تيسير رجب النسور

البناء اللغوي والفني في شعر سعاد الصباح

الطبعة الأولى ٢٠٠٢م

تيسير رجب النسور

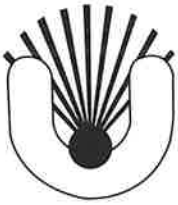
البناء اللغوي والفني

في

شعر سعاد الصباح

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى - ٢٠٠٢م



شركـــة النـــور

ت: ٩٥٠٧١٧ (٠٠٩٦١٥) - بيروت

رسالة ماجستير

تيسير رجب النسور

جامعة اليرموك - الأردن

الإهداء

إلى من ربياني صغيرا

إلى من أحببتهم على قيد الحياة

وفي أجفان الرمال وأهداب اللحد

تيسير

المحتوى

الموضـــــــوع	الصفحة
المقـدمة	٩
أهميـة البـحث	١١
الفصل الأول:- البناء اللغوي	١٧
أولاً: المعجم اللغوي - الأرض / الصحـراء	١٩
١ - المرحلة الأولى: الانتمـاء	٢٠
٢ - المرحلة الثـانية: الزهو	٢٩
٣ - المرحلة الثالثة: الحـزن	٣٣
٤ - الأرض / الرجل	٤١
ثانياً: اللغـة والفكرة	٤٦
١ - اللغة البسيطة والشعبية	٤٦
٢ - التكرار	٥١
٣ - استخدام الرمز	٥٤
٤ - ظاهرة الاستفهام	٥٦
الفـصل الثـاني: الأحـاديات والثنائيـات	٥٩
أولاً: الأحـاديات	٦١
١ - الصدق	٦٢
٢ - الـعنـاد	٦٧
٣ - الأنـوثـة	٧٠
٤ - البـداوة	٧٣
ثانياً: الثنائيات	٧٩
١ - الموت / الحياة	٨٠
٢ - المرأة / الرجل	٨٥
٣ - الشعر / التحدي	٩٧
٤ - المطلق / المقيـد	١٠٠

تابع المحتوى

الموضـــــــوع	الصفحة
الفصل الثالث: البناء الفني	١٠٣
أولاً: نسق البناء	١٠٦
ثانياً: التشبيه والاستعارة	١١٣
ثالثاً: بنائية الرمز	١٢٥
رابعاً: بنائية الإيقاع والموسيقى	١٣٣
أ - الشعر التقليدي	١٣٤
ب - الشعر الحر	١٣٥
ج - قصيدة النثر	١٣٨
الخـاتمة	١٤٣
المصادر والمراجع	١٤٥

مقدمة

بعد أن فرضت دراسة البناء اللغوي والدلالة نفسها على مناهج البحث الجامعية، رأيت وبعض أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية - كلية الآداب في جامعة اليرموك متابعة هذا المنهج في دراسة شاعرة معاصرة فرضت نفسها وتجربتها الشعرية على الأوساط الأدبية المعاصرة، إذ إن سعاد الصباح تعد من الأصوات النسائية الجريئة، سواء أكان ذلك في شعرها أم في تحديها وجرأتها في القول.

بعد المقدمة بدأت بعرض أهمية البحث الذي اعتمد الدراسات التي تناولت الشاعرة وشعرها وأثبتها وفق تسلسلها الزمني، ثم كان الفصل الأول عرضاً للبناء اللغوي من جهة دلالات الألفاظ ومعجمها الشعري، وأهم المؤثرات في بناء هذا المعجم وخصائصه من ناحية الصيغة والإيقاع وتركيب الجملة.

وخصصت الفصل الثاني لبنائية الأحاديات والثنائيات التي بنتها الشاعرة على مرتكزات أهمها: الصدق، والعناد، والأنوثة، وهذا من جهة الأحاديات، أما الثنائيات فتعلَّقت (بالموت والحياة)، (المرأة، الرجل)، (الشعر، التحدي)، (المطلق، المقيد).

وأفردت الفصل الثالث للحديث عن بنائية التشبيه، والاستعارة، والرمز والايقاع، والموسيقى.

وقد استعنت بدواوين الشاعرة وفق تسلسلها الزمني، وهي: أمنية، وإليك يا ولدي، وفتافيت امرأة، وفي البدء كانت الأنثى، وقصائد الحب، وامرأة بلا سواحل، وخذني إلى حدود الشمس، وبرقيات عاجلة إلى وطني، وآخر السيوف.

وأخيراً أقدم عظيم شكري وعرفاني إلى الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته العلمية السديدة، وإرشادي إلى المصادر والمراجع التي أفادتني كثيراً في هذا البحث.

وأقدم شكري إلى الدكتور فارس بطاينة الذي شارك في الاشراف على هذه الرسالة، وكان لتوجيهاته السديدة دور مهم في إتمامها على هذا النحو. كما أشكر الأستاذين الأستاذ الدكتور عفيف عبدالرحمن، والدكتور تركي المغيض اللذين وافقا

على مناقشة هذه الرسالة. ولا يفوتني في هذا المقام أن أوجه عظيم امتناني إلى الأستاذ الدكتور سمير استيتيه الذي أرشدني إلى اختيار هذا الموضوع، ووجهني إلى كثير من المصادر والمراجع.

وأخيراً لا أدّعي أنني قلت الكلمة الأخيرة في هذا الموضوع، فالكمال لله وحده، ولكنني حاولت جهدي بأن أخرجه على أحسن ما أستطيع.

أهمية البحث

سعاد الصباح، شاعرة عربية كويتية من الجيل الثالث لشعراء الحداثة، ارتبط شعرها بالأرض العربية، وبخاصة بلدها الكويت، وقد غلبت الوطنية والوجدانية على مجمل شعرها، فعبرت عن هموم المرأة العربية بعامة، والكويتية بخاصة فيما تموج به الحياة العربية اليوم في صراعها لتحديد رؤية جديدة للكون. ولما كان العرب في جاهليتهم قد احتفلوا بنبوغ الشاعر في القبيلة، فما علينا إلا أن نحتفل بميلاد شاعرة معاصرة، أثبتت حضورها في الساحة الشعرية، الملأى بالشعراء الرجال، وأجبرهم شعرها على سماع صوتها ومعاينة إبداعها حيث اتصف شعرها بميزات فنية كثيرة، لعل أبرزها: لغتها المشرقة، وخصب الصورة الفنية فيه، فضلاً عن أن سعاد الصباح تعد صوتاً نسائياً بارزاً في الخليج العربي.

ولما كان ظهور الشعر النسائي في أدبنا العربي قديمه وحديثه لا يظهر إلا في فترات متقطعة، إلا أن الساحة الأدبية العربية وبخاصة في حركة الشعر الحديث خلدت شاعرات كان لهن دور بارز في رفد الحركة الشعرية بالتجديد والإبداع، فقد حفظ العصر للشاعرة نازك الملائكة دورها في التجديد والتمرد على الشعر التقليدي، وتأسيس مدرسة جديدة للقصيدة الحرة، وكذلك ما أحدثته فدوى طوقان في ملء مساحات الفراغ في شعر المرأة في الأدب العربي المعاصر، وقد جاء دور سعاد الصباح في دراسة أدبية تجلي إبداعها من الناحية اللغوية. وأكون في ذلك قد أسهمت برفع الإجحاف الذي يلاقيه شعر المرأة من حيث القبول بحقها في خوض مغامرة الكتابة، الذي صرحت به الشاعرة ودافعت عنه في قصائدها، فضلاً عن إعطائها حقها في الدراسة والنقد الأدبيين، كل هذه الأسباب وغيرها كانت وراء اختياري موضوع هذه الدراسة.

وقد استعنت بكثير من الدراسات التي سبقتني في قراءة شعرها، وسأحاول ذكرها من خلال تسلسلها الزمني، فقد درس سعيد فرحات في «قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح» [1] ثلاثة دواوين هي: «أمنية» و «إليك يا ولدي» و «فتافيت

---

(١) سعيد فرحات، قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، (د.ت).

امرأة»، منطلقاً من تحديد ثلاث مراحل وثلاث مدارس شعرية في سيرتها الأدبية، وانتهى إلى أنها كانت تنتمي إلى الرومانسية الحديثة أو الواقعية الرومانسية بمجموعة «أمنية» في إطار القصيدة العمودية، وانتمت في مجموعة «إليك يا ولدي» إلى الواقعية الكلاسيكية الإنسانية في إطار القصيدة العمودية وبخاصة في الرثاء، ثم انتقلت في «فتافيت امرأة» إلى حركة الشعر الحديث في فلسفة تقوم على تغليب الفكرة واعتماد اللفظ الفني أداة معبرة عن الأفكار.

وقد ركزت الدراسة - دراسة سعيد فرحات - على ديوان «فتافيت امرأة» لأنه كان في نظر الباحث قد قلب وجه المقارنة لناحية التجديد في القصيدة الحديثة فكراً ولفظاً وأسلوباً ولغة، وقال: إن ديوان «أمنية» كان من أجمل الشعر العمودي الحديث لأن الشاعرة فيه تمكنت من العمل العروضي والخوض بتجربة القصيدة العمودية، واقتربت من المدرسة المهجرية في «إليك يا ولدي» بعد أن فجرت فيها الفجيعة بفقدان ولدها (مبارك) لوعة وشجى الأمومة، فالشعر كله ملحمة حزن لكل أم في هذا العالم تفقد جزءاً من روحها، وخلص إلى أن الشاعرة ظهرت في إطار مرحلي زمني وشعري متميزين بسرعة المتغيرات وسرعة الظهور في أجواء يصعب فيها ظهور فرسان الشعر دون انتماء إلى مدرسة واحدة تضمن شيئاً من الحماية والموقع، فحمت نفسها في مجموعة «أمنية» ومجموعة «إليك يا ولدي» بتشكيل نفسها وخيالها الشعري وخصوبة مشاعرها، وثراء الثقة بالذات والعنفوان عن طريق القصيدة العمودية ذات اللغة العصرية الجميلة [1].

وكان ثاني الدارسين لشعرها الدكتور محمد التونجي عبر «قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح» [2]، فقد بهرته جرأتها وقدرتها اللغوية، فأسماها الشاعرة الصنّاع، وقسم شعرها إلى ثلاثة محاور هي: الوطني، والاجتماعي، والوجداني، محاولاً تحديد الثوابت في تجربتها الشعرية من خلال تلك المؤثرات، فكانت في نظره شاعرة وطنية عربية صدّاحة، مبدؤها الوطن، وهدفها الحرية والمساواة والعدل، ولما كانت المرأة جزءاً من هذا الوطن الذي عشقته سعاد فقد كان إعجابه بها ثائرة منادية بتحرير المرأة سواء أكان في بلدها الكويت أم في أرجاء الوطن العربي.

---

(١) قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، ص٥ .

(٢) محمد التونجي، قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح، حلب، ط٢، ١٩٨٧

أما الذي شده إلى هذا الصوت الأنثوي الصنّاع، ما امتاز به شعرها في التغني بالحب، فلاحقها - أستاذ الأدب العربي محمد التونجي -، ليعرف إن كان حبها صريحاً أو رمزاً! ولما أعيته لتقلبها بين هذا وذاك، أعجبته منها واقعيتها لأنها شاعرة قضية، وإن عمدت إلى الرمز أحياناً، فهذا ما دفعه لملاحقة جنوحها إلى الخيال وصورها الواعية ومعجمها الشعري المفعم بالرومانسية، ولمّح بشكل مختصر إلى وقوعها في تكرار معانيها، فالتمس لها عذراً في ذلك لكونها شاعرة ثائرة.

وتبقى جرأة سعاد الصباح ولغتها السلسة المتدفقة بيسر وسهولة مدعاة لمتابعة تجربتها الشعرية، فجاء فاضل خلف في كتابه «سعاد الصباح، الشعر والشاعرة»[1]، فتناولها من خلال دواوينها الثلاثة الأولى أيضاً «أمنية»، و«إليك يا ولدي»، و«فتافيت امرأة»، وقد أكد رومانسية الشعر في هذه المجموعات معتمداً على نظرية التحليق الشعري التي نادى بها شعراء أبولو، وتبناها من النقاد والأدباء الدكتور محمد مندور في كتابه «محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي». وتقوم نظرة مندور على نقل الواقع الى عالم الخيال، أو رؤية الشاعر من سماء الشعر، وهي رؤية قد تكون عندئذ غير واضحة ولا محدودة المعالم بل قد يعمّها بعض الضباب، ولكنها مع ذلك تسمو بنا فوق الواقع وترفعنا في جوها الشعري الخالص، وأكد خلف أن هذا التحليق الشعري يتم من خلال معجم شعري تختلف لغته عن لغة النثر، وقد غلب الجانب التنظيري لفعل القول الشعري في هذه الدراسة أكثر مما غلب عليه التحليل للشعر، إلا فيما يخص المنهج النفسي.

ويطل علينا الدكتور نبيل راغب [2] بعزف شجي صاغه عزف الشاعرة على أوتار مشدودة تهتز للسلبيات والمحن والآلام والآمال والتوقعات والإحباطات التي تنهش الوجدان العربي، فجاءت دراسته «عزف على أوتار مشدودة، دراسة في شعر سعاد الصباح» دراسة رصينة في إنجازها الشعري على المستوى الفكري والقومي والحضاري، إذ أعجبه منها امتلاكها قدراً من الإقدام والجرأة في الخوض في أكثر قضايا المجتمع والمرأة والتقدم والتحضر حساسية وحرجاً دون تردد ونكوص، لذلك

---

(١) فاضل خلف، الشعر والشاعرة، منشورات شركة النور، ط١، بيروت، ١٩٩٢ .

(٢) نبيل راغب، عزف على أوتار مشدودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

عدّ قصائدها سباحة ضد التيار وسط أعاصير عاتية عبر مستوى فني لقصيدة لم تتخل عن أدواتها الشعرية من رموز وصور وإيحاءات ودلالات ولوحات تشكيلية وأوزان وقواف ومعادلات موضوعية ومواقف درامية وتساؤلات مثيرة، جعلت من أبرز خصائص شعرها تمتعه بالوحدة الفنية المتكاملة.

وكتب فضل الأمين دراسة بعنوان: «سعاد الصباح، شاعرة الانتماء الحميم»[1]، تناول فيها الشاعرة على أنها امرأة استثنائية في انتمائها للأرض، فتارة هي أرض الكويت وطوراً هي أرض العرب، وتارة أخرى هي أرض الوطن العربي، وهي بهذا الانتماء استحضرت ما كان غائباً عن الشعر الخليجي المعاصر، فأعادت للمكان حضوره العميق في الشعر العربي في مختلف عصوره، واقتربت كثيراً مما جاء في شعر المهجريين في حنينهم للأرض والوطن. وقد ربط الشعر كله بالأرض، إذ رأى أن هناك وشائج واضحة جلية تربط الإنسان بالمكان من خلال الانتماء للأرض ممتزجاً بالحنين للكويت والخوف والجزع عليه من مخاطر الأدواء والتشتت. فجسد شعرها جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، ومحاولة ربط الماضي بالحاضر في تفاصيل الحياة كلها، مما جعل منها امرأة منتمية للوطن والحب والعصر والعرب.

ونقف مع محمود حيدر[2] في مطالعته «لغة التماس، مطالعة في شعر سعاد الصباح»، وهي دراسة نقدية تدخل في باب - الشعراء نقاداً - وكأن محمود حيدر قرأ شعر سعاد الصباح عبر قراءته لشعره إذ إن التجربة واحدة، وما يعتري الشاعر - امرأة كانت أم رجلاً - هاجس واحد، لكنه أراد في النهاية أن يصل إلى حقيقة أثارها تساؤل هو: كيف تولد القصيدة من انثيين، المرأة واللغة؟ ولذا قال عن مطالعاته هذه: إنها مطالعات وليست نقداً، إنها تجربة في الكلام على الشعر، تجربة لا منهج لها، قراءة بلا تقليد، وكتابة كذلك، وإذا بالكتاب إعجاب محض بلغة الشاعرة التي سماها الشاعر: (لغة التماس) تلك اللغة التي اجتازت بها سعاد الصباح حدود كونها واسطة لإظهار المعنى، فهي تخطو لتكون المعنى إياه، والكتاب

---

(١) فضل الأمين، سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، شركة النور، بيروت، ١٩٩٤ .

(٢) محمود حيدر، لغة التماس، مطالعة في شعر سعاد الصباح، مؤسسة الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٩٥ .

كله وصف رائع لتلك اللغة التي وصفها محمود حيدر بقوله: إنها لغة حرة، مباشرة مكتفية بذاتها، ملحمة من ملاحم الجمال.

ويأخذنا أخيراً عبداللطيف الأرناؤوط في رحلة أخرى في شعرها في كتابه «سعاد الصباح، رحلة في أعمالها غير الكاملة»[1]. ولا يخرج الكتاب عما طالعناه في الدراسات التي خصت الشاعرة بالإعجاب والتحليل لكونها شاعرة ثائرة غنت للوطن والحب من خلال جدلية الرجل والمرأة، سوى إضافته لدراسة في النظر بالنثر الفني عند الشاعرة.

أما بحث الدكتور سمير شريف استيتيه [2] «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها، مع تطبيق على قصيدة سعاد الصباح: «كويتية» فقد كان ركيزة مهمة في بحثي هذا، إذ كان دافعاً لي في تحليل الوظيفة اللغوية من خلال تلاحم العمل الفني وترابطه في إطاره الجمالي، وقد استعنت به، وجعلته ركيزة للفصل الثاني من البحث الذي يقوم على تحليل الضديات في الشعر.

---

(١) عبداللطيف الأرناؤوط، سعاد الصباح، رحلة في أعمالها الأدبية غير الكاملة، شركة النور، بيروت، ١٩٩٥ .

(٢) سمير شريف استيتية، الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها، مع تطبيق على قصيدة لسعاد الصباح «كويتية»، مجلة البحوث، جامعة حلب، سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، ع٢، ١٩٩١ .

الفصل الاول

البناء اللغوي

الفصل الأول

البنـــاء اللغـوي

يدرس الفصل الأول البناء اللغوي في شعر سعاد الصباح، ويتناول بالدراسة والتحليل والمقابلة معجمها الشعري، وأهم المؤثرات في بناء هذا المعجم، وخصائصه من حيث الصيغة والإيقاع وتركيب الجملة، السياقات التي ترد فيها العبارات والتراكيب، وكيفية بناء الأفكار.

أولاً: المعجم اللغوي: توخيت في دراسة المعجم اللغوي منهجاً إحصائياً، يقوم على إحصاء المفردات ومعرفة المؤثرات في بناء هذا المعجم، والدلالات في سياقاتها المختلفة في بنية الجملة الشعرية، ثم الخلوص إلى حكم نقدي بشأن المفردات ودلالاتها. «إذ ليس من شك في أن الحديث عن المعجم الشعري لشاعر ما يعني الحديث عن سمة مهمة من سمات انتاجه الفني. إذ لا يتكون للشاعر مصطلحه الشعري إلا بعد كثير من المعاناة والمثابرة»[1].

وعلى الرغم من سيطرة النمطية على شعر سعاد الصباح، وتميز شعرها بالبساطة في الأفكار وصياغة اللغة، وهذا ما تفرضه القراءة الأولى لشعرها، ولكننا إذا أمعنا النظر في شعرها وقرأناه قراءة ثانية وثالثة، فإننا سنشعر أننا أمام شاعرة استطاعت أن توظّف اللغة لخدمة قصيدتها، وإذا أخذنا بنظرية ت. س اليوت في أن التحليل يفسد المتعة، فإننا لا شك سنكتفي بالتمتع بالصبح إلا أننا لا نستطيع أن نقرأ الشعر بعيداً عن التحليل الذي عده إليوت شراً لا بد منه[2]. بعد القراءة المتكررة لأعمال الشاعرة، تم تحديد الألفاظ ذات الدلالة الواضحة في ذات الشاعرة، فمن خلال قراءتي شعر سعاد الصباح وتمكن الألفة بيني وبينه برزت خيوط كأنها أضواء مشعة تحتل مكاناً متميزاً في تجربتها الشعرية، وهي الأرض المتمثلة بالصحراء، والسّيف والبحر، والرجل، فكانت مركز المحنة والابتلاء في

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، خفاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٢، دار العودة والثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص١٨٤ .

(٢) قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، ص١٧ .

علاقتها بالوطن والرجل. وهذا يعني أن اللغة والذات وجهان لعملة واحدة كما يقولون، «فقد تميزت لغتها باجتياز حدود كونها واسطة لإظهار المعنى، فهي تخطو لتكون المعنى إياه»[1].

الأرض - الصحراء:

تشكل الصحراء احد الملامح الأساسية في شعر سعاد الصباح. إذ تعددت في هذه المفردة مدلولات الأرض - وما توحي به هذه المفردة بما يتناغم مع نفسية الشاعرة، مما جعل لفظة الصحراء دالاً غير ثابت، إذ تتطور مدلولاتها وفق التسلسل الزمني للإصدارات الشعرية.

١ - المرحلة الأولى: الانتماء:

تبدو لفظة الصحراء قارة في وعي الشاعرة بعنف شديد غلب على أحاسيسها بشكل كبير، فعلى الرغم من تشبع الأرض بالذهب الأسود، إلا أنها رفضت أن يكون ذلك مدعاة لاستلاب حرية الإنسان الخليجي، فنجدها تقرع سمعه بما يؤكد رفض عبودية الصحراء لهذا الساحر الهابط من السماء والتعلق بالبدء حيث البيت العتيق، فالبريق الحقيقي في الحرية وليس في عبودية النفط، ويظهر امتلاك الصحراء لمشاعر سعاد، فتبدأ قصيدتها «زمان اللؤلؤ» بقولها[2]:

في بلادي، في مغاني أرضِ أجدادي الجميلة
في البّوادي ..... بعد أجيالٍ منَ الصّفو طَويلةْ
ذَات يَوْمٍ .... هَبَطَ السَّاحرُ من ماء السَّماءْ
فكسا بالذَّهبِ الأسْوَدِ أرْض الصَّحراءْ
وَرآهُ القومُ .... واستَغرَقَهُم هذا البَريقْ
فتَناسَوْا أنَّهمْ جاؤوا من البَيْت العَتيق

فتفجر سعاد منذ البدء ما يزحزح دلالة الصحراء على أنها جدب وفراغ فهي معانٍ جميلة، وبوادٍ صافية، وتقاليد وأخلاق وحب للجهاد، فتجسد الجدب والفراغ

---

(١) لغة التماس، مطالعة في شعر سعاد الصباح، ص٢٠ .
(٢) سعاد الصباح، أمنية، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ص٩، ١٩٩٦ .

فيما قاموا به من أفعال حادة، تناسوا لذة الكد وأيام العرق، والسرى في زحمة الأمواج، أودى بهم طول الطريق، يسأل عنهم اللؤلؤ المكنون، ماذا دهاكم فقنعتم وقعدتم؟ وتختم هذا الرفض بعنف من خلال الاستفهام الذي يؤكد أن هذه الصحراء الجديدة المكسوة بالذهب الأسود ما هي إلا صحراء تقهر الضمير الذي يهز كيان الشاعرة.

تقول[1]:

إنهّم جاؤوا وفي جَعْبتهم خَيْرُ عَتَادْ
من تَقاليدَ، وأخلاقٍ، وحُبٍّ للجِهَادْ
وتناسَوا لذّةَ الكد وأيامَ الأَرقْ
وتناسوا لقْمةَ العَيْشِ يزكّيها العَرَقْ
والسُّرى في زَحْمة الأمواج، في وجْهِ الرّياحْ
وكفَاحَ البَحرِ .... ما أعظمَه هذا الكفَاحْ!

فعلى الرغم من فاعلية الصحراء وسلبية الشاعرة المقهورة بإزائها، إلا أنها تجد في الصحراء فضاءً واسعاً لمشاعر الاطمئنان في مغاني صحرائها ذات الحكايات والمشاهد والأشعار التي سوف توحد الأجيال القادمة للمكان مع ذاتها التي افتقدت توحدها مع الأرض، من خلال فقدان الانتماء لهذه الأرض عبر قاعها المليء باللؤلؤ والمرجان، تقول[2]:

في بِلاَدي ... في مَغَاني أرْضِ أجْدادي الجَميلةْ
لي حِكاياتٌ، وآيات، وأبْياتٌ طَويلَةْ
سوفْ يَرْوي سِرَّها الأطفَالُ للأجْيَال عَنّي
وعَنِ اللؤلؤِ والمَرْجَانِ في العَهْدِ الأَغَنّ
وعن الغَوَّاص لا يعرفُ ما لون الهمومْ
وهو يَهوي في دُجى البَحر، ويصطادُ النجومْ

---

(١) أمنية، ص٨.
(٢) أمنية، ص١٠.

لُيسوّيها عُقوداً في صُدور الغانِياتْ
تَمْلأ الأيام نُوراً وتضيءُ الأمسياتْ
هكذا ينتحرُ الخيرُ وتبقى الذكرياتْ
يا زَمَانَ اللؤلؤِ الحُرِّ ... زمانُ الحُرِّ فاتْ

وتؤكد في قصيدة «صيحة عربية» فاعلية الصحراء في صراع العرب مع اليهود عبر الرقعة الجغرافية للصحراء العربية. فتطلق صرختها من سيناء وتباهي بفخر ما صنعه سيدنا موسى صلى الله عليه تقول[1].

هؤلاء الكرامُ قَوْمِي، فقُولوا
مَنْ هُموُ قومكمُ؟ ومنْ أينَ جاؤوا؟
من أبوكم؟ من أمُّكُم؟ مَنْ ذوُوكُم؟
أين تاريخكم وأين البناءُ؟
خَيرُ أسْلافِكُم ذَرتْهُ السَّوافِي
وَطوَتهُ في تِيهها سَيناءُ
هَكذا أدْبَروُا فَلمْ يَبْق منْهُم
بَعْدَ مُوسى .... فكلكم لُقَطَاءُ

فقد أحسنت الشاعرة في طرح دلالة الانتماء من خلال خرق الموازنة بين أرض الميعاد والأرض العربية، واستطاعت أن تدحض هذا الافتراء، وتجعل منه محض أمنية للعدو، باعتمادها على حقيقة ثابتة، هي أن الانتماء للأرض هو الذي يبقيها دالة على الهوية، وليست الأحلام في انتزاع أرض وجعلها أرضاً للأحلام.

فتعمد إلى الاستنكار في حديثها مع أبناء قومها، وتجعل من هذا الاستنكار قيمة عربية، توفر لها الطمأنينة من خلال توحد الفرد بذاته من خلال الأرض، وإن كانت صحراء سيناء فاستعادت ما يشعرها بالأمان والاطمئنان والزهو من خلال مفردات لا توجد إلا في الصحراء. وحين تعلن الصحراء - الأرض تخليها عن كل ذلك، تواجهنا الشاعرة بأفعال تنم عن شعور حاد بالألم والخوف من فقدان هذه الأرض

---

(١) المصدر نفسه، ص١٩ .

«فاتركي العرق، وانفري يا دماء، فدع الصمت، وانتفض يا إباء إننا سنثأر لله، ويباهي بنا النبي، ويرضي البيت، ويرضي المسيح والعذرا، وتعودين يا حبيبة، يا قدس ....». وقد أحسنت الشاعرة في ربط تشكيل الأصوات الوجدانية، فيأتي تكرار المد منسجماً مع امتداد الصحراء «الكبرياء، الفداء، الأنبياء، الشهداء، سيناء .....» فتوالي الأفعال التي هدمت الأمل في نفس الشاعرة فأوردتها في صيغة الأمر «فاتركي، وانفري، فدع، وانتفض»، وعلى الرغم من سيطرة «الأبعاد الفكرية المركبة في قصائد سعاد الصباح، فإنها لم تتخل عن لغتها السلسة المتدفقة في يسر وسهولة بعيداً عن صخور التقعير وأحجار التعقيد»[1] فاتخذت من تكرار حرف السين من «سيناء» وحرف الصاد من «صيحة عربية» سبيلاً إلى قرع أسماع العرب، مما يعادل حدة انفعالها لتحقيق النصر الذي ختمت به القصيدة، فقد تكرر حرف السين واحدة وعشرين مرة، وتكرر حرف الصاد إحدى عشرة مرة وبذا يكون التحامها بالأرض منفذاً للنصر.

والشاعرة امرأة لا تسكن الخليج العربي فحسب بل الخليج يسكنها فاستحضرته مكاناً يعزز انتماءها الاستثنائي إليه. فقبل مجموعاتها الشعرية «أمنية» وإليك يا ولدي، وفتافيت امرأة، وفي البدء كانت الأنثى، وبرقيات عاجلة إلى وطني، وآخر السيوف التي رحلت، وقصائد حب، ولم نقرأ لكويتي أو خليجي من المعاصرين أو الغابرين كلاماً مثلما في شعر سعاد الصباح من وله بالأرض ووجد بالصحراء، وعشق للرمال، ولرياح الطوز والسموم، ولا مثل هذا الاعتزاز بتاريخ أبعد ما يقال فيه إنه لم يكتب بعد»[2].

وتوالي الشاعرة تكثيف الإيحاء وتقليص المباشرة، من أجل إحداث التأثير الجمالي والابتعاد عن الاستعمال النفعي لها، إذ استطاعت الشاعرة «أن تفرق بين نوعين من الاستخدام للكلمة، الاستخدام الأول، هو الاستخدام المادي اليومي المباشر للألفاظ والاستخدام الثاني هو الاستخدام العاطفي الانفعالي، وهو استخدام اللفظة بعد أن تكون اكتسبت دلالة عاطفية»[3].

---

(١) عزف على أوتار مشدودة، ص٣٣٦ .

(٢) سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، ص١٨ - ١٩ .

(٣) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ١٦٠ .

فتوسع الغنائية الشعرية لتخرج قصائدها عن دائرة التعبير الذاتي عن عواطفها وتجاربها الخاصة، إلى أفق أرحب تختفي فيه الصورة الفردية «الأنا» إلى الجماعية، فتؤكد للجميع، أن فقد الكويت بعد الغزو العراقي يعني فقد الانتماء بكل ما يحويه من ملامح الضياع والأسى. تقول[1].

هذه الأرضُ التي تُدعى الكُويتْ
نحنُ معجونون في ذرَّاتها
نحنُ هذا اللؤلؤُ المخبوءُ في أعماقها
نحنُ هذا البلح الأحمر في نخلاتها
نحن هذا القمر الغافي على شرفاتها
هذه الأرضُ التي تُدعى الكويت

تتخلى الشاعرة عن اللغة الحادة وتميل إلى الشفافية في انتمائها للكويت «اللؤلؤ المخبوء، البلح الأحمر، القمر الغافي» وهو ما تؤكد الاحتفاظ به في هذه الأرض، إذ يغلب على القصيدة كلها «بطاقة من حبيبتي الكويت» بدءاً من العنوان إلى قاع القصيدة المرتبط بالأرض - من الماء إلى الماء، هي الأم، وهي الخيمة. كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً. كم شردنا في بواديها صغاراً، ونخلنا رملها شبراً فشبراً. بيدر القمح - هذا الانتماء، وهذا الحب للوطن.

وقد أحسنت توظيف المكان في تحقيق هويتها القومية، وها هي تحسن توظيفه في تحقيق الهوية الذاتية من خلال الرثاء، فقد نجحت الشاعرة في استخدام الوظيفة النزوعية في إخبارنا عن حقيقة حزنها من جراء فقد ولدها مبارك وتمكنت عبر وظائف الحدث الكلامي التي حددها ياكوبسن[2] والتي تهدف إلى نقل فكرة الحزن الخاص بها لبيان موقفها الذاتي من جراء الفقد الخاص إلى الحزن العام، ولذا تجلت ذات الشاعرة وتمكنت من ربط الحزن بالأرض وما أفرزه ذلك من الآثار

---

(١) سعاد الصباح، برقيات عاجلة إلى وطني، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط٥، ١٩٩٧ .
(٢) «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص»، ص ٤٤ - ٤٥ .

النفسية والوجدانية، فهي لا تخبرنا عن موت وقع. إنما تخبرنا عن أثره في نفسها في تخلخل ارتباطها بالأرض وفقدان التمتع بالانتماء إليها بعد فقد ولدها، فحشدت كمّا من الألفاظ السوداوية التي غطت ديوانها «إليك يا ولدي».

تقول في قصيدتها «موعد مع الجنة»[1]:

أيَا دنيا من الآلام أسْري في دياجيها

أكابدها .. ولا أدْري متى أو أين ألقيها؟

وكم أجهدتُ إيماني وصبري في تَحَدّيها

فلَم أجْنِ سوى يأسي من الدنيا وَمَا فِيها ..

وتقول[2]:

وهذي دارنا الْفَنَّاء قد حَالتْ مغانيها

وطوّف بائعُ الأحْزانِ في كلّ نواحيها

وأضواءُ الثريَّات خَبَتْ في عين رائيها

وحتى نُضْرَةُ الأزْهَار ماتت في أوانيها

ولم تبق سوى صورتِك الحلوةِ .. أفدّيها

وبالروح أعانقُها وبالأدْمُعِ أسقيها

إن الشاعرة هنا تدمر المكان بما فيه من هدوء واستقرار وجمال بألفاظ الحزن الطاغية على القصيدة (الآلام، الدياجي، المكابدة، الجهد، اليأس من الدنيا وما فيها، سوداوية، الدار وطواف، بائع الأحزان، وخفوت الأضواء، وموت نضرة الأزهار)، فهي تريد من هذه اللغة السوداوية أن تتوحد وتتلاحم بالأشياء والأحاسيس والأهواء وتقلبات النفس «إنها لغة تنقل المرئي والمباشر دون أن تنقله كما هو واقع»[3] حيث

---

(١) سعاد الصباح، إليك يا ولدي، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط٩، ١٩٩٤، ص١٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص١٤ .

(٣) لغة التماس، ص٧٦ .

تشعر منذ القراءة الأولى بما يوسع إحساسها بالاندماج بالأرض، فتتمنى أن يكون اللقاء مع فلذاتها في الجنة، فهي تختم القصيدة بقولها: «إلى أن ينتهي العمر ويدعو الروح باريها، لتسمع في جنات الخلد فلذاتها تناديها». وتتصاعد دلالات الانتماء بعد فقدان الأرض، إذ ركزت الشاعرة على العودة إلى تاريخ وطنها المشرق، فهو لجوء للافتخار الذي تأتي به عبر نبرة عالية، فتبدو الأرض هي الملاذ الذي تأوي إليه في مواجهة تحديات العصر.

تقول[1]:

إنّني بنتُ الكويتْ

بنتُ هذا الشاطئ النائم فوقَ الرمل.

كالظبي الجميلْ

في عيوني تتلاقى

أنْجُمُ الليلِ، وأشجارُ النخيلْ

منْ هنا .. أبْحَر أجدادي جميعاً

ثم عادوا .. يحملونَ المستحيلْ

إنني بنتُ الكويتْ

هل من الممكن أن يصبحَ قلبي

يابساً .. مثلَ حصانٍ من خَشَبْ؟

بارداً ..

مثل حصانٍ من خشَبْ

هل من الممكن إلغاءُ انتمائي للعَرَبْ؟

إن جسمي نَخْلة تشربُ من بحر العَرَبْ

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٩ .

وعلى صفحة نفسي ارتسمتْ

كلُّ أخطاءِ، وأحزانِ وآمال العَرَبْ

سوفَ أبقى دائماً ...

انتظرُ المهديَّ يأتينا

وفي عَينيهِ عصفورٌ يغنّي ..

وقمرٌ ....

وتباشير مطَرْ ..

سوف أبقى دائماً ..

أبحثُ عن صفصافةٍ .. عن نجمةٍ ..

عن جنَّة خلفَ السرابْ ..

سوف أبقى دائماً ..

أبحثُ عن صفصافةِ .. عن نجمةِ ..

عن جنَّةٍ خلفَ السرابْ ..

سوفَ أبقى دائماً ..

انتظرُ الورَد الذي

يطلعُ من تحت الخَرَابْ ..

اعتمدت الشاعرة هنا اللغة الإشارية الخاصة بها التي «تنأى عن الغموض، وتنطوي على قصد غير الذي يوحي به غالباً ظاهر النص»[1]. فقد ضم ديوان «برقيات عاجلة إلى وطني» ما يشبه الحسرة والندم على ضياع الكويت، وألمحت من خلال كل أخطاء وأحزان وآمال العرب إلى أنه من غير الممكن إلغاء انتمائها للعرب، سوف تبقى دائماً تنتظر المهدي يأتينا، تبحث عن صفصافة، عن نجمة، عن جنة

---

(١) لغة التماس، ص٧٦ .

خلف السراب. فهي تتحدث عن ضياع متوقع سبق أن ألمحت إليه في قصيدة «فتنة» وقصيدة «ارفعي المشعل». ففي هاتين القصيدتين تقريع حاد وتنبيه لضياع الأرض.

تقول[1]:

يَا بلادي أنتِ أنأى من سنَى الأنجُم عنّي
بَيْدَ أن الجُرْحَ في الأعماق يبكي .. وَيُغنّي

وتقول[2]:

فانْهضُوا مِنْ غفوةِ الوعْي، ومن أسْرِ السّكينَهْ
قَبْل أن تَغْرَق في الطوفان، أعلامُ المدينَهْ ..
انهضُوا .. لا النَّارُ والبترولُ في أيد أمينهْ ..
لا .. ولا أنتمْ على وَعْي بأطماعٍ دَفينهْ ..
اطْرحُوا كلَّ بريقٍ، .. وتَناسَوا كل زينَه ..
واجعَلوا أيْديكم درْعاً على الحق أمينَهْ
كل ما يُبنى على الرّملِ .. هباءٌ في هَباءْ ..
فابتنُوا في العُمقِ، ما يرقى لأسْبَابِ السَّماءْ
يا كُويتي، يا بلادي، يا حَياتي، يا مصيري
هأنا أشْعُرُ أني، ضلَّ في الأرض مَسيري ..
فَخُذي العِبْرَة منّي .. وامسحي زَيْفَ الرِّهانْ
وأفيقي للعوالي، قبل ما يَمضْي الأوانْ

فقد تنبأت الشاعرة بأن الاحتفاظ بالأرض لا يكون عن طريق البترول، فأكثرت من أفعال التقريع «أن الجرح في الأعماق يبكي، فاستباحوا دون حق أرض أمي وأبي، أضحت الأخلاق بين الناس عملات قديمة، فأنهضوا، واطرحوا، واجعلوا وابتنوا،

---

(١) إليك يا ولدي، ص٦٤ .
(٢) المرجع نفسه، ص٦٨ .

فخذي العبرة مني وامسحي زيف الرهان، وأفيقي للعوالي»، وهكذا حلت الكارثة مع البترول.

٢ - المرحلة الثانية: الزهو

اتخذت الشاعرة من رمز (الأرض) مدعاة للتفكير في إعادة تحقيق دورها وفاعليتها في جعل هذه الأرض، الجنة البديلة، بعد أن طرد آدم من الجنة الأولى بسبب حواء «فحواء كانت هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد التفاحة وهي تقدمها له ليأكل منها، وهو يضعف أمامها ناسياً تحذير الله سبحانه وتعالى له من الفاكهة المحرمة .. وعندئذ يحكم الله عليه بالهبوط إلى المنفى (الأرض) ويغادرَ آدم فردوسه مخطئاً آثماً ونادماً على ما بدر منه»[١]. فوضعت الشاعرة نفسها في مواجهة ساخرة مع امتحان مصيري رهيب لأنوثتها وقوتها وحكمتها في استعادة الجنة على الأرض، فحشدت جمال الأرض كله وطرحته في الوطن ليكون هو الجنة، فالبحر واللؤلؤ، والربى، وحتى السماء جعلتها سوراً يحمي هذه الأرض ويباركها، فاتخذت من رمز الأرض مدعاة للزهو وتحقيق الارتباط والانتماء إليها، ومن خلال اضطراب الحياة العصرية على هذه الأرض - وهو ما ترفضه الشاعرة - جعلها توحي بأعماق النفس وأغوارها ما يعزز توحدها مع الأرض، بعد أن تطور مفهوم الأرض في العصر الحديث، فجاء الشعراء بصور عديدة ومعانٍ متباينة حيث «بدت الأرض تأخذ مفهوماً جديداً يتمثل في ربطها بمعاناة الشاعرِ وهمومه وما يعتريه من حالات الفرح والترح»[٢].

ولما كانت شاعرتنا ممن تأثر بالرومانسية المتمثلة في جماعة (أبولو)، التي خلعت على الطبيعة والأرض ألواناً من الحياة، فاندرجت مع شعرائها الذين كانوا «يحاكون هذه الأرض ويقبضون عليها بهمومهم وآلامهم حتى أصبحت في مفهومهم كائناً حياً يشاركهم الحياة»[٣] فإنه يحق لها أن تزهو بهذه الأرض وتجعل منها جنة وإن كانت صحراء.

---

(١) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص١١١ .

(٢) فتحي أبو مراد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٤، ص١٤٤ .

(٣) المرجع نفسه، ص١١٤ .

تقول[1] :

جَنَّتِي كُوخٌ، وصَحْرَاءٌ، وَوَرْدُ
وحَبيبٌ هو لِي، ربٌّ وعَبْدُ...
و صَباحٌ شاعريٌّ حَالمٌ
أتغنَّى فيه بالحُبِّ وأشْدُو
وأردُّ القَيدَ عنْ حُرِّيَّتي
كاذبٌ مَنْ قَالَ إنَّ الحُبَّ قَيْدُ!..
وأرَى الصَّحراءَ مِلْكي... وأنا
وحبِيبِي بالأمَاني نَسْتَبِدُّ
يا لعيْنَيْهِ، ويالي مِنْهمَا
فيهما دفءٌ.. وإشراقٌ... وسعدُ
وأرَى الرَّمْل قصوراً، وأنَا
بذُرَاها، في جَلال المُلكِ أبْدُو
وأرَى الصَبَّارَ أحْلَى زينَتي
فهو لي تَاجٌ، وخَلْخَالٌ، وعِقْدُ
وأرشُّ الحنْظَلَ المُرَّ مُنيً
فإذا الحنْظَل في كَفَّي شَهدُ
وأرى القصر ريَاضاً غَصَّةً
أنا فيها ظبيةٌ تلْهوُ، وتعْدوُ....
يا حبِيبِي، هذهِ أحْلامُنَا
آهِ لو يَصْدُق للأحلاَمِ وعدُ...

---

(١) أمنية، ص١١٥ .

أقامت الشاعرة القصيدة على فكرتين تتصارعان لتؤسس بعدها فكرة التمتع بالحرية في تلك الصحراء، وهما، الحلم: الحرية -الحقيقة: الاستبداد، وبذا أسست الشاعرة هنا حقلين دلاليين هما:«مجموعة المعاني أو الكلمات المتقاربة التي تتميز بوجود عناصر أو ملامح مشتركة»[1] الحقل الأول هو:«العبد، القيد، الاستبداد، الرمل، الصبار، الحنظل، القفر» مفردات تنتمي إلى دلالات الصحراء، أما الحقل الثاني فهو:«الجنة، الرب، الصباح، الإشراق، السعد، جلال الملك، التاج، الشهد» وهي دلالات تنتمي إلى الحرية (الحلم)، وقد ختمت القصيدة بجملة (أنا فيها ظبية تلهو وتعدو) وأين يكون ذلك في غير الصحراء؟ فتمثلت بالزهو بها من خلال توظيف تلك المدلولات في سياقها بشكل محكم، فالمدلول كما يقول بارت :«ليس شيئا، ولكن تمثل نفسي للشيء»[2]، فهي إن وسعت زهوها بالأرض فإنما لتنقل ذلك إليه فترفض أن يبتعد عنها ويسافر.

تقول[3]:

لا... لا تَقُلْ لي أبَداً: إني مُسَافرٌ غَداً
أتهْجر القَلبَ الذي غَيْرَك ما تَعبَّدا؟
أتَتْركُ العُصْفورَ في وَحْدَته مُقيَّداً؟
وأنْتَ مَنْ كنتَ له من الحَنَان مَوْرِداً
فرشْتَ في دُروبه لآلئاً وعَسْجَدَا
سَكَبتَ في كُؤوسه مَلاحِماً، فغرَّدَا
جَعْلتَ من كلِّ الفُصولِ للرَّبيع مَولداِ
كُنت لَهُ أجْمَلَ منْ أحْلامِهِ وأبْعدَا
كُنتَ لهُ خميلةً، وَوَطناً ومَعْبَدا.....

هي لا تريد أن تفقد في هذا الوطن الخميلة، المعبد- اللالئ، والعسجد،

---

(١) كريم حسام الدين، أصوات تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٨٥، ص٢٩٤ .
(٢) رولان بارت، مبادئ في علم اللغة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء، ١٩٨٦،ص٧١ .
(٣) أمنية، ص٨٦ .

والفصول الأربعة، وإشراق الشمس، وطلوع البدر، وخشوع النجوم وسجودها، وعبق العطر، ورجوع الربيع، الندى، وإنشاد الشعر إذ يصدح به الزمان. ففي سفره فقدان كل ذلك، ويتحقق غياب النور، ذبول الزهر والروض، وبذلك سيتحقق غضب اللّه عليه الذي تريد الشاعرة أن تجنبه إياه.

ثم تعمد الشاعرة للجمال، ولما كان الجمال ميزة مشرقة لهذه الأرض التي تزهو بها، فتوسع من امتلاك هذا الجمال فتخرج صورة الأرض ممتزجة بالسماء في وحدة كونية مثيرة [1] لتجعل من ذلك وسيلة خلاص من الجانب المعتم للوجود وحينئذ «سيضمحل الفرد ويسود الإنسان، ينزاح الشقا. وتحل الراحة والسكينة والهدوء»[2]، فهذه الأرض الحلم تستحق أن يثبت بها الإنسان.

تقول[3]:

أيُّ نَهْرٍ في رُبَى عَينَيك يَجْري؟....أي كوثرُ؟
أيُّ نورٍ فيهمَا يبْدو لعَيْنّي..... فأبْهَرْ؟...
أيُّ نَار فيهمَا تَجْعلُ قلبي يَتَبخَّرْ؟
أيُّ كأسٍ فيهمَا تتسابُ في روُحي فأسكَرْ؟
أيُّ سَهمٍ فيهمَا يَجْعَلُ كِبرْي يَتكَسَّر؟
أيُّ لونٍ يتجلَّى فيهمَا غَامَ على الفِكْر وحيَّرْ؟
كُلَّما قاومْتُهُ.... ألفيتُ خَطْوي يتعثَّرْ
وإذا أزمعتُ هِجرانك أدْنُو منكَ أكْثَرْ
كيْفَ آمَنتُ بمَنْ يعْبَثُ بالحُبِّ ويكْفُرْ؟
آهِ من لَيْلي ومن وَيْلي، ومن هذا المُقدَّرْ
يَطلعُ البَدرُ على الأنْجُم في الليل ويسهَرْ

---

(١) عزف على أوتار مشدودة، ص١٢٧ .

(٢) حسن فندي، جماليات الخلاص، «مهمات الفن»، مجلة آفاق عربية، العدد ٣-٤، ٢٠٠٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص٦٨ .

(٣) أمنية ص٦١ .

ويُواليها بنُورِ الشَّوق حتَّى تتبلْورْ

أيُّ سحْرٍ يجذبُ البَدْرَ إليهَا حين تَخْطُر؟

أتُراها كحَّلت بالليل جَفْنيهَا لتسْحَر

أنا من كحَّلني السُّهْدُ، وبَدْري ليس يَشعُرْ

لَيْتني في لَيْلِ بَدْري نَجْمةٌ في الأُفقِ تَظْهر

عَلَّها تَلْقى شُعاعاً بسَنَاهُ تَتنوَّرْ

وترى الحُلْمَ يَقيناً... وترى العَالم أخْضَر....

فحين أصبحت الأرض حلماً فما عليه إلا أن يستعيد الإرادة كما النجوم التي تسرق النور من البدر والأفق والليل، فاعتمدت الشاعرة في بناء قصيدتها من التعبير عن مشاعرها الذاتية في مرحلتها الشعرية الأولى، لتواجهنا بصوتها منفرداً يعبر عن قضيته بأسلوب اعترافي مباشر يمتاز بوحدة العاطفة وببساطتها وتتابعها ... وتسير هذه العاطفة باتجاه واحد دون أن نلمس ملامح الصراع والتناقضات، إذ لا وجود لغير صوت الشاعرة وعواطفها، فيبدو صوتها منفرداً طاغياً على الشعر من خلال ياء المتكلم العائدة لها «عيني، قلبي، روحي، كبري، ليلي، ويلي، كحلي، ليتني»، فضلاً عن الضمير المستتر في «فأبهر، فأسكر، تلقى، تتنور»، وتقف كاف الخطاب في «عينيك، هجرانك» وهي إحدى طرفي الخطاب في مواجهة (أنا) الشاعرة، فقربته منها دون أن يظهر صوته في فضاء القصيدة، وهكذا مكنها البناء الغنائي الاعترافي من البساطة في «رصد موقف ولحظة واحدة يسودها زمن واحد من خلال الأفعال المضارعة التي تسيطر على القصيدة»[1]. حيث جعلت من الصحراء زمناً مزهواً حاضراً في وجدانها.

٣- المرحلة الثالثة- الحزن:

غلب طابع الحزن على شعر سعاد الصباح وبخاصة في مرحلتها الشعرية الأولى، وذلك متأتٍ من كونها امرأة، فهي تستشعر الحزن بشكل متواصل لأنه يشكل جزءاً من فطرتها وذاتها، ويعمق هذا الحزن أمومتها الجريحة بعد فقدان ولدها،

---

(١) انظر: ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة، عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣،ص٦٤ .

ويتضاعف بعد فقدان وطنها، فتوظف لفظة الأرض منطلقاً يستدعي مدلولات أخرى تناسب الألم، والقلق، والوحدة، والضياع، فتحشد في شعرها من خلال لفظة الأرض مدلولات تجعل من هذا الحزن حزناً فردياً، وحزناً كونياً إنسانياً يوضح تصور الشاعرة لوضع الإنسان في هذا الكون.

إن المبدع لا يغير لغته كما يرى بارت إنما يوظفها ليتمكن من «أن يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإن الكاتب يظل مقيداً بلغته وبموروثاتها»[1]. ووعي «الاضطهاد كفكرة وكواقع مجتمعي» يشكل سمة شعرية متميزة في قصائد سعاد الصباح[2]، فتعددت مسببات الحزن، موت الابن، فقدان الأرض، تقزم الرجل بالحب، فقد ولّد كل ذلك شعوراً بالحزن العميق، إلا أنه حزن كوني يختلط فيه الرضى، والرفض، ولذا سنجد في هذه المرحلة الشعرية انتماءً للأرض بدلالات إيجابية وأخرى سلبية، الحزن الفطري، تحمل الشاعرة استعداداً فطرياً للحزن، وهذا متأتٍ من كونها امرأة أولاً، وثانياً كونها شاعرة، تتكثف لديها رقة المشاعر وعمق الأحاسيس فتكشف لنا عمق انتمائها للأرض ولكن بشكل صريح يكشف لنا إحساسها المتواصل بالحزن من جراء أمومتها الجريحة بعد فقدان ولدها، تقول[3]:

آهِ من طائرةِ الموت التي هزَّتْ يقيني
قلتُ للقُبّطانِ عُدّ للأرضِ... دَعْها تحتويني....
عَلّني أظفَرُ فيها بطبيبٍ أو مُعِينِ
ومن الموت يقيهِ، ومن الهول يقيني

وتقول[4]:

إيهِ يا دنيايَ... زيديني شجىً وامتحنيني

---

(١) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط٣، ١٩٨٥،ص١٣ .

(٢) لغة التماس، ص٣٢ .

(٣) إليك يا ولدي، ص٢٠ .

(٤) المصدر نفسه، ص٢١ .

لم يعُدْ لي في المُنى مَا أشتهي أن تَمْنَحيني

بعد ما انهَدَّ الذي شيَّدْتُ من حصنٍ حصينِ

كان في مستقبلي غايةَ مأوَاي الأمينِ

لقد امتحنت أمومتها بامتحان رهيب، إذ كانت في طائرة الموت مع ولدها من أجل العلاج، ولما شعرت أنها النهاية، أرادت أن تحقق مأساتها بفقد ولدها على الأرض، فمن خلال مفردة (الأرض- الاحتواء) يظهر الانتماء دالاً إيجابياً. وقد جاء التمني في «علني دالاً على أن تكون النهاية في الأرض»، ذاك أن الحصن الحصين الذي أعدته ليكون مأواها على الأرض ها هو ذا معلق في السماء، فهي قد تمنت وجود الطبيب لا ليرد القضاء وإنما من حرصها على أن تكون النهاية متحدة بالأرض لتصبح هي حصنها الحصين الذي ضم ولدها، فتصبح الأرض هي مأوى الحياة والموت على حد سواء..

تقول[1]:

أجلْ.....

حَطِّمي كلّ شيء هُنَا

فَمِنْ بَعدِهِ كلُّ شيء هَبَاء

أجلْ أمطرِي.... ذوبيني أسىً

خُذيني بسَيلكِ قَطْرَةَ ماءْ

لَعَلّي أسيلُ عَلَىَ قَبرِهِ

وأسْقِيهِ في لَهْفَتي مَا أشَاءْ

لعلي أسقط في قفْرةٍ

فأحْيِي الجياعَ، واسْقِي الظِّمَاءْ

تندب الشاعرة السماء لتشاركها المأساة والنواح والحزن وتطلب منها أن تجند مطرها ورعدها وسيولها ليتوازن كل ذلك مع الأسى الذي تشعر به «أمطري

---

(١) إليك يا ولدي، ص٢٨ .

يا سماء، ونوحي معي، أرعدي، زلزلي الكون، فهاتي سيولك» وهكذا وظفت الشاعرة لفظة «أمطري» في سياق قصيدتها لتكون أداة في إثارة التحطيم والتبعثر والتشتت لتقابلها حركتان متوازيتان للأرض هما «حركة التشريب والكمون بالأرض، وحركة الميلاد والعطاء»[1].

وتوسع التصاقها بالمكان لترسم حقيقة المعاناة النفسية العميقة التي تشعر بها فتفر من واقعها المعيش المؤلم إلى الحلم إلى المجرد، إلى واقع نفسي وذهني. تقول[2]:

وتهتاجُني ذكرياتي، وتُوشِك أن تستجيرا
وتأخذني في دورب، أطلنا عليها المسيرا
وتنقلُني في رياض، سكبْنَا عليها العُطُورَا
وتُغرقني في أمانٍ، بنينا عليها القُصُورا

تظهر في المقطع فاعلية الحزن في ذات الشاعرة، إذ تستخدم الجمل الفعلية لترسم حقيقة معاناتها لفقد ولدها، لتشركنا في الحركة الناتجة عن الحدث الذي تؤديه كثافة الأفعال «فالحزن يلف المكان كالدخان مما يؤدي إلى شعور بالاختناق الذي ينبعث من الشعور المتواصل بالافتقاد لكل ما هو جميل»[3]. ولذا جاء زمن القصيدة مشدوداً بالحاضر، فتستعين بالحلم لترسم حقيقة معاناتها من فقدان التمتع بالمكان، فتجعل من الحاضر وعداً من ولدها زيارة أعدت لها ثوباً أبيض، وشعراً حريراً، وليلاً مقمراً وهواء معطراً. وبعد أن أيقنت أن ذاك الوعد كان حلماً وسراباً ووهماً ضريراً، تلجأ إلى المكان وتذكره ليغرقها بالأمان، من خلال الجمل الفعلية المكثفة بالقصيدة «أحبك، اشدو، تواعدني، فالبس، وارسل، واملأ، وازرع، وانتظم، واغمر، وتوشك، تطيرا، وتمضي، فاحسب، يضعف، يصبح، تحطم، تتركني، اشرب، امضي، استشف، تنتحر، تبكي، تسقط، تجمد، تهتاجني، تأخذني، تنقلني، وتغرقني».

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، المجلة الوطنية للثقافة والفنون والآداب العربية، ١٩٧٨، ص٧٠ .

(٢) إليك يا ولدي، ص٣٤ .

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩،ص٣٢٩ .

وعلى الرغم من غلبة الحزن والألم في مجموع إلا أنها تختم قصيدتها بقولها[1]:

وما زلتَ أنت المُفَدَّى، وما زلتَ أنت الأثيرَا

وما زلت حلمي المرجَّى وما زلتَ عندي الأميرَا

وما زلت نوراً لعيني، ومازلت حبِّي الكبيرا

وقد كُنتَ أوَّل حُبٍّ.... وما زلت أنت الأخيرَا

لقد أقامت الشاعرة بنية القصيدة على الأفعال، والأفعال في العربية توحي بالإنسانية الكاملة، لأن الشاعرة تستطيع من خلال الأفعال أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة وذلك «لأن في الأفعال يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسها وحركاتها وتقلباتها وحياتها كلها»[2]، فقد أحسنت ربط الماضي بعد أن فرغته من دلالته في إحداث التأثير وتعلقت بالحاضر الذي وسعت في عرضه من خلال تراكم الأفعال المضارعة، واستقرت في الزمن المستقبل، فهو ما زال باقياً في ذاكرتها حلماً مرجواً، فأصبح الزمن وبخاصة الماضي لا يحمل قيمة الانتماء للأرض في ذاته، إنما القيمة الكبرى حققتها إرادة الشاعرة في انتمائها إلى الأرض بصورة أزلية.

وتبدو تجربة الحزن بين ذات الشاعرة والوجود، إذ تخوض صراعاً حاداً متأزماً من جراء موت ولدها وفقدان الوطن، فتشعر بالتمزق والألم والضياع، فيظهر حزنها، محوراً أساسياً يدور حول موقف الذات من الكون ومن الواقع المعيش ومن نفسها، فكل شيء في الأرض التي عشقتها وانتمت إليها كئيب حزين يشاركها آلامها، ويستوعب مأساتها، فهي تحاول أن تبدد حزنها وتبعثر في الأرض جميعها، فقد قالت في ديوانها «إليك يا ولدي»: الدياجي، الدار، الأرض، البيت، الروض، الربى، القبر، القفر، حضن الفناء، الغاب، الرياض، القصور، الشاطئ، الصحراء، الربوة، الفردوس، قفار، القمة، المنحدر، الهرم، التلال، الرمال، الفيافي، الفلاة، الضفاف، المقبرة، بر الأمان، الخرائب، الأطلال، مأوى البوم والغربان، السفح، شاطئ الأمان، الطريق المظلم، ثراء اليأس، القمم، الربوع، غرفة مغاني، بلادي، رسوماً باليات، كويت، امارة، المحبطات، مدينة الخليج، المواقد، البادية، الحمى، وطني، لبنان.

---

(١) إليك يا ولدي، ص٣٤ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٩ .

فالديوان عبارة عن نصوص متراكمة ينتظمها موقف شعري واحد، تتراكم فيه ألفاظ تمثل المعجم الأرضي للشاعرة. فقد استطاعت أن توظف هذه الألفاظ في إحكام النسيج الداخلي للنص، من خلال التأكيد على الجو المكاني المؤدي عن طريق الحديث الذاتي أو المونولوج الداخلي.

ونستطيع أن نتتبع تعلق الشاعرة بالمكان (الأرض) عبر نزوعها لحشد الصور والتقاطها من كل مكان لكي تزيد في تفصيل عاطفتها من جراء الحزن والألم بفقد ولدها المبثوثة بالديوان جميعاً، وتبدو لفظة الأرض المرتبطة بالحزن لفظة محورية أيضاً في دلالتها السلبية بسبب نظرتها المتأملة بعمق مأساة الوجود بعامة، ومأساتها ووجود الإنسان داخل الوجود بشكل خاص. فهي إذ تأتي بدلالات حزينة توحي بانفصالها عن الأرض، إلا أنها في حقيقتها تؤكد هذا الانتماء، الذي يطفو من الحزن، إنما هو من تأكيدها على الجو المكاني الذي يعكس الاستشراف والقلق والتذكر والتردد والحيرة والأبلاس والتعب الذي يشرف بصاحبه على الانهيار.

تقول [1]:

لو كَانَ العيدُ لزَيَّنا الدَّارْ
وَجَلَبنا الحَلْوىَ والأزْهَارْ
وفرشنا النُّور عَلى النوَّارْ
وسهرنا الليلَ مع الأوتار
لكنَّ ربيعَ الروضِ انهَارْ
وانْقَضَّ النَّورُ، وخلَّى النَّارْ

فهي في حزنها المفلسف هذا لا تنقل لنا ارتباطها بالأرض بشكل مسطح، بل تعمد إلى التوازي بين ما هو مفقود- الابن- وما هو موجود البيت- الأرض.

تقول[2]:

بعد أن ضيَّعت الأيَّام أحلامي الكبارْ

---

(١) إليك يا ولدي، ص٢٥ .
(٢) المصدر نفسه، ص٣٩ .

وذوى الوَرْدُ من الربوة والعصفُور طارْ

وغدا الفردوسُ من بعدِكَ تيهاً وقِفَارْ

حين أكدت لنا أن أرضها هي الفردوس، فقد أحسنت في خلق المبنى المتوازي إذ جعلت قصيدتها تتكئ على بعدين هما: البعد الديني والبعد المكاني لتبدو القصيدة تصوراً ذاتياً لما سيحدث في المستقبل. فهي حلم أو نبوءة أو أمنية تصور العودة ومد العواطف المستشرقة للقاء حتى الذروة[1]، وأين يكون اللقاء؟ إنه في أرض أخرى، أرض موعودة يتمناها البشر، إنها الجنة.

ويتكرر هذا البعد في قصائد «حديث إلى نفس»[2] و«سؤال»[3] و«ليت»[4] و«إيمان»[5] و«صلاة»[6] و«أنا والغيب»[7]. تقول:

آهِ... كم تغرقنا الأوهامُ في دنيا الضَّلالْ

فإذا الماء سرابٌ... وإذا الشطّ مُحالْ

وإذا البيتُ الذي كان لأحلامي مَجالْ

يَغْتَدِي قَبْراً لأحلامي إلى يوم المآلْ

هلَ بنيناهُ لكيْ تَحجبَهُ هُوجُ الرِّمالْ؟

هلَ زرعناهُ لكي نَسقيه الدَّمْعَ المُسَالْ؟

ليْتَ هذا البيتَ لم يَخْطُرْ لنا يوماً ببالْ

وعلى الرغم من تحول الأرض إلى قبر يضم ولدها وإلى بيت مهجور في الهرم ووطن غريبة عنه، إلا أن ذلك لا يجلب الركود لهذه الأرض، كما هو الزمن الذي تحول بسبب كل ذلك إلى ركود يسبب الإحساس بالعجز. ولعلها رفضت هذا البيت

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٦ .

(٢) إليك يا ولدي، ص٣٩ .

(٣) إحسان عباس، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٦ .

(٤) إليك يا ولدي، ص٥١، ٦١؛ المصدر نفسه، ص٦١ .

(٥) المصدر نفسه، ص٣٦، المصدر نفسه، ص٧١ .

(٦) المصدر نفسه، ص٤١٦، المصدر نفسه، ص٢٨ .

(٧) المصدر نفسه، ص٧٥، المصدر نفسه، ص٤٥ .

لأنه كان بعيداً عن وطنها، لعلها أرادت أن يكون قبره جزءاً من أرضها وصحرائها التي طالما تغنت بها.

ثم يتفاقم الحزن حزناً عميقاً، يتعدى الفردية إلى الجماعة إلى ذات الأمة، فهي إن دعت إلى القبض على الزمن الحضاري، فإنما لتؤكد تفوقها في إخراج انتمائها للأرض عبر تيار الزمن الذي ظهر في شعرها في مستويات متباينة، أولها انطواؤها في الزمن، ثم وجود حيرة تمتلك نصها، وأخيراً زمنٌ متولدٌ من إحراز عملية الدخول في تجربة الأبدية، وتحسن الشاعرة في مستواها الأخير من احراز الحكمة فيما يتعدى الذات الفردية إلى الذات الجماعية، فتدعو للقبض على الزمن، ولكنه زمن مؤسس على هذه الأرض التي طالما تغنت بجمالها وافتخرت بانتمائها إليها، فقد تنبأت الشاعرة بما يحيط بهذه المغاني الجميلة، فلجأت إلى البوح ببعض الهم قائلة[1]:

في بلادي، في مغاني أرْض أجدادي الجميلةْ
لي مع الأيام أخبارٌ، وأسرارٌ طويلةْ...
هل أبوحُ اليومَ بالشَّجْو لأحبابي وقَوْمي؟
فلعلَّ البَوْحَ يجلو عن فؤادي بعضَ همِّي....

إن بنية القصيدة قائمة على عنصر التوازي بين تاريخ هذه الأرض وأمجادها، فهي تذكّر بتاريخ هذه الأرض من خلال «سامرنا العذب حول المواقد، عشنا على هذه البادية، أيا وطني، أحن إلى أرضك النائية، أراها على البعد طي الفؤاد، كأنك ما بين أحضانيه» إن الخطاب الشعري «ينطوي على ضمير المتكلم حتى في ذورة الانفصال الظاهري بين الأنا الفردية والجماعية المخاطبة، لقد اتحدت (الأنا) بـ (الأنا الجماعية) على وجه لا يتميز فيه الفارق بين المتكلم والمخاطب. إن الرغبة في التوحد مع الآخرين متأصلة بجذورها في شرط الوجود المميز للجنس البشري»[2].

تقول[3]:

---

(١) إليك يا ولدي، ص٦٣ .
(٢) لغة التماس، ص١٠٢ .
(٣) إليك يا ولدي، ص٧٨ .

وأبكي... وأجزعُ... خوفاً عليك
من الْفتنَةِ المُرَّةِ الطَّاغيَهْ
فمأساةُ لبْنَانَ لَمَّا تَزلْ
تلوح بألوانها القَانيه
فإيَّاكَ .. إيَّاكَ .. أنْ يَخْدَعُوك
وأن يَدفعُوكَ إلى الهَاويَهْ ...

وتستقدم الشاعرة هنا أرضاً أخرى، وطناً أضاعه أهله بالتفرق، فلا تريد للكويت أن يكون لبنان الثانية.

٤- الأرض/ الرجل:

يرى إحسان عباس أنّ الحب في الشعر المعاصر لم يتخذ شكل موضوع شعري مستقل، وإنما هو ذائب في التيار الشعري جملة، واستثنى نزاراً وجانباً من شعر صلاح عبدالصبور، وحين تحدث عن اختلاف تعبير المرأة عن الحب فانما رد ذلك إلى «كونها لا تتفلسف كثيراً حول الحب كما يفعل الرجل، بل أكثر التصاقاً بالواقعية في الحب منه»[١]. وأكدت سعاد الصباح حدس إحسان عباس، وإشاعته في شعرها متحداً بالأرض دون انفصال، فهي لا ترى وجوداً للرجل في حياتها إلا من خلال الأرض، فقد أسست الحب من خلال كل شبر على هذه الأرض من الصحراء إلى المقهى إلى البيت إلى الروابي إلى الشوارع. وقد ظهر هذا واضحاً في نبرة التحدي التي أشاعتها في شعرها، وجاء هذا من النزعة الرومنطقية التي أثرت تأثيرا كبيراً يبدو في السمات البارزة في شعرها، ومن هذه الآثار: الانتماء المادي والمعنوي وما يرافق هذا الانتماء من هزات وجدانية عنيفة عمقت الشعور بالتأصيل لهذا الانتماء لهذه الأرض من خلال الرجل ويبدو ذلك واضحا من خلال قولها[٢]:

يا حَبِيبي، وسيِّدي وأميري ..
وَطني أنتَ ... أنْتَ كُلُّ كِياني

---

(١) اتجاهات الشعر المعاصر، ص١٧٥، ١٩٥ .
(٢) أمنية، ص٧٤ .

وقولها[1]:

أنا الخليجيةُ
المُعَتَّقَةُ في خوابي الزَمَنْ
أنا الساليَّةُ
أنا الصالحيَّةُ
أنا الشُويخُ
أنا عَدَنْ
وأنا التي لو شِئْتَني يوماً
لكنتُ لكَ الوَطنْ ...

إنها تلتصق بالأرض من خلال «الخليج، السالمية، الصالحية، الشويخ، عدن» فهي ليست جزءاً من هذا الوطن فحسب، إنما هي الوطن كله، فقد حطمت الثنائية بين الإنسان- الرجل- والأرض وأصبح الطرفان كياناً واحداً. ثم توسع في الأرض فتؤكد ملامح الانتماء اليها من خلال بيروت، فكل شيء يقربها من الانتماء الى الأرض، تقول[2]:

بيروتُ يا قصيدةَ القصائدْ
يا وردةَ البحرِ ... ويا جزيرةَ الأحلام
يا عمري الجميلَ مكتوباً
على الرمالِ، والأصدافِ، والغَمَامْ
ويا مكاتيبَ الهوى ينقلُها الحَمَامْ ..
يا شَعْريَ الطويلَ مَنْثُوراً
على (الرَوْشَةِ) .. و(اليَرْزة) ...

---

(١) سعاد الصباح، فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط٩، ص٥٥ .

(٢) سعاد الصباح، خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط١، ١٩٩٤، ص١٣١ .

والأشرعة البيضاءْ ...

يا فرحي كطفلةٍ ضائعةٍ في (شارع الحمراءْ) !!

ثم تتجاوز وطنها الصغير ووطنها الكبير لتحلم في حب يكون على مستوى الكون، وهذا يبدو في قولها[1]:

عندما أحبكْ

أتجاوزُ حدودَ العلاقة الخاصَّة

لا دخلَ في علاقة الحبِّ

مع العالم كلّهْ ...

وقولها[2]:

اتركْني نائمةً خمسَ دقائقْ

على كَتفيكْ

حتّى تتوازن الكُرة الأرضيَّةْ ...

ويبدو المكان/ الأرض معادلاً دقيقاً لعاطفة الحب التي لم تأت مجردة، شأنها شأن كل شيء في حياتها مرتبط بها، حسها الأكبر ورمزها الأبدي الخالد، الأرض.

فالحب عندها مرتبط بقضيتها وتجربتها الشعرية القائمة على الرفض والتحدي، وقد وثقت بين نجاحها في الحب، والانتماء إلى الأرض من خلال الرجل، فالحب عندها ليس ترفا ماديا، إنما أرادته ترفاً إنسانياً، فالشاعرة تمزج بين الرجل والوطن وتجعل منهما كياناً واحداً.

تقول[3]:

انْتمائي هو للحُب ..

ومالي لسوى الحُبِّ انتماءْ

---

(١) سعاد الصباح، في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط٦، ١٩٩٧، ص١١١ .

(٢) المصدر نفسه، ص١١٣ .

(٣) فتافيت امرأة، ص٢٤ .

وَطَني ...

مجموعةٌ من شَجَر الليمون في صدرك ...

والباقي هُرَاءٌ بهُرَاءْ ...

فقد استعارت من الأرض شجرة الليمون بجمالها وثمرها ورائحتها وتجذرها في الأرض، وربطت ذلك بالرجل واحتوائه للحب والجذور وتحقق الانتماء.

وتقول[1]:

لم يعد عندي مكانٌ

بعدما استعمرتَ كلَّ الأمكنهْ

لم يَعُدْ عندي زمانٌ

بعدما صادرت كلَّ الأزمنهْ

أنت سَقْفي .. وغطائي .. والسَنَّدْ

لم يَعُدْ عندي بلادٌ

بعدما صرتَ البَلدْ

أيها المحتلّني شبراً فشبِّراً

أنتَ الغيتَ عناويني جميعاً

فإذا ما هتفوا باسمي

فالمقصُود أنتْ ...

بنت الشاعرة القصيدة على فكرة الاستعمار، ولكنها حققت انزياحاً في مفهوم هذه الفكرة، فهي في داخلها ترفض استعمار الأرض الذي فيه ضياع وتشرد وذلة، إلا أنها رضيت باستعمار الرجل، لأنها ستكون هي الأرض المستعمرة (الوطن)، فالألفاظ «سقفي، وغطائي، والسند، صرت البلد» تدل بوضوح على أن الرجل سيصبح هو الوطن والوطن هو الرجل.

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٨ .

وقد وظفت الشاعرة فكرة الأمومة توظيفاً فنياً في بناء قصيدتها، واستطاعت أن تمزج ارتباط الأرض بالأمومة، إذ تبدأ الحياة على هذه الأرض التي تبقى في ذاكرة المرأة إلى الأبد.

تقول[1]:

سيدي، يا سيدي
أيُّها الحاكمُني من غير قانونٍ ..
ومن غير شرائع
أيها الحابسني كالماء ما بينَ الأصابعْ
أيُّها الطفل الذي لم استطعْ تهذيبهُ
والذي أهديتُه الصيفَ ..
واهداني الزوابعْ
أيها الطفل الذي أخرجتُهُ من جَسَدي
كم أنتَ رائعْ !!

أقامت الشاعرة فكرة القصيدة من خلال فكرة الانتماء القومي للوطن، (لم يعد عندي انتماء غير أنت، أنت القومية الكبرى التي تربطني) فالطفل الذي تلده المرأة وتهديه الصيف والزوابع يصبح بعد ذلك هو الوطن.

وإضاعة الحدود لا تعني عند شاعرتنا إضاعة الأرض بقدر ما تعني اتساع الأرض بالحب، وهذا يبدو واضحاً من قولها[2]:

كان لي قبلكَ أرض وحُدودْ
وأضعتُ الأرضَ في الحبّ
وضيّعتُ الحدودْ ...

---

(١) فتافيت امرأة، ص٣٩ .
(٢) فتافيت امرأة، ص٤٠ .

ثانياً: اللغة والفكرة:

أقامت الشاعرة تجربتها الأدبية على حافات خطرة في حياتنا الراهنة، السياسة والحب. ومن هذين المنطلقين، صدحت سعاد الصباح بصوتها ممزوجاً بالرضى تارة، وتارة أخرى هادراً بالغضب والرفض والتحدي، فقد استطاعت بحذق وجدارة أن توظف لغتها التماسية في إظهار انفعالها الحاد من جراء تناقضات الحياة واضطرابها. فاخترقت عوالم قديمة بحس تغلفه شاعرية شفافة مندمجة بالبيئة والعادات الممتزجة بالطبيعة الصحراوية والبحرية. إذ شكلت في شعرها تأملات تذوب في ذاكرة لا نستطيع أن نقول عنها إنها ذاكرة فردية، فقد وظفت الشاعرة لغتها وخيالها وجرأتها. فكرة القصيدة عندها مثقلة بالهم والحزن من جراء التلاعب بقيم الرجولة والإنسانية على صعيدي الحب والسياسة، فهي إن اعترفت بجرأتها بالتحدي وتجنيد شاعريتها لكشف الزيف والترهل، فإنما تفعل ذلك من إيمانها في المقارعة في تفتيت تعفن الشعور والضمير وإزاحة ما يعكر صفو الحياة والطبيعة والإنسان رجلاً كان أو امرأة.

ووظفت سعاد تجربتها الشعرية في خدمة مهمتها لكونها شاعرة ثائرة، ولما كانت اللغة هي الأداة الفعالة في هذه الثورة الشعرية فقد استطاعت أن تخوض القتال عبر العلاقة الجدلية بين الانفعال واللغة من خلال بناء الفكرة عبر مستوى التركيب الجملي في شعرها، إذ إن اللفظة بمفردها ليس لها ميزة تذكر، إلا إذا أحسن الشاعر تركيبها في نظم يجلّي قيمتها «فالألفاظ لا تفيد ضرباً خاصاً من التأليف، إنما يعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[1]

وهنا يمكن الوقوف عند نقاط بارزة فيما يخص قضية اللغة والفكرة في شعر سعاد الصباح ومنها:

١- اللغة البسيطة والشعبية:

وعت شاعرتنا حقيقة الإبداع الأدبي في إحداث التأثير في المتلقي من خلال الرؤية التي تبثها في الشعر، فانطلقت من البساطة والابتعاد عن الغموض دون السقوط في التقريرية والمباشرة، فالوضوح لايعني لديها الركاكة والضعف، بل الغوص في أعماق النفس البشرية وتعميق المألوف لديها، وهذا يبدو في قولها[2]:

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت)، ص٤ .
(٢) أمنية، ص٤٩ .

إنَّ في قَلبِي جَوَاداً عربيَّاً
عَاشَ طُولَ العُمْرِ في الحُبِّ أبيَّاً
فإذا عاندته، ألفيتَهُ
ثارَ كالمَاردِ جبَّاراً عَتيَّا
وإذا لاينْتهُ، ألفْيتَهُ
بَاتَ كالطّفلِ رقيقاً، (وحَييّا)..
لمسة تجَرحُ من عِزته
يَستَحْيلُ الطّفلُ وحشاً بربريا
همسة تأتِيهِ عن غَيْر رِضاً
يملأ الكَونَ ضجيجاً ودَويَّا
هكذا قَلْبِي الذي أكبرُه
عَاشَ فيهِ الدَّمع مكتوماً عَصيَّا
مِرجَلٌ يَغْلي بخاراً ثائراً
وانا اكتمُه في شَفَتَيَّا
هكذا قلْبي كمَا روضته
هكَذا عاشَ كَريماً وشَقيَّا
فإذا ما شِئتَ أن تُسعِدَني
فاسْقني الحُبَّ، حَنَاناً سرمدياً
اجمَعِ الأشواقَ من نُورِ الضُحَى
وابْنِ لي مِنْ نَسْجِها عُشّاً هنيَّا
وأنلنِي قُبَلاً مَعسولةً
اتَّخذْ منها عُقُوداً وحُلّياً

وأنا اغزلُ شَعْري بُرْدَةً

تَبعثُ الدفْءَ حواليكَ شَهيّا

وأحيّيكَ بشِعْري نَغَماً

رَائقَ الأوْتارِ سَلساً شجيَّا

وبرُوحِي وخَيالي أبْتَني

في الحَنَايَا لكَ فردَوْساً جَنيَّا

لا تعانِدْني .. فأغدو حُمَمَاً

لا أبَالي، إن تحطمَّت مَعِي ..

ودَفنَّا قصة الحُبِّ سوياً

فحنَانيْكَ .. وحاذِرْ غَضْبَتي

إنَّ في قلبِي جَوَاداً عَرَبيَّا

فعلى الرغم من عمق الفكرة التي بنت عليها القصيدة، إلا أنها طرحتها بشكل سلس قائم على إيقاعين متحدين، الإيقاع القديم والإيقاع الجديد للألفاظ، بعملية مزج ذكية تذوب فيها الفروقات، إذ يصبح القديم جديداً والجديد قديماً «جباراً، عتيا، حيياً، عصيا، بردة، سلسالاً، جنيا، فحنانيك»، فقد أذابت التعارض بين القديم والجديد من خلال المقابلة بين المعنوي والحسي، واعتمدت اللمح الذهني في إحالة المعنوي إلى حسي من خلال مخيلتها في أن تجعل من قلبها جواداً عربياً، وبذا أحسنت التواصل مع متلقيها عبر لغة شعبية من خلال «فإذا عاندته، وإذا لاينته، لا تعاندني، تهدم الدنيا عليك وعليا، لا أبالي إن تحطمت معي». وعلى الرغم من فصاحة الألفاظ إلا أن استخدامها الشعبي المألوف جعل منها طريقاً للتوافق بين المنتج والمتلقي[1].

وقد أدركت الشاعرة أن هذه اللغة وهذا النوع من الجمل الشعبية يحققان الألفة بين المتلقي والنص وذلك عن طريق التأثير المباشر فيه، وهذه سمة من سمات الشعر

---

(١) انظر: صلاح فضل، «نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر»، مجلة عالم الفكر العدد ٣،٤،١٩٩٤،ص٧٦

العربي الحديث، لذا أكثر الشعراء من توظيف اللغة اليومية في خدمة اللغة الشعرية. تقول[1]:

لو جَعلتَ اللَّيلَ ظُهْراً .. وعرضْتَ الشَّمسَ مَهْراً

وَملأتَ الجَوَّ والأبحُرَ والأنْهار عِطرا

وَفرشْتَ الدَّرْبَ ألواناً وأضْواءً وزَهْرا

ونَظمْتَ الكوْنَ لي ماساً وياقُوتاً ودُرَّا

سَتَراني لستُ بالمالِ .. ولا بالْجَاه أُشْرَى

كُلُّ ما أرْجُوه أن تَجْعلَ لي قَلْبكَ وَكْرَا

إن ألفاظ القصيدة واضحة الدلالة بسيطة التراكيب، فهي تكاد تكون اللغة اليومية في حديث الحب، في البيت، في المكتب، في الجامعة بين جمهور الناس، فالقصيدة تمثل أزمة يألفها المجتمع الخليجي المتنعم بالثراء المادي الذي يحكم العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة. فلغة القصيدة تجسد رفض الشاعرة لتقويم المشاعر الإنسانية بالمال أو الجاه من خلال توظيف الألفاظ البسيطة والتراكيب والصيغ البعيدة عن الغموض والتشابك «ستراني لست بالمال ... ولا بالجاه اشرى، أنا بالدنيا وما فيها جميعاً لست أشرى». وقد اعتمدت الرمز الشفاف الواضح المعالم والدلالة. فالشاعرة تنفذ إلى أعماق أزمة النفس البشرية في جعل الأرض الجنة البديلة على يد المرأة، وهذا التحقق لايتم عن طريق المال إنما عن طريق مثالية الإنسان في عزة النفس وكبريائها، وبهذا تدحض فكرة متأصلة في الضمير، وهي أن المرأة تتعامل مع الرجل من منطلق مادي نفعي.

وقد استخدمت الجمل المتداولة على الصعيد الشعبي بشكل عفوي منسجم مع تجربتها الشعرية ومع السياق العام للقضية، فعمدت إلى استخدام بعض الألفاظ من الفصحى ولكنها أوردتها بشكلها العامي. وهذا يبدو جلياً في قولها[2]:

وهل أكحلُ عَيْنِي، أم تُرى سَهَري

---

(١) أمنية، ص١٣٤ .
(٢) أمنية، ص٦٧ .

قَدْ أوْدَعَ الكُحلَ في عَيْنِي وخلاَّهُ

ويبرز ذلك من خلال لفظة (خلى) فهو لفظ فصيح إلا أن استخدامه هنا اقترب من العامية عبر السياق الشعري.

- وقولها[1]:

أحبُّك

حتى حُدُود السَّذَاجةِ

حتى حُدُود الغباءِ

وأعرف أني سأغرَقُ في آخرِ الأمر.

في شِبْر ماء ..

فسامحْ غبَائي ..

وقولها[2]:

حاولتُ أن أرسلَك إلى أمِّك

التي علَّمتْكَ الدَلَع والفَوْضَى ..

وهوايةَ جمعِ الطوابعْ

وجَمعِ النساءْ

ولكنَّها أعَادتْك لي بالبريد المضمُونْ

مع أطيبِ التمنياتْ ..

وقولها[3]:

حاولتُ ادخَالَك إلى مدرسةٍ داخليّةْ ...

تتعلَّم فيها شيئاً من الحُبّ ..

---

(١) خذني إلى حدود الشمس، ص٧٢ .

(٢) سعاد الصباح، امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط١، ١٩٩٤، ص.

(٣) امرأة بلا سواحل، ص٥٢ .

وشيئاً من الشعْرْ

وشيئاً من الفُروسيَّةْ

ولكَنَّ ناظِرةَ المدرسةْ

أرجعتْكَ في نِهاية اليوم الأوَّلْ

بَعْدَما تعاركْتَ مع جميعِ الأساتِذةْ

واضْرَمْتَ النَّار في ثياب التلميذاتْ !!!

لقد عمدت الشاعرة من خلال لغتها إلى إشراك المتلقي في الإحساس بتجربتها الخاصة من خلال اهتمامها بالتواصل مع المتلقي، إذ تنقل الأحداث بلهجتها العامية مستندة بذلك إلى الإحساس الشعبي العام، وقد غلب على النصوص طابع الإحساس

– بالمحنة مع الرجل بشكل منسجم مع إحساسها بالأمومة، فنجحت الشاعرة في التعبير عن معاناتها بلغة بسيطة بعيدة عن التعقيد.

٢- التكرار

إن في التكرار إيحاءات نفسية تحاول الشاعرة من خلالها تأكيد على فكرة القصيدة التي تلح عليها بشكل مؤثر، فالتكرار في أبسط صوره هو «الحاح على جهة مهمة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[١].

وقد استعانت الشاعرة بأساليب التكرار لإغناء التعبير ورفع المعنى إلى مستوى الأصالة والابتعاد عن اللفظية المبتذلة، فكثر في شعرها التكرار وبشكل ملحوظ عبر دواوينها جميعاً، ولانبالغ إذا قلنا إنه لاتكاد تخلو قصيدة منه، وسنركز على تكرار المقطع الشعري، وتكرار الحرف لما لهما من فاعلية في إغناء الدلالة.

تقول[٢]:

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٦ .

(٢) في البدء كانت الأنثى، ص٧ .

كم جميلٌ لو بقينا أصدقاءْ

إنَّ كُلَّ امرأةٍ تحتاجُ أحياناً إلى كفِّ صَديقْ..

وكلامٍ طَيبٍ تسمعُهُ..

وإلى خيمةِ دفءٍ صُنعَتْ من كلماتْ

لا إلى عاصفةٍ من قُبُلاتْ

فلماذا يا صديقي؟

لستَ تهتمُّ بأشيائي الصغيرهْ

ولماذا .. لستَ تهتمُّ بما يُرضي النساءْ؟

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

انّني احتاجُ أحياناً لأن أمشي على العُشْب مَعَكْ..

وأنا احتاجُ احياناً لأنَ أقرأ ديواناً منَ الشعرِ مَعكْ..

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

ليسَ في الأمرِ انتقاضٌ للرجولَهْ

غيرَ أنَّ الرجلَ الشرقيَّ لا يرضى بدورٍ

غير أدوار البطولَهْ..

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

أنا لا أطلبُ أن تعشقني العِشقَ الكبيرا..

لا ولا أطلبُ أن تبتاعَ لي يختاً..

وتُهديني قصورا..

كُنْ صديقي
كُنْ صديقي
فأنا محتاجةٌ جداً لميناء سَلامْ

أحكمت الشاعرة بناء قصيدتها من خلال تكرار التقسيم الذي يعتمد تكرار عبارة أو كلمة في ختام كل مقطوعة من القصيدة أو في أول كل مقطوعة، إذ كررت عبارة (كن صديقي) في أول كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة، لأنها أرادت أن تنطلق من هذه العبارة لتفريع معانٍ جديدة تغني فكرة القصيدة الأساس، فهي لا تريد أن تجعل من صداقته أمراً طارئاً ينحل ويتلاشى، إنما صداقة تتجدد على وفق ما يجمّل الحياة والشعور ويؤكد الأمان. فجاء التكرار هنا وكأنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة حاولت الشاعرة منها أن تنظم كلماتها بحيث تقيم أساساً عاطفياً من نوع ما، بانحرافات تخدم فكرة القصيدة مثل «ولي خيمة دفء صنعت من كلمات، وإلى عاصفة من قبلات، وطموحي هو أن أمشي ساعات وساعات معك تحت موسيقى المطر»، على الرغم من أن هذا النوع من التكرار قد يصحبه وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها إلا إذا أحسن استخدامه. وقد أحسنت شاعرتنا من خلال هذا التكرار أن تسلسل فكرتها وتواصل امتلاك الذروة الشعورية دونما تقطيع مفتعل وطرح طريقة مثالية للعلاقة بين الرجل والمرأة[1].

وكثر في شعرها أيضاً تكرار الحروف، وهو نوع دقيق يجب أن يتعامل معه الشاعر بحذر شديد.

تقول[2]:

يُحبُّ أن يلْمحَ شعْري كالرَّبيع مُزْهِراً
وكالصَّباح مُشرقاً ... وكالرِّياض أخْضَرا
وكالغنَاءِ مُسْعِداً ... وكالسُّلاف مُسْكِراً
وكالشُّعاع ضَاحِكاً .. وكالنُّجوم نَيِّراً

---

(١) حول التكرار وأهميته في الشعر الحديث، انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٧٧ وما بعدها.
(٢) أمنية، ص٥٥ .

لا يطْبعُ الحُزنُ عليه سِمَة أو أثراً
يُحبُّه: مدلَّلاً ... مُنمَّقاً ... مُعطَّراً
يُريدُه مُزغرِداً ... مُهلِّلاً ... مُستَبشرا
يقولُ لي : أنتِ من الضِّياءِ أصْفَى جوْهَراً
وأنت أنْقَى من مَلائكِ السَّماء عُنْصرا

فعلى الرغم من وجود واو العطف، إلا أن تكرار الكاف هنا ألغى أثرها تماماً، وبقيت الكاف متميزة في تجديد التشبيه وتقويته لتحتفظ بيقظة المتلقي كاملة.

٣- استخدام الرمز

استخدمت الشاعرة الرمز في سياقها الشعري، «فاستعانت بتوظيف الشخصيات التراثية، لتحكم بناء القصيدة، وتعميق دلالاتها لتصبح - الشخصية التراثية - وحدة حية ليس من جانب تعدد الدلالة فحسب، وانما إسهام فاعل في التشكيل الجمالي للشعر»[١].

لقد كثر في شعرها الاستعانة بهذه الرموز وإن كانت بشكل متفاوت بين نتاجها الشعري الأول ونتاجها المتأخر، وهذا بسبب نضج التجربة الشعرية لديها وتفاعل الثقافة وتأزم المواقف في حياتها وحياة المجتمع، حين تصبح الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في الذاكرة الجمعية جزءاً أساساً في هيكل القصيدة وليس عدواناً على امتلاك الآخرين[٢]. ويعد ذلك من دواعي اهتمام الشاعرة ببنية القصيدة إذ كثر في شعرها توظيف الشخصيات التراثية، مثل طارق بن زياد، وصلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين، وسيدنا عيسى وموسى عليهما السلام والإسراء، والعذراء، هذا في دواوينها الأولى، أما الدواوين المتأخرة فقد ورد ذكر هولاكو، وإدراكيولا.

---

(١) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٨ .

(٢) انظر: تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، ص١٥ .

تقول[1]:

إن أمي الغراء فاطمة الزهراء

وأختي العظيمة الخنساء

وأبي يعرب الذي بارك الأرض

وقام في ظله الأنبياء

وآخي قاهر الغزاة الصليبيين

يا ليت تنطق الأشلاء

وديارى مبرورة بالضحايا

ولداتي الأبطال الشهداء

هؤلاء الكرام قومي، فقولوا

من هم قومكم؟ .. ومن أين جاؤوا؟

من أبوكم؟ . من أمكم؟ . من ذووكم؟

أين تاريخكم وأين البناء؟

خير أسلافكم ذرته السوافي

وطوته في تيهها سيناءُ

هكذا أدبروا فلم يبقَ منهم

بعد موسى ... فكلكم لقطاء

تقول[2]:

يا هولاكُو..

ليس هنالكَ ما يجْمَعُنا

---

(١) في البدء كانت الأنثى، ص٢٨ .

(٢) في البدء كانت الأنثى، ص٢٨ .

لا أشياءُ القلبِ

ولا أشياءُ الفكرْ

أنتَ تُحبُّ ثباتَ البرِّ،

وإني أشْرَسُ من أسماكِ البحرْ

انتَ تُمارسُ فنَّ القَتلِ،

وإنّي أتقنُ فنَّ الصبرْ..

استخدمت الشاعره لفظة هولاكو خمس مرات في القصيدة، وقد استخدمت آلية الشخصية بشكل يتطابق مع مدلولاتها، وحين أرادت أن تكشف عن سلبية هذه الشخصية ضاعفت العدد إلى التاسع والتسعين إذ تقول[1]:

يا هولاكُو الأوَّلُ..

يا هولاكُو الثاني ..

يا هولاكُو التاسعُ والتسعون

وقد وظفت في الجانب السلبي من رفضها لواقع العلاقة بين الرجل والمرأة شخصية أخرى هي (ادراكيولا)[2]، وقد أضافت له نصاً خصته بالصراع بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي.

٤- ظاهرة الاستفهام.

كثرت في شعر سعاد الصباح ظاهرة البناء الاستفهامي وذلك من أجل توسيع الخصوصية لديها في متابعة إحساس الشاعرة باللحظات الراهنة التي يستدعيها رفض الشاعرة أو تساؤلها أو إحساسها بالقلق أو الخوف.

تقول[3]:

يا سيدي:

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٠ .

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٠ .

(٣) امرأة بلا سواحل، ص٧٢ .

لا تَخْش أمواجي .. ولا عواصفي..

ألا تُحَبُّ امرأةً ليس لها سَواحل؟؟ ...

وتقول[1]:

كلما جرحتَني بسكاكين كلماتِكْ

تقولُ لي: اغفري لي طفولتي

فإلى متى تستغلُّ أمومتي؟..

يا سيّدي..

إلى متى؟ ؟

لقد تنوع لديها استخدام الاستفهام في التقلب بين الاستنكار والدهشة والرفض، ففي النموذجين المذكورين أعلاه جعلت من خاتمة القصيدة ما يعتمد على الاستفهام المكثف الذي يوحي الاستنكار.

وكثفت الاستفهام في اللحظة التي كشفت الحرب فيها اشتداد مفارقة الأحداث للمنطق ولكنها اخرجت الاستفهام بدلالة الدهشة مما يحدث ليؤكد الدهشة في أن الحرب وبشاعتها لا تقتلان المشاعر الإنسانية.

تقول[2]:

يا سيّدي

ما عدتُ بعدَ الحربِ .. أدري مَنْ أنا؟...

أقطَّةٌ جَريحةٌ؟

أم نَجْمةٌ ضائعةٌ؟

أم دَمْعةٌ خَرساءْ؟

أم مَرْكبٌ منْ ورقٍ

---

(١) في البدء كانت الأنثى، ص ١٢٤ .

(٢) امرأة بلا سواحل، ص ٧٩ .

تَمْضَغُهُ الأنواءْ؟..

أين تُرَى سنلتقي؟..

وبيننا مدائنٌ محرُوقَةٌ

وأمَّةٌ مسحوقةٌ..

وبيننا داحِسُ والغَبْراءْ..

وتقول[1]:

فمن تُرى يُقْنِعُني؟..

أن السَماء لم تَزَل زرقاءْ؟

وأننّا..

في زمن التلوُّثِ الروحيّ..

والفكريِّ...

والقوميِّ..

يمكن أن نظلَّ أصدقاءْ؟؟

ظهر اهتمام الشاعرة بلغتها، فكانت بسيطة واضحة خالية من التعقيد والغموض، ويظهر ذلك واضحاً باهتمامها بتغير الدلالات على وفق الإيحاءات النفسية، وكان هذا متأتٍ من حرص الشاعرة على تأكيد فكرة القصيدة لأحكام بنائها.

---

(١) المصدر نفسه، ص٨١ .

الفصل الثاني

الأحاديات والثنائيات

الفصل الثاني

الأحاديات والثنائيات

الأحاديات:

تنطلق شاعرتنا من ذاتها لتؤسس فاعلية الحياة في محورها الخطر، إذ تبدو المرأة فيه مرتكز الوجود في صورته الأولى، ولذا فإن تفكيك الشعر يعيننا في معرفة الذات التي نستطيع أن نتتبعها عبر خيط ممتد في مجمل الإبداع الشعري، إذ يبدو تماثل الذات ملمحاً مفعماً بالحيوية والانفعال والتصارع والاعتماد على الإيحاء بمعان تُجدد تَجَدُّد تلقي القارئ لها. لذا جوبهت الشاعرة بثورة عنيفة عمادها الرفض والتجريح من جهة، ومن جهة ثانية قبلت تجربتها الشعرية القائمة على البوح، والصراحة، والصدق، والجرأة مع ما يتفق ومستوى القدرات النفسية والثقافية لمتلقيها، فقد وعت الشاعرة فاعلية الأعمال الأدبية فيما ترمز إليه، وقد أكد النقاد «أن الأعمال في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإثارة وإنما بمعنى قابليتها على تعدد المعاني، فالرمز عملية متواصلة والذي يتغير هو وعي المجتمع به وما يعلق عليه من أهمية»[1].

فالتغني بالذات إذن منطلق من إيمان الشاعرة بطرح فكرة التكفير، فجاءت قصائدها لا توحي بوجود عداوة بينها وبين الرجل، إنما قصائد مفعمة بحب غير ملتبس بالإحساس بالذنب لأن المرأة كانت سبباً في مأساة الرجل وطرده من الجنة، فقبلته كما هو يعينها في ذلك صورتها المستقرة في الشعر العربي على أنها مرتكز الوجدان والإلهام، ففعلت معه كما فعل معها وجعلته مرتكز الوجدان والإلهام أيضاً. فانطلقت من زهوها الكائن في خطيئتها الأولى، فهي لا تريد أن تتنصل من كونها رمزاً للإغواء، إنما تريد أن تجعل من هذا الإغواء منطلقاً تكفيرياً تلج به الحياة الجديدة بعيداً عن فردوسها الذي فقدته، فجعلت من الغواية سبيلاً وأفقاً جديداً، فهي تغويه بالجسد لتحقق أمومتها، وتغويه بالبطولة لتأمين حمايتها، وتغويه بالمروءة

---

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٢٩٩

والكرامة لتضمن بقاءها، وتتعدد دلالات الغواية بتعدد حاجاتها، وبذا يكونان ذاتاً واحدة قبل مشهد التفاحة الذي شطرهما إلى ذاتين فيهما من التضاد ما فيهما من التماثل، وبذلك سنحاول متابعةِ مرتكزات الذات من الأحاديات في الصدق والعناد والبداوة والأنوثة.

أولاً: الصدق:

اعتمدت سعاد الصباح الصدق في طرح ذاتها في مجتمع منغلق يسمع صوتاً واحداً هو صوت الرجل، ولذا جاء تحليلها لذاتها محتوياً تحليلاً لذوات النساء جميعاً، تقول[1]:

قد كانَ بوُسْعي،

- مثلَ جميع نساء الأرضِ

مُغازلةُ المِرآة

وتقول[2]:

قد كان بوسُعْي

ألاّ أرفُضَ

ألاّ أغْضَبَ

ألاّ أصرُخَ في وجهِ المأساةْ

وتقول[3]:

قد كان بوسُعْي

أن أتجنَّب أسئلة التاريخ

وأهُربَ منَ تعذيبِ الذاتْ

---

(١) في البدء كانت الأنثى، ص ١٣ .

(٢) المصدر نفسه، ص١٧ .

(٣) في البدء كانت الأنثى، ص١٩ .

وتقول[1]:

لكنّي خنتُ قوانينَ الأنثى

واخترتُ مواجهةَ الكلماتْ..

لقد صرحت بأن ذاتها معذبة إن هي نصرت أنوثتها على مهمتها في قلب الثوابت المتعارف عليها في قول الشعر. وتتصاعد نغمة الصدق عندها، فتلجأ إلى خصوصية في ذاتها، فتنطلق من الأمومة التي لا يضاهيها شيء آخر في الصدق، ويبدو ذلك جلياً في قولها[2]:

إنني أحملكَ في داخلي

كامرأةٍ في شهرها التاسعْ...

فكيفَ أتخلَّصُ منكْ؟

كيفَ أقطعُ حَبْلَ مشيمتي مَعَكْ

وأنت مُشْتبِكٌ ككُرةِ الصوفْ

بأحلامي، ورغباتي، وجهازي العصّبي؟

كيفَ أتركُكَ على قارعة الطريق

تحتَ الثلجِ والمطر، والأعاصيرْ

وأنت أوّل طفلٍ ولدتهُ..

وآخرُ طفلٍ سوفَ ألِدهُ؟...

فالشاعرة جسدت الأمومة بمفهوم الاحتواء المستمر، إذ جعلت من تأكيد الاستمرار في جملة «إنني أحملك» وختمت المقطع بارتباط ذلك بالمستقبل، فهي استمرارية الحياة التي يتركز فيها الصدق بشكل لا يقبل الجدل.

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٠ .

(٢) خذني إلى حدود الشمس، ص٤٩ .

إن عمق الصدق لدى الشاعرة جرّها إلى حزن الذات مما يحصل من فقدان المرأة لإنسانيتها، وقد عمق الحس الرومنطيقي الذي خضعت له الشاعرة شأنها شأن شعراء العصر الحديث، إلا أنها استطاعت أن تبرح الجانب المأساوي عند شعراء الرومنطيقية لدى اصطدام ذاتها الحساسة بمشكلتها، فنجحت في تأسيس رؤية خالصة للذات، منطلقة من إصرارها على كشف الحقيقة ثم تحديد انعكاس هذا الكشف لتجاوز الواقع وتحويلاً لنظامه[1].

تقول[2]:

يَقُولون: إنّ الكتابَة إثمٌ عظيمٌ فلا تَكْتُبي

وإن الصلاة أمامَ الحروفِ... حَرامٌ

فلا تَقْربي ...

وإن مِدادَ القصائدِ سُمٌّ..

فإيّاكِ أن تَشْرَبي..

وتقول[3]:

يَقُولونَ: إن الكلامَ امتيازُ الرجالِ

فلا تنطِقي

وإن التغزُّلَ فنُّ الرجالِ...

فلا تَعْشقَي!!

وإن الكتابةَ بحرٌ عميقُ المياهِ

فلا تَغْرَقي...

---

(١) انظر: أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، (د.ت)، ص ١٨٥ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٣ .

(٣) المصدر نفسه، ص١٥ .

وتقول[1]:

يقولون: إني كسرتُ بشعري جدارَ الفضيلةْ

وإنَّ الرجالَ هُمُ الشُعَراءْ

فكيف ستُولدُ شاعرةٌ في القَبيلةْ؟

وتقول[2]:

يقولون إني كسرتُ رُخَامَة قبري..

وهذا صحيحْ

وإني اقتلعتُ جُذورَ النفاقِ بشِعْري

وحطّمتُ عصَر الصفيحْ

وتقول[3]:

يقولون: إن الأنُوثةَ ضعفٌ

وخير النساء هي المرأةُ الراضيَةْ

وإن التحرُّرَ رأسُ الخطايا

وأحلى النساء هي المرأةُ الجاريَةْ

يقولون: إن الأدبيات نوعٌ غريبٌ

من العُشبْ... ترفُضُه البَاديةْ

وإن التي تكتُبُ الشِعْرَ..

ليَستْ سِوى غانيه!!

إن قصيدة «فيتو على نون النسوة» تعد أنموذجاً محتوياً لمرتكزات الذات الصادقة

---

(١) فتافيت امرأة، ص١٦ ،

(٢) المصدر نفسه، ص١٨ .

(٣) المصدر نفسه، ص١٩ .

في عمق الرؤية لحال المرأة في الخليج العربي، فتكثف طرح ذاتها المتألمة، فتنطلق من جملة «يقولون» التي يغلفها حزن ساخر، لتسلك سلوك من تحاصره الأسوار والحواجز لتحول دون إثبات كينونته، فيحاول رصد ما يراه بعين ثاقبة ترى بالقلب لا بالعين، آخذة بفكرة المغامرة والمخاطرة[1]. فتكثر من تعدد تقولاتهم لشيء في نفسها يكمن، إذ تعزز ما تريد عبر ذاتها العاكسة لما يجابهها فتقبل بالمغامرة.

تقول[2]:

وها أنذَا

قد شربتُ كثيراً

فلم أتسمَّمْ بحبر الدواةِ على مكتبي

وها أنذا..

قد كتبتُ كثيراً

وأضرمتُ في كلِّ نجمِ حريقاً كبيراً

فما غضِبَ اللهُ يوماً عليَّ

ولا استاءَ منّي النبيّ

وتواصل تكثيف ذاتها العاكسة لتحقيق ردة الفعل من قولهم من خلال «وها أنذا قد عشقت كثيراً، سبحت كثيراً، وقاومت كل البحار ولم أغرق، وأسأل نفسي لماذا يكون غناء الذكور حلالاً ويصبح صوت النساء رذيلة، فإن جرحوني فأجمل ما في الوجد غزال جريح، وإن صلبوني فشكراً لهم، لقد جعلوني بصف المسيح».

وتختم القصيدة بنغم ذاتها المستشفة لما سيحدث، فتستقر في عالمها الآخر الآتي، عالمها الحقيقي، إذ لا قيود وشروط، فتنجح ذاتها الصادقة في الكشف عن الحقيقة اللامرئية واللانهائية:

---

(١) انظر: الثابت والمتحول، ص١٥١، ١٨٢ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٤ .

تقول[1]:

وأضحكُ من كلِّ هذا الهُراءْ

واسَخرُ ممنْ يريدونَ في عصرِ حربِ الكواكب..

وأدَ النساءْ

واضحكُ من كُلِّ ما قِيل عنّي

وأرفُضُ أفكارَ عصر التَنَكْ

وأبقى أغنّي على قِمتّي العاليه

وأعرف أن الرعودَ ستمضي...

وأنَّ الزوابعَ تمضي...

وأن الخفافيش تمضي

واعرف انّهمُ زائلونْ

وإني أنا البَاقيهْ...

وما يقال عن هذه القصيدة ينطبق على قصيدة أخرى هي «وصل السيف إلى الحلق»[2].

ثانياً: العناد:

هو صفة لتلك الذات التي رفضت بإصرار أن تكون موضوعاً للقصيدة فحسب، يحاور فيها الشاعر الحياة بحرية كاملة تتيح له أن تفجر إبداعه في البوح بكل شيء وعن كل شيء دون كبت أو قمع، ولكن سعاد الصباح وعت جيداً أن صوت المرأة يمكن أن يبوح كذلك بكل شيء وعن كل شيء، ولها الحق أيضاً في أن تجعل الرجل مدار شعرها لأن لها الحق أن تكون ذاتاً شاعرة كما هو، تبوح بإحساسها العنيف بوحدة ذاتها واندفاعها اللاشعوري وجنونها وتحديها حواجز الخوف والتردد، لا بل إلى حد التضحية من أجل إثبات حقها في القول، وقد ساعد في ذلك ثقافة الشاعرة

---

(١) فتافيت امرأة، ص١٦، ٢٠.
(٢) فتافيت امرأة، ص١٥٥ .

وخبرتها ومكانتها الاجتماعية المرموقة في بلدها، فقررت ملامسة الحياة بواقعية يغلب عليها العناد والتمرد والتحدي.

تقول[1]:

هذي بلادٌ لا تريدُ امرأةً رافضةً..

ولا تريدُ امرأةً غاضبةً

ولا تريدُ امرأةً خارجةً

على طُقُوس العائلةْ

هذي بلادٌ لا تريدُ امرأةً..

تمشي أمام القافلةْ..

إنها تؤكد عبر فكرة القصيدة عكس ما تظهره الأبيات الشعرية، لأن المرأة العربية كانت توضع في هودج على ظهر الناقة، وتمشي في مقدمة القافلة، إعزازاً لها وحرصاً عليها.

وتقول[2]:

معذرةً .. معذرةً..

لن أتخلَّى قطُّ عن أظافري

فسوف أبقى دائماً

أمشي أمام القَافلةْ..

وسوف أبقى دائماً..

مقتولةً.. أو قاتِلَةْ..

وقد يغلب عليها طابعها الأنثوي الشفاف، إلا أنها لا تتخلى عن عنادها في تحقيق ذاتها.

---

(١) خذني إلى حدود الشمس، ص٨٤ .

(٢) خذني إلى حدود الشمس،ص ٩٠ .

تقول[1]:

يا سيدي:

مشاعري نحوكَ، بَحْرٌ ما له سواحِلْ

ومَوْقِفي في الحب .. لا تقبلهُ القبائلْ

يا سَيِّدي:

أنتَ الذي أريدْ..

لا ما تريدُ تَغْلَبٌ ووائلْ

أنتَ الذي أحِبُّهْ..

ولا يُهِمُّ مُطلقاً

إن حلَّلوا سفكَ دمي..

واعتبروني امرأةً..

خارجةً عن سُنَّةِ الأوائلْ..

يا سيدي:

سوف أظلُّ دائماً أقاتِلْ

من أجْلِ أنْ تنتصرَ الحياهْ

وتورقَ الأشجارُ في الغاباتْ

ويدخُل الحب إلى منازِل الأموات

لا شيء غيْر الحب

يستطيعُ أن يحركَ الأمواتْ...

لقد أكدت الشاعرة بعناد عدم الفصل بين ذاتها وتجزئتها وبين ذات الرجل وتجزئته مستوعبة بذلك حركة الحداثة العاطفية النسوية، فلم يأت خطابها الشعري العاطفي ينم عن عزلتها المأساوية لأنها شاعرة اعتمدت الاتجاه الرومنطيقي، إلا

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص٧١ .

أنها خاضت في المحرمات والممنوعات في بيئتها المحافظة لتؤكد الحس التحرري للرقي بالنص الشعري النسائي، شأنها شأن الشاعرات الرائدات في هذا العصر، مثل فدوى طوقان ونازك الملائكة وغيرها ممن مزجن الحياة العامة بالذات مزجاً محكماً فجعلت من الكتابة الشعرية حقاً مشروعاً لها، سواء أكانت برضاه أم من دونه، فهي تحقق حرية ذاتها عن طريق هذا البوح، لتتفتح لها آفاق الحياة، تقول[1]:

إن الكتابَة عندي،

هي حوارٌ أقيمهُ مع نفسي

قبل أن أقيمهُ معك

فأنا أستطيع أن استَحضرَكَ

دُونَ أن تكونَ حاضِراً

وتحقق في كتابة العشق وابتكار الحنان ومقاومة الاستعمار وتحرير العقل وتأكيد الأمومة، ثم تختم قصيدتها بقولها[2]:

سوف أبقى أصهلُ

مثل مُهْرَةٍ فوقَ أوراقي

حتى أقضُمَ الكرةَ الأرضيّة بأسناني

كتفاحة حمراءْ..

فتؤكد أنوثتها وأمومتها، إذ هما الجزءان المشرقان في حياتها واللذان يمنحانها تأسيس الحياة على هذا الكون، إذ فيهما تكمن قوتها التي تنشرها فوق الكرة الأرضية فتندمج بتلك الذات التي قضمت التفاحة الأولى، فهي لما تزل تريد أن تقضمها عنواناً على تأكيد فعل النظير متى شاءت.

ثالثاً: الأنوثة:

الأنوثة شأن إنساني جبار، احترمته الأديان السماوية وتفاعلت معه الحضارات

---

(١) قصائد حب، ص١٩ .
(٢) قصائد حب، ٣٢ .

المتعاقبة على مر العصور، وطرحته الآداب والفنون على أنه مفهوم تستقر عنده أشكال الحياة، واستعانت سعاد بأنوثتها في الكشف عن لحظات الصعود ولحظات الانكسار في حركة دائرية تتضمن مشاعر الذات الأنثوية المتصارعة مع زمنها والمتوافقة معه. ومن الصور المتجلية في هذه الأنوثة اتحادها بالرجولة في حد متساوٍ لا يقبل الفصل، كما لا يقبل أن يطغى حد على حد، فنجد في الشعر تلك الأنوثة التي يجب على الرجل قبولها ما دامت متساوية. ومن أبرز مقومات هذه الذات الأنثوية أنها ذات لا تشعر بأزمتها، وإن شعرت فمن جراء جعل الآخرين لها أزمة مستديمة، فعمدت إلى ترك الخوف من الصراحة فأخبرتنا بالكثير.

تقول[1]:

يا صديقي:

الكُويتيةُ- لو تفهمُها-

نَهْرٌ من الحُبِّ الكبيرِ....

والكويتية إعصارٌ من الكُحلْ

حماكَ اللّه من أمطارِ كُحلي وعطوري

والكُويتّية تهوَاك بلا عَقْل....

فهل تعرفُ شيئاً عن شُعوري

فأنا في غَضَبي عُودُ ثقابٍ

وأنا في طَربي غَزْلُ الحرير

فالمرأة هنا ذات متسلحة بأضعف الأسلحة «الكحل، والعطور، وشعور حاد يغلب العقل، والحرير»، إلا أنها ذات تستطيع قلب اللعبة لتجعل منها نصراً محققاً في اختيارها له.

وتقول[2]:

---

(١) فتافيت امرأة، ص٢٩ .

(٢) امرأة بلا سواحل، ص١١١ .

سأعلنُ باسْمِ سُعادٍ،
وهنْد،
ولُبنَى،
وباسْمِ بَتُولْ
سأعْلِنُ ألوفِ الدجاج المُجلَّد...
باسْمِ ألوفِ الدجاج المُعَلَّب
أنِّي خَنقتُكَ تَحتَ ضَفائِرِ شَعْري
وأنِّي شربتُ دماءك مثلَ الكحولْ
ولن أتراجَعَ عمّا أقولْ...

لم تشرك سعاد الصباح معها ذاتاً تستقدمها من واقع الأسطورة أو الرموز النسائية التي عرفتها الحضارات والأديان والآداب، لأن تلك الشخصيات الأسطورية تعتمد على الخيال الذي تبتدعه المخيلة الشعبية لتفسر به علاقة الإنسان بالكون، فلم تقدم الشاعرة كما «أقدم شعراء الحداثة على توظيف الأسطورة لتخلق عوالم جديدة تسودها الطمأنينة والارتياح والسمو الروحي نقيضاً لغلبة المفاهيم المادية وتدني فعل الروح في حاضرنا الحالي»[1]. وقد ابتعدت الشاعرة عن هذا الجو الأسطوري المغلف بالخيال والسذاجة أحياناً فلم تأت بكليوباترا ولا سميراميس ولا عشتار ولا ليلى الأخيلية ولا العامرية ولا جولييت، إنما انطلقت من واقعها ومعاناتها، فبدأت بسعاد ولعلها تعني ذاتها وهند ولبنى وبتول ذوات من حاضرها، نساء حائرات صابرات يعاملن كالجواري في مجتمع يعد الأنوثة ذلاً ووصمة عار، وعن طريق ثورة الذات قررت نسف هذه الممالك التي شيدها الرجل بامتهان الأنوثة، تقول[2]:

سأنسِفُ هذي السماواتِ
نَجماً فَنَجماً....
وَلنْ أتنَازلَ عمّا أريدْ

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨، ص٢٨٦ .
(٢) امرأة بلا سواحل، ص١٢٣ .

رابعاً: البداوة:

أراد الشعراء المعاصرون إيجاد منافذ جديدة تستوعب هموم عصرهم وتطور حياتهم ومفاهيمهم، فنفذوا إلى ذلك من خلال تغيير الشكل الشعري، لأنهم اعتقدوا أن موضوعاتهم التي تفرضها عليهم الحياة المعاصرة لا يمكن أن يستوعبها الشكل الشعري الموروث، فكانت ثورة القوافي والأوزان، فعرفنا الشعر الحر ومن ثم قصيدة النثر، وقد أفضت بهم هذه الثورة إلى الجرأة في القول، فقالوا ما لايمكن أن يقال سابقاً، واستماتوا ونقادهم في مباركة هذه الثورة الشكلية والموضوعية، وشهدت منطقة الخليج العربي انقلابات كبيرة في المجتمع أحدثها اكتشاف النفط وتكديس الثروات الضخمة، مما ساعد على تغيير البنية الداخلية للمجتمع بعد الاتصال بالعالم الحديث[1]. وانضمت سعاد الصباح إلى هذه الثورة، يراودها حلم التحدي في المشاركة، فاستجابت لمستحدثات العصر الأدبية، فخرجت مثلهم عن الأوزان والقوافي وتجرأت في القول على غير العادة، إلا أنها انفردت بشيء ميز تجربتها الحداثية هذه، ونعني به احترام البداوة المتأصلة في ذاتها العربية الصافية، ولم ترد من تلك البداوة العادات والتقاليد التي أساءت لذلك الموروث، إنما أرادت الرفعة في الأخلاق والطباع التي هيأت العرب لقبول الدين الإسلامي «لأن أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر، وسببه أن النفس إذا كانت على الفطرة الأولى كانت متهيئة لقبول ما يرد عليها وينطبع فيها من خير أو شر»[2] ولهذا رأينا أن الإسلام لم ينزع هذه البداوة، وإنما هذبها ووظفها للارتفاع بالعربي نحو حياة أفضل بعد أن «صار لهم البأس خلقاً والشجاعة سجية يرجعون إليها»[3]. إنها أرادت من خلال احترام البداوة أن تعيد للأذهان حقيقة مفهوم هذه الميزة العربية، لأنها قانون حكم الحياة الغابرة فكانت ملمحاً مشرقاً طبع الحياة العربية بشكل متواصل، فقد حوت البداوة من مكارم الأخلاق الكثير، وكانت المرأة مرتكزاً لتأصيل هذه المكارم واحترامها وحمايتها وقبول إجارتها وشاعريتها. ولذا وجدناها مرتكزاً في التجربة الشعرية، إذ بها وحدها كانت تفتح القصيدة، وعليها وحدها بكى العربي وجداً وسالت دموعه

---

(١) نورية الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، شركة المطبعة العصرية ومكتباتها، الكويت، ١٩٨٠، ص٢٨٥ .

(٢) مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦،ج١، ص٢١٧-٢١٩ .

(٣) المرجع نفسه، ص٢٢٢ .

حزناً، وخلفها وحدها استمرت رحلته هابطاً ومرتفعاً بين السهول والأودية والجبال والسفوح، فأرادت سعاد أن تعيد للذهن المعاصر ما كانت تعني البداوة في بعض صورها المشرقة، وهي أن المرأة كانت دعامة مهمة في حياة البدوي العربي فتحدّت كل من خان هذا المفهوم.

تقول[1]:

كل من يَحْتَرِفُونَ السَّلبَ.... والنَّهْبَ....

ومَنْ خانُوا تُراثَ الصَحراء.....

أتحدّاهُم بشِعْري...

وَبنْثري...

وصُراخِي...

وانفِجاراتِ دِمائي....

فهي تريد عودة إلى كل مشرقٍ في الماضي تستعيده لتتوازن الحياة الحاضرة وتتخلص من الترهل والسذاجة تحت داعي التحضر والحداثة.

تقول[2]:

يا زماناً عربياً....

لم تَعدْ تنفعُ فيه الكلماتْ

يا زماناً

ما لهُ لونٌ، ولا طَعْمٌ، ولا رائحةٌ

رَحَلَ الأعرابُ عنه، وأتى المُستَغرِبُونْ

واستقالَ السيفُ من أحلامِهِ،

واستقالَ الفاتحُونْ

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص ١٠٤ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٦٢،١٦٥ .

وَصلَ السيفُ إلى الحَلقْ

وما زال لدينا شعراءُ يكتُبونْ

وَصلَ السُل إلى العَظمْ

وما زال لدينا شعراء يكذِبُونْ

ويقولونَ على الأوراقِ، ما لايفعلونْ...

إن نظرة شمولية تستقرئ الدواوين جميعها، تعرّفنا ما أرادت سعاد من قولها الجرىء، فهي لم ترد الجرأة بحد ذاتها للمباهاة، إنما أرادت أن تكشف ذوات الآخرين عبر ذاتها الشاعرة المتفاعلة مع بيئتها. ولذا سنجد موضوعاتها التي رفضت، لم تكن هي المرتكز الوحيد في تجربتها الشعرية، إنما هناك مرتكزات أخرى حاولت العزف عليها لتأكيد هويتها الخليجية والعربية وذاتها النافرة العنيدة، إذ «إن المحتوى لا يمنح القصيدة بعدها الشعري، وإنما في القصيدة عناصر أخرى مثل الجو الزماني والمكاني والنمو العضوي واستخدام المونولوج الداخلي»[1]، وقد انطلقت من مكانها الخليجي ومكانها العربي .

تقول[2]:

آتي إلى الجَنوب

حيثُ الأرضُ تُنبِتُ الليمونَ، والزيتون

والأبطالْ....

وتُنْبِتُ العزَّةَ... والنَّخوةَ... والرِّجالْ...

آتي إلى الجنُوب

كي أقبلَ السُّيوفَ، والخيولَ، والنِّصالْ...

وفي فمي سُؤال:

هل أصبحَ الجَنُوبُ وحده... قاعدَة النِّضال؟

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٦٥ .

(٢) خذني إلى حدود الشمس، ص١٤٤ .

فاستقدمت بيروت والتصقت بها من منطلق تراثها البدوي، فهي تأتيها لأكثر من سبب، لاستعادة الذكريات، وللجمال، ولفضلها عليها في إغناء تجربتها الشعرية، ولكونها ملعباً من ملاعب الحرية، ولكن السبب المهم هو أن بيروت تشعرها بما يرضي عشقها لقيم الماضي الذي افتقدتها الأرض العربية، وحقق وجودها جنوب لبنان حيث المقاومة.

تقول[1]:

أيُّها الجارُ الذي كانَ مع الأيامِ جارا
يا الذي روَّعت آلاف المَهَا
إن قَتْل الكُحْل في العَينين، لا يُدّعىَ انتصاراً
إنَّ ما سميّتَهُ مَلْحمة كُبْرى،
أسميه انتحاراً....

فمن البداوة حفظ الجوار والذمار، فماذا فعلت حضارة الأخلاق؟ إن عشق الشاعرة للبداوة لم يكن مجرد عودة إلى الماضي، إنما أرادته حلاً لأزمة العصر.

تقول[2]:

عندما يطعنُني في الظهرِ سَيفٌ عربيٌ
يصبحُ التاريخُ عَاراً....
عندما يذبحُني أبناءُ عمي
في فراشي....
يُصبحُ الحُلْمُ العروبيُّ.... غُبَاراً....

فهل من البداوة أن يسل السيف للطعن والغدر، أو من أجل الحق ونصرة أبناء العشيرة؟ إن من خصوصية الإبداع، أنه منتم إلى خصوصية الثقافة والبيئة، وكانت سعاد الصباح تطمح إلى التغير في بيئتها الخاصة وبيئتها العامة، إلا أنها لم تتجاوز

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٤٢ .
(٢) المصدر نفسه، ص٤٥ .

البداوة المتأصلة في عمقها، تزيد من احترام تجربتها الشعرية، فهي لا تريد ثورة على القيم والأعراف، إنما تؤكد هذه القيم والأعراف وتتغنى بها. فهي بدوية حتى النخاع حين تعشق،فعلى الرغم من حياتها المترفة وسفرها الدائم وإقامتها في عواصم العالم، التي عرفت بالرقي الحضاري وجمال الطبيعة والحرية، فإنها لم تستطع أن تتخلص من النزوع إلى بداوتها، تقول[1]:

أيها الفارسُ الذي يلفُّني بعباءةِ رُجُولتهْ

من شمالي، حتى جنوبي....

من شفتي، حتى خاصرتي...

يا مَنْ يكتبُ قصائدَ العشقِ على تضاريس أيامي

قلبي فاكهةٌ تنتظرُ القطافْ

ومَسَاماتي مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح

فيا أيُّها البحَّارُ الذي شقَّقَ ملحُ البحرِ شفتيهْ

أنا مملكةٌ من النساءْ

فازرَع مرساتكَ على سواحل وجداني...

وامنحني بركات أبوتك...

فلا بيتَ إلا أنتْ...

ولا قبيلة إلا أنتْ....

ولا وَطَنَ انتسبُ إليه....

إلا أنت.....

وتقول[2]:

أيها الفارسُ الذي أنتظرُهُ.....

---

(١) خذني إلى حدود الشمس، ص ٤٢ .

(٢) خذني إلى حدود الشمس، ص٢٦ .

منذ بداية التاريخ....

ومنذ بدايةِ الأشياءْ

إنَّ أشجارَ حناني....

وأزهار قلبي مُسْتَنْفَرةْ

وطيوري.... وأسماكي

وأبراج فكري.... مُسْتَنفِرةْ

فترجَّل عن حصانك، يا سيِّدي

فمن زحمة الأحلام الباريسية في (مجيف) تلك القرية الفرنسية الجميلة، استقدمته على حصانه، لتلتف بعباءته ورجولته، فهي في مجيف لما تزل محاصرة بالقبيلة والفروسية والضفائر والشجاعة والريح والسفن، لتخفف من أزمتها هناك.

تقول[1]:

(شُوبَانُ)

يَعْزفُ في جِوارِ المِدْفأةْ

قُل لي: (أحبُّكِ)

كي تزيدَ قنَاعَتي

أني امرأةْ...

قُل لي: (أحبُّكِ)

كي أصيرَ بلحظةٍ

شفَّافة كاللؤلؤه...

حشدت الشاعرة في هذه القصيدة كماً كبيراً من الشؤون الأنثوية، ولكنها رفضتها جميعاً «العطور، الطيور، الأساور، الأثواب، الأزهار» لأنها أرادت أن تكون جزءاً من ماضيها القديم، فاختارت اللؤلؤة، ومنه استوحت الصفاء. ويكثر في

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص١٣ .

شعرها هذا الجانب، فهي تحاول دائماً أن تمزج بين بداوتها ومشاهد التحضر والمدنية، وهي تجوب الأرض، فالذي يبقى في ذاكرتنا من هذا الشعر، تلك المرتكزات التي تلح عليها، مثل «الخنجر، المراكب، السيف، الحصان، العباءة، السفن، اللؤلؤة، المرجان، الخلجان، السواحل الرملية، الأمواج المتلاطمة، الصحراء، البراري» مما يعزز في نفسها احترام الفروسية والشجاعة والقوة والنخوة، في تأصيل الجذور في الحياة المعاصرة.

الثنائيات:

يبدو أن الشاعرة مسكونة بالتضاد شأنها في ذلك شأن البشر جميعاً، فهي حالات متداخلة بين الشيء وضده ومن الحالة ونقيضها فما «من شاعرة عارضها جيلها بقوة، وقرأها جيلها بكثافة، وتجاوزت جيلها بجرأة، وعبرت عن جيلها في شعرها كسعاد الصباح»[1]. وهي إذ تنفرد بهذا، فهو من واقع الحركة الشعرية الخليجية التي جسدتها دعوة «الشعراء للتعبير عن آلام الطبقات الكادحة، وانتشار دعوة الشعر الملتزم أو الالتزام في الأدب»[2]. ولذا كثر في شعرها طرح المواقف الذاتية بحدة وانفعال من جراء الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني، فهي لم تخرج عن هموم الإنسان في وطنه سواء أكان رجلاً أم امرأة، ولما كان التناقض صفة مميزة للواقع العربي، اتخذت من بنية التضاد أسلوباً شعرياً تتناغم وطبيعة تلك النظرية الواقعية لفاعلية التجربة الشعرية[3].

ومن هنا تعمقت لديها نبرة التحدي والرفض، فعمدت إلى توظيف المقابلة بين الأشياء المتنافرة والصفات المتقابلة والأمور التي بينها معطيات متضادة ، لأنها تؤمن بأن هذه الضدية هي مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية فما «من شيء في حياة الإنسان إلا وبناؤه محكم بقيود الضدية، فالفرح يقابله الألم، والغنى موجودٌ بضده الذي هو الفقر، والصحة مقيدة برباط ضديتها من المرض، والحياة معزولة عن الوجود بحكم نقيضه الذي نسميه الموت، وكذلك الشأن في مظاهر الحياة الكونية

---

(١) سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، ص١٠٥ .

(١) صباح أسيود البشير، الشعر الحر في الخليج العربي، الأكاديمية للنشر، المفرق- عمان، ١٩٩٩، ص١٦٦ .

(٢) انظر: عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٤٨٨

الطبيعية، فالغرب يقابله ضده الشرق والشمال مقيد بالجنوب والعلو يقابله الانخفاض والبرودة تقابلها الحرارة، وهكذا لا نكاد نقف على شئ في الكون والإنسان والحياة، إلا وهو بضده مرتهن وبنقيضه محكوم»[1]. والشاعرة لا تريد التفصيل في هذه النقائض من أجل تحديدها، أو من أجل قبولها أو رفضها إنما سعت إلى أبعد من ذلك، وهو أن هذه الضدية هي أساس الوجود. ومن الثنائيات في شعرها:

أولاً: الموت/ الحياة:

تركزت نظرة الشاعرة للوجود بجدية الحياة والموت، بعد تعرضها إلى تصادم حقيقي مع الموت بفقد ولدها، إلا أنها استطاعت أن تجعل من الحزن جراء الموت إمكاناً للتصعيد والتحويل والتعامل مع البلاء والمصائب من أجل فتح سبل علوية تحتوي على هذه الخسارة[2]. تقول[3]:

أمْطري يا سَمَاءْ
فإنِّي فقَدْت المُنىَ والرَّجاءْ
فَقَدْتُ الذي كانَ فيما عَشِقْتُ
أرقَّ المعاني وأحْلىَ العَطَاء
أجلْ... زلزلي الكون... إنَّ بِقَلبْي
زَلازِلَ هُوجَاً تُلبِّي النداءْ
لَقَدْ حَجَب الحُزْنُ عَنِّي الوجُودَ
وأمَسْيتُ أشتاقُ حضْنَ الفَنَاءْ
كرهتُ الحياةَ وما في الحياةِ
كرهت الصداقة والأصدقاء

---

(١) «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها»، ص٥٩ .
(٢) انظر: لغة التماس،ص١٩-٢٠ .
(٣) إليك يا ولدي، ص ٣٠-٣١ .

كرهتُ التَّفاهةَ والتَّافهينَ

وفرطَ الجحودِ، وشُحَّ الوفَاءْ

فهاتي سيولَكِ.... أخمِدُ حِقدي

على الحاقدين.... على الأشقياء

وأنزعُ موقَعهم من ضميري

وأطفئُ ثورةَ هذي الدِّماء

ويَسْجُدُ صَفٌّ دُموعي لربيِّ

وأرجعُ في نُورِه للصَّفاءْ

لَعَلَّك يا رب ترحمُ ثَكلي

وتَنْزِعُ مِن شوكهِ ما تَشَاءْ

أقامت الشاعرة فكرة القصيدة على ذكر طرفي الضدية والتباين [1]، فقد وصفت نفسها بأنها فقدت المنى، والرجاء والعطاء، واحتجاب الوجود، كرهت الحياة والصداقة، ثم حاولت أن تبرز الطرف الثاني المتباين وهو القبول بحكم السماء، فسجدت لله سبحانه وتعالى وعادت للنور والصفاء، تقول [2]:

ادفعي زَوْرقي إلى النُّور يا نفسي، وَسيري - لبرِّ الأمانِ

وكفى ما احتملت من شَجَنِ اللَّيلِ، وَعَصْفِ النَّوى، وظُلم الزمانِ..

كُنتِ كالشَّمسِ تغمُرينَ مدى الأرْضِ باحْتِوَاء حُسنِكِ النُّورَانِي

فتحوَّلتِ كالخرائبِ والأطْلالِ مَأوى لِلبُوم والغرْبَان

وتبدَّلت فالزهُور هشيمٌ، والسَنى فاحمٌ من النيرانِ

لقد انطلقت الشاعرة من الضدية الكامنة دون ذكر لطرفيها [3]، وذكر التباين بينهما، فقد أشارت إلى أمر يحتوي هذه الضدية، وهما فعلان، فعل الحب وفعل الحزن، ومنهما ولد فعل التحول.

---

(١) «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها»، ص ٥٩ .

(٢) إليك يا ولدي، ص ٥١ .

(٣) «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها»، ص٦٠ .

تقول [1]:

والهوى قصةٌ نَعَتْها الليالي.. والنَّدى ادمعٌ على الأجفانِ
آه يا نفسُ لو ملكتُ مصيري، وتحكَّمتُ في هَوى وجْداني
لتجمَّلت بالسُّمُو، وبالصبر، لألْقى سعادةَ النسيانِ..
غَيْر أنّي فَقدْتُ في مهمه الحُبِّ بَقايا إرادةٍ في كياني
وتعثَّرْتُ في طريقِ حياتي، كخيالٍ يجري وَرَاء إنسانِ
أيها الحُبُّ.. يا ملاذَ المساكينِ، ويا رحمةً من الرَّحْمن
أنا لَوْلاكَ لانحدرْتَ إلى السَّفحِ، ولَمْ أرْتَفعْ لسمت التفاني
فانتشلْ زَوْرقي إلى شاطئ الآمنِ وهدِّئْ لواعجَ الحرْمان
وأعدْ لي العَهْدَ الذي يجد القلبُ به عَودةً إلى نِيسان..

على الرغم من أن الحب والحزن معطيان غير منفصلين من حيث كونهما على صلة عضوية الواحد بالآخر، فقد احتمت الشاعرة بالحب لتبديد الحزن والخواء الروحي، وذلك ليقينها بأن الحب يصون المرء حتى في ذروة الحزن والتكدر ويحمله على تجاوز زمن الموت المحدد، إلى جعل الفقد عشقاً متناهياً.

وتقول [2]:

كَيف يا قَلْبي تفرَّدت بألَوانِ العذابْ؟
واحْتملتَ العيش مُرّاً، وشَرِبْتَ الكأس صاب
ولماذا أوْصَدَ الغيبُ بوجهي كُلَّ باب؟
وسقاني الهمَّ واللوَعة من غَير حِسَابْ
رب، غفرَانكَ إن كُنْتُ تجاوزت الصّواب
وأسأتُ الظنَّ بالغيبِ، وأخطأتُ الخطابْ

---

(١) إليك يا ولدي، ص ٥٢ .
(٢) إليك يا ولدي، ص٧١ .

اعتمدت الشاعرة الضدية هنا على نفي ما هو متوقع بذكر نقيضه [1]، وذلك من خلال قولها «التفرد بألوان العذاب، واحتمال العيش المر الصاب والكأس المر، وغلق الأبواب، وسقيا اللوعة والهم، وتجاوز الصواب، وأسأت الظن بالغيب»، وذكرت في مقابل ذلك أن الموت تحول إلى هاجس يضطرب به داخلها فكثرت التساؤلات «إن النور في أعماقها مذاب، لم يحرضها ظلال، أو يساورها ارتياب أو يحركها لوم أو عتاب باتجاه الذات الإلهية»، فهي لم ترد من هذه التساؤلات ما يبعد الطمأنينة عن ذاتها، إنما أرادت بها التخفيف والتعليل لتصل إلى القناعة الأخيرة في قولها:

«فأنا منْ حرم الإيمان في أعلى رِحاب،

يا إلهي كم أناديك فهل لي من جوابْ؟».

وانطلقت من تجربتها مع الموت إلى رؤية جديدة للحياة فكشفت جانب السمو والارتفاع بالنفس الإنسانية، فخمدت في نفسها تفاهات الحياة اليومية واهتمامات العالم الدنيوي المحدودة التي لا يبصر فيها الإنسان أبعد من أرنبة أنفه وموطئ قدميه، وقادها هذا إلى الاستعانة بالجانب الصوفي الكامن في البشر كلهم، وهكذا وظفت متطلبات الروح التي تعد أكثر حيوية بالنسبة لنمو الإنسان الكامل، لتستشعر من المتعة الروحية والنشوة الوجدانية ما يمكن أن يجمل الحياة ويطهرها ويقربها من وحدة الكون، لتجد الخلاص الذي لا يخفف عنها فحسب، إنما يكشف لها آفاقاً تتواصل من خلالها مع الحياة [2].

تقول [3]:

فَأجرني يا حَبيبي منْ مَصيري المُظْلِمِ

وانتشلْني يا أميري، من مهاوي الْعَدَمِ

كيف ألْقَى في ضُحى الأيَّامِ لَيْلَ المَأتَمِ

إنَّني في زَهْرَةِ العُمرِ، فأدركْ بُرعُمِي

وَأعِدْ لِي بَهْجَةَ الْعيشِ، وَسِحْرِي الْمُلْهِمِ

---

(١) «الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص ونقدها»، ص٦٠ .

(٢) عزف على أوتار مشدودة، ص ١٠٧ - ١٠٨ .

(٣) إليك يا ولدي، ص ٥٥ .

تخاطب الشاعرة ولدها المفقود من خلال ترجيها عودة التفاعل مع الحياة في كليتها المتمثلة في ربيع العمر، والسحر الملهم، فهي لا تريد أن تبعد نفسها عن ضربات الحياة الموجهة إليها، إنما لتدرك أن هذه الحياة وحدة كلية، فعليها أن تؤمن بعدم استحالة وقوع ما يكدرها مستقبلاً، فهي تحاول من الآن أن ترتفع إلى قممها.

وتشبثت الشاعرة بالحياة من جراء معاناة الموت بالتسابيح الإلهية، فاستبدلت الحب المفقود بالحب الأزلي، واستمدت من تقاليد التصوف الإسلامي الذي حرص على استيفاء الطابع التلقائي النزيه للحب الإلهي [1]، فحققت اغتنامها السعادة والخير طريقاً لله سبحانه وتعالى، تقول [2]:

ليتَ ربِّي حين قَدَّرَ لي هذي الحياهْ
لم يَصُغْنِي بَشَراً يحمل في القلب أسَاهْ
بَلْ فَرَاشاً في الْفيَافي، أو نَبَاتاً في الْفَلاَه
أو شُعاعاً في الدياجي، أو غِنَاءً في الشِّفَاهْ..

تمنت الشاعرة مفارقة الجسد والتخلص من هذا القلب الذي يصر على حمل الأسى، وأرادت أن تنطلق بالروح تجوب بها الجمال الحقيقي في الكون فتغدو فراشاً وشعاعاً ونباتاً وغناء يعيد تحقيق حياة أفضل لا يعكر صفوها أي متاعب دنيوية [3].

تقول [4]:

فأنا منْ حرم الإيمان في أعلى رحابْ
بْيدَ أني تُهْتُ يا ربِّي في درب الشبابْ
واكتستْ أجملُ أحلامي بمسود الضَبابْ
وذوتْ بي زهرةُ العمر، شجوناً واضطرابْ
يا إلهي.. هل قضى أمْرُك في أمِّ الكتابْ..

---

(١) عزف على أوتار مشدودة، ص ١٦٦ .
(٢) إليك يا ولدي، ص ٤٧ .
(٣) عزف على أوتار مشدودة، ص ١٦٤ .
(٤) إليك يا ولدي، ص ٧٢ .

أن أرى أحلامَ عمري، في رؤى الوهم سرابْ

وأمانيَّ نجوماً تائهاتٍ في السَّحَابْ

أكذا ينْتَحرُ العمْرُ، وينفَضُّ الشَّبَابْ؟

وأرى قلبي الذي ما زالَ كالبُرْعُم شَابْ

وخيالاتي على الأيَّام تَهْوي كالشِّهابْ

يا إلهي.. كم أناديكَ فَهَل لِي من جَوابْ؟

إنها لا تريد البحث عن الإجابات اليقينية التي تحدد الطريق إلى نور الذات الإلهية، كما فعل المتصوفة مثل الحلاج ورابعة العدوية وذو النون المصري، في تخليهم عن العالم المرئي إلى العالم اللامرئي، إنما أرادت طرح التساؤلات ومشاركة قارئها في البحث عن إجاباتها، فلم تغرق في بحار الصوفية بل استغرقت تلك البحار وأفادت من الإيحاءات الفلسفية والميتافيزيقية كلها في العبور إلى الآفاق التي يلتقي عندها العالم المرئي والعالم اللامرئي، وتخطي حدود الزمان والمكان [1].

إن ديوان (إليك يا ولدي) يمثل موقف الشاعرة من جدلية الموت والحياة، إذ يبدو فيه تفاعل البنية النصية في قصيدة ما مع غيرها من النصوص، مما يدل على انفتاح النص على غيره، ذلك لأن «النص الشعري ليس بناءً محكم الإغلاق، بل هو بناء مفتوح تتسرب من خلاله أهواء نصوص أخرى» [2]، فالديوان ليس عبارة عن وصف لحادثة الموت، إنما إخبار عما فعل الموت في تحول رؤية الشاعرة للحياة.

ثانياً: المرأة / الرجل:

إن جدل المرأة مع الرجل في حديث سعاد الصباح، نابع من كونها شاعرة ملتزمة بالقيم الإنسانية والخلقية، وهذا ينبع من وعيها لمهمة الكلمة في تجسيد وجود الفرد في قلب الأمة، وإسهامها في تشكيل هذا الوجود وتغيير ما ينبغي أن يغير فيه، فكان التزامها منطلقاً من واقع المجتمع الخليجي الذي تغير بشكل واضح بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ واندرج تحت هذا التيار الشعري مواقف الشعراء الخليجيين

---

(١) عزف على أوتار مشدودة، ص ١٦٨ .

(٢) إبراهيم خليل، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان، ١٩٩٩، ص ٢٥ .

الذين رصدوا واقع الانتفاضات الجماهيرية تأكيداً لالتزامهم بالحرية من أجل مواجهة التحديات الجديدة التي يعاني منها المجتمع العربي [1]، ومن أبرز هذه التحديات التي رصدتها الشاعرة موقف الرجل من المرأة، بشكل يخالف إرثه الحضاري والديني، إذ لم تكن النساء عبر تاريخهن العربي والاسلامي والأدبي دون الرجال، والذي تعاني منه المرأة اليوم مرده هيمنة الرجل على المرأة والنظرة إليها نظرة أبوية، لأنها غير قادرة على إدارة شؤونها، لذا نصب نفسه وصياً عليها وموجهاً لحياتها ومتحكماً بأمورها، ومتخذاً من ضعفها الجسمي واعتمادها الاقتصادي عليه والانتقائية في تفسير الفكر التراثي وتنفيذه ذريعة إلى إهمالها والانتقاص من حقوقها السياسية والاجتماعية والاقتصادية [2]، فكانت نظرة الشاعرة إلى ثنائية المرأة والرجل منطلقة من صراع الواقع والمثال الطموح، فهي في حديثها هذا لم تكن تنظر إلى العلاقة بين الرجل والمرأة من جانب الضدية المتنافرة والمتقاطعة، إنما تؤكد أنهما ثنائيان يوجد في كل منهما ضديات، ومن خلال هذه الضديات تؤسس رؤيتها بين الرفض والقبول.

إنها تتخذ من مثالية الرجل معادلاً موضوعياً يقابل حقيقة الذات الشاعرة، فهي تنأى عن الذات ببعض الخطوات لتقترب من التعبير عن معاناة الجمع (الخارج)، فكلما ابتعد الشاعر عن أحاسيسه المباشرة ومكنوناته الداخلية إلى ما يوازن المشاعر ويكافئها، اقترب من الأحاسيس الجمعية في أدائه الشعري الموفق «فالقصيدة التي يكتب لها البقاء ليست نتاج سكب العواطف الذاتية» إنما يكمن إبداعه - الشاعر - فيما يواري من ذاته خلف المجموع [3]. «إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة مواقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتهي إلى خبرة الحسية، تحقق الوجدان المراد إثارته» [4].

---

(١) حسان عطوان، اتجاهات الشعر الخليجي في مرحلة ما بعد النفط، مجلة الدوحة، العدد ٦٤، ابريل ١٩٨١، ص٢٢ .

(٢) تيسير الناشف، تحرير المرأة والوعي الذاتي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٤٦، ١٩٩٩، ص٢٤ .

(٣) ف. م مافيسن ت، س، إليوت الشاعر الناقد، مقال في طبيعة الشعر، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص١٣٢ .

(٤) فائق متى، إليوت، دار المعارف بمصر، ص٢٩ .

إن مواقف الشاعرة من المثالية منطلقة من مواقف الخواء السياسي والفراغ الروحي الذي يسكن في ضميرها ووجدانها، فعادت إلى الرجل المثال ليكون معادلاً موضوعياً، إذ إن في حياة الشاعرة رجالاً استقرت صورتهم المضيئة في ضميرها، فاستمدت من حياتهم رضى تعاملت معه على أنه مقياس أو ميزان للرجولة المطلوبة في هذا الزمن الذي يسمى الزمن الرديء، لتخرج بنتيجة مفادها الإجابة عن التساؤل: هل الوجود ليس بذي أخلاقية أو معنى ليصبح الزمن بعدها زمناً رديئاً كما هو الآن، أم ان البشر هم صنّاع أزمنتهم؟ وأكدت أن هؤلاء الرجال كانوا صنّاع أزمنة راقية رفيعة [1].

تقول [2]:

كنّا كباراً معهُ في كُتُب الزَمَانْ
كنا خيولاً تُشْعِلُ الآفاقَ عنفوانْ
كان هو النَسْرَ الخرافيَّ الذي يشيلُنا
على جَنَاحيْهِ، إلى شواطئ الأمانْ
كان كبيراً كالمسافاتِ،
مضيئاً كالمَنَاراتِ،
جديداً كالنبوءاتِ
عميقَ الصوت كالكُهانْ
وكان في عَيْنَيْهِ بَرْقٌ دائمٌ
يشبهُ ما تقولُهُ النيرانُ للنيرانْ

ردت الشاعرة المثالية إلى نقاء الشعور القومي والحب، لكونهما عاطفتين ساميتين ترتفعان بالمرء إلى مراتب الكمال والتصوف والزهد، فهما سمتان أخلاقيتان عرفتهما الجزيرة العربية التي كانت مهداً لـ «أخلاق وتقاليد تمكنت من روح العربي

---

(١) محمد جواد رضا، العرب وخرافة الزمن الرديء، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٤٤، ٤٥، ١٩٩٨، ص١١ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٣٣ .

وسرت في نفسه، وهي أخلاق الفروسية وتقاليدها في البطولة وفي الحرب، وحماية الجار والوفاء بالعهد»[1]، فلم يكن الرجل رمزاً للحب والحياة فحسب، بل كان رمزاً ثورياً تتوجه إليه الشاعرة بشعرها مشاركة لمعاناتها وأحاسيسها بثقل ما تحمل من هموم، لتعيد إليه دوره الأول في حماية الأرض والعرض، فتوسع، من مثالية الرجل من خلال واقعية جمال عبدالناصر الذي كان صراع الطموح والواقع لديه يفضح عبثية سواه من رجال الأمة، فكان فقده مسبباً لهذا الحزن المشوب بالعنفوان الذي يشع من جبين هذا الفارس.

تألفت القصيدة من ثمانية مقاطع يشتد فيها ترابط الزمان والمكان مع مثاليته والواقع المر، فمن مثالية الزمان «كنا معه شموساً توزع الضوء، كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا، نرى المستقبل الجميل في طلعته، كان هو المهدي في خيالنا، في رنين صوته ما يشبه الأذان، نبحث عن عينيك في الليل، فما لدي ما أقوله في زمن الخراب»، ومن مثالية المكان، «كنا خيولاً يشيلنا على جناحيه إلى شواطئ الأمان، كبيراً كالمسافات، مضيئاً كالمنارات، كنا جبالاً معه من حجر الصوان، كان النخلة الأطول في صحرائنا، كان بنا يطير في جغرافية المكان، مستهزئاً من هذه الحواجز المصطنعة، والممالك المخترعة، كان إذا نفخ في مزماره تبعته الأشجار، في عينه سنابل وحنطة، كان في قدرته أن يطلع السنابل، يرجع الملك إلى بيت بني عدنان، وبعده الوطن، بعضه مغتصب، وبعضه مؤجر، مقطع، مرقع، مطبع، منغلق، منفتح، مسالم، مستسلم». فالقصيدة ليست رثاءً للزمن الرديء، إنما هي رثاءٌ لعبدالناصر ذاك الذي خلق زمناً قومياً مثالياً، فتختم قصيدتها بقولها [2].

يا ناصرُ العظيم

سامحني فما لديَّ ما أقولهُ

في زَمَنِ الخَرابْ..

ثم تتباهى بأطفال الحجارة في إمكان نفي الزمن الرديء الذي هو من صنع البشر وتدني الواقع وانحساره أمام المثال الذي يقيم نظام الأشياء على حقيقتها،

---

(١) محمد غنيمي هلال، دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٥ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٤٢ .

فهي إن وصفت الزمن بالرداءة، فإنما لتؤكد أن هذا من باب السخف، لأن هناك أزماناً بارعة تصنعها الطفولة الغضبى، تقول [1]:

هَا هُم أولادُنَا

يَضَعُونَ الشَّمسَ في أكياسِهِمْ

يُبْدِعُونَ الزَّمنَ الآتي.. يَصِيدُونَ الرُّ عُودْ

ويَثورُونَ على ميراثِ عادٍ.. وثَمُودْ..

هَا هُم أكبادُنا

يقتُلونَ الزَّمنَ العبريَّ

يرمُونَ الوصايا العَشْرَ للنارِ..

ويُلغونَ أساطيرَ اليَهُودْ..

رائعٌ هذا المَطَرْ،

رائعٌ هذا المَطَرْ..

رائعٌ أن تَنْطقَ الأرْضُ،

وأن يَمْشيَ الشَّجرْ

هَا هُمْ يَنْمُونَ كالأعْشَابِ

في قلبِ الشَّوارعْ

ففتاةٌ مثلُ نَعْنَاعِ البَرَاري

وفتى مثلُ القَمَرْ

هَا هُمْ يمشُونَ للموتِ صُفُوفاً

كعصافيرِ المَزَارِعْ

ويَعودونَ إلى خيْمَتِهم دُونَ أصابعْ

---

(١) خذني إلى حدود الشمس، ص ١٥٣ .

فاتركوا أبوابكُمْ مفتُوحةً

طُولَ سَاعَاتِ السَّمَرْ

فلقد يأتي المسيحُ المُنْتَظَرْ

ولقد يَظْهَرُ فيما بيْنَهُمْ

وَجْهُ عليٍّ

أو عُمَرْ

إنها عادت إلى عالم الطفولة حيث البراءة والنقاء، فوجدت في مثاليتها ما يكسر الأسطورة اليهودية والكبرياء العبري، فوضعت إيمانها المطلق فيها، فتختم القصيدة بالواقع المتدني لعالم الكبار بقولها [1]:

قاومِي أيتُها الأيدي الجميلةْ..

قاومي.. أيتُها الأيْدي التي بلَّلها

ماءُ الطُفُولَةْ..

لا تُبالي أبداً.. بأكاذيبِ القبيلةْ..

لم نحرِّرْ نحنُ شبْراً من فِلسْطين.. ولكنْ

حَرَّرتْنا هذه الأيْدي الرَّسُولَةْ..

لقد جعلت من مثاليةٍ واقعَ الرسالات السماوية، ثم توسعت في مثالية حقيقية عاشت في كنفها وذلك في قصيدة «آخر السيوف» المهداة إلى روح زوجها ورفيقها ومعلمها عبدالله المبارك الصباح، تقول [2]:

ها أنتَ ترْجعُ مثلَ سَيْفٍ مُتعبٍ

لتنامَ في قلبِ الكُوَيتِ أخيراً

يا أيّها النَّسرُ المُضَرَّجُ بالأسى

---

(١) خذني إلى حدود الشمس، ص١٥٧ .

(٢) سعاد الصباح، آخر السيوف، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط٤، ١٩٩٧، ص.

كم كُنتَ في الزمنِ الردى صبُوراً

لقد جسدت فيه المثال الإنسان الذي يحق للشاعرة أن تبكيه بدموع كالأنهار، وتفقد الأمان بعده، فقد كان صبوراً شجاعاً، أميناً في وطنيته، مفعماً بالشجاعة والكرامة والحنان، مستلهماً للشعر متفهماً للرأي والمناقشة، فارتفعت به إلى مثالية كانت تراها أهلاً له، منفردة في شعورها في نقد الزمن غير المدرك والثورة على نظام الأشياء من امرأة طموح كانت ترى الأمور السياسية موضوعة في غير نصابها، فقد نعت الزمن بنعيها للمثال المفقود تقول [1]:

يا فارس الفُرسَان، يا بْنَ مُبارك
يا من حَمَيْتَ مَداخلاً وثُغُوراً
شربتْ خُيولكَ دَمَعها، وصهيلها
كيفَ الخُيولُ تموتُ؟ لا تفسيراً
ما عادَ بَحرُكَ أزرَقاً، يا سيدي
فكأنَّما صارَ النهارُ ضَريراً..

وتجد له التبرير في القدر المحتوم هذا، إذ إنه لم يستطع أن يستسيغ نظام الأشياء، هذا الذي أصبح بديلاً للزمن أو قريناً له، فلا خير ولا شجاعة ولا ذكاء يفيد فيه، ولذا يئس من مثوبة الإمساك بالعزة والعنفوان، وإحداث التغير الذي يعيد للخيل صهيلها وللبحر زرقته وللزمن رؤيته، فإما إيثار العافية وإما الموت، تقول [2]:

كَسَرتْكَ أنباء الكُوَيتِ ومن رأى
جَبَلاً بكل شُمُوخه، مَقهُوراً؟
ما كان يُمْكنُ أن تعيشَ لكَيْ تَرىَ
بابَ العَرين مُخلَّعاً مكسُوراً
صَعْبٌ على الأحرارِ أن يَستسلمُوا

---

(١) آخر السيوف، ص١٦ .
(٢) المصدر نفسه، ص١٥ .

قدرُ الكبيرِ، بأن يَظلَ كبيراً

فالجدل بين الواقع والمثال هنا مؤسس على الجدل بين الزمن الماضي والحاضر فيما يخص الوطن ويخص الشاعرة «رجوع الشيخ إلى الكويت كالسيف المتعب. أخبار الكويت المكسورة، النهار الذي صار ضريراً، عودة الصوت في الليل المقهور، أنت الربيع، صيرورة الزمان حدائق وعبيراً، طفولة الشاعرة الدافئة المغطاة بالأنجم والحرير».

تقول[1]:

البحرُ أنتَ .. يفيضُ عن شُطآنِهِ
قدرُ الكبيرِ بأن يكُونَ كبيراً ..
أأبا مُبَارَك، سوف تبقى دائماً
في العينِ كُحلاً .. والشفاهِ بَخُورا
يا آخذ الكَلماتِ تحتَ ردائِهِ
ما عُدتُ بَعْدكَ أحسِنُ التَعبيرا

فختمت القصيدة بصمت الكلمات بعد أن فقدت زمنه المثالي وبقيت في زمنها الواقعي.

وتمكنت الشاعرة من إعادة اللعبة مع الرجل، فنظرت إلى الحب على أنه غاية في ذاته، كما كان الحب عنده غاية في ذاته. فهي تسعى من خلال الحب لأن تحقق المشاركة الوجدانية والإنسانية معه، فارتفعت به إلى مثالية متناهية كانت تراه أهلاً لها كما ارتفع بها، منذ أن كانت رمزاً دينياً وملهمة للإبداع ومداراً لوجدانه.

وبعد تطور الحياة الدينية والأخلاقية، نظر الشاعر إلى المرأة على أنها مشهد من مشاهد قدرة الله سبحانه وتعالى على خلق الجمال ومنحه متعة النظر إليه، فلم يجد الشاعر سبيلاً لإدراك هذا الجمال إلا من خلال النظر إلى أصل يرده إليه ويعقد مقارنة بينهما «لأن في أصل كل جمال لابد من وجود جمال أول، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء التي نسميها جميلة، جميلة على أي نحو كانت الصلة التي تقوم

---

(١) آخر السيوف، ص٣١ .

بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول»[1]. فانحدرت إليها الحسية المرهفة والاستجابة الفطرية الخلاقة لهذا الضغط من قبل الطبيعة المتوحدة التي عاش فيها أسلافها من الشعراء العرب في جاهليتهم، إذ اعتمدت غنائية الشعر الذي كان يمثل أعلى درجات إنسانية الفرد وواقعيته، فالغنائية كانت تمثل «مذهباً من مذاهب العربي في أن يصف الشيء على ما هو عليه، وكما شوهد، من غير اعتماد لإغراب ولاإبداع»[2].

فهي لم تموه ولم تبتدع، إنما عالجت موقفها منه معالجة المحس الظاهر للمتخيل النائي[3]، متمثلة أبرز خصائص الشعر البدوي، ولاتعني بالبداوة هنا البيئة فقط، إنما سمة الحياة العربية، بقيمها وأعرافها، وعشقها وعبثها ونسكها وعفتها، ورقتها وخشونتها، وشجاعتها وفروسيتها وكرمها وعزتها وعصبيتها وتآلفها وعنفوانها وقوتها، ولذا كانت هذه الأمة في صحرائها وحواضرها متصلة الشعر اتصالاً متميزاً، إذ «لم يمر بدورات متعاقبة من التطور كما حدث مثلاً للشعر الأوروبي منذ عصر النهضة، بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور، قد تضعف قواه أو تزداد وقد تزهو ألوانه أو تشحب، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطاً ببدايته الأولى، على نقيض الشعر الأوروبي الذي لاتكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة»[4]، لذا وجدنا أن طابع الوصف يغلب على الشعر أكثر من طابع التخفي وراء الرمز، فجاء الوصف معبراً عن موقف الشاعرة من رجل حقيقي يشاركها الحياة والمعاناة والهم، وهو جزءٌ من هذه البيئة الجغرافية والاجتماعية والسياسية، فلم يكن الوصف لديها وصفاً يخرج لتحديد ملامح هذه البيئة، إنما رؤية الحياة والأحداث والأحاسيس معاً، وذلك لأن العربي لم ينفصل عن بيئته في كل الأحوال، فهو ينقل بحرفية متناهية متماسكة مع فكره واعتقاده، وذلك من إيمانه بأن التجربة الشعرية في حقيقتها تآلف يقيمه الشاعر بين «واقع الحياة ... والتعبير عن هذا الواقع»[5]،

---

(١) دينس هويسمان، علم الجمال، الاستطيقا، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار أحياء الكتب المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص١٢ .

(٢) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، ط٢، القاهرة، ١٩٧٢، ص٤١٥ .

(٣) عبدالجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٠ .

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٠ .

(٥) إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٥٨ .

فخلقت الشاعرة واقعاً جديداً متميزاً غير منقول بحرفية، إنما رؤية شعرية من خلال الواقع الحقيقي، فجاءت رؤيتها طبعية، فحديث الحب من أكثر الأمور التي تقبل اختلاف الرؤية لأنه من الأمور الأشد التصاقاً بالشاعرة، إذ تحكمها طبيعة الاختلافات النفسية والثقافية والبيئية.

إن رجل سعاد الصباح بدوي متأصلة فيه البداوة التي تعشقها الشاعرة من جانب، وترفضها من جوانبها السلبية، ومتحضر مندفع في حضارته التي تعشقها الشاعرة أحياناً وترفضها أحياناً، ولذا طرحت في شعرها صورة مثالية لرجل يجمع المتميز والرفيع من هذا وذاك، فأسست لهذا من خلال ثلاثة محاور انبثقت عن قطب النموذج (المثال) الرئيس، وهي: محور التحول- الثبات، ومحور الشعر- الكلام (التحدي)، ومحور الحب- الجسد.

تقول[1]:

عامٌ سعيدٌ ..

عامٌ سعيدٌ ..

إنيِّ أفضِّلُ أن نقولَ لبعضِنَا:

«حبٌّ سعيدٌ»

ما أضيقَ الكلِماتِ حين نقُولها كالآخَرينْ.

أنا لا أريدُ بأن تكونَ عواطفي

مَنْقُولةً عن أمْنِيات الآخرينْ ..

أنا أرفضُ الحُبَّ المُعبَّأ في بِطاقاتِ البريد ..

إنّي أحِبُّكَ في بدايات السَّنةْ..

وأنا أحِبُّك في نهاياتِ السَّنةْ ..

فالحُبُّ أكبرُ من جميع الأزمِنَةْ

والحُبُّ أرحبُ من جَميعِ الأمكِنَةْ

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص٩ .

ولذا أفَضِّلُ أن نقولَ لبعَضِنا

«حُبٌّ سعيدٌ»

حُبٌّ يثورُ على الطقوس المسرحيَّةِ في الكلامْ.

حُبٌّ يثورُ على الأصولِ ..

على الجذورِ ..

على النظامْ ..

حُبٌّ يحاولُ أن يُغيِّرَ كلَّ شيءٍ

في قواميسِ الغَرَامْ!! ...

ماذا أريدُ إذا أتى العامُ الجديدْ ..؟

كم أنتَ طفلٌ في سؤالكَ ..

كيف تجهلُ، يا حبيبي، ما أريدْ؟..

إني أريدُكَ أنتَ وحدكَ ..

أيُّها المَربوطُ في حَبْلِ الوريدْ

كل الهدايا لا تُثيرُ أنوثتي

لا العطرُ يُدهِشُني ..

ولا الأزهارُ تدهِشُني ..

ولا الأثوابُ تدهِشُني ..

ولا القَمَرُ البعيدْ ..

ماذا سأفعلُ بالعُقُودِ .. وبالأساورْ؟

ماذا سأفعلُ بالجواهرْ؟

يا أيها الرجلُ المسافرُ في دمي

يآ أيُّها الرجلُ المسافرْ

ماذا سأفعلُ في كنوزِ الأرضِ

يا كنزي الوحيد..؟

إن جمال الحياة متحقق في التغير والتجدد، فهي تدفع المثال نحو التحول، ولا تريد هنا تحويلاً منبتاً عن أصله، إنما تحثه على العودة لإشراقه القديم المألوف، الذي عبث به الحاضر وجرده من جذوره، فتدفعه للتحول ليكون ذلك سبب حياة وسبب خلاص.

تنطلق الشاعرة من فكرة أبعاد الخطيئة الملتصقة بها، وتحويل فكرة الطرد من الفردوس إلى عودة إليها من خلال المثال، فهي وحدها لاتستطيع وهو كذلك، إنما هما معاً، فتسعى إلى تحويل كل ثابت في منهج الحب، لاتريد أمنيات منقولة عن الآخرين، لاتريد حباً نمطيا يأتي عن طريق البريد، ولاتريد حباً مبعثه نظام وأصول وجذور تخالف قواميس الغرام المألوفة سابقاً، ولا تريد العطور والأزهار والأثواب والعقود والأساور. تقول[1]:

يا سيِّدي:

يا مَنْ يُغَيرُ في أصابعه حياتي

يا مَنْ يؤلّفُني .. ويُخْرِجُني ..

ويكْسِرُني .. ويجمَعُنِي ..

ويُشعِلُ ثورتي .. وتحوُّلاتي ..

أجْراسُ نِصْفِ اللّيلِ رائعةٌ

وهذا الثلجُ موسيقَى تُكَلّمُنا

وأنا أصلّي كي تظلَّ تُحِبُّني

فاقْبَل صَلاتي ...

إنها تعمد إلى الإغواء والإغراء، وتعيد اللعبة نفسها معه، ولكن بشكل جيد يعيده إلى الفردوس مرة أخرى، فتركن إلى الضعف نفسه الذي خدعه واخرجه من الجنة،

---

(١) فتافيت امرأة، ط١٩٨٩، ص

وهذا الضعف نفسه من سيعيده إليها، تقول[1]:

من اسمكِ تبدأ جغرافيةُ المكانْ

ومن عَيْنَيْكَ تأخذُ البحارُ ألوَانها

ومن ثغركَ يولدُ الليلُ والنّهارْ

ومن إيقاعاتِ صوتكْ

ومن شرايين يَديكْ

أولدُ أنا ..

يطاردني حُبُّكْ ..

كَسَمكةِ قرشٍ لا تشبعْ

يُطارِدُني فوقَ الماءِ، وتحتَ الماءْ

يختارُ نقاطَ الضعْفِ في أنوثتي

إنها تعبت من ثبوت الطبيعة في مكانها وبحرها وليلها ونهارها، فأرادت التحول من خلال تحوله، أرادت أن تضارع أسماك القرش في الحركة والشراسة، فتمنحه الفرصة ليستفز أنوثتها، ليتحقق التحول الذي أرادته.

ثالثاً: الشعر/ التحدي

تبدو الشاعرة متساوقة الشخصية في توحد الفكر مع السلوك، فطرحت فلسفتها في المثال من خلال الجميع، فهي لم تستكن إلى الصمت وتحلم فحسب بالرجل النموذج لتحقيق التحول، إنما تقول على وفق ما يحلو لها غير خائفة من طرح مثاليتها في الذكاء والفطنة، «فأنا أعرف ما عقدتهم، ما موقفهم من كتابات النساء»، وفي الشجاعة الموصوفة بالكبرياء «والصعاليك على كثرتهم، لن يطالبوا كعب حذائي»، وفي الأنوثة «ليس في امكانهم أن يوقفوا برقي وإعصاري وأمطار جنوني، وصراخي وانفجارات دمائي»، لتجعل من هذه الأنوثة صرخة دائمة النزوع إلى تحقيق التحول عن طريق الشعر «لا كلاب النقد أخافتني، ليس في إمكانهم أن

---

(١) فتافيت امرأة، ص٨٤ .

يقمعوا صوتي، أتحدى سارقي حرية الفكر ومن أفتوا بذبح الشعر حياً وبذبح الشعراء، أتحداهم بشعري وبنثري».

تقول[1]:

سيظَلُّون وَرَائي ..

بالبواريدِ وَرَائي ..

والسّكاكينِ وَرَائي ..

والمجلاتِ الرّخيصاتِ وَرَائي ..

فأنا أعرفُ ما عُقْدَتُهُمْ

وأنا أعرفُ ما مَوْقِفُهُمْ

منْ كتاباتِ النِّساء ..

وتقول[2]:

غيرَ أني

ما تعودتُ أن أنظُرَ يوماً للوراءِ ..

فلقد علَّمني الشِّعرُ بأن أمْشِي

ورأسي في السَّماء ..

إنها تؤسس فلسفتها لتدفع بالمثال على طريقها فلا سبيل عندها غير الشعر.

ويقف الرجل على قمة عالية في حياة المرأة، ليلعب دوره الحاسم في الامتحان، فالرجل روحاً وجسداً وفكراً يسكن ذهن المرأة ويوقظ الحب في وجدانها في حالين لا ثالث لهما، إما السمو أو الهبوط، ولقد وقفت الشاعرة من الرجل في موقفيه هذين، واتخذت من الرجولة معياراً ونبراساً للرجل الكامل «المثال»، إذ تصبح سجاياه ومحاسنه رمز القوة الفعالة في حياة المرأة[3].

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص٩٩ .

(٢) المصدر نفسه، ص٤١، ١٠٥ .

(٣) انظر: الخطيئة والتكفير، ص٢٠٤ .

تقول[1]:

يتصارعُ في داخلي بَحْرَانْ ..

بحرُ أنوثتي المتوسطْ

وبحرُ رجولتِكْ ..

المزروعُ بالألغامِ والقراصنَه ..

والأسماكِ المتوحِّشَهْ ..

تتصارعُ أمواجُكَ .. وشواطئي الرّمليهْ ..

وغاباتي ..

وأمطارُكَ الاستوائيَّهْ ..

إنها تحاول فكّ تشابك الرجولة مع الأنوثة، فهي تريد الاندماج الكامل دون تصارع يفقد الحقيقة معناها، وهي بإيمانها بأن التناقض قد يحصل بالرجولة نفسها وبالأنوثة كذلك، وهذا أمر غير طبعي، والطبعي أن يكون بينهما تآلف على وفق منهج الحياة.

تقول[2]:

لا تنتقدْ خَجَلي الشّديدَ فإنَّني

دَرْويشةٌ جداً .. وأنتَ خبيرُ ..

يا سيِّدَ الكلِمات .. هَبْني فُرْصَةً

حتى يذاكِرَ دَرْسهُ العُصْفُورُ ..

خُذْني بكُلِّ بَساطَتي .. وطُفولتَي ..

أنا لم أزَلْ أصْبُو .. وأنتَ كبيرُ ..

أنا لا أفرِّق بين أنْفي أو فمي ..

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص٦٠ .

(٢) امرأة بلا سواحل، ص٩١ .

في حين أنتَ، على النساء قديرُ ..

من أين تأتي بالفَصاحَةِ كُلّها ..

وأنا .. يموتُ على فَمي التَّعبيرُ ..

أنا في الهَوى، لا حَوْلَ لي أو قوَّةٌ ..

إنَّ المحِبَّ بطَبعهِ مكسورُ ..

إني نَسيتُ جميعَ ما علَّمْتَني ..

في الحُبِّ، فاغفِرْ لي، وأنتَ غَفورُ ..

يا واضعَ التاريخ .. تحت سريرهِ

يا أيُّها المتشاوفُ، المغرُورُ ..

يا هادئَ الأعصابِ .. إنَّك ثابتٌ

وأنا .. على ذاتي أدورُ .. أدورُ ..

الأرضُ تحتي، دائماً محَروقةٌ

والأرض تَحْتَكَ مُخْمَلٌ وحريرُ ..

فرقٌ كبيرٌ بيَننا، يا سيِّدي ..

فأنا مُحافِظة .. وأنت جَسُورُ

وسمت الذكور بالطغيان مقابل حضارة الأنوثة، ذلك حين تضيع الرجولة سجاياها ويدفعها غرورها إلى أن تضع تاريخا تحت السرير، وبذا تفقد التمتع، «بخبرته، وبنضجه، وفصاحته، وحريته، وبصيرته وشهرته» بسبب تناقض الرجولة فيه بين المثال الذي تصبو إليه، والواقع الذي يصيبها بالخجل.

رابعاً: المطلق/ المقيد:

بدت النزعة الصوفية في حديث الحب عند سعاد الصباح منذ بدء تجربتها الأدبية في ديوانيها «أمينة» و«إليك يا ولدي»، وهذا يعني أن اللمحات الصوفية في نظرتها للكون والحب والموت، كانت مرتكزها الأول في تجربتها الشعرية، وهذا

مخالف لما عرفنا في تجارب كثير من الشعراء، مثل أبي نواس وأبي العتاهية ورابعة العدوية، إذ أتت صوفيتهم في الزمن المتأخر من حياتهم وأدبهم، وذلك بعد نضج التجربة الفكرية والوجدانية والأدبية عندهم، وهذا لا يشكل (نقصاً) في تجربة شاعرتنا مقابل (كمالٍ)، في تجارب الآخرين، إنما من طابع النفس البشرية، أن يوجد جانب صوفي في حياة كل البشر، «ولكن فاعلية هذا الجانب تختلف من شخص إلى آخر ومن زمن إلى آخر»[1]. ولما كانت الشاعرة في دواوينها الأولى قد اتخذت من ذاتها منطلقاً لتجربتها الشعرية، فكثفت من التأمل والتبصر في التقرب من تلك الذات الصوفية الكامنة فيها، وقد فجر الشعر انصراف هذه الذات عن الأمور الأخرى.

أطلقت الشاعرة بعد الأنوثة وقيدت بعد الرجولة بمفهوم للحب جديد، أي رجل تريد؟ من أي صلصال هو؟ أهو رجل عادي، أم رجل حلمي .. مثل سائر الرجال شكلاً وليس مثلهم في محدوديته[2]؟

وأجابت من خلال الشعر بأن الرجل الذي تريده يشبهها في مثاليتها على أساس أن مبدأ وحدة الكون في قرائنه ومؤشراته يقر أن المشابهة أقدم من الاختلاف.

تقول[3]:

أيُّها الرجلُ المشنُوق على حبال الوقتْ
ابْقَ مطموراً تحت أرقامكَ وأوراقكْ ..
ابْقَ واقفاً على مرفأ الطمأنينَهْ.
أما أنا ..
فمسافرةٌ مع البحرْ ..
ومسافرةٌ مع الشعرْ ..
ومسافرةٌ مع البَرْقْ ..

---

(١) عزف على أوتار مشدودة، ص١٠٧ .
(٢) لغة التماس، ص١٤٨ .
(٣) فتافيت امرأة، ص٨٢ .

مسافرةٌ في كلِّ الأشياءِ

التي لا تعرفُ التوقيتْ ..

إنها تبحث عنه في اللامتناهي حتى لا تعود لزمن الخسارة الأنثوية، إن المتناهي المملوك من قبلها لم يعد يلبي تأجج الروح، إنها تبحث عن الرجل المثال.

ظهرت سعاد الصباح شاعرة ذاتية بقدر ماهي شاعرة غيرية، فقد توازن لديها إحساسها الحاد بالذات عبر تميز جلي في الصدق والأنوثة والبداوة والتضاد لأنها المرتكزات الأشد وضوحاً من الأحاديات التي انفردت بها الشاعرة، وقد تساوى هذا باحساسها بالآخر عبر جدلها مع الموت/ الحياة، والمرأة/ الرجل، والشعر/ التحدي، والمطلق/ المقيد، لتقارب بذلك بين ذاتيتها والغيرية.

الفصل الثالث

البناء الفني

الفصل الثالث

البنـــــــاء الفـــني

يدرس هذا الفصل بنائية النسق، وبنائية التشبيه والاستعارة، وبنائية الرمز، وبنائية الإيقاع والموسيقى من ناحية الصورة والخيال.

تتميز التجربة الشعرية باعتماد الصورة والاستخدام غير المألوف للغة، ذلك لأن الشعر استعمال لغوي متفرد، ولن تتحقق شعريته إلا باستعمال اللغة استعمالاً متميزاً[١].

والقصيدة في حقيقتها مفردات وتراكيب، يبعد فيها الشاعر «عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي»[٢]، والذي يميز شاعرا من شاعر، قدرته في بلورة جوهر إبداعه عن طريق استعمال اللغة بشكل يسمو على تجارب الآخرين، لتبدو تجربته متفردة، لأن الشعر «فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقاليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»[٣]، فإذا ما انحرف الشاعر عن الاستخدام المألوف في سائر الأجناس الأدبية الأخرى مثل القصة، والمسرحية، والمقالة وغير ذلك من الفنون، حقق شعريته التي تؤكد العلاقة «بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبعي واللاطبعي» فالصورة الشعرية تصبح على هذا التأسيس هي الطريق الأمثل للتعبير عن عنصر التخيل الذي يبدو «كتلة من العواطف والرغبات والأشواق والأحلام الخاصة، أي أنه حركة الذات الشاعرة»[٤].

---

(١) انظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١١٢، رومان ياكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سلسلة المعرفة الأدبية، ١٩٨٨، ص٧٧ .

(٢) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والستطيقا، نشر مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠، ص١٠٧ .

(٣) الخطيئة والتكفير، ص٦ .

(٤) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٨، علوي الهاشمي، مدخل إلى بنية اللغة الشعرية، مجلة البيان، العدد ٢٨٤، تشرين الثاني - نوفمبر، الكويت، ١٩٨٩، ص٥١ .

وانطلقت ذات الشاعرة ترسم لنا بالكلمات موقفها من الحياة والشعر، على وفق رؤية للعالم تغاير الواقع الشعري السائد، وتبدو هنا متأثرة أشد التأثر بالشاعر الكبير نزار قباني، الذي وجد سر قوته في محافظته على الشكل الشعري البسيط غير المعقد، الذي يحيلنا إلى ما ينتج عن العلاقة بين الذات والأشياء، فأسس إبداعه الشعري المتين من خلال امتلاك ناصية اللغة. «فالكلمة في شعر نزار وسيلة لمعرفة العالم، بقدر ما هي تعبير عنه، والصور عنده - التي لا ينقطع مددها في قصيدته - إن هي إلا نتاج إحساس وشعور يقظين، فهو شاعر أنجز تاريخه الشعري بالكلمة - اللغة. فكانت هذه اللغة هي التي تتكلم وكانت (لغة تعبيرية) بامتياز»[١] فانطبق عليه قول ابن رشيق القيرواني في المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغلها. «إنه الدمشقي الذي ترك وراءه مملكة شعرية مترامية الأطراف لم يسبق أن أسسها أحد قبله»[٢] وأمسكت سعاد الصباح بأطراف هذه المملكة على سعتها، واندرجت معه في مدرسة الشعر الشعبية «أو التيار الشعبي، ومن أبرز ممثليه الوليد بن يزيد وأبو العتاهية والعباس بن الأحنف»[٣]، فكانت تجربتها كتجربته تماماً، تصدر عن عفوية فطرية ولغة سهلة لينة قريبة من الناس، إذ نستطيع أن نطلق على شعراء هذه المدرسة بشعراء السهل الممتنع[٤]. ولم يكن من دأب هذه المدرسة التفريط في فنية الشعر، إنما كانوا يركّبون صورهم الشعرية ليس بشكل مفردات وتراكيب فحسب، بل خلق «يحقق تمرده بالصياغة ويولد التعبير، وهو في هذا الاتجاه اجتماعي- فني يخلق حجمه وفضاءه»[٥].

وسنحاول متابعة قدرة الشاعرة الفنية من خلال بعدي التشبيه والمجاز، والخيال والرمز، وتوظيف الإيقاع الموسيقي في خدمة النص.

أولاً: نسق البناء:

النسق تقنية فنية يعمد إليها الشاعر لتبدو قصيدته مرتبة، لذا فالنسق في

---

(١) ماجد السامرائي، خواطر وأفكار، حول تجربة نزار قباني الشعرية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، تشرين الثاني، ١٩٩٨، ص٢٩ .

(٢) محمد القضاة، الدمشقي الذي احترف الهوى، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٤٦، ١٩٩٩، ص٣٦ .

(٣) طراد الكبيسي، نزار قباني ما يتبقى، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٤٦، ١٩٩٩، ص٣٧ .

(٤) المرجع نفسه، ص٣٨ .

(٥) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص٨٢ .

حقيقته هو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض موضوعه، وأكثر ما ظهر هذا النوع من بناء القصيدة في الشعر الحر، وهو ما سمي بهياكل القصيدة أو البناء أو النسق[1].

ويلجأ الشاعر إلى توظيف هذا النمط الفني ليتمكن من إحكام القصيدة من خلال ألفاظه ومعانيه وصوره ورؤيته، لتظهر بعد ذلك في نظام محدد من هذه الأنساق التي تجعل الزمن بعداً ذا ركيزة حاضرة في القصيدة، وان كان متداخلا في أبعاده الثلاثة، الماضي، والحاضر، والمستقبل.

وقد نظرت نازك الملائكة إلى الزمن باهتمام ومتابعة لأنه المحرك الأول للحدث الذي يرتبط بالحالة النفسية[2].

يكاد يكون ديوان الشاعرة سعاد الصباح برقيات عاجلة إلى وطني قصيدة واحدة، إذ يمكننا أن نعد القصائد فيه مقاطع متتالية لتلك القصيدة، فقد أرادت الشاعرة أن تجعل من الديوان عنواناً ومحتوى صورة لما حدث لوطنها الكويت بعد دخول القوات العراقية واحتلاله ما يقارب من سبعة أشهر. لقد فجر فيها هذا محنة أبدت الشعور والحب والإحساس بثقل الغربة من جراء فقدان الوطن. وقد خلت دواوين الشاعرة السابقة والتي أعادت طبعها بعد المحنة من القصائد التي كانت قد تغنت بها بشموخ العراق وعنفوانه لأنه كان مستقراً في وجدانها عنواناً للحس القومي والدرع المنيع للدفاع عن الوطن سواء أكان في حدوده الشرقية ام عند هبَّته لنجدة القضايا القومية العربية الأخرى، وهو يدافع عن الجبهة الشرقية للوطن العربي. وعلى الرغم من قولها[3]:

لماذا الهوى كلّه للعراق

لماذا جميع القصائد تذهب فدوى

لوجه العراق

---

(١) انظر، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٣٣ - ٣٣٤، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص١١٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢ .

(٣) فتافيت امرأة، ص١٢٥، طبعة عام ١٩٨٧ .

إلا أن هذه القصيدة التي كانت موجودة في ديوان فتافيت امرأة في طبعة سنة ١٩٨٩ قد حذفت مع غيرها بعد تبدل موقف الشاعرة من العراق بعد دخول الكويت.

وفي ديوان «برقيات عاجلة إلى وطني» لم تبدأ بنقطة هذا الحدث، إنما اعتمدت مجرى تدفق الزمن على مستوى الديوان، فجعلت للماضي الصدارة، ثم كثفت الحاضر. ويمكننا أيضاً أن نهتدي إلى المستقبل الذي تطمح إليه بعد انزياح هذه المحنة، فجاء الديوان كله ضمن انساق مترابطة، أبرز ما يظهر فيه نسق الأحداث الهرمي.

تقول[١]

إنني بنتُ الكويتْ

بنتُ هذا الشاطئ النائم فوقَ الرمل

كالظبي الجميلْ

في عيُوني تتلاقى

انْجُمُ الليل، واشجارُ النخيلْ

من هنا أبْحرَ أجدادي جميعاً

ثم عادُوا ... يحملونَ المستحيلْ ...

تتألف هذه القصيدة وهي الأولى في الديوان «إنني بنت الكويت» من ثلاثة مقاطع، بدأت المقطع الأول بالماضي، فوصفت الشاطئ والرمل والنخيل والظبي وإبحار الأجداد وعودتهم يحملون المستحيل.

تقول[٢]:

إنني بنتُ الكويتُ

هل من الممكن أن يصبحَ قلبي

يابساً ... مثلَ حصانٍ من خشَبْ؟

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٩ .

(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص١٠ .

بارداً ...

مثل حصانٍ من خَشَبْ

هل من الممكن إلغاءُ انتمائي للعَرَبْ؟

انَّ جسمي نخلةٌ تشرب من بحر العَرَبْ

وعلى صفحة نفسي ارتسمتْ

كل أخطاءِ وأحزانِ، وآمالِ العرب ..

حين أرادت أن يتنامى الحدث، ارتكزت في المقطع الثاني على الحاضر، فوصفت كيف ارتسمت أخطاء العرب وأحزانهم وآمالهم. فكان حاضرها أيضاً يابساً مثل حصان من خشب.

تقول[1]:

سوفَ أبقى دائماً ..

انتظرُ المهديَّ يأتينا

وفي عينيه عصفور يغني ..

وقمرْ ..

وتباشير مَطرْ ..

ولما لم يزل الوطن أسيراً بيد المحتل، تزايد التنامي في المقطع الأخير فبدت فيه شفافية الحلم، مع انتظار المهدي، والعصفور الذي سيأتي معه وهو يغني، ثم انتظار المطر، وانتظار طلوع الورد من تحت الخراب، فإذا عدنا إلى الأفعال التي استخدمتها الشاعرة نراها في المقاطع الثلاثة تجلي الحاضر لتوسع حركتها في المقطع الأول نحو الماضي من خلال الأفعال «تتلاقى، وابحر، وعادوا».

وارتكزت في المقطع الثاني على الحاضر وغيبت الماضي تماماً فجاءت الأفعال كلها مضارعة «يصبح، تشرب» عدا فعلاً واحداً في الماضي «ارتسمت»، وفعلا واحداً في الحاضر «يحملون». ثم في المقطع الأخير من القصيدة جاءت الأفعال في

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص١١ .

الحاضر أيضاً، ولكنها معززة بالمستقبل «سوف أبقى أنتظر، يأتينا، يغني، سوف أبقى دائما، أبحث، سوف أبقى دائماً انتظر، يطلع».

فقد أكثرت الشاعرة من الأفعال المضارعة ولكنها كانت تسعى إلى تنامي الحدث نحو المستقبل، فظهر تداخل الزمن والحركة واضحاً، إذ لابد في مثل هذا النوع من النسق أن يتضمن فعلا أو حادثة لا مجرد شيء جامد يحتل حيزاً من المكان. ومن هذا المنطلق جعلت الشاعرة من ماضي الكويت بداية ارتكزت عليها، ثم امتدت بها، وعادت إليها في ختام القصيدة في انتظار المستقبل الذي سيكون هو الحاضر، تقول[1].

كُوَيْتُ كُوَيْتُ

موانئُ أبحر منها الزّمان

وواحةُ حُبٍّ وبرُّ أمان

وشعبٌ عظيمٌ

وربٌّ كريمٌ

وارضٌ يُسيِّجُها العُنفُوان

اعتمدت الشاعرة هنا النسق الهرمي، فوسعت الزمن حتى امتد بين الأمس واليوم والغد، فهي تربط بين الطفولة وأيام الصبا ومكتوب الحب، وأواخر العمر، ثم التنقل في المكان من خلال الزمن، فوازنت بين أمان البر وأمان البحر، ورحلة السندباد وابن ماجد، وبين زرع النخيل وخلق البلاد في لحظة تحدٍ، فهي تواصل هذا التنقل بين البحر إذ كان هو البداية، والأرض التي كانت النهاية حيث الاستقرار والحرية ومزارع البنفسج للشهداء.

وتقول[2]:

سيرحلُ المغولْ

عن كُلِّ شبْر طاهرٍ من أرضِنا

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص١٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص٤٩ .

سيرحلُ المَغُولْ

ويَرجعُ البحرُ إلى مكانهِ

ويَرجعُ النخلُ إلى مكانهِ

ويرجعُ الشعبُ الكويتيُّ إلى عُنْوانِه

وترجعُ الشطآن، والأمواج، والحقولْ

وتَشرقُ الشمسُ بكلِّ بيتْ

وترجع الكويتُ للكويتْ ...

في قصيدة «سيرحل المغول» كثفت الشاعرة الحدث الواحد الذي قالت عنه في قصيدة اخرى من الديوان نفسه في قصيدة «سوف نبقى غاضبين» إنه الجنون، إذ تطلب ألاّ تؤاخذ عليه، فنراها كررت جملة سيرحل المغول في عنوان القصيدة وفي المقطع الأول مرتين، وفي المقطع السابع مرتين، وختمت به القصيدة، إذ جعلته الجملة الاخيرة من المقطع الثامن وهو الأخير. فهي حين زادت التعبير عن المعنى الحاضر المتمثل في محنة الاحتلال كررت ذلك في المقاطع المتتالية، وهذا يظهر واضحاً في استخدام الشاعرة للأفعال في بداية الأسطر الشعرية للقصيدة كلها التي جاءت معتمدة الفعل المضارع فقط، ولا نبالغ إذا قلنا إن مقاطع بكاملها تبدأ بهذا الفعل كما حصل في المقطع الأول، فضلاً عن تكرارها للفعل نفسه في الأسطر المتتالية في المقطع «سيرحل، سيرحل، ويرجع - كررته أربع مرات متتالية - وتشرق، ثم عادت الى الفعل يرجع». وهذا ما جعل الشاعرة تتخذ من الوصف والسرد من خلال هذه الأفعال ما يؤكد فعل المشاركة بين جميع الكويتيين في الإحساس بثقل هذه المحنة الحاضرة في وجدانهم، فقد ارادت من خلال الاداء القصصي أن تقص لنا ما حدث لبلدها ضمن دائرة زمنية غير مغلقة[1]. فقد بدأت بالرؤية الشعورية الحاضرة ثم تنامت إلى قمة الهرم، فجاءت بالأفعال الماضية وهي أربعة أفعال فقط في القصيدة كلها واصفة ما حدث من جراء الاحتلال لبلدها الكويت. فقد جاء في بداية المقطع السادس من القصيدة[2]:

---

(١) انظر، الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٠ - ٢٦١ .

(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٥٤ .

سنرفعُ المُصحفَ في يميننا

ونرفع السيوفَ في شمالنِا

ونهزم الغزاة مهما عربدوا، واستكبروا

وأحرقوا .. ودمروا

لا يعرفُ التاريخ في مسارِهِ

طاغيةً لا يُقْهَرُ

فهي لم تزل متعلقة بالحاضر، فهو الحقيقة التي تعيشها والكويت كلها معها، فلذلك وجدناها عادت إلى نقطة البدء، واختتمت القصيدة بالحاضر في المقطع الأخير.

وتقول[1]:

لن تنتهي المقاومه

لن تنتهي المقاومه

حتى يعود موطني جزيرة للحب والسَّلام

وترجع الكويت مثل دانةٍ جميله

في شاطئ .. الأحلام .. سيرحلُ المغولْ

وعند البحث عمن قتل الكويت وسبب لها هذا الخراب والدمار. نراها حركت قصيدة «من قتل الكويت» حركة ذهنية لأن هذا النسق ليس ساكنا، وإنما هو هيكل حركي ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى خارج حدود الزمن لتبحث من خلال هذه الحركة عن المحرك الحقيقي لأزمة العرب كلهم وليست الكويت وحدها.

تقول[2]:

مَنْ قَتَلَ الكويت؟

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٥٦ .

(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٧١ .

ينفجرُ السؤالُ في عقلي، وفي قلبي ....

كنهرٍ من لَهَبْ

كيف تموتُ وردةٌ بلا سَبَبْ؟

كيف تموت نخلةٌ بلا سَبَبْ؟

هل أعجميٌّ يا ترى قاتِلها؟

أم عربيٌّ جاء من ارضِ العرَبْ؟ ....

فهي حين تبدأ ستة من مقاطع القصيدة العشرة بالاستفهام بجملة «من قتل الكويت» وهي (١، ٢، ٣، ٦، ٨، ٩)، ثم تحدد بعدها من قتلها بافتتاح المقطعين (٤،٥) بجملة «من هذا الذي قد قتل الكويت؟»، ثم تختم القصيدة في مقطعها الأخير بجملة «سنبعث الكويت» وهي تريد من هذه النقلات الذهنية أن تجرد الزمان والمكان الكويتيين من الذي حدث قبل الأزمة وبعدها لتوسعه وتبرز الفكرة الأساس التي أرادتها. وهي أن الجميع بمن فيهم الكويتيون ساعدوا في وجود هذه المأساة المشتركة.

فليس هناك حاضر أو ماضٍ أو مستقبلٌ ستنفرد به الكويت، إنما كل ذلك شراكة مع العرب جميعهم. لأن الزمن في هذا النسق لا يبدو ركيزة واضحة. ولذا نستطيع ان ننقل حركة ذهنية بدل حركة أخرى وستكون النتيجة واحدة[١].

وقد تكررت هذه الذهنية في فكرة أساسية واحدة خارج حدود الزمان والمكان في قصيدة «قد كان بوسعي» لأنها ذات فكرة واحدة، وما تلك الحركات إلا تجليات لتلك الفكرة التي نلمس إصراراً واضحاً من الشاعرة على إبرازها وتأكيدها[٢].

ثانياً: التشبيه والاستعارة:

أحدثت تجربة الحداثة الشعرية انحرافاً واضحاً يمكننا أن نسميه ثورة على الأسس القديمة - التشبيه والاستعارة - ولذا نستطيع أن نمسك بصور شعرية جديدة «لا تقتصر على انحراف اللغة عبر التشبيه والاستعارة والمجاز فحسب. وإنما

---

(١) انظر، الشعر الحر في الخليج العربي، ص٤١٧ .

(٢) انظر، في البدء كانت الأنثى، ص١٥ .

هناك بعض الصور التي لا يعتمد الشاعر غير الحقيقة في تشكيلها، وهي مع ذلك ذات شأن مهم ووقع جميل ومؤثر في المتلقي»[1].

وتمكن شعراء الخليج ومنهم شاعرتنا من اعتماد هذه التقنية الفنية في تطوير تجربتهم الشعرية في النأي عن الإسراف في استخدام هذين البعدين، فخرجوا على المتواضع عليه في هذا الجانب من إمساك بإحداث التأثير الجمالي بالشعر، وهم بهذا لا يفرطون بأهمية الصورة في التجربة الإبداعية إذ معها «تظهر حالة جديدة وغير عادية في استخدام اللغة»[2] ويرسمون بالكلمات رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة.

تقول[3]:

الحبُّ هو انقلابٌ في كيمياء الجَسَدْ
ورَفْضٌ شجاعْ
لروتين الأشياءْ
وسُلطةِ البيولوجيا ..
والشوقُ إليك عادةٌ ضارّة
لا أعرفُ كيف أتخلَّصُ منها ..
وحبُّكَ معصيةٌ كبرى
لا أتمنى أن تُغفر ...

جاءت الصورة في هذه المقطوعة معتمدة على التشبيه والوصف المباشر، ولذا نستطيع أن نعدها صورة بسيطة، وهذا النوع من الصور يقف عند التشبيه الحسي بين الأشياء، فأطراف الصورة مكونة من «انقلابات الجسد الكيميائية، سلطة البيولوجيا، روتين الأشياء، العادات الضارة»، وهي صفات قريبة من الحب، وهي في

---

(١) الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٣٣ .

(٢) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص١١٢ .

(٣) في البدء كانت الأنثى، ص٦٠ .

الوقت نفسه تشكو من البعد بين هذه الأطراف والمعصية والمغفرة، إذ لا يمكن تلمس العلاقة بين الكيمياء والحب إلا بالحسم القاطع في اعتماد الحقائق[1].

تقول[2]:

أيُّ رجل أنتَ يا سيّدي؟
أيةُّ بَصَماتٍ تركتَها على أفكاري ..؟
أيةُ أسماكٍ متَوَحشة ..
أطلقتَها في شراييني؟
أية أمصالٍ ثورية حقنتَها في دمي؟
فَبَعد كلِّ يوم أقضيه معكْ
أعود .. وأنا ممتلئةٌ بالشمسْ
ومضرَّجةٌ بالبروقْ
وفي عينيَّ تركض خيولُ الحريةْ ..

انطلقت بساطة الصورة هنا من البيئة الخليجية، صاغتها الشاعرة بلغة استعارية كثيفة، محاولة الانطلاق من الوصف لجلب التشبيه دون ذكر لأداة التشبيه، رامزة إلى ذكر معاناتها مع الرجل وظلم المجتمع من حولها وتناقضها معه بين السيادة والحرية، فوصفت حالها معه بأنها حرة التأملات، مضيئة كالشمس في موازنة بين البحر والأسماك والثورة والبروق والخيول، وهذه كلها مشبهات والمشبه به انعتاقها وحريتها بالحب.

وتقول[3]:

أكتبُ هذه الرسالة ليَديْك
نعم ليَديْك

---

(١) انظر، الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٣٥ .
(٢) في البدء كانت الأنثى، ص١١٩ .
(٣) قصائد حب، ص١١٧ .

فيَداكَ هما أكثر منْكَ حناناً.

وأكثر فَهْماً لطبيعةِ النّساء

وأسرارهنَّ ..

وعوالِمهنَّ الداخلية ...

اعتمدت الشاعرة الصورة المركبة هنا، فاستعانت بالخيال على الواقع. لأنه الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني يوجد مع الإرادة الوجدانية، فإذا حللنا العلاقات بين أطراف الصورة، فإن هذه العلاقات تأخذنا في لذائذ الخيال والأحلام، فتبدو الصورة ذات دلالات متشابكة محكمة، ومن هنا تأتي جمالية هذا النوع من الصور المنبثقة عن جماليات التنافر واللاتناسق واللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع[1]. فالتنافر حاصل هنا بين الشاعرة والرجل من خلال اليد المخاطبة في كل جزء من جزئيات القصيدة، مما يعطي وظيفة جديدة للكناية في أن تصبح أداة من أدوات الخيال غير المحدود، إذ تقلل من التشابه بين الأشياء أو تقضي عليها تماماً، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها بالمنطق والواقع[2]. فانبثقت عن النص آفاق جديدة غير تلك التي يعرضها النص، فوظفت الشاعرة المكان «السان جرمان في باريس، الساحل الرملي، الغابتان، المدفأتان، بيت، بيتي سقفي، وطني، مطار، مقهى» للدلالة على عناصر غائبة عن النص، تتضافر لبناء الصورة لتدعو المتلقي ليس للاستجابة، ولكن لتشركه في خلق المزج والانصهار بين الأشياء واتحادها في الفكر والعاطفة والشعور للوصول إلى ما ترمز إليه اليد من مدلولات إيجابية، في «هما أكثر منك حناناً، وأكثر فهماً، ترسمان في الفضاء خطوطاً وأشكالاً، هما الساحل، وهما النخلتان، احتمي بيديك القويتين، وأتغطى بوبرهما، وألتجئ إليهما، هما الكتابان والغابتان، والخشبتان اللتان أتعلق بهما، وهما المدفأتان... الخ. مقابل الرجل في صورته السلبية «وأنت ترمي بريدي، وأنت تتصرف ببدائية، وأنت تغلق في وجهي كل الأبواب، وتتصرف كأي

---

(١) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في المذاهب النقدية الحديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩، ص١٢٦، كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، البنية والرؤية، التجسيد الأيقوني، مجلة الأقلام، عدد ٥، بغداد، أيار ١٩٨٧، ص٦ .

(٢) عبدالغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٢، ص٣١٣ .

حاكم عربي، وأنت عدواني، ومتعصب، متوسط الثقافة، ومتخشب، وسلفي...».
فتبدو هذه الصور الخيالية، مؤكدة أن هذه العلاقات الغريبة وغير المألوفة في تركيبتها الكنائية توسع فاعلية المخيلة في الخلق الشعري، وتحدث الخط اللغوي أو الانزياح، لتصدم القارئ وتكسر أفق توقعه، ولكنها من جانب آخر تكشف عن حالة التغير والثورة التي تريدها الشاعرة في الحياة السياسية والإنسانية والاجتماعية والوجدانية في مجتمعها الجديد[1].

وتقول[2]:

سوف نظلُّ دائماً.....
أهلَ النَّدى، والعَفْو والسَمَاحْ
لو جرّحونا مرة
نطْلُعُ كالأزهارِ من ذاكرةِ الجراحْ
أو كَسَروا جنَاحنا
كنا لُهمْ
أكثرَ من صَدْرٍ، ومن جَنَاحْ
أو دَخَلوا بيوتَنا
نطعمُهم من خُبزنا، وتَمْرِنا
نُشركُهمْ برزْقنا

تركب الصورة هنا معتمدة البنية الاجتماعية في علاقاتها المادية الروحية المرتبطة بمصلحة الكويت، إذ يتصاعد انفعال الشاعرة في نقل فكرتها ورؤيتها وموقفها من محنة بلدها ليشمل لغتها، لأن وظيفة الشاعر اللغوية من جنس وظيفته الاجتماعية، فبدت الصورة مركبة من مجموعة من الصور البسيطة والمتآزرة معاً لتتكامل الصورة التي أرادتها الشاعرة فهي لم تعتمد على الشبيه البسيط، إنما جاءت بتراكيب مختلفة لتجعل من فكرة القصيدة واضحة مفهومة، لأن اللغة قادرة

---

(١) انظر: الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٤٨ .
(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٦١ .

أيضاً على أن تستوعب المحنة، والشعراء يستطيعون دائماً أكثر من سواهم أن يفهموا الآخرين آراءهم[١]. فجاءت صورها متماسكة وكأنها صورة نفسية موحدة تتصاعد بين الحزن والغبطة مما حدث اليوم وحقيقة البنية الاجتماعية لبلدها. وتقول[٢]:

نحنُ الكويتيين.... من عاداتِنا

أن نستضيفَ الشمسَ في بيوتنا

وأن نُجير الجارْ

نحنُ الكويتيين.... من طباعِنَا

أن نَنْبُذَ العنفَ،

وأن ندعو العصافيرَ إلى مائدةِ الحِوارْ

نحنُ الكويتيينَ ... من تُراثنا

أن نعصرَ القلبَ لمن نحبّهُمْ

وأن نكونَ دائماً في جانب الإنسان

كثفت الشاعرة هنا عن صور الأمل المعنوي مجسداً في أشكال حركية تكتسي بأشكال حسية لينسجم مع حزنها وحركة نفسها الجامحة في تطلعها للمستقبل، فكأن الصور البسيطة تقوم مقام الوصف ليتحقق التوالد والتنامي من جراء تكثيف الأزمة من جانب وتفتيت جزئياتها من جانب آخر، لتخرج برؤية شاملة لهذا التناقض الذي سبب المحنة، لأن الشاعر كما يقول إليوت «قادر بل يجب أن يكون قادراً على تطوير اللغة حتى تصبح رفيعة دقيقة التعبير عن الأوضاع المعقدة والأغراض المتغيرة للحياة»[٣]. فعلى الرغم من سيطرة الحزن إلا أن الألفاظ مستمدة من المعجم الرومانسي «الأزهار، جناح، نفرش الورد، ننثر الأقاح، نستضيف الشمس، العصافير، نعصر القلب، عاشق الأجفان»، ولكن الصور متنافرة، فعلى الرغم من صغر بلدها

---

(١) انظر: فندريس، اللغة، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠، ص٤١٩، ٤٢١ .

(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٦٣ .

(٣) ت.س.إليوت، الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجمة عبدالقادر الرباعي، مجلة أفكار الأردنية، عدد كانون الثاني، ١٩٧٩، ص٧٦؛ وانظر: الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٥٧ .

الكويت قياساً لوطنها العربي الكبير، إلا أن الكويت تفيض عليها بصور ألمها ومحنتها، لذا تتابعت التشبيهات بصور فرعية تصف أهل هذا الوطن.

تقول[1] :

يا مَنْ زرعتُمْ في ضُلُوع شعبي الرماحْ

كيف بوسع عاشق أن يرفع السلاحْ؟

في وجه من يُحبُّهمْ

كيف بوُسْع العين أن تقاتل الأجفانْ

نحن الكويتيين... لا تُخيفُنا

مفاجآتُ البحرِ، أو زمجَرة الرِّياح

فنحنُ عشنا دائماً في داخل الإعصارْ

ونحن ندري جيداً ما قَلقُ البحرِ، وما أسئلة البحارْ

فخرجت هنا بصورة مركبة ذات معنى ليس هو معنى الصورة الأولى منهما ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين معاً، بل نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقة أحدهما بالآخر، فجعلت من صورها البسيطة، من الحزن والفرح، من التفاؤل واليأس والتشتت والوحدة وغيرها من الصور، صورة مركبة للأمل العربي في نبذ الخلافات وتدهور العلاقات العربية وافتقاد الرؤية السياسية الراهنة للإفادة من محنة الكويت والاتعاظ مما حصل.

تقول[2]:

هنا الشعرُ والنخلُ يغتسلانِ معاً

في مياهِ الخليجْ....

فجاءتْ رَبَابُ إلى وعدنا....

وبانتْ سعاد...

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٦٤ .

(٢) برقيات عاجلة إلى وطني، ص١٨ .

اعتمدت الشاعرة هنا تقنية (التشخيص) شأنها شأن شعراء الخليج في بناء صورهم التي قد تقترب أحياناً من الرمز، فقد شخصت (الشعر والنخل) عندما أضافت إليهما فعل (الاغتسال) فخلقت بذلك صورة بديعة كأنها ذات علاقة بالعاطفة المنضوية بالقصيدة أسعفها في ذلك توقد عاطفتها نحو أحداث الكويت التي هزت وجدانها، فجعلت من الاغتسال طريقاً للتطهير والحياة وانتشال الواقع من الخمود والآثام، لأن الصورة مهما كانت جميلة «فهي لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر ولو كانت منقولة نقلاً أميناً.... إنها لا تصير أدلة على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ أو أفكار منفصلة أو صور اثارها ذلك الانفعال.... أو في آخر الأمر حينما تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته»[1].

وتعود الشاعرة لتشخيص الكويت في قولها[2]:

كُويْتُ، كُويتْ

أحبُّ ابتسامَتكِ الطَّيبةْ

وإيقاعَ صوتكِ، إذْ تضحكينْ

أحبُّك... صامتةً متعبةْ

وأعماق عينْيكِ إذ تحزنينْ

.....

.....

أحبُّك حين تكونُ السماءُ

مطرزّة بالرعود، ومثقوبَةً بالشَّررْ

فكيف تصيرين أجمل عند اشتداد الخطر؟

---

(١) كوليردج، النظرية الرومنتيكية للشعر، سير أدبية، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص٢٥٦-٢٥٧ ؛ وانظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صالح، منشورات دار اليقظة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٣، ص٧٧ .

(٢)برقيات عاجلة إلى وطني، ص٢١ .

شخصت الشاعرة عناء الكويت وجعلت من حبه بؤرة قلبت الصورة من حيزها غير الواقعي، إلى واقع منتزع من حزنه وتعبه، فجاءت صورتها تعبيراً خارجياً عن أمور داخلية، فوظفت تراسل الحواس واختارت السمع لتشكل من خلاله درجة من درجات الاستعارة. إن التراسل هنا أفضى إلى نتيجة منطقية ذات مدلول شامل من خلال حال الكويت الذي ترتبط به الأحداث، فروضت الحواس بما ينسجم وحالتها الثائرة «ابتسامتك الطيبة، إيقاع صوتك إذ تضحكين، صامتة، صامتة متعبة، عينيك إذ تحزنين»، فالابتسامة تنظر والصوت يسمع ولشدة تأثر الشاعرة وظفت حاستي السمع والنظر، ولكن الذي حققته الصورة الشعرية، أنها سمعت إيقاع الحزن منظوراً في السماء المطرزة بالرعود والمثقوبة بالشرر، إذ تبدو أجمل عند اشتداد الخطر الذي سيحقق نتائج التخلص من هذا الواقع المزري، فأصبحت الصورة هنا معادلاً موضوعياً لما يمور في عالم الشاعرة الداخلي من عواصف ورؤى وأفكار.

تقول[1]:

حلمتُ ليلةَ أمس
بأنني أصبحتُ سنبُلةْ
في براري صدركْ....
خِفْتُ أن أقصَّ عليكَ الحُلمْ
حتى لا تأخُذَني إلى خبَّاز المدينةْ
فيحوّلني إلى رغيفٍ ساخنْ
وتأكلني ....

حافظ الشعر الخليجي كما قلنا على خلق الصورة الجديدة، ومن هذا الخلق، التحول المتمثل في انحراف توجه الشعراء المحدثين إلى حاسة البصر، وذلك لتأثرهم بما أحدثه العصر الحديث من طغيان الفنون المرئية البصرية على حساب الفنون الصوتية[2] فاستجاب الشعر لملكات الفنون التشكيلية، وخرج الشعر من حدود

---

(١) في البدء كانت الأنثى، ص١٢٥ .

(٢) انظر: علوي الهاشمي، إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، مجلة الآداب، العدد ١١و ١٢، بيروت، ١٩٨٨، ص١٣٤؛ الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٦٥ .

الزمان ليدخل في حيز المكان، لذا نستطيع أن نتلقى هذه الصورة وكأنها لوحة مرسومة، إذ يستطيع أي رسام أن يحيلها إلى رسم وفق مخيلته وتمكنه من الأبعاد المكانية واللونية، فالقصيدة تقص حلماً من خمسة أجزاء مؤسسة على رؤى مختلفة، إلا أنها كلها تنطلق من واقع الضعف والشفافية والبيئة المحلية، ففي الحلم الأول ترى الشاعرة نفسها سنبلة، وفي الثاني سمكة وفي الثالث قصيدة، وفي الرابع أن الرجل يهديها يختاً خرافياً، وفي الخامس أنها مستلقية تحت أشجار حنانه، ومن كل ذلك تتشكل الصورة البسيطة ذات الدلالات الواضحة المباشرة، فالعلاقة بين الحنطة والأكل، وبين السمكة والخنق، وبين القصيدة والفضيحة وبين اليخت والخوف من بيعه، وبين رومانسية النوم تحت أشجار حنانه، وسقيها حليب العصافير، وإطعامها فاكهة العمر، وبين سخريته من مخيلتها، كلها رؤى مرتبطة بأماكنهاالمحددة. فالجديد في هذه الصورة أنها اعتمدت على الحركة في اللوحة الواحدة، مثل تحرك السنبلة نحو خباز المدينة، واتجاه السمكة نحو الموت، والقصيدة نحو الذيوع، واليخت نحو تبدد الحلم، فضلاً عن اتساع الحركة في مقاطع الحلم الخمسة وذلك بتتابع وتنامي الحركة من الأرض إلى البحر إلى الفضيحة والبيع والسخرية، وهكذا تبدو الصور وكأنها تخلو من التشبيهات المباشرة التي توحي بأبعاد حقيقية من الكناية عن الخوف الذي يحكم علاقتها بالرجل عبر صور شعرية جزئية من الواقع لتؤول في صورة كاملة رائعة.

تقول[1]:

دعوتُ اللّه ذاتَ ليلةٍ....

أن يحَررني من حُبّكْ

فاستجابَ اللّه لدعائي

وحوَّلني إلى حَجَرْ....

وهذه الصورة مستمدة من واقع الفن السريالي الذي لا يخلو من الغموض والغرابة. أما صورتها الشعرية في المقطوعة الآتية[2]:

---

(١) في البدء كانت الأنثى، ص٧٧ .

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٤ .

عندما تسافُر امرأة عربيّةٌ....

إلى باريسَ.... أو لندن..... أو روما.....

تأخذ على الفور شكلَ حمامةٌ

ترفرف فوق التماثيلْ

وتحسو الماءَ من النوافير

وتُطعم بيدها بطَّ البحيراتْ

..... وفي طريق العودة

عندما يطلبُ قائدُ الطائرة ربطَ الأحزمةْ

والامتناع عن التدخينْ

يتبدَّد الحُلمْ...

وتجفُّ موسيقى النوافيرْ

ويتناثرُ ريشُ البطّ الأبيضْ

وتدخلُ مع بقية الدَجاجاتْ....

إلى قُنّها....

فإنها لوحة مخرجة من خلال قصة ترويها الشاعرة عن المرأة العربية، وتناقض حياتها بين بيئتها العربية والبيئة الغربية. إن تضافر الشكل الشعري مع التسلسل القصصي الذي عززه المكان «باريس، لندن، روما، القن» كشف كناية تحول الوطن بسبب ظلم الرجل قناً للمرأة.

أمّا في قولها[1]:

موسيقى صوتكْ

وبيانو كليدرمانْ.....

جناحان أطيرُ بهما نحوكْ

---

(١) في البدء كانت الأنثى. ص٧٠ .

فأفتحْ شفتيكْ....

لأسقطَ كحبَّةِ كَرَزٍ بينهما.....

وقولها[1]:

أصابعكَ تشتعلُ فوق الطاولةْ

كشَمْع الكَنَائِسْ

وأنا أريُد أن أصلّي

فإن الصور هنا تتخذ مساراً تحولياً يجعل من اللغة طاقة آلية محركة متطورة ليس في جهدها التخيلي إنما عن طريق البلاغة الآلية ما دامت أن اللغة من المنظور الجديد قادرة على استحضار (الجهد التمثيلي) ليلمس ويسمع ويشاهد.

واستخدام اللونين في المقطوعة الآتية[2]:

عندما تكونُ المرأة في حالة عِشقْ

يصير لونُ دمها.....

بَنَفسجياً

مكن اللغة من إنتاج بلاغة بصرية جديدة وأعطى للصورة بعداً نفسياً فاعلاً يصل إلى مستوى متطور واع بوظيفة اللون في تشكيل الصورة، فهي لا تريد أن تعلمنا بأثر العشق الظاهر في حالَتها، إنما الأثر الخفي الذي استطاعت الصورة أن تبرزه، من خلال إشراق اللون البنفسجي، فكأن دمها محترق، أو لعله مزهر بلون البنفسج.

وتكثر هذه الصور في ديوان «في البدء كانت الأنثى»، فضلاً عن احتواء الديوان على رسوم تسهم في عرض القصائد الشعرية على أساس الرؤية التشكيلية، وهذا متكرر أيضاً في دواوينها الأخرى، «فتافيت امرأة، قصائد حب، خذني إلى حدود الشمس، امرأة بلا سواحل، برقيات عاجلة إلى وطني»، وهو فعل مقصود كي

---

(١) المصدر نفسه، ص٧١ .

(٢) المصدر نفسه، ص٨٨ .

تضاعف الشاعرة من تواصل الشعر مع الرسم بارتباط إيقاع اللون بإيقاع الحرف[١].

ثالثاً: بنائية الرمز:

كثر توظيف الأسطورة الرمز في الشعر الحديث، حتى قيل عنها إنها مرض من أمراض اللغة، أو قطع شعرية[٢] يعرض من خلالها الشعراء مذهباً أو فكرة أو وعياً حضارياً، بعضهم علل كثرتها في الشعر، لانعدام القيم الشعرية في العصر الحاضر بعد سيطرة المادة، وأن الروح لا تؤدي فيه دوراً رئيساً، لذا يبحث الشاعر الحديث عن عالم جديد تسوده الطمأنينة والارتياح والسمو ليرتفع به عن عالم الماديات[٣].

ورد بعضهم توظيف الرمز إلى حاجة الشعراء للتعبير عن التيار العقائدي الذي يعتنقه الشاعر الحديث سواء أكان قومياً أو دينياً[٤]. وربط من جانب آخر برفض الواقع السياسي السائد إذ عبر السياب عن ذلك عندما قال«لعلي أول شاعر معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزاً، كان الواقع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك»[٥]. ولهذا تميزت تجربة السياب الشعرية بمقالاته في الاعتماد على دلالات الأساطير إلى «درجة أنه أرهق نصه الشعري بعدد كبير من تلك الأساطير، يحتاج القارئ لشعره إلى أن يبحث في كتب الآثارلمعرفة دلالة تلك الأساطير»[٦]. ولكنها من جانب آخر أدت دوراً كبيراً في اغناء معجمه الشعري، وكذلك كانت مع بقية الشعراء الرواد مثل نازك الملائكة[٧]. وعبدالوهاب البياتي[٨] وتوسع بعد ذلك الشعر الحديث باستخدام هذه التقنية الفنية، فكثر الحديث عن التناص الشعري الذي يوظف

---

(١) إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، ص١٤٤؛ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراني، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩١، ص١٨٠-١٨١ .

(٢) جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧، ج١،ص١٩ .

(٣) بدر شاكر السياب، ص٢٨٦ .

(٤) انظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٢٤ .

(٥) حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، (جمع وإعداد وتقديم) منشورات مجلة الجوهر، فاس، المغرب، ١٩٨٦،ص١٩٧ .

(٦) خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب الموسوعة الصغيرة، بغداد، ١٩٨٦، ص٥٢ .

(٧) انظر: يوسف الصايغ، الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، دراسة نقدية، بغداد، ١٩٧٤، ص١٦١ .

(٨) عزيز السيد جاسم، الالتزام والنصوص في شعر عبدالوهاب البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص١٦ .

الشخصيات التراثية لإغناء الدلالة في السياق الشعري، والرمز والقناع والمعادل الموضوعي، حتى عُد استخدام الرمز والأسطورة «أداتين تعبيريتين بارزتين في الظاهرة الفنية في الشعر الحر»[١].

وخاض الشعر الخليجي غمار هذا الأسلوب الفني والتعبيري شأنه شأن الشعراء المعاصرين في الوطن العربي، فظهرت الأساطير والرموز في بنية الشعر حتى لم نجد من الرواد الأوائل من حاد «عن استخدام أو توظيف الرموز والأساطير في تجربته الشعرية، كل حسب موهبته وقدرته الفنية»[٢]، مثل أسطورة دلمون والفينيق وايماكلي، ولعل شعراء البحرين كانوا أكثر مواكبة بريادة التجديد في الشعر الخليجي في هذا الجانب، وبخاصة في توظيفهم لأسطورة (دلمون) لأنهم الوريث الشرعي لهذه الأسطورة، فضلاً عن أن البحرين أرض الخلود التي كان يبحث عنها جلجامش[٣].

واستخدمت سعاد الصباح رموزها من واقع الحياة العربية «السيف، البحر، الجواد العربي، السندباد، شهرزاد، فاطمة الزهراء، عيسى، موسى، قاهر الصليبيين» بقصد منها في ربط الشعر بالواقع، لأن الرمز في حقيقته لا يشير إلى الأشياء الواقعية مباشرة، بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية[٤].

فجعلت من هذه الرموز أسلوباً مكثفاً لإيصال تجربتها الشعرية إلى أكبر قدر من المتلقين، دون معاناة في الفهم والإدراك السريعين، فقد وصفت نفسها بأنها شاعرة مقاتلة بالكلمة[٥]. فابتعدت عن الغموض والإبهام لتجعل من تجربتها الشعرية «انفتاحاً كبيراً على مشكلات الإنسان، وقدرته على تفجير الوعي عند الناس»[٦].

تقول[٧]:

---

(١) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٩٥ .

(٢) الشعر الحر في الخليج العربي، ص٢٨٠ .

(٣) صباح أسيود البشير، الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر، ١٩٦٥-١٩٨٥، رسالة ماجستير، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، ١٩٩٠، ص٦٦،٨٨ .

(٤) انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٤٩، ص٨ .

(٥) خذني إلى حدود الشمس، ص٩٠ .

(٦) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٢٠٥-٢٠٦ .

(٧) فتافيت امرأة، ص١٥٥ .

وَصَل السيفُ إلى الحَلْق.....

وما زال لدينا شعراءُ يكتُبُونْ

وصل السُّلُّ إلى العَظْمِ،

وما زال لدينا شعراءُ يكذِبُونْ

إن اتخاذ السيف هنا رمز تسقط الشاعرة من خلاله مضمون التخاذل على الواقع الحالي، فهي ترمز إلى سيف خانق على عكس ما يرمز إليه السيف العربي، ولذا نرى أن التناقضات تمتد في مقاطع القصيدة الخمسة، معتمدة على الاستفهام الاستنكاري من خلال تأكيدها رفض دور الشعر المتخاذل «ما الذي نفعله في المربد، ما الذي نفعله في المربد صباحاً ومساء، فمتى يرفع عن أعناقنا سيف الرنين، لماذا يسكت الشعر أمام الذابحين؟ يا زمان القبح من أين يجيء المبدعون، ماذا يفعل الشعر هنا، ما الذي ينشده الشاعر، أترى نحن نغني عصرنا، أم نغني عصر عادٍ وثمود، كيف نرضى موقف الذل، أليس الشعر ابن الكبرياء»؟. إن ألفاظ السيف والشعر، والمربد ألفاظ تجاوزت اللغة الإشارية «إلى اللغة الإيحائية، ثم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى الأول، يعثر عليه في المستوى الثاني»[1]، لتأخذ دورها الدلالي في السياق من خلال إثارتها لنقيضتها في ذهن المتلقي، وهي الثورة على الواقع المتخاذل، واستخدام رمز السيف هنا استخدام مفارقة خلاقة، جسدت فيه الشاعرة عمق تجربتها الذاتية واعتمدت على المعاناة في إخراج رمز السيف على غير صورته المشرقة في التراث العربي، وكذلك الشعر فهو هنا ومن خلال السياق الوجداني والرمزي للقصيدة، هَمٌّ من هموم الواقع الحالي، تقتحم به الشاعرة عالم الشعر المرتزق والمتدني، وتدهور الأوضاع الصحية، وكيف أن الوطن أصبح لا يعدو أن يكون سجناً ومشنقة ومخبرين ومنافٍ، وعالم السياسة المتذبذب الذي أوصلنا إلى مذابح صبرا وشاتيلا حتى وصل القيء والحلقوم ثم تختم القصيدة فتقول[2]:

أيُّها الشّعرُ الذي

---

(١) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص٢٤١ .

(٢) فتافيت امرأة، ص١٦٦؛ وانظر: أشكال التناص الشعري، ص ٣٩٥ .

يُحرقُ بالكبريتِ أشجارَ السَمَاء

يا الذي يأكُلُ من قلبي صباحاً ومساءْ

يا الذي يحقرني حتى العَيَاءْ..

كيف ترضى موقفَ الذُلِّ،

أليسَ الشعرُ ابْنَ الكبرياءْ؟

إن حدة توتر الشاعرة هو المنفذ إلى تكثيف رمز السيف لتجعل منه قوة انبعاث وتجدد، سوف يعيد إليه الشعر الثائر دوره، فيعيد للإنسان والواقع والحياة إشراقتها المعهودة في ظل القوة والعنفوان.

وتتخذ من شخصية فاطمة الزهراء رضي الله عنها رمزاً متألقا بين واقع الشخصية التاريخي وواقع الشاعرة المعاصر الذي تريد التعبير عنه.

تقول[1]:

أنا أمي الغراء فاطمةُ الزَّهراءْ

وأختي العظيمة الخنساءُ..

وأبي يَعرُبُ الذي بَارَك الأرضَ

وقامتْ في ظلِّه الأنْبياءُ..

وأخي قاهرُ الغُزَاةِ الصليبيين

احتلت الشخصية التراثية «فاطمة الزهراء» جزءاً من النص يمكن أن نسميه الجزء الممتد أو المحور المساعد الذي من خلاله تستدعي الشاعرة شخصيات أخرى، «الخنساء، ويعرب، وقاهر الصليبيين» لتوسع من الفكرة التي تقبع في بؤرة الاهتمام، إذ وظفت هذه الشخصيات بوصفها قناعاً تعبر من خلاله الشاعرة عن أبعاد تجربتها الذاتية [2]. وبهذا تنجح في محاولة التوفيق بين واقع التاريخ على أنه مرجعية مستمرة أو إعادة صنع المعنى طبقاً للحاجات الحاضرة. والخطاب الشعري

---

(١) أمنية، ص١٨ .

(٢) انظر: أشكال التناص الشعري، ص٢٢٥، ٢٢٧ .

الذاتي، الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ. فقد أحسنت الشاعرة اختيار الشخصيات التراثية الدالة والمتناسبة مع بنية القصيدة لتحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وهذا المقابل الواقعي [1].

تقول [2]:

هذي بلادٌ.. تختنُ القصيدَة الأُنثى..
وتشنُقُ الشَمس لدى طُلُوعها
حفظاً لأمنِ العَائِله..
وتذَبحُ المرأة إن تكلَّمَتْ..
أو فكَّرتْ..
أو كَتَبتْ..
أو عَشِقتْ..
غَسْلاً لعارِ العائَلَهْ..

تبدو مهارة الشاعرة واقتدارها في عنوان القصيدة «ليلة القبض على فاطمة» في إحالة الشخصية التراثية إلى رمز فاعل في الكشف عن حالة الظلم الواقع على المرأة العربية من جراء عدة إجراءات يتخذها الرجل تجاهها تحت ذريعة حفظ تراث القبيلة والعائلة، فهي لم توظف الرمز في تضاعيف القصيدة، وإنما اكتفت بالعنوان لتحيل إلى حالة التآلف بين الظلم الذي وقع على الشخصية التراثية وحقيقة الظلم الواقع على المرأة اليومي، حتى غدت كل النساء وكأنهن السيدة فاطمة الزهراء - رضي الله عنها -، رمز الظلم الذي تحقق من خلال حدث القبض وما يحتويه من الجرأة، وكون القبض حدث في الليل مما أضاف جو الفزع والخوف وربما الجبن، فثمة طرف ظاهر في الرمز (الشخصية التراثية) وثمة طرف خفي فيها، والظاهر على قيمته - في ذاته - يرمز إلى الطرف الخفي الباطن [1].

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للتوزيع، طرابلس، ١٩٧٨، ط١، ص٢٧٨، وانظر: محمد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٢٦٣ .

(٢) خذني إلى حدود الشمس، ص٨٣ .

تقول [٢]:

ستُبْعثُ الكويتُ من رَمادها.. كطائرِ الفينيق

وتبدأ الرِّحلة من أوّلها..

ويرفعُ القُلوعَ سِنْدبَاد

وينبتُ العشبُ على دفاترِ الأولادْ

وتَصرخُ الأمواجُ في الخليجْ

حيَّ على الجهادْ..

حيَّ على الجهادْ..

وظفت الشاعرة رمزين هما: طائر الفينيق، والسندباد، فقد أرادت من أسطورة طائر الفينيق أن تكون معادلة لما حل بالكويت، عن طريق التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صور محسوسة، وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بواسطة رموز غامضة، ليكون من الممكن إعادة بناء الكويت على غرار ما كان طائر الفينيق يفعله في عالم الأساطير، أي أن بعثها يتم من داخلها، وهذا ما يبعث في النفس مشاعر الغبطة والأمل بنسيان تلك الأحداث [٣]. ولما كانت الشاعرة تعبر عن القلق الروحي والمادي من جراء ما حصل لوطنها، فإنها تستعين برمز آخر هو السندباد، لتؤكد من خلاله حركة التجوال التي تمثل وجهاً من وجوه السندباد الكثيرة، لتكون دافعاً للتخلص من ثقل المحنة والانطلاق إلى رحاب أوسع في حركة صعودية في معالجة الواقع والتعامل معه، فهي تريد من إنسان اليوم أن يكون أسطورياً في صراعه مع معوقات الزمان والمكان، للإمساك بحركة التطور في الحياة الإنسانية [٤].

وتقول [١]:

---

(١) في النقد الحديث، ص١٥٢ .

(٢) برقية عاجلة إلى وطني، ص ٨٣ .

(٣) الشعر الحر في الخليج العربي، ص ٢٨٦ .

(٤) انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٥، ١٦٧، ١٧٠ .

ليْتَني غَانِيةُ «الجيشَا» التي تَهْوَى العَطَاءْ

ليْتَني.. كيْ أهَبَ العُمر لعينيْك فِداء

أملأ الدنُّيا حَوَاليك عبيراً وضياء

وأحيلُ الجوَّ إيناساً وبشْراً وهَنَاء

وأذيبُ الثلج من حَوْلك في بَرْدِ الشتاء

وتراني ظلَّك الحانِي إذا ما الصيف جَاء

وتقول [٢]:

ثم أروِّي لَكَ شعْراً لم يقلهُ الشعراءْ

وحكايا لَم تردْ فيما رواه الحُكَماء

وكأنِّي شهرزاد الحبِّ عادتْ في الخَفاء

لتردَّ المَلَل القاتِل عن سيِّدها طولَ المَسَاء

وظفت الشاعرة في قصيدة «جيشا» رمزين أيضاً هما: غانية الجيشا اليابانية، والأميرة شهرزاد بطلة قصص ألف ليلة وليلة، لتربط بين الخضوع والطاعة والذكاء والفداء في الحب، إذ أفادت من نوع العلاقة بين غانية الجيشا والرجل وقدرة شهرزاد في استثمار الزمن بذكاء لتكون رمزاً للفداء، فقد استدعتها بعد الشخصية التراثية الأولى لتكون شهرزاد هي الشخصية المحورية التي تريد إبرازها في علاقتها بالرجل، فهي مع الأولى كانت تتمنى من خلال «ليتني» ومع الثانية جاءت بالتشبيه من خلال «وكأني» لتحول شهرزاد إلى رمز ديناميكي مؤثر على الرغم من حركتها المتخفية، لتولد في ذهن القارئ صوراً موازية لافتقاد النساء العاشقات اليوم القدرة على التأثير، لافتقاد الرجل إلى احتواء المرأة كما حصل مع شهريار [٣].

ومن هنا يمكن الإشارة إلى النقاط الآتية:-

١ - يلاحظ أن الرمز في شعر سعاد الصباح يتبلور من خلال الإطار الكلي

---

(١) أمنية، ص ٩٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٦ .

(٣) انظر: أشكال التناص الشعري، ص ٢٢٧ .

للمعمار الفني لبنية القصيدة الشعرية، وهذا ما يسمى بالرمز الكلي، أي المحور الذي تدور حوله كل الصور الشعرية، ومن ثم يكون ذلك المحور هو الذي ينظم كل الصور الجزئية التي توجد في القصيدة.

٢ - هناك ما يسمى الرمز الجزئي في قصائد سعاد الصباح، وهذا الرمز تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني المستترة، إن هذا الرمز يقوم على اللحظات المضيئة التي تثيرها الصور الجزئية، أو الكلمات المشبعة بالمعاني ذات الارتباطات العميقة بأحداث شتّى.

٣ - اعتمدت سعاد الصباح في رموزها على منبعين أساسيين هما:

أ - الإبداع الذاتي، فالشاعرة قادرة على ابتداع رموز خاصة بها استقتها من تجربتها الشعرية، وحياتها الحبلى بالأحداث، فقد خلقت الأحداث لديها رؤية خاصة بها، فاستغلتها رموزاً لمشاعرها وأحاسيسها.

ب - الحياة الواقعية والتراث الإنساني، إذ استفادت الشاعرة من التراث، ووظفته كثيراً في رموزها، يضاف إلى ذلك، أنّ واقعها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفكري كان له دور كبير في رفد رموزها. ومن هذا المنطلق فإن المحاور الآتية اشتركت في تشكيل رموز الشاعرة:

١ - التراث التاريخي

٢ - التراث الشعبي

٣ - التراث الأدبي

٤ - التراث الأسطوري

٥ - التراث الديني

ولاشك أن كل جزئية من هذه الجزئيات تحتاج لبحث خاص.

٤ - كان للخيال الثانوي الذي يخلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة دور في شعر سعاد الصباح.

ويمكن القول إن هذا الخيال يهتم بلغة المجاز والتشبيه والاستعارة والرمز بوصفها لغة مميزة للشعر في جوهره، فالصورة في الشعر الحديث ليست زمنية خالصة، لكنها تمثل الجوهر الدقيق، للغة الحدسية، وتؤول معاني الخيال عند ريتشاردز إلى خمسة مستويات:

١ - توليد صور واضحة، وخاصة الصور المرئية. وهذا أكثر المعاني وأقلها أهمية.

٢ - تصور الحالة الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية، لا سيما حالاتهم العاطفية، وهذا الضرب من الخيال ضروري لتحقيق عملية التوصيل.

٣ - الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة.

٤ - الخيال بالمعنى العلمي، وهو عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة، ولأجل غاية محددة، وانتصارات التكنيك أو الصنعة في الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال، ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة، فإن هذا المعنى للخيال يتضمن القيمة التي قد تكون محددة أو مشروطة.

٥ - القدرة التركيبية التي تنكشف في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة. ويميل ريتشاردز في هذا المعنى إلى ما قدمه كولردج من تصور وتحليل للخيال الثانوي [١]، ويمكن القول إن الخيال في شعر سعاد الصباح قد لعب دوراً بارزاً في بناء الصورتين الكلية والجزئية.

رابعاً: بنائية الايقاع والموسيقى:

إن دراسة البناء الإيقاعي والموسيقي في الشعر، يعني دراسة العنصر الجمالي فيه، ولذا سنتابع البنية الإيقاعية التقليدية للقصيدة الغنائية فضلاً عن تحول الشعر نحو الحركة التجددية التي خاض غمارها الشعراء الرواد في الوطن العربي، وخروجهم عن قيد الوزن والقافية، ثم ظهور قصيدة النثر التي بقيت معلقة بين الشعر والنثر إلى الآن.

وبعد استقراء نتاج الشاعرة ظهر واضحاً أن جانب القصيدة التقليدية الغنائية يطغى على القصائد التي اعتمدت نظام الشعر الحر، والأقل منه قصيدة النثر،

---

(١) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الدار الأهلية، عمان، ١٩٩٧ .

ويبدو أن الشاعرة عندما أرادت أن تتبنى التجربة الشعرية طريقاً للثورة والصراع مع مجتمعها، لم تجنح إلى التلويح كثيراً، مع أن المجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها، ولعلها أرادت أن تقارع الرجل في حقه في القول، وفي جرأته، ولذا نستطيع أن نقول إنها أرادت ايقاعات أنثوية بطولية [1].

تأثرت الشاعرة سعاد الصباح بتجربة نزار قباني الشعرية في جانبيها، الأول ما يتصل بتحديه ورفضه لقيم السياسة والحب في المجتمع العربي، فطرح نفسه شاعراً ثائراً، مهاجماً، أما الجانب الثاني فهو رفض الوقوف عند القديم، وتحدي تعاليمه الشعرية والأدبية وكان من أوائل الشعراء الذين ثاروا على القصيدة العمودية التي تلتزم ببحور الخليل، وخرجوا إلى الشعر الحر. ومن ثم إلى قصيدة النثر. وفعلت سعاد الصباح كذلك، وبعد استقراء دواوينها وجدناها كتبت في الشعر التقليدي، وفي الشعر الحر، وفي قصيدة النثر.

أ: الشعر التقليدي:

توحدت القصائد التي اعتمدت بناء القصيدة التقليدية العروضية. ومعظم هذه القصائد قالتها الشاعرة في بداية تجربتها الشعرية في دواوين «أمنية» و «إليك يا ولدي»، إلا ديوان «آخر السيوف» فهو من دواوينها المتأخرة واتضح أن نسبة الشعر التقليدي عندها أقل من النوعين الآخرين، تقول [2]:

مصرُ يا أمي، ويا هَمِّي، ويا خَيْرَ المِهادْ
لمن الصَّرْخةُ في اللَّيل دَوَتْ في كلِّ وادْ؟
لَمَن الدُّنيا أدلهمّتْ، وكسا الشمسَ السَّوادْ؟
وارتَدى الصبحُ على مشْهَدِهِ ثوْبَ الحِدادْ؟
لا تَقُولي : أسْلَمُ الناصرُ للموْتِ القِيادْ
بَعْد أنْ كان مُنى العُرْب، وآمَالَ البِلادْ
لا تَقُولي: تَعَبُ السَّاهدِ في طُولِ السُّهاد

---

(١) انظر: اتجاهات الشعر المعاصر، ص ١٧ .
(٢) أمنية، ص ١٥ .

وعلى الرغم من أن القصيدة في رثاء عبدالناصر، إلا أن نبرتها الوجدانية العالية قد تحققت، من خلال اختيارها حرف الدال وهو من حروف الروي العذبة، التي تطرب الأذن ويحسن وقعها لدى المتلقي.

تقول [1]:

صَعْبٌ على الأحرارِ أن يَستسلمُوا
قَدرُ الكبيرِ بأن يَظَلَّ كبيرا
شربَتْ خُيولك دمْعَها وصَهيلهَا
كيف الخُيولُ تموت؟ لا تفسيرا
شنقُوا الغنيَّ على مشانق حقدْهِم
أما الفقيرُ فلا يزالُ فقيرا

تمكنت الشاعرة من التحكم بالقافية بقدرة واضحة على وفق ما حدده القدماء «تمكين القافية»، بحيث يعرف المتلقي آخر كلمة في البيت، فإن الاستسلام أتى بضده الكبر، وجواب الاستفهام «كيف الخيول تموت» مهد بعدم وجود الإجابة والتفسير المنطقي؛ لأنه ليس من عادة الخيول أن تشرب دمعها وتفقد صهيلها، وكذلك الحال مع الفقير فقد مهدت لمجيء كلمة «فقيرا» «بأما» لأنها أرادت السخرية والاستنكار.

ب: الشعر الحر:

يعد شعراء الكويت من أكثر الشعراء الخليجيين تفاعلاً مع تجربة الشعر الذي خرج عن قيود البحور الخليلية، إذ كانت «الكويت السباقة في مجال الإرهاصات الأولية في الشعر الحر في الخليج العربي»[2].

وقد انخرط الشعراء في موجة التجديد في تبني القصيدة الحرة للابتعاد عن قيود المحاكاة والجمود «ولعل هذا يفسر جانباً من تفشي الأوزان أحادية التفعيلة في قصائد الكويت بشكل يفوق معه غيرها من القصائد ثنائية التفعيلة»[3].

---

(١) آخر السيوف، ص١٦ .
(٢) الشعر الحر في الخليج العربي، ص ٣٢ .
(٣) الشعر الحر في الخليج العربي، ص ٣٣ .

وهذا الأمر نجده عند سعاد الصباح حين تقول [1]:

مَن قَتَلَ الكويتْ؟

في زمنِ القتلِ الجماعي الذي نعيشُهُ

لا توجدُ المصادَفه

في زمنِ الساديةِ العمياء..

والفاشيَّةِ السوداء..

واللصوص، والحُكّامِ، والتجارِ.. والصيارفَهْ..

لا توجدُ المُصَادفه..

في زمنٍ صارت به شعوبنا

أرانباً مذعورةً وخائفهْ

لا بيتَ للإنسان كي يسكُنَه

إلا بقلبِ العاصفهْ

إن الشاعرة اعتمدت تفعيلة «فاعلن» في المتدارك في المقطع دون أن يحصل تغيير يجعل التفعيلة ناقصة باستثناء السطر الذي ورد فيه «واللصوص، والحكام، والتجار» فهو حشو. إن مجيء هذا الوزن على امتداد قصيدة كاملة ما هو إلا من الحرية التي أوجدها الشعر الحر [2].

وقد استخدمت الشاعرة التفعيلة الثنائية في قصيدة من امرأة ناصرية إلى جمال عبدالناصر... وهي الوحيدة في شعرها، وذلك حين تقول [3]:

كنّا كباراً معهُ في كُتُب الزَمَانْ

كنا خيولاً تُشعِلُ الآفاق عنفوانْ

كان هو النَسْرَ الخرافيَّ الذي يشيلنا

---

(١) برقيات عاجلة إلى وطني، ص٨٢ .

(٢) الشعر الحر في الخليج العربي، ص ٣٧ .

(٣) فتافيت امرأة، ص ١٣٣ .

على جَنَاحيْه، إلى شواطئ الأمان.

كان كبيراً كالمسافاتِ

مُضيئاً كالمَنَاراتِ.

جديداً كالنبُوءات.

عميق الصوت كالكُهَّانْ.

جمعت الشاعرة بين تفعيلة «مستفعلن، مفعولات» وهو من الأوزان التي أشارت إليها نازك الملائكة، إنها مأخوذة عن الرجز، وهذا الوزن ينوع الموسيقى الشعرية؛ لأنه يمنح الشاعر حرية واسعة.

واستخدمت الشاعرة تقنية استخدام الموازاة بين القافية والوزن من أجل إحكام الترابط الصوتي، تقول [1]:

إنني بنتُ الكويتْ

ومع اللؤلؤ في البحر تَرَعرعتُ،

ولَملمتُ مَحاراً ونُجُوماً

آه.. كم كان معي البحرُ حنوناً وكريماً

ثم جاء النفطُ شيطاناً رجيماً

فانبَطَحناْ عند رجليهِ رجالاً ونساءً

وعبدناهُ صباحاً ومساءً

ونسينا خُلُقَ الصحراء... والنخوة.. والقهوة

والمهباجَ.. والشعْرَ القديم..

وغرقنا في التفاهات..

هَدَمنا كل ما كانَ مُضيئاً..

وأصيلاً.. وعظيماً..

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٨ .

فقد داخلت بين قافية الميم والهمزة لتأكيد أن الشاعر يستوحي «الحاسة الموسيقية وهذه الحاسة هي التي تهديه إلى قوافيه» [1]. وهذا ما أرادت الشاعرة التوصل إليه بعيداً عن اعتماد الحصيلة اللغوية في تشكيل القافية.

ج: قصيدة النثر:

مصطلح فني أثير حول تحديد أبعاده الكثير، وقد انبثقت هذه الإثارة عن طبيعة تركيب المصطلح لغوياً، إذ جمع بين الشعر والنثر في جنس أدبي واحد، مما تسبب في إحداث الخلافات حول طبيعة هذا النوع من الشعر، فمن النقاد من ألحقه بالشعر، ومنهم من ألحقه بالنثر، وعلى الرغم مما حدث، فإن هذا النوع فرض نفسه على الساحة الأدبية، لأن جل الشعراء المعاصرين خرجوا عن الأوزان المألوفة واهتموا بالناحية الدلالية والإيحائية، وأهملوا الكثير من القضايا الصوتية [2].

كتبت سعاد الصباح في هذا النوع بتفاوت بين الديوان الكامل «قصائد حب، خذني إلى حدود الشمس» وقصائد متناثرة في دواوينها الأخرى، معتمدة قصيدة النثر هذه، وقد حاول قبلها نزار قباني رأس المدرسة الشعرية التي تخرجت فيها شاعرتنا الدخول في هذه المغامرة «لأنه رفض التقيد بشكل أدبي واحد، فضلاً عن رغبة في تحدي خصومه وإثبات المقدرة الأدبية» [3].

وتحدت سعاد الصباح من يرفضون حق المرأة في الحب وفي قول الشعر وفي قول الحقيقة، وتعرية أوضاع مضطربة سوداوية تغلف الحياة والأحاسيس تقول [4]:

هذا يومُ قديسِ الحُبّ.. فالنتاينْ

ومع احترامي لجميع القديسين

تبقَى أنتَ قديسي

ومع احترامي لروعةِ هذا اليومِ الجميلْ

---

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص ١١٤؛ الشعر الحر في الخليج العربي، ص١٢١، ١٣١ .

(٢) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص١١ .

(٣) فلك جميل الأسد، التحدي والرفض في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، كلية الآداب، سوريا، (د.ت)، ص٢٣ .

(٤) سعاد الصباح، قصائد حب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، ط١، ١٩٩٢، ص١٣٥ .

تبقَى أنتَ صانعَ وقتي

وسيِّدَ أيامي ...

تتكون القصيدة من سبعة مقاطع على الرغم من أن القصر من ميزات هذا النوع من الشعر. وإذا كان الشاعر شاعراً غنائياً متمرساً بكتابة القصيدة الإيقاعية الموزونة فهو أقدر من غيره على كتابة قصيدة النثر، إذ إن «تخلي الشاعر عن الوزن يحتاج إلى بديل يعوض النقص الذي اختلت به القصيدة نتيجة التخلي عن الموسيقى فإنه يلجأ الى بدائل صوتية وإيقاعية متناغمة مثل توازن الألفاظ وتكرار الحروف»[1].

فقد كررت جملة «وتبقى أنت» مرة مع قديسي، ومرة مع وقتي، وأضافت أيامي في نهاية المقطع لتوازي في الأبنية الصرفية لتحقق الانسجام الصوتي.

تقول [2]:

أتورَّطُ معكْ

حتى نُقْطةِ اللارجوعْ

وأمشي معكَ بلا مِظلةْ

تحت أمطارِ الفضيحه..

أذهب معكْ

إلى آخر نُقْطةٍ في اللُّغَةْ

وآخرِ نُقْطَةٍ في دمي..

حتّى أستحقَّ أن أكونَ حبيبتَكْ..

إن التكرار الصوتي لحرف (اللام) في هذا المقطع خدم الإيقاع بشكل واضح.

وتقول [3]:

---

(١) انظر: إبراهيم خليل، البسيط والمركب في قصيدة النثر، مرتقى الأنفاس لأمجد ناصر نموذجاً، مجلة أفكار، العدد ١٣٩، شباط ٢٠٠٠، ص ٧-٨ .

(٢) قصائد حب، ص ١٠٢ .

(٣) امرأة بلا سواحل، ص ٥٩ .

تتصارعُ في أعماقي رَغْبَتانْ

رَغْبتي في أنْ أكونَ حبيبتَكْ

وخَوفي مِنْ أن أصبحَ سجينتَكْ..

يتصارعُ القَمَرُ.. والوَحْش..

والأبيضُ.. والأسودُ

والوُجُودِيَّةُ.. والصّوفِيَّة..

والثورةُ.. والثورةُ المضادَّة..

والرَّغبةُ في وصالكْ

والرَّغبَةُ في اغْتيالِكْ..

اعتمدت الشاعرة على الجملة الفعلية عند بدء مقاطع القصيدة وكررت الفعل «تتصارع في أعماقي رغبتان، يتصارع القمر والوحش، يتصارع في داخلي بحران، تتصارع أمواجك» في المقطعين الأول والثاني بمعدل مرتين في كل مقطع، ثم بدأت الثالث بالفعل «أواجه في حبي لك»، وفي الرابع «تختلط في أعماقي»، وفي الخامس «يهاجمني صوتك في وحدتي»، وفي السادس «اتمزق الف قطعة»، وقد تعمدت ذلك لتوسع من فكرة حقيقة الصراع بينها وبين الرجل من خلال الحدث الذي يتم عن فعل المواجهة، وعندما أرادت أن تأتي ببدائل عن العناصر الصوتية والإيقاعية ابتعدت عن الأفعال.

وتقول[1]:

وعندما تنتهي المُظاهَرةْ

وترجعُ الأمشاطُ إلى أغمادِها ..

وترجعُ الخواتِمُ إلى جواريرِها ..

وتعودُ العطورُ إلى قواريرِها ..

أرمي لافتاتي ..

---

(١) امرأة بلا سواحل، ص٦٦ .

وأنسَى احتجاجاتي ..

أبحثُ عنكَ في أيّ مقهى قريبٌ

لأشربَ القهوَة معَكْ ..

فقد قدمت هنا ما يلائم انكسار أفق التوقع لتحدث الدهشة التي تفاجئ القارئ[1]. فبدأت المقطع السابع في جملة «في داخلي»، وفي الثامن وهو المقطع الأخير من القصيدة «وعندما تنتهي المظاهرة» لتمهد لتلاشي حدث الصراع ليحل بدله حدث الاندماج والتوافق. تقول[2]:

في عزّ الصيفْ ..

تصطدم أنوثَتي

بقطرةِ عَرَقٍ صغيرةْ

تَكرِجُ على صدركْ ..

وأنتَ قادمٌ من جهةِ البَحرْ

فيتكهربُ العالم ..

وتَهطِلُ الأمطارْ ..

من خصائص قصيدة النثر قصرها، فهي تبنى على ومضة عاطفية وجدانية، ينبه إليها القارئ في حركة سريعة لاتمتد كثيراً بين الاستهلال والانتهاء، وذلك لأن من خصائص النثر مصاحبته لحالة التوقع أكثر مما في الشعر[3]. إن أبرز ما في هذه المقطوعة اكتفاؤها بالعنصر الدلالي والإيحائي أكثر من اهتمامها بالجانب الإيقاعي.

وتقول[4]:

قمحة + قمحة = سنبلة

---

(١) انظر: البسيط والمركب في قصيدة النثر، ص٨ .

(٢) في البدء كانت الأنثى، ص٤٨ .

(٣) انظر: البسيط والمركب في قصيدة النثر، ص١٣ .

(٤) في البدء كانت الأنثى، ص ٩٨ .

حمامة + حمامة = صيف

شفة + شفة = بستان كرز

عصفور + جناحان = حرية

حبر + ورق = ثورة ثقافية

يدي + يدك= سوق صاغه

رجل + امرأة = سلكان كهربائيان مكشوفان

أنت + أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية.

كأن الشاعرة تعود لزمن الطفولة في طريقة كتابتها القصيدة، فالغرابة في استعمال العلامات الرياضية (+، =) وتكرارها في مقطع القصيدة كلها، جعل منها قصيدة عصية على السماع والمشافهة، قريبة من تلقيها عن طريق القراءة فقط،

وهنا نستطيع أن نؤكد، أن تلقي الشعر لايتم إلا من خلال إيقاعه الموسيقي، لما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي، ومتى درّبت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته، وتوقعته في أثناء سماعها[1].

حرصت الشاعرة على بناء قصيدتها بناء فنياً محكماً من خلال اهتمامها بتقنيات فنية تخرج القصيدة بانحرافات تنأى عن المحاكاة، وعلى الرغم من تحقق الصعوبة هنا، إلا أنها اجتازت ذلك بمساعدة لغتها البسيطة اللينة القريبة من الناس.

وإيقاعاتها الرشيقة ذات القوافي العذبة الروي، سواء أكان ذلك في شعرها التقليدي أو في الشعر الحر أو في قصيدة النثر.

---

(١) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٢ ص١٣ .

الخـــاتمة

إن سعاد الصباح شاعرة تمكنت بلغتها وفكرتها وبنائها بشكل متميز واضح اطرد في دواوينها من خلال تسلسلها الزمني، وتقلب الشاعرة بين الرضى والرفض، والفرح والحزن والثورة والتحدي.

حين تابعنا معجمها اللغوي، ظهرت لفظة الصحراء دالة تحمل معاني كثيرة كان أبرزها دلالة الانتماء، ثم دلالة الزهو، الرجل هو الأرض والوطن، ثم دلالة الحزن، ثم رأينا تمكنها بلغتها البسيطة حينا والشعبية حينا آخر، والإشارية أحيانا كثيرة، فضلاً عن اعتمادها ظاهرة التكرار وظاهرة الاستفهام بشكل لافت للنظر في شعرها. وهذا يدل على أن الشاعرة كانت تهتم بالإيحاءات النفسية من خلال التأكيد على فكرة القصيدة وتوسيع الخصوصية لدينا في متابعة أحاسيسها الراهنة ساعة كتابة القصيدة.

وبعد استقراء دقيق للشعر جميعه، وجدنا سعاد الصباح امرأة مسكونة بالتضاد مقابل ظهور الذاتية بشكل واضح، فقد أرادت من تضادها هذا أن توظف المقابلة بين الأشياء المتنافرة والصفات المتقابلة، لتتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذا التضاد ليس تضاداً سلبياً، وإنما هو مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية التي لاتستطيع الشاعرة إلا أن تحيا في خضمها وتخوض التيار أنى كان، فآمنت بالموت على أنه جانب الحياة الذي يضيء خبايا النفس البشرية ويقربها من خالقها، ثم ألحت على الرجل وتابعته على أنه جزء مشرق في حياتها سواء أكان في حقيقته الواقعية أم في صورته المثال التي كانت تطمح إليها، فجعلت الأرض تحديها معه لتجعل منها جنته التي فقدها. ولذا رأينا التصاقها العجيب والمدهش بهذه الأرض، فكنا في أحيان كثيرة لانستطيع أن نميز بين الرجل والأرض ولانفصل الأرض عن الرجل، لذا، وجدناها في دفاعها عن هذا التحدي قيدت وأطلقت، قيدت التخلي عن حقها في القول والجدل والصراحة وأطلقت مشاعرها وهي تحلق في أجواء الرجل، تارة جريئة مقاتلة، وتارة صوفية متأملة متبصرة في الحياة والكون.

أما البناء الفني في شعرها فقد كان محكماً من خلال لغتها البسيطة إذ إنه يدل

على قدرة واضحة في استخدام هذه اللغة بانحرافات متلبسة بجروح التمرد والنأي عن المحاكاة، من خلال استخدام التشبيه والاستعارة بهيئة جديدة بعيدة عن النمطية القديمة، فجاءت صورها معتمدة على التشبيه والوصف المباشر من خلال صور بسيطة، ولكنها مفعمة بالدلالة من خلال لغة أبسط ما يقال عنها إنها لغة لينة سهلة قريبة من الناس فضلا عن استخدامها الرمز، ولكن بشكله المتفرد المتميز، إذ ابتعدت عن اعتماد الرموز الغامضة الموغلة في القدم واستبدلتها برموز من واقع تراثها الثري وبيئتها الخليجية.

وقد اهتمت بالإيقاع الموسيقي فبنت قصائدها على أبنية إيقاعية محكمة من خلال توظيف القوافي ذات الروي العذب، فضلا عن المشاركة في كتابة الشعر الحر شأنها شأن الشعراء المحدثين.

كما ظهر اهتمامها الواضح في قصيدة النثر وحافظت على أهم سمة في هذا النوع من الشعر ونعني به اعتمادها على اللحمة العاطفية الوجدانية السريعة.

لاندعي أننا أحطنا بكل شيء أو وصلنا إلى الكمال ولكن حسبنا ما بذلنا من جهد ومتابعة فالكمال لله وحده. نسأل الله أن نكون وفقنا لذلك.

المصـــادر والمراجـــع

- الآمـدي، أبوالقـاسم الحسن بن بشـر، الموازنة بين شعـر أبي تمام والبحـتـري، تحقيق احمد صقر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧٢ .

- ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣ .

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعـر، مكتبـة الانجـلو المصـرية، الطبعـة الرابعة، ١٩٧٢,

- إبراهيم خليل، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان، ١٩٩٩ .

- البسيط والمركب في قصيدة النثر، مرتقى الأنفاس الأمجد، ناصر نموذجاً، مجلة أفكار، العدد ١٣٩، شباط ٢٠٠٠ .

- إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة، ١٩٨٤ .

- إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، المجلة الوطنية للثقافة والفنون والآداب العربية، ١٩٨٧ .

- بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧ .

- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢ .

- أدنيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، دون تاريخ.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩ .

- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صالح، منشورات دار اليقظة العربية بالاشراك مع مؤسسة فرنكلين، بيرت، نيويورك، ١٩٦٣ .

- إليوت، ت، س، الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجَمة الدكتور عبدالقادر الرباعي، مجلة أفكار الأردنية، عدد كانون الثاني ١٩٧٩ .

- أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٤٩ .

- تيسير الناشف، تحرير المرأة والوعي الذاتي، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية العدد ٤٦،١٩٩٩ .

- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

١٩٨٦ .

- جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العودة، ١٩٨٧ .

- حسان عطوان، اتجاهات الشعر الخليجي في مرحلة ما بعد النفط، مجلة الدوحة، العدد ٦٤، أبريل ١٩٨١ .

- حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، (جمع وإعداد وتقديم)، منشورات مجلة دار الشؤون الثقافية، بغداد، عام ٢٠٠٠ .

- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦ .

- خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، الموسوعة الصغيرة. بغداد، ١٩٨٦ .

- دينس هويسمان، علم الجمال، الاستطيقا، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب المصرية، القاهرة، (د.ت).

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٣٤ .

- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥ .

- مبادئ في علم اللغة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء ١٩٨٦ .

- رومان ياكبسون، قضاياه الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سلسلة المعرفة الأدبية، ١٩٨٨ .

- سعاد الصباح، أمنية، دار سعاد الصباح للناشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة التاسعة، ١٩٩٦ .

- إليك يا ولدي، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة التاسعة، ١٩٩٤ .

- فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة التاسعة، ١٩٩٧ .

- في البدء كانت الأنثى، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة السادسة، ١٩٩٧ .

- قصائد حب، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ .

- امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .

- خذني إلى حدود الشمس، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .

- برقيات عاجلة إلى وطني، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة الخامسة، ١٩٩٧ .

- آخر السيوف، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الصفاة، الكويت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٧ .

- سعيد فرحات، قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، شركة النور للصحافة والطباعة والنشر، دون تاريخ ومكان.

- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥ .

- سمير شريف استيتية، الوظيفة اللغوية في تحليل النصوص، مع تطبيق على

قصيده للدكتورة سعاد الصباح (كويتية)، مجلة البحوث، جامعة حلب سلسلة الآداب والعلوم.

- صباح أسيود البشير، الشعر الحر في الخليج العربي، الأكاديمية للنشر، المفرق، عمان،١٩٩٩ .

- الظواهر الفنية في الشعر البحريني المعاصر ١٩٦٥ الى ١٩٨٥، رسالة ماجستير، مركز دراسات الخليج العربي، جامعة البصرة، ١٩٩٠ .

- صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد ٣-٤، مجلد ٢٢، سنة ١٩٩٤ .

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠ .

- طراد الكبيسي، نزار قباني، ما يتبقى، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عدد ٤٦، عام ١٩٩٩ .

- عبدالجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠ .

- عبدالغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢ .

- عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٨١ .

- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، بدون تاريخ.

- عبداللطيف الآرناؤوط، سعاد الصباح، رحلة في أعمالها الأدبية غير الكاملة.

شركة النور، بيروت، ١٩٩٥ .

- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ .

- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثانية، بيروت، دار العودة والثقافة، ١٩٧٢ .

- عزيز السيد جاسم، الالتزام والنصوص في شعر عبدالوهاب البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ .

- علوي الهاشمي، مدخل إلى بنية اللغة الشعرية، مجلة البيان، العدد ٢٨٤، تشرين الثاني نوفمبر، الكويت، ١٨٩٨٩ .

- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، مجلة الآداب، العدد ١١-١٢، عام ١٩٨٨ .

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للتوزيع، طرابلس، الطبعة الأولى، ١٩٧٨ .

- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨ .

- فاضل خلف، الشعر والشاعرة، منشورات شركة النور، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٩٢ .

- فائق متى. إليوت، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦ .

- فتحي محمد أبو مراد، الرمز الفني، في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٤ .

- فضل الأمين، سعاد الصباح، شاعرة الانتماء الحميم، شركة النور، بيروت، ١٩٩٤ .

- فلك جميل الأسد، التحدي والرفض في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، كلية الآداب، سوريا، دون تاريخ.

- فندريس، اللغة، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠ .

- كريم حسام الدين، أصوات تراثية في عالم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥ .

- كمال ابو ديب، جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩ .

- دراسات في بنية القصيدة الحديثة، البنية والرؤية، التجسيد الأيقوني، مجلة الأقلام، عدد ٥، أيار، بغداد، ١٩٨٧ .

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧ .

- كوليردج، النظرية الرومنتيكية للشعر، سيرة أدبية، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١ .

- لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، نشر مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠ .

- ماجد السامرائي، خواطر وأفكار حول تجربة نزار قباني الشعرية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، تشرين الثاني، ١٩٩٨ .

- محمد التونجي، قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح، حلب، الطبعة الثانية، ١٩٨٧ .

- محمد جواد رضا، العرب وخرافة الزمن الرديء، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عدد ٤٤-٤٥، ١٩٩٨ .

- محمد غنيمي هلال، دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، ١٩٨٥ .

- محمد القضاة، الدمشقي الذي احترف الهواء، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عدد ٤٦، ١٩٩٩ .

- محمد مفتاح، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ .

- محمود حيدر، لغة التماس، مطالعة في شعر سعاد الصباح، مؤسسة الكتاب الحديث، بيروت، ١٩٩٥ .

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٨٩ .

- نبيل راغب، عزف على أوتار مشدودة، دراسة في شعر سعاد الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

- نصرت عبدالرحمن، في النقد الحديث، دراسة في المذاهب النقدية الحديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩ .

- نوريه الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، شركة المطبعة العصرية ومكتباتها، الكويت، ١٩٨٠ .

- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥ .

- يوسف الصايغ، الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام ١٩٨٥، دراسة نقدية، بغداد، ١٩٧٤ .

- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الدار الأهلية، عمان، ١٩٩٧ .