخاً وثقافة- مع بلاد الخليج العربي، صاحبة هذا الإرث التاريخي والإنساني المشترك، وحريّ بمن كان هذا وطنه وتراثه أن يتوحد فيه ويتماهى به، ولاءً وانتماءً.

ولابد لنا أن نعجب بالطاقة الشعرية المتفجرة في هذا النص الغنائي، وفي كثافة صوره الشعرية، السريعة المتتالية، وأن نشير -إعجاباً- إلى أن جزءاً جوهرياً من دلالة هذا النص لا يتمثّل في المعادل الموضوعي لوردة البحر فحسب، وإنما يكمن أيضاً في الطاقة المشعة من مفرداتها، والمتولدة من الجميع بين عنصريها (وردة + بحر) حيث إن لكل منهما حقله الدلالي المفعم بالإثارة الوطنية والفرادة الشعرية، فضلاً عن كفاءة الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي الأثير للنص.

(1/3) وتأتي الأغنية الثالثة في الشريط -بصوت عبدالله الرويشد- في تناسق هرموني رائع، مع ما قبلها من نصوص مُغنّاة، متجاوزة في الوقت نفسه التغني بكويت الماضي إلى الإشادة بكويت الحاضر.. حيث العطاء الحيّ ليس موصولاً فحسب، لكنه ممتد أيضاً في المكان والزمان بغير حدود، وهذا يعني أن حبّ الشاعرة للكويت، ليس حباً رومنسياً نابعاً من الحنين إلى الماضي، أو تباهياً به عند عجز الحاضر عن العطاء، بل لأن الحاضر فيه ما يستحق الفخر ويبرر الإشادة ويؤكد الحب للكويت المعطاءة دوماً:

كويت (يا) كويت

أحبّك.. كالشمس، تعطين ضوءك للعالمين

أحبك.. كالأرض، تعطين قمحك للجائعين

وتقتسمين الهموم مع الخائفين

وتقتسمين الجراح مع الثائرين

كويت (يا) كويت..

لحرية الرأي فيك تراث طويل

وطفل المحبة بين ذراعيك طفل جميل

ودرع العروبة فيك قديم قديم.. كهذا النخيل

في هـذا النـص الغنائي تتجاوز كويت الحاضر دوائرهـا المحلية والخليجية إلى دوائرهـا العربيـة وآفاقهـا القومية حتى تصل إلى دوائرها العالمية والإنسـانية.. فـإذا هـي نبـع النخـوة والشـهامة والمـروءة بقـدر مـا هـي وطـن الحريـة ومعقـل الديمقراطيـة وبلـد الأمـن والأمان ليس لأهلها فحسـب بـل أيضاً لكلّ المناضلـين، الأمـر الـذي أثار عليها حقـد الحاقدين وطمع الطامعـين. ولا يعني ذلـك أن تتنكّـر -فـي لحظـة غضـب أو سـخط وبفعـل ردّ الفعـل الانفعـالي الآني- لرسـالتها الإنسـانية والحضاريـة أو تحجـم -بفعـل الـرؤى الانفعاليـة (قصـيرة المـدى)- عن أداء دورهـا التاريخي أو القومـي، لأن هذا قدر أصحاب الرسـالات والقلـوب الكبـيرة، ومـن هنـا يعلـو صـوت المطـرب مخاطبـاً -عـبر كلـمات النـص- الكويت:

فظلي كما كنت قلباً كبيراً

ونجمـاً منيـــراً

وكوني المنارة للضائعين

وكوني الوسادة للمتعبين

وكوني كأية أم

تعانق أولادها أجمعين

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

2. <u>الشريط الثاني وأغنيات بطاقة معايدة:</u>

ينبني هذا الشريط بأغنياته الخمس على نص شعري كتب أثناء الغزو، ونشر في ديوان برقيات عاجلة إلى وطني عام 1990 تحت عنوان (بطاقة من حبيبتي الكويت). ولكنه حين أعدّ للغناء عقب التحرير حمل عنواناً مغايراً إلى حد ما، هو ((بطاقة معايدة إلى حبيبتي الكويت)) ربما لأن النص أعد للغناء بعد التحرير مباشرة، فاقتضى الأمر أن يكون عنوان النص أو الشريط الغنائي كله ((بطاقة معايدة وتهنئة)) وليس ((من)) بل ((إلى)) الكويت.

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

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

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

نحن باقون هنا نحن باقون هنا

نحن باقون هنا نحن باقون هنا

(2/1) ينطلق صوت المطرب وينساب في أول أغنيات الشريط على النحو التالي:

هذه الأرض من الماء إلى الماء.. لنا

ومن القلب إلى القلب.. لنا

ومن الآه إلى الآه.. لنا

كل دبوس إذا أدمى بلادي

هو في قلبي أنا

نحن باقون هنا

هذه الأرض هي الأم التي ترضعنا

وهي الخيمة والمعطف والملجأ

والثوب الذي يسترنا

وهي السقف الذي نأوي إليه

وهي الصدر الذي يدفئنا

وهي الحرف الذي نكتبه

وهي الشعر الذي يكتبنا

كلما هم أطلقوا سهماً عليها

غاص في قلبي أنا

سندباد.. كان بحاراً خليجياً عظيماً من هنا

والذين اشتركوا في رحلة الأحلام هم أولادنا

والمجاديف التي شقّت جبال الموج كانت من هنا

إننا نعرف هذا البحر جداً مثلما يعرفنا

فعلى أمواجه الزرق ولدنا

ومع الأسماك في البحر سبحنا

ومع الصبيان في الحي لعبنا وسهرنا وعشقنا.

وبعيداً عن القراءة الشارحة التي لا يحتاجها النص / الأغنية، نرى الشاعرة تتوحد وتتماهى في الكويت، فهي الكويت والكويت هي. غير أن الكويت هنا ليست أرضاً فحسب بل هي كينونة وجود، فهي الأم والخيمة والمعطف والملجأ والثوب والسقف والصدر والحرف من الشعر.. وهي البحر وثقافة البحر، وهي موطن البلاد وملاعب الصبا.. باختصار هي

كل شيء.. حـدوداً ووجـوداً.. أرضـاً وعرضـاً.. ماضيـاً وحـاضراً ومسـتقبلاً، ومـن ثـم فمـن أصابهـا بسـوء كمَـن أصـاب أهـل الكويـت جميعـاً: حيـث ((الأنا)) الشـعرية اندغمـت في ((الأنـا الكـبرى)) أو ((النحـن)) الجمعيـة مـن خـلال ضمـير الحيـازة ((نـا)) المنتـشر على امتداد نـص الأغنية الأولى، التي اسـتدعت كلماتهـا الـتراث البحـري لحنـاً وأداءً وإيقاعـاً.. الأمـر الذي أثرى النـص المغنى عـلى نحـو تتضـاءل أمامـه كلـمات النـص المطبـوع وحـده في الديوان.

(2/2) وتنسـاب كلـمات الأغنيـة الثانيـة بصـوت المطربـة ربـاب، تترنّـم فيها بـــ ((أَنسَـنة)) المكان.

هذه الأرض التي تدعى الكويت

هبة الله إلينا

ورضاء الأب والأم علينا

كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً

كم شردنا في بواديها صغاراً

ونخلنا رملها شبراً فشبرا

وعلى بلّور عينيها جلسنا نتمرّى

وهـذا يعنـي أن الكويـت -هبـة الـرب- غنيـة بتنوعهـا الثقـافي، فـإلى جانب ثقافـة البحـر ثمـة ثقافـة الـبر، ثقافـة البادية، عـلى نحو يؤكـد أصالتهـا وحقّها التاريخـي في الوجـود، بحـراً وبـراً على السـواء.

(2/3) غـير أن ((أَنسَـنةَ)) المـكان وخصوصيتـه، والارتقاء بـه إلى ((المقدَّس)) تـزداد وضوحـاً في الأغنيـة الثالثة بصـوت المطرب صالـح الحريبي:

هذه الأرض التي تدعى الكويت

بيدر القمح الذي يطعمنا

نعمة الرب الذي كرّمنا

ويد الله التي تحرسنا

قد عرفنا ألف حب قبلها

وعرفنا ألف حب بعدها

غير أنّا.. ما وجدنا امرأة أكثر سحراً

ما وجدنا وطناً أكثر تحناناً ولا أرحم صدراً

هذه الأرض التي تدعى الكويت هي منّا.. ولنا

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

الكويتيون باقون هنا

الكويتيون باقون هنا

وجميع العرب الأشراف باقون هنا

الكويتيون باسم الله.. باسم السيف

باسم الأرض والأطفال والتاريخ

باقون هنا

نلثم الثغر الذي يلثمنا

نقطع الكف التي تضربنا

بهذه النهاية المفتوحة للنص ((نسالم من يسالمنا ونعادي من يعادينا)) انتهى الشريط، ولكنها تبقى نهاية الواثق بنفسه وشعبه ووطنه، المتمسّك بشرعيته وحقه التاريخي.

3. الشريط الثالث وأغنيات نقوش على عباءة الكويت:

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

وإذا كان شريط ((وردة البحر)) جاء تعبيراً -بطاقته الشعرية المشعة- عن مدى الولاء والانتماء والحبّ -بغير حدود- للكويت، وهي تحت براثن الاحتلال. وإذا كان شريط ((بطاقة معايدة إلى حبيبتي الكويت)) يحمل رسالة الصمود والتصدي للعدوان، فلا غرو أن يأتي الشريط الثالث الغنائي ((نقوش على عباءة الكويت)) رسالة تهنئة من القلب والعقل بانتصار الكويت على كل قوى البطش والعدوان، وبزوال غمة الاحتلال التي دامت سبعة أشهر، كانت في تاريخ أهل الكويت بمثابة سبع سنين عجاف -دون ريب- ظلّت خلالها الكويت في ((قبضة السجّان)). ومن المعروف أن كلمات هذا الشريط، أو بالأحرى القصيدة الأم المؤسسة لهذا الشريط،

كانت قد كتبت عقب التحرير مباشرة (ونشرت في 12/3/1991 – لندن) وبها اختتمت ديوانها (الوطني) الموسوم برقيات عاجلة إلى وطني، الذي جاء انعكاساً لكارثة الغزو من لحظة الغدر حتى لحظة النصر. كانت ساعة التحرير لحظة تاريخية غالية في حياة أهل الكويت، وكل العرب الشرفاء، كانت لحظة قَدَرية، إذ تزامنت مع العيد الوطني (25 من فبراير 1991). ولنا أن نتخيل هذه الفرحة النادرة في حياة الشعوب.. وما يصحبها من عواطف مشبوبة متأججة إثر شعور بالفقد الكبير، كاد التحرير -في ضوء هذه المؤامرة الكبرى- يكون مستحيلاً.. ولكن الصعب حدث وتحقق التحرير، الأمر الذي انعكس في النص المطبوع، فجاء محملاً بالمفردات الحادة والتعبيرات القاسية، التي ربما كانت نفثة مصدور، أو مصدوم بكارثة الغزو (المحو)، ومفاجأة التحرير التاريخية والنفسية، السياسية والوطنية، على حد سواء.. الأمر الذي يدفع سعاد الصباح بعد ذلك إلى إعادة النظر في كلمات القصيدة ومفرداتها عند إعدادها للغناء، بعد أن هدأت العواطف وازدادت النفس ثقة بذاتها ووطنها، وبعد ((أن انتصرت سنبلة القمح على قاطعها)) و((انتصرت عصفوة الحب على صيّادها)) فكان هذا التغيير الكثير في النص المطبوع إلى حد إعادة إنتاج النص الشعري من جديد بالحذف والإضافة، وليس مجرد مونتاج لفظي للنص ليكون ملائماً لسياقه الغنائي (المسموع والمرئي) ومواكباً للخلفية السوسيو -سياسية التي صدر الشريط في ظلالها (1992) وبوحي منها.

(3/1) تنساب الأغنية الأولى في الشريط بصوت المطربة سوزان عطية في أداء واثق ولحن هادئ مشبع بالحسّ البحري الكويتي وإيقاعات مرحة موحية بسيمفونية النصر، ومن خلال صور شعرية جميلة مشعّة بالأمل

والتفاؤل:

أيا صباح النصر، يا حبيبتي الكويت

أيتها العصفورة المائية الرائعة الألوان

بعد شهور سبعة في التيه والحرمان[1]

طلعت مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان

فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها

وانتصرت عصفورة الحب على صيّادها[2]

(3/2) وتستأنف المطربة سميرة سعيد هذا اللحن فتشدو على سيمفونية النصر بصوتها العذب:

كم كنت يا حبيبتي جميلة في زمن الأحزان

كم كنت يا حبيبتي نقيّة قوية الإيمان

كم كنت يا حبيبتي عزيزة النفس كبيرة الأحلام

وها أنت يا حبيبتي شامخة تشهد لك الأيام

وهذا النص المغنَّى مغاير إلى حدّ كبير للمقطع أو النص المطبوع، على نحو يؤكد أن الشاعرة أعادت إنتاج هذا المقطع من جديد[3]، وذلك في جو نفسي مغاير ارتفعت فيه سعاد الصباح فوق عواطفها الآنية المشبوبة لحظة التحرير إلى آفاق عالية من العواطف الناضجة الواثقة بعد التحرير،

1- في الأصل المطبوع: بعد شهور سبعة في قبضة السجّان. انظر: ديوان برقيات عاجلة، ص 89، ط 4، درا سعاد الصباح الكويت، 1994.

2- حذفت الشاعرة من هذا المقطع سطراً شعرياً يقول: وانتصر الله على الشيطان. (م.س) ص89.

3- للوقوف على الفارق الكبير في إعادة إنتاج هذا المقطع / الأغنية، انظر المقطع الشعري الثاني من النص المطبوع الديوان، ص 90 (م.س).

ومتجاوزة من خلال صيغة الفعل الماضي زمن الهزيمة إلى الحاضر، زمن النصر والشموخ.

(3/3) ومن العموم إلى الخصوص، ومن الكل إلى الجزء، تستشعر الشاعرة لذة مخاطبة الجزر والأحياء الكويتية بأسمائها المحببة إلى النفس، المفعمة بالشوق بعد افتقاد قاتل دام شهوراً سبعة، وذلك في المقطع الثالث من النص المطبوع، لتدفع به بعد حذف بعض الأسطر الشعرية الأولى منه إلى المطرب الكويتي المعروف عبدالله الرويشد.. ليترنّم به على خلفية من الإيقاعات البحرية الشعبية المعبرة والذائعة في التراث الشعبي الكويتي:

أيا صباح البحر يا فيلكه

أيا صباح الموج يا بوبيان

أيا صباح الخير

يا مشرف.. يا يرموك.. يا وفرة.. يا جهرة

يا شويخ.. يا دسمان

(أوه ياماال.. أوه يا مال..)

يا وطني المولود من رماده نخلة عنفوان

يا أجمل الحروف في قصائدي..

يا وطن الأوطان

(أوه ياماال.. أوه ياماال..)

وتصل سيمفونية النصر إلى ذروتها بصوت ماجدة الرومي، حين تشدو بضمير أهل الكويت، مؤكدة أن الكويت ليست نفطاً ولا ذهباً، بل هي

الحـب والدفء والسـلام:

ضمينا إلى صدرك بعد غربة

فنحن من دونك يا حبيبتي عمر بلا أحلام[1]

ونحن.. من دونك.. يا حبيبتي

لا نعرف الحب

لا نعرف الدفء

لا نعرف السلام[2]

ونحن.. من دونك.. يا حبيبتي

مسافرون ضيعوا خارطة الشهور والأيام

(يا أمّنا الكويت)

بالأحضان.. بالأحضان.. بالأحضان..

لقد تعبنا في منافينا

فمدي فوقنا نسائم الحنان[3]

(3/4) ويتكـرر المذهـب في صـوت جماعـي تقـوده ماجدة الرومـي عبر لغة شـعرية متفجرة:

مضت شهور سبعة..

ونحن ضائعون في الزمان والمكان..

1- في الأصل المطبوع: فنحن من دونك يا حبيبتي جيش من الأيتام، الديوان (م.س) ص 92.

2- في الأصل المطبوع: لا يعرف الحب، ولا الدفء، ولا السلام (م.س) ص 92.

3- في الأصل: شراشف الحنان!

يا أمّنا الكويت..

زالت دولة الطغيان..

وانكسرت سلاسل..

واحترقت مقاصل..

وانهدمت جدران..

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها..

وانتصرت عصفورة الحبّ على صيّادها..[1]

(3/5) سرعان ما يتجاوب صوت سوزان عطية ثانية مع صوت من سبقها من المطربين، مؤكدة حتمية النصر.. وحتمية عودة الكويت إلى أهلها وذويها، بما هو أمر قدري وعود طبيعي وحق فطري:

يا قمر الصيف الذي لم يحتجب

رغم حصار الموت واللهيب والدخان

بعد شهور سبعة

رجعتِ يا حبيبتي الكويت

كما تعود للربى شقائق النعمان

لا أحد بوسعه أن يمنع الأعشاب

من تسلّق الحيطان

1- تتكون هذه الأغنية من المقطعين هما الرابع والخامس في النص المطبوع، بعد أن قامت الشاعرة بدمجهما معاً وبعد حذف بعض الأسطر الشعرية التي تنطوي على المبالغات العاطفية في المقطعين، راجع النص المطبوع.

لا أحد.. لا أحد.. لا أحد

يقدر أن يحبس في قارورة

حرية الإنسان

(3/6) ويتصاعد المعنى في الكلمات، كما يتصاعد اللحن والأداء، مؤكداً في تناغم رائع أن الشعوب دائماً أقوى من الطوفان، وأن القضية لم تكن قضية عدوان على الكويت وحدها.. بل عدوان على حرية الشعوب وحرية الإنسان في كل مكان، ومن هنا هبّ العالم الحر، وهب كل الشرفاء في العالم، بما في ذلك المقاومة الكويتية الباسلة، لنصرة الكويت وتحريرها من براثن الاحتلال ومن كل قوى الطغيان في سابقة تاريخية لم يعرف التاريخ لها مثيلاً من قبل. من هنا جاءت الأغنية الأخيرة في الشريط بصوت محمد البلوشي تعبيراً جياشاً عن امتنان عميق لكل قوى الخير والحق التي أسهمت في تحرير الكويت، ولكل أصدقاء الغضب الكبير الذين انتصروا للحق الكويتي، فاستحقوا الثناء والإشادة بفضل هؤلاء الذين تحققت على أيديهم معجزة النصر والتحرير.. وبهم جميعاً يتطلع أهل الكويت إلى آفاق المستقبل حيث ((نصنع الكويت)) من جديد:

يا أصدقاء السيف.. قلبي معكم

وأنتم تقاتلون الزور والبهتان[1]

بالعصي والفؤوس والأسنان

يا أصدقاء الغضب الكبير والإصرار والإيمان

بفضلكم عادت الكويت لنا

1- في الأصل المطبوع: وأنتم تقاتلون الوحش. انظر: الديوان، ص 95 (م.س).

عزيزة قوية خفّاقة الأعلام

بفضلكم عادت لنا ديرتنا

وعادت الأبراج والنوارس البيضاء والحمام

يا من حرستم أرضنا

بالقلب والضلوع والأجفان

بفضلكم سنصنع الكويت من جديد

ونزرع النخيل في شطآنها

ويرتوي الريحان من حنانها[1]

إن الشعوب دائماً أقوى من الطوفان

وهنا تتجلى سعاد الصباح الشاعرة المدركة لدورها الشعري ووظيفتها الجمالية في بلورة ضمير الجماعة، وانعكاس روحها الخلّاقة، وإرادتها في تعميق الوعي بمغزى تحقيق النصر، وصناعة الحاضر، وصياغة المستقبل جميعاً .

أغنية يا دارنا

وردت هذه الأغنية النادرة في شريط ((كرنفال فنون الإمارات الأول)) الذي صدر في عام 1992. ووجه الندرة هنا يتمثل في كون هذه الأغنية الوحيدة التي كتبتها سعاد الصباح في مجال الأغنية الوطنية باللهجة المحكية أو المحلية أو العامية، وذلك بحسب علمي. والأغنية بصوت المطرب علي عبدالستار والمجموعة، وتلحين أنور عبدالله، على خلفية من الموسيقى

1- في الأصل المطبوع: ((ونزرع الريحان)) فقط، انظر الديوان، ص 96.

الحماسية ذات الجذور الشعبية التي تذكّرنا إلى حد ما بأنغام ((رقصة العرضة)) بطابعها الفروسي المعروف، ومن ثم فهي أغنية بسيطة تتكوّن من ثلاثة مقاطع (كوبليهات) قصيرة، وقد انبنى نص الأغنية (كلماتها) في معجمها الشعري الشعبي (مفرداتها وتعبيراتها وصورها الشعرية) على الحس البدوي المرافق للعرضة البدوية، ولأن أغنية بهذا المعجم الشعبي، وبهذا الفخر الوطني، وبهذا التعبير عن وجدان جمعي، هو وجدان أهل الكويت، فإن بمقدور الباحث المتخصص في الفلكور أن يطلق عليها ((أغنية شعبية)). ولنتأمل كلماتها ونتذكر لحنها:

يا دارنا حِنّا لك دروع وسيوف

حِنا أهل العادات وأهل الحمايا

وحدة هدف، وحدة شعب، وحدة صفوف

سليمة أهدافنا والنوايا

يا دارنا.....

(إعادة)

أرض الخليج ترابها يكْحل الشوف

اللي معزّتها بوسط الحنايا

من دونها ما مِن تردد ولا خوف

حِنا لها لا ينبس الشفايا

يا دارنا.....

(إعادة)

خدنا من الصحرا وفا ومجد ومعروف

ومن البحر خدنا كثير المزايا

خليجنا بالعز والمجد موصوف

وأروحنا وقت اللزوم فدايا

يادارنا.....

(إعادة)

والأغنية بمفرداتها العامية تتألق في الأفق شادية بوحدة الخليج الإقليمية (وحدة الهدف، وحدة العادات والتقاليد والتراب الوطني، وحدة الشعوب، وحدة الصفّ) ومن ثم لا غرو أن تصب الأغنية في النهاية على المستوى السيميائي في خانة الانتماء والولاء للكويت وأرض الخليج معاً، بقدر ما تصب في خانة الفخر والتباهي بالأوطان، وعقد العزم على الدفاع عنها وافتدائها بالأرواح (وقت اللزوم) كلما دعا داع للجهاد. ويشكل ضمير المتكلم في هذا النص / الأغنية مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية، وذلك من خلال ((صيغة الجمع)) المهيمنة عبر هذا الضمير الشعبي ((حِنّا)) بمعنى ((نحن)) وضمير الحيازة (نا) الجمعي. وهنا تصبح اللغة هي ((السور)) الذي يقف خلفه جماعة المتكلمين في تمايزهم عن غيرهم، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار الخليجي الذي يقع في قلبه صورة ((الديرة)) / الكويت.

ملاحظات على الأغنيات الوطنية:

الأغنية الوطنية -في تجربة سعاد الصباح- تقع في ثلاثة أشرطة (كاسيت - فيديو) كلها مستمدة من قصائد الديوان الوطني برقيات عاجلة إلى

وطني، وقد تغنّى بها عدد كبير من المطربين المحليين والعرب على خلفية من الألحان المتميزة للملحن أنور عبدالله. وفي ضوء المقارنة النصية بين القصائد المطبوعة والقصائد المعنّاة أو الملحنة لاحظنا ما يلي:

1. نجاح سعاد الصباح في إيصال رسالتها الشعرية المفعمة بالحس الوطني النبيل إلى الجماهير العربية العريضة على اختلاف مستوياتها الثقافية، ذلك أن النص المطبوع يظل رهين الثقافة العالمة، ورهين النخبة القارئة، أما النص المغنَّى أو المسموع فإنه يمتد إلى الثقافة الجماهيرية وقاعدتها الشعبية العريضة، خاصة في عصر (الكاسيت والفيديو) والفضائيات المرئية.
2. إن الآفاق الجمالية للنص الشعري في مجال الغناء (من حيث اللحن والأداء) هي الأكثر انتشاراً وثراء وتأثيراً في المتلقّي (المستمع أو المشاهد) منها في مجال النص المطبوع أو المقروء أو المتلقي القارئ، علماً بأن الأصل في أداء الإبداع الشعري هو الأداء الشفاهي أو ما يسمى بالإنشاد (صيغة: أنشد يقول) بمصاحبة آلة موسيقية أو من دونها (وهو ما يفسر لنا سر الاستمتاع بالإلقاء الشفوي المباشر للشعر).. فكأن سعاد الصباح بهذه التجربة ((الغنائية)) أو المغنّاة تعيد للشعر العربي سيرته الأولى. وقد ساعد على نجاح هذه التجربة ((الغنائية)) أن الإبداع الشعري عند سعاد الصباح يرتكز في بنيته العميقة على نظرية ((الصيغ الشفاهية)) بأكثر مما يقوم على الصيغ الكتابية. وقوام هذه الصيغ الشفاهية في شعرها هو التكرار، على مستوى اللفظ والتراكيب والصور والمعاني، أعني التكرار اللفظي، وتكرار البنى التركيبة والبنى المجازية والبنى الدلالية، والموتيفات المعنوية، على نحو يجعل من شعر سعاد الصباح شعراً

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

3. على الرغم من أن كل شريط من الأشرطة الوطنية يعتمد على قصيدة واحدة تمّ تقسيمها إلى مقاطع وتوزيعها على عدد من الأغنيات، فإن الشاعرة نجحت في توزيع مراكز الثقل المحورية على هذه الأغنيات جميعاً في الشريط الواحد، دون أن تستأثر أغنية واحدة بتحديد البؤرة الجاذبة أو المكثفة للمعنى، فالشريط كله -على تعدد أغنياته- متكامل في المعنى والدلالة وإن تعددت الأصوات الغنائية، ويعكس بطريقة أيقونية شكل الدلالة الشعرية والغنائية في آن، على النقيض من الأشرطة العاطفية إذ تشكّل كل أغنية مركز ثقل محورياً قائماً بذاته على نحو ما سنرى وشيكاً.

4. إن مقتضيات إعداد النص الشعري للغناء والتلحين، أو بالأحرى إن مواضعات النص المدوّن / المطبوع، قد خضعت هنا لمتطلبات النص

المنطوق أو المغنى.. من حيث التركيز على الصيغ الشفاهية التي تمثلت هنا في التكرار الكلي، والتكرار الجزئي، وشبه التكرار، وتوازي المباني، وتوازي التعبير.. إلخ. ومن حيث الاختصار، وحذف بعض الأسطر أو المقاطع الشعرية، أو دمجها في مقطع واحد، دون إخلال بالمعنى وتناميه، أو بشبكة العلاقات الدلالية في النص.. الأمر الذي أدّى إلى تكثيف المعنى وتركيزه، والإعلاء من كفاءة النص وفعاليته، والخروج به أحياناً من مأزق التكرارية البصرية أو التشكيلية في المعاني والأخيلة في النص المطبوع، وذلك بفضل هذا الاختزال أو ((المونتاج)) النصي، مما يوحي بأن النص المطبوع، فيه شيء من الترهل الشعري، إذا صح التعبير. وربما كان يشفع للشاعرة أن مثل هذه النصوص (الوطنية) قد ولدت ولادة قيصرية، أي في ظل سياقات نفسية ذاتية وموضوعية مؤلمة أثناء محنة الغزو، لا مجال إزاءها لمراجعة النص ((وتجويده)) باعتباره يومئذ دفقة شعورية منفعلة، يصعب التحكّم فيها. وهو ما يفسر لنا أيضاً هيمنة النبرة التقريرية على النبرة التعبيرية في بعض المقاطع أو النصوص، (وإن كانت جماليات اللحن والأداء قد ارتفعت بالنص من هوة المباشر والتقرير إلى آفاق شعرية مفعمة بالتصوير والتعبير). ويشفع للشاعرة أن النصوص هنا كانت بمثابة ((برقيات عاجلة)) ومباشرة، غايتها ((الشجب أو التأييد)). ولعل هذا يفسر لنا أيضاً لماذا أعادت الشاعرة كتابة بعض المقاطع بعد أن هدأت انفعالات الذات الشاعرة عند إعداد هذه الشرائط بعد التحرير بعام أو عامين، خاصة في ((كلمات)) الشريط الثالث.

وربما كان من ميزات هذا الاختزال النصي الذي لحق بالنصوص المغنّاة،

التركيـز عـلى كل مـا هـو موضوعـي أو إنسـاني و((مطلـق))، والبعـد عـن كل مـا هـو ((ذاتي)) و((آني)). وبذلـك تجـاوز النـص الجديـد أو المغنـى ((فـخ المناسـبة)) المرهونـة بزمانهـا وسـياقها الخـاص، إبـان محنة الغـزو، مما أضفى عليـه بُعـداً جديـداً جعلـه صالحـاً للغنـاء الوطنـي عـلى الـدوام، وجعـل مـن التعبـير عـن مأسـاة الكويت تعبيراً عن مأسـاة كل وطن حر يقـع تحت طائلة القهـر أو الظلـم مـن ذوي القربى، أو يعـاني من وطأة الغدر والاحتلال. سـاعد أيضـاً عـلى ذلك نجـاح سـعاد الصباح في ((أنسَـنَة)) المـكان.. وهيمنـة الضمير الجمعـي، عـلى مسـتوى البنيـة النحويـة اللغويـة، عـلى نصوصها المغنّـاة، مما جعل -على المسـتوى الدلالــي- الهويــة الفردية للشـاعرة تتوحّـد مع الهوية الوطنيـة والقوميـة في آن، وهـو أمـر بالـغ القيمة -على المسـتوى السـيميائي- بالنسـبة للأوطـان إبّـان فـترات المحـن التاريخيـة الكـبرى وقضايـا الشـعوب المصيرية.

القسـم الثانـي

الأغانـي العاطفية

فرق كبير بيننا يا سيدي

فأنا الحضارة والطغاة ذكور

من ديوان امرأة بلا سواحل

وقفـت دراسـة هذا الجـزء من البحث عـلى أربعة أشرطة (كاسـيت، فيديو) هـي على النحـو التالي:

1. شريط بعنوان ((كن صديقي)) بصوت المطربة ماجدة الرومي.
2. شريط بعنوان ((حر بدون قيود)) للمطرب عبادي الجوهر.
3. شريط بعنوان ((كرنفال النظائر الأولى)) 1992.
4. شريط بعنوان ((كرنفال فنون الإمارات الأول)) 1992.

ولما كانـت كلـمات الشريـط الأول ((كـن صديقـي)) باللغـة الفصيحـة (العربيـة المعـاصرة السـياقية)، فـإن أحكامنـا السـابقة في الأغنيـات الوطنيـة -حيـث الكلـمات الفصيحـة- تنطبـق تمامـاً عـلى قصيـدة (كن صديقـي)، من حيـث إخضـاع القصيـدة أو النص المطبـوع في الديوان لمتطلبـات الغناء، ومن حيـث اختصــار النـص وتكثيف المعنى مــن 61 سـطراً إلى 23 سـطراً فقط في النـص المغنـى (عـلى شرائـط الكاسـيت والفيديـو) أو مـن حيـث تغيـير كثـير مـن المفــردات والعبـارات بأخـرى جديـدة. مـما يعنـي أن النـص الجديد قد خضـع لعمليـة مونتـاج شـعري، أو إعـادة إنتـاج، لصالـح النـص المغنّـى (لقد طـال التغيـير أو إعـادة الصياغـة ثمانيـة أسـطر أيضـاً من النـص المغّنـى)، ولما كانـت هـذه الأغنيـة من الشـهرة بمـكان حتى إنها اسـتقلّت من حيـث الغناء

بشريط مستقل (فيديو وكاسيت)، كما استقلّ نصّها المطبوع -على مستوى الدرس الأدبي والنقدي- بدراسات كثيرة، منها كتاب مستقلّ بعنوان ((النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح)) للدكتور عبدالملك مرتاض، الذي خصّصه كاملاً لدراسة نص (كن صديقي)، الأمر الذي يقتضي أن نتجاوز الوقوف معه إلى الوقوف عند الأغاني العاطفية الأخرى لسعاد الصباح في ثلاثة أشرطة أخرى (عاطفية) مباينة في لغتها للأشرطة السابقة (الأغاني الوطنية). إذ إن هذه الأشرطة العاطفية الثلاثة مكتوبة باللغة المحكية، وتمثل تجربة شعرية نادرة وغير مدروسة في التجربة الشعرية الكلية لسعاد الصباح، وقبل الحديث عنها يقتضي المقام التنويه بأن شريط أغنية ((كن صديقي)) قد صادف -ومازال- ذيوعاً ونجاحاً وانتشاراً منقطع النظير على مستوى العالم داخل الوطن العربي وخارجه نظراً لصدق التعبير، وعمق التجربة، وحرارة الأحاسيس، وجمال اللحن، وحلاوة الأداء. ولهذا لا غرو أن يكون هذا الشريط هو أشهر أغاني سعاد العاطفية، بل ربّما كان أيضاً من أشهر أشرطة الغناء العربي الراقي حتى الآن، لما تنطوي عليه الأغنية -صياغة وموضوعاً- من جدة في طرح قضاياها ابتداء من العنوان ((كن صديقي)) الذي ينطوي فيه فعل الأمر هنا على صيغة شهرزادية آمرة، لكنها صيغة ذات وظيفة تعليمية تلقن الرجل الشرقي درساً، وتدعوه إلى أن يفطن إلى ما تطمح إليه المرأة في علاقتها المتكافئة حيث الصداقة أقوى وأكثر نبلاً وسموّاً من نداء الجسد والحب. وتنتهي بتقريعه على رؤيته الأحادية الشهريارية أو الذكورية المتضخمة للمرأة ولا شيء غير تلك النظرة التي لا تولي أدنى اهتمام للأنثى من حيث هي فكر وعقل وروح وثقافة.

ومن الجدير بالذكر أن سعاد الصباح في هذه القصيدة تعلن ثورة الأنثى

صراحة على الرجل ((الشرقي))، فتنشد وتلتمس احترامه لها أوّلاً، ثم لا تلبث أن ترفضه لتمجّد ذاتها وتعتز بنفسها وحدها منفصلة عن الرجل، غارقة في عالم الأنثى الجميل المفعم بالأمل الوديع من خلال ثورة الكلمة على ثقافة الصمت وطقوس الرتوب والتطلّع الشديد إلى الانعتاق من أغلال القمع الرجولي والركض في عالم كله حرية ومساواة وحبّ وجمال على ما يقول عبدالملك مرتاض (ص 26). والحق أن هذه الرؤية النقدية تنطبق على شعر سعاد الفصيح كله منذ ديوانها الأثير في البدء كانت الأنثى التي كانت هذه القصيدة كن صديقي نصّاً رائعاً من نصوصه البديعة.

وهذا يبيّن أن الشاعرة سعاد الصباح قد كتبت الشعر (الغنائي) أو المغنى باللغتين، الفصيحة والعامية، على نحو يستدعي من وجهة نظر البحث اللغوي والأدبي تقييم هذه التجربة الشعرية، والمقارنة بين شعرها الفصيح على بساطته ووضوحه وشعرها العامي الذي كتبته، لا بهدف النشر الطباعي (في ديوان) بل لهدف غنائي بحت. ومن هنا أطلقت الشاعرة على هذا النوع من النصوص المصطلح الشائع في عالم الأغاني وهو ((كلمات)) الذي أثبتته أغلفة هذه الأشرطة. وربما ينطوي ذلك أيضاً على أن الشاعرة راحت تمارس هذه التجربة على استحياء مع أنها تجربة مألوفة منذ أحمد شوقي حتى أحمد رامي، مروراً ببيرم التونسي وانتهاء بالشاعر الكويتي عبدالله العتيبي، وكلهم كتب الشعر الفصيح والعامي، وغنَّى لهم كبار المطربين، الأمر الذي يثير عدداً من التساؤلات النقدية الملحّة في هذا المقام، ومنها: لماذا أقدمت سعاد الصباح على هذه التجربة (الكتابة بالعامية) رغم صلاحية شعرها الفصيح للغناء كا رأينا؟ ولماذا أصرّت على أن يبقى شعرها العامي رهين الغناء / السماع وذلك على النقيض من

شعرها الفصيح الذي أعادت طباعته مرّات ومرّات؟ وإذا كانت سعاد الصباح لا تتبرأ من شعرها العامي فلماذا لم تطبعه في بعض دواوينها بل لماذا كتبت أصلاً هذا الشعر العامي الغنائي؟ هل لأن طبيعة الكلمة في الأغاني العربية السائدة هي العامية في 95 بالمئة من الغناء العربي قامت الشاعرة بمجاراة هذا العرف الغنائي اللغوي؟ هل لأن العامية هي الأقرب إلى وجدان المستمع العربي؟ هل لأن العامية هي لغة الواقع الاجتماعي (والعاطفي) تعبيراً وتصويراً؟ هل لأن العامية باعتبارها كلاماً منطوقاً هي الأقرب إلى طبيعة الغناء الجماهيري في الإذاعة والتليفزيون؟

أغلب الظن أن هذه التساؤلات الفنية أو النقدية لا صلة لها برؤية سعاد الصباح لعالم الغناء بل برؤيتها للعالم نفسه، بقدر ما تعكس (الوجه الآخر) للشاعرة على المستوى الفكري/ الأيديولوجي، فإذا بشعرها الفصيح قد تمّ تكريسه للدفاع عن قضايا المرأة الكويتية والخليجية والعربية، وحلمها في التحرير، وتحريضها على التمرّد الجماعي إزاء الواقع الذكوري المهيمن والقامع، وهذا هو الحلم الذي يتمحور حوله شعرها الفصيح، على حين راحت تكّرس شعرها العامي (المغنى) لرصد الواقع وتعريته وفضح أبعاده وأسبابه وكشف زيفه، وذلك أنه ليس من صنع الرجل وحده بل شاركت في صنعه الأنثى العربية ذاتها، باستسلامها وخضوعها وتزلفها للرجل واستمرائها هذا الوضع الاجتماعي الموروث.. وبذلك يكون شعرها العامي دالاً سيميائياً على الواقع الأنثوي بكل سلبياته، وشتان ما بين الحلم والواقع، فاحتكر الحلم / المثال اللغة الفصيحة / المثال، على حين احتكر الواقع المهمّش (للمرأة) اللغة العامية المهمشة!

دعنا لا نستبق الأمور قبل قراءة ((كلماتها)) العامية المغنّاة، شريطاً

وراء آخر لنرى ماذا يمكن أن تكشف عنه من واقع ((قضايا المرأة)) في شعر سعاد الصباح، وكل ما يمكن البوح به في هذا المقام (الذكوري المتضخم)، حتى نرى إلى أي مدى في ضوء هذه الأغنيات العاطفية يمكن للمرأة / الرجل أن يخلعا رداء الكبرياء في ((التعبير)) عن الحب والبوح به، أو هكذا تريد لهما سعاد التي ترى أن المجتمع العربي لا يزال برغم التحولات التي طرأت على بنيته الاجتماعية يعتبر الصوت النسائي مؤامرة على دولة الرجال وسلطتهم. ذلك أن الصوت الأنثوي كان خلال مراحل تاريخية ظلامية مرتبطاً بثقافة العار والعرض والشرف الرفيع حتى وصل الأمر ببعض الغلاة والمتزمتين -في ما تقول- إلى اعتبار صوت المرأة عورة لا يجوز كشفها للسامعين، فما بالنا إذا كان صوتها ((فصيحاً))؟ إنه عندئذٍ ظاهرة شاذة أو مرضية يجب استئصالها. وترى سعاد أنه قد آن الأوان لتحطيم كل الجدران الحجرية التي تحول بين المرأة وحق الكلام خاصة حق الكلام في الحب، حيث تؤمن -وهذا حق- أن لعبة الحب على حد تعبيرها هي لعبة يقوم بها اثنان: رجل وامرأة. ولذلك لا غرو أن تضع الحب في مجتمعها الذكوري موضع المساءلة، لا أسئلة الماضي فحسب، بل أسئلة الحاضر والمستقبل، فتقول:

- لماذا يلعب الرجل وحده بأوراق الحب دون أن يعطي الفرصة للمرأة لتشارك في اللعبة؟
- لماذا يحقّ للرجل حين تجتاحه عاصفة الحب أن يقول للمرأة ((أحبّك)) ولا يحق لها إذا بللتها أمطار الحب أن ترد عليه بلغة ربما تكون أكثر حرارة وأعذب جرساً وأشد صدقاً؟ (من بيان الحب الذي صدّرت به ديوانها السابع **قصائد حب**). ومن هنا عمدت سعاد الصباح في تجربتها الشعرية المقروءة والمسموعة ((أغانيها العاطفية)) إلى الدعوة من أجل

تحقيق ((المساواة العاطفية)) والاشتراكية العاطفية بعيداً عن أي فكر إقطاعي أو قبلي ذكوري. ومن هنا أيضاً -وبالمبرر نفسه- شرعت في القيام بمبادراتها العاطفية الشعرية والغنائية لاسترداد حقها المشروع كأنثى في نقل مشاعرها إلى من تحب دون شعور بالنقص أو عقدة الاضطهاد على نحو ما سنرى وشيكاً.

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

الشريط الأوّل بعنوان ((حرّ وبدون قيود)):

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

1. أغنية ((إنت الحنان)).
2. أغنية ((حسبتك لي)).
3. أغنية ((حر بدون قيود)).
4. أغنية ((حبّك مضى)).

(1/1) تقع الأغنية الأولى ((إنت الحنان)) في ثلاثة مقاطع (كوبليهات)، تصوّر الشاعرة خلالها تجربة عاطفية قوامها الاحتياج الأنثوي للحب، بما هو مرفأ حنان وشاطئ أمان للحبيب ضد عوادي الأيام ومشاعر الاغتراب لو جار عليها الزمان، وحيث ((حب الحبيب وطن)) والرجل هنا هو مصدر العطاء أو الجانب الموجب، على حين إن الأنثى -كما يوحي ظاهر الكلام- هي الجانب المتلقي السالب:

إنت الحنان بدنيتي

لي جار يا خلي الزمان

ألقى بعيونك فرحتي

فيها الأمان والحنان

حتى وأنا في غربتي

حبّك حبيبي لي وطن

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

من غيرك أنا ما أعيش

قربك لروحي هو أمان

وإنت اللي في بالي تعيش

يا أغلى شيء بها الزمان

طيفك يشارك وحدتي

وصارت عيوني له سكن

وفي المقطع الأخير تناشد المرأة الرجل بما هو حلمها الغالي أن يشفق عليها، فيسمعها صوته ولو من بعيد. وفي ذلك منتهى رجائها ودنيا مناها! وأنه لو رأى ((حالها)) لكان قلبه ((حن)) عليها كما تقول:

سمعني صوتك من بعيد

أبشعر أنك بس معاي

يا حلمي الغالي الوحيد

فيك الرجا ودنيا مناي

لو شفت حالي من البعيد

إن كان قلبك لي يحن

(1/2) وفي الأغنية الثانية ((حسبتك لي)) يتمادى الرجل في نرجسيته، وتتمادى الأنثى في سلبيتها وخضوعها والتوسل إليه. تقول كلمات الأغنية:

حسبتك لي أنا وحدي

وهذا كل آمالي

ولو أنك تحب غيري

عزيز، وعندي الغالي

وكان افتراض قلبي

بعيونك أنا تذكار

ولو إنك بعيد عني

أنا انتظر منك الأخبار

إذا ريح الجنوب هبت

تصـوّرت أنا مرسـاله

وروحي من الوله ذابت

وصارت حالتي حاله

منى عمري.. منى عمري أبي صوتك يطرق أسماعي
بخطاوي وصلك المنشود تـرى منك كلها أوجاعي

وأحزاني ما لهـا حــدود

ياما تمنيت بليلة شوق نسمة هـواي

وتاخـذني لك الأشواق..

يا ما تمنيت بليلة شوق.. أنــت معـاي

ابقُربي وبداخل الأعماق..

وفي محاولـة منهـا لإغرائـه -لا لإغوائـه- حتـى يكـون لها وحدها ترسـم هذه الصور الشـعرية الجميلة:

ونزرع كل صحارينا

بورد الحب والأحلام

ونروي كل أمانينا

بتلاقينا مدى الأيام

(1/3) وعـلى هـذا النحـو تتـمادى أنثـى هـذه التجربـة في التعبـير عن مدى احتياجهـا للرجـل.. فهـي مـن دون الرجـل لا شيء، عـلى الرغـم مـن أن مطلع

الأغنيـة يوحـي بـأن المـرأة (العربية) مخيّرة لا مسـيّرة في علاقتهـا بالرجل، على نحــو ما نرى فــي هذا المطلع الرائــع الذي يحفــظ للمحب كرامته وكبرياءه في الأغنيـة الثالثة بعنــوان ((حر وبـدون قيود)):

خلــني مثل ما كون

حــر وبدون قيــود

أحبّك على كيـفي

دامك معي موجود

ولكنهـا سرعـان مـا تؤكـد ارتباطهـا المصـيري بوجـود الرجـل، وكينونتهـا بكينونتـه، ومـن ثـم ليـس بمقدورهـا الاسـتغناء عنـه:

عمري أنا بلَيّاك يا روحي ما تسوى

إنت الوحيد الّلي النفس له تهوى

بحري أنا عينك والمركب إحساسي

ومجدافي إيدينك في غرقة أنفاسي

حاولت أنا وجرّبت أعيش من دونك

صدقني ما كمّلت.. ردّيت لعيونك

ومـن اللافـت للنظـر هنـا أن الضمائـر النحويـة المهيمنـة عـلى هـذا النـص، ومـا قبلـه، تتعـدد في ثنائيـة ضدية طريفة قوامهـا رغبة ضمائر الأنـا / المتكلم في الاسـتئثار والهيمنـة (حيـث الحـبّ امتـلاك)، عـلى حـين إن ضمائـر الآخـر المخاطـب تـشي بأنــه متوقف عــن العطــاء (حيث الحـبّ عطـاء)، ومن هنا يتنامـى الصــراع أو الخـط الدرامي في النـص الغنائي. ومن اللافـت للنظر أيضاً

أن هـذا هـو شـأن الخطـاب السـائد في مجمـل أغانينـا العاطفيـة، إذ ينـدر أن تتحـدث عـن حبّ سـوِيّ!

(1/4) أمّـا في الأغنيـة الأخـيرة ((حبّـك مـضى))، فربمـا كانـت أفضـل أغنيات الشريـط باعتبارهـا أغنيـة رومنسـية تحـكي قصة حب مـضى ولم يبـق منها إلا الشـجن وطيـف الخيـال، وبالرغـم من ذلـك فالحبيب هنا مـا زال يعيش على هـذه الذكـرى، ذكـرى الحـب الأوّل، وربّمـا الأخير. ومـن هنا فالحبيـب لا يجتر الذكريـات أو يجـترح الأيـام الخـوالي فحسـب، ولكنـه أيضـاً يعيش أمـل عودة المحـب، وهـي عـودة تشـبه عـودة المطـر المخصـب، ومـن ثـم فهـي مصممة عـلى أن تتنسـم أخبـاره كل موسـم وبرغـــم ((الونـة والآه)) فهـي قد وهبت لـه عمرهـا كلـه، ولكـن يبـدو مـن ((دون جدوى))، وهـو ما يفسر لنـا هيمنة ضمـير المخاطـب في أول النـص الغنـائي وهيمنـة ضمـير الغائـب (الـسردي) في معظـم النـص بعـد ذلك:

حبّك مضى له سنين

وسط الحشا مـزروع

وطيفك بوسط العين

من حبي لك مطبوع

وبكل طريق تمشـــيه

أمشي عليه بخطوتي

شاغل حياتي هـــواك

في وحدتي هو سلوتي

نفسي أواسيها بغيابك

غصب على روحـي
والعين أمنيها يا مبتعد
لــو زادت اجروحـــي
وأقول حبيــبي يعـــود
لأرض سكـــن فيهـا
في وصـله الموعـود
لا بد يمر فيهـــا
مثل المطـــر وصـله
تثمـر بـه الأشجـــار
النفس لـه تولـه
ومن غيبـته محتـــار
عمري مساحة حب
فيهـا حبيبـي حدود
غيره أبـــد ما يعيـــش
وهو اللي بس موجود
كل موســـم أنتظـــر
أخبـاره توصلـني
ولا أحـد شافـه
عنـــه يطمّنـي

أوّل حبيب أهواه

وآخر حبيب أهواه

العمـر لـه كلـه

في وَنّتـــي والآه

إن النـص الغائـب في هـذا الشريـط -بأغنياتـه الأربـع- يشـير إلى أن العلاقـة العاطفيـة بـين الرجـل والمرأة في الخطـاب الغزلي علاقة غير سـوية، بمعنى أنها علاقـة مـن طـرف واحـد ومـن ثـم فهـي علاقـة غـير مكتملة، وهـو أمـر له ما بعـده في قـراءة الأشرطة الأخـرى التالية.

الشريط الثاني:

صـدر هـذا الشريـط سـنة 1992 تحـت عنـوان ((كرنفـال فنـون الإمـارات الأوّل)) مـن تلحـين أنـور عبدالله، ويشـتمل عـلى خمـس أغنيـات عاطفيـة باسـتثناء أغنيـة وطنيـة بعنـوان ((يـا درانـا)) سـبق أن تحدثنـا عنهـا ضمـن القسـم الأول الخـاص بالأغنيـات الوطنيـة. ومـن ثـم فسـوف نقـف هنـا عند الأغـاني التاليـة:

1. أغنية ((حاولت أحب غيرك)) للمطرب محمد البلوشي.
2. أغنية ((ودي أنسى جرحي منك)) للمطرب فيصل السعد.
3. أغنية ((ما أقدر على حبك)) للمطرب عبدالكريم عبدالقادر.
4. أغنية ((سافر حبيب)) للمطرب عبدالله الرويشد.

(2/1) أغنية ((حاولت أحب غيرك)):

تلعـب هـذه الأغنيـة -مـن حيث المسـتوى الـدلالي- عـلى الوتر نفسـه الذي

سـمعناه في الشريط السـابق، وتر الحب والهجر، أو ثنائية الاتصال والانفصال في العلاقـات العاطفيـة الكائنـة بـين الرجـل الشرقـي والمـرأة العربيـة، حيـث الرجـل يمكـن أن يهجـر الأنـا العاشـقة دون ذرة مـن ألم أو تأنيـب ضمير، على حـين إن الأنثـى يصعـب عليهـا ذلـك، ربمـا لأنهـا الأكـثر وفـاءً وصدقـاً في طرفي المعادلـة الإنسـانية. ومـن ثـم الأنثـى في هـذه الأغنيـة تحـاول أن تنـسى حبّها القديـم بالانغـماس في مغامـرة عشـق جديـدة تسـاعدها عـلى النسـيان وتملأ الفـراغ العاطفـي عندهـا، ولكـن مـن دون جـدوى، ذلـك أن ولاءهـا للحبيـب الأوّل مـا زال يمـلأ عليهـا قلبهـا وما زال مغروسـاً بقوة في وجدانهـا، الأمر الذي يجعـل مـن محـاولات قيامها بالنسـيان هو المسـتحيل بعينه فالحـب لا يكون بقـرار، والنسـيان فعـل غـير إرادي. ومـن هنـا لم تملـك الأنـا العاشـقة إلا أن تقـرر قطـع حبـل الوصـل والانكفاء عـلى ذاتهـا ولملمـة جراحاتها تـارة. ولكن مـا إن يخايـل الحبيـب أفـق الأنـا العاشـقة حتـى تطمـح أو تطمـع في العودة إلى الحبيـب ولكنهـا في الحالـين عاجـزة عـن تحقيـق أي فعـل إيجابي يحسـم لهـا هـذا الـصراع ومـا ينطـوي عليه من توتـر نفسي و(شـعري) بـين الانفصال والاتصال:

حاولت أحب غيرك لكن ما قدرت

أنا حاولت أصدّ وأنسى لكن فشلت

ألملم جراحـــي وأروح

وأرجع على درب الجروح

أقطع حبل وصـــلك

وبسـرعة أرجع لك

حاولت أنا أسمك بلساني ما أطريه[1]

حاولت أنا رسمك من خاطري أمحيه

لكـــني فشـــلت

لما عرفت نسيانك هو المستحيل

أللم جراحـي وأروح

وأرجع على درب الجروح

أقطع حبل وصـلك

وبسرعة أرجـع لك

كل ما بعدت عنك اشتاق لك وايد[2]

ما لي غنى عنك، شوق الهوى جايد[3]

ورغم الألم أنت الأهم

غالي وما لك أي بديل

أللم جراحي.. (إعادة).

والأغنيـة عـلى هـذا النحـو هي إعلان عـن الفشـل في البحث عـن ((بديل)) عاطفـي، ليـس لأنـه لا يوجـد مثـل هـذا البديـل، ولكـن لأن الحـب القديـم لم يمـت، بـل مـا زال في القلـب مشـتعلاً، فـأنى يكـون مـكان للبديـل؟ فالحـب ليـس فسـتاناً تقوم بتبديله حسـب المناسـبة، ولكـن الحب الصـادق ((تفرد)) و ((توحـد)) في الحبيـب الـذي لا يمكـن ولا يصـح أن يكـون لـه ((أي بديل)).

1- ما أطريه: لا أذكره ولا أردده.

2- وايد: كثير.

3- جايد: مشتعل – متقد.

الأمـر الـذي يسـتحق -برغـم الألم- التضحية مـن أجله، والوفاء لـه.. ويا له من وفـاء حائـر بـين القطيعـة والرجـوع إليـه.. أي بـين ثنائيـة الانفصـال والاتصال عـلى مسـتوى العلاقـة العاطفية.

(2/2) أغنيـة ((ودي أنسى جرحي منك)):

هـذه الأغنيـة مشـبعة بـروح ((الحـب الرومنـسي)) الـذي ينطـوي -في بنيته الدلاليـة- عـلى اجـترار الألم واجـتراح الذكـرى.. فالأغنيـة تحـكي قصـة حـب انتهـت بالفشـل، تحـاول فيهـا الأنـا العاشـقة أن تتنـاسى خلالـه جـراح هـذا الحـب دون جـدوى، إنـه حب مطبـوع على حيطـان الديرة، ورمل السـواحل، وأوراق الـورد، وشـفة المحبـوب:

ودي أنساه، جرحي منك

ودي أنساه، بعدي عنك

ودي أنساه وأتذكر ماضي حبّنا المكتوب

على حيطان ديرتنا

على رملة سواحلنا

على الورد، وعلى شفة المحبوب

ودي أنساه.. (إعادة)

وتوغـل الأغنيـة في نزعتهـا الرومانسـية، فأيام الهوى الحلوة قـد فرّت في ليل حزيـن إلى غـير عـودة.. الأمـر الـذي انتهـى إلى أن الحيـاة بغـير حـب لا معنى لهـا، وتحـول الحبيـب على إثرهـا إلى دمعـة تجري على خـد الزمن:

أيام الهوى الحلوة بليل الحزن فرّت

ما عاد العمر يسوى وأوقات الفرح ولّت

أيا حب سكن يوفي، وفْ دمي غدا يسري[1]

عقب عينك أنا دمعة على خد الزمن تجري

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

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

بانساك وأبي أرتاح وأحزان عمري تهدى

سهران صبري مادري إش بعده[2]

أنا بقلبي حزن خاطري والذكرى تعذّبني

أبي النسيان ماقدر ولك شوق يقربني[3]

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

ومن الجدير بالذكر أن الشاعرة في هذه الأغنية الرومانسية لا تسعى إلى تفعيل الزمان وحده (ماضي حبنا، أيام الهوى الحلوة، ليل الحزن، أوقات الفرح، ما عاد العمر يسوى، خلي الزمن)، بل عمدت إلى تفعيل المكان أيضاً من خلال بعض المفردات المحلية (حيطان ديرتنا، رملة سواحلنا)،

1- يوفي: جوفي.
2- مادري: لا أدري.
3- ماقدر: لا أقدر.

وهـو أمـر لـه ما بعده في نضـج الأغنية العاطفية وتطوّرها عند سـعاد الصباح.

(2/3) أغنيـة ((ما قدر على حبك)):

في هـذه الأغنيـة تتجـلى نـبرة حـب إيجابيـة.. فيهـا يسـعى العاشـق إلى اسـتعادة حبّـه الـذي يوشـك أن ينهـار، معترفـاً بأنـه لا صـبر له ولا قـدرة على بُعـد الحبيـب، وهـو كل دنياها وعالمهـا ووجودها، ومن دونـه لا معنى لشيء في حياتهـا:

ما قدر على بعدك لحظة ولا أصبر

كل دنيتي بقربك يا سيدي وأكثر

ما قدر على بعدك وأنا اللي حبيتك

وأنا اللي شلتك فوق، وأنا اللي عزيتك

وإش لون أداري الشوق يا حبيبي وأصبر

رسمك سكن في اليوف، ما غيره عيني تشوف[1]

وقلبي عليك مشغول، والله إشكُثر ملهوف[2]

ارجع تعال بساع، وارحم هوى الملتاع

ما عاد صبري يفيد، فكري ضناه الخوف

وتنتهـي الأغنيـة بتبريـر اسـتعادة هـذا الحبّ بمصاحبـة مقولـة أو ((درس)) لـكل العشـاق مـن خـلال فعـل الأمـر الكائن في ختـام الأغنيـة ((ارجـع كفاية بعـاد.. عمـر الهجـر مـا فـاد)) حيـث الحـب لا يعـرف الكبريـاء المزيـف وإنما

1- اليوف: الجوف.
2- إشكثر: ما أكثر.

الضعـف الإنسـاني النبيل:

دنيا بها أنت بعيد، بعيوني مو حلوة

كل مادا جرحي بيزيد، وما عدت أنا أقوى

ارجع كفاية بعاد.. عمر الهجر ما فاد

(4/2) أغنية ((سافر حبيبي)):

أغنيـة خفيفـة لكنهـا جميلـة مفعمـة بالإحسـاس الرهيـف تجـاه المحبـوب إذا قـدّر لـه أن يسـافر (مـا أكـثر مـا يسـافر الـزوج العـربي وحده فيكـون هذا السـفر عـلى «أعصـاب» الطـرف الآخـر)، وهـذا صحيـح، مـما يشـير إلى أن الأغنيـة تعكـس تجربـة واقعيـة ذات نزعـة إنسـانية، ولكنهـا تجربـة قوامهـا التوتـر النفـسي الناجـم عـن الخـوف مـن الفقـد أو الهجـر والبعـاد:

سافر حبيبي ودموع عيني تسيل

ظنيت أن قصده بتسلى

كلمني حبيبي، بعيونه آهة ويل

إنت العمر.. يا.. عمري كله

سافر.. وأنا بحيرة وشجون

تلعب بأفكاري ظنون

وليلي عقب عيني طويل

سافر حبيبي.. (إعادة)

سافر وخد قلبي معاه

ولو بديني رحت أنا وراه[1]

ليلي ونهاري أنتظر منه يجيني طاري وخبر

مقدر أنا بعده وجفاه

سافر حبيبي.. (إعادة)

ودنيتي وفرحي وهَناي، وغايتي وعمري ومناي

ومنين أجيب هذا الصبر، وطيفه في كل وقت معاي

سافر حبيبي.. (إعادة)

الشريط الثالث:

صدر هذا الشريط وهو من ألحان أنور عبدالله أيضاً بعنوان ((كرنفال النظائر الأول)) متضمناً خمس أغنيات عاطفية، هي على الترتيب التالي:

1. أغنية ((خذني بحضن قلبك)) غناء محمد البلوشي.
2. أغنية ((يا صدى صوتي)) غناء عبدالله الرويشد.
3. أغنية ((وعدتني)) غناء منى عبدالغني.
4. أغنية ((دروبي مَلَّت الآهات)) غناء نوال.
5. أغنية ((يا بو مبارك)) غناء طارق سليمان.

وبمجرد سماع هذه الأغنيات -باستثناء الأغنية الأخيرة أو الخامسة- تتأكد فكرة مركزية مهيمنة عليها جميعاً هي فكرة الوفاء الأنثوي للرجل الشرقي الذي يبدو في هذه النصوص متأبياً على المرأة.. على نحو يشي بأننا مازلنا نعيش في مجتمع ذكوري قامع، متباهٍ بفحولته. ولكن المصيبة أن الأنثى

1- بديني: بيديّ الاثنتين.

نفسها هي التي تساهم أحياناً في صناعة هذا المجتمع المشبع بالذكورة من خلال توسلاتها للرجل، وإعلانها الاستسلام له والافتقار إليه فهي لا شيء من دونه، تستمد صيرورتها وكينونتها من صيرورة الرجل وكينونته.

ويبدو أن هذا هو ((قدر)) المرأة العربية في خطاب الحب العربي، باعتبارها الطرف الأضعف، الطرف المتوتر، الطرف الخائف، الطرف الذي يخشى أن يعلن الهزيمة، وقد يراها ((عاراً)) يسعى لاستبعاده. وفي مثل هذا الخطاب يفتقد الحب ندّية الأخذ والعطاء.. هنا يظل العطاء من طرف واحد، هو طرف الأنثى عادة، في مجتمع قامع للرجل والمرأة على السواء، في شأن الحب، الأمر الذي يسمح بقراءة أغاني الحب عند سعاد الصباح على وجهين، وعندئذٍ تنقلب المعادلة، ويمكن عندئذٍ تأويل النص: مرة تبدو فيها المرأة سبباً في فشل العلاقة العاطفية، ومرة يبدو فيها الرجل مسؤولاً عن فشل هذه العلاقة، وإخال أن هذه هي وجهة نظر سعاد الصباح للعالم.. عالم الحب في المجتمع العربي، باعتباره مجتمعاً ذكورياً ما زال قاهراً لنصفه الآخر.

وأياً ما كان الطرف الأقوى أو الأضعف في هذه المعادلة العاطفية، فإنها في معظم أغنيات الشريط تنم عن علاقة متوترة، وعن حبّ لم يكتمل وربما لن يكتمل أبداً إلا نادراً في ظل هذه النزعة الذكورية الاستعلائية أو النزعة الأنثوية الخانقة أو السلبية. وبدلاً من أن يكون الحب مصدر سعادة تحوّل إلى مصدر حزن وأسى لا ينتهي. ولعل هذا ما يفسر غلبة صيغة «الزمن الماضي» على فعل الحب في أغاني الحب العربية عموماً، وهي غلبة سلبية بطبيعة الحال، في مجتمع لا يزال يرى في البوح الأنثوي بالحب نقيصة اجتماعية. وعلى الرغم من أن سعاد الصباح في شعرها

الفصيح المنشور في دواوينها تبدو متمردة ضد المجتمع الذكوري، رافضة له، محرضة عليه، فإنها على النقيض من ذلك في أغانيها العاطفية باللغة المحكية.. ربما لأنها كما قالت تريد أن تحاكي الواقع الآني السائد، فتُصَوَّر الأنثى في استسلامها وخضوعها واضطهادها في مجتمع ذكوري متضخم الإحساس بالذكورة، على حساب إنكار حق كل ما هو أنثوي ونفيه.

(3/1) أغنية ((خذني بحضن قلبك)):

في هذه الأغنية يتصدّر عدد من أفعال الأمر التي يبدو فيها الحبيب واثقاً من الاستجابة، لكننا لا نلبث أن نكتشف أنها أفعال تنطوي على التوسل والتضرع للآخر القابع في أفعال الأمر، لعلّه يشفق عليها فيأخذها في حضن قلبه (لا جسده) وأن يغمرها بحنانه، وأن يخرجها من سجن الذات، وهي ترجوه أن يرحمها، أن يساعدها على نسيان همومها العاطفية حتى ترتاح ((باقي عمرها)) ولكن ذلك يبدو أمراً عسير المنال بعد أن ((عذبها ومرمرها))، وكيف لا وذئب الذكورة بغروره الكاذب كامن في داخله.. والمرأة تعرف ذلك جيداً، ولكنها في سبيل إنقاذ هذا الحب تتحمل الكثير، عملاً بالمثل القائل ((من عاشر الذيب يتحمل مخاليبه))، غير أن من يتنازل مرة لا يملك إلا التنازل مرات ومرات، وعندئذٍ لا يلومن إلا نفسه.. ولكن يبدو أن هذا هو ((قدر)) المرأة العربية ((ودورها)) في آن.. وهذا يعني على مستوى النص الغائب رفض هذا الدور، والتمرد على هذا القدر الاجتماعي المفروض والمرفوض معاً. كما تشي كلمات النص عن معنى غائب آخر يكمن في أن الطرف الآخر -ربما كان زوجاً أو حبيباً- في ثنائية الحب هو الذي أحال هذه العلاقة الإنسانية النبيلة إلى جحيم للأنا النسائية:

خذني بحضن قلبك

طلعني من سجـني

يكفيني بس هموم

نسّيني وارحمـــني

يكفي وأبي أرتـاح

الباقي من عمـري

بين الضلوع إرماح

صرخات بصدري

عذبني، مرمـرني

وَرَّاني تعـذيبـــه

من عاشر الذيب

يتحمل مخاليبـه

وتسـعى الأغنيـة بعـد ذلـك إلى تصويـر الوجـه الآخـر لتنامـي الحـب ومزايا الوصـال (نقيـض الانفصـال في المقاطـع السـابقة)، فراحت تتوسـل إليه تنشـد حبـه وتلتمـس عودتـه وتسـتجدي عطفـه، في محاولة محمومة مـن أجل نفي الاغـتراب، والإبقـاء عـلى الـزوج وعـلى حبـه، لعـل هـذه العلاقـة تعـود إلى ما كانـت عليـه مـن حـب نبيـل بنـاء، وهـي عـلى اسـتعداد لأن تصفـح وتغفـر، برغـم كل العذابـات التي عايشـتها، لأن الحياة أقصر مـن أن نقضيها في خصام ونكـد.. والعمـر سـاعات و((وقـت الهنـا لحظـات)) فلماذا لا نقطـف أحلاها ونحقـق أمانينـا، لمـاذا لا نغنـي معاً ((لحـن الحيـاة)) الجميل:

كل العمـر ساعات

وبسـرعة مجراهـــا

وقت الهنا لحظـات

خل نقطف أحلاها

فوق البحر والغيم

نكتـب أساميـنـا

ننسى حياة الضيم

ونعيش أمانينـــا

غـير أن اللهجـة والغناء يتجهـان بالأغنية إلى الجانب السـلبي المتوتر في مثل هـذه العلاقـة العاطفيـة حيث يتكرر هذا المقطـع مراراً، وبـه تنتهي الأغنية:

يكفي وأبي أرتـاح

الباقي من عمـري

بين الضلوع إرماح

صرخات بصـدري

عذبني، مـرمرني

وراني تعذيبـــه

من عاشر الذيب

يتحمـل مخاليبـــه

فهـل يعنـي ذلـك أن سـعاد الصبـاح تريـد أن تلقي بمسـؤولية تدهـور هذه

العلاقة العاطفية -وهي علاقة ثنائية بطبيعتها- على المرأة وحدها.. باعتبارها الطرف الذي رضي لنفسه أن يعاشر الذئب وأن يقبل بغدره وجحوده وأن يتحمل عذاباته، حفاظاً على نبل هذه العلاقة الثنائية وتحقيقاً لها. ذلك أن الأنثى دوماً على استعداد للصفح والعفو انطلاقاً من المثل الشعبي القائل ((المرأة تعشّش والرجل يطفّش)) أي أن المرأة تسعى للحفاظ على عشها على النقيض من الرجل في الأغلب الأعمّ. وبصرف النظر عمّا تنطوي عليه الأغنية من كلام كثير ((مسكوت عنه)) فإنها -من حيث المفردات والتعابير والصور الشعرية- أغنية رائعة لحناً وغناءً وكلمات.

(3/2) أغنية ((يا صدى صوتي)):

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

يا صدى صوتي.. يا مبحر بشرياني

وحدك سكن قلبي، ما فيه معاه ثاني

جبت الهجر من وين واشْ غيّرك يا الزين

وأنا الذي ظنيت عمرك ما تنساني

وتبرر الأنا موقفها من الآخر وإلحالها على حبه أنها كانت الأنا المعطاء دوماً، فهي بالنسبة للآخر سدرة يتفيأ في ظلالها الأمان.. مثلما كانت نبع حنان ((وطيب الليالي)) و((كل الحياة))، في عيونها شيدت له سكناً كله

دفء ورحمة، كانت له ((أحلى المعاني)) فأي شيء غيره؟!

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

إبدُنيتَك[1] لك كنت سدرة أمان

صنت المحبة، وكنت منبع حنان

كنت لك طيب الليالي لما يعاند زماني

كنت لك كل الحياة بالدقايق والثواني

بعيوني لك شيدت بيت ومكان

ما عمري يوم خنت عشرة زمان

كنت لك أحلى المعاني.. يا من وهبته حياتي

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

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

جبت الهجر من وين

واش غيرك يا الزين

وأنا الذي ظنيت

عمرك ما تنساني

1- إبدنيتك: في دنياك.

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

(3/3) أغنية ((وعدتني)):

ربما كانت هذه الأغنية أكثر أغنيات الشريط تفاؤلاً وإشراقاً في رؤيتها للحب.. وهي في الوقت نفسه تكشف درساً رائعاً في العلاقات العاطفية وفي التواصل الإنساني. وتقوم بنية الأغنية وحافزها على مجرد ((وعد بالزيارة))، ولكن كم كان رد الفعل الأنثوي العاشق بهيجاً وجارفاً إزاء هذا الوعد:

وعدتني بتزورني..

وبشعري تزرع وردة

وتجلى رد الفعل على النحو التالي:

نهر الفرح من شوقي لك

فاض وانكسر ســـــدّه

الحب طغى في مهجتي

أشعل حنين من فرحتي

منهو ترى يـــــــرده

إنت بداية مولدي.. لا قبله ولا بعده

إنت نهاية غربتي.. وإنت الهنا وشهده

إنت البحر في دنيتي.. بجزره ومده

حبّك مرادي وغايتي.. ما أخون أنا عهده

وعدتني بتزورني.. وبشعري تزرع وردة.. (إعادة)

وفي هـذه الأغنيـة -لحنـاً وغنـاء وكلـمات- تتبـدى مسـحة رومانسـية حالمة، محببـة إلى الـذات، ولكنهـا تطـل عـلى المسـتمع في حيـاء، ضمن فضاء شـعري واجتماعـي لم يعـد فيـه مـكان للرومانسـية، ومـن هنـا تكمـن فـرادة الأغنيـة وحيويتها.

(3/4) أغنية ((دروبي ملت الآهات)):

في هـذه الأغنيـة المتميـزة -لحنـاً وأداء وكلـمات- تفصـح الشـاعرة بقـدر مـا تفضـح طبيعـة العلاقـات الزوجيـة العربيـة المزيفـة، والاغـتراب العاطفي بين الزوجـين. ولذلـك لا غـرو أن تكـون هـذه الأغنيـة تعبـيراً عـن صرخـة مكتومة لامـرأة تعيـش في حالـة اغـتراب نفـسي مريـر، في بيتهـا ووطنهـا، بسـبب غـدر شريكهـا الخـؤون الكـذوب الـذي وثقـت بـه واطمأنـت إليـه، ولكنـه سرعـان مـا غَـيَّر جلـده، شـأن الكثـير مـن الأزواج، فـكان أن أحسّـت معـه بالغربـة، وكان الانفصـال، بعـد أن فضحـت زيفـه. (ومـا أكـثر مـا يدور من مـآسٍ خلف الأبـواب المغلقـة لبيـت الزوجيـة). ومـن هنا تبـدأ الأغنية بتفجـير المعنى على نحـو مبـاشر، معنـى الاغـتراب الأنثـوي المخيـف في بيـت الزوجيـة العـربي في مجتمـع ذكـوري قاهـر. مـن هنـا كانـت هـذه الصرخـة المريريـة الحزينة:

دروبـي ملّت الآهات

وعيوني ملّت الدمعات

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

معاك إنت مضى عمري بحزن وعتاب

وصبرت أكثر من اللازم وصبري ذاب

مظلّلنا سقف واحد، واحنا نعيش أغراب

أنا، ويا بعد عمري..

ما عمري أنا في يوم حسبت للوقت هذا حساب

أنا ويا بعد عمري..

ما عمري أنا في يوم تصورتك تكون جذاب[1]

أنا ياللي بخيالي كنت أمل وأحلام

أتاريني تعلقت بسراب وأوهام..

أماني عمري تسرقها ولا تحسب لي أي حساب

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

1- جذاب: كذاب.

تذكر عشرتي ودربي..

تذكر إننا في يوم.. سوا كنا نعيش أحباب

وإذا ما وافقك حبي..

لا تطو زمان راح.. واحسبني من الأصحاب

ألا يلي لأجل عينك أنا ضحّيت

جذي فيني -يا للأسف- سويت[1]

أماني عمري تسرقها ولا تحسبلي أي حساب.. (إعادة)

وهكـذا تتأكـد الفكـرة المركزية في غنائيات سـعاد الصبـاح العاطفية، بما هي فكـرة تتمحور حـول ثنائية الحب والهجـر، أو الاتصال والانفصال.

(3/5) أغنية ((يا بو مبارك)):

وهي من تلحين: أنور عبدالله، (1992).

مثـل هـذه الأغنيـة ظاهـرة فريـدة غـير مسـبوقة في الغنـاء العـربي، فهـي ((وثيقـة حـب)) معلنـة من امرأة عربية -هي سـعاد الصبـاح- لزوجها الراحل المغفـور لـه الشـيخ عبدالله المبـارك الصباح الـذي انتقل إلى الرفيـق الأعلى في لنـدن في 15/6/1991.

في هـذه الوثيقـة لا تخجـل الزوجة من إعـلان حبها على المـلأ، والتغني بهذا الحـب ((الحقيقـي)) عـلى أشرطـة الكاسـيت والفيـدو وفـاء وولاء لـه ((حيـاً وميتـاً))... إنهـا إذن تجربـة واقعية فريـدة، وهو أمر ما تعودنـاه في عالم الغناء العـربي. ربمـا لأنـه حب مثـالي من زوجـة مثالية لـزوج مثالي.

1- جذي فيني سويت: هكذا فعلت بي.

ليس سراً أن يقال إن المغفور له الشيخ عبدالله المبارك ظل -كما تقول سعاد الصباح- على امتداد عمره هو الزوج والحبيب الملهم والصديق والرفيق والمعلم والسيّد والأب والأمير. (وهو أيضاً الوطن والزمن) ترفرف روحه -حياً وميتاً- على ((ديوان الحب)) عند سعاد، فما تكاد تقرأ أو تسمع قصيدة عشق في أي من دواوينها حتى تخايلك صورته، وإن لم تذكره بالاسم، فإذا هي -كالعهد بها- صورة الحبيب المثالي، أو صورة الرجل كما ينبغي أن يكون في علاقته العاطفية والإنسانية بالأنثى، صورة فارس الأحلام، على سبيل الحقيقة لا المجاز الشعري. وهو أمر لم تكن الشاعرة لتخجل من البوح به، على الرغم من مكانته ومكانتها، في بيئة اجتماعية مثقلة بالعادات والتقاليد الموروثة التي تستهجن الحديث في الحب، وترى فيه جرماً وفضيحة ونقيصة اجتماعية وأخلاقية بما في ذلك ((العشق الزوجي)) وترى في البوح به شأناً ذاتياً لا يجوز التصريح به، بما هو شأن موغل في الخصوصية والسرية. حتى إذا ما انتقل الرجل -رحمه الله- إلى جوار ربّه بادرت الشاعرة إلى البوح باسمه صراحة دون مواربة، أو حياء مصطنع أو خجل مزيف كما يبدو في هذه الأغنية الرائعة أو المرثية الحزينة ((يا بو مبارك)) وكأنها -على الرغم من حجم الفجيعة وهول الكارثة- تأبى إلا أن تعلن على الملأ ديمومة هذه العلاقة النموذجية، من خلال إذاعة هذه الأغنية على شرائط الكاسيت والفيديو، وباللغة المحكية أو اللهجة المحلية، حتى يتذوقها الجمهور العربي كله، ويستحضر دائماً معانيها النبيلة، الإنسانية والعاطفية، بما هي معايير ومشاعر نابعة من القلب، وما يصدر من القلب يصل إلى القلب، والحب الكبير -في رأي الشاعرة- لم يكن يوماً مناقضاً للقيم العليا أو مناهضاً للأخلاق العامة.

هـذه الأغنيـة تسـتدعي بالـضرورة قصيـدة أخـرى من أجمـل قصائـد الرثاء في الشـعر العـربي المعـاصر، هـي قصيـدة **آخـر السـيوف** للشـاعرة نفسـها (قيلـت في يونيـو 1991) مـما يعـزز الرأي الذي ذهبنـا إليه.. ومـا أندر قصائد الرثـاء الزوجيـة في أدبنـا العـربي كلـه (عادة لأسـباب اجتماعية)، مـما يؤكد أن الشـاعرة ليسـت مقتحمـة فحسـب عالمـاً شـعرياً غـير مطـروق كثـيراً، ولكنهـا -وهـي المقتحمـة أبـداً- شـاءت أن تعلـن عـن هـذه العلاقـة وتخـرج بهـا من حيـز الخصـوص إلى نطـاق العمـوم.. غـير أن **آخـر السـيوف** بجرسـها الحزيـن ظلـت حبيسـة النـص المطبـوع (المتلقـي / القارئ). أمـا الأغنية فقـد انفتحت عـلى آفـاق جماهيرية أوسـع، هـي آفاق المتلقي: المسـتمع والمشـاهد والقارئ عـلى السـواء، على امتـداد الوطن العـربي. مضمخة بأريج العواطـف الصادقة، وحـرارة التجربـة وجماليـات الكلمـة واللحـن والأداء.. وربمـا كانـت هـذه هـي المـرة الأولى التـي لا تـتردد زوجـة مكلومـة في البـوح بأحزانهـا الإنسـانية النبيلـة عـلى المـلأ وعلى هـذا النحو المعلـن (عبر شرائـط الكاسـيت). والأغنية بسـيطة في كلماتهـا بسـاطة سـعاد الصبـاح في شـعرها الفصيـح، ولكنهـا حبلى بأريـح اللغـة المحكيـة وعبيرهـا الإنسـاني الصادق. إذ تبـدأ الأغنية بهـذا النداء (الشـخصي) الأثـير إلى قلب سـعاد، وهـو ((يا بو مبـارك)) (وهو نـداء مزدوج، تنطـوي فيـه الكُنيـةُ على معانٍ كثـيرة، منها معاني الأبـوّة والأمومة في آن واحد ناهيـك عـن عفوية حـرف النداء (يا) بمـا يحمله في هذه المرة مـن ((حضور)) دائـم لآخـر السـيوف، ومن معـاني الحـب والامتنـان والتقديـر والعرفان).

ثـم تمـضي الأغنية كلهـا بعد ذلك -على المسـتوى البنائي للنص- على أسـلوب الـشرط المعـروف بثنائية التركيبـة (فعل الشرط - جواب الـشرط)، فإذا الأغنية مكونـة مـن عـشر جمـل شرطيـة، كل شرط منهـا مسـتحيل التحقـق، وجواب

شرط واحد، هو هنا بمثابة ((القرار)) الثابت على التنويعات النغمية التي تنطلق منها البنية الدلالية للأغنية.. في هذا القرار الثابت أو المتكرر تعلن الشاعرة عن عجزها، أي أن فعل الشرط بما هو مستحيل التحقق في مثل هذه ((الحالة)) فإن جواب الشرط المقرون بالقسم بالله -ثلاثاً- هو بالحتم أكثر استحالة.

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

وإذا كانت كلمات هذا النص مفعمة بالحزن والعميق الصادر عن الشاعرة إلى الحد الذي تكاد تصبح معه الشاعرة هي الأحق بالرثاء، فإن البنية الأسلوبية لهذا النص قوامها أفعال شرطية متعددة، ولكنها مستحيلة التحقيق، ولها جميعاً جواب شرطي واحد مشترك، يبدو تحقيقه أكثر استحالة، كما أشرنا إلى ذلك، مما يعني ببساطة أن قدرة الشاعرة على الوفاء بحق زوجها في الرثاء -على مستوى التخيل الشعري- فوق شروط المكان والزمان، وفوق آماد اللغة وطاقة الإنسان. ويا لها من لوحة إنسانية معبّرة وصادقة، تزكيها همينة ضمير المخاطب على مستوى النص كله، وهو ضمير يقتضي -على المستوى السيميائي- الحضور لا الغياب.

والحق أن سعاداً لم تكن تبكي فيه زوجاً راحلاً أو معلماً ملهماً أو آخر السيوف فحسب، بل تبكي فيه أيضاً قِيَماً ومثلاً عليا من الزمن الجميل، تبكي فيه نبل الفارس، مروءته، تبكي فيه -في إيجاز- درعها وكتابها المأثور،

بقـدر مـا تتغنـى بهذا كلـه، حضوراً مـا بعده حضور يمـلأ عليها حياتهـا وقلبها وعقلهـا، ضميرهـا وروحهـا، يحقـق كينونتهـا الذاتيـة والإنسـانية.. ومـن ثم لا تملـك إلا البـوح بهـذا كله امتنانـاً وعرفانـاً، وأن تذيعه غناء عبر هـذا الشريط، حتـى يسـمع العـالم منها ((لحـن الوفاء)) لهـذا الراحـل العظيم:

يا بو مبارك

لو أشيل بكفوفي ماي البحر[1]

وأزرع الصحارى بساتين وشجر

وأفرش أهدابي لك يوم السفر

وأكتب اسمك على وجه القمر

ما وفيك حقك.. ما وفيك حقك

والله.. والله.. والله في سماه

يا بو مبارك..

لو أخلي عيوني هي منزلك

وأجعل أيامي محطة لتعبك

ما حلا عمري إلا بس معاك

هاك عمري فدوة -يا عمري- لك

ما وفيك حقك.. ما وفيك حقك

والله.. والله.. والله في سماه

1- ماي: ماء.

يا بو مبارك..

يا للي عطّر دنيتي بعطر الأريج

يا حبيبي يا أعز وأغلى صديق[1]

إذا ما شفتك دنيتي بعيني تضيق[2]

كم أحبك أنت يا ملح الخليج

ما وفيك حقك.. ما وفيك حقك

والله.. والله.. والله في سماه

يا بو مبارك.. (إعادة)

وبهذه الأغنية الرائعة -على بساطتها وقدرتها على استحضار الخاص في العام- ترسم سعاد الصباح نموذجاً واقعياً للعلاقات العاطفية (والزوجية) والإنسانية يمكن الاقتداء به في خطابات الحب العربي المعاصر. وربما كان من المفيد هنا أن نعرج على هذا التعبير العبقري الذي جعلت منه الشاعرة ((كنية)) جديدة تخاطب به زوجها الراحل: **(يا ملح الخليج)** بكل ما يمكن أن تشير إليه هذه الكنية أو يفجره هذا التعبير المبتكر من معنى، حيث الملح على المستوى الفولكلوري رمز الوفاء والطهارة والخلود، وقد اكتسب بإضافته للخليج بُعداً مكانياً وذاتياً وإنسانياً ضخماً.. وهو تعبير مبتكر ونادر، ينطوي على شبكة من الإشعاعات العاطفية والشعرية الفريدة.. كما يفعل تكراره فعله في تفجير شرارته الإنسانية في داخلنا، كما عصف بقلب الشاعرة، وبما هو -رحمه الله- في مرثيات سعاد مناط الفعل

1- القاف تلفظ وكأنها حرف بين الجيم والشين.

2- القاف تلفظ وكأنها حرف بين الجيم والشين.

والانفعال. الأمر الذي يبرر أيضاً مجيء كم الخبرية التي تفيد الكثرة هنا في التعبير عن حجم هذا الحب العظيم (كم أحبك أنت يا ملح الخليج).

وتبقى هذه الأغنية في مبناها ومغزاها بمثابة ((معاهدة وفاء)) و((عقد ولاء)) مطلق في الزمان الآني والسرمدي، بقدر ما هي ((وثيقة وفاء)) قامت بتوقيعها ((منذ تسع وثلاثين سنة)) أي منذ تزوجت عام 1960 بالشيخ عبدالله المبارك، وحتى إذاعة هذه الوثيقة الملحقة بهذه القراءة، والتي نشرتها في عام 1999 وهو توقيع سوف تبقى الشاعرة / الزوجة تقوم بإنجازه وتجديده مدى الدهر لتأكيد ما ورد في هذه الوثيقة العاطفية، وحيث الحب الصادق لا يرتبط بحدود الزمان والمكان، بل بالمساحات اللانهائية للقلب والروح والوعي، ومن هنا لا تتردد سعاد في التصريح قائلة: ((.. وسوف أوقعها -الوثيقة- بعد خمسمئة سنة.. بعد خمسة آلاف سنة، ولا أشعر بضرورة حذف أي حرف منها)) على حد قولها شخصياً. وقد جاء ذلك في سياق رسالة بعثت بها إلى جريدة القبس بعنوان «هذه وثيقة حب» نشرت في يوم السبت 13/3/1999 العدد 9242 (انظر نص الوثيقة في ملحق الدراسة وما تنطوي عليه من شجاعة وما تكشف عنه من مساحات الحب في مجتمعات، ما زالت ترى في المرأة لعنة وفي الأنوثة جريمة كبرى وتأكيداً لما ورد في ((**بيانها الغزلي**)) عورة وفي الحب عاراً، وكان ذلك (الاعتراف) الذي قدمت به لديوانها السابع **قصائد حب**).

إن الشاعرة هنا -في الأغنية- لا تعترف بالزمن الموضوعي (الكرونولوجي) بما هو كمٌّ متصلٌ قابل للقياس، بل بالزمن الذاتي (السيكولوجي) بما هو زمن خاص بالشاعرة وحدها لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس ولا يخضع له، بل إن هذا الزمن الذاتي بالنسبة لصاحبه ربما كان أصدق وأدنى إلى

المعيـار الصائـب، وألصق بذات نفسـه، باعتباره زمن البـوح والإفصاح وإخراج التشـكل النـصّي مـن حيـز القـوة إلى حيـز الفعل عـلى المسـتوى النصوصي.

ملاحظات حول الأغنية:

1. تكمـن المفارقـة الأولى هنـا بـين موقف سـعاد الصباح من قضيـة المرأة في أشـعارها المطبوعـة وموقفهـا المغايـر والنقيـض في أشـعارها المغّناة.. هي في الأولى شـاعرة حالمة، ثائرة، متمردة، وفي الأخرى شـاعرة واقعية، مسـتجدية، مستسـلمة. كلنا يعرف سـعاد الصباح في دواوينها المطبوعة حاملـة لـواء الثـورة بالكلـمات إزاء ثقافـة الصمت والقمع معـاً، بما هي ثقافـة مهيمنـة وسـائدة، حيـث يمثل شـعرها الفصيـح معنـى تحريضياً متجليـاً في ((ثـورة الأنثـى عـلى سـلطان الرجـل)) دفاعـاً عـن الوجـود الأنثـوي وحضـوره في مجتمـع يسـعى عامـداً متعمـداً إلى تغييبـه. الأمر الـذي يعكس على المسـتوى الجـمالي والدلالي والسـيميائي رغبة حقيقية وعارمـة عنـد الشـاعرة في الانعتاق من قيود المجتمع الذكوري المتسـلط بتقاليـده الباليـة، ومنهـا التسـلط الرجـولي عـلى الحضـور الأنثـوي إلى حـد إلغائـه ونفيـه. غـير أن لسـعاد لهـا وجهاً آخـر في شـعرها باللهجة المحكيـة، أعنـي في أغنياتهـا العاطفيـة، وجهاً قـد يبدو مفارقـاً ومناقضاً للوجـه الأول الفصيـح، فـإذا هـي هنـا شـاعرة لا تختلـف عـن أي أنثـى شرقية، تسـتجدي حنان الرجل وتنشـد عطفه، وتلتمس رضاه، وتسـعى إلى إشـباع غـروره ونرجسـيته.. كيف يكون ذلك التناقـض؟ ولماذا كتبت هـذه القصائـد المغنّـاة باللغـة العاميـة، لغـة الشـارع اليوميـة؟! أغلب الظـن أنـه ليـس ثمـة مفارقـة، فهـي في وجههـا الفصيـح تعكـس المثـل والحلـم، وفي وجههـا العامـي تفضـح الواقـع وتسـعى إلى تعريتـه، حتى

يتأكد لدينا هوان الأنثى إزاء الرجل.. ولأنها تعكس الواقع فلا بد أن يكون ذلك بلغة الواقع.. أي لغة الحياة اليومية.. وكأنها بذلك -فضح الواقع الأنثوي- تسعى إلى تأكيد دعوتها التحريضية ضد سلطة الرجل. إن الواقع كما صورته سعاد في أغنياتها واقع مستفز، مهين، مذل، لكنه في الوقت نفسه واقع يحفز على التمرد والثورة ضد كل ما هو غير إنساني، بما في ذلك طبيعة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة. ولعل هذا هو ما يفسر غلبة ضمير الخطاب المذكر، على ضمير الأنا المؤنث في كل نصوصها الغنائية / العاطفية، وإليه -ضمير الخطاب المذكر- تعزو الشاعرة دائماً فشل الخطاب العاطفي في معظم الأحيان، ولكن من دون أن تعفي المرأة من مسؤوليتها وتحمل نصيبها في هذا الفشل ((المزمن)) في تجربة الحب العربية، وفي الحالين، ليس من المبالغة في شيء أن نقول إن ديوان العشق في أشرطة سعاد الصباح، هو ديوان العشق الحزين باعتباره الحاضر الأكبر في معظم نصوصها العاطفية المغنّاة، والسائدة كذلك في خطاب الحب العربي المُغنّى.

2. إذا تجازونا المستوى الدلالي إلى المستوى الجمالي وقفنا على نقطة ضعف أخرى.. كانت متوقعة.. وهي أن سعاد الصباح في كل نصوصها التي عرضنا لها تحمل رؤية ذاتية للعالم، وليست رؤية جمعية، ومن ثم -وباستثناءات محدودة- لا يمكن أن نصف ((كلماتها)) أو أغنياتها العامية أنها أغنيات فولكورية، أو شعر شعبي، مثلها في ذلك مثل أحمد شوقي وأحمد رامي وغيرهما ممن كتبوا الشعر العامي المُغنّى تعبيراً عن وجدان فردي ورؤيا ذاتية للعالم (على النقيض من الأغنيات الفولكورية أو الشعر الشعبي الذي يأتي تعبيراً

عـن وجـدان جمعـي، ومـن هنـا كانـت مجهوليـة المؤلـف، أو مـوت المؤلـف بتعبـير رولان بـارت، لا لأن النـص الشـعبي لا مؤلف له، بل لأن الجماعـة الشـعبية تتجـاوزه مبدعـاً وتتبنـى إبداعـه باعتبـاره نصـاً على المشـاع).. ومـن ثـم فهـذه النصـوص الغنائيـة لا يشـفع لهـا فولكلوريـاً توسـلها باللغـة المحكيـة أو المحليـة، باعتبارها لغة الحيـاة اليومية التي تضمـن للنصـوص جماهيريتهـا وليس شـعبيتها.

بيـد أن سـعاد الصبـاح بحسّـها اللغوي الرهيف اسـتطاعت أن ترقى بمفرداتهـا العاميـة إلى آفـاق ((الشـعرية)) وخلـق المهـاد الشـعري الموائـم لسـياق التجربـة الشـعرية، لفظـاً ومعنى، خالقة بهذا نسـقها اللغـوي الخـاص والمبتكـر (المـزج بـين الفصحـى والعاميـة في سـياق أداء عامـي)، كـما اسـتطاعت أن تفجـر مـا تنطـوي عليـه المفـردات العاميـة مـن معـانٍ وأحاسـيس دالـة عـلى خفايـا النفـس كاشـفة عن دخائـل الوجـدان، لتشـكل منهـا في النهايـة معظـم طاقاتها الشـعرية (التشـكيلية والتمثيليـة والبلاغية والدلالية). الأمـر الذي يمكن للقارئ الفاحـص أن يلمحـه مـن خـلال تحليلـه للمعجـم الشـعري والفنـي في هـذه الأغنيـات، فـإذا هـي لغـة تنطـوي عـلى مفـردات وتراكيـب وتعابـير، وتصاويـر شـعرية لا تصـدر إلا عن وجدان مثقـف وخاضعة لفكـر أو عقـل مثقـف، لم يلتـزم كثـيراً بجماليـات المعجـم الشـعري الشـعبي الكويتـي، وبخاصـة أن معجمهـا اللغـوي غـير مغـرق في المحليـة، بـل هـو معجـم ينتمي في معظمـه إلى ((معجـم لهجي عربي مشـترك)) أي مفهـوم لـكل العـرب، بقـدر مـا هـو متجـاوز بشـحنته العاطفيـة والفكريـة الكائنـة في مفرداتـه مـا تنطـوي عليـه مترادفاتها ونظائرهـا في المعجـم الفصيـح. فضـلاً عـن قيـام الشـاعرة بتطعيـم

كلماتها العامية بكثير من مفردات المعجم الفصيح، الأمر الذي أظن أن الشاعرة كانت على وعي تام به حتى تضمن الانتشار لشعرها العامي المغنَّى على مستوى العالم العربي كله، والذي يعاني على المستوى الدلالي والسيميائي من قمع المجتمع الذكوري بعامّة، ونفيه اللاحضاري للوجود الأنثوي وتغييبه، فضلاً عن فشله المزمن في خطاب العشق العربي. وما ينطبق على المعجم اللغوي العامي ينطبق أيضاً على التعابير والصور الشعرية ((المثقفة))، أعني تلك التي لا تصدر إلا عن حس مثقف ورؤية مثقفة ثقافة أدبية وفكرية عالِمة (بكسر اللام). وهذا يعني أن الصوت (السردي) هو صوت الشاعرة وحدها، حتى وهي تتحدث باسم الأنثى عموماً. وهو صوت ينتمي في جمالياته الشعرية أساساً إلى الشعر الفصيح وجمالياته المعروفة -خاصة على مستوى النسج الشعري، وحيث اللوحات النصية في كل أغنية (الكوبليهات أو المقاطع الغنائية) وفي كل شريط غنائي تتسم بالذاتية- مترابط عضوياً بحيث يُحيل بعضه على بعض ويتولد بعضه عن بعض منطلقاً من الخارج نحو الداخل، ومن الداخل نحو الخارج، أو من الآخر نحو الأنا، ومن الأنا نحو الآخر في تمازج نصوصي ملحوظ، جمالياً ودلالياً.

3. لم يعد الموضوع هو المحور الذي ترتكز عليه التجربة الشعرية في نصوص سعاد الغنائية أو العاطفية بقدر ما أصبحت الذات الشاعرة وما يعتريها هنا من شجى وشجن، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء إزاء مجتمع ذكوري قامع وثقافة ذكورية مهيمنة.. وهنا يكمن مركز الثقل الشعري في أغنياتها العاطفية بحيث أصبحت سعاد هنا هي الفاعل الرئيسي لفعل الشعر المغنّى وبؤرة عالمه، إلا أنها ليست

الـذات المستوحشـة المعزولـة، بـل المقتحمـة التـي تسـعى صراحـة إلى انتهـاك هـذا الـشرف الذكـوري المزيـف، وفضـح أسـاليبه في الاسـتعلاء والغـرور، وتقـوم في الوقـت نفسـه بمحاولة تأسـيس قيم جديـدة بناءة في ديـوان ((الحـب العـربي)) كـما تـراه وتطمـح إلى غرسـه في بنيـة الخطـاب الثقـافي العـربي المعاصر.

وعـلى الرغـم مـن أن ضمـير المتكلـم في هـذه النصـوص العاطفيـة يشـكّل مركـزاً أو مظهـراً دالاً عـلى زاويـة الرؤيـة المحوريـة (الأنثوية) مـن خـلال صيغـة المفـرد أو الأنـا، فإن هذه الأنا لا تشـير إلى الشـاعرة فحسـب، بـل للأنثـى عمومـاً.. عـلى حـين يـأتي ضمـير الخطـاب -في تأويلنـا- معتصـماً بحبـل الذكـورة الواهـي في معظم هـذه الأغنيات.. ربمـا إلى حـد الاستسـلام للثقافـة الذكوريـة المهيمنة ولكنه الاستسـلام الـذي يدعـو إلى تعميـق الوعـي بنقيضـه وحتميـة التمّـرد عليه.

4. إذا كانـت الشـاعرة قـد أخضعـت نصوصهـا العاميـة لقصديـة الغنـاء ومتطلبـات التلحين، فقد كان ذلك أحياناً على حسـاب الإيقاع الشـعري التقليـدي (العـروض). لكن براعة ((تلحين)) هـذه النصوص قد تكلفت تعويـض وتصحيـح المسـارات الإيقاعيـة للـوزن الشـعري مـن ناحيـة، فضـلاً عـمّا قامت به الإيقاعـات الداخلية من إثراء لحني، ومنح النـص الغنـائي ((شـعرية)) خاصـة، سـاعد عـلى إبرازها جـمال الغنـاء أو الأداء التعبـيري بصـوت مشـاهير المطربـين الكويتيـين والخليجيـين والعـرب، وهـو أداء وصـل بمعظـم الأغـاني إلى ذرى الإشـباع الجـمالي والنفـسي والعاطفـي لدى المتلقي، مشـاهداً كان أو مسـتمعاً. وبالمناسـبة فالأصل في الشـعر العامـي أن يغّنـى أو يُلقـى شـفاهياً، حيـث ((الأداء)) جـزء لا يتجـزأ مـن بنيتـه اللغويـة وطاقتـه التعبيريـة والإيجابيـة. ويبـدو أن

الشاعرة كانت على وعي بذلك أيضاً.. الأمر الذي ساعد على نجاح هذه الأغنيات وانتشارها، وهذا أقصى ما تطمح إليه عملية التوصيل عامة والتوصيل الإبداعي خاصة.

5. ساعد على نجاح هذه التجربة الغنائية أيضاً، أن شعر سعاد بطبيعته شعر غنائي محقق لجوهر الشعر العربي الغنائي (الذاتي) من ناحية، وبطبيعة التوظيف اللغوي في هذه النصوص -الفصيحة والعامية عندها- لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي -بالمعنى الأدبي والفني- وطريقته في صياغة عالمه، وتشكيل رؤيته، تتسم أساساً في رأي نقادنا المعاصرين بغلبة طابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ أو تذاع فيها هذه اللغة الغنائية. فإذا أخذنا نستقصي مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة في أغنيات سعاد الوطنية والعاطفية (الفصيحة والعامية)، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات، وحيوية الصور والمفردات والتعابير (المتناصّة) مع المأثورات الشعبية، فضلاً عن العفوية الطاغية التي يتسم بها (النفس الشعري) لدى سعاد الصباح. وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها، فإن سعاداً تفضّل الوجداني والشعبي منها، مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في معظم الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز والتكثيف، تلعب فيه أشكال التكرار (اللغوي والنغمي) دوراً توزيعياً حاسماً، كما توظف فيه الأدوات الجمالية كالطاقة الإيحائية للعبارات والعلاقات المجازية، والعناصر الصوتية مثل الإيقاع والرنين الصوتي -على مستوى الكلمات واللحن

والأداء- مـما يخلـق في نهايـة الأمـر دون مبالغـة نغمـة خاصـة، هـي وحدهـا الكفيلـة بإثـارة الاسـتعداد النفـسي للتلّبـس بحالـة ((الشـعر المغّنـى)) إبداعـاً واسـتقبالاً في آن.

صورة المرأة في شعر سعاد الصباح

أ. رجاء النقّاش[1]

قبل أن نتحدث عن شعر سعاد الصباح، وصورة المرأة في هذا الشعر لا بد من الحديث عن بعض الملامح الأساسية لشخصية سعاد الصباح نفسها، فالشعر لا ينبع من فراغ. والدعوات النقدية التي تنادي بأن يتجه الاهتمام النقدي إلى القصيدة دون الاهتمام بالشاعر هي دعوات خاطئة، وأصحاب هذه الدعوات يقولون إن القصيدة التي بين أيدينا هي التي تعنينا، أما الشاعر فهو يعني أصدقاءه وأقاربه والعاملين معه في وظيفة واحدة أو مكتب واحدٍ إذا كان هذا الشاعر من الذين يعملون، أما في الدائرة الأدبية فإن الذي يهمنا هو الشعر وحده. هذه النظرية التي شاعت في النقد العربي الحديث عند بعض النقاد والباحثين هي نظرية ليس لها ساق وليس لها قدمان، فالحقيقة الثابتة هي أننا إذا لم نفهم الشاعر و«نحيط علماً» بأحواله فإننا لن نستطيع أن نفهم الشعر على وجهه الحقيقي. وقد يكون من المفيد أن نضرب مثلاً سريعاً يكشف لنا على الفور عن الخطأ

1- ولد في محافظة الدقهلية في 3 سبتمبر 1934 وتوفي في القاهرة في 8 فبراير 2008، ناقد أدبي وصحفي مصري. تخرج في جامعة القاهرة قسم اللغة العربية عام 1956 وعمل بعدها محرراً في مجلة روز اليوسف المصرية بين عامي 1959 حتى سنة 1961 ثم محرراً أدبياً في جريدة أخبار اليوم وجريدة الأخبار في الفترة من عام 1961 حتى عام 1964، كما كان رئيساً لتحرير عدد من المجلات المعروفة منها مجلة الكواكب ومجلة الهلال، كما تولى عام 1971 منصب رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة مجلة الإذاعة والتلفزيون، وكذلك تولى رئاسة تحرير مجلة الشباب التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة. بدأ النقاش ممارسة النقد الأدبي وهو طالب في السنة الأولى، وكان ينشر مقالاته آنذاك في مجلة الآداب البيروتية، ثم عمل في جريدة الأخبار المصرية وترأس تحرير مجلة الكواكب الأسبوعية ودورية الهلال الشهرية.

الفادح في هذه النظرية النقدية الانفصالية، التي تعتبر الاهتمام بالشاعر نوعاً من الفضول الذي لا يليق بأخلاق الأدباء فهو بحث لا يجدي في جوانب شخصية يمكن أن يهتم بها محررو الأبواب الاجتماعية في الصحف، أما النقّاد الحقيقيون فممنوع عليهم ذلك.. لأن هذا السلوك الأدبي نوع من سوء الأدب.

المثل السريع الذي أريد أن أضربه لإثبات الخطأ في تلك النظرية التي تدعو إلى الفصل بين الشاعر وشعره هو قول المتنبي:

الخيلُ والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

وقوله في نفس القصيدة:

سيعلُم الجمعُ ممن ضم مجلسُنا
بأنني خير مَن تسعى به قدمُ

هذان البيتان إذا قمنا بعملية فصلهما عن صاحبهما المتنبي وظروفه الواقعية الخاصة به، سوف يدفعان من يقرؤهما، وحدهما، إلى القول بأن صاحبهما هو شاعر مغرور يتعالى على الناس جميعاً ويعبّر عن مشاعر مليئة بالأنانية إلى حد قد يحمل إهانة واضحة للآخرين، وهؤلاء الآخرون يشملون كل إنسان على ظهر الأرض، في أي مكان أو زمان. وما دام البيتان يدعوان ويعبران عن مشاعر سيئة فلا مكان لهما في عالم الفن الشعري الجميل. لأن كل ما يعبّر عن مضمون سيّئ لا بد أن يكون سيئاً هو أيضاً.

ولكننا إذا نظرنا إلى البيتين على ضوء ظروف الشاعر وأحواله النفسية والواقعية التي كتب في ظلها القصيدة التي تضمنت هذين البيتين، فسوف نصل إلى نتيجة مختلفة تماماً عن المعاني التي وصلنا إليها عندما نقرأ

البيتين قراءة «انفصالية» تهمل الشاعر وتهتم بالشعر وحده. فالبيتان قالهما المتنبي في قصيدة ألقاها في مجلس سيف الدولة أمير حلب، وفي حضور الأمير ورجال بلاطه وكل الشخصيات السياسية والثقافية المهمّة التي كانت تحيط بهذا الأمير العربي. وقد ألقى المتنبي قصيدته هذه بعد أزمة عنيفة أصابت علاقته بأميره «سيف الدولة»، وقد نشأت هذه الأزمة الكبيرة لأسباب كثيرة منها ما قام به حساد المتنبي والكارهون له من تحريض مستمر للأمير ضد الشاعر الكبير. وكان المتنبي يحتل عند سيف الدولة مقاماً عالياً، ويمكننا القول دون أي مبالغة إن المتنبي كان يشغل عند سيف الدولة ما نسميه في لغتنا العصرية بمنصب «وزير الإعلام». فالشاعر هنا صديق للأمير وداعية من دعاته ومعبِّر عن آرائه ومواقفه، وليس تابعاً ولا خادماً للأمير. وعندما «دسّ» البعض للشاعر عند الأمير، كان الشاعر ينتظر الإنصاف والحماية من أميره، ولكن يبدو أن الأمير قد مال إلى رأي أعداء «المتنبي»، وإن كان الأمير قد ندم على ذلك أشدّ الندم بعد أن وقعت الواقعة، وقرَّر المتنبي أن يهجر سيف الدولة ويترك إمارة حلب كلها ويبتعد عنها تماماً. كان الشاعر ثائراً في أعماق نفسه لكرامته وللظلم الذي أصابه وحلَّ به، وكان عليه أن يضرب ضربته الأخيرة حتى يفيق الأمير من تأثير المحرضين ضده، وحتى يدرك هؤلاء المحرضون أنفسهم أن الشاعر له كرامته التي يجب أن يصونها، وله رأس مرفوعة بحكم عبقريته الفنية وما أداه من دور كبير في خدمة سيف الدولة، ولذلك كتب قصيدته التي ورد فيها البيتان، وألقاها في جو عدائي شديد له، وفي وجه أشخاص يتربصون به ويتهمونه بأسوأ الاتهامات. وكان من الممكن أن يؤدي البيتان السابقان، بل والقصيدة كلها، إلى سجن المتنبي أو مقتله على يد الأمير

الغاضب. ولكن المتنبي أحسّ أنه لا بد أن يدافع عن نفسه أمام هذه الأجواء المعادية له، وأن يتحمل الثمن مهما كان غالياً فقال ما قال.

على ضوء هذا كله فإن البيتين يكون فيهما من التحدي والشجاعة والحرص على الكرامة ورد الإهانات ما يجعلهما صورة حية لنفس أبيّة غير خانعة ولا ذليلة. وهذه كلها معانٍ تختلف تماماً عن المعنى الظاهري للبيتين السابقين، وهي معاني الغرور والادّعاء والتعالي على خلق الله. ولم يكن بالإمكان أن نفهم المعنى الصحيح للبيتين إذا أخذنا بالنظرية الانفصالية، أي النظرية التي تفصل بين «الشاعر» و«شعره»، وترى أن المهم هو الشعر، أما الشاعر فلا أهمية له. وبذلك تكون النظرية «الانفصالية» أداة نقدية واضحة الانحراف، لأنها تؤدي ببساطة إلى الخطأ في فهم الشعر وتذوقه والعجز عن الاقتراب من أسراره وخفاياه الدقيقة.

هذه المقدمة تأخذ بأيدينا في رفق إلى خطوة أخرى في فهم الشعر عموماً، والشعر العربي على وجه الخصوص. فالشعر العربي يوصف بأنه شعر غنائي في معظمه. وحين نحاول الوصول إلى تعريف موجز للشعر الغنائي فسوف نجد أن هذا التعريف يقول لنا: «إن الشعر الغنائي هو شعر وجداني يعبِّر فيه الشاعر عن خواطره وعواطفه الشخصية بقصائد قصيرة نسبياً. وهو شعر تمَّ وضعه في الأصل للغناء على أنغام القيثارة Lyre، ومن هنا جاء اسمه في اللغة الإنجليزية وهو Lyric Poetry. و«الشعر الغنائي» أو «الغنائية» هي الوصف الشائع للشعر العربي في معظم مراحله، باستثناء ما كان في القرن العشرين من ظهور المسرح الشعري على يد أحمد شوقي وعبدالرحمن الشرقاوي وعلي أحمد باكثير وصلاح عبدالصبور وغيرهم. ولكنني أحب أن أعترض هنا على فكرة «الشعر الغنائي» هذه. فالشعر

حتى لو كان غنائياً في ظاهره فإنه في جوهره لا بد أن يكون شعراً فيه نوع من «الدراما» أي الصراع والحوار بين أطراف مختلفة. وكل ما هناك أن هذه العناصر لا تكون ظاهرة في الشعر الغنائي مثل ظهورها في الشعر المسرحي. فعندما يكتب الشاعر قصيدة عن الحب مثلاً، فإن علينا أن نتصور أن هناك عدة «أطراف» لها علاقة بهذه القصيدة، فهناك الشاعر الذي كتب القصيدة وهناك الحبيبة التي تصفها القصيدة وهناك الذين يمثلون قوة مساعدة لهذا الحب، والذين يعارضون هذا الحب ويقفون في وجهه ويحاولون القضاء عليه. وبهذه الطريقة يمكننا أن نلغي الفوارق بين الشعر الغنائي الخالص والشعر الدرامي أو المسرحي، وعلى الأقل فإن الفوارق بين هذين اللونين من ألوان الشعر تبدو ضئيلة وغير حاسمة أو نهائية. ولعل النموذج التطبيقي السابق في البيتين اللذين قالهما المتنبي أمام سيف الدولة يكون نموذجاً واضحاً لتفسير هذا المعنى. فالبيتان اللذان قالهما المتنبي هما من «الشعر الغنائي» أي الشعر الذي يعبِّر عن عواطف الشاعر وما يدور في وجدانه. ولكن الشاعر وهو يكتب بيتيه والقصيدة التي فيها هذان البيتان، لم يكن يعبِّر عن مشاعره فقط، فقد كان هناك صراع واضح على مسرح نفسه، بينه وبين أميره سيف الدولة، وبينه وبين المحيطين بالأمير من أعداء الشاعر والمحرضين عليه، وهناك في وجدان الشاعر أيضاً هؤلاء القلائل الموجودون في بلاط سيف الدولة الذين يحبون المتنبي ويدافعون عنه. أي أن قصيدة المتنبي كانت ثمرة صراع كبير وتعبيراً عن أطراف متعدِّدة لها علاقة وثيقة بهذا الصراع. ومن هنا فهي ليست قصيدة غنائية ولكنها قصيدة درامية ومسرحية أيضاً، وهي لا تصوِّر شعوراً واحداً محدَّداً في نفس الشاعر، ولكنها تصوِّر مشاعر متعدِّدة

ومتناقضة أحياناً، ففيها الغضب، وفيها الأمل والرجاء، وفيها التهديد، وفيها الحزن والأسى، ومن خلال الصراع بين هذه المشاعر وغيرها خرجت هذه القصيدة الرائعة إلى نور الفن.

وهكذا فإن الشعر، فيما أرى، لا ينفصل عن الشاعر وظروفه وأحواله، كما أن الشعر الغنائي الذي يتغنّى بالشعور والوجدان ليس شعراً غنائياً خالصاً إلا في ظاهره، أما في حقيقته فهو شعر فيه «دراما» أي مسرح وصراع وأطراف متعدَّدة.

ونعود بعد هذا كله إلى سعاد الصباح وقصائدها وإلى الموضوع الأساسي الذي نبحث عنه أو نبحث فيه وهو «صورة المرأة في شعر سعاد الصباح». والترتيب المنطقي للدراسة كما أتصوره لا بد أن يبدأ بالبحث في الشعر عن الشاعرة نفسها.

فمن هي سعاد الصباح؟

لا يفيدنا في الإجابة عن هذا السؤال كل ما يتصل بالشاعرة من معلومات تقريرية تفصيلية عن حياتها، فمثل هذه المعلومات تخرج عن نطاق البحث الذي بين أيدينا، ولكن الذي يفيد ويضيء وينفع هو البحث عن الملامح والعناصر التي دفعت الشاعرة سعاد الصباح إلى الاهتمام بقضية المرأة في شعرها، والتي حدَّدت من جانب آخر أسلوب أدائها وطريقة تعبيرها الفنِّي عن هذه القضية.

وفي هذه الحدود أتوقف عند عدة ملامح أو عناصر في شخصية سعاد الصباح دون أن أتجاوز ذلك إلى ما يخرج على نطاق هذه الدراسة.

وأول عنصر من العناصر المهمة في شخصية سعاد الصباح هي أنها قد ولدت لأسرة عربية كبيرة ذات سلطان سياسي وثراء مادي واسع، وهذا

الوضع أعفى الشاعرة من أي كدح أو كفاح شديد القسوة من أجل الرزق. ولكن الشاعرة لم تستسلم لهذا الوضع، ولم تستثمره للاسترخاء وتحقيق الرفاهية والعيش في حصن منيع يعزلها عن مشاكل الحياة والناس من حولها، ذلك أنها منذ البداية كان لديها «موهبة فنية» واضحة هي موهبة «الشعر»، وهذه الموهبة كان يمكن أن تكون أداة إضافية من أدوات الترف والرفاهية، فيكون شعرها مثل شعر بعض الأمراء المعروفين في تاريخ الأدب العربي بل والأدب العالمي، فهؤلاء الأمراء كانوا يكتبون الشعر أحياناً للتسلية، وكانوا يعتبرونه من المواهب التي لا يحتاجون إليها كثيراً بعد أن أعطتهم الحياة كل ما يريدون، فلماذا يكتبون الشعر، وعن أي شيء يعبِّرون فيه والدنيا مطيعة لهم، وليس لديهم احتياجات مستعصية عليهم؟ ولعل النموذج المثالي للشعراء الأمراء الذين عكفوا على ما في حياتهم من ترف ولذة واستغناء عن الناس هو الشاعر العربي المعروف الوليد بن يزيد بن عبد الملك (744-707م)، وهو خليفة أموي تولى الخلافة لمدة عام واحد ومات مقتولاً بيد جنوده. فقد كان هذا الأمير والخليفة فيما بعد، يلهو بالشعر كما كان يلهو بالحياة والناس، وكان هذا الأمير الشاعر يكتب الشعر كما يقول طه حسين في كتابه حديث الأربعاء «الجزء الثاني»: «ليس حباً في الشعر، فلم يكن يحرص على أن يكون شاعراً مجيداً، وإنما كان يلهو، أو كان يجدّ، وكان يتخذ الشعر وسيلة عادية للتعبير عن لهوه وجده، وكان لا يعنيه أن يقول الناس أحسن أو أصاب، وإنما كان يعنيه أن يشعر هو بأنّه وصف ما في نفسه، وترجم عن عواطفه»، وما يقوله طه حسين عن «الوليد بن يزيد» تؤكده مراجع التاريخ والأدب وتثبت صحته. وكان من مظاهر ترف «الوليد بن يزيد»، وتحرره من كافة القيود ما جاء عنه

في بعض المصادر التاريخية من أنه أهمل شؤون الدولة وأقام في قصر له في البادية حيث استغرق في ترف الحياة ومباهجها محيطاً نفسه بجمهرة من الشعراء والمغنِّين والطفيليين. وقيل إنه أنشأ «بركة» في قصره فكان يملؤها خمراً ثم ينزع ثيابه ويستحمّ فيها ويشرب منها ويظل كذلك حتى يظهر النقص في البركة. وهذا كله يدلّنا على الترف الذي عاش فيه هذا الأمير نتيجة نشأته كأحد أمراء الأسرة الأموية في عزّ مجدها وسلطانها وثرائها وسيادتها على المجتمع العربي. والنشأة ليست مسؤولة وحدها عن هذا الاتجاه الذي اختاره الوليد بن يزيد في الشعر والحياة، ففي الأسرة الأموية نفسها من كانوا زاهدين أشداء في الحق مثل عمر عبدالعزيز، وهناك فيها من كانوا سياسيين وحكاماً لامعين من أصحاب الطبقة العليا في الحكم والسياسة مثل عبدالملك بن مروان، وفيهم قادة فاتحون مثل عبد الرحمن الداخل المعروف في التاريخ باسم صقر قريش. ولكن الوليد بن يزيد نشأ نشأة مترفة، وكانت طبيعته الفطرية في الوقت نفسه تميل به إلى عدم الالتزام بأي قضية من قضايا الحياة والإنسان، مما جعله يميل هذا الميل الشديد إلى الاستجابة للترف الذي يعيش فيه وما نتج عن ذلك من شعوره بعدم المبالاة بأي شيء سوى متعته الخاصة.

سعاد الصباح على النقيض تماماً من نموذج الوليد بن يزيد، فقد نشأت «أميرة» مثله تعيش حياة سهلة ليس عليها ضغوط اقتصادية خاصة من أي نوع، ولكنها ولدت أيضاً بطبيعة نفسية مختلفة. وكما أن الموهبة الشعرية هي استعداد يولد مع الإنسان منذ اللحظة الأولى في حياته، فهناك ميول أخرى أساسية تولد مع الإنسان وتنشأ معه. وسعاد الصباح في شخصيتها التي عرفها الناس من خلال قصائدها وأفكارها ومواقفها العامة المختلفة

كان لديها هذا الاستعداد الأساسي للانضباط والالتزام وتحمل المسؤولية، ولديها هذه الصفة الواضحة كل الوضوح في شخصيتها وهي الميل الشديد إلى المشاركة في الحياة العامة والوقوف إلى جانب كل ما يستحق المساندة والكفاح والتأييد ومساعدة الآخرين من أصحاب القضايا العادلة والحقوق التي تحتاج إلى من يدافع عنها. وفي هذا المجال سوف يساعدنا كثيراً أن نشير إلى المؤلفات الفكرية التي أصدرتها سعاد الصباح. فهي تحمل لقب الدكتورة، وعندما نقرأ لقب «الدكتورة» قبل اسم سعاد الصباح نتصوَّر على الفور، لأنها شاعرة، أنها نالت الدكتوراه في بحث عن الأدب، ولكن الحقيقة التي قد تفاجئنا أنها نالت الدكتوراه في «الاقتصاد» وأنها نالت بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة القاهرة سنة 1973، مما يكشف عن ميل أساسي في شخصيتها إلى فهم العالم من حولها فهماً موضوعياً، وعدم الاكتفاء بالمشاعر والانفعالات والنظرية الشعرية الوجدانية إلى الحياة. وسوف نجد بعد ذلك أن سعاد الصباح قد أصدرت عدداً من الكتب والدراسات تؤكد نفس الجانب الموضوعي في شخصيتها المتطلعة إلى فهم العالم ومشاركة الآخرين في همومهم ومشاكلهم. ومن هذه الدراسات أضواء على الاقتصاد الكويتي والتخطيط والتنمية ودور المرأة في الكويت. وكل هذه الدراسات تدل على أن سعاد الصباح لديها هذا الاستعداد الطبيعي والميل الفطري إلى ما يسميه العقاد باسم «الخروج من النفس»، أي «التفكير الموضوعي» في أحوال العالم والناس، وعدم الاكتفاء بما يعني الإنسان وحده. وهذا الميل عند أي أديب أو فنان يزيد من قدرته على التعبير، ويعطي لما يقدمه إلى الناس من أدب وفن أساساً موضوعياً يضيف إليه كثيراً من القوة والعمق والقدرة على التأثير. لأن الأديب أو الفنان

الـذي لا يهتـم إلا بنفسـه وتجاربـه الذاتيـة الخاصـة بـه وحده، سـوف ينتهي بـه الأمـر إلى حالـة تشـبه حالـة الخليفـة الأمـوي الوليد بـن يزيد، فقـد أصبح هـذا الخليفـة شـاعراً لا يبـالي بشيء سـوى متعة نفسـه، ولا يكتـب قصيدة إلا ليسـتمتع بهـا ويطـرب منهـا، فجـاء كل شـعره تعبـيراً عـن نزواتـه وغزواته في عـالم الفـوضى الروحيـة التـي كانت تملأ حياتـه. وكانت النتيجة أن شـعره كان، عـلى عذوبتـه ولطفـه، خالياً من أي رسـالة ومـن أي تعبير عن مشـاركة الناس في همومهـم وقضاياهـم المختلفة.

عـلى أن كتابـات سـعاد الصبـاح الفكريـة ليسـت وحدهـا هـي الدليـل على «النزعـة الموضوعيـة» أو «الخـروج مـن النفـس»؛ فسـعاد الصبـاح في مجـال العمـل العـام لهـا جهـود متميـزة وشـهرة واسـعة ومشـاركات نافعـة يعرفهـا الجميـع ويقدرونهـا أعظـم التقديـر. ومـن هـذه الجهـود اهتمامهـا الواسـع بحقـوق الإنسـان، ومسـاهمتها الجديـة في تأسـيس «المنظمـة العربية لحقوق الإنسـان»، حيـث يؤكـد المشـاركون في هـذه المنظمـة أنـه لـولا جهـود سـعاد الصبـاح لتعـثرت المنظمـة في مولدهـا وتطوّرهـا عـثرات كبيرة. وسـعاد الصباح لهـا كتـاب بالـغ الأهمية عنوانه حقوق الإنسـان في العالم المعـاصر، وقد كتبت في بدايتـه إهـداء لـه مغـزاه تقول فيـه: «إلى صديقـي الإنسـان في كل مكان». وهـذا الكتـاب هـو مرجـع مـن المراجـع العربيـة الرئيسـية في دراسـة حقـوق الإنسـان مـن جوانبهـا المختلفـة في الديـن والقانـون والاقتصـاد والسياسـة والعلاقـات الاجتماعيـة.

هـذا كلـه يحمـل تأكيـداً لذلـك الاسـتعداد القـوي عنـد سـعاد الصبـاح للمشـاركة مع الآخرين في همومهم وقضاياهم، وهو اسـتعداد أسـاسي راسـخ في شـخصيتها وبعيـد كل البعـد عـن الشـكلية والسـطحية والتظاهـر. وهـذا

الجانب الفكري والعملي في شخصية سعاد الصباح يستحقّ دراسة أخرى خاصة به، ولكن الذي يهمنا منه هنا هو أن هذا الجانب كان له تأثير قوي على شاعرية سعاد الصباح وتطوّر هذه الشاعرية بصورة سريعة، حيث انتقل شعرها من التعبير الذاتي الذي يقتصر على تصوير التجارب الشخصية الخاصة إلى التعبير الرحب الواسع عن قضايا عامة تمس المجتمع والإنسان، ولا تتوقّف عند حدود ضيقة في داخل النفس والوجدان.

هذه الروافد جميعاً تصبّ في شاعرية سعاد الصباح، فتجعل منها شاعرية فيها غنى وتنوّع ودفء. فميلادها في عائلة كبيرة ومسؤولة وميسورة أعفاها من الكدح اليومي وراء الرزق، وأتاح لها فرصة كافية وعميقة للتفكير والتأمل ودراستها للاقتصاد وأوضاع المرأة في الكويت أتاحت لها أن تقترب بالمعرفة الصادقة من حياة الناس في بلدها الذي نشأت فيه. أما تجاربها الواقعية الأوسع فقد أتاحت لها فرصة للانطلاق خارج حياتها الكويتية، ولتكون على صلة بما يجري في العالم العربي بل وفي العالم كله من أحداث مؤثرة على مصير الإنسان، على أن سعاد الصباح في نهاية الأمر هي «امرأة» نشأت وعاشت في مجتمع محافظ، وكان مصيرها الأصلي يقتضي أن ينتهي بها المطاف أن تعيش حبيسة بين جدران قصر من القصور الكبيرة، لا عمل لها إلا الاهتمام بأزيائها وتلوين أظافرها ومتابعة سائر أخبار «الموضة الحديثة» التي تشغل عدداً من عواصم العالم وعلى رأسها باريس. وتلك هي المشاغل التقليدية لامرأة ميسورة في مجتمع محافظ تحكمه التقاليد الراسخة فيما يخص المرأة بالتحديد. ولكن تكوين سعاد الصباح، وطبيعتها المتطلعة إلى المشاركة في الحياة والاقتراب من الواقع الإنساني بحقائقه الحية وما فيه من متاعب ومصاعب.. هذه الطبيعة القوية المتحركة في

داخلها دفعتها دفعاً إلى أن تكون بصورة من الصور امرأة ثائرة على ما لا يرضى عنه عقلها ولا يطمئن إليه قلبها من أوضاع وظروف تحيط بها. وكان أمام سعاد الصباح قضية «ساخنة» تتصل بها أشدّ الاتصال وهي «قضية المرأة العربية» بصورة عامة، في الكويت وخارج الكويت، ولا شكّ أن طبيعة سعاد الصباح المحبة للمشاركة العامة والرافضة للقيود هي في الوقت نفسه طبيعة واضحة لا تعقيد فيها ولا غموض، فهي شخصية مستقيمة، تستطيع أن تفهمها من أول حديث معها ومن أول قصيدة لها وأول مقال وأول كتاب. وهذه نقطة مهمة جداً في دراسة سعاد الصباح وفهم أدبها وأفكارها. ذلك لأن بعض الذين يثورون تكون ثورتهم مثل انفجارات البراكين، تفاجئ الناس بما تلقيه عليهم من اللهب والمعادن المشتعلة المصهورة، فهي بذلك قمة في الغضب، ولكنها لا تعرف ماذا تفعل بغضبها ولا تدري كيف يتحوّل هذا الغضب إلى قوة نافعة للناس، فما تقذفه البراكين قوي وعنيف وملتهب، ولكنه في معظم الأحوال يحمل من الضرر أكثر مما يحمل من الخير والمنفعة، فهو انفجار يدمِّر ويهدم ويقتل كل ما يقف في طريقه، فالبركان ثورة عمياء وغضب بلا عقل، ثورة ليس لها خطة ولا هدف يحدّد رسالة لها تريد أن تحققها في الحياة.

سعاد الصباح ليست من أصحاب الثورة العمياء، ولا من أصحاب الغضب البركاني العنيف المخيف الذي يضر الناس ولا ينفعهم، بل إننا سوف نجد بالمراجعة والدراسة أن غضب سعاد الصباح هو من نوع آخر واضح ومضيء، وأفضل ما يصوِّر لنا هذا النوع من الثورة والغضب هو ما كتبه الأديب الألماني الكبير «جيته» عندما قال: «دع الذي يتحسس طريقه في الظلام والضوء المرتجف يستمسك بهذه الوصية ويحرص عليها

أشـد الحـرص وهـي: أن يعمـل الواجـب القريـب منه.. فـإذا قام بذلـك أصبح الواجـب الـذي يتلـوه واضحـاً ظاهـراً».

ولا أدري إذا كانـت سـعاد الصبـاح قـد قـرأت هـذه العبـارة التـي كتبهـا «جيتـه» في القـرن التاسـع عشر، أو أنها لم تقرأهـا ولم تصادفها من قبل. ولكن هـذه العبـارة هـي التي تفسِّر شـخصية سـعاد الصبـاح ومواقفهـا المختلفة في الحيـاة والفكـر والشـعر، فهـي إنسـانة حريصـة عـلى ترتيـب واجباتهـا ابتداء مـن الواجـب القريـب منهـا إلى الواجـب الذي يليـه، وهكذا. ولا شـك أن هذا النـوع مـن الترتيـب الروحـي والعقـلي والعمـلي هـو الـذي جعل حياة سـعاد الصبـاح وإنتاجهـا الشـعري والفكـري يملـك كل صفـات النجـاح والتأثير، وهو الـذي جعـل لهـا صوتـاً مسـموعاً في عصرنـا العـربي الحديث.

وأقـرب القضايـا إلى شـخصية سـعاد الصباح هـي قضية المـرأة، ولذلك كانت هـذه القضيـة هـي الواجـب الأول لهـا، وهـي البـاب المفتـوح أمامهـا للتعبـير الشـعري والمشـاركة في الحيـاة العامة.

والدراسـة هنـا تتركـز عـلى صـورة المـرأة في شـعر سـعاد الصبـاح. وفي هـذا المجـال فإننـا سـوف نجـد أن الصـورة الأولى للمرأة عند الشـاعرة هـي الصورة التـي تتكـرر في كل زمـان ومـكان، أي صـورة المـرأة التـي تبحـث عـن الحـب لأن الحـب في حيـاة أي امـرأة يشـبه الهـواء الـذي يتنفَّسـه الإنسـان ولا غنـى عنـه لمواصلـة الحيـاة. فالمـرأة منـذ ظهـور الإنسـان عـلى الأرض لا تشـعر أبداً أنهـا عاشـت حياتهـا إذا خلـت هـذه الحيـاة مـن الحـب. فالحـب في حيـاة المـرأة هـو حديقتهـا الأساسـية التـي تسـتطيع من خلالهـا أن تمـارس وظيفتها الكـبرى وهـي وظيفـة الأمومـة. وقـد يبدو هـذا الجانـب في حياة المـرأة جانباً تقليديـاً وعامـاً ومتكـرِّراً، أي أنه جانـب يرتبط بكل امـرأة في كل العصور وكل

الأوضاع الاجتماعية، ولكن ذلك لا يجوز أبداً أن يؤدِّي بنا إلى القول بأن ما هو تقليدي وعام ومتكرر، لا بد أن يكون جامداً وخالياً من الجمال والقدرة على التأثير. فما أكثر الأشياء التي تتكرر في الحياة ولكنها مع ذلك تبدو جميلة ورائعة، فالشمس تشرق كل صباح منذ أن خلق الله الأرض، ومع ذلك فإشراق الشمس جميل ورائع، والقمر يضيء الدنيا في كل الليالي الصافية، ويتكرر ذلك أيضاً بصورة دائمة منذ أن خلق الله الأرض والسماء، ورغم هذا التكرار فإن ظهور القمر في الليالي الصافية هو صورة حية من صور الجمال تبعث النشوة الرائعة في النفوس. كل ذلك رغم أننا نتوقع إشراق الشمس كل صباح، وظهور القمر في الليالي الصافية الخالية من الغيوم والسحاب الكثيف.. فلا مفاجأة هنا ولا جديد في الأمر. ولكن شعورنا بالجمال قائم رغم التكرار، ولا أحد مطلقاً يحس بالملل من منظر الشروق أو منظر البدر المضيء.

وهذا هو نفسه ما يحدث في ارتباط المرأة بالحب، فهو ارتباط تقليدي متكرِّر على مر العصور والأجيال، ولكنه رغم تكراره يمثل مصدراً للبهجة والجمال وهو نبع دائم من أصفى ينابيع الفنون.

سعاد الصباح لها نصيبها القوي من هذا الجانب الثابت في شخصية المرأة في كل العصور. وأقصد بذلك حاجة المرأة إلى الحب الذي هو مقدمة لأداء رسالتها الكبرى وهي الأمومة.

وأول الحب عند سعاد الصباح هو ذلك الحب العام الذي يشبه شروق الشمس وطلوع القمر. ففي أشعار سعاد الصباح الأولى تعبير مباشر وصريح وبسيط عن الحاجة إلى الحب والدعوة إليه. وفي هذه المرحلة الأولى من شعر سعاد، نجد أن الحب الذي تتحدث عنه هو حب مثالي

رومنسي، ويمكن أن نفهم ذلك بوضوح عندما نعرف أن أول ديوان أصدرته سعاد الصباح كان عنوانه «من عمري» سنة 1964، وكانت في بداية شبابها في ذلك الوقت. وليس من الصعب أن ندرك طبيعة هذا الديوان الأول ومعنى الحب فيه، فهذا الديوان هو زهرة نبتت في حديقة الشعر الرومنسي العربي الذي كان ما يزال له صداه القوي يتردَّد في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وأقصد بالشعر الرومنسي ذلك الشعر الذي كان يمثله في مصر علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم من شعراء مصر، كما كان يمثله في لبنان بشارة الخوري أو «الأخطل الصغير» وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل، أما في سوريا فقد كان أبرز شعراء هذه المدرسة الرومنسية هو عمر أبو ريشة وأنور العطار. وكان الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي من أقوى أصوات الرومنسية العربية. وكانت هذه المدرسة الرومنسية في الشعر العربي الحديث هي صاحبة الصوت المسموع والكلمة العليا في عالم الفن الشعري في النصف الأول من القرن العشرين، كما كانت الرومنسية العربية بتركيزها على الحب والعواطف المثالية المشتعلة تعبيراً قوياً عن حاجة المجتمع العربي إلى حياة جديدة، تنطلق به من قيود المحافظة والكتمان والتحرج من التعبير عن العواطف الإنسانية التي تموج بها النفوس وينظر إليها المجتمع العربي التقليدي على أنها خارجة عن المألوف، وأنها من الأمور التي ينبغي حجبها عن الأنظار وعدم التصريح بها والتعبير عنها في أي فن من الفنون. وبذلك يمكن اعتبار الرومنسية العربية ثورة كبرى، ليس في الأدب فقط، وإنما في المجتمع أيضاً. والثورة لا تعني هنا «الانقلاب بالقوة» على الأوضاع القائمة والمستقرّة، فهذا المعنى لكلمة «الثورة» يمكن أن ينطبق على الثورات السياسية. أما

الثورة الرومنسية التي نعنيها فهي ثورة في الوجدان والتفكير، وأهم معالم هذه الثورة هو التعبير الصريح عن الحب بعد أن كان الشعر العربي قد وصل إلى درجة من تجميد التعبير الشعري عن الحب فيما يسمَّى باسم «الغزل»، والغزل في القصيدة العربية قبل الثورة الرومنسية كان شبيهاً «بالمبني للمجهول» في النحو، أي أن الشاعر كان يتغزّل في كائن مجهول لا وجود له في الواقع ولا في داخل نفسه، فالغزل هو خيال في خيال، وهو نوع من الزخرف الفني والصنعة الأدبية، إذ يعطي بدء القصيدة العربية بالغزل فاتحة مريحة ومبهجة لهذه القصيدة مهما كان موضوعها بعد ذلك، وحتى القصائد الدينية كانت تتمسك بهذا التقليد وهو أن يكون افتتاح القصيدة بالغزل؛ فقصيدة (البردة) الشهيرة للبوصيري تبدأ بالغزل، وقصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي تبدأ هي الأخرى بالغزل، والقصيدتان دينيتان وموضوعهما مدح الرسول ﷺ. بل إن واحداً من أشهر شعراء التصوّف في الأدب العربي وهو عمر بن الفارض (1181 - 1235م)، كان شعره الصوفي الديني مليئاً بالغزل، ولولا أن شعر ابن الفارض مرتبط بحياته أشد الارتباط لقلنا عنه إنه شاعر من شعراء الغزل أولاً وأخيراً، فقد عاش هذا الشاعر الكبير حياة دينية منعزلة في جبل المقطم قرب القاهرة وفيه دفن.

وكان قد قضى بضع سنوات في مكّة حيث كان يأوي إلى واد قريب منها وينظم الشعر. وقد ذكروا أنه إذا أراد نظم الشعر أخذته غيبوبة يطول أمدها بضعة أيام حتى إذا أفاق منها أملى شعره، وكانت معظم قصائده غزلاً في «الذات الإلهية». وهكذا نجد أن «الغزل» قبل ثورة الشعر العربي الرومنسي، كان تقليداً فنياً ولم يكن تعبيراً وجدانياً عن حالات النفس العاشقة، وبذلك يكون الغزل المعروف قبل الثورة الرومنسية في معظمه

بعيداً كل البعد عن عاطفة الحب التي عبّر عنها شعراء الثورة الرومنسية العربية أقوى تعبير وأكثره وضوحاً وصراحة.

وقد يثور هنا سؤال منطقي وهو: لماذا نعتبر الشعر الرومنسي العربي الذي ظهر بقوة في النصف الأول من القرن العشرين ثورة؟ وهذا السؤال في موضعه، ولا بد من إجابة سريعة وعامة عليه. فشعراء الرومنسية العرب كانوا ثواراً بالمعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي. ففي الأدب تحرر الرومنسيون من دائرة الموضوعات التقليدية للقصيدة العربية من مدح وهجاء ورثاء وغير ذلك، واتجه هؤلاء الشعراء إلى التعبير عن أحوالهم الوجدانية التي يشعرون بها في داخلهم دون انتظار لموضوع خارجي يحركهم ويثير فيهم ينابيع الإلهام الفنّي، ولأن هؤلاء الشعراء الرومنسيين بدؤوا من أنفسهم ومشاعرهم الخاصة، فقد دفعهم ذلك إلى أن يكتشفوا لغة شعرية جديدة مختلفة عن لغة الشعر التقليدي. وعندما نقرأ قصائد علي محمود طه وناجي وبشارة الخوري والشابي وغيرهم سوف نجد أنهم جميعاً يكتبون بلغة شعرية رقيقة شفافة تحمل «بصمتهم» الفنية المستقلة التي تختلف اختلافاً كاملاً عن قصائد البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم من كبار الشعراء السابقين على ظهور المدرسة الرومنسية. والاختلاف الواسع في اللغة الشعرية بين جيل شوقي وجيل الرومنسيين موضوع دقيق وفيه بحث يطول. ونكتفي منه هنا بتسجيل وجوده كاختلاف أساسي في اللغة الشعرية بين شعراء الرومنسية وشعراء الجيل السابق عليهم، وبعد ذلك لا بد من تسجيل ما حققه الرومنسيون من معاني الثورة في المجتمع، بالإضافة إلى ثورتهم التجديدية في لغة الشعر. فقد جعل الرومنسيون من الحب موضوعاً شرعياً، يمكن التعبير عنه دون خجل منه.. وبذلك كسر

الرومنسيون ما كان راسخاً في المجتمع العربي من أن الحديث الصريح عن الحب هو خروج على الأخلاق والآداب العامة المتفق عليها. وبذلك أعطى الرومنسيون للحب «شرعية شعرية»، وأدّت هذه الشرعية بعد ذلك إلى «شرعية اجتماعية». ومن هنا يكون للشعراء الرومنسيين المبدعين فضل كبير في «التحرير العاطفي» للإنسان العربي، فأصبح من حق هذا الإنسان -رجلاً كان أو امرأة- أن يحب ويعلن عن حبِّه علناً وفي النور وأمام جميع العيون. ولم يعد الحب بحاجة إلى تصريح رسمي من المفتي أو شيخ الأزهر أو بابا الكنيسة. والحقيقة أن هذا التطور كان انقلاباً كاملاً في المجتمع العربي. وقبل هذا الانقلاب لم يكن التصريح بالحب مباحاً إلا عند الذين لديهم استعداد لفقدان الاحترام الاجتماعي العام. أما بعد الثورة الشعرية الرومنسية فقد تحقق ما سبق أن أسميناه «بالشرعية الشعرية» التي خلقت بعدها «شرعية اجتماعية» كاملة لعاطفة الحب.

على أن الثورة الشعرية الرومنسية كان لها بُعد آخر بالغ الأهمية، فقد نظر الرومنسيون إلى المرأة على أنها كائن إنساني مستقلّ له قواه الوجدانية والفكرية الكاملة والمساوية لما في الرجال من قوى مماثلة. وجاهد الشعراء الرومنسيون على ساحة قصائدهم الجميلة لرسم صورة مثالية حية للمرأة، وكانت هذه الصورة التي أتقن الرومنسيون رسمها وأحسنوا تصويرها والتعبير عنها هي التي خلقت مناخاً اجتماعياً وسياسياً تمكنت المرأة العربية بفضله من الوصول إلى كثير من الحقوق التي حصلت عليها بعد ذلك، مثل حقها في التعليم والعمل في كل مجالات الحياة، وحقها في المشاركة السياسية التي حصلت المرأة عليها في معظم البلدان العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ولم يبقَ الآن من الأقطار العربية التي لا

تسـمح للمـرأة بالمشـاركة السياسـية الكاملة إلا عـدد قليل مـن الأقطار، ومن بينهـا الكويـت، مـما كان لـه تأثـير عـلى شـعر سـعاد الصبـاح كما سـوف نرى بعـد قليل.

هذه هي الثورة الشعرية الرومنسية العربية التي كانت في فصلها الأخير عندما بدأت سعاد الصباح تكتب أشعارها في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين. وكان من الطبيعي أن تكون الشرارة الأولى في شعر سعاد الصباح هي الشرارة الرومنسية، فامتلأت أشعارها في البداية بتمجيد الحب والدفاع عنه والتعبير الصادق البسيط المباشر عن حق المرأة في أن تحب، خاصة أن الحب الذي عبَّرت عنه سعاد الصباح في بداياتها الرومنسية كان هو الحب المثالي النقي الخالي من أي مظاهر مادية. وفي هذه المرحلة بالتحديد كانت قصائد سعاد الصباح العاطفية تأكيداً لارتباط الحب عند المرأة بالحياة، فالحياة لا معنى لها من دون الحب. وكانت سعاد الصباح حتى ذلك الحين تعيش في نطاق مجتمعها الكويتي المحافظ، ولذلك كان هذا المعنى الذي دافعت عنه في قصائدها العاطفية يحمل الكثير من الجرأة والتمرد بالنسبة لمجتمعها الكويتي، وعائلتها الكبيرة التي تنتمي إليها. والجرأة والتمرد هما الصفتان اللتان ارتبطتا بعد ذلك بشعر سعاد الصباح في كل المراحل التالية للمرحلة الرومنسية الأولى، والإشارة إلى ما في قصائد سعاد الصباح العاطفية من الجرأة والتمرد ضرورية، ولا يمكن الإحساس بذلك إلا إذا وضعنا هذه القصائد في إطار المجتمع الذي ظهرت فيه، والظروف الواقعية التي أحاطت بالشاعرة نفسها وهي تكتب هذه القصائد.

ونتوقـف أمـام نموذجين من نماذج هذه المرحلة الرومنسـية في شـعر سـعاد، والنمـوذج الأول هـو قصيـدة لها عنوانهـا (جنتي)، وفيها تصـف جنتها ببعض

عناصر بيئتها مثل الكوخ والصحراء، وتضيف إلى ذلك أن جنتها فيها (وردة وحبيب) ثم تقول:

وصباح شاعري حالم
أتغنى فيه بالحلمِ وأشدو
وأرد القيد عن حريَّتي
كاذب مَن قال: إن الحب قيدُ

وفي قصيدة أخرى من قصائد هذه المرحلة عنوانها (مثالية) تقول سعاد الصباح، والخطاب في هذه الأبيات موجه إلى الحبيب:

لو جعلت الليل ظهرا
وعرضت الشمس مهرا
وجعلت الجو والأبحر
والأنهار عطرا
وفرشت الدرب ألواناً
وأضواء وزهرا
ونظمت الكون لي
ماساً وياقوتاً ودرّا
ستراني لست بالمال
ولا بالجاه أُشرى
كل ما أرجوه أن
تجعلَ لي قلبك وكرا

هـذان نموذجـان مـن شـعر المرحلـة الرومنسـية عنـد سـعاد الصبـاح، ونسـتطيع أن نلاحـظ بسـهولة مـا في هـذه الأبيـات مـن تعبير بسـيط ومباشر عـن عاطفـة الحـب، ومـا في هـذا التعبـير العاطفـي الشـعري مـن إحسـاس بـأن الشـاعرة إنمـا تتحـدّى بيئتهـا التـي نشـأت فيهـا، وتحـرص عـلى التأكيـد بحاجتهـا إلى أن «تـرد القيـد» عـن «حريتهـا»، وتـرى أن الحـب ليـس قيـداً عـلى الحريـة بـل هـو الحريـة نفسـها. وذلـك مـا تعـبِّر عنـه قصيـدة (جنتي). أمـا في القصيـدة الثانيـة وهـي (مثاليـة) فالشـاعرة «تهاجـم» المعـاني الماديـة والاجتماعيـة المرتبطـة بعاطفـة الحـب، وهي المعاني الراسـخة والشـائعة التي تقيـس العواطـف بمقـدار مـا يقدمه الرجـل من «مقابـل مادي» يعـبّر به عن مـدى حبـه للمـرأة وعن قيمة هـذه المرأة في نظـره، فقصيـدة (مثالية) ترفض كل مـا هـو مقابـل مـادي للحب، فالحب قيمـة معنوية عالية لا يمكن قياسـها بمقاييـس ماديـة وإلا أصبـح نوعاً من «البيـع والشراء» في الأسـواق التي تتاجر بالأشـياء. والـذي يسـتحقه الحـب ويتسـاوى معـه هـو حـب مثلـه، وهـو أن تسـكن المـرأة في قلـب حبيبهـا، أمـا المقاييس الماديـة فهي خارجـة على نطاق أي علاقـة عاطفيـة حقيقيـة، وهـي خارجـة عـلى نطـاق مـا تطلبـه الشـاعرة وتؤمـن بـه منـذ أن نطقت بالشـعر لأول مرّة، وهـو الاحـترام الحقيقي للمرأة ومسـاواتها الكاملـة في العلاقـة العاطفيـة بالرجـل. وهـذه المعـاني كلهـا عبّرت عنهـا سـعاد الصبـاح مرة أخـرى في حديث صحفـي أجابت فيـه إجابات نثرية لا تخلـو مـن عذوبـة الشـعر نفسـه، وفي هـذه الإجابـة تـشرح سـعاد الصبـاح وجهـة نظرهـا في الدفـاع عـن الحقـوق الوجدانيـة للمـرأة وتقول:

«مـن للمـرأة غير المرأة تكتب الشـعر لتطرح قضيتها بنفسـها دون وسـطاء ولا وكلاء، ودون محامـين.. لأن أكـثر المحامـين الذيـن تطوعـوا للدفـاع عنهـا

انضمـوا أثنـاء الدعـوة إلى صـف النيابـة العامـة، وأنـا أكتب لأدافـع عن حق المـرأة، وأكتـب لأسـترد موقعها على الخارطـة؛ خارطة الثقافـة. أكتب لأطالب بالاعـتراف بشرعيـة أفـكار المـرأة وشرعيـة عواطفهـا واحـترام خياراتهـا. وقـد حاولـت أن أسـاهم قـدر طاقتـي في الدعـوة إلى تغيير صـورة المرأة، والشـعر هـو عمل تعبـيري بالدرجـة الأولى».

والـذي تقولـه سـعاد الصبـاح في الكلمات السـابقة عـن وضع المـرأة، يقودنا إلى معنـى مهـم، سـوف نلتقـي به في شـعر سـعاد الصباح كله، وهـو أن قضية المـرأة لم تكـن «قضية شـخصية»، خاصة بسـعاد الصبـاح وتجربتهـا في الحياة، بـل كانـت قضيـة عامـة آمنـت بهـا الشـاعرة وتحمّسـت لهـا وتجاوبـت معها بقلبهـا وعقلهـا، فتحوّلـت هذه القضية العامة عند الشـاعرة إلى قضية حميمة جـداً وكأنهـا أصبحـت قضيتها الشـخصية والخاصـة بها وحدهـا. والفنان إن لم يسـتطع أن يقـترب مـن القضايـا العامة هـذا الاقتراب الحميم خـرج من دائرة الفـن إلى دائـرة التفكـير الموضوعـي الخالي مـن العاطفة والانفعـال، والمعتمد عـلى التحليـل العقـلي الهـادئ والبـارد أحياناً. ولكن سـعاد الصبـاح في تعبيرها عـن قضايـا المـرأة المختلفـة كما تراهـا وتحسّ بها تقـف موقفاً شـديد الحرارة والانفعـال والحـماس، بـل كثـيراً ما تعـبِّر عن موضوعهـا كأنها تقاتـل في معركة مبـاشرة تشـتبك فيهـا بالسـلاح الأبيـض مـع عـدوّ مبـين، وشـعارها في هـذه المعركـة الحـادة هو «يـا قاتل يـا مقتول».

وهـذه التفرقـة بـين مـا هـو شـخصي وما هو عـام يرجـع إلى أن حياة سـعاد الصبـاح الخاصـة لم يكـن فيهـا قهـر رجـالي، من أي نـوع. ففي أحاديث سـعاد الصبـاح الصحفيـة، وهـي كثيرة وممتعـة ومفيدة ومهمة وصريحـة، نعرف أن هنـاك رجلـين مهمَّـين في حياتهـا الشـخصية، هـما أبوهـا وزوجهـا. ومـا تقوله

الشاعرة عنهما يؤكِّد أنها عاشت حياتها كابنة وزوجة دون أن تتعرَّض لأي نوع من القهر الذي تعرَّضت له شاعرة كبيرة معاصرة هي فدوى طوقان وكشفت عنه بصراحة رائعة في مذكَّراتها التي أسمتها **حياة جبلية.. حياة صعبة**، فقد عانت فدوى الكثير من ألوان القهر «الرجالي» لمجرَّد أنها امرأة وشاعرة نشأت في أسرة كبيرة محافظة في مجتمع محافظ هو مجتمع مدينة نابلس الفلسطينية، وكان للقهر الذي تعرضت له فدوى طوقان آثاره الكبيرة على شخصيتها وشعرها. بينما نجد أن سعاد الصباح لم تتعرَّض لشيء من ذلك. ففي حديث ممتع وصريح أجراه معها الكاتب الصحفي المعروف رشاد كامل ونشره في مجلة صباح الخير بتاريخ 10 مارس سنة 1988 تقول سعاد الصباح:

«في حياتي رجلان لا أستطيع أن أعبِّر عن دورهما الانقلابي بالنسبة لي، الأول كان أبي والثاني زوجي. عندما كانت قراءة ديوان شعر لنزار قباني عيباً وخطيئة، كان والدي هو الذي يأتي لي بدواوينه لكي أقرأها، وما زلت أذكر مفاجأته لي عندما كان يدخل علينا متهلل الوجه ويناديني قائلاً: أعطيني قبلة يا سعاد.. يا ابنتي، فأعرف على الفور أنه سيهديني أشعار نزار قباني اسطوانة لعبد الحليم حافظ، وعندما كان البيانو رجساً من عمل الشيطان، واكتشف أبي حبي وعشقي للموسيقى اشترى لي بيانو تعلَّمت العزف عليه. وكان أبي مثار حسد صديقاتي وزميلاتي لأنه مثقَّف ومستنير وذو أفق متحرِّر. وكان أبي لديه «ديوانية» -أي صالون أدبي وسياسي وفكري- ولم يكن يخجل عندما يراني أجلس وسط أصدقائه الكبار الذين كانوا يتحدثون في كافة أمور الحياة. وكان أبي من قرّاء وعشّاق مجلة «الرسالة» التي كان يصدرها الكاتب الكبير أحمد حسن الزيات، وكانت

الرسالة أحد الأشياء المهمة في منزلنا، وربما كانت الخلافات الوحيدة بين أبي وأمي تحدث بسبب مجلة الرسالة. فقد كان أبي يختلي بنفسه لساعات يقرأ الرسالة حتى يتسنَّى لأصدقائه أن يقرؤوا هم أيضاً نسخة الرسالة الموجودة معه، وكان موعد قراءة المجلة يعني اعتصام أبي بغرفته، لا يكلِّم أحداً.. ومنه تعلَّمت أن للقراءة طقوساً أهمها احترام ما نقرأ، وأن القراءة عمل جادّ ولا بد للإنسان من التفرّغ والعزلة حتى يستوعب ما يقرؤه. ومن أجل ذلك وتقديراً منِّي للدور الريادي والثقافي للرسالة أعدت طبعها منذ سنوات في عدة مجلّدات «أربعين مجلداً»، وذلك حتى تتاح فرصة الاطلاع لمن لم يعش ذلك العصر».

هذا عن والدها، أما عن الرجل الثاني في حياتها فهو زوجها عبد الله المبارك، وتقول سعاد الصباح عنه في نفس حديثها المهم مع رشاد كامل:

«لولا زوجي لما استطعت تحقيق شيء مما حققته حتى الآن، فلا تنس أنني «طالعة» من «قبيلة»، ووجود زوجي في حياتي أعطاني الضوء الأخضر لكي أتحرك بثقة، وهو الذي سافر معي إلى لندن أثناء إعداد رسالة الدكتوراه. زوجي على درجة عالية من العقل الكبير الراجح جعلته يستوعبني ويحتويني ويعطيني كل ما أحتاجه كامرأة حتى أحقق ذاتي. وكان لزوجي ديوانية كبيرة يحضر مجالسها رجال السياسة والفكر والأدب، فقد كان نائب الحاكم وقتها، فأتيح لي -وكنت مازلت طالبة- أن أقابل كل هذه المستويات وأستمع لألوان من المناقشات والحوارات الجادة في كل صنوف المعرفة. ودعني أعترف لك: إنني أعتبر ديوانية زوجي هي المدرسة الأولى التي تعلمت فيها. وإذا كان عندي ارتباطات في ندوات أو مؤتمرات فإن زوجي لم يكن يجد أي غضاضة في أن أسافر للمشاركة في

هـذه الجهـود العلمية».

هـذا مـا تقوله سـعاد الصباح عـن والدها وزوجها، وهما الرجلان الأساسـيان في حياتها الشـخصية، وهو كلام له أهميته، لأنه يكشـف بوضوح أن الشـاعرة عاشـت حياتهـا في مناخ مناسـب لها تماماً، ولم تشـعر فيه بأي نـوع من القيود بسـبب كونهـا امـرأة. وفي هـذا كلـه تأكيـد عـلى أن الانفعـال العنيـف الحـاد بقضيـة المـرأة في شـعر سـعاد الصبـاح ليـس صادراً عـن غضب خـاص، بل هو صـادر عـن غضب عام أحسـت به الشـاعرة وتبنتـه فأصبح بالنسـبة لها وكأنه قضيـة شـخصية، وهـذه مرحلـة من النضج الفنِّـي الراقي، ولها نمـاذج كثيرة في تاريـخ الأدب، فأفضـل الذيـن دافعوا عن الفقـراء لم يكونوا كلهـم من الفنانين الفقـراء، وأفضـل الذيـن دافعوا عـن الحريـة، لم يكونوا من الفاقديـن للحرية، بـل كانـوا أحـراراً وكانوا يعشـقون الحرية ويريـدون لغيرهم من بني الإنسـان مـا تحقـق لهـم مـن نعمة الحرية. وسـعاد الصباح في شـعرها من هـذا الطراز الراقـي مـن الفنانـين والأدبـاء، فهي تدافع بحـرارة عن حقوق المـرأة المحرومة مـن هـذه الحقوق، رغم أن الشـاعرة نفسـها ليسـت محرومة من شيء.

ونصـل بعـد ذلـك إلى مرحلـة تطبيقيـة مباشرة نحـاول فيهـا أن نرصد صورة المـرأة في شـعر سـعاد الصباح. وقد أشرنـا إلى أن بدايتها الشـعرية كانت بداية رومنسـية، تسـتخدم اللغـة الرومنسـية المعروفـة والشـائعة، متأثـرة في ذلـك بالمدرسـة الرومنسـية بصورهـا المختلفـة مثل «جماعـة أبولّو» وأهم شـعرائها عـلي محمـود طـه وإبراهيـم ناجـي، و«شـعراء المهجـر» وعـلى رأسـهم جبران خليـل جـبران. وفي هذه المرحلة الرومنسـية، كان شـعر سـعاد الصباح بسـيطاً مبـاشراً يدعـو إلى الحـب المثـالي العـام الـذي تحتـاج إليـه المرأة قبـل أي شيء آخـر. ولـو أن سـعاد الصبـاح توقفـت عند حدود هـذه المرحلة لما اسـتطاعت

أبـداً أن يكـون لها صوتهـا الخاص ومكانتها المتميزة في الشـعر العربي المعاصر. فالمرحلـة الرومنسـية في قصائدهـا هـي صـدى لأصـوات شـعراء كبـار، وصورة غـير أصليـة مـن اللوحـة الرومنسـية الكبيرة في الشـعر العـربي الحديث.

والـذي جعـل صـوت سـعاد الصبـاح الشـعري يتميَّـز بوضـوح وقـوّة هـو انتقالهـا السريـع مـن الرومنسـية إلى مـا لا نجـد تسـمية دقيقـة لـه إلا بأنـه الشـعر الـذي يرتبـط بالواقـع وقضايـا الحيـاة، ويرتبـط -عـلى الأخـص- بتلـك المنطقـة الشـائكة المتفجـرة التـي وقفـت فيهـا سـعاد الصبـاح، وهـي منطقة الدفـاع عـن المـرأة العربية وتحريرها تحريـراً كاملاً من كل القيـود التي تعيق حركتهـا العمليـة والوجدانيـة، وتقـف حائـلاً بينهـا وبـين المشـاركة الجـادة في الحيـاة. وهـذه القضيـة لم تنظر إليها الشـاعرة على أنها قضية يسـيرة ومؤقتة، بـل نظـرت إليهـا عـلى أنهـا بـركان ينطـوي في داخلـه عـلى الكثير مـن القضايا الأخـرى الملتهبـة، وكلها تبـدأ من قضية المرأة ولكنهـا لا تتوقف عند حدودها.

هذه المرحلة الجديدة في شـعر سـعاد الصباح، أي مرحلة ما بعد الرومنسـية ومرحلـة الواقعيـة والاشـتباك في معـارك الحيـاة العامـة، هـي التـي أعطـت لسـعاد الصبـاح صورتها الشـعرية القويـة الخاصة بها والبعيـدة كل البعد عن أن تكـون صـدى للآخريـن كما كان حالهـا في المرحلة الرومنسـية الأولى.

والحقيقـة أن البحـث والتحليـل في شـخصية سـعاد الصبـاح وشـعرها يبـدو ممتعـاً ويثـير خواطـر كثـيرة ويفتح طرقاً متعـددة. ولو استسـلمنا لهذه المتعة المغريـة، فلـن تسـكت شـهرزاد عـن الـكلام المبـاح حتـى لـو أدركهـا الصبـاح، وينبغـي أن لا يسـتدرجنا البحـث والتحليـل مهما كان فيهما مـن المتعة بعيداً عـن أصـل الموضـوع، وهـو صـورة المـرأة في شـعر سـعاد الصبـاح، وأعتقـد أن رحلتنـا حتـى الآن تحـوم حـول عالم الشـاعرة، وتعتمد عـلى التداعيـات الحرة

التـي كان لا مفـر منهـا قبل أن نتوصـل إلى خريطة مناسـبة لموضوعنا الأصلي.

وأول مـا يمكـن أن نضـع عليـه أيدينـا في هـذا الموضـوع هـو صـورة المـرأة «الأم». فسـعاد الصبـاح لهـا ديوانـان كامـلان يعـبِّران عـن المـرأة «الأم» تعبيراً قويـاً صارخـاً، هـما ديـوان إليـك يـا ولدي وديـوان أمنيـة، ولا أعـرف في تاريخ الشـعر العـربي مثيـلاً لهذيـن الديوانـين. والأول منهـما موضوعـه «مبـارك ابن سـعاد الصبـاح» الـذي مـات سـنة 1973، وقد مـات إلى جانب أمـه وهو معها في الطائـرة، أمـا الديـوان الثاني فهو يحمل اسـم أمنية وهو اسـم ابنة الشـاعرة الكـبرى. وفي الشـعر العربي الحديث شـاعران كتب كل منهـما ديواناً كاملاً عن زوجتـه التـي فقدهـا، وهـما الشـاعران عزيـز أباظـة وعبـد الرحمـن صدقـي. وفي الشـعر العـربي القديـم هنـاك قصيـدة شـهيرة كتبهـا ابـن الرومـي في رثاء ابنـه، وهـي قصيـدة رائعـة مليئـة بالاحـتراق الوجـداني الصـادق العميق، مما جعـل لهـذه القصيـدة مكانة متميزة في الشـعر العـربي. ولكننـا لا نعرف أحداً كتـب ديوانـاً كامـلاً عـن ابنـه أو ابنتـه غـير سـعاد الصبـاح، وهذا في حـدِّ ذاته يثبـت أن مشـاعر «الأمومـة» عند الشـاعرة قوية وأصيلة. وعندمـا نقرأ هذين الديوانـين نحـس أن الشـاعرة عاشـت الأمومـة مرتين، مـرّة كأم طبيعيـة مثلها في ذلـك مثـل ملايـين الأمهـات، ومـرة ثانيـة كشـاعرة تتأمـل «الأمومـة» وتعبِّر عنهـا وتصوِّرهـا تصويـراً فنياً مؤثراً. ولسـت أدري لماذا تنظر سـعاد الصباح إلى هذيـن الديوانـين نظرة سـلبية، ففي حديثها الصحفي مع الأسـتاذ رشـاد كامل تقـول إن الديوانـين ليسـا سـوى «خربشـة طفولـة»، وإن علاقتهـا الحقيقيـة بالشـعر لم تبـدأ إلا بديوانهـا الثالـث فتافيت امـرأة. فالحقيقـة أن ديوان إليك يـا ولـدي وديـوان أمنيـة هـما عمـلان فنيـان فيهـما كثير مـن الشـعر الصادق البسـيط الخـالي من التعقيـد. وفي هذيـن الديوانين صورة حية للمـرأة «الأم»،

بما في قلب الأم من لوعة واحتراق لفقد الابن في الديوان الأول، وبما في الديوان الثاني من حنان ونشوة «أمومية» عالية تمثِّل نغمة من نغمات الفرح الغامر بالحياة. وهو فرح لا يخلو من الشجن، لأن «أمنية» في إحدى قصائد الديوان تتحدّث عن أخيها الراحل -بلسان أمها الشاعرة- حديثاً إنسانياً حزيناً، ولكنه حلو وعذب وقادر على أن يمس القلوب في يسر وبساطة وطفولة بالغة الجمال. فهذان الديوانان لا يستحقان حكم سعاد الصباح عليهما بأنهما «خرابيش طفولة»، وحتى لو أخذنا هذا التعبير الذي تصف به الشاعرة الديوانين على وجهه الظاهر المباشر، فإن باستطاعتنا أن نقول إن هناك كثيراً من الشعر الصافي في الطفولة وخرابيش الطفولة، وكثيراً ما ينبع جمال الشعر، والفن بصورة عامة، من أن يعيدنا إلى طفولتنا بما فيها من براءة ونظرة أولى للحياة والطبيعة وإحساس لم يتعقد بعد بالدنيا والأشياء والناس.

في ديوان إليك يا ولدي وديوان أمنية صورة شعرية حية للمرأة «الأم»، وهي صورة منسوجة من البساطة والتعبير المباشر الصريح، وتصوير الأحزان والأفراح «الأمومية» من دون أي تعقيد أو غموض، ولذلك فصورة الأم ومشاعرها واضحة أشد الوضوح في الديوانين بلا تزويق ولا زخرفة، وهذا كله يجعل الديوانين من الشعر الجميل الذي يعتمد على البساطة الكاملة في التعبير والتصوير. والديوان الأول بالتحديد وهو إليك يا ولدي يستدعي في ذاكرتنا قصيدة معروفة من روائع الشعر العربي الرومنسي المعاصر وهي قصيدة (قلب الأم) للشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، فديوان إليك يا ولدي هو لحن آخر حزين عن «قلب الأم» الذي يعتصره حزن قوي وحقيقي لفقدان الابن.

وفي إهِداء ديوان إليك يا ولدي تقول الشاعرة:

«إليك يا ولدي.. إلى من كان رجلاً رغم طفولة العمر.. إلى من كان الأنيس، والرفيق، والصديق، في زمن ندر فيه هؤلاء، إلى من كان «مباركاً»، وستظل كذلك ذكراه.. إلى ولدي وإلى الأمهات اللواتي شابت في عيونهن الدموع.. أهدي كلماتي».

وقد جذب انتباهي في هذا الإهداء الصادق صورة «الدموع التي شابت» فهي صورة بديعة مؤثرة، وقد كشفت لي هذه الصورة عن حساسية ثقافية وفنية قوية عند الشاعرة. فصورة «الدموع التي شابت» هي صورة قرأتها لأول مرة في مقال قديم لأستاذي الأديب والناقد الكبير الراحل أنور المعداوي، وكان مقالاً عنوانه «قصة الدموع التي شابت»، وقد نشره في مجلة الرسالة القديمة التي عنيت الدكتورة سعاد الصباح، في إنجاز ثقافي من أروع إنجازاتها وأكرمها، بإعادة تصويرها ونشرها من جديد لتكون بين أيدي الأجيال الجديدة. ومقال «قصة الدموع التي شابت» منشور في العدد 853 من الرسالة بتاريخ 7 نوفمبر سنة 1949. وكان لهذا المقال نفسه قصة لا مجال للحديث عنها هنا. وفي السطور الأولى من هذا المقال يقول المعداوي: «جاء إلى الحياة والدمع في عينيه، ورحل عنها والدمع في عينيه، وتلك هي قصته: قصة الدمع الذي شاب والشعر في سواد الليل، والروح الذي اكتهل والعمر في ربيع الأمل، والزهر الذي صوّح والعطر في رياض الشباب».

هذه الصورة للدموع التي شابت هي الصورة التي استخدمتها سعاد الصباح في إهداء ديوانها إليك يا ولدي. وأنا أذكر هذا التشابه بين الصورة التي استخدمتها الشاعرة والصورة التي استخدمها الناقد الكبير لكي أشير

إلى أنـه يمكـن أن يكون تشـابهاً عفوياً، أي ما يسـمّى باسـم «تـوارد الخواطر»، ولكـن الأغلـب في ظنـي أنـه أثـر مـن آثـار ثقافـة الشـاعرة وذاكرتهـا الأدبيـة التـي تقـرأ بعنايـة وتهضـم مـا تقـرؤه وتتأثَّر بـه. والمثـال الذي أتوقـف عنده هنـا بسـيط وعـادي في حـد ذاتـه، ولكنـه يسـاعد عـلى حسـم قضيـة أخـرى يتحـدَّث عنهـا الكثـيرون، بمـا فيهـم سـعاد الصبـاح نفسـها، وهـي قضيـة تأثر الشـاعرة في شـعرها بنـزار قبـاني. فالشـاعرة تقـرأ وتتأثَّر بمـا تحبـه وتنفعل به وتتعاطـف معـه مـن قراءاتهـا، وينعكـس هـذا التأثير كلـه على كتابتها، شـعراً ونـثراً، دون أن يكـون فيـه أي عنـصر يـؤدِّي إلى إضعـاف صوتهـا الخـاص أو شـخصيتها الأدبيـة الواضحـة المسـتقلة. فهـي تتأثَّـر أدبياً وتنمـو نمـوّاً طبيعياً، ولا تتأثَّـر إلى الحـد الـذي يمحـو وجودها، ويفقدها اسـتقلالها، ويثـير الضباب حـول خريطتهـا الأدبيـة الخاصـة بهـا. وفقـدان الاسـتقلال الأدبي لا يتفـق من قريـب أو مـن بعيـد مع شـخصية سـعاد الصباح الداعيـة بقوة إلى الاسـتقلال والحريـة، ليـس في الأدب وحـده وإنمـا في الحيـاة بـكل جوانبهـا أيضاً.

في ديـوان إليـك يـا ولـدي نقـرأ هـذه الأبيـات الجميلـة البسـيطة الصادقـة الملهوفـة:

مبارك كان لي دنيا من الحب أناجيها
وآمالاً أعيش بها وأحلاماً أغنيها
وللمستقبل المرجوّ أختال بها، تيها
فكيف اغتالها مني قضاء جاء يطويها
ويلقي بي إلى الظلمات تشقيني وأشقيها
كأنِّي موجة في اليم قد ضلَّت مراسيها

فيا ولدي، ويا ذخري من الدنيا وما فيها

أجب.. من يغلب النار التي شبت ويطفيها؟

أما تشهد أيامي، وما أقسى لياليها

تعذبني دقائقها.. وتحرقني ثوانيهـا؟

والديـوان كلـه يعـزف على هذه النغمـة الصادقة الملهوفة، مـن دون افتعال فيهـا أو تصنـع، وهـي نغمة تصور اشـتعال قلـب الأم الحزينة تصويراً بسـيطاً مبـاشراً يمـس القلـب، لأنه صادر عن شـعور حقيقي لا كذب فيـه. ومرة أخرى لا أدري لمـاذا تحـاول سـعاد الصبـاح أن تنفـض يديها من هذا الشـعر وتعتبره «خرابيـش طفولـة»؟ ألأنـه شـعر بسـيط سـهل مباشر ينقـل لوعـة القلب كما هي؟ إن هذا اللون البسـيط من الشـعر في مثل المحنة التي عاشـتها الشـاعرة بفقـد ابنهـا الأول هـو تصويـر صـادق مؤثـر «للمـرأة الأم»، ولا يوجـد ما يبرِّر إنـكار مـا فيـه مـن جمال هو جـمال البسـاطة، والبسـاطة دائمـاً جميلة في كل وجـوه الحياة وألـوان الفن.

وصـورة «المـرأة الأم» تكتمـل أمامنـا مـن الديـوان الثـاني الـذي يحمل اسـم أمنيـة وهـي الابنـة الكـبرى للشـاعرة، والتـي حماهـا اللـه ورعاهـا، فكـبرت وأصبحـت هـي الأخـرى أمّـاً، وجعلـت من أمهـا سـعاد الصباح جـدّة، وهو ما تعلنـه الشـاعرة في سـعادة غامـرة دون أن تخفيـه، حرصـاً على مشـاعر أنثوية زائفـة تريـد للمـرأة أن تخفـي فرحتهـا بأبنائهـا وأحفادهـا، وأن تخفـي تاريخ ميلادهـا حتـى تحتفـظ أمـام الجميـع بمـا تسـتطيع أن تضيفـه إلى نفسـها من شـباب مصطنع، وهي أمور ترفضها سـعاد الصباح، فهي تعلن في كل مناسـبة أنهـا مواليـد 22 مايـو سـنة 1942، وتعلـن أنهـا أم وجـدّة، وتعتـبر ذلـك كلـه «فرحـاً بالحيـاة» لا يجـوز للمـرأة التي تحترم مشـاعر قلبها أن تكتمه وتتسـتّر

عليه .

في ديـوان أمنيـة تكتمـل صـورة «المـرأة الأم، والتـي قدمتهـا سـعاد بصـدق في ديوانـين كاملـين، وفي الديوانـين استسـلمت الشـاعرة لعواطفهـا الطبيعيـة وعـبَّرت تعبـيراً أكـرر وصفـه بالصـدق والبسـاطة، ولم تلجـأ فيـه إلى أي نـوع مـن «الصياغـات الفنيـة» الصعبـة، ولم تسـتخدم في هـذا التعبـير عـن الأمومة قدرتهـا الفريـدة عـلى أن «تصـدم» القـارئ وتثـير دهشـته وانتباهـه بالصـور الحـادة والتعبـيرات العنيفـة المشـهورة عنهـا في مرحلتهـا الشـعرية التاليـة والتـي بـدأت بديوانهـا الثالـث فتافيـت امـرأة.

ونـترك صـورة «المرأة الأم» في شـعر سـعاد الصبـاح إلى صورة أخـرى كان من الطبيعـي أن تجـد صداهـا القـوي عند الشـاعرة وبخاصة بعـد أن تجاوزت في سرعـة شـديدة مرحلـة الرومنسـية والمشـاعر الصـادرة عـن تجاربهـا الذاتيـة، وانتقلـت إلى مرحلـة جديـدة هـي مرحلـة الاشـتباك مـع الحيـاة الواقعيـة، والشـعور الصاخـب الثائـر الذي مـلأ نفس الشـاعرة، والذي يقوم عـلى إيمانها بـضرورة تغيـير الثوابـت القائمـة عـلى الأخطـاء في داخـل المجتمـع العربي وفي وضـع المـرأة عـلى وجـه التحديد.

الصـورة الثانيـة للمـرأة في شـعر سـعاد الصبـاح هي صـورة المـرأة الخليجية والكويتيـة بشـكل خـاص. وقـد يثـور هنا سـؤال يقول: وهـل المـرأة الخليجية في الكويـت أو غيرهـا تختلـف عـن المـرأة في مختلـف أقطـار الوطـن العـربي الأخـرى؟ والإجابـة هـي أن هنـاك اختلافـاً محسوسـاً بـين المـرأة الخليجيـة وشـقيقاتها العربيـات، فالمـرأة الخليجيـة تعيـش في مجتمـع مـليء بالتقاليـد والقيـود، وهـو في نفـس الوقـت مجتمع «اليـسر والرفاهيـة»، بحيث أصبحت المـرأة فيـه قـادرة عـلى أن تجـد مـن الوقـت الـكافي والإمكانيـات السـهلة مـا

يسمح لها بالتعليم والثقافة والسفر، وأقصد السفر الحر الذي ليس فيه اضطرار من أجل العمل أو من أجل أي سبب آخر. وهذا السفر الحر هو نوع من الثقافة التي ترفع وعي الإنسان وتفتح أمام عينيه آفاقاً واسعة للمعرفة والرؤية والتفكير والتأمّل. وليس أمام المرأة الخليجية في مثل هذه الظروف إلا أن تغرق في الخمول والكسل والترف، أو أن يرتقي وعيها وإحساسها بالمسؤولية العامة، وتدقّ كل الأبواب بأيديها، وذلك لكي تتخلص من قيودها وتشارك في الحياة بالعمل والرأي والمساهمة الفعلية في اتخاذ القرارات التي تقود المجتمع عن طريق العمل السياسي المشروع. فالصراع الذي تتعرض له المرأة الخليجية في داخل نفسها وفي محيطها الاجتماعي هو صراع قوي وكبير، والخيارات أمام المرأة الخليجية لها وجهان اثنان: الأول هو الاستسلام للرفاهية وسهولة الحياة، والثاني هو الدخول في اصطدام عنيف ضد القيود القائمة حتى يتاح للمرأة الخليجية مشاركة حقيقية في المجتمع.

وسوف نجد في قصائد سعاد الصباح ودواوينها الشعرية المتعددة اهتماماً دقيقاً وحاداً برسم صورة للمرأة الخليجية وتأثرها بظروفها وصراعها مع القيود والمخاطر التي تواجهها لتجعل منها مجرد امرأة مستسلمة للترف والرفاهية، راضية باستبداد الرجال وأفكارهم وتقاليدهم، متقبلة لما يمكن أن نسميه باسم «الماسوكشية النسائية»، و«الماسوكشية» معناها لذة تعذيب النفس، وهذه اللذة عند المرأة التقليدية تولد بالخضوع التام للرجل والرضا عن هذا الخضوع بل وطلب هذا الخضوع أحياناً، فبعض النساء من ضحايا هذه «اللذة في تعذيب النفس» يرفضن الرجل الذي يتعامل معهن بالحسنى، ويرين أن ذلك هو نوع من النقص في الرجولة.

سعاد الصباح تصوّر هذه الصراعات المتنوعة التي تتعرض لها المرأة الخليجية تصويراً شديد الدقة والجرأة، وهي لا تقدم صورة «المرأة الخليجية» بطريقة تقريرية تصف أوضاعها المادية وأحوالها الواقعية، بل تقدم هذه الصورة وهي في قلب المعركة المشتعلة بالنيران. فالشاعرة لها موقف، وهي منحازة إلى اختيار واحد أساسي هو ضرورة التغيير دون انتظار إذن الذين وضعوا القيود ووقفوا بجانبها يحرسونها بالسيوف وأسنة الرماح. إن الشاعرة هنا هي شاعرة مقاتلة، ولعل ذلك هو ما دفعها دفعاً لا تردد فيه إلى الكتابة بصراحة ووضوح وشجاعة، فالمقاتل الحقيقي لا يختفي وراء كثبان الرمال، ولا يرسل إشارات رمزية غامضة إلى عدوه الذي يطلق عليه النيران.. المقاتل الحقيقي يقاتل بالسلاح الذي يملكه، والشاعرة هنا تقاتل بقصائدها، من شارع إلى شارع، ومن بيت إلى بيت، وهي لا تخفي شيئاً ولا تتستَّر وراء شيء، فهدفها واضح وأدواتها واضحة أيضاً.

في قصيدة عنوانها (كويتية) تقول سعاد الصباح، أو الشاعرة المقاتلة التي تريد أن تبدأ تاريخاً جديداً مختلفاً للمرأة الخليجية:

يا صديقي
في الكويتيات شيء من طباع البحر، فادرس
قبل أن تدخل في البحر طباعي
لا يغرنْك هدوئي
فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي
إنني مثل البحيرات صفاء
وأنا النار.. بعصفي

واندلاعي

وتقول سعاد الصباح في نفس القصيدة:

يا صديقي

إن عصر النفط ما لوَّثني

لا ولا زعزع بالله اقتناعي

أنت لو فتشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤ الأسود

مزروعاً بقاعي

يا صديقي

يا الذي أعشقه حتى نخاعي

كل ما حولي

فقاعات من الصابون والقشّ

فكن أنت شراعي

وتقول الشاعرة:

يا صديقي

الكويتية تبقى دائماً صامتة

فمتى تقرأ ما بين السطور؟

وقصيدة (كويتية) تمضي في بنائها الفنِّي على هذه الطريقة التي تجمع بين عدة أنغام تعطي في النهاية تكويناً موسيقياً متكاملاً. ومن هذه الأنغام

نغمة ارتباط الخليجية بالطبيعة وخاصة البحر، وما بين الخليجية والطبيعة من تشابه في لحظات الهدوء ولحظات العاصفة. والنغمة الثانية الغضب والرفض لما أضفاه النفط على الخليجية من طابع خارجي مليء بالرفاهية التي ترى الشاعرة أنها لا تمس الأعماق، بل هي كلها ملامح سطحية لا تعبِّر عن الشخصية الحقيقية، والشاعرة تعلن بأعلى صوتها الفني أنها ترفض هذه المظاهر كلها وترى أنها فقاعات من الصابون والقشّ. وتستخدم الشاعرة صورة اللؤلؤة السوداء في مقابل صورة النفط، واللؤلؤة تشير إلى عصر المشقة والجهد والغوص العسير في البحار من أجل استخراج اللؤلؤ الكامن في أعماق مياه الخليج، وفي عصر اللؤلؤ كان الإنسان في الخليج نموذجاً حياً للكفاح والتحمل لأقسى صعوبات الحياة، بينما صورة النفط توحي بالعكس تماماً، إذ إنها تحمل معها نموذجاً آخر للحياة يعتمد على الراحة والاسترخاء وتوفر مصادر الحياة السهلة للإنسان، وعندما تتحدث سعاد الصباح عن اللؤلؤة في مقابل برميل النفط فهي تحمل في حديثها الشعري دعوة لنفسها وحبيبها وللدنيا كلها بالعودة إلى الأصل.

والأصل هو اللؤلؤ، أي الحياة التي تعتمد على الكفاح والكدح والصبر والقدرة على التحمّل، أما النفط، وما جاء به النفط من أحوال وضعت حداً لعصر الجهد والصلابة في حياة الإنسان الخليجي، فهو أمر لا يجوز أن يلغي الأصل أو يقضي عليه، والأصل هو اللؤلؤ، أي الجهد ومواجهة الحياة وتحمّل آلامها في صبر وصلابة.

وعلينا أن ننظر إلى هذه «النغمة» في صورة المرأة الخليجية عند سعاد الصباح نظرة دقيقة، فهي نغمة غير واقعية، إذ إن عصر اللؤلؤ قد مضى وانتهى، وأصبح النفط هو الحقيقة المسيطرة على حياة الإنسان الخليجي،

رجلاً كان أو امرأة. كما أن هذه النغمة عند سعاد الصباح في تمجيد اللؤلؤ والتمسّك به وبكل ما يرمز إليه ليست نغمة رومنسية حالمة تعود إلى الماضي عن طريق الخيال الشعري وتستدعي في هذا الماضي ما كان فيه من براءة وصفاء. والذي في هذه النغمة عند الشاعرة هو دعوة وانحياز وموقف، فالصراع القائم بين عصر البراءة والجهد الذي يرمز إليه اللؤلؤ، وعصر الرفاهية والاسترخاء الذي يرمز إليه النفط، هو صراع كبير، وليس المطلوب هو حسم هذا الصراع بإلغاء النفط وإحراقه، وليس المطلوب هو العودة إلى أيام التعب والشقاء، ولكن الصراع في جوهره هو صراع بين «القيم»، التي يمثلها كل عصر من هذين العصرين.. عصر اللؤلؤ وعصر النفط، ولا يوجد ما يمنع أن يعيش الإنسان في عصر النفط وفي قلبه وعقله كل القيم الأصيلة لعصر اللؤلؤ، وإذا كان النفط -وهو مادة- مؤثراً أشد التأثير على الإنسان -وهو عقل ووجدان- فلماذا لا يؤثر الإنسان على النفط ويخضعه للمصلحة العملية والروحية للبشر؟

هذا هو ما أراه في قصيدة (كويتية) لسعاد الصباح، فهي قصيدة تدعو دعوة قوية وصادقة للحياة الإنسانية تقوم على تثبيت قيم عصر اللؤلؤ في عصر النفط مع السيطرة الإنسانية القوية على كل السلبيات المترتبة على دخول النفط في حياة الإنسان الخليجي.

والنغمة الثالثة التي تتكون منها قصيدة (كويتية) والتي تقدم فيها سعاد الصباح صورة للمرأة الخليجية كما تؤمن بها وتتمناها هي نغمة إنسانية رقيقة، فالمرأة الخليجية مهما تمردت وثارت فإنها في جوهرها «امرأة»، أي أنها بحاجة إلى الآخر، أو على حدّ تعبير سعاد الصباح فإنها بحاجة إلى شراع يساعد سفينة حياتها على الإبحار والحركة الحرة البعيدة عن الركود

والجمود:

كل ما حولي

فقاعات من الصابون والقشِّ

فكن أنت شراعي

..

يا صديقي

الكويتية تبقى دائماً صامتة

فمتى تقرأ ما بين السطور؟

إنها «الحاجة إلى الآخر» والاعتراف الجميل بهذه الحاجة، وهي حاجة أساسية في الحياة الإنسانية، وفي الحياة الأنثوية على وجه الخصوص، فماذا تكون المرأة دون حبيب يملأ قلبها وحياتها بدفء المشاركة؟ إن هذا هو ما تعبّر عنه سعاد الصباح في لطف ورقَّة، بعد أن غضبت وثارت على عصر النفط وأنَّت وحنَّت إلى عصر اللؤلؤ، ثم عادت إلى قواعدها الأنثوية سالمة، ففتحت يديها تطلب شراعاً تحتضنه وتأمن معه، وطالبت في لمسة شعرية ذكية بأن يقرأ الحبيب الموعود ما بين السطور وأن يتعلم كيف يترجم لغة الصمت إلى لغة حية مؤثرة.

بعد «المرأة الأم» و«المرأة الخليجية»، سوف نجد لوحة ممتدة واسعة في شعر سعاد الصباح للمرأة «المتمردة الغاضبة»، وهذه الصورة للمرأة هي أقوى صور المرأة في شعر سعاد الصباح كله، وهي الينبوع الذي خرجت منه النسبة العظمى من قصائدها، وهي الصورة الأساسية في معظم دواوينها الأخيرة، بداية من ديوان فتافيت امرأة، ومن هذه الدواوين: امرأة بلا

سواحل، وفي البدء كانت الأنثى، وخذني إلى حدود الشمس. وصورة «المرأة المتمردة الغاضبة» عند سعاد الصباح لها أهمية كبيرة، لأن الشاعرة في هذه الصورة تحاول أن تعلن ثورة كاملة لتعديل المبادئ والقوانين الظاهرة والخفية التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي، وأحياناً يبدو لنا أن الشاعرة تريد أن تقوم بثورتها على مستوى العالم كله وليس على المجتمع الشرقي وحده، وهي تستعين في ثورتها بآراء لبعض المفكِّرين والأدباء العالميين، حيث تضع في الصفحات الأولى من ديوان فتافيت امرأة كلمات للشاعر الفرنسي «أراغون» وللمخرج الإيطالي «فلليني». فأراغون يقول فيما اختارته الشاعرة من أقواله: «لا تزال لدينا فواتير كثيرة، قد لا يستطيع أولادنا ولا أولاد أولادنا على مدى قرون أن يسددوها للمرأة. ولا بد أن رجل المستقبل سيكون قد تعلَّم من المرأة ما يكفي لتقديم اعتذاره». ويقول «أراغون» أيضاً: «إنني أعتقد أن التاريخ على الصورة التي تمت كتابته 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». أما «فلليني» فيقول: «المرأة تعرف عن الرجل أكثر مما يعرف عنها، لأن المرأة، هي التي تحتوي الرجل، أما الرجل فهو موضوع لهذا الاحتواء».

ومن المفيد هنا ونحن نتحدث عن صورة «المرأة المتمردة الغاضبة» في شعر سعاد الصباح، وهي أقوى وأعنف وأعمق صورة للمرأة في هذا الشعر.. أقول إن من المفيد لكي نعرف الملامح الرئيسية لهذه الصورة أن نقرأ بعض ما قالته الشاعرة نثراً حول هذه القضية، ونثر سعاد الصباح، حتى في أحاديثها الصحفية، فيه كثير من ملامح الشعر، فهي تحرص على

أن تتحدث أو تكتب نثرها بنفس إيقاع قصائدها، ونفس العنف والحدّة، ونفس الحرص على اختيار الصور والكلمات الصريحة غير «المحجبة» ولا «المنقبة»، وهي تشرح قضيتها دائماً أفضل من أي شرح آخر لهذه القضية.

وأختار هنا بعض ما تحدَّثت به إلى الصحفي مفيد فوزي في حوار طويل أجراه مع الشاعرة على حلقات نشرتها جريدة «العالم اليوم» سنة 1996، وهو حوار مهم جداً، وفيه شمول وعمق، بحيث يصلح أن يكون كتاباً كاملاً يلقي كثيراً من الضوء على حياة سعاد الصباح وفنها والقضية التي شغلت نفسها بها، وهي قضية «التحرير الثاني للمرأة العربية» بعد التحرير الذي نادى به قاسم أمين في أول القرن العشرين. فقد كان قاسم أمين يدعو إلى تحرير للمرأة في علاقتها بالمجتمع بحيث يتاح لها التعليم والعمل والسفور وحرية الحركة، أما سعاد الصباح فهي تدعو إلى تحرير المرأة من القيود التي وضعها الرجل، والقيود التي وضعتها المرأة لنفسها. فدعوة سعاد الصباح هي ثورة على الخارج والداخل معاً في حياة المرأة العربية.

تقول سعاد الصباح في حديثها الطويل مع مفيد فوزي:

«إن الهم النسائي العربي العام يبقى واحداً، وعقلية التسلط والاستئثار والعقد القديمة تبقى واحدة، والعلاج يتعلّق بالرجل أكثر مما يتعلق بالمرأة، فإذا تغير هو تغيرت المرأة بصورة تلقائية، وإذا بقي الرجل مغلقاً رجعياً متعصباً بقيت المرأة في مكانها.. على أن المرأة يجب أن تخرج من حالة الاستسلام والرضا والقناعة بالقسمة والنصيب، وتقوم بثورتها الخاصة، لأن كل إنسان يستطيع إذا استعمل إرادته أن يغيِّر قَدْره، وإذا كان الاستعمار السياسي والاقتصادي قد سقط بعد قرون طويلة من الظلم

والابتـزاز، فلـماذا لا يسـقط هـذا الاسـتعمار الجديـد الـذي لا يـزال مفروضـاً عـلى وجـدان المـرأة وعقلهـا؟ إن الرجل وحـده في بلادنا هو الـذي يلعب على المـسرح السـياسي والاقتصـادي والثقـافي، والأحـداث الجاريـة تـدلّ كلهـا عـلى أن الرجـل فشـل في السياسـة كـما فشـل في الاقتصـاد، كما فشـل في الكثير من حقـول الأدب والفـن.. فلـماذا لا تتدخّـل المـرأة لإنقـاذ مـا يمكـن إنقـاذه؟ إن العـالم يحـترق، والمـرأة هـي جـدول الماء الـذي يسـتطيع إطفاء هـذا الحريق، والعـالم تعصـف بـه الحروب شرقـاً وغرباً، والمـرأة هي غصـن الزيتون الأخضر الـذي بوسـعه أن يعيـد السـلام إلى هـذا الكوكـب المتفجِّـر».

وفي نفس الحديث الطويل الجميل مع مفيد فوزي تقول سعاد الصباح:

«مـن قـال لـك إننـي أرغـب في وجـود مسـتقلّ عـن الرجـل؟ إننـي كأنثـى أبقـى دائمـاً خاضعـة لقانـون الأنوثـة. إننـي يـا سـيِّدي لا أريـد إلغـاء الرجل، لكننـي أريـد «تحضـيره» بحيـث يكـون حبيبـي وصديقـي.. لا مسـتعمري».

وفي نفس الحديث تقول الشاعرة:

«لقـد تصدَّيـت للدفاع عـن المرأة العربية باعتبارها شـعباً مقموعاً ومقهوراً ومدفوعـاً في سراديـب التاريـخ، وأدَنـتُ التفرقـة العنصريـة في التعامـل مـع الأنثى».

وتقول الشاعرة في نفس الحديث أيضاً:

«أي خطـط تنميـة؟ أي دولـة؟ أي تخطيـط؟ هذا حلم من أحـلام اليقظة لا أعـرف متـى سـيتحقَّق، لكن ما أعرفه أن الرجال وحدهـم هم الذين يضعون خطـط التنميـة، وهـم الذيـن يرسـمون اسـتراتيجية المسـتقبل، وهـم الذيـن يمسـكون بمفاتيـح السياسـة والمـال والإدارة. أمـا المـرأة فـكل ما تسـتطيع أن تخطـط لـه هـو قائمـة الطعام وألـوان أثوابهـا وأحذيتهـا، حتى اختيار أسـماء

أولادهـا، لا تسـتطيع أن تقـرره وحدها».

هـذه الآراء المتفرقـة لسـعاد الصبـاح تلقي ضوءاً كاشـفاً وكافيـاً على القضية التـي تؤمـن بهـا إيمانـاً عميقـاً، يقودهـا أحيانـاً إلى الجمـوح والمبالغـة. ولعـلّ الجمـوح والمبالغـة يكونـان ردّ فعـل للمقاومـة الشـديدة للقضيـة التي تؤمن بهـا الشـاعرة، فهـي تـرى أن من حـقّ المـرأة أن لا تقتصر أحلامها عـلى الزواج وبنـاء بيـت وأولاد وعائلـة، بـل مـن حقّهـا أن تحلـم مثـل الرجـل بـأن تكـون وزيـرة وحاكمـة وعضـواً في البرلمان ومشـاركة في اتِّخـاذ القـرارات الكبرى، ولها أن تحصـل عـلى كل ذلـك إذا كان لديهـا مـا يؤهِّلها لأدائه وتحمل مسـؤوليته. ولذلـك فـما تطلبـه سـعاد الصبـاح في تعبيرهـا عـن قضية المـرأة هـو أكبر من معـاني التحريـر النسـائي العـادي مـن تعليـم وعمـل وغـير ذلـك. إنهـا تطلـب المشـاركة الكاملـة للرجـل في كل شـؤون الحيـاة وفي كل ما يتصـل بمصير الفرد والمجتمـع. والقضيـة هنـا تصبح نوعاً مـن الطموح الكبير، ومثـل هذا الطموح العـالي يلقـى المعارضـة الصامتـة أو العلنيـة مـن الرجـال، بـل ومـن النسـاء أنفسـهن أحيانـاً، فـما أكـثر النسـاء اللـواتي يؤمـنّ بـأن نظـرة الرجـل الشرقـي إليهـن صحيحـة. وهـذا سـبب قـوي يفسِّر العنـف والمبالغـة والجمـوح أحياناً في تصويـر سـعاد الصبـاح للمرأة «المتمـرِّدة الغاضبة»، ذلـك لأن الطموح كبير جـداً، والمعارضـة لهـذا الطمـوح هـي بحجـم هـذا الطمـوح، أي أنهـا معارضة كبـيرة. ولعلّ سـعاد الصبـاح تكون على حق، فامرأة بمثـل موهبتها وإمكانياتها الثقافيـة والماديـة والعائليـة كان يمكـن أن يكـون لهـا في مجتمعهـا وفي الحياة عمومـاً شـأن آخـر لـو أنها كانـت رجلاً!

عـلى أن مـا يلفـت النظـر في صـورة المـرأة «المتمـرِّدة الغاضبـة» عند سـعاد الصبـاح هـي أنهـا صـورة تعكـس غضبـاً شـاملاً عـلى أوضـاع المجتمـع العـربي

كلّه، ولا تقتصر هذه الصورة على حدود «الثورة النسائية»، فالمرأة «المتمردة الغاضبة» في شعر سعاد الصباح هي مفتاح للتطوّر الكبير الذي تحلم به الشاعرة لمجتمعها في مجال الديمقراطية والحرية والعدالة والإخاء الإنساني. ففي الوقت الذي تعبِّر فيه سعاد الصباح عن غضبها الشديد ضد أوضاع المرأة فإنها تغضب بنفس القدر والقوة ضد أوضاع المجتمع العربي، وفي المقدمة من ذلك مجتمع الخليج نفسه. وهذا الاتصال الوثيق بين صورة المرأة المتمردة الغاضبة وبين أحوال المجتمع العربي الأساسية يرفع ثورة سعاد الصباح النسائية إلى مستوى أعلى بكثير من حدودها الضيقة، ويعطيها طابعاً بالغ العمق والأهمية.

ولا أحتاج هنا إلى سرد نماذج كثيرة من شعر سعاد الصباح للتدليل على ما أقول، فمعظم قصائدها تؤكِّد أن احتجاجها النسائي هو احتجاج أشمل وأوسع من الحدود النسائية، أي أنه احتجاج سياسي واجتماعي وفكري أيضاً. ولعلّنا نجد تلخيصاً لذلك كله في المقطع الأخير من قصيدتها الشهيرة (أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي) حيث تقول:

هل تستطيع امرأة مقيمة في مدن الغبارْ

أن تتحدّى مرّة واحدة سلطة شهريار

وتكتب الشعر على دفاتر من نار؟

هل تستطيع امرأة

تعيش تحت رحمة الأموات

أن تختار

في مدن ليس بها حرية

ولا بها حوار؟!

إذن فالهدف البعيد، وربما الأساسي، لصورة المرأة «المتمرِّدة الغاضبة» عند سعاد الصباح هو خلق مدينة فاضلة فيها «حرية» وفيها «حوار».

وهناك قصائد شهيرة أخرى لسعاد الصباح تعبّر عن نفس الحرقة واللوعة والتمرّد والغضب والحنين إلى المدينة الفاضلة، وهي مدينة الحرية والحوار. ومن أشهر هذه القصائد جميعاً قصيدة (فيتو على نون النسوة) التي صدرت ضدها فتوى تدينها وتعتبرها خارجة على القانون والشرع. والقصيدة هي أولى قصائد ديوان فتافيت امرأة، ونتوقف في هذه القصيدة أمام مقطع واحد منها تقول فيه الشاعرة:

يقولون:

إن الأنوثة ضعف

وخير النساء هي المرأة الراضيةْ

وإن التحرّر رأس الخطايا

وأحلى النساء هي المرأة الجاريةْ

يقولون:

إن الأديبات نوع غريب

من العشب.. ترفضه الباديةْ

وإن التي تكتب الشعر

ليست سوى غانيةْ!

وأضحك من كل ما قيل عنِّي

وأبقى أغنِّي
على قمَّتي العالية
وأعرف أن الرعود ستمضي
وأن الزوابع تمضي
وأن الخفافيش تمضي
وأعرف أنهم زائلون
وأنِّي أنا الباقيةْ

ونتوقف هنا، فقد طالت بنا الرحلة، وإن كنت أشعر أنها على طولها لم تصل إلى كل ما يحيط بالموضوع من جوانب، فلا يزال في الحديث عن «صورة المرأة في شعر سعاد الصباح» جوانب أساسية تحتاج إلى شيء من التفصيل، وخاصة هذا الجانب الذي لم نتوقف أمامه، وهو طريقة الشاعرة في البناء الفنِّي لقصائدها، وأسلوبها في اختيار صورها الشعرية، والموسيقى التي تعتمد عليها، وميلها إلى اختيار التعبير الفنِّي أحياناً بما يسمى «قصيدة النثر»، وحرصها على إثارة الدهشة والصدق فيما تكتبه، وغيرها مما يتصل بالفن في قصائد سعاد الصباح، وهي جوانب لم نتعرض لها، لأنها بحاجة إلى دراسة خاصة أخرى مختلفة عن هذه الدراسة التي بين أيدينا. تبقى بعد ذلك ثلاث ملحوظات عامة أحبّ أن أشير إليها إشارة سريعة.

الأولى هي أن سعاد الصباح تمثّل -فيما أرى- نموذجاً رائعاً لما ينبغي أن يكون عليه العمل العام وخاصة في منطقة الخليج العربي. فكثيراً ما طرح المفكرون والباحثون -في داخل الخليج وخارجه- سؤالاً يقول: ماذا نفعل

بالثروة والإمكانيات المادية الكبيرة المتاحة للخليج؟ وكثيراً ما توقف الناقدون أمام أساليب التصرّف في الثروة والإمكانيات الخليجية. وأعتقد أن سعاد الصباح تقدِّم إجابة صحيحة على هذا السؤال، وهي بذلك تضع نموذجاً قوياً لما ينبغي أن تكون عليه الأمور. فهي من حيث إمكانياتها المادية تعمل للخير العربي العام في حدود رؤيتها وتصوّرها، وهي في أدبها -شعراً ونثراً- لا تجعل من هذه الأدب زينة تتحلى بها وتملأ فراغها وتعالج ما قد يصادفها من ملل الرخاء والرفاهية، بل لقد جعلت من أدبها «أدب قضية» آمنت بها أشدّ الإيمان، ولم تحصرها في الهم النسائي بل انطلقت منها إلى الهموم السياسية والاقتصادية وغيرها من هموم العرب الكبيرة، وقد نختلف مع سعاد الصباح هنا أو هناك، ولكن من حقِّها أن نقول عنها إنها تعطي نموذجاً متميِّزاً ورائعاً لطريقة التعامل الصحيح مع الإمكانيات الخليجية الكبيرة. ورغم أن هذا النموذج هو نموذج فردي، إلا أنه يعطي صورة لما ينبغي أن يكون عليه الجميع من مؤسسات وأفراد.

وأكتفي بذلك فيما يتصل بهذه الملحوظة، وأتمنى أن تكون السطور السابقة واضحة ومفهومة للجميع.

الملحوظة الثانية هي تأكيد لما أشرت إليه في بداية الدراسة من أن سعاد الصباح استطاعت أن تجمع في حياتها بين الجانب الشخصي المستقرّ تماماً، والذي لم يعلق به أي غبار، فقد كانت زوجة ناجحة لرجل تحبّه وتحترمه، وهي أم ناجحة في أسرة مستقرّة. وسعاد الصباح لها قصيدة صادقة جميلة في رثاء زوجها «عبد الله المبارك». وهذا يعني أنها لم تلجأ إلى القضايا العامة بسبب جرح شخصي خاص بها، فهي على المستوى الشخصي سعيدة ومطمئنة وغير مجروحة، وذلك يرفع من مستوى اهتماماتها العامة ويجعل منها اهتمامات جادة ومخلصة، مهما كانت درجة الاختلاف أو

الاتفـاق معهـا في تناولهـا لهـذه الاهتمامات.

الملحوظـة الثالثـة هـي أن سـعاد الصبـاح لديهـا «غريـزة سياسـية قويـة» تحرّكها فكريـاً وفنيـاً وتدفعهـا إلى الثـورة والغضب، حتى في بعـض اللحظات التـي قد لا نسـتطيع تفسـيرها بصـورة كافية، والشـاعرة هنا تذكّـرني بالمتنبي، فهـي في هـذه «الغريـزة السياسـية» مثـل «المتنبـي»، وهـما معاً مـن الحالمين بـأن تكـون لهما مشـاركة في السـلطة والسياسـة واتّخـاذ القـرارات التي تتصل بمصـير المجتمـع، والحرمـان مـن تحقيـق هـذا الحلـم السـياسي يمثّـل مصـدراً قويـاً للإحسـاس بالغضـب الحادّ والأسى الشـديد. على أن شـعر سـعاد الصباح وشـعر المتنبـي -بعـد نقطـة الالتقـاء الوحيـدة هـذه- يختلفـان عـن بعضهما البعـض أشـد الاختـلاف في كل شيء.

وهـذه الملحوظـة الأخيرة عن «الغريزة السياسـية» قد تسـاعدنا على تفسـير حالـة الغضـب العنيف الشـائع في قصائد سـعاد الصبـاح. وإذا كان المتنبي قد تـمّ حرمانـه مـن تحقيـق أحلامه السياسـية بسـبب خـوف أصحاب السـلطان وشـكهم فيـه، فقـد جـاء حرمان سـعاد الصباح مـن تحقيق أحلامها السياسـية لا لـشيء إلا لأنّهـا امـرأة، وهـذا الحرمان السـياسي -فيما أظنّ- هو نبع أسـاسي مـن ينابيـع الشـعر عند سـعاد الصباح، وهو السـور الحديدي الذي تجسـدت فيـه كل القيـود المفروضـة على المـرأة، والتي تحسّ الشـاعرة بأنـه لا حياة ولا حريـة للمـرأة مـن دون هدمـه وتدميره والقضـاء عليه، حتى يكـون في إمكان المـرأة أن تصعـد إلى أعـلى الدرجـات إذا كانت قـادرة على ذلـك ومؤهلة له.

ملمحان من وجهها النبيل

د.يحيى الجمل[1]

ملمحان أساسيان تبصرهما العين الفاحصة في ذلك الوجه النبيل..

شعور بالاعتزاز في غير صلف ولا غرور..

وشعور بالخفر في غير خجل ولا انغلاق..

هـذان الملمحـان في وجههـا النبيـل رأيتهـما منـذ كانـت طالبـة تسـعى إلى تحصيـل العلـم في كليـة الاقتصاد والعلوم السياسـية في جامعـة القاهرة، وظلّا يلازمانهـا إلى أن أنضجتهـا الحيـاة وظـروف الزمـان، واختلط هـذان الملمحان: الاعتـزاز والخفـر بنـوع من الحـزن الهـادئ النبيل.

أرأيـت كيـف يكـون الحـزن نبيـلاً أحيانـاً، وكيـف يكـون الاعتـزاز والكبريـاء بغـير كـبر ولا تعـالٍ، وكيف يكون الخفـر والحياء في وجه تلـك الطالبة العربية الجميلـة القادمـة مـن الكويـت لا يعنـي خوفـاً ولا بعداً عـن الحياة.

ومنـذ زمـن بعيـد.. منـذ تأسـيس المنظمـة العربيـة لحقـوق الإنسـان في ليماسـول منذ حوالي خمسـة وعشرين عاماً، أدركت أن سـعاد الصباح ظاهرة عربيـة غـير عادية.

سـعاد الصبـاح مـن أثريـاء العـرب الخليجيـين، وهـي زوجـة لشـيخ وقـور

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 ينايـر عام 2011.

مـن مشـايخ الكويـت، يرحمـه اللـه، وكل ظروفها هيّأتهـا لحياة ناعمـة وارفة الظـلال مثـل أترابهـا من تلـك البيئـة الخليجية: تقضي أشـهراً قليلة في الشـتاء في الكويـت، وتقـضي بقيـة العـام متنقلـة بـين منتجعـات أوروبـا وأمريـكا، تبعـث بزجاجـات "البرفـان" وحبات اللؤلـؤ والألماس، وتلقي بذلـك "الفورير" لتشـتري آخـر بـدلاً منـه، وتقـضي وقتهـا متنقلـة بـين عـروض الأزيـاء.. هكـذا تفعـل نظيراتهـا أو قريبـاً مـن ذلك.

ولكـن سـعاد الصبـاح لم تكـن أبـداً كذلـك.. كانـت طالبـة جادة كأحسـن ما يكـون الجد.

ولم تكتـف بـأن تحصـل عـلى درجـة البكالوريـوس في الاقتصاد، بـل حرصت عـلى أن تحصـل عـلى "الدكتـوراه" مـن جامعـة في إنجلترا.

ولم يكـن ذلـك كلـه مجـرد حليـة أو زينـة، وإنمـا كان عمـلاً هادفـاً مقصوداً، كانـت تريـد أن تسـتزيد مـن العلم، وكانـت تريـد أن تعيش عمرهـا، وأن تبزَّ أقرانهـا من بنـات البـلاد المتحضرة.

لم تكن آمالها محدودة، ولم تكن ترضى بالحوض المباح.

وفي وقـت مبكـر تفجـرت في أحاسـيس سـعاد الصبـاح وفي وجدانهـا ملَكـة الشعر.

وبعـد وقـت غـير طويل كانت سـعاد مـن الشـاعرات العربيات اللاتي يشـار إليهـن بالبنـان، وتعـددت دواوينها، وانتـشرت قصائدها في المنتديـات العربية مـن الكويـت إلى القاهـرة إلى تونـس إلى بغداد قبل المأسـاة.

كل العواصم العربية احتفلت بشعرها وسعدت به.

وتـأبى سـعاد الصبـاح بعـد ذلـك كلـه ومـع ذلـك كلـه إلا أن تكـون مناضلـة

تقف في مقدمة الصفوف مدافعة عن أنبل قضايا العصر: حقوق الإنسان.

وعندما بدأنا تأسيس المنظمة العربية لحقوق الإنسان كانت سعاد الصباح في مقدمة المتحمسين المؤمنين المدافعين عن حقوق الإنسان العربي، وكانت معنا أو كنا معها في أول مجلس أمناء لأعضاء المنظمة بعد تأسيسها.

كانت هي السيدة الوحيدة في مجلس الأمناء، وكان يرأس المنظمة والمجلس المناضل الكبير المرحوم فتحي رضوان.. وكان يكنُّ لها تقديراً عميقاً. وكان أعضاء المجلس من طليعة المناضلين العرب الذين لم تلن لهم قناة في الدفاع عن الحق، والذين لم تغرهم المناصب، أو تقعد بهم المكاسب القريبة. وكانت سعاد الصباح بيننا واسطة العقد، كانت هي التي نلتقي حولها، وكانت هي التي تشعر الجميع أنها قريبة منهم، كانت، وما تزال -أطال الله عمرها- كنفاً للذين يألفون ويؤلفون ويشيعون حولهم جواً من الثقة والدفء والتفاؤل.

وإلى جوار المنظمة كانت لا تتردد في حضور كثير من ندوات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية الذي اتخذ من بيروت مقراً له منذ إنشائه.

وكانت عندما تحضر ندوة من ندوات المركز تحتفل لها وتستعد وتشارك في المناقشات بندّية وموضوعية وإخلاص.

وكان يكفي سعاد الصباح هذا كله لكي تكون واحدة من أعظم وأندر السيدات العربيات، ولكن سعاد لم تكتف بذلك.

كانت تدرك أن الله أفاء عليها من الرزق ما يجعلها تحمل مسؤوليته أمام أبناء أمتها في كل مجال من المجالات.

أذكر أن المنظمة العربية لحقوق الإنسان عندما اتخذت من القاهرة مقراً لها.. حتى بغير اعتراف رسمي من الدولة.. سارعت سعاد واشترت

لهـا مقـراً تـأوي إليـه، وتبرعت به للمنظمـة، ولم تـتردد في أن تدفع بضع مئات مـن ألـوف الـدولارات ثمنـاً لذلـك المقـر قبـل أن تنتقـل إلى مقرهـا الجديـد – الفخـم- في ضاحيـة مـصر الجديدة.

ولم تكتـف بذلـك، بـل إنهـا تبرعـت للمنظمـة بمبلـغ مـن المـال كان نـواة لإنشـاء "وقفيـة" تسـهم في تغطيـة مصاريـف المنظمـة وأعبائهـا.

وكما فعلت مع المنظمة فعلت مع مركز البحوث والدراسات العربية.

مـا دعيـت إلى عمـل مـن أعـمال الخـير النافع المسـتمر إلا كانـت في مقدمة المسـتجيبين المشـجعين، وكانـت حريصـة الحـرص كله على أن تخفـي ما تفعل عـن الكثيريـن، ولكـن عطاءهـا كان مـن الصعب أن يحجـب أو أن يخفى.

ولقـد صادفـت سـعاد الصبـاح في حياتهـا كثـيراً مـن النكـران والأذى، وكان مصـدر ذلـك هـو طبيعـة بعـض مـن عرفـت مـن النـاس، وقدمـت لهـم كل الخـير، ومـا كانـت تـدري أنهـم لا يسـتحقون.

كانـت نفسـها طاهـرة لا تحمـل شراً، ومثل هـذه النفوس قريبـة الثقة، وإذا وثقـت أعطت بغـير حدود.

وكـم مـن سـيدات مـن عليـة القوم خـنّ الثقـة.. وكم مـن رجال مـن صفوة المثقفـين خانـوا الأمانة.

ولكـن سـعاد الصبـاح –مـع ذلـك- لم تكفـر بالطبيعـة الإنسـانية، ولم يقـل إيمانهـا بحقـوق الإنسـان.

وقـد رأيـت سـعاد الصبـاح آخـر مـرة منـذ مـدة في القاهـرة، وكان زوجهـا الفاضـل قـد انتقـل إلى جـوار ربـه، وكانت هي تجاهـد كي تخفي بعـض ما ألمّ بصحتهـا. ونظـرت إلى وجههـا النبيـل ورأيـت فيـه كل المعـاني التـي رأيتها فيه

أول مـرة وهـي طالبـة يافعـة تسـعى إلى العلم.

كبرياء في غير تجبر.. وحياء في غير انكسار.

وحزن نبيل زادت السنون من عمقه ومن نبله.

حيا الله تلك الدرة العربية النادرة.. الدكتورة سعاد محمد الصباح.

الفهرس

شعرية المفارقة قراءة في الخطاب الشعري لسعاد الصباح
أ. د. محمد عبد المطلب 7
الوجه الخفي للشاعرة سعاد الصباح
أ.د. نذير فوزي العظمة 47
عندما تصبح الأنثى قصيدة
د. ثروت عكاشة 71
وقفة مع الشاعرة سعاد الصباح في ديوانَيها: أمنية وفتافيت امرأة
أ. د. سهام الفريح 103
إستراتيجية خطاب الأنثى في شعر سعاد الصباح
أ. د. صلاح فضل 123
كلام المرأة وكتابة الأنثى عند الشاعرة سعاد الصباح
أ.د. لين فنغمين 149
قالت سعاد الصباح.. ولم تقل: ثوابت شاعرة ومتغيرات أمة
أ. يوسف القعيد 169
اللغة.. الحلم.. التجربة قراءة في شعرية البوح عند سعاد الصَباح
أ.د. وليـد منير 197
سعاد الصباح في أغانيها الوطنية والعاطفية
أ.د. محمد رجب النجار 245
صورة المرأة في شعر سعاد الصباح
أ. رجاء النقّاش 321
ملمحان من وجهها النبيل
د.يحيى الجمل 369

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

مـع آخر السيوف كانت تشـعر بـالحب والكبريـاء والأمـان. لكن الثكل داهمهـا بأزمـة الوجود: الـعشق والحريـة. إنهـا امرأة تبحث عن معنـى كمـا فـي البدايـات، فاستـقرّت راسخـة الأسرة بالإنجـاب والانتماء.

د. نذير فوزي العظمة

إن شـعر الأديبـة الصادقـة سـعاد الصبـاح يتّسم بـالجرأة والتمكّن من ناحيـة اللغـة، تختـار منهـا أسـهلها وأبسطهـا وأصفاهـا وأكثرهـا قدرة على التعبير.

د. ثروت عكاشة

يختزل خطـاب الأنثـى فـي شـعر سـعاد الصبـاح، منذ بدايتـه الأولـى، مراحل عديدة مرّت بهـا حركات تحرير المرأة فـي الوطن العربـي قبل مولدهـا، بمـا أتـاح لهـا أن ترتكز فـي شجاعـة مبكرة على نسق ثقافي جديد.

د. صلاح فضل

وإذا مـا تجاوزنـا مؤلفاتهـا العلميـة فـي الاقتصـاد والسياسـة إلـى مؤلفاتهـا الإبداعيـة، شـعراً ونثراً، ألفيناهـا فـي الحـالين رائدة من رواد التنوير فـي العـالم العربـي، وهذا حسبهـا فـي مواجهـة كل تيـارات التخـلف ومجابهـة "وصايـا القبيلـة وسـلطة الموتـى" علـى حد تعبيرها.

د. محمد رجب النجار

كان لديهـا هذا الاستـعداد الأساسـي للانضبـاط والالتزام وتحمل المسؤوليـة، والوقوف إلـى جـانب كل مـا يستحق المسـاندة والكفـاح والتـأييد ومسـاعدة الآخرين من أصحـاب القضايـا العادلـة والحـقوق التي تحتاج إلى من يدافع عنها.

رجاء النقاش