دراسات في
شعر سعاد الصباح

الممارسة الإبداعية

في تجربة

سعاد الصباح

الشعرية

أ. فاضل خلف
د. فوزي عيسى
د. تيسير رجب النسور

الممارسة الإبداعية
في تجربة سعاد الصباح الشعرية

أ. فاضـــل خـــلف
د. فـــوزى عـــيسى
د. تيسير رجب النسور

سعاد الصباح

مقدمة

د. سمير سرحان

سعاد الصباح

تبرز سعاد الصباح بقامتها الشامخة في عالمنا العربي المعاصر أديبة متميزة في شعرها ونثرها فضلاً عن تميزها في مواقفها الإنسانية والوطنية والثقافية.. فهي قد كتبت الشعر.. كما كتبت النثر.. وكتبت الدراسات العلمية كما كتبت في القومية والوطنية..

غمست سعاد الصباح قلمها في مداد من قلوبنا.. ومشاعرنا.. آمالنا وأحلامنا.. لحظات الإحباط الهائلة العظيمة فينا.. ولحظات الفرح الغامر والنشوة الهائلة في قلوبنا، فعبرت دائماً عن مكنون مشاعرنا.. وعن كل قضايانا.. رجالاً ونساء.. فلم يقتصر شعرها علي التعبير عن مكنون المرأة.. عقلها وروحها.. وإنما عبّرت أيضًا عن الرجل.. فليس شعرها من قبيل الشعر النسائى ، وإنما هو شعر عظيم وكفى.

فسعاد الصباح.. منذ أن غمست النغم في مداد المشاعر الإنسانية الرقيقة الجياشة حيناً بالفرح، وبالغضب حيناً آخر، لم تكن تعبّر فقط عن المرأة.. عن كل ما يجول داخل قلبها وعقلها من أسرار.. وإنما كانت تعبّر أيضًا عن الرجل الشرقى بكل ما يحمله علي كتفيه من تراث العنجهية والتعالى وثقافة القبيلة.. كما تحدثت أيضاً عن مشاعر الرجل ليس فقط تجاه الأنثى.. وإنما تجاه الموقف الإنسانى الواحد.

خاضت سعاد الصباح منذ البداية حربها الشعرية بأسلحة الوزن والصورة الشعرية المفاجئة والجديدة، البسيطة والمركّبة في آنٍ واحد، وبتركيب القصيدة المحكم، وباللغة السهلة والمفردات الساحرة التأثير النافذة دائماً كالسهم.. في أعماق القلوب.. وبصوتها الشعري القوي المتجدد الذي يقول هأنذا أحمل إليكم لغة شعرية جديدة.. تعبّر عن مشاعر جديدة.. في عالم جديد..

خاضت سعاد الصباح منذ البداية بهذه الأسلحة الشعرية الحرب دائماً ضد القبيلة.. لا قبيلتها فقط.. وإنما قبيلة العرب أجمعين.. وقبائل العرب لا تعرف سوى قانون الرجل.. وتعتبر خروج نساء القبيلة على هذا القانون.. نوعاً من التمرّد غير المقبول ولا المحمود..

وهكذا كان على سعاد الصباح أن تعود إلى صفوف الرجال في القبيلة.. وأن تخنق صوتها الشعري الذي يعبّر عن جموح العاطفة وقوّة المشاعر ورهافة الإحساس.. لكنها عملت وبإصرار وعزيمة لا تلين علي أن تكسر قانون القبيلة لتصبح ذاتاً متفردة ونسيجاً وحدها.. يرتفع صوتها في كل مكان تطالب باحترام عقلها.. واحترام قلبها.. واحترام إنسانيتها.. وألا ينظر أحد إليها كما ينظر إلى إحدي نساء القبيلة.. جسداً جميل التكوين أو وجهاً رائع القسمات.

وعندما فقدت سعاد الصباح وطنها، لأشهر طالت أو قصرت، ناضلت وكافحت كأعتى الرجال، وتجاوز حبّها مشاعرها الشخصية ليحتضن كل ذرة من تراب الوطن السليب.. وعندما كتبت **هل تسمحون لي أن أحب وطني** كانت رمزاً للوطنية الكويتية بل وللوطنية العربية الخالصة في أعظم وأعلي تجلياتها.. بل إنها مثل شاعر السيف والقلم محمود سامي البارودي جمعت بين أبياتها المشحونة بحب الوطن ولوعتها علي استباحته من جانب المعتدي، وبين النضال الحقيقي علي أرض الواقع، فأخذت تقود المظاهرات في ميادين العالم تنادي بالحق في الوطن.. وفي الصلاة علي ترابه.. وتدين البغي والظلم والطغيان.

إن سعاد الصباح، التي تعتبر في طليعة شاعرات العرب، بدأت حياتها الشعرية بصوت رومنسي لكنه متمرد.. رفضت للفتاة العربية أن تكون مجرد وجه أو جسد جميل .. رفضت مواضعات فرضتها عليها التقاليد الصارمة التي سلبتها إنسانيتها وحوّلتها إلي مجرد فرد من الدرجة الثانية في جماعة يحكمها الذكور، تلتزم بما تقوله الجماعة وتفعل كما تؤمر.. واكتشفت من خلال روحها الشاعرة ضرورة تفردها.. فتفردت.. وأصبحت صوتاً قوياً أصيلاً فريداً يعبّر عن العصر بكل مفرداته..

د. سمير سرحان

الممارسة الإبداعية فى تجربة سعاد الصباح الشعرية

أ. فاضل خلف

الممارسة الإبداعية
فى تجربة سعاد الصباح الشعرية

تتوسط بين الفرد المبدع والمجتمع الكبير جماعات متوسطة تتكون من المنظمات العلمية أو المهنية والنقاد وتلعب هذه الجماعات أدواراً حاسمة بالنسبة لعملية الإبداع . فهى تزود المبدع بتقويم مدروس لعمله مما قد يفيده كما أنها تستخدم كمرشحات انتقائية ، يترتب على قراراتها وتقويماتها تزويد بعض الأفراد بالعون والاعتراف بعملهم ، بينما قد تمنع هذه الجماعات الاعتراف والعون عن آخرين ، لهذا فإن قرارات هذه الجماعات ذات أهمية عظيمة بالنسبة للإبداع وذلك لأن هذه الجماعات المتوسطة لها تأثيرها فى تكوين الرأى العام وفى خلق أسواق للعمل الإبداعى ، وفى إسراع تقبّل الجمهور للمبدعين . ولما كان تقبّل الجمهور يرتبط - فى كثير من الأحيان - بالشهرة والشيوع أكثر من ارتباطه بالإبداع ، فإن عدم تأييد هذه الهيئات للمبدعين يؤثر فى مستقبلهم وتقدمهم وفى فرص تنمية إبداعهم ، وهى بهذا قد تخلق جواً ، أو تفرض بناءً اجتماعياً ، معارضا للإبداع يستنفذ من الفرد المبدع طاقات كان يمكنه استخدامها فى حل

المشكلات التى تواجهه فى مجال إبداعه ؛ على أنها عندما تتقبل الإنتاج الإبداعى تمد الشخص بتأييد سيكولوجى غاية فى الأهمية، لأن قبول هذه الجماعات للإنتاج الإبداعى واعترافها به يدل على تقبلها للحاجات التى دفعت الشخص المبدع إلى الانحراف عن المألوف ، وعدم تقبل الأنماط الشائعة وغزو المجهول . وبهذا تعبر الجماعة عن التشابه بل عن التوحد بين رغباتها ورغبات الشخص المبدع ، وهى بهذا تشترك مع الفرد المبدع - بمعنى من المعانى - فى عملية الإبداع ، لأنها عندئذ تتقبل الانتاج الإبداعى على أنه يعبر عن بعض حاجاتها ، ويقول ما كانت تريد الجماعة أن تقوله ، ولكنها عجزت عن قوله ، فضلاً عن أن الإنتاج الإبداعى قد يعطى إتجاهاً جديداً للتجربة ولسلوك الجماعة ، وكل هذا يؤثر على حالة المخاض الشعرى لدى أى شاعر أو شاعرة .

ما قبل حالة المخاض الشعرى :

إذا تأملنا أى عمل من الأعمال الأدبية وأسهبنا فى الفكر طويلاً قبل صدور الأحكام نجد أن أهمية عملية الإبداع تكمن فى أنها تتعلق باستراتيجية النص . وإبداع الشاعرة هنا ليس مجموعة من القواعد أو الوعظ أو الإرشاد كما أنها نفضت نفسها من الاستثناءات ودخلت فى العملية النسبية أى أن نسبتها المتولدة من

عمليتـها الإبداعية ترفض الانقطاع والتـأسيس حتى لو نحن أردنا ذلك لأن التأسيس مصطلح ونحن نعـرف أنه لا يختلف كثيراً عن التكريس المسبق فى نتيجتـه العملية عند التطبيق رغم أن الارهابية التى ينطوى عليها النموذج المسبق تظل قائمة والإرهاب الشاخص فى إدعاءات الحداثة أيضاً .

والإبداع النموذجى ينبع من نسبة المتـمرد على الاثنين كليهما - أى التأسيس والتكريس معاً - ومن ثم فلتكن محاولتنا جادة فى إيجاد نصٍّ تأسيسىّ واحد حتى ولو كان نسبياً . . بالطبع لن نجده مهـما بذلنا من محاولاتٍ لأن التـأسيس النسبى أيضـاً هو مرادف للابتكار وهو رد فعل للنموذج المسـبق ، ولو نحن ألغينا «المسبق» فى محاولتنا لإيجـاد النص التأسيسى . . وألغيـنا نهائياً فى النص الجيـد ، فلن نجد تأسـيساً ولا تكريسـاً لأن ردة الفعل ومـحاولة إيجاد النقيض تعنـيان الاعتراف بوجود مسـبق للنموذج . . بمعنى أن الشـاعرة لا تنطلق من فـراغ خالص . وإذا رفـضت الشاعـرة النموذج المسبق الموجود فى تراثهـا وقدمت نموذجاً منقطعاً عنه . . مستـمدة من تراث آخر فهذا لا يعنـى الانقطاع ، لأن الشاعرة - هنا - تستبدل نموذجاً مسبـقاً بنموذج آخر . وهنا يجب الاعتراف بالنص كعامل أساسى وحـاسم ، وأيضاً بما هو ثانوى وخارج عن النص . وتكون ردة الفعل عند الشاعرة محـتدمة إلى حد إعلانها الثـورة على الإرهاب الخـارجى- وهـو إرهاب الرجل - وإن كنا

نعترف بأنه موجود في الواقع النقدي إلاّ أنه مفيد للنص ومساهم في إضاءة النص للمتلقي . وهناك أشكال عديدة لمظاهر الإرهاب هي : إرهاب الرجل المتسلط الذي يوصد عليها أبواب الانطلاق وتحقيق الذات . . هذا بالنسبة لها ، لأن كل اشعاعاتها تجمعت عند هذه النقطة وهذا لخصوصيتها أما لعامة الشعراء المبدعين وهي من ضمنهم فأشكال الأرهاب تتلخص في ارهاب وسائل الإعلام وإرهاب النقد بأدواته التحليلية وارهاب أميّة القراء خاصة الذين لم يعرفوا كيفية قراءة القصيدة المعاصرة وكيفية تذوقها . فالشاعر عندما ينتهي من كتابة نصّه (والنص حينئذ يكون هو جوهر عمليته الإبداعية) تسيطر عليه مخاوف بداية المرحلة الإرهابية وهو في هذه الحالة قد تكون له علاقة بها - أو لا يكون - أو هكذا يفترض .

بعد ذلك تبدأ محاولة إيصال النص للمتلقي وهذا لن يتم إلا عن طريق النشر والطباعة . وهذا الطريق وعر وكل شاعر يعرفه وقد قيل عنه أنه عُنْفٌ بالتَّراضي وجدل شرعي ، بل أصبح سبفاً مسلّطاً على رقاب الأدباء والشعراء .

يلي ذلك بروز آلة الايديولوچيا لتأخذ دورها . . وهذه الآلة هي أكثر الآلات إرهاباً وهي الأكثر قوة لحصانتها الشرعية في عالم النقد الحديث فهي إما تقبل النص بعشوائية أو ترفضه بلامبالاة وربما بأسباب لا تمتّ للعالم الشعري بصلة .

وتأتى الحداثة لتدخل هى الأخرى فى تجزيئية النقد .

ونستطيع أن نقول عنها هى التكنولوچيا التى أصبحت سائدة عملياً وكَمّاً أو تقنيات الأشكال الجديدة القادمة من خارج النص .

إذن فتفسير عملية الإبداع فى النص ومن خلال الشاعر نفسه هى أقرب إلى قول الحقيقة الفنية النسبية ولهذا فإن قراءة النص منذ هواجسه الأولى مروراً بولادته يعتبر أمراً ضرورياً ، ونضيف مرحلة جديدة كثيراً ما يتناساها النقاد أو يقللون من أهميتها أو يدمجونها فى مراحل أخرى وهى المرحلة التى نسميها مرحلة «الرعاية السرية للنص» وهى المرحلة التى تتلو الانتهاء من كتابة النص قبل دخوله إلى مرحلة الطباعة والنشر .

وبتعامل الشاعر سراً مع نصه يدخله فى صلب عملية الابداع وإن كان الشاعر بهذه الحالة تتقمصه روح النقد إلا أنه فى نفس الوقت يكون مخدّراً بطقس الخلق الفنىّ . وقبل أن ندخل فى عملية الشجار التى تقوم بين أبعاد الشاعر الداخلية وأبعاده الخارجية ، يجب أن ننوه أولاً عن مؤثرات الإبداع. فمن أهم العناصر العامة للسياق الاجتماعى التى تؤثر على الإبداع بيئة الشاعر الطبيعية والموقع الجغرافى . فالبيئة الطبيعية تؤثر تأثيراً غير مباشر على الإبداع ، بما تحويه من أنواع المصادر الطبيعية ومقاديرها ، مما يؤثر فى أنواع الإنتاج وأدواته والأشكال التى يتخذها ، فما يتوقع من نماذج إبداعية لأشعار شعراء مجتمع

قائم على البر ، غير ما يتوقع منها فى مجتمع محاط بالبحر ؛ وما يتوقع منها فى مجتمع صحراوى ، غير ما يتوقع منها فى مجتمع زراعى . . . إلخ . كذلك فإن الموقع الجغرافى يؤثر فى عملية الاتصال ، فمثلاً عدم وجود عوائق طبيعية يسهل الاتصال بين الناس ، ويجعل من السهل عليهم التعرف على الصور الجديدة للأشياء والأفكار وطرق الحياة ، وتكوين وجهات للنظر ، وهذا يسهل عليهم تناول الأدوات المادية ، مما قد يدفعهم إلى التفكير . ومن العناصر العامة للسياق الاجتماعى ، التى تؤثر على الفكر الإبداعى هو الاتجاه الفلسفى للثقافة فهو يشمل بالمعنى الواسع الصياغات العلمية والفلسفية والدينية التى تتبناها المجتمعات إزاء تصور الإنسان ، ومعنى سلوكه ، وعلاقته بالكون ، وبزملائه ، كما تشمل القيم التى تؤثر فى طريقة حياة الإنسان وتساعد هذه الإتجاهات الفلسفة العامة للحضارة ، الإنسان على أن يجد مكانه فى بيئته وعلى أن يشعر بالطمأنينة ، ما أنها تكون بمثابة الإطار المرجعى لاختيار الإنتاجات الجديدة وتقويمها وتناولها ، ويؤثر الاتجاه الفلسفى السائد فى تقويم الصياغات والنظريات الجديدة وفى تقبلها أو رفضها وفى اختيار الطرق المناسبة لتناول الحقائق . وعلى هذا قد تصطبغ طرق نقد الشعر بثلاثة اتجاهات : التحليلى العقلى ، الاتجاه الحدسى ، الاتجاه التجريبى من أجل صياغة النظريات النقدية .

ومستوى تقدم الحضارة يعد عنصراً بالغ الأهمية فى تأثيره على عملية الإبداع إذ هو يؤثر فى الموقف الذى يبدأ منه الفرد عملية الإبداع بحيث يمكن افتراض أنه إذا وجد شخصان متشابهان، لدى كل منهما الصفات الشخصية اللازمة للإبداع ولكنهما يختلفان فى مكان مولدهما وزمانه ، فإنه يتوقع من أن ما يصدر عن أحدهما يكون مختلفاً عما يصدر عن الآخر وعلى هذا لا يمكن تصور ما يصدر عن الشاعر فى مجال الشعر إلا فى ضوء ما سبقه من جهود فى مجال إبداعه وإلاَّ لما أمكن لهذا الإنتاج الإبداعى أن يتم .

ويذكر «أوجبرن Ogburn, W. F. » اثنى عشر شخصاً ساهموا فى تنمية الآلة البخارية بين عامى ١٦٠٥ و ١٧٨٥ عندما أعطاها «وات» (Watt) صورتها المميزة . وينتهى «أوجبرن» من هذا إلى أنه رُغم عظمِ شأن (Watt) فإن إتمام الآلة البخارية لم يكن وقفاً عليه وحده بالذات لأنه من غير المعقول أن نتصور عدم حدوث الثورة الصناعية إذا كان (Watt) قد توفى فى طفولته ، ويذكر أنه توجد أمثلة عديدة «لاستعداد» الحضارة للتطور المبدع ، مثال على هذا تزامن الاختراعات والاكتشافات والتجديد فى الإبداع الشعرى التى يتوصل إليها فى وقت واحد باحثون وشعراء مستقلون فى مناطق متفرقة .

وعلى أن الحضارة عندما تصل إلى نقطة تبدأ عندها فى التدهور ، أو عندما تصل إلى درجة التشبع ، حيث لا يمكن الإضافة إلى مجالات النشاط التى بلغتها ، يصبح كل ما يظهر من أعمال تكراراً !! وحتى إذا وجدت تجديدات - بعد ظهور مرحلة التشبع هذه - فإنه لا ينظر إليها عندئذ على أنها تبلغ المستوى المرتفع للإبداع الذى بلغته الأعمال التى سبق وجودها . أى أن قوى حضارية لها أثرها هى التى تختار من بين التجديدات فى هذه المرحلة فتتسامح مع بعض محاولات التجديد وتساندها، وتساعد على ظهور صور جديدة أو ترفع بعضها إلى حد المعيار للإبداع - مثل ما يختار كنماذج للرسم فى معرض الفن الحديث - بينما تتجاهل هذه القوى بعض التجديدات نهائياً فتعجل بالقضاء عليها .

الفرص التربوية والخبرات المتاحة وشجار ذات الشاعر مع خارجه :

لكى يظهر الإبداع فلابد من أن تصل المعلومات الموجودة فى المجتمع إلى الفرد المبدع إذا كان الإبداع يعتمد عليها ، وهذه المعلومات قد تنتقل خلال العلاقات الرسمية أو غير الرسمية بين الأفراد ، وهنا نشير إلى أهمية العلاقات الرسمية التى تسهم فيها امكانات المجتمع ، ذلك أنه كلما زاد عدد من نتاج لهم فرصة

تحصيل التراث الحضارى ، زادت إمكانات التطوير الإبداعى ، ومع ذلك فإننا نجد فى مختلف المجتمعات قيوداً على عدد الأشخاص الذين تتاح لهم فرصة المعرفة التى يرغبون فى تحصيلها والتى تلزم للإبداع وعلى نوع هؤلاء الأشخاص ، كأن يشترط فيهم أن يكونوا من طبقة معينة أو جنس معين أو لون معين وقد تطول أحياناً فترة التدريب بحيث ينشغل الفرد بمجرد انتهائه من التحصيل بحاجاته اليومية لتعويض ما فاته مما يشغله عن الإبداع .

ولكن لا يجب أن نتناسى «الحافز» الذى لديه والذى يأخذ مُسمَّى «القلق» . . ذلك الحافز الذى يبدأ من منطلقات متنوعة الينابيع ليكشف عن الجدل بين الذات والخارج . وتتم عمليات جانبية فى داخل الذات نفسها ، ذات استقلال نسبى فى حين يبقى الخارج كما هو . ومازال يدور خلاف حول تصور مركبات بالخبرة أو ما هو متعلق بالشخصية . فالخارج حالة موضوعية ، فى حين تختلف الذات من إنسان إلى آخر وفق عاملين : الخبرة التى تولد معرفة أفضل بالشىء ، أو الروحية التى تفرق هذه الذات عن ذات الآخر . وهناك «حافز دائم» ، لأن الشاعر إنسان وهناك «حافز مرحلى» لأن الشاعر الإنسان يتحاور مع الآخرين فى زمن محدد حول حدث وطقس محدد قابل للتطور بمعنى النسبية . والحافز المرحلى هو المتعلق بعملية الإبداع التى هى إحدى ممارسات الإنسان فى حالة كونه شاعراً ، أى فى جزء منه ،

وفى حالة كون العملية الإبداعية نفسها جزءاً من عمليات متعددة يقوم بها الإنسان - الشاعر ، فى حين يكون الحافز الدائم لدى الشاعر لأنه إنسان وكل البشر لديهم حوافز دائمة . وكلما امتلأ الوعى بالمعرفة الجديدة ازداد الوعى بالخارج، لكن هذا ليس شرطاً لولادة «القلق الفنى» فقد تكون الذات واعية وعارفة وتمارس نقيض معرفتها ولا تتشاجر مع الخارج من أجل الغاية تحت ضغط عوامل أخرى فى الحياة .

إذن هناك مرحلة تسبق مرحلة القلق ، هذه المرحلة تتعلق بتشكيل الوعى السابق ، أى النموذج النابع من موقف قد تشكل بالفعل ونعنى به النموذج والتصور الذى خلقته الذات المعنية ، ذات هذا الشاعر التى تختلف عن ذات الشاعر الآخر . أعتقد أنها المرحلة التى تشمل الطفولة الخاصة والتكون الخاص وتمتد فتشمل كل الخبرات التى حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق ويدخل فى هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها الشاعر أو كتبها غيره، ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلاً ، كذلك يصبح الاعتراف بكماله مستحيلاً أيضاً . و«عدم الاعتراف بالكمال» هو بداية «مرحلة القلق». والكمال أو عدمه هو سبب فى خلق الغاية التى ترتبط بمصير الإنسان والحرص عليه ، والقلق فى تعريفه ليس إلا الشجار بين الذات والخارج ويكون الشجار فى

العملية الإبداعية حول نقطة محددة غير معترف بها وغير واضحة.

والشجار لا يحدث فى مرحلة واحدة بل فى مرحلة متعددة. وبعد الشجار بين الذات والخارج يجب أن ننوّه بالعوامل السياسية والاقتصادية والتنظيم الاجتماعى كمؤثرات ابداعية قبل الدخول فى مرحلة الإلهام والصفاء الذهنى . فقد تمد النظم السياسية - التى تحمى حقوق الإنسان وتضمن حريته فى التعبير عن نفسه - الشخص بشعور بالطمأنينة والاستقلال ينعكس فى أنواع نشاطه الأخرى . وعلى العكس من ذلك ، فإن النظم السياسية ، التى تضع قيوداً على التفكير ، قد تؤدى إلى الحد من مجالات التعبير والتجريب والتجديد . كما أن ظروفاً سياسية أو قومية معينة ، قد تدفع إلى تعبئة الطاقات وإلى تشجيع المبدعين فى مختلف المجالات . وقد تخلق الحروب حاجات ومشكلات مما يدفع عدداً كبيراً من الأفراد لبذل الجهل للحلول العاجلة ، فضلاً عن توفير الأموال اللازمة للأدوات والمواد التى تستخدم فى حل هذه المشكلات .

على أن ظروف الحرب وحدها لا ينتج عنها بالضرورة زيادة الإبداع ؛ لأن الحرب مع أنها تدفع إلى تنفيذ أفكار مفيدة لأفراد مبدعين وإخراجها إلى حيز الوجود - رغم ما تتطلبه من تكاليف

- طمعاً فى فائدتها ، فإن هذه نفسها قد تدفع إلى وضع قيود على التفكير فضلاً عن أنها تستنفد عدداً كبيراً من الأفراد وتقضى عليهم مما يقلل من المصادر المحتملة لظهور الأفراد المبدعين .

والعوامل الاقتصادية قد يكون لها تأثير مباشر على الإبداع ، عندما تشجع هيئات معينة إنتاج أعمال إبداعية بعينها ، عن طريق إجزال العطاء مقابل انتاج هذه الأعمال ، مما يؤدى إلى التركيز على إنتاجها وتنميتها كما قد يكون لهذه العوامل الاقتصادية تأثير غير مباشر على الإبداع ، عندما يؤدى توافر الظروف الاقتصادية الملائمة إزالة بعض العقبات أمام الإبداع ، مثل إتاحة وقت للفراغ أو توفير الطاقات للأعمال الإبداعية . وفى التنظيم الاجتماعى يمتاز الأفراد من مختلف الطبقات والطوائف الاجتماعية بأنواع من الامتيازات والالتزامات ، وقد يؤدى هذا التمايز إلى الحد من الاتصال بينهم وبالتالى يؤدى إلى الحد من البيانات الميسرة لفئة من الفئات ، مما يقلل من كمية التنبيه التى تتعرض لها هذه الفئة ، فتقل بالتالى فرص الإبداع لدى أفرادها ، وعلى العكس من ذلك ، وقد يؤدى هذا إلى حث بعض الأفراد على الإبداع وتركيزهم لجهودهم وطاقاتهم لهذا الغرض - مادام الحراك الاجتماعى إلى فئات أعلى ممكناً عن هذا الطريق ، علي أن هذا يتطلب جرأة نادرة للنفاذ إلى الفردية والإبداع دون اعتماد على ضمان من المركز الاجتماعى . وفى

نهاية هذا الاستعراض العام لمجالات السياق الاجتماعى للإبداع وأثرها على ظهور الإبداع أو إعاقته ، نستطيع أن نستنتج أهمية مراعاة السياق الاجتماعى للإبداع فى تعميق نظرتنا إليه ، وإلقاء الضوء على الظروف الاجتماعية أو الحضارية التى تساعد - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - على ظهور الأفراد المبدعين أو تعوق هذا الظهور ، وهذا من شأنه أن يلقى الضوء على كثير من «السمات» التى تميز الأشخاص المبدعين الذين يأتون بكل ما هو طريف وغير مألوف مما يلقى كثيراً مقاومة البناء التصورى القديم السائد فى المجتمع وما يدعمه ويبرره من فلسفات نظرية وقيم اجتماعية وضغوط مختلفة .

بل إنه ليصعب فهم السمات الشخصية التى يرجع إرتباطها بالإبداع مثل : «الثقة بالنفس» دون وضعها فى إطارها الاجتماعى والثقافي المناسب فهذه (الثقة بالنفس) التى يرجح أن يتسم بها الشخص المبدع تتمثل غالباً فى ثقة الشخص فيما لديه من أفكار - فى مقابل ما لدى «الآخرين» من الأفكار ، وثقته فيما يقوم به من أفعال مبتكرة وفى الوظائف الجديدة لهذه الأفعال - فى مقابل ما يقوم به «الآخرون» من أفعال قد تساندها الفلسفات السائدة والعادات المألوفة .

والسياق الاجتماعى ، بما يحدده من أدوار للأفراد ، وبما

يتيحه من فرص التدريب وأنواع التشجيع ، يمثل التربة التى يمكن أن تنبت فيها الأفكار المبدعة وتتم فيها «عملية الإبداع» .

عملية الإبداع ونور الإلهام :

منذ هوميروس وأفلاطون ، حتى عهد قريب ، تعود الأفراد أن يضفوا على عملية الإبداع نوعاً من السحر يندّ عن الوصف ، وأن يروا فى الإلهام نوعاً من الجنون ، وقد عضد هذه النظرة الشائعة اعتناق كبار المفكرين والفنانين لها .

وعلى الرغم من الطابع الفردى الشديد ليضروب النشاط الإبداعى الذى كشفت عنه التحليلات المتعمقة للأفراد المبدعين ، فقد أمكن إلى حد كبير تصحيح سوء الفهم العلمى لعملية الإبداع، بعد أن حاول بعض المفكرين تحديد مراحل التفكير الإبداعى . وكانت التقارير الاستبطانية التى تعتمد على التأمل الذاتى هى مصدر فكرة أن التفكير الإبداعى يمر بسلسلة من المراحل المحددة . وقد وصف كل من العالمين «هلمولتز» ١٨٩٦ و«بوانكارية» ١٩١٣ عمليات تفكيرهما أثناء سعيهما إلى حل إحدى المشكلات الأصيلة . فحدّد «هلمولتز» مرحلة مبدائية للبحث تستمر حتى يصبح أى تقدم غير ممكن ، تعقبها مرحلة راحة واستعادة نشاط يحظر للشخص بعدها الحل الممكن بطريقة فجائية وغير متوقعة . وأضاف «بوانكارية» إلى هذا السياق

للأحداث ، لزوم فترة أخرى للعمل الواعى تلى الإلهام أو الإشراق . كما أكد كل من هذين العالمين دور النشاط اللاشعورى وخاصة فى المرحلة الثانية ، قبل الإشراق . وقد أكّد كثير من الكتّاب اللاحقين أهمية هذا الجانب اللاشعورى من عملية الإبداع. وأطلق (والاس) على هذه المراحل للتفكير الإبداعى أسماء :

١- الإعداد .

٢- الاختمار .

٣- الإشراف .

٤- التحقيق .

ومازالت هذه الأسماء تستخدم حتى الآن .

ففى مرحلة الإعداد يحصل الشخص على المعرفة والمهارات وأساليب التناول وعناصر الخبرة التى تمكّنه من وضع المشكلة أمامه. ويؤكد كرتشفيلد «أهمية مرحلة الإعداد» ويذكر أن هذه الأهمية تتضح عندما نعلم أن الفشل فى إدراك المشكلات إدراكاً سليماً ، وفى تحديدها تحديداً دقيقاً يعد من أهم العقبات التى تحول دون التفكير الإبداعى الذى يؤدى إلى حلول سليمة . فالباحثون ذوو الإبداع المرتفع يمتازون عن ذوى الإبداع الأقل فى

أنهم يخصصون جزءاً كبيراً من الوقت الكلى ، فى الموقف التجريبى للمرحلة الأولى أى لمرحلة تحليل المشكلة وفهم عناصرها قبل الشروع فى محاولة الحل .

وتلى مرحلة الإعداد مرحلة الجهد المركز لحل المشكلة ، التى قد يتم حلها بسرعة ويسر ، دون صعوبة أو تأجيل كما قد يتعرض هذا الحل لأنواع من الإحباط مما يعرضنا للتوتر والضيق ، ويبعدنا عما نسعى إليه من الأمان وحماية النفس . ويطلق على تلك المرحلة التى يصل فيها الشخص إلى مواجهة عقبة أو صعوبة تحول دون إدراكه كيف يتقدم - رغم أنه عندما يعود الشخص للمشكلة بعد ذلك قد يتمكن فى الغالب من اجتياز العقبة والتوصل إلى استبصار جديد أو التقدم فى العمل - يطلق على هذه المرحلة اسم «مرحلة الاختمار» والافتراض الأساسى لكثير من النظريين ، هو أن شيئاً ما - أو أن نشاطاً لا شعورياً - له أثر كبير فى تيسير عملية الإبداع ، يحدث خلال فترة الاختمار هذه، عندما لا يكون الشخص مركزاً انتباهه فى المشكلة . وتفسيرنا لذلك هو الذى يعرّف معنى الاختمار سيكلوجياً وهو كما يلى :

فى مرحلة الإعداد وعند بلوغ العقبات يترك الباحث المشكلة جانباً وفى هذه الحالة يجد الذهن فرصته ليستريح بعد تشبّعه بالموضوع تشبعاً كاملاً وبذلك يستطيع أن يبرّد الأجزاء غير

المهـمة اللاصـقـة بالأجزاء المهمة ، والتى كـانت هى السبب فى وضع العقـبات فى طريق الحل، ويتناول الفـرد المشكلة من جديد تتضح المسألة جميعها . وبعـد مرحلة الاختـمار تأتى غالباً مرحلة إشعاعات نور الإلهام وهى التى سنركز عليها فيما يلى :

نور الإلهام :

الشـاعر إذا كان شـاعراً حـقاً ومن ذوى الإبداع المرتفع فـإنه يعـيش حياتـه مصاباً بـنوع من القلق ، وهو الذى يطلقون علـيه القلق البشرى . ولكن هذا القلق يشـعل الروح بإثارة وقود منطقة اللاوعى وهنا يتحرك اللسان بمائة سؤال : القلق البشرى يظل قلقاً فنياً بالكلمات لدى الشاعر :

أهو خلل نفسى ؟!

أو خلل تربوى ؟

أو اضطراب الروح ؟

أو وعى باللغة فقط ؟

أو هو تعبير عن اضطراب العالم ولماذا يعبر عنه الكلام؟

وهل هو خلل أو اضطراب أصلاً ؟

هل هو امتياز وراثى؟

هل هو نقاء الروح ؟

وما الروح ؟

هى يمكن أن نرى من نص «أوديب» «عقدة» أوديب فقط أو أن هذا تجزئة للنص ؟

وإذا كان الأطباء لم يحددوا مساحة الذاكرة أو مكانها المحدد، فكيف يكشفون الروح ؟!

لقد جازف الشاعر الفلسطينى عز الدين المناصرة وقال : إن الروح هى خلاصة الجسد وعلاقاته الداخلية وصراعاته مع الخارج.

وما هى النفس ؟

هل هى الروح ؟

وما هى اللغة ؟

هل هى القاموس ؟

بل هل هى إشارات الحياة اليومية ؟

هل كانت الشاعرة سعاد الصباح فى طفولتها تمتلك أدوات الحكم على هذه الطفولة وتفاصيلها ؟

هل كانت الشاعرة سعاد الصباح تعى لماذا تتوجه للشعر ، ولماذا الشعر بالذات ؟ الكل يعلم أنها اقتصادية بارعة والكل يعلم

أنها من الشاعرات المتمرّدات على القاموس الشعرى بتنغيمها للحروف والكلمات وهى رغم إبداعها فى الاقتصاديات إلا أنها قالت : الاقتصاد موظف عندى وأنا موظفة عند الشعر . . . هل هى بذلك قد عرفت ما هو الشعر؟

عندما كتبت سعاد الصباح حروفها الأولى من الشعر كتبتها وهى صغيرة على غلاف كتاب الهندسة المدرسى . وبمجرد كتابتها تولاّها الخوف ففزعت إلى مدرسيها وزميلاتها فدلّوها على مكان شاعريتها فعرفت وبتوالى سنين العمر أعدّت واختمرت أفكارها الإبداعية وبعد ذلك أُلهمت ومُنحت الثقة بالنفس .

وتسأل نفسها بعد مرور الأعوام وإنجابها خمسة أطفال وحصولها على درجة الدكتوراه فى الاقتصاد : هل حقاً كان الشعر هو المجال الوحيد والمناسب لميولها وطاقاتها ؟ ولماذا وهى فى سن طفولتها بالذات كتبت أولى الكلمات الشعرية ولم ترسم وجهاً أو زهرة أو عروسة كأترابها من الصغيرات اللواتى كن فى مثل سنّها ؟

والشاعرة سعاد بجانب تألّقها فى الاقتصاد فهى سياسية بارعة تحب السياسة وتتابع أخبارها وكانت لها حوارت رائعة مع الزعيم المصرى الراحل جمال عبد الناصر . وبرغم هذا التنوع الفكرى إلا أنها مع الشعر، فكأنها فى المحراب تصلّى وفى حالة الإبداع

تبدو غـريبة عن العالم، وجـها غامـر بالوهج المنبعث من عـالمها الشعرى الجميل ووزنها المتعلق بالجاذبية الأرضية قد تحرر فأنت لو وزنتـها فى لحظات إبداعـها سـتدهش لملاحظتك لـوقوف مـؤشر الميـزان عند الصفـر كأنه قـد انعكست عليـه تجليات العـابدة فى محراب الشـعر فصمت خـاشعاً هو الآخر ، أو يفـسر عدم تأثره بوزنها على أنه لا يستجيب للكائنات غـير الأرضية إذ بها فى هذه الحالة الإبداعـية تكون سمـاوية وكل ما هو سـماوى هو طيفٌ لا يتأثر به الميزان الأرضى ذو المؤشر .

وإبداعها يأتى من تجربتها كأنثى وحـبّها وتعلقها ببنات جنسها وإحـساسـها بأن الأنثى العـربية تـائهة فى بيـداء الفارس العـربى المهيمن على أطرافها بكل فكره وجوارحه .

وثقافة الشاعـرة سعاد ثقافة عالية فقد قـرأت الشعر الإنجليزى الرومانتيكى بلغته الأصلية ومتـرجماً . قرأت : شيلى - كيتس - وردزورث - كولوردج . ومن شعراء فلسطين : إبراهيم طوقان - محمود درويش - أبو سلمى - عبد الرحيم محمود - مطلق عبد الخالق - وتحب شـعر المهجر اللبنانى وشـعر جماعة أبـولو وشعر شـوقى وحافظ ومطران والجـواهرى وعلى مـحمـود طه والمتنبى وامرىء القيس وأبى فراس الحمـدانى والبحترى والشريف الرضى والصنوبرى والبهاء زهير وابن الفارض وتعرّفت على الشعر العربى

الحديث فقرأت للسيّاب وأدونيس والبيّاتي وتذوقت قصائد نزار قباني .

وديوانها «فتافيت امرأة» وأعمالها الشعرية الأخرى هي الدليل على تنوع ثقافتها وسلوكها المسلك الفلسفي في عملية إبداعها .

ونحن إذا تتبعنا تدرّجها الشعري من الطفولة سنجد أنها كانت تسمع في طفولتها عن مسألة الإشراق (الوحي والإلهام) . آمنت بها حتى الآن . . وكانت المسألة غامضة عليها في تدرجها من الطفولة فقد كانت تأخذ أقوال أفلاطون على محمل الجد وكأنه أمر مبتوت فيه . . فهل الشعر هو ما يقوله أفلاطون . وهل الشاعر هو ما يعرفه أفلاطون : «هو كائن لطيف مجنح» - يقول أفلاطون هذا القول وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التقوّه بنبوءاته .

وأن شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون . وكما أن راقصات (كوريبانت) حين يرقصن ، يرقصن وهنّ في غير وعيهن وأن الشاعر لا يغني بقوة الفن ولكنه يغني بالقوة الخفية . وهكذا يربط أفلاطون الشعر بقوة إلّهية ، ولكن ما دام الشاعر يوحى إليه إذن أين هي اختياراته حين يكتب شعراً لا يتفق مع هذه القوة الخفية !!

وإذا كان الشاعر مجرد وسيط ناقل فأين دور خصوصية الإنسان فى كونه شاعراً . ومع ذلك يتحدث أفلاطون عن إنسان خاص يذهب فى الغيبوبة والانجذاب الروحى . إذن ما هو دور الشاعر هذا خلال عملية الغيبوبة ؟

صحيح أن الإنسان - الشاعر - مخلوق ولكنه خالق أيضاً لفعل بشرى فلماذا يحرمه أفلاطون من قدرة التجلّى البشرى ، أى خلق القصيدة ؟ ولماذا تكون الغيبوبة حالة للشاعر وهو فاعلها ولا يكون فعل الغيبوبة (الشعر من نتاج فعله) ومع هذا سنأخذ من كلام أفلاطون هذا الانجذاب وهذه الغيبوبة وهذا الإلهام لنقول : إن هذه الأفعال هى من صنع المخلوق الخالق = الإنسان - الشاعر - دون أن نناقش الدلالة اللفظية . ولماذا لا يكون الضمير هو مصدر الوحى ، بهذا يصبح الوحى إنسانياً نابعاً من قدرة مخلوق خالق خاص لأن الشعر نتاج إنسانى وهو يمتلك النقص والكمال البشرى ولو كان غير ذلك لحاسبناه وفق مقاييس غير إنسانية والشعر هو تعبير عن «وجهة نظر إنسانية تجاه العالم عن طريق البصر والإحساس بعالم الكائنات والأشياء الملموس» كما يقول «لوسيان غولدمان» . وأفلاطون يرى أن العالم المحسوس شبح أو ظل لأفكار مسبقة ، والشاعر يصور المثل ، أى الصورة الحسيّة الناقصة للأشياء ، أى أن الشاعر يقلد التقليد أو يعكس ما هو معكوس عن أصل . هنا يرفض أفلاطون موضوعية وجود الأشياء

خارج الذات ، رغم أنها موضوعية ومكتملة الوجود . ثم طور أرسطو بقوله إن الفن محاكاة للطبيعة ، ولكن كلمة «محاكاة» بدلالتها اللفظية قللت من دور المبدع . وقد أطلق العرب على الحافز الموحى مصطلح «شيطان الشعر» وهو مفهوم قريب من الإلهام الأفلاطونى ، قال الشاعر القديم :

إنى وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

إن مصدر الشعر هنا هو الخرافة والأسطورة وأعتقد أن «شيطان الشعر» لا يأتى من تلقاء نفسه بل لابد أن يقوم الشاعر بجهد جهيد حتى يأتى وهذا ما نسميه بالحافز النابع من غاية إنسانية . لكنى أعتقد أن حالة الكتابة هى التى أفرزت مقولات «الإلهام» والغيبوبة وشيطان الشعر ، وكلها نابعة من حالة أسطورية داخلية . ومما يؤكد أسطورية التفسير العربى للحافز هو الشطر الثانى «شيطانه أنثى وشيطانى ذكر» .. ويقول القرآن : ﴿ . . والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون . . . ﴾ . لو دققنا فى هذه الآية لوجدنا أن كلمة «الغاوون» ، وكلمة «يهيمون» لهما ارتباط بالفعل الشعرى ، إنهما تتعادلان مع «الانجذاب والغيبوبة» لدى أفلاطون . وهذه الحالات كانت مرتبطة - فى الذهن الشعبى - بالسحر المكروة فى

الإسلام. وقد استنتج المفسرون أن فعل الشعر يعادل فعل السحر. ولكن القرآن لم يقل هذا ، أى لم يقل إن الشعر يساوى السحر فاستخدم كلمتى : «الغواية» و«الهيام» ، وهما فعلان إنسانيان .. فالغواية لا ترتبط بالشيطان فقط ، بل ترتبط بفعل الانجذاب «أغوى» المرتبط بالفعل غير الإرادى عند الغاوى ، والغاوى هو الذى يسير وراء عاطفته ، ولكن ليست كل العواطف شريرة . أما فعل «الهيام» فهو مرتبط بالشرود والدهشة والركض وراء العاطفة والبحث عن العزلة والصفاء ﴿ .. فى كل واد﴾ . وحتى قول القرآن ﴿يقولون مالا يفعلون﴾ ، يندرج تحت معنى أن الشاعر يعبر عن عواطفه من خلال «القول» وبالتالى فإذا ما كان هذا القول «شريراً» فلا يترتب على ذلك فعل شرير ، أى حصر ميدان فعل الشاعر فى اللغة . إذن فالقرآن يصف حالة الشاعر اللاهث وراء عاطفته دون أن يتخذ موقفاً سلبياً من الشعر والشاعر . لكن فعل الغواية باعتباره مرتبطاً بالفعل الشرير- ظاهرياً - هو الذى أوحى بالموقف السلبى ، مع أن فعل الغواية يتشابه مع فعل «الفتنة» . والفتنة لها معنى سلبى ولكن لها معنى آخر إيجابى وهو «الجمال» . ومما يؤكد أن المعنى السلبى فى الآية لفعل الغواية ليس هو المقصود أن الإسلام لم يحرم كتابة الشعر ، بل هو قرّب إليه عدداً من الشعراء على رأسهم : حسان بن ثابت رضي الله عنه . وربما يعنى الجانب السلبى فى معنى الغواية ، شعراء الجاهلية

الذين رأوا ظهور الإسلام لكنهم رفضوه ، أو ربما الحمية العشائرية فى الشعر الجاهلى . ولو افترضنا قول أفلاطون من أن الشاعر وسيط ناقل للقوة الألهية ، لو أفترضنا هذا القول صحيحاً يكون كذلك عندما نطبقه على شاعر مثل حسان بن ثابت ولكن كيف نطبقه على شاعر مثل نزار قبانى .

إذن ما هو الإلهام ؟ يقول الشاعر الفلسطنى عز الدين المناصرة هو نوع من الصفاء البشرى تخلقه حالة من التأمل يسبقها قلق فعال وإيجابي . وأنا لا أتفق معه فى ذلك لأن الشاعر الذى يكتب قصائد الحرب أنّى له ذاك الصفاء البشرى ؟ وأتفق مع (دي لا كروا) و(فيليكس كلاى) . فالأول يصف الالهام بأنه صدمة كالانفعال ويقول : إن حال الملهم فى لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة ، فيختل الاتزان لديه ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع عندئذ سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد ، وتوجد عندئذ حالة وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة، وينساب فى الذهن سيل من الأفكار والصور .

ويذكر «فيليكس كلاى» أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الفجائية، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، تأتى غير متوقعة ، ومجيئها غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام .

ونعود لعز الدين المناصرة الذى يقول : فالسأم مثلاً عندى لا يخلق فنًا لأن السأم حالة قلق سلبية وهذا الصفاء البشرى الداخلى هو نوع من التوازن الداخلى أثناء الكتابة وفيه شيء من الاطمئنان. وهناك من يفسر الإلهام بنوع من التأمل اللاشعورى الذى ينتهى بنوع من الحدس ، وأى تفسير للإلهام يوضح مفهومه يصوّر الشخص وقد سلبت إرادته وانهال عليه وابل الإلهام ، وتلك لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها ، إذ إنها تصور لحظة بين لحظات متباينة .. وأن نظرة عابرة فى مسودات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما فى عملية الإبداع من تعقد وتردد بين لحظات ينساب فيها ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه الكفاية ، إذا استطاع أن يصور لحظة الانسياب فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب بيد أننا لا أن ننسى الحافز الذى يظل هو المرحلة التى تلى المعرفة وأسئلة المعرفة ويبدو أن «الاحتياج» هو الحافز للحافز ، فالطفل يبدأ بالأسئلة عن الأشياء التى حوله لأنه يحتاج لتفسير لها ولأنه يحتاجها. لكن «ماقبل الحافز» يتعلق بكل البشر وليس بالشاعر وحده ، لكن الحافز لا ينمو دون معرفة ووعى والحافز مرتبط بالقلق والقلق سمة الباحث عن الاكتمال فالقلقون هم مثلاً الثوار (إعادة ترتيب العالم) - الأطفال (أسئلة المعرفة الأولى) - الأنبياء (كشف

النقـاب) - المصلحـون (العودة إلى الأصـل) - والشعـراء (نزوة النزوع نحو الكمـال) . والقلق نتاج الرغبة ، لكن الشـاعر ينتقى القلق الشاعـرى تجاه الأفكار ويختار لها طبـيعتهـا الخاصة. ويرى «بيلينسكى» أن الرغـبة «تشعلهـا الفكرة فى نفس الإنسان». فـهو يرى مثلاً أن روح مسرحية شكسبـير «روميو وجولييت» تتمثل فى فكرة الحب أى أن بيلينسكى تنبـه للحافز والغاية مـعاً . وهو يرى أن الشـاعر يرفض اخـتيـار الأفكار الفلسفـية المجـرّدة أو الأفكار المنطقيـة لكن الشاعر «يختار الأفـكار الشاعرية» على اعتـبار أنها ليست محاكمة منطقية .

إنها «عاطفـة حيّة وروح» . لكن بيلينسكى لم يحدد مـفهوم «الشعـرية- العاطفة - الروح» . إن «عز الدين المناصـرة» يجد أن تعبير «الفتنة» هو الوصف الأكثـر دقة لمرحلة ما قبل القلق والفتنة تتولد من الغاية . وكلمة «إبداع» تقع ضمن دائرة الفتنة والانجذاب والغيبوبة والغواية ، فجمـيعها تدل على فعل يتعلق بولادة الشيء أو هى الفـعل الذى يؤدى إلى الولادة وهو يؤيد فى ذلـك سعـاد الصباح فى قـولها ولادتى للقصيـدة كولادتى لأحد أبنائى . إذن فالعملية كلهـا هى خلق شيء من صنع الإنسان - الشاعر . لكن كلمة «صناعة» ليـست دقيقة لأن الإبداع هو إعادة إنتـاج فى هيئة جديدة لا تشـبه الأصل وإن تغذت منه . والـقلق وحده لا يكفى

لكى يهيىء للإبداع ، فالقلق قد يكون سلبياً فيقتل الفكرة ، لكن الامتلاء بالقلق الإيجابى» هو ذروة شعور المبدع بالضرورة ، لكنه قد لا يدفعه للكتابة ، ويكون الشاعر فى هذه المرحلة لم يختر فكرته الشعرية ، بل قد لا يخطر على باله أن مجموع الأفكار وما يصاحبها من قلق يمكن أن تنتج نصاً شعرياً أوغيره . إنها مرحلة الاضطراب والقلق تجاه مسائل عامة يحار فى تفسيرها أو إتخاذ موقف منها أو اختيار إحداها ، لكن الحافز يظل يلاحق الشاعر الذى يبحث عن فهم وتحقيق الغاية .

الانفصال وغياب الذاكرة :

إذا زال «الحافز اليومى الملحّ» حدث النسيان وذلك لأسباب كثيرة منها السأم من مناقشة الأفكار مع الذات أو اليأس من القدرة على اختيار الفكرة الشاعرية تلقائياً ، أو هبوط التعب النفسى وفتور الحماسة ومظهرها هبوط «الغشاوة» على قشرة المشاعر . وقد يحدث الانفصال وقد تموت الأفكار مؤقتاً ويموت الحماس للفكرة أو الأفكار المحددة ، وقد تولد أفكار شعرية جديدة من الأفكار التى ماتت .

صحيح أنها تتفاعل فى الداخل ببطء ، لكنها قد تؤجل إلى أجل بعيد جداً وقد لا تتحقق فى عمل فنى أبداً وقد تتحقق فيما بعد ، لكنها تمر بمرحلة رقاد شتوى ، وقد لا يعود الشاعر إلى

مناقشتها مع نفسه . وقد تولد أفكار ويصاحبها قلق جديد تحل محل الأولى وقد تتطور إلى شكل آخر . . وقد تتحقق فجأة ، وقد تنضج الفكرة ومع هذا يكون الانفصال بسبب عوائق خارجية وما يسميه النقاد السيكلوجيون بالاختمار ليس صحيحاً دائماً ، لأنه - كما قلنا - قد تموت الفكرة المهيئة للاختمار ويولد منها فكرة جديدة لها صفة أقرب إلى الإنفصال ، بل قد لا يحدث الاختمار أبداً عندما يكون الحافز أقوى . وقد يشعر الشاعر بأنه لم يعد قادراً على كتابة القلق الذي كان يساوره بل قد يصاب برعب «الانفصال» عن كتابة الشعر ويصاب بالدّهشة واليأس والاضطراب والقلق على مصير نبع الشعر الجاف عنده ، بل يتصور أنه لم يعد قادراً على الكتابة إلى الأبد، فيصاب بالقنوط ويصاحب هذا القنوط اضطرابات نفسية وفسيولوجية(*) إن هذه المرحلة من أصعب المراحل لدى الشاعر . لكن الشاعر فى نهاية هذه المرحلة وبعد التقاطه لحالة الصفاء يختار الفكرة الشعرية أو الموضوع الشعرى بحيث يكون واضحاً فى ذهنه ، لكن الاختيار هنا ليس هو ما يسميه النقاد بالاشراق الشعرى ، ومع هذا فقد يحدث نوع من التداخل بين الفكرة الشعرية وبين غيرها حتى يستقر الشاعر على فكرته الشعرية ، ويصبح الفرق واضحاً بين الفكرة الشعرية وبين غيرها .

(*) فسيولوچيا : علم وظائف الأعضاء .

يقول «عز الدين المناصرة»: «وأعتقد أن الإشراق ليس إشراقاً واحداً، بل عدة إشراقات : حدث معى ويحدث دائماً أن عنوان القصيدة ، يولد قبل كتابة القصيدة ، بل تحدث مناقشة مع الذات ويحدث اضطراب آخر قبل الاستقرار على عنوان القصيدة ، وكأن اختيار عنوان القصيدة شيء آخر يختلف عن اختيار الفكرة الشعرية. ويحدث أن لا أنفذ مشروعى الشعرى وذلك الشيء هو عند الشاعرة سعاد الصباح بدليل قولها: إذا وُلِدَ عنوان القصيدة أولاً يستولى علىّ الشعورُ الرافضُ لها لعلمى بأنها ستكون مجهضة أو ستولد مشوّهة» .

الوميض الخاطف :

بعض النقاد السيكلوجيين مازالوا يستخدمون مصطلح الإشراق حتى الآن رغم كونه مصطلحاً قديماً . ولأن إشراق الشمس بطيء وتدريجى وهو أمر يرتبط بشيء مسبق يحدث كل يوم ومتعارف عليه ، لهذا لا أرى مصطلح الإشراق مصطلحاً دقيقاً لوصف المرحلة التالية ، فالغيمة الداكنة توحى - وفق الشعور المسبق - بالبرق والمطر ولكن ليست غيمة داكنة يمكن أن تلد المطر . أما «الوميض الخاطف» فهو إشارة ودليل أكثر تأكيداً . إن صوت الرعد هو الحالة التمهيدية لدى الشاعر أو حالة «التهيؤ السريع» المفاجيء نسبياً . وقد يهبط الوميض الخاطف على الشاعر

لأسباب كثيرة ، يشعر فيها الشاعر أنه يعيش «حالة شعرية مفعمة بالحماس» للكتابة ، وتكون الفكرة الشعرية واضحة تمام الوضوح فى إطارها العام . وتقول الشاعرة سعاد الصباح : ومن خلال تجربتى الشعرية قد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى وقد يتقرر عنوان القصيدة نهائياً ، لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب العوائق الخارجية . لكن الشاعر يكون فى حاله وثوق شبّه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل واختبار المكان والزمان بسرعة تتعلق بساعات محدودة .

والحالة الشعرية تولد فى زمن المفاصل التاريخية سواء الأحداث الشخصية أو العامة : مثلاً «الموت» حيث تتجمع كل الأحاسيس تجاه أسئلة العالم الكبيرة، ولابد أن يكون الشاعر طرفاً مشاركاً فى هذه الحالة، أو حالة «الفراق والغربة» ، فالشاعر حين يشعر بالاغتراب أو تشق على نفسه آلام الغربة يكون شعوره بالغربة قوياً وحاداً ولكنها غربة إيجابية تصلح لكتابة الشعر وفى هذه المرحلة يشعر بنوع من التحدى والصلابة وتتجمع لديه فى بؤرة الشعور أسئلة متفرقة فإن كان منفياً عن قومه فإنه ينسى نفسه ويتفانى فى حب بلده وقومه ويتناسى مشاكله الخاصة ، وعندما يتأمل الآخرين يجد أن نقص المعرفة عندهم يجعلهم لا يتساءلون وبالتالى فهم غير قلقين .

إذن فالمعرفة ضرورية وأساسية للشعر كذلك يعتبر «الحب» ، المرتبط بالمرأة أو حب المرأة المرتبط بالرجل كحافز ، حالة تساهم فى ولادة الشعر، مثل الحب المفاجىء أو تذكار حب قديم أو ولادة حب جديد أى أن الحب حالة وحافز معاً ؛ فالحب المفاجىء يشبه حالة الوميض الخاطف فى سماء رتيبة وقد يكون له خصائص الصدفة . أما تذكار الحب القديم فيخلق دفئاً سلبياً ، يصحو منه الشاعر ، فيكتشف عدم الجدوى ، كأن تذكار الحب القديم يقع بين الحب المفاجىء الذى هو أكثر حيوية وبين أحلام اليقظة السلبية الطابع ، وتبقى المفاصل التاريخية قادرة دائماً على خلق إبداع ما .

والذاكرة الشعرية لدى الشاعرة قوية لأنها تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ ولاسيما تاريخ المرأة العربية وذاكرتها من النوع الإيجابى لأن إعادة فرز وانتاج الماضى هو دلالة إيجابية . فالذاكرة الديناميكية(*) تستفيد من خبرة الدماغ القديمة ويقوم جدل بينها وبين الخارج . إن معنى ولادة الوميض الخاطف هى الدخول فى غرفة عمليات القصيدة حيث تلعب الذاكرة دورها الأساسى فى الكتابة .

(*) هى القوى المحركة طبيعية كانت أم أخلاقية أم فكرية فى أى حقل ، أو النواميس الخاصة بها .

طقوس كتابة النص :

اتفقنا على أن عملية الإبداع لها مراحل عدة وأن فى كل مرحلة من هذه المراحل تكون هناك عوائق . لكن «الغشاوة» تلعب دوراً رئيسياً كعائق وهى تختلف عن غشاوة مرحلة الانفصال أو غشاوة مرحلة «الوميض الخاطف» وتؤثر على عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو استحضار اللغة الشعرية فى الدفقة الشعرية الأولى التى تحدث فى شكل حوار هامس أو انفعالى بين الشاعر وذاته وهى تشبه الغشاوة التى تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية اتقاناً تاماً ولكنه حين يريد التحدث بها فى ظرف محدد يصاب بإحباط مفاجىء كأنه تلميذ مبتدىء . وهناك عائق «المشاغل اليومية» التى تقتل يومياً عشرات القصائد والصور والأفكار الشعرية وعشرات الأنفعالات اليومية . فالشاعر انسان يرتبط بعمل ما وهذا العمل له قوانينه الاجتماعية . وليس الخطأ فى العمل نفسه بل فى أسلوب نظامه، ثم إن تفرغ الشاعر المعاصر للكتابة أمر صعب ومضر أحياناً وهو ليس أمراً واقعياً فى المجتمعات النامية لأن الشاعر يبتعد عن خبرة الحياة اليومية ، ثم إن الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل أسبوع ولا كل شهر ، أنه بحاجة إلى وقت محدد بزمان ومكان والأهم من ذلك أن يمتلك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفى الوقت الذى يتلاءم مع احتياجه الشعرى . والخبرة ضرورية بل هى المرتكز الرئيسى لأن

المعرفة الموجودة فى الكتب هى معرفة ناقصة وليست بالضرورة مطابقة لحقائق الواقع .

ثم إن الشاعر - كعامل - يرتبط بآخرين أو يرتبطون به ولا يسمحون له - وفق القوانين الاجتماعية - بالهروب فى حالة المرض المتوسط (التوعك) مثلاً ، وغم أنه يشل الإرادة ، ورغم أن بعض الأعمال أقل ضرراً ولكن الشاعر لا يختار . وهناك «عائق» تطابق الزمان مع المكان» ، فقد يكون الزمان مناسباً ولا يكون المكان كذلك والعكس يحدث . وقد تكون هناك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل : عدم توافر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة أو لمواصلتها مثل : القلم والورق المناسب . . . إلخ .

لقد لاحظت الشاعرة «سعاد الصباح» على نفسها أنها لا تستطيع البدء بالكتابة إذا كانت مشتّتة بين مشاغل داخلية أو خارجية فمثلاً هى تقول : لو كنت من الشواعر اللبنانيات أو الفلسطينيات فلا يمكن أن أستطيع الكتابة فى ظرف مثل ظرف : الاقتتال الفلسطينى فى طرابلس لبنان ، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو أخذنى الوميض الخاطف لأنى سأكون قلقة وقلقى هذا من النوع السلبى الذى يراكم الغشاوة ، بينما أستطيع الكتابة حتماً لو كنت فى بيروت وهى محاصرة لأن قلق التحدى فى هذه الحالة سيكون قلقاً إيجابياً فعالاً . كذلك فإن الانفصال

فترة طويلة عن استخدام الأدوات اللغوية يولد شعوراً بعدم الثقة، كذلك البعد عن الصراع اليومى بخلق حالة تأمل باردة ، لأن الحافز يظل منسياً حتى لو كانت الغاية واضحة . ولابد - عندما أبدأ بالكتابة - أن يتوفر التوحد التام أو ما يسميه النقاد بقدسية الاختفاء . هنا لا يهمنى المكان إذا كان قطاراً أو مقهى ، المهم هو أن يتحقق التوحّد الشامل . والانتزاع من التوحد هو موت للقصيدة كأن يلقى عليك شخص تعرفه السلام وأنت فى غمرة التوحد ويكون ردك السلام عليه هو قتل القصيدة لأن الحوار والرؤية قد ينهيان الحالة الشعرية كأن السر قد انكشف .

أن حالة التوحد التام تشبه شيخاً صوفياً يتهجد ، أو عاشقاً يقابل حبيبته فى السر خوفاً من أهلها . إذن فالشعور بالزمن الكافى يخلق نوعاً من الأمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافى خلال كتابة النص ، أما الزمن القصير يخلق نوعاً من الخوف الداخلى الذى يشكل عائقاً حتى لو كانت الفترة الزمنية القصيرة كافية لإنتاج نص أو التمعّن فيه . وإنك لو سألت شاعراً عن أهم أماكن إبداعه فإنه يشير إلى البحر ومقاهيه . فمثلاً عز الدين المناصرة يقول : لو تصورت مكاناً مثاليًا لقلت : «**مقهى قرب شاطئ البحر فى مدينة متوسطة، ورذاذ المطر يغازل زجاج المقهى الدافئ**». وإذا سألتني سأرد بهذا القول لأن البحر ورذاذ المطر

ومغـازلته لزجاج المقـهى وكذلك دفء المقهى مـا هي إلا عناصر تبعث الوميض الخـاطف لتوليد الحالة الشعـرية عند الشاعر. وفي مرحلة كتـابة النص يكون التشتت قائماً. وهـذا التشتت ينبع من تركـيز الشـاعر على فكرة الخلق لـديه فيـما لو توقف قليـلاً عن الكتابة، مما يجعل العامة تفسر الشرود الظاهرى على وجه الشاعر تفسـيرات سلبيـة عصابيـة وهذا الرأي سائد ومعـروف وقد ينتج الشرود على وجـوه الشعـراء من إدمان عادة التـأمل التى تصطدم بالحياة اليومية.

نصوص تطبيقية

تقول الشاعـرة «سعاد الصباح»: أثنـاء الكتابة أكون فى ذروة الحـماس وتـبدأ الدفـقـة الأولى عندى بعنف ثم تتلوهـا دفقـات متموّجـة تصل بالقصيدة إلى القرار، قرار الإيقاع كمـا أني أعتمد التوازن الموسيقى الهارمونى لسـد الثغرات وتكراري لبعض الجمل الشعريـة يهدف إلى خلق هذا التوازن وتنتابنى لحظات انـبهار وأنا أرى الألفـاظ القـامـوسيـة تتـداعى وتتـفـجـر من قلمى وتمحي خصائصها الأولى ضمن علاقة جديدة :

يا حبيبى:

إننى دائخة عشقاً

فلملمني بحق الأنبياء

أنت في القطب الشمالي

وأشواقي بخط الاستواء

ياحبيبي:

إنني ضد الوصايا العشر..

والتاريخ من خلفي رمال ودماء

إنتمائي هو للحب..

وما لي لسوى الحب انتماء

وطني...

مجموعة من شجر الليمون في صدرك..

والباقي هراء بهراء..

إبق، يا صغيرى، على اليابسة

إبق ثابتًا في مكانك .. كساعة المحطة

إبق أيها الرجل، حيث أنت ..

إبق عبدًا لعاداتك اليومية البليدة

إبق بين ملفاتك.. وبريدك.. وسيجارك الكوبي

إبق مطموراً تحت أرقامك وأوراقك

إبق واقفاً على مرفأ الطمأنينة

أما أنا...

فمسافرة مع البحرْ..

ومسافرة مع الشعرْ

ومسافرة مع البرقْ

مسافرة فى كل الأشياءْ

وفى قصيدة «العالم أنت» :

خذ الخريطة..

ورتبها كما تشاءْ.

فالقارات أنت

والبحار أنت

وأنا أنت

يطاردنى حبك

ويضربنى بلا هوادهْ

على وجهى يضربنى ..

على صدرى يضربنى ..

على ظهرى يضربنى ..

على أصابعى يضربنى ..

وتقول الشاعرة : وتعجبنى صور قريبة من الحياة اليومية :

أتوسل إليك ..

أن لا تقف بين كتابى وبينى

بين كحلى .. وهدبى

بين فمى .. وصوتى

أتوسل إليك

أن لا تقف بين مرآتي .. ووجهى

بين قامتى وظلّى

بين أصابعى وورقتى

بين فنجان القهوة .. وبين شفتى

بين قميص نومى .. وشراشف سريرى

أتوسل إليكْ ..

أن تأخذ حقائبك من فندق ذاكرتى

والجرائد .. والكتب السياسية

التى كنت تنساها فى سيارتى

وأكياس الحلوى بالنعاع

وفى قصيدة «قهوة» :

فأجأتك ...

تشرب القهوة السوداء ..

من نهر عينى

وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية

فصرت أرتاد المقاهى ..

لتشربنى ..

وأشترى الصحف الصباحية لتقرأنى ..

فاجأتكَ ..

مختبئاً فى زجاج المرآة فى حقيبة يدى ..

وأنا أستعد للخروج من الفندقْ

إن الشاعر أثناء الكتابة لا يكون لديه تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية العامة وتتوارد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتفصيل لكنه أثناء الكتابة يتصور ذلك من خلال الموقف الكلى . والصورة قد تأتى من الذاكرة البعيدة

ولكنها تمر عبر قنوات معقدة تعيد تشكيلها والوعى هو الذى يساهم فى فرز الأحكام على الصور إن كانت صحيحة . فالصورة الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الأولى ويقوم بتشريحها ثم يقف موقفاً منها لكن الذاكرة الحيوية مقرراً ولكنها عامل رئيسى وفعال لأن الذاكرة عند السيكلوجيين يعبر عنها بهذه المتساويات البنائية :

ذاكرة = نوع المواد + جوانب التذكر

والمواد إما شكلية أو بنائية أو تصورية . وجوانب التذكر هى المضمونات والتداعيات والمضمونات الشكلية هى ذاكرة بصرية وذاكرة سمعية والمضمونات البنائية تشمل سعة الذاكرة والمضمونات التصورية هى ذاكرة أفكار . أما التداعيات فليس منها تداعيات شكلية ولكن منها البنائية وهى الذاكرة التكرارية كذلك التداعيات التصورية ماهى إلا ذاكرة المعانى .

إذن فالصورة فى النتيجة حالة أخرى غير الصورة الأولية (المادة الخام للواقع) فمثلاً كلنا يستطيب نكهة القهوة السوداء وهذا حدث يومى ستعتبره سعاد الصباح صورة أولى أى مادتها الخام للواقع . . قوة سوداء . وبوساطة هذه المادة الخام سنتعرف على لون عين الشاعرة من الصورة الناتجة من المادة الخام والمعبر عنها بهذه الجملة الشعرية :

فاجأتك ..

تشرب القهوة السوداء ..

من نهر عينىْ

وتقرأ فيهما جريدتك الصباحية

هنا ليست عين الشاعرة سوداء فحسب بل لها من الصفاء الذى جعل فارسها يستغنى عن نور الصباح ويقرأ فى تألق وتوهج سواد عينيها جريدته الصباحية . ويظل قانون الوحدة والصراع والنفى والفرز يحدث بين الصورة الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تختار التعبير والتعبير يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير أى أنه ليس للقصيدة إناء واحد ، لأن الإناء الواقعى له حدود فى حين أن الإناء الشعرى مفتوح ينسكب فى إناءات متعددة ومتداخلة . والشعر يستخدم أدواته وأداته هى اللغة ، لكن اللغة ليست هدفاً بحد ذاته ومعنى «الأداة» هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست هى الشعر . هنا نعود للغاية ونعود للهاجس وتركيب الصور . نعود لحرية الحافز للتخلص من عبودية النموذج . نعود للأيديولوجيا التى أفرزتها أداة الكلام . وقبل كل شىء والأهم هو ضرورة رؤية الدم الذى يجرى فى شرايين النص ، لأن حقيقة النهر ليست هى سطح النهر الظاهرى (الكم - البنية) وليس النهر هو تعرجاته

الواضحة ، النهـر هو بنيته الظاهرة (السطح - التـعرجات) ثم دم النهر أى الماء وحركته الداخلية . إذن هناك فارق بين النص (البنية الظاهرية) وبين ماهيـة النص (تفاعلاته ودمه) . أمـا الأيديولوجية فى النص فهى ليـست سوى حماس لجانب من الـصورة وتخضع صحتـها أو عدمها لمقـارنتها مع الحقائق النسـبية للواقع ولا يمكن للبنية أن تكشف عنها بوضوح . . إن الذى يكشف عنها هو قراءة دم النص ، الذى لا يرى من البنـية حـتى لو عـرفنا النسق الذى يفضح البنية ، واكتـشاف النسق لا يكشف إلا جزءاً من البنية لأن البنية ليسـت هى النص. هنا يلعب الوعى الطموح دوره فى حين يبقى الأسلوب لـتفجـير طاقة الكلمـات . ولغة النص الشـعرى ليـست هى لغـة القـاموس ولالغـة الواقع ولا لغـة الإشـارة لأن الإشارة - مثلا - شىء مـتفق عليه ، شىء رتيب وظاهرى كذلك لغة الواقع ، لهـذا فالنص يعيد تشكيل تلك اللغـات ولكنه يدمر علاقاتها السابقة أو هكذا يفترض .

* * * * *

لغة الشعر
عند سعاد الصباح

د. فوزي عيسى

لغة الشعر
عند سعاد الصباح

إن التجارب الثرية والمفاهيم الجديدة التى تبنتها الشاعرة تتطلب لغة ذات خصائص وسمات معينة . . لغة تعطى الشعر لونه الخاص ، وتستجيب لإيقاع الحياة المعاصرة . . ولذلك فإن العصرية هى أبرز سمات لغة سعاد الصباح الشعرية . . وهذه اللغة العصرية تمتاح حضارة العصر وأساليب الحياة الحديثة والعادات اليومية . . بل إنها لاتأنف من استخدام ألفاظ وأساليب وصور يستخدمها الناس فى تخاطبهم وحوارهم ولغة حياتهم اليومية كما يتردد فى هذا المثال :

حاولت أن أرسلك إلى أمك
التى علمتك الدفع ... والفوضى .
وهواية جمع الطوابع
وجمع النساء
ولكنها أعادتك لىّ بالبريد المضمون
مع أطيب التمنيات

فنحن فى هذا المثال أمام لغة عصرية تستمد مفرداتها

وأساليبها من الحياة اليومية مثل كلمة الدلع وعبارات (البريد المضمون) و(هواية جمع الطوابع) وعبارة (مع أطيب التمنيات) هذه الأساليب تتناغم مع الأجواء الواقعية التى يدور حولها الخطاب فهو خطاب مؤسس على(الواقع) ومن الطبيعى أن يختار مفرداته من الأسلوب الواقعى بعيداً عن التهويمات الرومانسية التى تخايلنا فى لغة شعراء جماعة أبوللو أو من ينتمون إلى الاتجاه الرومانسى بصفة عامة .

هذه اللغة العصرية الواقعية لا تأنف من استخدام اساليب ومفردات البيع والشراء والتجارة كاستخدام عبارة (المزاد العلنى) وعبارة (التركة الثقيلة) فى هذا المثال :

ماذا أفعل بهذه التركة الثقيلة من الذكريات

التى تركتها على كتفى ...

وعلى شفتى ؟

لقد حاولت أكثر من مرة

أن أتخلص منك .. ومنها ..

ولكننى خجلت من بيع تاريخى ..

وبيع مشاعرى

وبيع ضفائرى

فى المزاد العلنى !!

وهذه اللغة الواقعية تترك لدى القارىء انطباعاً غير عادى وتغمره بـ (الدهشة) لأنه لم يألف مثل هذه اللغة فى الخطاب العاطفى الذى ارتبط فترات طويلة بالإيقاع الرومانسى وأسس له معجماً رومانسياً خاصاً ، وقد اخترقت الشاعرة هذا المعجم وانتقلت بتجربتها العاطفية إلى هذا المجال الواقعى فانتقلت (الذكريات) و(المشاعرة) من المعجم الرومانسى إلى هذه الدائرة الواقعية ، فأصبحت (الذكريات) كالتركة الثقيلة وأصبحت (المشاعر) سلعة مطروحة فى (المزاد الغلنى) .

واستمدت هذه اللغة الواقعية مفرداتها وأساليبها من شتى مجالات الحياة العصرية وعلومها . . فنجد عبارات مثل (هندسة الحصر) و(تضاريس الأيام) و(جغرافية الجسد) والصوت المعجون بالقرفة والزعفران والبهارات الحارقة وتشيع ألفاظ الحضارة والطبيعة العصرية كالتماثيل الرخامية والهندسة المعمارية والمعزوفة الموسيقية وتماثيل الحدائق العامة وزهرة التيوليب وأقواس النصر والجهاز العصبى والمعطف الجلدى وزجاجة الشامبو وصابون الحلاقة والمدرسة الداخلية وأكشاك بيع الجرائد والمطارات والموانىء وجواز السفر والأثاث المنزلى حتى تماثيل السيراميك التى نجدها فى هذا المثال :

ماذا أفعل ببصمات ذوقك

على أثاث غرفتى ..

بتماثيل السيراميك المبعثرة فى الزوايا

وإذا كان المعجم الرومانسى قد استخدم فى الدلالة على انفصال العشاق ألفاظاً مثل (الفراق) أو (الهجر) أو (البين) ، فإن الشاعرة تستخدم كلمة واقعية عصرية هى (الاستقالة) كما يتضح فى هذا المثال :

أسائل نفسى :

إذا ما استقلنا من الحب يوماً

فمن سوف يرسم ألوان قوس قزح ؟

ويزخر المعجم الشعرى لسعاد الصباح بالكلمات المستمدة من (المعجم السياسى) تعبيراً عن امتزاج الوعى السياسى بالعاطفة وتأكيداً لسيطرة الهاجس السياسى على حياتها ، فتنقل إلى دائرة الحب تعبيرات ومصطلحات السياسة بصورة واسعة لا نجدها عند غيرها من الشعراء المعاصرين ، فهى تخاطب الحبيب بمثل هذه التعبيرات :

تعال

أوقع معك اتفاق سلام

أستعيد به أيامى الواقعة تحت سلطتك

وتصف الشاعرة الحبيب بأنه (ديكتاتور صغير) وتصفه فى موضع آخر بـ (المحتل) أو (المستعمر) وتريده أن يمنحها نوعاً من (الحكم الذاتى) وفى معرض المدح تصفه بـ (القومية الكبري) وقد تصف علاقة الحب بأنها نوع من (الواقعية الاشتراكية) .

واللغة الواقعية تجنح بطبيعتها إلى (الوضوح) و(المباشرة) ، وهو ما يستق مع طبيعة التجربة الشعرية لسعاد الصباح ، فهى فى حالة «تصادم» و«اشتباك» ، و«رفض» و«مواجهة» مع الواقع الاجتماعى والواقع السياسى . . وهو ما فرض (الوضوح) على اللغة الشعرية . . فخصوصية التجربة وطبيعة «المواجهة مع التقاليد القديمة ، والأفكار البالية ، تتطلب الوضوح لأن الهدف الأساسى هو «التبليغ» و«التوصيل» دون حاجة إلى صنعة فنية تنأى بالقصيدة عن الهدف الأساسى أو الغاية التى تنشدها ولذلك تراوحت الأساليب بين التعبير المباشر الذى يصل إلى السامع من أقصر الطرق لأداء دوره التبليغى وبين التعبير الإيحائى الذى يعتمد التلويح والإشارة والمجاز تبعاً لطبيعة الخطاب الشعرى .

ويعد «التكرار» من أبرز السمات اللغوية عند سعاد الصباح . وهو يرتبط بالوضوح بل إنه لازمة من لوازمه . . ومن أمثلته قول الشاعرة :

هذا أنا من يوم أن عشقت

أشرعتى مفتوحة

ضفائرى مفتوحة

أوردتى مفتوحة

وأنهرى تهزأ بالسدود

فـفى المثال الـسابق ثلاث جـمل إسـميـة فى أبسط صـورها التركيبية (مبتدأ وخبر) إيثاراً للسهولة والوضوح ، وتكرر الخبر فى هذه الجمل ثلاث مرات.

وهذا مثال آخر لظاهرة «التكرار» تقول الشاعرة :

كل الهدايا لا تثير أنوثتى

لا العطر يدهشنى ..

ولا الأزهار تدهشنى ..

ولا الأثواب تدهشنى ..

ولا القمر البعيد ..

لقد بدأ الخطاب الشعرى فى المثال الـسابق بجملة تامة مكتفية بمعناها . . . «كل الهدايا لا تثـير أنوثتى» . . . إن استخـدام كلمة (كل) وإضافتها إلى (الهدايا) يحقق الشمول والتعميم . . فلا تشذ

عنه أية هدايا . . ولكن الشاعرة التى تؤثر الوضوح تعمد إلى (التفصيل) باختيار الجمل الثلاث التالية للجملة الأولى وهى جمل متشابهة فى مبناها وتراكيبها وتتكرر فيها الجملة الفعلية (تدهشنى) ثلاث مرات . .

ويقترن (التكرار) بظاهرة أسلوبية أخرى وهى الإكثار من بنية (الاستفهام) التى تشيع فى الخطاب الشعرى بصورة لافتة . . ومن أمثلتها ما نجده فى قصيدة (قراءة فى ذاكرة الأشجار) حيث تقول:

أمشى كل خريف فى الغابات

لأغسل وجهى بالأمطار

هذا ورق أصفر ..

هذا ورق أحمر ...

هذا ورق مشتعل كالنار

أسأل نفسى :

وأنا أمشى فوق نُثَارات الياقوت

أهذا ورق .. أم أفكار ؟

وهل الغابة تحزن أيضاً ؟

تبكى أيضاً .. هل هى تشعر بالتذكار ؟

هل تتألم ؟

هل تتوجع ؟

هل تتذكر ماضيها الأشجار ؟

إن البنية اللغوية فى تلك القصيدة تعتمد على العناصر أو السمات الرئيسية للغة الشعرية لسعاد الصباح . . ومن هذه السمات إيثار التراكيب اللغوية البسيطة . . حيث تأتى الجمل الإسمية والفعلية فى أبسط صورها، فمن الجمل الإسمية : (هذا ورق أصفر . . هذا ورق أحمر) ومن الجمل الفعلية (أسأل نفسى - تبكى أيضاً) وهذه الجمل ذات التراكيب البسيطة تحقق (الوضوح) لأنها تخلو من أية إضافات تركيبية تؤدى إلى الغموض أو التعقيد . .

وتعتمد البنية اللغوية على خاصية (التكرار) التى يتمثل فى الجمل الإشارية الأربع : (هذا ورق أصفر . . هذا ورق أحمر . . هذا ورق مشتعل كالنار . . أهذا ورق أم أفكار ؟) وتشيع بنية الإستفهام فى القصيدة حيث تكرر سبع مرات : (أهذا ورق أم أفكار؟) . . هل الغابة تحزن أيضاً - تبكى أيضا؟ هل تشعر بالتذكار ؟ هل تتألم ؟ هل تتوجع ؟ هل تتذكر ماضيها الأشجار؟ إن تردد السؤال بهذه الكثافة يعكس الإحساس الحاد بالحيرة ويكشف عن الرغبة الملحة فى معرفة المجهول . . وتتنوع صيغ

الاستفهـام وتتردد بصورة لافتة فى تضاعـيف الخطاب الشعرى . . لا سيما خطاب العشق ، كما يتضح فى هذا المثال :

يا أيها الرجل المسافر فى دمى

يا أيها الرجل المسافر

ماذا سأفعل فى كنوز الأرض ..

يا كنزى الوحيد ؟

ماذا سأفعل بالعقود وبالأساور ؟

ماذا سأفعل بالجواهر ؟

وكثيراً مـا تتحول بنية الإسنفهـام إلى غابة كثيفة ، فـيتحول الخطاب الشعرى كله إلى علامة استفهـام كبيرة تتجمع من عناقيد استفـهام كثيفـة كما يتمثل فى قـصيدة بعنوان (افتـراضات) تقول فيها :

إذا ما رفعت ذراعيك عنى ..

وسافرت يوماً ،

فكيف سيصبح شكل المكان ؟

وكيف أواجه كل الشئون الصغيرة حولى ؟

وكيف أقاوم رائحة البن ؟

كيف أقاوم لون الفناجين ؟

كسيف سأمسح دمع الفساتين ؟

كيف أقاوم رائحة التبغ ؟

كيف سأهرب من حلقات الدخان ؟

وكيف أحدق فى ساعة البيت

بعد رحيلك

يا من سرقت الزمان ؟

أسائل نفسى : إذا ما ذهبت

إلى أن يذهب ضوء القمر ؟

ومن أجل من ستضىء النجوم ؟

ومن أجل من سيفوح الزهر ؟

ومن سيمشط بعدك شعرى ؟

وإن جاء تشرين ..

من سيطوق خصرى ؟

ويعصمنى من مياه المطر ؟

إن القصيدة شلال هادرر من أبنية الاستفهام التى تستأثر

وحدها بخمسة عشر سطراً من مجموع القصيدة التى تشتمل على اثنين وعشرين سطراً . . ويقترن هذا الطوفان من أبنية الاستفهام بخطاب العشق وهو يرد بهذه الكثافة ليؤكد عدم قدرة الشاعرة على استيعاب مجرد افتراض فكرة «الرحيل» أى رحيل الحبيب . . فقد تجذرت صورته فى كل شىء وتغلغل تأثيره فى كل شىء . . حتى صار مستحيلاً أن تواجه الشاعرة الأشياء دونه أو تمارس الحياة فى غيابه ، فقد حاصرها بحضور الطاغى فأصبحت لاترى شيئا إلامن خلال عينيه ، ولا تشعر بشىء إلا من خلال ذاته . . وقد عمدت الشاعرة إلى بنية الإستفهام تعبيراً عن هذه الحالة الشعورية العنيفة ، فأنهالت الأسئلة كالمطر الغزير أو السيل الجارف عندما طرأت على ذهنها فكرة رحيل الحبيب . . فتستخدم صيغة الإستفهام (كيف) الدالة على الكيفية ثمانى مرات بدءا من التساؤل الأول : (كيف سيصبح شكل المكان؟) حيث يتفرغ منه جداول كثيرة (كيف أواجه كل الشؤون الصغيرة حولى) وتتقاطر الأسئلة المتعلقة بتأثير الحبيب فى المكان وفى أدق الأشياء، وأبسط الشؤون . . رائحة البن . . رائحة التبغ . . ساعة البيت . . ثم تأتى موجة أخرى أشد عنفاً من الأسئلة التى تقرن الحبيب بالظواهر الطبيعية الكبرى . . فإذا رحل الحبيب . . (فأين يذهب ضوء القمر ؟ ومن أجل من ستضىء النجوم ؟ ومن أجل من سيفوح الزهر؟) وهكذا يتحول الحبيب إلى ظاهرة كونية كبرى . .

(النور) أو (الضياء) الذى ينسخ الظلام ويبعث الحياة فى الكائنات من جديد . . ثم تعود صورة الحبيب فى شكل حميمى وتبرز العلاقة العاطفية فى شكل لم نعهده من قبل . . صورة الحبيب الذى «يمشط» شعر حبيبته «ومن سيمشط بعدك شعرى؟) وتنتهى أبنية الاستفهام بإضافة معنى جديد للحبيب . . معنى الحماية . . والعصمة والدفء . هكذا تؤدى بنية الإستفهام دوراً خطيراً فى خطاب العشق فتعبرعن عمق العلاقة العاطفية وقوتها وهيمنة المعشوق على العاشق . .

ومن الظواهر الأسلوبية الشائعة فى شعر سعاد الصباح (ظاهرة النداء) . . وتشيع هذه الظاهرة بصورة لافتة فى خطاب العشق ، ومن أمثلتها :

يا رجلاً حررنى ..

من سلطة الزمان والمكان ..

لو كنت تدرى ، كم أنا مبهورة ..

وكم أنا سعيدة .. وكم أنا أشعر بالأمان

وتتنوع صيغ (النداء) وإن كثرت الصيغ المبهمة لأن الشاعرة لا تخاطب حبيباً بذاته بل تخاطب حبيباً مبهماً أقرب ما يكون إلى «المثال» أو «المطلق» ومن هذه الصيغ المبهمة :

يا من يسكن مثل الوردة فى أعماقى

يا من يلعب مثل الطفل على أحداقى

أنت غريب فى أطوارك مثل الطفل

إن الإكثار من (النداء) يكشف عن الحاجة الملحة للمنادى ، وهو ما يتسق مع تجربة الشاعرة ، فشيوع النداء تعبير عن احتياجها إلى الزاد العاطفى والرغبة فى تجاوز الواقع السلبى .

ومن الظواهر الإسلوبية البارزة اعتماد الجدل والحوار فى خطابها الشعرى سعياً إلى إقناع الآخرين بما تؤمن من آراء ، لا سيما ما يتصل بقضايا المرأة والحب ولذلك تشيع البنية الحوارية بشكل لافت فى خطابها الشعرى .

هناك ظاهرة أخرى فى شعر سعاد الصباح وهى (البنية القصصية) حيث تحرص الشاعرة على الاحتفاء بعناصر حكاتية كالمشاهد السردية والحكائية ووصف الأجواء الزمانية والمكانية المصاحبة للحدث كما نجد فى هذا المثال :

الساعة تدق

وأجراس أحزانى تدق معها

ورياح الألب تنزع قبعة الصوف عن رأسى ..

والثلج يحرقنى بناره ..

وأنت تمر فى شرابينى

شرياناً .. شرياناً ..

فالبنية القصصية تتمثل فى النص السابق بصورة واضحة ، من خلال هذا المشهد الحكائى الذى يحتفى بعنصرى الزمان والمكان .. الساعة التى تدق ورياح جبال الألب والشاعرة التى ترتدى قبعة الصوف واستحضار صورة الحبيب الغائب .

ونجد مثل هذه البنية القصصية فى هذا المثال :

فى الرابعة

يرتفع بحر «ولهى» حتى يهدم كل سدودى

ويقتلع كل أشجارى

ويلغى خطوط لغتى

وخطوط ذاكرتى

فالشاعرة تحتفى بتحديد الزمن (فى الرابعة) ، وتحرص على تحديد المكان (بحر ولهى) ثم تنساب المشاعر فى داخل هذين الإطارين : الزمان والمكان .

الصورة الشعرية :

الشعر في جوهرة تعبير بالصورة ، وقديماً قال الجاحظ إن الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير ، وقد تعددت مفاهيم الصورة الشعرية فى النقد المعاصر ، فيرى (د. مصطفى ناصف) أن الصورة «منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء»، وهناك من يراها مرادفة لجميع الأشكال البلاغية . ويرى (تندال) «أن الصورة تجسيد لفظى للفكر والشعور» . ويربط آخرون بين الصورة واللاشعور ، فيرون «أن الصورة رمز مصدره اللاشعور» ويرى (عزرا باندو) أن أجود أنماط الصورة تلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية فى لحظة من الزمن » . ويربط نقاد كثيرون بين الصورة والعاطفة ، فيقول (بندتو كروتشه) «العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة» ، ويرى ريتشاردز «أن الصورة أثر خلّفه الإحساس» . وإلى هذا الرأى يذهب (لويس) فيعرف الصورة بأنها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة» . وتقول (كارولين سيبرجن) «إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمن كل صورة خيالية يعبر عنها الشاعر . . سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيها أو استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحيب» .

ويفهم من هذه الآراء أن الصورة ليست حلية أو زينة شكلية،

ولكنها «جزء أصيل من المعنى» . ويتسع مفهوم الصورة عند (عبد القادر القط) فيرى أن الصورة هى «الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سباق بيانى ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفنى» .

للصورة - إذاً - أهمية كبرى فى التجربة الشعرية ، فهى «الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة» . وليست الصورة الفنية نقلاً حرفياً للواقع . وإلا تحولت ملكة الشاعر إلى مجرد آلة فوتوغرافية تنقل الواقع كما هو دون إضافة أو تغيير . فالصورة من نتاج الخيال ، والخيال هو الملكة التى تخلق الصورة الشعرية وتثبتها . وكلما نشط الخيال كان أكثر قدرة إلى إعادة تشكيل الواقع وتقديمه فى صورة جديدة .

وتشير القراءة إلى أن الخيال الشعرى عند سعاد الصباح ليس تقليدياً ولا يعتمد فى نشاطه على الموروث القديم ، وإنما هو خيال متجدد يستمد روافده من إيقاع العصر وحضارته وثقافته وخبرة الشاعرة المعرفية والحياتية.

وتمثل حضارة العصر رافداً مهما من روافد الخيال الشعرى

لسعاد الصباح ، وقد أوضحنا من قبل أثر الحضارة فى تجربتها الشعرية ، فهى تصدر عن رؤية حضارية تستوعب الحياة بشتى صورها ، وتصل فى ذلك إلى آفاق بعيدة ، حتى لترى أنها الحضارة ذاتها ، فتقول :

فرق كبير بيننا يا سيدى ..

فأنا الحضارة

والطغاة ذكور

وهذا المنظور الحضارى أتاح للشاعرة مجالاً أوسع وأكثر رحابة للخيال، فاتسعت دائرة الرؤية ، وابتعدت الصور عن التقليد ، وطمحت إلى الابتكار ، كما يتمثل فى هذه الصورة :

أصابعك تشتعل فوق الطاولة

كشمع الكنائس

وأنا أريد أن أصلى ..

إن هذه الصورة التى تتخلق فى أجواء روحية تتصف بالجدة والابتكار، ولاشك أن استدعاء الخيال الشعرى صورة شمع الكنائس يؤكد اتساع المنظور الحضارى الذى يستوعب كل الأشياء بل وأدقها ، كما يتضح فى هذه الصورة الجديدة :

تتشابه كالرز الصينىّ

تقاطيع القتلة

فالخيال الشعرى يلتقط هذه الصورة - صورة حبات الأرز الصينى المتشابهة الملامح والحجم والشكل والهيئة للمقاربة بينها وبين صور القتلة والسفاحين . ومن خلال المنظور الحضارى والمعرفى يلتقط الخيال هذه الصورة المبتكرة :

أشتعل فوق ثلج «مجيفْ»

كشجرة عيد الميلاد

وأصرخ حتى يتغرس صوتى بصوتك

وتنغرس جذورى فى ترابك

وأصبح جزءاً من دورتك الدموية

إن الصورة هنا تتشكل من عدة عناصر ، كالمفارقة المنبعثة من اشتعال العاطفة واحتدامها فوق الجليد ، ويستحضر الخيال صورة (الغراس) لتنتقل إلى مجال جديد ، فتأتى هذه الصورة المبتكرة التى ينغرس فيها صوت العاشقين ، ويصير العشق عنصراً أساسياً من عناصر الحياة (إنغراس الجذور فى التربة) ، وفى معرض التوحد والانصهار العاطفى يصوغ الخيال هذه الصورة الجديدة التى تصير فيها العاشقة جزءاً من الدورة الدموية للحبيب .

ويلتقط الخيال صورة من الأجواء الحضارية المترفة التى تحيط

بالشاعرة كما يتمثل فى هذه الصورة المستمدة من أجواء الحياة التى يعيشها الأثرياء :

تلك سيمفونية الأرض العظيمة

تتوالى

تتوالى

- مثل ضربات القدر

- مرة فى بيت لحم

- مرة فى غزة

- مرة فى الناصرة

قُللبت طاولة الروليت ، علينا

سحبتنا - فجأة - من قدمينا

إن الخيال الشعرى عند الشاعرة لا يعترف بمقاييس الصورة التقليدية، ولا يعنيه إصابة الإغراب والجدة والطرافة والدهشة التى قد تصدم الذوق المألوف ، كما نرى فى هذه الصورة :

ليتنى سيجارة فى ثغرك الحلو الرجاء

تتفانى فيك لثماً كل صبح ومساء

ويجد الخيال الشعرى مادة خصبة فى أسفار الشاعرة وكثرة

ترحالها، فيلتقط الصور الجديدة التى تحقق «الدهشة» كما يتمثل فى هذه الصورة التي ترى فيها وجه الحبيب هو «جواز السفر» الذى يلازم الشاعرة وتجوب به العالم ويمنحها امتيازات خاصة ، يقول :

وجهك جواز سفرى

أجوب به العالم

وأدخل به جميع الموانىء والمطارات ..

وعندما يراك رجال الأمن ..

مخبوءاً فى عينى

يفتحون صالة الشرف لى

ويقدمون المرطبات والأزهار

ويعطوننى أفضلية المرور

لأننى عاشقة ..

ويستعير الخيال الشعرى من الرحلات الجوية التى اعتادت عليها الشاعرة هذه الصورة لأكثر طرافة وغرابة واندهاشاً ، فتقول:

كما تدخل الطائرة فى مطب هوائى

لاتعرف الخروج منه ..

دخلت فى مطبك العاطفى

أيها الرجل

ولم أعد أعرف باب الدخول

من باب الخروج ...

ويستمد الخيال الشعرى صوراً كثيرة من الواقع السياسى الذى يلاحق الشاعرة ويحاصرها ويشغل حيزاً كبيراً من تفكيرها ، وتمتزج صور الحب بالسياسة بصورة لافتة ، فيستعير الخيال فكرة (اللجوء السياسى) وينقلها إلى المجال العاطفى كما نرى فى هذه الصورة :

ما دمت لاجئة لصدرك ..

ما الذى من هذه الدنيا أريد ؟

وتطل صورة الاستعمار القديم فى معرض الحب فيشكلها الخيال علي هذا النحو :

أنت كالإستعمار القديم

تضع يدك على مناجمى

وقمحى ، وفاكهتى .. ومعادنى ..

وثرواتى الطبيعية ..

وتتشبث بالأرض

وصاحبة الأرض

وتستوقفنا هذه الصورة التى تعكس هيمنة الفكر السياسى على ذات الشاعرة فيمثل الحبيب فى صورة (القومية الكبرى) التى تحلم بها الشاعرة وتؤمن بتعاليهما وأفكارها :

أيها السيد .. ماذا بمقاديرى فعلت ؟

لم يعد عندى انتماء غير أنت ..

إنك القومية الكبرى التى تربطنى

وتعاليمك - يا مولاى - أحلى ما قرأت

وتشبع صورة الأمومة والأنوثة بصورة لافتة ، فمن صور الأمومة التى تنبث فى خطاب العشق تصوير فرحة الشاعرة بالوصال أو لقاء الحبيب بفرحة الأم بالضربة الأولى للجنين ، فتقول :

فرحى بلقائك

كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحم

وتستحضر الشاعرة هذه الصورة المريمية - صورة المخاض والنخلتين والرطب الجنى فى معرض العشق ، فتقول :

يداك

هما الساحل الرملى الذى أتمدد عليه

عندما تضربنى العاصمة

وهما النخلتان اللتان أهزهما

عندما يأتنى المخاض

فتتساقطان علىَّ رطباً جنيا

ومن صور الأنوثة نجد مثل هذه الصورة :

يعرفنى الناس بك

فأنت عطرى الخصوصى ..

وتتردد هذه الصورة الأنثوية فى سياق الحب تقول :

أصرخ : أحبك

فيستدير فمى

كخاتم الياقوت

وفى معرض إعجاب الشاعرة ببيروت تقع على هذه الصورة الأنثوية:

بيروت كحلتنى

وعطرتنى ..

وجملتنى ..

وألبستنى سواراً من الذهب

لم أخلعه من معصمى

منذ أكثر من ثلاثين عاماً

بيروت زرعت فى شعرى وردة ..

لم تزل أوراقها مبللة

منذ أكثر من ثلاثين عاماً ..

صور البحر .. والطبيعة :

ارتبطت حياة المجتمع الخليجى بالبحر ارتباطاً وثيقاً ، فكان مصدر الحياة والارتزاق لهم قبل عصر النفط ، وتوثقت علاقتهم به من خلال رحلات السندباد والرحلات البحرية عموماً ، صيد اللؤلؤ والغوص فى أعماق البحر بحثاً عنه من أهم معالم حياة أهل الكويت وجيرانهم الخليجيين .

لقد هيمنت صور البحر على أخيلة الشاعرة وتجذرت علاقتها به حتى إنها ترى البحر عنوانًا لها ووشماً مرسوماً على خيطان دشداشتها حيث تتجمع مراكب النواخذة ولقالق البحر فى إشارة إلى اعتزازها بأصالتها وتراثها وتاريخها .. تقول :

أنا الخليجية

التى تمر بين شفتيها خط الاستواء

وعلى خيطان دشداشتها

تتجمع مراكب النواخذة

ولقالق البحر

ويستحضر الخيال الشعرى قصص صيد اللؤلؤ ومغامرات الغواصين الشجعان الذين كانوا يعرضون حياتهم للخطر للفوز باللآلىء ، وتنقل الشاعرة هذه الصورة إلى مجال العشق ويعيد الخيال الناشط تشكيلها من جديد بحيث يصير المحبوب هو اللؤلؤة الثمينة التى تستحق الغوص فى المجهول والمخاطرة بالحياة . . تقول :

عندما كنت طفلة ..

كنت أسمع مأخوذة

إلى حكايا صيد اللؤلؤ فى بلادى

وكيف كان الغواصون الشجعان ..

يعطون حياتهم للفوز بدانة جميلة ..

وعندما أصبحت امرأة

ودخلت بحر حبك

عرفت لذة الغوص فى المجهول

لأحصل عليك

يا أغلى دانة فى حياتى

ويشير الخيال الشعرى إلى وجود علاقة توحد وانصهار بين الشاعرة والبحر ، فقد اكتسبت منه صفاته وطباعه . . ولكن هذه العلاقة تتشكل فى صورة جديدة فى خطاب العشق بحيث تبدو على هذا النحو :

أيها الرجل الذى أوصلنى

إلى مرحلة التبخر .. والاندثار

إننى أحبك ..

بكل عصبية البحر .. وحماقاته ..

فلا تتضايق من انفجاراتى ..

ويلتقط الخيال صورة بحرية أخرى هى صورة السفينة التى تبحر فى الجزر وتواجه العواصف ويعيد الخيال تشكيلها ويصهرها بصورة جديدة فى مجال العشق :

أريد أن أصعد إلى ظهر سفينتك

التى لا تعترف بالمرافىء ..

ولا تعترف بالجزر ..

ولا ترسو فى أى مكان

أريد أن أخبئك فى صدرى

عندما تشتد الريح

وتعصف العاصفة

فإما أن أنجو معك ..

وإما أن أغرق معك ..

على هذه الصورة البحرية المبتكرة التى يتصور فيها الخيال أن يدى الحبيب هما الساحل الرملى الذى تلوذ به العاشقة ليحميها من العواصف، تقول :

هما الساحل الرملى الذى أتمدد عليه

عندما تضربنى العاصفة

تتردد صورة اللؤلؤ بكثرة فى الخطاب الشعرى . فترى الشاعرة أن الحب يجعلها شفافة كاللؤلؤ :

قل لى : (أحبك) ..

كى أصير بلحظةٍ شفافة كاللؤلؤة ..

وفى صورة أخرى تخرج اللؤلؤة عن صورتها الحقيقية لتصير لؤلؤة خرافية على هذا النحو :

إننى مدينة لك

بكل لؤلؤة خرافية

تطلع من خلجانى

إن الصورة هنا تأكيد على علاقة التماهى والتشكل والتوحد بين الشاعرة والبحر ، حتى تصير هى والبحر شيئاً واحداً ، وتحمل كل ملامحه وجغرافيته وطباعه وصفاته وقد تتشكل واحدة من كائناته أو مخلوقاته أو كنوزه فتطل فى صورة عروس البحر على هذا النحو :

أنا الخليجية

التى نصفها سمكة

ونصفها امرأة

وقد تتشكل فى صورة لؤلؤة أو فى هيئة الفيروز والياقوت كما ترى فى هذه الصورة :

قد كان بوسعى

أن أتشكل بالفيروز ، وبالياقوت ..

وأن أتثنى كالملكات

وقد تتشكل في صورة خنجر يسعى إلى قتل الخرافة ، كما نجد في هذه الصورة :

أنا الخنجر البحري الأزرق

الذي لن يستريح

حتى يقتل الخرافة ...

وتتسع قدرة الشاعرة على التشكل والتماهي . . ليس فقط مع كائنات البحر ومخلوقاته بل مع كل الكائنات والموجودات سعياً إلى إثبات قدرتها كامرأة وتأكيداً لشخصيتها وشخصية كل امرأة عربية يسعى المجتمع الذكوري إلى طمسها وانتقاصها . . حتى إننا نجدها في قصيدة واحدة هي (أوراق من مفكرة امرأة خليجية) تتشكل في عشرات الصور البحرية وغير البحرية . . فهي عروس البحر بسحرها الأسطوري . . وهي شجرة السدر الدائمة الأخضرار . . وهي فاكة النار والنحاس ، وهي زهرة الحلم والنعاس ، وهي البدوية التي جاءت من بحار الصين لتتعلم الحب . . وهي الغجرية التي تظل بخلاخيلها وحلقها النحاسي الطويل . . وهي المهرة الشاردة . . وهي الناي والربابة والقهوة المرة والعصفور والجزيرة والقصيدة المكتوبة بحبر الأنوثة . .

والوطن . . أى إنها بكل ما فيها من مخلوقات جميلة وأشياء جميلة . .

وتطل الشاعرة فى صورة بحرية أخرى تؤكد قوة شخصيتها ومقاومتها لسلطة الرجل القمعية . . تقول :

أنا الخليجية ..

.....

التى تقاوم ملح البحر

وتيارات الأعماق

والرجال الذين لهم أسنان سمك القرش

وتلفتنا هذه الصورة من صور التشكُّل والتماهى بما تحمله من دلالات نفسية وشعورية ، وما تعكسه من صراع داخل الذات المتماهية مع البحر . . وهى صورة نادرة من صور الصراع الأنثوى تكتنز بالإشارات والإيحاءات والرمز . . تقول الشاعرة :

يتصارع فى داخلى بحران ..

بحر أنوثتى المتوسط

وبحر رجولتك ...

المزروع بالألغام والقراصنة ..

والأسماك المتوحشة ..

تتصارع أمواجك .. وشواطئى الرملية ..

وغاباتى ..

وأمطارك الاستوائية

ولا يغفل الخيال الشعرى عن هذه اللقطة النادرة للشعب المرجانية فيعرضها فى سياق العشق على هذا النحو :

كيف أقتلعك من ذاكرتى

وأنت متشبث بها

كما تتشبث الشعب المرجانية

بصخور البحر الأحمر ؟

إن اللافت هو قدرة الخيال الشعرى على النقاط هذه الصور البحرية وإعادة تشكيلها وتحويلها من مجالها الحقيقى إلى مجال دلالى جديد إعمالاً لملكة الخيال . . أو الخيال الناشط الذى وصفه (كولردج) بأنه «يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد» .

صور الطبيعة :

تنبث صور الطبيعة فى شعر سعاد الصباح بصورة كبيرة ، ولعل أبرز ما نلاحظه هو اطراد ظاهرة التشكل التى رأيناها فى الصور البحرية وفى غيرها من الصور ، وهى من أكثر الظواهر الفنية وضوحاً فى شعرها . . وهو ما يعكس طموح الذات ، واستعدادها اللامحدود للعطاء . . فهى ليست امرأة واحدة مفردة . . . بل إنها ألف امرأة فى امرأة بل هى مملكه من النساء» ، وهى تتوحد مع مظاهر الطبيعة المختلفة ، فتتشكل فى صورة الأمطار والبرق وموسيقى الينابيع ، ونعناع البرارى ، والنخيل والصحارى :

يا صديقى :
أنا ألف امرأةٍ فى امرأةٍ
وأنا الأمطار
والبرق
وموسيقى الينابيع

ونعنان البرارى

وأنا النخلة فى وحدتها

وأنا دمع الربابات

وأحزان الصحارى

وتتجذَّر صورة ا(النخلة) فى خيال الشاعرة نظراً لمكانتها فى بيئتها المحلية ، فالنخلة رمز للأصالة والجذور والشموخ والأرض والوطن . . ولذلك تجد فيها الشاعرة مجالاً رحباً للتوحد والتشكل ، فتعلن في فخر :

أنا النخلة العربية الأصول

وفى معرض الفخر بانتمائها للعرب تطل فى صورة نخلة تشرب من شط العرب :

هل من الممكن إلغاء انتمائى للعرب ؟

إن جسمى نخلة تشرب من شط العرب

ويتحقق التماهى مع النخلة حين تغادر الشاعرة الكويت إلى بيروت، فتقول :

آتى من الكويت ..

مثل نخلة متعبة تريد أن تنام

وتتردد صورة النخلة فى خطاب العشق على هذا النحو :

أنت حبيبى .. لا تتركني

أشرب صبرى مثل النخل ..

إنى أنت ..

فكيف أفرق .. بين الأصل ، وبين الظل

وتمثل الأزهار رافداً من روافد الخيال الشعرى ، ونلاحظ اختفاء الخيال بأزهار معينة هى الياسمين والفل والبنفسج والورد ، فتحضر صورة الياسمين على هذا النحو :

ماذا أفعل بتراثك العاطفى المزروع فى دمى

كشجرة ياسمين ؟

وتقترن شجرة الفل بالحب فى خيال الشاعرة كما نرى فى هذه الصورة:

قل لى .. قل لى ..

كيف تصير المرأة - حين تحب -

شجيرة فل ؟

ويستدعى الخيال زهرة البنفسج مع مجموعة الأشجار ويضعها فى سياق دلالى جديد كما نرى فى هذه الصورة :

أعتذر لك يا سيدي

عن مائة عام من العزلة

لم تطلع فيها من فكرى

شجرة واحدة

تغير تاريخ الشجر

ولا بنفسجة واحدة تغير تاريخ البنفسج

ولا قصيدة واحدة تغير تاريخ الشعر

ومن صور الطبيعة التى تجتذب الخيال الشعرى - صورة (قوس قزح) فيقدمه الخيال فى صورة جديدة مبتكرة فى سياق خطاب العشق على هذا النحو :

تتشكل أنوثتى على يديك

كما يتشكل قوس قزح

بقعة خضراء

بقعة زرقاء

بقعة برتقالية

وعندما تنتهى من رسمى

أخرج من بين شفتيك

مبللة كوردة

وشفافة كقصيدة

وكثيراً ما تفاجىء الشاعرة القارىء بالصورة المدهشة المبتكرة مثل هذه الصورة التى تتجسد فيها الإشاعات وتتحول في خيال الشاعرة إلى مجموعة من العصافير الجميلة ، فتفتح لها النوافذ ، وتقدم لها القمح ، وتحس ناحيتها بالفرح . . . تقول :

لا تضايقنى الإشاعات

التى يروونها عنك وعنى ..

بل على العكس ..

إننى أفتح لها نوافذ بيتى

وأقدم لها القمح على راحتى ..

وأتركها تلعب فى خزانة ثيابى

إن إشاعات الحب فى بلدى

عصافير جميلة

وأنا أرفض قتل العصافير ...

وكثير ما يستقى الخيال الشعرى صوره من الأجواء المترفة كما نرى فى هذه الصورة التى تمتد فيها رغبة الشاعرة فى (التشكل)

والذوبان إلى المعادن الثمينة (الذهب - الفضة) والفواكة الشهية (المانجو - الكرز - اللوز) . . فتقول فى خطاب العشق :

أيا رجل الكبريت والنار

اعجنى كقطعة صلصال

إرسمنى ..

هضبة من الفضة ..

وهضبة من الذهب ..

وحبة من اللوز

وحبة من المانجو

إرسمنى على صورتك

فأنا لا أعترف بأية صورة لى

لا تحمل توقيعك

وتعد الصور (الصوتية) من أكثر الصور تردداً فى شعر سعاد الصباح، ويستأثر صوت الحبيب بكثير من هذه الصور ، ويفتن الخيال فى توليد الصور الصوتية كما نرى فى هذا الصورة :

موسيقى صوتك

وبيانو كليدرمان

جناحان أطير بهما نحوك

فافتح شفتيك ..

لأسقط حبة كرز بينهما

وثمة قصيدة كاملة بعنوان (صوتـك بيتى) يتشكل فيها صوت الحبيب فى صـور كثيرة تتراسل فيـها الحواس ويتأنق فيهـا الخيال فيأتى بالغريب والمدهش والمبتكر على هذا النحو :

أتغطى بشراشف صوتك القمرى

كما تحتضن طفلة لعبتها

فى ليلة العيد

.....

صوتك بلبل .. وصيف

وغابات سويسرية

صوتك .. أحطاب .. شموع

وفحم مشتعل

.....

صوتك شال من الصوف ..

ألبسه فى ليالى البرد والصقيع

صوتك مظلة .. وغمامة .. وديوان شعر

صوتك كتف ..

صوتك بيتى

إن أهم ما يميز الخيال الشعرى عند سعاد الصباح هو اختراق المألوف، وتجاوز الموروث وعدم الخضوع لمعايير محدودة وصور جاهزة . . فهو خيال ناشط منطلق يعيد تشكيل الأشياء وفق مكوناته الخاصة ويستجيب للتجربة الشعرية العريضة ، ويسعى إلى اقتناص الغريب والمدهش والمبتكر.

* * * * *

البناء الفنى فى شعر سعاد الصباح

د. تيسير رجب النسور

البناء الفنى فى شعر سعاد الصباح

يدرس هذا الفصل بنائية النسق ، وبنائية التشبيه والاستعارة ، وبنائية الرمز ، وبنائية الإيقاع الموسيقي 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 متميزًا .

والقصيدة في حقيقتها مفردات وتراكيب ، يبعد فيها الشاعر «عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي» ، والذي يميز شاعرًا 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» ، فإذا ما انحرف الشاعر عن الاستخدام المألوف في سائر الأجناس الأدبية الأخرى مثل القصة، والمسرحية 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» .

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» 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» 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» ، فكانت تجربتها كتجربته تمامًا ، تصدر عن عفويه فطرية ولغة سهلة

لينة قريبة من الناس ، إذ نستطيع أن نطلق على شعراء هذه المدرسة بشعراء السهل الممتنع . 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» .

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 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 .

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 ركيـزة حاضـرة في القصيـدة ، وان كان مـتداخـلاً في أبعاده الثلاثة، الماضي ، والحاضر ، والمستقبل .

وقـد نظرت نازك الملائكة إلى الزمن باهتـمام ومـتابعـة لأنه المحرك الأول للحدث الذي يرتبط بالحالة النفسية .

يكاد يكون ديوان الشاعـرة سعاد الصباح برقـيات عاجلة إلى وطني قصيدة واحدة ، إذ يمكننا أن نعد القصائد فيه مقاطع متتالية لتلك القصـيدة، فقد أرادت الشاعـرة أن تجعل من الديوان عنوانًا ومحـتوى صـورة لما حدث لوطنهـا الكويت بعد دخـول القوات العراقية واحتـلاله ما يُقارب من سبعة أشهر . لقد فـجر فيها هذا محنـة أبدت الشعـور والحب والإحساس بثـقل الغربـة من جراء فقدان الوطن . وقد خلت دواوين الشـاعرة السابقة والتى أعادت طبعها بعـد المحنة من القصائد التي كانت قد تغنت بهـما بشموخ العـراق وعنفوانه لأنه كـان مسـتقـرًا في وجدانهـا عنوانًا للحس القـومي والدرع المنيع للدفـاع عن الوطن سـواء أكان في حـدوده الشرقية أم عند هبَّته لنجدة القضايا القومية العربية الأخرى ، وهو يدافع عن الجـبهـة الشـرقيـة للوطن العـربي . وعلى الرغم من قولها:

لماذا الهوى كلّه للعراق

لماذا جميع القصائد تذهب فدوى لوجه العراق

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 أيضًا 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 :

إنني بنتُ الكويتْ
بنتُ هذا الشاطئ النائم فوقَ الرمل
كالظبي الجميلْ
في عيُوني تتلاقى
انْجُمُ الليل ، وأشجارُ النخيلْ

من هنا أبْحرَ أجدادي جميعًا
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 :

إنني بنتُ الكويتُ
هل من الممكن أن يصبحَ قلبي
يابسًا .. مثلَ حصانٍ من خشَبْ ؟
باردًا ...
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 يتنامي الحدث ، ارتكزت في المقطع الثاني

على الحاضر ، فـوصفت كيف ارتسمت أخطاء الـعرب وأحزانهم وآمالهم . فكان حاضرها أيضًا يابسًا مثل حصان من خشب .

تقول :

سوفَ أبقى دائمًا ..

انتظرُ المهديَّ يأتينا

وفي عينيه عصفور يغني ..

وقمرْ ..

وتباشير مَطر ..

ولما لم يزل الوطن أسيرًا بيد المحتل ، تزايد التنامي في المقطع الأخير فبـدت فيه شفافية الحلم ، مع انتظار المهـدي ، والعصفور الذي سـيأتي مـعه وهو يغني ، ثم انـتظار المطر ، وانتظار طلوع الورد من تحت الخراب ، فإذا عـدنا إلى الأفعال التي استخدمـتها الشاعرة نراها في المقاطع الثلاثة تجلي الحاضـر لتوسع حركتها في المقطع الأول نحو الماضي من خـلال الأفعال «تتـلاقى ، وابحر ، وعادوا» .

وارتكزت في المقطع الثاني على الحاضـر وغيبت الماضي تمامًا فجاءت الأفعال كلها مضارعـة «يصبح ، تشرب» عدا فعلاً واحدًا

في الماضي «ارتسمت» ، وفعلاً واحداً في الحاضر «يحملون» . ثم في المقطع الأخير من القصيدة جاءت الأفعال في الحاضر أيضًا، ولكنها معززة بالمستقبل «سوف أبقى أنتظر ، يأتينا ، يغني، سوف أبقى دائمًا ، أبحث ، سوف أبقى دائمًا انتظر ، يطلع» .

فقد أكثرت الشاعرة من الأفعال المضارعة ولكنها كانت تسعى إلى تنامي الحدث نحو المستقبل ، فظهر تداخل الزمن والحركة واضحًا ، إذ لابد في مثل هذا النوع من النسق أن يتضمن فعلاً أو حادثة لا مجرد شيء جامد يحتل حيزًا 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 :

كُوَيْتُ كُوَيْتْ
موانئُ أبحر منها الزّمان
وواحةُ حُبْ وبرٌّ أمان
وشعبٌ عظيمٌ
وربٌ كريمٌ

وأرضٌ 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 :

سيرحلُ المغولْ
عن كُلِّ شبْر طاهرٍ من أرضِنا
سيرحلُ المَغُولْ
ويَرجعُ البحرُ إلى مكانه
ويُرجعُ النخلُ إلى مكانه
ويرجعُ الشعبُ الكويتيُّ إلى عُنْوانه
وترجعُ الشطآن ، والأمواج ، والحقولْ
وتَشرقُ الشمسُ بكلِّ بيتْ

وترجع الكويتُ للكويتْ ...

في قصيدة «سيرحل المغول» كثفت الشاعرة الحدث الواحد الذي قالت عنه في قصيدة أخرى 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 الأخيرة من المقطع الثامن وهو الأخير . فهي حين زادت التعبير عن المعنى الحاضر المتمثل في محنة الاحتلال كررت ذلك في المقاطع المتتالية ، وهذا يظهر واضحًا 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 إلى 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 أرادت من خلال الأداء القصصي أن تقص لنا ما حدث لبلدها ضمن دائرة زمنية غير مغلقة . فقد بدأت بالرؤية

الشعـورية الحاضرة ثم تنامت إلى قمـة الهرم ، فجاءت بالأفـعال الماضية وهي أربعة أفعال فقط في القـصيدة كلها واصفة ما حدث من جراء الاحـتلال لبلدها الكويـت . فقد جـاء في بداية المقطع السادس من القصيدة .

سنرفعُ المُصحف في يميننا

ونرفع السيوفَ في شمالنا

ونهزم الغزاة مهما عربدوا ، واستكبروا

وأحرقوا .. ودمروا

لا يعرفُ التاريخ في مسارِه

طاغيةً لا يُقْهَرُ

فهي لم تزل مـتعلقة بالحـاضر ، فهـو الحقيقـة التي تعيشـها والكويت كلها مـعها ، فلذلك وجدناها عـادت إلى نقطة البدء ، واختتمت القصيدة بالحاضر في المقطع الأخير .

وتقول :

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 ساكنًا ، 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 :

مَنْ قَتَلَ الكويت ؟
ينفجرُ السؤالُ في عقلي ، وفي قلبي ....
كنهرٍ من لَهَبْ
كيف تموتُ وردةٌ بلا سَبَبْ ؟
كيف تموت نخلةٌ بلا سَبَبْ ؟
هل أعجميٌّ يا ترى قاتلها ؟
أم عربيٌّ جاء من أرضِ العرَبْ ؟ ...

فهي حين تبدأ ستة من مقاطع القصيدة العشرة بالاستفهام

بجملة «مـن قتل الكويت» ، ثم تحدد بـعدها من قتلهـا بافتـتاح المقطعين بجـملة «من هذا الذي قـد قـتل الكويت؟» ، ثم تخـتم القصيدة في مقطعهـا الأخير بجملة «سنبعث الكويت» وهي تريد من هذه النقـلات الذهنيـة أن تجرد الزمـان والمكان الكويتـيين من الذي حدث قبل الأزمة وبعدها لتوسعه وتبرز الفكرة الأساس التي أرادتها . وهي أن الجمـيع بِمن فيهم الكويتيون سـاعدوا في وجود هذه المأساة المشتركة .

فليس هناك حاضر أو ماضٍ أو سمتقبلٌ ستنفرد به الكويت ، إنما كل ذلك شـراكة مع العـرب جمـيعـهم . لأن الزمن في هذا النسق لا يبدو ركيزة واضحـة . ولذا نستطيع أن ننقل حركة ذهنية بدل حركة أخرى وستكون النتيجة واحدة .

وقـد تكررت هذه الذهنية في فكرة أسـاسيـة واحدة خـارج حدود الزمان والمكان في قصيدة «قد كان بوسعي» لأنها ذات فكرة واحدة ، ومـا تلك الحركات إلا تجليـات لتلك الفكرة التي نلمس إصرارًا واضحًا من الشاعرة على إبرازها وتأكيدها .

ثانيًا : التشبيه والاستعارة :

أحدثت تجربة الحداثة الشعرية انحرافًا واضحًا 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 هناك بعض الصور التي لا يعتمد الشاعر غير الحقيقة في تشكيلها ، وهي مع ذلك ذات شأن مهم ووقع جميل ومؤثر في المتلقي» .

وتمكن شعراء الخليج ومنهم شاعرتنا من اعتماد هذه التقنية الفنية في تطوير تجربتهم الشعرية في النأي عن الإسراف في استخدام هذين البعدين، فخرجوا علي 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 غير عادية في استخدام اللغة» ويرسمون بالكلمات رسمًا قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة .

تقول :

الحبُّ هو انقلابٌ في كيمياء الجَسَدْ
ورَفْضٌ شجاعْ
لروتين الأشياءْ
وسُلطة البيولوجيا ..
والشوقُ إليك عادةٌ ضارّة
لا أعرفُ كيف أتخلَّصْ 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 البيونوجيا، روتين الأشياء ، العادات الضارّة» ، وهي صفات قريبة من الحب ، وهي في الوقت نفسه تشكو من البعد بين هذه الأطراف والمعصية والمغفرة ، إذ لا يمكن تلمس العلاقة بين الكيمياء والحب إلا بالحسم القاطع في اعتماد الحقائق .

تقول :

أيُّ رجل أنتَ يا سَيدي ؟

أيةُّ بَصَمات تركتَها على أفكاري .. ؟

أيةُأسماكٍ متَوَحشة ..

أطلقتَها في شراييني ؟

أية أمصال 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 :

أكتبُ هذه الرسالة ليَديْك

نعم ليَديْكَ

فيَداكَ هما أكثر منْكَ حنانًا .

وأكثر فَهْمًا 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 . 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 تمامًا، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها بالمنطق والواقع . 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 علي 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 حنانًا ، وأكثر فهمًا ، ترسمان في الفضاء خطوطًا وأشكالاً ، هما الساحل ، وهم النخلتان ، احتمي بيديك القويتين ، وأتغطي بوبرهما ، وألتجئ إليهما ، هما الكتابان والغابتان ، والخشبتان اللتان أتعلق بهما ، وهما المدفأتان. . . إلخ. مقابل الرجل في صورته السلبية «وأنت ترمي بريدي، وأنت تتصرف ببدائية ، وأنت تغلق في وجهي كل الأبواب ، وتتصرف كأي 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 فى الحياة السياسية والإنسانية والاجتماعية والوجدانية في مجتمعها الجديد .

وتقول :

سوف نظلُّ دائمًا .....

أهلَ النَّدى ، والعَفْوِ والسَمَاحْ

لو جرّحونا مرة

نطُلعُ 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 المرتبة 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 معًا لتتكامل الصورة التي أرادتها الشاعرة فهي لم تعتمد على الشبيه البسيط ، إنما جاءت بتراكيب مختلفة لتجعل من فكرة القصيدة واضحة مفهومة ، لأن اللغة قادرة أيضًا على أن تستوعب المحنة، والشعراء يستطيعون دائمًا أكثر من سواهم أن يفهموا الآخرين آراءهم . فجاءت صورها متماسكة وكأنها صورة نفسية موحدة تتصاعد بين الحزن والغبطة مما حدث اليوم وحقيقة البنية الاجتماعية لبلدها. وتقول :

نحنُ الكويتيين .. من عاداتنا
أن نستضيفَ الشمسً في بيوتنا
وأن نُجير الجارْ
نحنُ الكويتيين .... من طباعِنَا
أن نَنْبُذَ العنفَ ،
وأن ندعو العصافيرَ إلى مائدةِ الحِوارْ
نحنُ الكويتيينَ .... من تُراثنا
أن نعصرَ القلب لمن نحبّهُمْ
وأن نكونَ دائمًا في جانب الإنسان

كـثفت الشـاعرة هنا عن صـور الأمل المعنوي مـجسـدًا في أشكال حركية تكـتسي بأشكال حسية لينسجم مع حـزنها وحركة نفسهـا في تطلعها للمستـقبل ، فكأن الصور البسيطة تقـوم مقام الوصف ليـتحـقق التوالد والتنامي من جـراء تكثيف الأزمـة من جانب وتفتيت جزئياتها من جانب آخر، لتخرج برؤية شاملة لهذا التناقض الذي سبب المحنة ، لأن الشاعر كـما يقول إليوت «قادر بل يجب أن يكون قادرًا على تطوير اللغة حتى تصبح رفيعة دقيقة التعـبير عن الأوضاع المعـقدة والأغراض المتـغيرة للحيـاة». 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 الكويتا قياسًا لوطنها العربي الكبير، إلا أن الكويت تفيض عليها بصور ألمها ومحنتها ، لذا تتابعت التشبيهات بصورة فرعية تصف أهل هذا الوطن .

تقول :

يا مَنْ زرعتُمْ في ضُلُوع شعبي الرماحْ
كيف بوسع عاشق أن يرفع السلاحْ ؟
في وجه من يُحبُّهمْ
كيف بُوسْع العين أن تقاتل الأجفانْ
نحن الكويتيين ... لا تُخيفُنا
مفاجآتُ البحرِ ، أو زمجَرة الرِّياح
فنحنُ عشنا دائمًا في داخل الإعصارْ
ونحن ندري جيدًا 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 معًا ، 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 :

هنا الشعرُ والنخلُ يغتسلانِ معًا

في مياه الخليجْ ....

فجاءتْ رَبَابُ إلى وعدنا ....

وبانتْ سعاد ...

اعتمدت الشاعرة هنا تقنية (التشخيص) شأنها شأن شعراء الخليج فى بناء صورهم التي قد تقترب أحيانًا 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 طريقًا للتطهير والحياة

وانتشـال الواقع من الخمـود والآقام ، لأن الصورة مـهمـا كانت جمـيلة «فهي لا تدل بذاتهـا على خصـائص الشاعـر ولو كانت منقولة نقلاً أمينًا . . . . إنها لا تصـير أدلة على عبقرية أصيلة إلا بقدر مـا تكون محكومة بانفـعال طاغٍ أو أفكار منفـصلة أو صور اثارها ذلك الانفعال. . . . أو في آخر الأمر حينما تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته» .

كُويْتُ ، كُويتْ

أحبُّ ابتسامَتكِ الطَّيبةْ

وإيقاعَ صوتكِ ، إذْ تضحكينْ

أحبُّك ... صامتةً متعبةْ

وأعماق عينْيكِ إذ تحزنينْ

.....

.....

أحبُّك حين تكونُ السماءُ

مطرزّة بالرعود ، ومثقوبَةُ بالشَّررْ

فكيف تصيرين أجمل عند اشتداد الخطر ؟

شخصت الشاعرة عـناء الكويت وجعلت من حبه بؤرة قلبت

الصـورة من حيـزها غيـر الواقـعي ، إلى واقع منتزع من حـزنه وتعبه، فجاءت صورتها تعبيراً خارجيًا عن أمور داخلية ، فوظفت تراسل الحـواس واختـارت السمع لتـشكل من خلاله درجـة من درجات الاستعارة . إن التراسل هنا أفضى إلى نتيجة منطقية ذات مدلول شامل من خـلال حال الكويت الذي ترتبط به الأحداث ، فروضت الحواس بما يـنسجم وحالتها الـثائرة «ابتسامتك الـطيبة، إيقاع صوتك إذ تضحكين ، صـامتة ، صامتة متـعبة ، عينيك إذ تحزنين» ، فـالابتسامة تنظر والصـوت يسمع ولشدة تأثر الشـاعرة وظفت حـاستي السـمع والنظر ، ولكن الذي حـققـته الصـورة الشعـرية ، أنها سـمعت إيقـاع الحزن منظوراً في السـماء المطرزة بالرعود والمثقوبة بالشرر ، إذ تـبدو أجمل عند اشتداد الخطر الذي سيحقق نتائج التـخلص من هذا الواقع المزري، فأصبحت الصورة هنا مـعادلاً مـوضوعـيًـا لما يمور في عالـم الشاعـرة الداخلي من عواصف ورؤى وأفكار .

تقول :

حلمتُ ليلةَ أمس

بأنني أصبْحتُ سنبُلهْ

في براري صدركْ ....

خِفْتُ أن أقصَّ عليكَ الحُلمْ
حتى لا تأخُذَني إلى خبَّاز المدينة
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 فاستجاب الشعر لملكات الفنون التشكيلية ، وخرج الشعر من حدود 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 حلمًا 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 يختًا خرافيًا ، وفي الخامس أنها مستلقية تحت أشجار حنانه ، ومن كل ذلك تتشكل الصورة البسيطة ذات الدلالات الواضحة

المباشـرة ، فالعلاقة بين الحنـطة والأكل ، وبين السمكة والخنق ، وبين القصـيدة والفضيـحة وبين اليخت والخوف من بيـعه ، وبين رومانسية النوم تحت أشـجار حنانه ، وسقيها حليب العـصافير ، وإطعامها فاكـهة العمر ، وبين سخريته من مخـيلتها ، كلها رؤى مرتبطة بأماكنهـا المحددة. فالجديد في هذه الصورة أنهـا اعتمدت على الحركـة في اللوحة الواحدة ، مـثل تحرك السنبلة نحو خـباز المدينة ، وإتجاه الـسمكة نحو الموت ، والقـصيـدة نحو الذيوع ، واليخت نحـو تبدد الحلم ، فضـلاً عن اتساع الحركة في مـقاطع الحلم الخمسـة وذلك بتتابع وتنامي الحركـة من الأرض إلى البحر إلى الفضيحة والبيع والسخرية ، وهكذا تبدو الصور وكأنها تخلو من التشبيـهات المباشرة التي توحي بأبعاد حقـيقية من الكناية عن الخوف الذي يحكم علاقـتها بالرجل عبر صور شعـرية جزئية من الواقع لتؤول في صورة كاملة رائعة .

تقول :

دعوتُ الله ذاتَ ليلة ....

أن يحَررني من حُبّكْ

فاستجابَ الله لدعائي

وحوَّلني إلى حَجَرْ ....

وهذه الصورة مستـمدة من واقع الفن السريالي الذي لا يخلو من الغموض والغرابة . أما صورتها الشعرية في المقطوعة الآتية :

عندما تسافرُ امرأةٌ عربِّيةْ ....
إلى باريس .... أو لندن .... أو روما ....
تأخذ على الفور شكلَ حمامهْ
ترفرف فوق التماثيلْ
وتحسو الماءَ عن النوافير
وتُطعم بيدها بطَّ البحيراتْ
.... وفي طريق العودة
عندما يطلبُ قائدُ الطائرة ربطَ الأحزمهْ
والامتناع عن التدخينْ
يتبدَّد الحُلمْ ...
وتجفّف موسيقى النوافيرْ
ويتناثرُ ريشُ البطْ 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» كثف كناية تحول الوطن بسبب ظلم الرجل قنًا للمرأة .

أمّا في قولها :

موسقى صوتكْ

وبيانو كليدرمانْ .....

جناحان أطيرُ بهما نحوكْ

فأفتحْ شفتيكْ ....

لأسقطْ كحبَّةِ كَرَزٍ بينهما ....

وقولها :

أصابعكَ تشتعلُ فوق الطاولةْ

كشَمْعِ الكَنَائسْ

وأنا أريُد أن أصلّي

فإن الصور هنا تتخذ مسارًا تحوليًا يجعل من اللغة طاقة آلية محركة متطورة ليس في جهدها التخيلي إنما عن طريق البلاغة

الآلية مـادامت أن اللغة من المنظور الجديد قـادرة على استحـضار (الجهد التمثيلي) ليلمس ويسمع ويشاهد .

واستخدام اللونين في المقطوعة الآتية :

عندما تكونُ المرأة في حالة عِشقْ

يصير لونُ دمها .....

بَنَفسجيًا

مكن اللغـة من إنتاج بلاغة بـصرية جديدة وأعطـى للصورة بعدًا نفسيًـا فاعلاً يصل إلى مستوى مـتطور واعٍ بوظيفة اللون في تشكيل الصـورة ، فهي لا تريد أن تعلمنا بأثر العـشق الظاهر في حالتها ، إنما الأثر الخـفي الذي استطاعت الصورة أن تبرزه ، من خلال إشـراق اللون البنفسجي ، فكأن دمـها محـترق ، أو لعله مزهر بلون البنفسج .

وتكثر هذه الصور في ديوان «في البدء كانت الأنثى» ، فضلاً عن احتواء الديوان على رسوم تسهم في عـرض القصائد الشعرية على أسـاس الرؤية التشكيلـية ، وهذا مـتكرر أيضًا في دواوينهـا الأخـرى ، «فتـافيت امـرأة، قصـائد حب ، خذني إلى حـدود الشمس ، امرأة بلا سواحل ، برقـيات عاجلة إلى وطني» ، وهو فعل مقـصود كي تضاعف الشاعرة من تـواصل الشعر مع الرسم بارتباط إيقاع اللون بإيقاع الحرف .

ثالثًا : بنائية الرمز :

كثر توظيف الأسطورة الرمز في الشعر الحديث ، حتى قيل عنها إنها مرض من أمراض اللغة ، أو قطع شعرية يعرض من خلالها الشعراء مذهبًا أو فكرة أو وعيًا حضاريًا ، بعضهم علل كثرتها في الشعر ، لانعدام القيم الشعرية في العصر الحاضر بعد سيطرة المادة ، وأن الروح لا تؤدي فيه دورًا رئيسًا ، لذا يبحث الشاعر الحديث عن عالم جديد تسوده الطمأنينة والارتياح والسمو ليرتفع به عن عالم الماديات .

ورد بعضهم توظيف الرمز إلى حاجة الشعراء للتعبير عن التيار العقائدي الذي يعتنقه الشاعر الحديث سواء أكان قوميًا أو دينيًا . وربط من جانب آخر برفض الواقع السياسي السائد إذ عبر السياب عن ذلك عندما قال «لعلي أول شاعر معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزًا ، كان الواقع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك» . 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 الآثار لمعرفة دلالة تلك الأساطير». ولكنها من جانب آخر أدت دورًا كبيرًا في اغناء معجمه الشعري، وكذلك كانت مع بقية الشعراء الرواد مثل نازك

الملائكة، وعبد الوهاب البياتي وتوسع بعد ذلك الشعر الحديث باستخدام هذه التقنية الفنية ، فكثر الحديث عن التناص الشعري الذي يوظف 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» .

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» . مثل أسطورة دلمون والفينيق وايماكلي ، ولعل شعراء البحرين كانوا أكثر مواكبة بـ ادة التجديد في الشعر الخليجي في هذا الجانب ، وبخاصة : في توظيفهم لأسطورة (دلمون) لأنهم الوريث الشرعي لهذه الأسطورة ، فضلاً عن ان البحرين أرض الخلود التي كان يبحث عنها جلجامش .

وستخدمت 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 الرمـز في حقيقته لا يشـير إلى الأشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية .

فجعلت من هذه الرموز أسلوبًا مكثفًا لإيصال تجربتها الشعرية إلى أكـبـر قـدر من المتلقين ، دون مـعـاناة في الفـهم والإدراك السريعين ، فـقد وصفت نفـسها بأنها شـاعرة مقـاتلة بالكلمة ، فابتـعدت عن الغـموض والإبهـام لتجـعل من تجربتـها الشـعرية «انفتاحًا كبيراً على مـشكلات الإنسان، وقدرته على تفجير الوعي عند الناس» .

تقول :

وَصَل السيفُ إلى الحَلْق .....
ومازال لدينا شعراءُ يكتُبُونْ
وصل السُّلُّ إلى العَظْم ،
ومازال لدينا شعراءُ يكذبُونْ

إن اتخاذ السيف هنا رمـز تسقط الشاعرة من خلاله مـضمون التخـاذل على الواقع الحالي ، فـهي ترمز إلى سَيـف خانق على عكس ما يرمز إليه السيف العـربي ، ولذا نرى أن التناقضات تمتد في مقاطع القصيدة الخمسة، مـعتمدة على الاستفهام الاستنكاري من خلال تأكيـدها رفض دور الشعر المتخـاذل «ما الذي نفعله في

المربد ، ما الذي نفعلـه في المربد صباحًا ومسـاء، فمتى يرفع عن أعناقنا سيف الرنين ، لماذا يسكت الشعـر أمام الذابحين ؟ يا زمان القبح من أين يجيء المبـدعون ، ماذا يفعل الشـعر هنا، ما الذي ينشـده الشاعر ، أترى نـحن نغني عصـرنا ، أم نغني عصـر عادٍ وثمود ، كيف نرضي موقف الذل ، أليس الشعر ابن الكبرياء»؟ . إن ألفاظ السيـف والشعر ، والمربد ألفاظ تجاوزت الـلغة الإشارية «إلى اللغة الإيحائيـة ، ثم من خلال استدارة كلام فـقد معناه في المستـوي الأول . يعثر عليه في المـستوى الثاني» ، لتـأخذ دورها الدلالي في السياق من خلال إثارتها لنقـيضتها في ذهن المتلقي ، وهي الثـورة علي الواقع المتخـاذل ، واستـخدام رمز السـيف هنا استخدام مفارقة خلاقة ، جسدت فيه الشاعرة عمق تجربتها الذاتية واعتـمدت على المعاناة في إخراج رمـز السيف على غيـر صورته المشرقة في التـراث العربي ، وكذلك الشعر فـهو هنا ومن خلال السـياق الوجـداني والرمـزي للقـصيـدة ، هَمٌّ من همـوم الواقع الحالي، تقتحم به الشاعرة عالم الشعر المرتزق والمتدني ، وتدهور الأوضاع الصـحيـة ، وكيف أن الوطن أصبح لا يـعدو أن يكون سجنًا ومشنقـة ومخبرين ومنافٍ ، وعالم السيـاسة المتذبذب الذي أوصلنا إلى مـذابح صبرا وشـاتيلا حتى وصل القـيء الحلقوم ثم تختم القصيدة فتقول :

أيُّها الشّعرُ الذي
يُحرقُ بالكبريت أشجارَ السَمَاء
يا الذي يأكُلُ من قلبي صباحًا ومساءً
يا الذي يحقرني حتى العَيَاءْ ..
كيف ترضي موقفَ الذُلِّ ،
أليس الشعرُ ابْنَ الكبرياءُ ؟

إن حـدة توتر الشاعـرة هو المنفـذ إلى تكثـيف رمز السـيف لتجـعل منه قوة انبـعاث وتجدد ، سـوف يعيد إليـه الشعـر الثائر دوره، فيعـيد للإنسان والواقع والحيـاة إشراقتها المـعهودة في ظل القوة والعنفوان .

وتتخذ من شخصيـة فاطمة الزهراء - رضى الله عنها - رمزا متألقًا بين واقـع الشخصية التاريخي وواقع الشـاعرة المعاصر الذي تريد التعبير عنه .

تقول :

أنا أمي الغراء فاطمةُ الزَّهراءْ
وأختي العظيمة الخنساءُ ..
وأبي يَعرُبُ الذي بَارَكَ الأرضَ

وقامتْ في ظلِّه الأنْبياءُ ..

وأخي قاهرُ الغُزَاةِ الصليبيين

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

تقول :

هذى بلادٌ .. تختنُ القصيدَة الأُنثى ..

وتشنُقُ الشَمس لدى طُلُوعها

حفظًا لأمنِ العَائلة ..

وتذبَحُ المرأة إن تكلَّمَتْ ..
أو فكَّرتْ ..
أو كَتَبتْ ..
أو عَشقتْ ..
غَسْلاً لعارِ العائلةُ ..

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 -رضى 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 .

تقول :

ستُبْعثُ الكويتُ من رَمادِها .. كطائر 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 يتعريفها 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 . 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 وجهًا من وجوه السندباد الكثيرة ، لتكون دافعًا للتخلص من ثقل المحنة والانطلاق إلى رحاب أوسع في حركة صعودية في معالجة الواقع والتعامل معه ، فهي تريد من إنسان اليوم أن يكون أسطوريًا في صراعه مع معوقات الزمان والمكان ، للإمساك بحركة التطور في الحياة الإنسانية .

وتقول :

ليْتَني غَانيةُ «الجيشَا» التي تَهْوَى العَطَاءْ
ليْتَني .. كيْ أهَبَ العُمر لعينيْك فِداء
أملأ الدنُّيا حَوَاليك عبيرًا وضياء
وأحيلُ الجوَّ إيناسًا وبشْرًا وهَنَاء
وأذيبُ الثلج من حَوْلك في بَرْدِ الشتاء
وتراني ظلَّك الحانِي إذا ما الصيف جَاء

وتقول :

ثم أروْى لَكَ شعْرًا لم يقلهُ الشعراءْ
وحكايا لَم تردْ فيما رواه الحُكَماء
وكأنِّي شهرزاد الحبِّ عادتْ في الخَفاء

لطردِّ المَلَل القاتل عَن سيِّدها طولَ المَسَاء

وظفت الشاعرة في قصيدة «جيشا» رمزين أيضًا 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 رمزًا 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 صورًا موازية لافتقاد النساء العاشقات اليوم القدرة على التأثير ، لافتقاد الرجل إلى إحتواء المرأة كما حصل مع شهريار .

ومن هنا يمكن الإشارة إلى النقاط الآتية :

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

ولا شك 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 بالمعني 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، ويمكن القول إن الخيال في شعر سعاد الصباح قد لعب دوراً بارزاً في بناء الصورتين الكلية والجزئية .

رابعاً : بنائية الإيقاع 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 استقـراء نتاج الشاعرة ظهر واضحًا أن جـانب القصيدة التقليـدية الغنائية يطغى على القصـائد التي اعتمدت نظام الشـعر الحر ، والأقل منه قصيدة النثـر ، ويبدو أن الشاعرة عندما أرادت أن تتبنى التجربة الشعرية طريقًا للثورة والصراع مع مجتمعها ، لم تجنح إلى التلويح كثـيرًا ، مع أن المجتمع لم يتعـود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها ، ولعلها أرادت أن تقارع الرجل في حقه في القـول ، وفي جـرأته ، ولذا نسـتطيع أن نقـول إنهـا أرادت ايقاعات أنثوية بطولية .

تأثرت الشاعرة سـعاد الصباح بتجربة نزار قبـاني الشعرية في جانبيها، الأول ما يتصل بتحـديه ورفضه لقيم السياسة والحب في المجتمع العربي ، فطرح نفسه شاعرًا ثائرًا ، مهاجمًا ، أما الجانب الثاني فـهو رفض الوقوف عند القـديم ، وتحدي تعاليه الشـعرية والأدبيـة وكـان من أوائل الشـعـراء الذين ثاروا على القـصـيـدة العمودية التي تلتـزم ببحور الخليل ، وخرجوا إلى الشـعر الحر . ومن ثم إلى قصيدة النثر . وفعلت سـعاد 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 :

مصرُ يا أمي ، ويا هَمِّي ، ويا خَيْرَ المِهادْ
لمن الصَّرْخةُ في اللَّيل دَوَتْ في كلِّ وادْ ؟
لَمَن الدُّنيا أدلهمّتْ ، وكسا الشمسَ السَّوادْ ؟
وأرتَدى الصبحُ على مشْهَدِه ثوبَ الحدادْ ؟
لا تَقُولي : أسْلَمُ الناصرُ للموْت القِيادْ
بَعْد أنْ كان مُنى العُرْب ، وآمَالَ البِلاَدْ
لا تَقولي : تَعَبُ السَّاهدِ في طُولِ السُّهاد

وعلى الرغم من أن القصيدة فى رثاء عبد الناصر ، 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 :

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

تمكنت الشاعرة من التحكم بالقافية بقدرة واضحة علي 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» .

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

وهذا الأمر نجده عند سعاد الصباح حين تقول :

مَن قَتَلَ الكويتُ ؟

في زمنِ القتلِ الجماعي الذي نعيشُهُ

لا توجدُ المصادَفه

في زمنِ الساديةِ العمياء ..

والفاشيَّةِ السوداء ..

واللصوصِ ، والحُكّامِ ، والتجارِ .. والصيارفَهْ ..

لا توجدُ المُصَادفه ..

في زمنٍ صارت به شعوبنا

أرانبًا مذعورةً وخائفهْ

لا بيتَ للإنسان كي يسكُنَه

إلا بقلبِ العاصفهْ

إن الشاعرة اعتمدت تفعيلة «فاعلين» 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 التى أوجدها الشعر الحر .

وقد استخدمت الشاعرة التفعيلة الثنائية في قصيدة من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر . . . وهي الوحيدة في شعرها ، وذلك حين تقول :

كنّا كبارٌ معهُ في كُتُب الزَمَانْ

كنا خيولاً تُشعلُ الآفاق عنفوانْ

كان هو النَسْرَ الخرافيَّ الذي يشيلنا

على جَنَاحيْه ، إلى شواطئ الأمان .

كان كبيراً كالمسافات

مُضيئًا كالمَنَارات .

جديداً كالنُبوءات .

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 :

إنني بنتُ الكويتْ
ومع اللؤلؤ في البحر تَرَعرعتُ ،
ولملمتُ مَحارًا ونُجُومًا
آه .. كم كان معني البحرُ حنونًا وكريمًا
ثم جاء النفطُ شيطانًا رجيمًا
فانبَطَحنْا عند رجليه رجالاً ونساءً
وعبدناهُ صباحًا ومساءً
ونسينا خُلُقَ الصحراء ... والنخوة ... والقهوة
والمهياجَ .. والشعْرَ القديم ..

وغرقنا في التفاهات ..

هَدَمنا كل ما كانَ مُضيئًا ..

وأصيلاً .. وعظيمًا ..

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

جـ - قصيدة النثر:

مصطلح فني أثير حول تحديد أبعاده الكثير ، وقد انبثقت هذه الإثارة عن طبيعة تركيب المصطلح لغويًا ، 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 أحلقه 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 ، واهملوا الكثير من القضايا الصوتية .

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» .

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

هذا يومُ قديسِ الحُبّ .، فالنتاينْ
ومع احترامي لجميع القديسين
تبقَى أنت قديسي
ومع احترامي لروعةِ هدا اليومِ الجميلْ
تبقَى أنتَ صانعَ وقتي
وسيِّدَ أيامي ...

تتكون القصيدة من سبع مقاطع على الرغم من أن القصر من ميزات هذا النوع من الشعر ، ، اذا كان الشاعر شاعرًا غنائيًا متمرسًا بكتابة التصيدة 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 إلى بدائل صوتية وإيقاعية متناغمة مثل توازن الألفاظ وتكرار الحروف» .

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

تقول :

أتورَّطُ معكّ
حتى نُقْطةِ اللارجوعْ
وأمشي معكَ بلا مِظلةّ
تحت أمطارِ الفضيحه ..
أذهب معكْ
إلى آخر نُقْطة في اللُّغَهْ
وآخرِ نُقْطَةٍ في دمي ..
حتّي أستحقَّ أن أكونَ حبيبتَكْ ..

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

وتقول :

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 ألف 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 :

وعندما تنتهي المُظاهَرةْ
وترجِعُ الأمشاطُ إلى أغمادِها ..
وترجِعُ الخواتِمُ إلي جواريرِها ..
وتعودُ العطورُ إلي قواريرِها ..
أرمي لافتاتي ..
وأنسَى احتجاجاتي ..
ابحثُ عنكَ في أيّ مقهى قريبْ
لأشربَ القهوَة معَكْ ..

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

في عزّ الصيفْ ..
تصطدم أنوثَتي
بقطرةِ عَرَقٍ صغيرةْ
تَكرِجُ على صدركْ ..
وأنتَ قادمٌ من جهةِ البَحرْ
فيتكهربُ العالم ..
وتَهطِل الأمطارْ ..

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

وتقول :

قمحة + قمحة = سنبلة

حمامة + حمامة = صيف

شفة + شفة = بستان كرز

عصفور + جناحان = حرية

حبر + ورق = ثورة ثقافية

يدى + 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 لا يتم إلا من خلال إيقاعه الموسيقى ، لما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي ، ومتي درّبت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته، وتوقعته في أثناء سماعها .

حرصت الشاعرة على بناء قصيدتها بناء فنيًا محكمًا 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 .

إن سعاد الصبح 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 حينًا والشعبية حينًا آخر ، والإشارية أحيانًا كثيرة ، فضلاً عن اعتمادها ظاهرة التكرار وظاهرة الاستفهام بشكل لافت للنظر في شعرها . وهذا يدل علي 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 سلبيًا ، وإنما هو مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية التي لا تستطيع الشاعرة إلا أن تحيا في خضمها وتخوض التيار أنى كان، فأمنت 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 لا نستطيع أن نميز بين الرجل والأرض ولا نفصل الأرض عن الرجل ، لذا ، وجدناها في دفاعها عن هذا التحدي قيدت وأطلقت ، قيدت التخلي عن حقها في القول والجدل والصراحة وأطلقت مشاعرها وهى تحلق فى أجواء الرجل ، تارة جريئة مقاتلة ، وتارة صوفية متأملة متبصرة في الحياة والكون .

أما البناء الفني في شعرها فقد كان محكمًا 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 فضلاً 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 ، فضلاً 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 .

* * * * *

الفهرس

١- مقدمة : سعاد الصباح ٣
٢- الممارسة الإبداعية فى تجربة سعاد الصباح الشعرية ٩
٣- لغة الشعر عند سعاد الصباح ٥٥
٤- البناء الفنى فى شعر سعاد الصباح ٩٧

الممارسة الإبداعية

في تجربة

سعاد الصباح

الشعرية

اهتمت الشاعرة «سعاد الصباح» بالإيقاع الموسيقى فبنت قصائدها على أبنية إيقاعية محكمة من خلال توظيف القوافى ذات الروى العذب، فضلاً عن المشاركة فى كتابة الشعر الحر شأنها شأن الشعراء المحدثين.

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