دراسات في
شعر سعاد الصباح

صورة المرأة

في شعر

سعاد الصباح

د. فوزي عيسى

د. مختار علي أبو غالي

صورة المرأة في شعر سعاد الصباح

د. فوزى عيسى
د. مختار على أبو غالى

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 الشرقي 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

مواجهة مع تقدمى ..
من العصور الوسطى
فى شعر سعاد الصباح

د. فوزى عيسى

مواجهة مع تقدمى .. من العصور الوسطى فى شعر سعاد الصباح

ليس هناك وصف أدق وأبلغ تعبيراً للرجل العربى فى بعض المجتمعات العربية من هذا الوصف الذى وسمته به سعاد الصباح، فهو فى ازدواجيته وعدائه للمرأة وتظاهره الشكلى بمظاهر الحضارة أشبه ما يكون بتقدمى ينتمى إلى عصور الجهل والخرافة والظلام .. وتخصص الشاعرة مساحة غير قليلة من شعرها للتحاور مع هذا النمط من الرجال ومواجهته وكشف قصوره الفكرى وممارساته القمعية ضد المرأة ، إن هذا النموذج الفحولى لا يجد غضاضة فى ابتزاز المرأة واستغلال مشاعرها وفرض شروطه عليها ، وامتهان كرامتها .. إنه لا يعاملها باعتبارها إنساناً حراً يملك إرادته وخياره ولكنه يعاملها كأرض للفلاحة شأن كل إقطاعى ، ويعاملها كقطعة أثاث قديمة مهملة ، ولا يتورع عن انتهاج أساليب القمع والبطش والإيذاء والترويع معها :

لو كنت تعرف كم أحبك ..

لم تعاملنى كفرعون ..

ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحين

لو كنت تعرف كم أحبك ..
لم تكرسنى كأرض للفلاحةِ
شأن كل المالكين ..
لو كنت تعرف كم أحبك ..
لم تعاملنى ككرسيٍ قديمٍ ..
أو كنصّ فى تراث الأقدمين ..
لو كنت تعرف كم أحبك ..
ما قمعت ..
ولا بطشت ..
ولا لجأت لحد سيفكَ ..
مثل كل الحاكمين ..

إن غـرابة المفـارقـة تنبـعـث من هذا التبـايـن الواسع بين النموذجين.. نموذج المرأة العـربية العاشقـة .. ونموذج الانتهازى الذى لا يُقدِّر هذا العشق.. فيكافئـه بالقمع والبطش ووأد حريته وإنسانيته ..

إن المشكلة الحقيـقية هى ما يعانيـه هذا النموذج الذكورى من تخلف وازدواجية وقصور فكرى ، فهـو يعتبر الأنوثة عاراً وعورة

ولا يختلف فى هذا الفهم الخاطئ عن المتحجرين والمتشددين برغم تحضره الظاهرى وعصريته المصطنعة ورحلاته إلى أوروبا وثرائه الفاحش . . إنه يبدو مختالا بذكورته كالطاووس ويوهم نفسه بأنه شهريار العصر ويشعر بتعاظم نرجسيته، فيحتكر الذكاء ويتصرف بأنانية مفرطة ويدَّعى الثقافة وينادى بوأد النساء ، ويرى المرأة شيطانًا رجيمًا :

أمثقف ؟؟
ويقول فى وأد النساء ..
فأى ثقافةٍ هذى .. وأى مثقفين ؟
أمثقف ؟
ويريدُ أن يبقى حبيبته بسرداب السنين ؟
أتقدمى فى كتابتهِ ؟
ورجعى بنظرته إلى الأنثى
فإن ضحكت له امرأة
يخافُ عذابَ ربِّ العالمين !

إن سعاد الصباح ترفض هذه الشخصية الازدواجية وتعلن عن فجيعتها وصدمتها فى هذا النموذج المتعصب الذى يعيش فى

تناقضٍ فكرى غريب ، فينادى بالتسامح والتحرر فى ممارسة العشق وهو لا يختلف عن غلاة الجاهلين فى أفكارهم عن المرأة :

يا من ينادى بالتسامح ، والعدالةِ ،
والتحرر فى الهوى
آمنتُ أنك سيدُ المتعصبين
ما كان يخطر لى بأنك جاهلى
من غُلاة الجاهلين
فكرت أنك طَبعة أخرى
ولكنى وجدتك ..
طبعة عادية كالأخرين !!

إن المأساة الكبرى تكمن فى وجود هذه النماذج التى تعيش فى حالة انفصام فكرى ، وتعانى من ازدواج الشخصية ، فتدَّعى الثقافة وتوهم الآخرين بالانحياز إلى المعاصرة ، وتلهج بأحقية المرأة فى التحرر ولكنها تمارس النقيض تمامًا فى حياتها الخاصة . . وهذا النموذج المراوغ هو أشد النماذج إثارة لغضب الشاعرة :

كم أنت بليغ ومتدفق
عندما تتحدث

عن مأزق المرأة العربية

وضرورة فك الحصار التاريخي

عن فمها ..

وعقلها ..

وجسدها الممطور تحت الرمل

ولكن ما يدهشني

أنك عندما تكتب

تضع المرأة دائمًا «بين قوسين»

وفي قصيدة «**إلى روبوت عربي عاشق**» ، تحاصر سعاد الصباح هذا النموذج الطاووسي أو الذكوري الذي يعيش في ازدواجية كبرى ، فتعمد إلى كشفه وتعريته وإدانة تناقضاته . إن مشكلته الكبرى تتمثل في أنه يختزن في ذاكرته كل الأفكار السلفية والكلمات المأثورة وكل ما ورثه عن أجداده من نزعات التملك والسيادة والتعددية النسائية . مشكلته الكبرى أنه يتحدث عن الحداثة أو المعاصرة ولا يعيشها .. إنه برغم كثرة رحلاته وأسفاره لم يبارح الخيمة بأفكارها وتقاليدها ، ويتمسك بناقته في عصر حرب النجوم .. إنه يعيش فكريًا في غير عصره ، فهو ما زال إقطاعيًا في العصور الماركسية ، وما زال قبليًا في العصور

الليبرالية .. إن مشكلته الكبرى هى التناقض والانفصام والازدواجية .. إنه يشترى الكتب ولا يقرؤها ، ويدخل المتاحف دون أن يتذوق جمال اللوحات الفنية ولا يلتفت إلى تزاوج الخطوط والألوان .. إنه ينزل فى فنادق الدرجة الأولى ولكنه يفقد الإحساس بها .. إنه نموذج شهوانى يعبد الجسد ويحيا فى بهيمية ، فيُغير النساء كما يغير قمصانه ورابطات عنقه ، ويمارس الحب كما يخلع حذاءه ، ويستقى معلوماته عن الحب من كتاب «ألف ليلة وليلة» .

إن معركة سعاد الصباح موجهة إلى هذا النمط من الرجال وليس كل الرجال .. إنها تحارب بشعرها وفكرها كل من يعيش بمثل هذه العقلية المتخلفة .. إنها تواجه كل من يدّعى التقدمية وهو يمارس حياة غلاة الجاهلين ، وتحارب كل من يعيش بعقلية الروبوت الآلية .. وتحارب كُلَّ رجلٍ تحت الصفر .. تحارب هولاكو الجديد الذى يضع سيوف القهر على رقاب النساء ، ويتقن فن القتل ولا يفرق بين الدماء والحب :

يا هولاكو هذا العصر

ارفع عنى سيف القهر

إنك رجل سوداوىّ

مأساوىّ ..

عدوانيّ ..

لست تفرق بين دمايَ

وبين نقاط الحبر

يا هولاكو

ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلبِ ،

ولا أشياء الفكر ..

أنت تحب ثبات البر ،

وإنى أشرس من أسماك البحر

أنت تمارس فن القتل ،

وإنى أتقن فن الصبر

يا هولاكو الأولّ

يا هولاكو الثانى ..

يا هولاكو التاسع والتسعين

لن تدخلنى بيت الطاعة ،

فأنا امرأة ..

تنفر من أفعال النهىّ ..

وتنفر من أفعال الأمر

لا تتحدث عن إحساسك نحوى

إنك آخر مخلوق يتعاطى الشعر

ليس هنالك ما يبقينى

إن شفاهك مثل الشوكِ ..

وإن سريرك مثل القبرِ

يا هولاكو ..

لا تتضايق من كلماتى

إن أفشيت أمامك هذا السر

إنى فى حال الغليانِ ،

وإنك رجلٌ تحت الصفر ... !

هذا هو هولاكو العصر الذى ترفضه الشاعرة ، وترفضه كل امرأة عربية ساقتها إليه الأقدار فاستعبدها ومارس معها صنوف القهر والقمع .. إن الشاعرة حين تتأمل هذه المواقف العدائية تجاه المرأة من هذا النمط من الرجال تشعر بالمرارة والحسرة والتفجع .. إنها تصف كل من يعادى المرأة بالعقوق والجمود .. ألم يرضع

هذا الرجل العاق من صدر أمه وهو طفل؟ هل نسى أفضالها عليه وما بذلته من تضحيات حتى تخرج من الجامعة وصار رجلاً ؟ لقد كبر وتعلّم بعد أن مشى على عظامها النحيلة ، وبدلاً من الاعتراف بفضلها وتقدير تضحياتها يضع ساقًا على ساق فى أحد مقاهى المثقفين ويعقد مؤتمرًا صحفيًا يقول فيه : إن المرأة بنصف عقل وبنصف دين فيصفق له الذباب وغرسونات المقهى :

إن من يتحدثون عن المرأة بمثل هذا العقوق والاستهزاء يسيئون إلى أنفسهم وإلى الأمهات اللائى أنجبنهم . . لقد كرمت الشرائع المرأة وأحاطتها بالاحترام ، وكذلك فعل المفكرون والمبدعون عبر العصور وقد حرصت الشاعرة على أن تصدّر بعض دواوينها بمقولات بعض الأدباء عن المرأة ومكانتها السامية فى المجتمع ، فصدّرت ديوانها «خذنى إلى حدود الشمس» بمقولة «لامرتين» : «كل عمل مجيد وعظيم أساسه المرأة» ، ومقولة (جلادستون) : «أعظم مخلوق هى المرأة إذا عرفت قدر نفسها» ومقولة (ميشليه) «ابحث عن قلب أى امرأة تجد أما» ، ومقولة (نابليون) : «الرجل نثر الخالق ، والمرأة شعره» وتصنع الشاعرة الصنيع ذاته فى ديوان «فتافيت امرأة» فتصدره بمقولتين للشاعر الفرنسى (أراغون) يقول فى الأولى «لا تزال لدينا فواتير كثيرة ، قد لا يستطيع أولادنا ، ولا أولاد أولادنا على مدى قرون أن يسددوها للمرأة .. إن رجل

المستقبل سيكون قد تعلم من المرأة ما يكفي ليقدم اعتذاره» . . أما المقولة الثانية فيقول فيها : «إنني أعتقد أن التاريخ على الصورة التي كُتب بها ، هو تاريخ الرجال مع محظياتهم وجواريهم .. وليس من الممكن أن يكون المستقبل على صورة الماضي .. يضاف إلى ذلك ، أن المرأة كشعب مقهور ، ومضطهد سوف تُصحح بصورة حتمية ، أخطاء الرجل الأساسية» .

إن الشاعرة تضع هذه المقولات التي تُعدُّ نصوصًا متوازية مع مقولة لها تقول فيها : «هذي بلاد لا تريد امرأة تمشي أمام القافلة» . . فالشاعرة تدرك أن بعض المجتمعات العربية تريد للمرأة أن تظل تابعة أو مقموعة ، وأن دورها هو أن تكون محظية أو جارية . . وهذا ما يستثير غضب الشاعرة ويحفزها إلى النضال والدفاع عن حقوق المرأة . . وهو موقف يتسق مع موقفها الفكري والاجتماعي باعتبارها من العضوات البارزات في المنظمات النسائية والدفاع عن حقوق الإنسان . . إن هدفها هو أن تعيد للمرأة كرامتها وحقوقها المشروعة باعتبارها شريكة حياة وسكنًا للحب والرحمة . . لقد نجحت المرأة بفضل جهود مخلصة في أن تستعيد جانبًا من وضعها وحقوقها التي كفلتها لها الشرائع أو أملتها وتيرة التقدم وطبيعة التطور ، ومع ذلك ، فما زالت الهوة متسعة بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون . . وما زال الجدل

متصلاً في معظم المجتمعات العربية حول حقوق المرأة ومساواتها بالرجل في المسئولية ، وفي تحمل أعباء الحياة العامة . . وقد أثبتت التجربة أن التخلف السياسي والفساد الاجتماعي وضيق الأفق ، يرتبط ارتباطًا شديدًا بتغلب قوى الجمود المعادية للمرأة ، التي تعارض تعليمها وعملها وخروجها إلى الحياة العامة وتوليها المناصب بحسب كفاءتها . . ومن هنا فقد تحولت المرأة إلى موضوع للصراع بين قوى التقدم وقوى التخلف في العالم الإسلامي . . وكان تحررها في بعض المجتمعات العربية - بمعنى نيلها حقوقها الشرعية سببًا في إثارة معارضة شديدة معلنة، كما حدث في الكويت التي حجبت عن المرأة حق الترشيح ، أو معارضة صامتة ، كما حدث في مصر ، حين أحجمت الأحزاب السياسية عن ترشيح المرأة .

إن سعاد الصباح - باعتبارها رمزًا لكل امرأة كويتية بل عربية- ترى أنها تخوض معركة كبرى مع التاريخ لاستعادة حقوق المرأة ، غير أن هذه المعركة لم تحسم بعد . . وهي لا تريد أن يتخذ الرجل موقفًا عدائيًا ضدها، ولا أن يكون خصمًا لها . . إنها تريده أن يكون نصيرًا معها في هذه المعركة التي تخوضها ضد الأفكار والتقاليد المتحجرة :

يا صديقي ..

الكويتية أرخت شعرها الليليّ كالجسرِ ..
فلا تعبأ بحراسى .. وجندى .. وستورى ..
والكويتية ملَّت من (غبار الطوز) ..
واشتاقت إلى ظل البساتينِ ،
وإيقاع النوافير ،
وأصوات الطيور ..
والكويتية فى معركة كبرى مع التاريخ - لم تحسم -
فهل أنت نصيرى ؟

إن سعاد الصباح تسعى إلى تصحيح مسار العلاقة بين الرجل والمرأة ، فالعلاقة بشكلها الراهن تقوم على الخلط والانتهازية وعدم التكافؤ .. إن المرأة تريد الرجل الصديق وتحتاج إلى الدفء والكلمة الطيبة .. تريد أن يهتم بأشيائها الصغيرة .. من يشعرها بإنسانيتها لا من يصفعها بالقبلات المريضة .. إنها تحتاج إلى الرجل الإنسان الذى يحلم معها ويمشى على العشب معها ويقرأ الشعر الجميل معها .. إنها تحتاج إلى من يحاورها ويسمع صوتها .. تحتاج إلى من يبصر عقلها وذكاءها لا إلى من يهتم بشكلها وثيابها وزينتها وحُليها كنظرة الرجل الشرقى .. وريث شهريار :

كن صديقي

كن صديقي

كم جميل لو بقينا أصدقاء

إن كل امرأة تحتاج أحيانًا إلى كف صديق

وكلام طيب تسمعه ..

وإلى خيمة دفءٍ صنعت من كلمات

لا إلى عاصفة من قبلات

فلماذا يا صديقي

لست تهتم بأشيائي الصغيرة ؟

ولماذا .. لست تهتم بما يرضي النساء ؟

كن صديقي

كن صديقي

إنني أحتاج أحيانًا لأن أمشي على العشب معك ..

وأنا أحتاج أحيانًا لأن أقرأ ديوانًا من الشعر معك ..

وأنا - كامرأةٍ - يسعدني أن أسمعك ..

فلماذا - أيها الشرقي - تهتمُ بشكلي ؟

ولماذا تبصر الكحل بعينىَّ ..

ولا تبصر عقلى ؟

إننى أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار

فلماذا لا ترى فى معصمى إلا السوار ؟

ولماذا فيك شىء من بقايا شهريار ؟

إن الشاعرة تدين هذه المجتمعات التى ترى المرأة مجرد تمثال رخامى، وتحاكم الرجل الشرقى الذى يستهين بعقل المرأة وذكائها، ولا يرى فيها إلا مثيراً جنسيًا أو جسداً شهوانيًا :

كن صديقى

كن صديقى

فأنا محتاجة جداً لميناء سلام

وأنا متعبة من قصص العشق ، وأخبار الغرام

وأنا متعبة من ذلك العصر الذى ..

يعتبر المرأة تمثال رخام

فتكلم حين تلقانى ..

لماذا الرجل الشرقى ينسى ،

حين يلقى امرأة ، نصف الكلام ؟

ولماذا لا يرى فيها سوى قطعة حلوى ..

وزغاليل حمام ..

ولماذا يقطف التفاح من أشجارها ؟

ثم ينام ...

هذا هو أسلوب الرجل الشرقى وتلك هى نظرته إلى المرأة ، فهى عنده ليست إلا وسيلة لإشباع غرائزه ، لا فرق بينه وبين سائر الحيوانات فى ذلك . . وقد نذرت سعاد الصباح شعرها وفكرها لكشف هذا الخلل الاجتماعى وتعريته والثورة عليه .

* * * * *

سعاد الصباح
والدفاع عن حقوق المرأة

د. مختار علي أبو غالي

سعاد الصباح
والدفاع عن حقوق المرأة

إن الشاعرة تقف في مواجهة الرجل الشرقي ، ذي الميراث العتيد والعتيق من أعراف وتقاليد ، وقفت في وجه المرأة في كثير من حقوقها الطبيعية ، رغم التقدم العلمي ، والانفتاح على مدنيات وأفكار عصرية ، ومع أن الثورة الاجتماعية في العالم العربي ، كانت إحدى الزوايا الهامة في عصر النهضة ، منذ قاسم أمين وهدى شعراوي ، فإن كثيراً من هذه الحقوق ما زالت مهدرة ، وهو ما يستحق بجدارة أن يشكل قضية اجتماعية وحضارية ، يتبناها أى غيور على المجتمع ، وتتبناها المرأة من باب أولى، إذا توسمت في إمكانياتها الضلوع بها ، وهو ما فعلته د. سعاد الصباح .

والشاعرة كانت على دراية بهذه القضية منذ بداياتها في رحلة الشعر مع أنها كانت في مرحلة الشباب المصاحبة لعالم الرومانسية التي تنحو بطبيعتها عن القضايا العقلانية والجدلية ، ومن هنا نعثر على جذر المسألة في ديوانها الأول «أمنية» الذي نشر أول مرة في عام ١٩٧١ ، حيث نجد الباكورة في قصيدة «**حق الحياة**» : (من مجزوء الكامل) :

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساء

يبغونهن أداة تسلية ، ومسألة اشتهاء

ومراوحًا في صيفهم .. ومدافئً عبر الشتاء

وسوائمًا تلد البنين ليشبعوا حب البقاء

ودميًا تحركها أنانية الرجال كما تشاء

وتذل للرجل الإله كأنه رب السماء

ما دام يمنحها المؤونة ، والقلادة والكساء

لا .. لن نذل .. ولن نهون ولن نفرط في الإباء

لقد انتهى عصر الحريم ، وجاء عصر الكبرياء

وجلا لنا حق الحياة ، فكلنا فيه سواء

القضية هنا محددة ، وموضوع القصيدة لم يخرج عن العنوان، حيث تحدد وضع كل من الرجل والمرأة في المجتمع ، وهذا الوضع ترسمه نظرة الرجل إلى المرأة ، فبما أنه مستبد وأناني ومتأله ، ينظر إليها على أنها أداة تسلية ويتفرع عن هذه السمة أن المرأة مروحة صيف ومدفئة شتاء، فهي إذن دمية يلعب بها كما يشاء ، وينجم عن كل ذلك أن تكون المرأة ذليلة مهانة، ما دام الرجل يقوم بالإنفاق عليها .. وهذا وضع مهين يؤهل

المرأة للثورة عليه ، وهو ما نجده في الأبيات الثلاثة الأخيرة ، من صرخة رافضة ، تبدأ بحرف النفي (لا) التي تعتبر جملة كاملة شاملة لرفض كل صور الإهانة والذل في الأبيات السبعة السابقة، ثم يتكرر النفي بالحرف (لن) مرتين ، تأكيداً لهذا الرفض لسيادة الرجل وامتهان المرأة في عصر جديد ، تتحقق فيه المساواة بين الرجل والمرأة .

وإذا عدنا إلى لغة الأداء وجدنا أن مياه الشعر قليلة في الأبيات ، نظراً للمباشرة والتقريرية وانخفاض مستوى الإيحاء ، هذا حق وعلة ذلك في نظرنا تعود إلى عاملين :

- **أولهما** : المرحلة الشعرية ، فنحن نعرف أن هذا الديوان الأول والمرحلة الأولى بطبيعتها تتسع لشيء من هذا القبيل .
- **ثانيهما** : أن الموضوع رسالة في قضية اجتماعية ، تهم كل الأوساط والشرائح الاجتماعية من أقصاها إلى أدناها ، وفي هذه الشرائح - بل الغالبية العظمى منها - ما لا يحتاج لأبعد من هذا في الأداء ، حتى يكون قادراً على الفهم والاستيعاب ومن ثم التجاوب ، فالمسألة ليست في البحث عن جماليات شعرية ، بقدر ما هي قضية جدلية مطروحة في الساحة ، وما فيها من مفارقات ثقافية .

وفي الديوان الثالث «**فتافيت امرأة**» الذى طبع أول مرة عام

١٩٨٦ دخلنا في مرحلة الألق من شعر الدكتورة سعاد الصباح ، ومعه تبدأ الشاعرة إعلان الحرب على الرجل الشرقي ، وتكون الشاعرة قد استكملت أسلحتها وأدواتها التعبيرية لتخوض معركة المصير الشرسة ، ولأن المعركة ضارية ، والشاعرة تعرف حجم الذي تقدم عليه ، تصدر الديوان بشهادتين لاثنين من الرموز العالمية ، هما : الشاعر الفرنسي «أراغون» ، والمخرج «فريديريكو فلليني» ، وفي الشهادتين انتصار للمرأة بلغة رفيعة بالفعل ، وهو تصدير يشي بالمحتوي الشعري ، وكأن الشاعرة قد بدأت المعركة من هذا التصدير .

وتواجهنا أولى قصائد الديوان «**فيتو على نون النسوة**» ، وهي من موسيقى المتقارب ، ومعنى (فيتو) اعتراض ، وهو من المصطلحات السياسية ، وأبرز مجال دولي لاستخدامه هو مجلس الأمن في الاعتراض على القرار المزمع اتخاذه ويكون فائزاً بأغلبية أصوات الدول الأعضاء ، فإذا كان على غير هوى إحدى الدول الكبرى ، تستخدم حقها في إبطاله حين تعجز عن ذلك بالتصويت الحر ، والقارئ البسيط يعرف هذه المعلومة التي لا تحتاج إلى بيان ونذكرها فقط لجدة استخدامها في لغة الشعر، وهذه إحدى خصائص لغة الشاعرة ، وهذا الاعتراض السياسى صورة من صور المصادرة على حرية الرأى ، ونقلة إلى عالم الشعر بهذه الدلالة إدانة منذ البداية لسيطرة الأقوى - وهو الرجل

هنا - ضد قرار الأغلبية المحقة المسحوقة - وهى هنا المرأة- برمزها اللغوى وهو «نون النسوة» ، فالعنوان إذن يكثف القضية والحوار الدائر حولها من الطوفين : الرجال والنساء ، والتعبير بنون النسوة يجعل القضية عامة لا تخص الشاعرة في ذاتها ، وإنما بما هي امرأة مثقفة متحضرة تتبني قضية بني جنسها من أجل الحصول على حقوقها كاملة ومن أجل تحضر المجتمع الذي تعيش فيه .

ونبدأ مع القصيدة ذات المقاطع المرقومة ، تقول في المقطع الأول :

- ١ -

يقولون :

إن الكتابة إثم عظيم ...

فلا تكتبي

وإن الصلاة أمام الحروف .. حرام ..

فلا تقربي

وإن مداد القصائد سم ...

فإياك أن تشربي

وها أنذا ...

قد كتبت كثيراً

وأضرمت في كل نجم حريقًا كبيراً

فما غضب الله يومًا على

ولا استاء مني النبي ...

جملة (يقولون) تتصدر القصيدة ، وسنجدها على رأس مجموعة من المقاطع ، كمحور مفصلي يفتح الخطاب الشعري إلى جهة مغايرة ، وفيها استخدام لضمير الغائبين لا يعود على مذكور في الكلام ، ولكنه معلوم للقارئ بعد أن ينتهي من قراءة النص ، وهو الذي سيحدد مرجعه ، ودرج استعمال هذا التعبير في مجال الاستهانة بالمقولة والقائل معًا فماذا قالوا ؟

إنهم يحررون قواعد في صيغة جملة إسمية مؤكدة ، ويتبعون كل قاعدة بالالتفات البلاغي من الغيبة إلى الخطاب بنهي المرأة عن اختراق هذه القاعدة المؤكدة ، والقاعدتان تتصلان بتحريم الكتابة عليها ، والشعر منها خاصة وهذه هي الحركة الأولى من المقطع .

ويحدث التفات بلاغي ثان من الخطاب إلى التكلم ، مع بداية الحركة الثانية ، فتتحدث الشاعرة عن مخالفتها للقاعدتين ، لتثبت أن المحظور ليس كما صوروه ، فقد كتبت كثيراً ، وصاغت قصائد نارية ، فلم تتسمم بحبر الدواة المنهي عنه ، ولم تغضب الله ولم تسئ إلى رسوله ﷺ كما حذروها .

وهذا تكنيك فنى للحوار حول القضية يشكل في الغالب جدلية القصيدة ، وها هو المقطع الثاني ينتهج نفس اللغة في الأداء :

- ٢ -

يقولون :
إن الكلام امتياز الرجال ...
فلا تنطقي !!
وإن الغزل فن الرجال ...
فلا تعشقي !!
وإن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي ...
وها أنذا
قد عشقت كثيراً ...
وها أنذا
قد سبحت كثيراً ...
وقاومت كل البحار ...
ولم أغرق ...

فالتكنيك هو هو ، لم يتغير فيه شيء ، نفس البداية «يقولون» ، ومقول القول ثلاث جمل اسمية مؤكدة ، وثلاثتها قواعد تتعلق بالكتابة والشعر وإن كان تحدد الشعر بفن الغزل لحساسيته الخاصة ، وأنه ذكوري بطبيعته في إدعائهم ، ويعقب كلاً من هذه القواعد الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ، ويجيء الرد على الادعاء بالتفات من الخطاب إلى التكلم ليثبت خطأ هذا الادعاء ، ويتغير التكنيك بعض الشيء في المقطع الثالث، فأسلوب الخطاب يقتصر على الغيبة والتكلم ، ويختفى ضمير المخاطب والمدعون يركزون على قاعدتين فقط متتاليتين ، يعقبهما استفهام تعجبي فيه رائحة الاستنكار ، فتضمر الاستنكار ، فتضمر الحركة الأولى عنها في المقطعين السابقين كذلك ، ولهذا دلالته ، حيث يعلو صوت الشاعرة ويمتد، مصحوبًا بالهزء والسخرية .

- ٣ -

يقولون :

إني كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإن الرجال هم الشعراء

فكيف ستولد شاعرة في القبيلة ؟؟

وأضحك من كل هذا الهراء

وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب ..

وأد النساء ...

لماذا يكون غناء الذكور حلالاً

ويصبح صوت النساء رذيلة ؟؟

ومن تغييرات التكنيك في هذا المقطع أيضًا ، أن لا يقتصر على قافية واحدة كما في المقطعين السابقين ، بل داخلت الشاعرة بقافية في وسط المقطع مغايرة للقافية في أوله وآخره ، وكانت هذه التغييرات إيذانًا بتغيير أكثر في المقطع الرابع :

- ٤ -

لماذا ؟

يقيمون هذا الجدار الخرافي

بين الحقول وبين الشجر

وبين الغيوم وبين المطر

وما بين أنثي الغزال وبين الذكر

ومن قال :

للشعر جنس

وللفكر جنس ؟

ومن قال :

إن الطبيعة ترفض صوت الطيور الجميلة !؟

حيث اختفى في هذا المقطع صوت الادعاء والاتهام ، وتفرغ المقطع كله لجمل استفهامية ، استنكارية وتعجبية ، وساخرة ، وكأنها من توابع الاستفهام الداخلي في نهاية المقطع الثالث ، وتقوم الاستفهامات على إحداث مفارقة بين ما هو متلازم في الطبيعة : الذكور / النساء ، الحقول / الشجر ، الغيوم / المطر ، أنثي / ذكر . . كما فارقت الشاعرة في المقطع السابق في المدعين الذين يعيشون في عصر الكواكب / ويئدون النساء بما في ذلك من الجاهلية ، فما الذي نراه في المقطع الخامس والأخير :

- ٥ -

يقولون :

إني كسرت رخامة قبري ...

وهذا صحيح

وإني ذبحت خفافيش عصري ..

وهذا صحيح

وإني اقتلعت جذور النفاق بشعري ...
وحطمت عصر الصفيح
فإن جرحوني ...
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني ...
فشكرًا لهم
لقد جعلوني بصف المسيح ...

يقولون :
إن الأنوثة ضعف
وخير النساء هي المرأة الراضية
وإن التحرر رأس الخطايا
وأحلي النساء هي المرأة الجارية

يقولون :
إن الأديبات نوع غريب

من العشب ... ترفضه البادية

وإن التي تكتب الشعر ...

ليست سوي غانية !!

وأضحك من كل ما قيل عني

وأرفض أفكار عصر التنك

وأبقي أغني على قمتي العالية

وأعرف أن الرعود ستمضي ...

وإني أنا الباقية ...

واضح أن هذا المقطع من أربع حركات ، ميزناها بطريقة الكتابة ، حيث الفراغ بين حركة وأخرى : ومن حقها أن تأخذ أرقامًا جديدة ، ما دامت القصيدة قد أدخلت الترقيم في التكنيك، ثلاث من هذه الحركات تبدأ بجملة «يقولون» المفصلية، الحركة الأولى إيقاع بقافيتين متداخلتين، والحركتان الثانية والثالثة تتحدان في القافية ، وكأنهما حركة واحدة ، ويبدو الأمر كذلك - بغض النظر عن تكرار «يقولون» ، إذ هما يقتصران على مقول القول دون مداخلة للصوت الآخر ، صوت الشاعرة في الرد عليهم ، وهذا مغير للجدلية المألوفة في القصيدة ، وربما كان وراء ذلك هو إدخار الجهد للرد الجامع في الحركة الأخيرة من

القصيـدة، ليكون الختام للصوت البـاقي والأصلح ، والذي يعفي على آثار هؤلاء المتـحجـرين والواقـفين في وجه حـرية المرأة في ممارسة حياتها كما هو المفروض .

ومطلع قـصيـدة «المجنونة» وهي من بحـر الرمل ، يصـور الشاعرة كطرف نقيض مع الأفكار السائدة في عقول الصفيح :

إنني مجنونة جداً ...
وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنة العقل ،
وأنتم حكماء
أشهر الصيف لكم
فاتركوا لي انقلابات الشتاء

حينما تضع الشاعرة نفـسها موضع الجنون والهروب من جنة العقل والتقـلبات والاضطرابات ، مقابل تعقل هـؤلاء وحكمتهم واتزانهم ، إنما هو لإيقـاظ المواهب التي وضـعـتهم فـيـها حـتى يتصوروا المسـألة على وجهها الصحيح ، ويصـدروا حكمًا عادلاً فيما تقوله لهم ، وهو :

أنا في حالة عشق ... ليس منها شفاء
وأنا مقهورة في جسدي

كملايين النساء

وأنا مشددة الأعصاب ..

لو تنفخ داخل أذني لتطايرت دخانًا في الهواء ...

إنني ضائعة كالسمك الضائع في عرض البحار ...

فمتي تنهي حصاري ...

يا الذي خبأ في معطفه مفتاح داري

يا الذي يدخل في كل تفاصيل نهاري ؟!...

ماذا تقول أيها العاقل الحكيم المتزن ، في امرأة مصابة بحالة عشق لا برء منها ، وهي مقهورة مثلها في ذلك جميع النساء ، وهي ضائعة محاصرة والسبب في كل ما تعانيه هو أنت بكل مواهبك وقدراتك ؟! هذه الصورة وضعته موضع السخرية من المواهب التي خلعتها عليه .. وأن يخبئ الذي حاصر المرأة مفتاح دارها في معطفه، صورة حمالة أوجه، يهمنا من هذه الوجوه ، تناقضه مع نفسه ، فهو يحاصرها ليس فقط للحفاظ عليها ، وإنما يحتفظ بها لنفسه ، حتى يلهو بها متى شاء ، بأنانية وخسة ونذالة.

ونأخذ من قصيدة «أوراق من مفكرة امرأة خليجية» المقاطع الصريحة في أن الشاعرة تخوض ثورة ، وهي المقاطع : الثالث

والرابع والخامس (٥١ - ٥٦) ، والقصيدة من الشعر المتحرر من الأوزان :

- ٣ -

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليلة وليلة
ووصايا القبيلة
وسلطة الموتى
والتي تتحدي - حين تكون معك
حركة التاريخ ، وجاذبية الأرض
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتي ...

- ٤ -

أنا الخليجية
التي نصفها سمكة
ونصفها امرأة ..

أنا الناي .. والربابة .. والقهوة المرة ...

أنا المهرة الشاردة

التي تكتب بحوافرها نشيد الحرية

أنا الخنجر البحري الأزرق

الذي لن يستريح

حتى يقتل الخرافة ...

- ٥ -

أنا الخليجية

التي تقاتل بأظافرها

من أجل أن يكون الخبز للجميع ...

والمطر للجميع

والحب للجميع

والتي تقاوم ملح البحر

وتيارات الأعماق

والرجال الذين لهم أسنان سمك القرش

وعيون الشرطة السرية ...

تعتز الشاعرة بانتمائها الخليجي ذي الأصول العربية ، والزج بكتاب ألف ليلة وليلة ، ووصايا القبيلة وسلطة الموتى ، بما هي رموز للخرافة والتقاليد البالية والتحجر ، والهروب منها ضرب من التحدي لحركة التاريخ وجاذبية الأرض للانعتاق من الزمن الرأسي والجغرافيا الأفقية ، بما يشكل ثورة ، والثورة ترفض أنصاف الحلول ، ولا تقبل إلا بالحصول على كامل الحق .

وفي المقطع الرابع الذي تتصدره جملة «أنا الخليجية» المفصلية، والتي هي من أبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة للشاعرة، تفتح مجموعة من المجازات الناهدة لأن تكون رموزًا للحرية في البيئة العربية ، فالكائنة التي نصفها سمكة ونصفها امرأة ، مخلوق أسطوري هو في الخيال الشعري معادل لعروس البحر ، والناي والربابة أصوات موسيقية لمجتمعنا البدائي والصحراوي ، وكذا القهوة المرة ، والمهرة والخنجر فروسية ، وكل ذلك في سبيل صياغة نشيد الحرية وقتل الخرافة العتيقة .

ويضع المقطع الخامس بعض النقاط على الحروف ، بتسمية الغاية والهدف من هذه الثورة ، وهي المساواة للجميع في كل شيء : الخبز والرزق والحب ، وستقف المرأة حامية ساهرة ضد كل ما يقف ومن يقف في وجه الحرية .

وأحيانًا تستخدم الشاعرة أدوات أخرى في جدليتها مع

الوسائل السلمية ، كأن تستخدم عاطفتها لإذابة الجليد في عقلية الرجل الشرقي ، حتى لا يقف حائلاً بين المرأة وحريتها في الكتابة والحب ، فمن الظلم بمكان التفرقة بين المتلازمين في الطبيعة والحياة ، وهي الوسائل الاستعطافية التي كادت تكون استجداء ، على ما تكشف عنه قصيدة « **توسلات**» ولكنها لا تلبث حتى تعود إلى المقارعة والمجالدة المدهونة بلمحة وجدانية متطايرة، كالذي نراه في قصيدة «**إلى تقدمي .. من العصور الوسطى**» وهي من موسيقى الكامل ، جاء في المقطع الأول :

- ١ -

لو كنت تعرف كم أحبك ..

لم تعاملني كفرعون ..

ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحين ..

لو كنت تعرف كم أحبك ..

لم تكرسني كأرض للفلاحة ..

شأن كل المالكين ...

لو كنت تعرف كم أحبك ..

لم تعاملني ككرسي قديم

أو كنت تعرف كم أحبك ..

ما قمعت ..

ولا بطشت ..

ولا لجأت لحد سيفك

مثل كل الحاكمين ...

المقطع يتكون من أربع جمل متساوية الأركان ، كل منها جملة شرطية، الشرط وفعله لم تتغير ألفاظه ، والجواب في كل منفي متضمن لصفة مرذولة في الرجل مصحوبة بتشبيه ، وتبدو فيه المرأة مهانة مسحوقة، ونلحظ أن الشاعرة تقدم في فعل الشرط ما يستحق الثواب ، وليس العقاب الذي نراه في كل جواب للشرط .. وكأن الشاعرة على دراية بأن الرجل لن يستوعب فعل الشرط فعبرت بالأداة «لو» والتمني كما هو معروف يتعلق بالمستحيلات أو المستبعد وقوعه .

- ٢ -

يا سيدي .. إن كنت تعتبر الأنوثة وصمة

فوق الجبين ،

فما الذي أبقيت للمحجرين ؟

يا أيها الرجل الذي احتكر الذكاء

يا أيها القمر الأناني

الذي اغتصب السيادة في السماء

يا من تعقدك انتصاراتي ...

وتكره أن تري حولي ،

ألوف المعجبين ..

يا من تخاف تفوقي ..

وتألقي ...

وتخاف عطر الياسمين

هل ممكن ..

أن يكره الإنسان عطر الياسمين ؟!

وصمته الشاعرة بالتحجر ، ثم باحتكار الذكاء ، ودليل الغباء في الإنسان شعوره بأنه هو الذكي وحده وافتراضه الغباء في الآخرين ، وهذه سقطة نراها في بعض الأذكياء بالفعل ، وأثر عن الباحث في هذا السياق تسميته لهذا الضرب من السلوك أو الشعور ، بالذكاء الغبي . . ونشيد هنا بصورة القمر الأناني ، أليس هذا الرجل مثقفًا ؟ فمن حقه إذن أن يكون قمرًا أما أنانيته

فهي من قبيل الذكاء الغبي ، فهما صورتان لمسمي واحد . . ومن المسلم به أن التفوق والتألق والانتصار المتكرر ، مما يدفع إلى الغيرة ومنها إلى الكراهية ، ثم إلى الإحباط ، عند ذوي النفوس المهيأة لذلك من ضعف نفسي ، وهذا يحدث بين الرجال ، فما بالنا لو كان الألق والتفوق لدي امرأة يحاربها خصوم ؟

- ٣ -

أمثقف

ويقول في وأد النساء ...؟؟

فأي ثقافة هذي ؟.. وأي مثقفين ؟

أمثقف

ويريد أن يبقى حبيبته بسرداب السنين ؟؟

أتقدمي في كتابته

ورجعي بنظرته إلى الأنثي ؟

فإن ضحكت له امرأة

يخاف عذاب رب العالمين !؟

يا من ينادي بالتسامح ، والعدالة ،

والتحرر في الهوى

آمنت أنك سيد المتعصبين
ما كان يخطر لي بأنك جاهلي ...
من غلاة الجاهلين
فكرت أنك طبعة أخرى
ولكني وجدتك ..
طبعة عادية .. كالآخرين !!

خمسة استفهامات ناطقة بالتعجب والدهشة من هذه الصور المتضاربة، فهذا مثقف وأفكاره جاهلية يظهر بمظهر التقدمية ، وسلوكه على النقيض رجعي ، وينادي بقيم جذابة ، وهو في حقيقته على عكس ما يعرض من آراء براقة ، فهو شخصية مزدوجة ، يظهر بغير ما يبطن ، وهذا لون من النفاق الثقافي ، وحقيقة الثقافة وجوهرها الأصيل وكل ما يمت لها بصلة برىء من هذه الصورة الوضيعة .

ويبدو أن هناك نمطًا من المثقفين المرسومين ، ويتسمون بشيء من الجبن، فيظهرون كما لو كانوا على الحياد ، خوفًا على صورتهم من الاهتزاز ، فلا يقبلون بالمغامرة في المعارك ، ففقدوا بروتينيتهم النزعة القتالية ، ومثل هذا النمط ممن تربت الشاعرة على ظهورهم بسخرية ، وتدعوه للبقاء حيث هو في قصيدتها

«إلى رجل يخاف البحر» ، مما يعدد صيغ الخطاب الشعرى ، المداهم بضراوة مرة ، والمعجب مرة والساخر مرة، والمتوسل مرة، تقول لهذا النمط المرسوم في المقطع الثالث :

لا أريدك أن تفقد إصبعًا واحدًا

أو شعرة واحدة

أو جوهرة واحدة

من جواهر عرشك

أنت رجل متزن ورصين ،

وأنا امرأة فوضوية

أنت نجم في علاقاتك العامة

وأنا غجرية ...

لا تعرف أقنعة المدن

وفن العلاقات العامة ..

حيث وضعت الشاعرة نفسها موضع المفارقة مع هذه الصورة للرجل المتزن الرصين كما تقتضي نجومية هذا المثقف ، بينما هي فوضوية ، كما أن سلوك وتصرفات النجم الثقافي محسوبة بعناية وإيتكيت الطبقة ، في حين هي غجرية لا تعرف قواعد السلوك

المدني ، أو هي على وجه التحديد لا تريد أن تعرفه ، وحتى لو عرفته لا تريد الخروج على طبيعتها وحريتها ، وعليه فهما نموذجان لا يلتقيان ولا يأتلفان .

وتقول له في المقطع الرابع :

أيها السيد الذي أغمد سيفه

ونسي غريزة القتال

إني أعفيك من التزامك العاطفي نحوي ..

أعفيك من الخروج في الليل وحدك

لأن البرد يؤذيك

والسير معي في الحدائق العامة يؤذيك ..

والدخول معي إلى المقاهي المغلقة يؤذيك ..

إنني أعفيك - أيها السيد - من كل شيء ...

فأنت رجل لا يتقن الألم ..

أي حوار راق تديره الشاعرة مع هذا النمط من المثقفين المصبوب صبًا في شخصية تكاد تكون تحفة ؟ وأي تعال على ضعفه البشري في عدم مقدرته على تجاوز الخطوط المرسومة للنمطية ؟ ثم هذه اللوحة للقواعد في المقطع الخامس :

ابق - أيها الرجل - حيث أنت ...

ابق عبداً لعاداتك اليومية البليدة

انتظر قهوتك في الثامنة ..

وجريدتك اليومية ، في الثامنة والدقيقة العشرين ...

وإفطار الصباح في التاسعة ...

ابق بين ملفاتك ..

وبريدك .. وسيجارك الكوبي

مزروعًا كمسلة مصرية ..

القواعد النمطية المرسومة بهذه الدقة المتناهية ، تستعبد الشخصية حتي تفقد ديناميكيتها ، وتتجمد في مكانها لا تبرحه ، والصور الجزئية في المشهد ، وإن كانت مادية ، تفصح عن الداخل المتيبس ، مما يذكرنا على الفور ، بقصيدة أخرى في الديوان التالي «**في البدء كانت الأنثى**» والقصيدة بعنوان «**إلى (روبوت) عربي عاشق**» ، مما يؤكد أن الشاعرة تكتب عن نموذج موجود بالفعل ، يلح على خيالها من آن لآخر .

وتكون النهاية في المقطع السادس :

أيها الرجل المشنوق على حبال الوقت ..

ابق مطموراً تحت أوراقك وأرقامك ..

ابق واقفًا على مرفأ الطمأنينة

أما أنا ...

فمسافرة مع البحر ...

مسافرة مع الشعر ...

ومسافرة مع البرق

مسافرة في كل الأشياء

التي لا تعرف التوقيت ...

في مفارقة بين استاتيكية الرجل الذي شنقه الوقت ، وطمرته الأوراق والأرقام ، طمعًا في بر السلامة من جهة ، وعلى النقيض منه ديناميكية المرأة مع كل ما يأتي بلا موعد ولا حسبان.

وننتقل إلى الديوان الرابع «**في البدء كانت الأنثي**» ، وهو عنوان مستعار من التراث الديني ، ودرج المبدعون على توظيفه في السياق الذي يخلعون عليه مسحة من القداسة ، وعليه تكون الشاعرة شديدة الاعتزاز بأنوثة المرأة في مواجهة الرجل الشرقي .

ونواجه أولى قصائد هذا الديوان بعنوان «**كن صديقي**» ، وهي من بحر الرمل ، وقد حظيت هذه القصيدة بعناية أكبر من

غيرها ، فقد وقع عليها الاختيار في الغناء ، ولذلك ما يبرره ، واهتمت بها الدراسات الأدبية فوقف عندها الأستاذ إسماعيل مروة أكثر من مرة ، وكانت أهلا لدراسة مستفيضة على فضاء كتاب كامل للدكتور عبد الملك مرتاض ، الذي أشبعها تشريحًا لكل حرف وفعل واسم ، وجملة ، ولوحة ، والذي يهمنا أن تأخذ دورها في السياق الذي نحن فيه .

والقصيدة من خمسة مقاطع مرقمة ، والعنوان - كما ذكرنا أكثر من مرة - تكثيف واختزال لمضمون التجربة ، وسيتكرر في بداية كل مقطع مرتين متتاليتين ، بما هو مفتاح محوري ، وهذا من الظواهر التعبيرية المصاحبة في شعر سعاد الصباح - كما ذكرنا أيضًا - وربما ذكرنا أن الصداقة بين الرجل والمرأة مفهوم معاصر ، وألحت عليه الشاعرة في أكثر من سياق ، وهو شكل حضاري نابع من التطورات الاجتماعية الحميدة ، ولنبدأ مع المقطعين الأول والثاني :

كن صديقي ..

كن صديقي ..

كم جميل لو بقينا أصدقاء

إن كل امرأة تحتاج أحيانًا إلى كف صديق ..

وكلام طيب تسمعه ..

وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات ..

لا إلى عاصفة من قبلات ..

فلماذا يا صديقي ..

لست تهتم بأشيائي الصغيرة ؟

ولماذا .. لست تهتم بما يرضي النساء ؟

- ٢ -

كن صديقي ..

كن صديقي ..

إنني أحتاج أحيانًا لأن أمشي على العشب معك ..

وأنا أحتاج أحيانًا لأن أقرأ ديوانًا من الشعر معك ..

وأنا - كامرأة - يسعدني أن أسمعك ..

فلماذا - أيها الشرقي - تهتم بشكلي ؟

ولماذا تبصر الكحل بعيني ..

ولا تبصر عقلي ؟

إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار ؟

ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار ؟

وآثرنا أن يكون المقطعان متجاورين ، لأنهما يتفقان بعد طلب الصداقة التي يتصدر كل مقطع ، باحتياجات المرأة ، ثم الاستفهام التعجبي من تصرفات الرجل الشرقي ، كما أن هناك تغيرًا دقيقًا بينهما له دلالته ، ففي المقطع الأول تخاطب الرجل بقولها «يا صديقي» مع أول استفهام ، ومعناه أنه على درجة من القرب ، ويكون النداء المصاحب للاستفهام الأول في المقطع الثاني هو «أيها الشرقي» ويكون في هذه الحالة قد ابتعد عن المرأة وسوف يستمر بهذه الصفة في سائر المقاطع ، ويتولد من هذا دلالة أخرى، هي أن الشاعرة ليست معادية للرجل في البداية ، بل هي قريبة منه وحريصة عليه ، لما تعلم من أهمية دوره ، ولكنه في رأيها هو الذي يبتعد عنها ، بالابتعاد عما يسعدها من تحقيق ما تأمله من العلاقة بينهما ، فتختلف اهتماماته عنما تأمله هي من اهتمامه بها .

وشيء آخر ، كنا أشرنا في سياق سابق، إلى بعض الخصائص في الشعر الحديث ، مثل مجيء كلمة أو جملة في البداية غامضة بعض الشيء، غير محددة المعنى المقصود ، وبالمضي قدمًا في قراءة القصيدة نعثر على بعض الإضاءات لهذا

الغموض السابق ، وهنا شيء من هذا القبيل ، ففي المقطع الأول تؤاخذ الرجل «لست تهتم بأشيائي الصغيرة» ثم بعد ذلك «لست تهتم بما يرضي النساء» ، فالأشياء الصغيرة ، وما يرضي النساء ، ليس محدداً يقيناً ، فهذا هو القدر من الغموض ، وفي المقطع الثاني نجد ضوءاً كاشفاً ، هو المشي معه على العشب ، وقراءة ديوان من الشعر معه، كما يسعدها ويرضيها أن تسمع منه الكلام الطيب.

كما كانت نبرة خطاب الشاعرة للرجل في المقطع الأول أقرب للعتاب الذي يكون بين المتقاربين ، ولكن النبرة ترتفع منذ المقطع الثاني إلى المؤاخذة والحساب على أخطاء في نظرة الرجل للمرأة والتي هي صلب الرسالة الشعرية في سياق هذا المبحث ، وبهذا تتضافر العناصر الشعرية في تطور الحدث الدرامي في العمل الفني.

وصورة الرجل هنا تبدو في إهماله لحاجات المرأة ، واهتمامه بها يتركز على الشكل والمظهر والزينة ، دون إمكاناتها العقلية ، وترميه الشاعرة في نهاية المقطع الثاني بأن فيه شيئًا من بقايا شهريار ، الذي تحكمه عاطفة الغضب والانتقام من المرأة في غياب الجانب العقلي أمام ثورة الغضب ، وزبدة شهريار في ألف ليلة وليلة هي سطوته وجبروته على المرأة، والبطولة الرئيسية في هذه الملحمة الشعبية للرجل والمرأة .

وتقول الشاعرة في المقطع الثالث :

كن صديقي ..

كن صديقي ..

ليس في الأمر انتقاص للرجولة

غير أن الرجل الشرقي لا يرضي بدور

غير أدوار البطولة ..

فلماذا تخلط الأشياء خلطًا ساذجًا ؟

ولماذا تدعي العشق وما أنت العشيق ؟

إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ..

ذكي .. وعميق

وإلى النوم على صدر بيانو أو كتاب ..

فلماذا تهمل البعد الثقافي ..

وتعني بتفاصيل الثياب ؟

الالتفات البلاغي يأخذ ثلاثة أشكال في هذا المقطع ، فهي أولاً تخاطبه وهي تطلب صداقته ، ثم تنصرف عنه وتتحدث بضمير الغيبة عن الرجل الشرقي الذي يصر على الاحتفاظ بدور البطولة منفردًا ، ثم تعود إلى صيغة الخطاب في مؤاخذته ، ثم

الغيبة في الحديث عن حاجات المرأة، ثم العودة إلى خطاب الرجل في عيوب نظرته إلى المرأة .. والالتفات المتكرر هنا من النظر إليه والانصراف عنه وتكرار النظر والانصراف ، إنما هو ترجمة للغضب من الرجل ، أو الهزء به على سلوكياته غير المنسجمة مع الحقيقة والواقع .

كما أن المبهم العام أو الغامض في المقطع الثاني ، وهو «لا تبصر عقلي» ، قد اتضح هنا المراد به أو توضيحه ، وهو البعد الثقافي المفصل بالمعرفة الموسيقية ، ثم الكتاب كوسيلة للمعرفة .

ونقرأ المقطع الرابع :

كن صديقي ..

كن صديقي ..

أنا لا أطلب أن تعشقني العشق الكبيرا ...

لا .. ولا أطلب أن تبتاع لي يختًا ..

وتهديني قصورًا ..

لا .. ولا أطلب أن تمطرني عطرًا فرنسيًا ..

وتعطيني مفاتيح القمر

هذه الأشياء لا تسعدني ..

فاهتماماتي صغيرة ..

وطموحي .. هو أن أمشي ساعات .. وساعات معك

تحت موسيقي المطر ..

وطموحي ، هو أن أسمع في الهاتف صوتك ..

عندما يسكنني الحزن ...

ويبكيني الضجر ..

في المقاطع الثلاثة الأولى كانت المرأة تفصح عن حاجاتها ، مرة بالعموم ، ومرة بشيء من التفصيل ، وأعادتها هنا إجمالاً وتفصيلاً بما يكشف عن جوانب أخرى ، ومع ذلك كلها تتسم بأنها حاجات صغيرة، ولكن الجديد في المقطع الرابع ذكر المرأة لما لا تحتاجه ولا يسعدها وجوده، كالعشق الكبير وامتلاك اليخت والقصور ، والعطر الفرنسي ، ومفاتيح القمر بما فيها من صورة كنائية ناهدة إلى الرمز ، وكل ذلك من الماديات الصارخة التي يرضي بها السذج ، وهي الصور المفارقة للحاجات الصغيرة، الممثلة للقناعة والرضا بالمشي ساعات مع الحبيب ، مرة على العشب ، ومرة تحت المطر ، وسماع صوت الحبيب في الهاتف إذا ما حزبها أمر أورثها ضجرًا أو حزنًا .

ونناقش هنا وجهة النظر في كتاب «سعاد الصباح شاعرة

شتائية في الحب والغضب» وتحديداً العبارة القائلة : «وإن كان ثمة اعتراض على القصيدة فإنما يكون على النظرة الحالمة أكثر من اللازم ، والأفلاطونية التي تحملها المرأة عندما تكتفي بسماع صوت الهاتف وبالسير معه ، لكن إلى متى ؟» ونرد على الاعتراض بأنه لا يقال في الحب «إلى متى» ، فالحب غاية في ذاته ، والرومانسية لمسة مطلوبة فيه ، والأفلاطونية ليست عيبًا ، وهي المثالية العليا ، وفقدانها سبب كثيراً من المتاعب في الحياة اليومية الحديثة ، تحت وقع من سيطرة الماديات ، حتى تنبه المهتمون أخيراً إلى عودة الرومانسية بشكل جديد ، والشاعرة ذات رسالة اجتماعية حضارية - كما هو السياق - فمثاليتها عبر رسالتها مشروعة، ومؤتلفة مع نفسها ، ومنطقها فيما تريد إيصاله إلى المجتمع.

والمقطع الخامس والأخير :

كن صديقي ..

كن صديقي ..

فأنا محتاجة جداً لميناء سلام

وأنا متعبة من قصص العشق وأخبار الغرام

وأنا متعبة من ذلك العصر الذي

يعتبر المرأة تمثال رخام .

فتكلم حين تلقاني ...

لماذا الرجل الشرقي ينسي ،

حين يلقي امرأة ، نصف الكلام ؟

ولماذا لا يري فيها سوي قطعة حلوي ..

وزغاليل حمام ؟..

ولماذا يقطف التفاح من أشجارها ..

ثم ينام ؟...

وهنا إعادة للمحتوى في المقاطع السابقة بألفاظ أخرى ، من حاجات المرأة ، وما لا تحتاجه من جانب آخر ، والاعتراض على العصر في اعتبار المرأة خالية من الروح والشعور ، ومطالبة الرجل الشرقي بالكلام ، وليس مطلق الكلام ، بل الكلم الطيب ، كما نص عليه المقطع الأول ، مؤاخذة الرجل الشرقي على عدم اهتمامه بالكلمة الجميلة، واقتصاره في نظرته للمرأة على أنها مجال لشهوته .

أما نسيان الرجل الشرقي نصف الكلام حين يلقى امرأة فهي صورة تحتاج إلى تعميق للقارئ العادي ، خشية وقوعه في لبس يوهم خلاف المعنى المقصود ، فالذاكرة الثقافية تحتفظ بالمعنى

الجميل المتمثل في الصمت عند رؤية الحبيب ، ونموذجه الرائع قول القائل :

وما هو إلا أن أراها فجاءة

فأبهت لا عرف لدي ولا نكر

ولروعة المعني ترجمه الشاعر الحديث إلى العامية فيما غنت به كوكب الشرق أم كلثوم ، «ولما أشوفك يروح مني الكلام وأنساه» فالصمت هنا قمة الشعور الذي يعجز عنه التعبير ، والصمت هنا مساو لأبلغ الكلام.

أما قول الشاعرة عن نسيان الرجل الشرقي نصف الكلام عندما يلقي امرأة فليس من هذا القبيل ، إنما هو نابع من عدم اهتمامه بالكلام الطيب الجميل الذي يغذي الروح .

ومن بحر المتدارك تجيء قصيدة «أنثي ٢٠٠٠» لتؤكد على وعي الشاعرة برسالتها واختيارها للطريق الصعب ، ونقرأ القصيدة قبل التعليق عليها :

قد كان بوسعي

- مثل جميع نساء الأرض -

مغازلة المرآة

قد كان بوسعي ،

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي
وأمارس ثرثرتي في الهاتف ،
دون شعور بالأيام ... وبالساعات
قد كان بوسعي ،
أن أتجمل ..
أن أتكمل ..
أن أتدلل ..
أن أتحمص تحت الشمس ...
وأرقص فوق الموج .. ككل الحوريات
قد كان بوسعي
أن أتشكل ..
بالفيروز ، وبالياقوت ،
وأن أتثني كالملكان ...
قد كان بوسعي
أن لا أفعل شيئًا
أن لا أقرأ شيئًا

أن أتفرغ للأضواء .. وللأزياء .. وللرحلات ...

قد كان بوسعي

أن لا أرفض

أن لا أغضب

أن لا أصرخ في وجه المأساة ..

قد كان بوسعي

أن أبتلع الدمع

وأن أبتلع القمع

وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات ...

قد كان بوسعي

أن أتجنب أسئلة التاريخ

وأهرب من تعذيب الذات ...

قد كان بوسعي

أن أتجنب آهة كل المحزونين

وصرخة كل المسحوقين

وثورة آلاف الأموات ...

لكني خنت قوانين الأنثي

واخترت مواجهة الكلمات ...

فالشاعرة إذن مدركة ما وراء اختيارها من متاعب ، وتضحياتها بسبب هذا الاختيار الصعب ، فهي تعدد من الصور ما كان بإمكانها أن تمارسه وتريح نفسها من مشاق الحرب التي أعلنتها على الرجل الشرقي ، وهذه الصور التي رفضتها الشاعرة ليست مصطنعة ، ولا من وحي الخيال، وإنما هي مما تمارسه نساء كثيرات ، اشترين راحة البال وتفرغن للأضواء والأزياء والرحلات، والزينات بأغلى الكنوز والجواهر ، وعشن كملكات فيما يسمي حديثًا بالمجتمع المخملي ، وكان بإمكان الشاعرة بكل بساطة أن تعتنق هذا النمط البراق ، علمًا بأنها لا تدعي ذلك ، فإمكانياتها تساعدها على ذلك على جميع المستويات ، لكنها تعلم أيضًا أن برق المجتمع المخملي برق كاذب ، وسراب بلقع ، حتى إذا جاءه الإنسان لم يجده شيئًا، ومن هنا حملت الشاعرة على النسوة اللاتي اعتنقن هذا الأسلوب ، وتخلين عن روح الجهاد ، حتى يعلم من لا يعلم، أنها لا تهاجم الرجل بما هو رجل ، وإنما تهاجم صور الاسترخاء والضعف أيا كانت ، مع الرجل والمرأة ، وفي هذا من العدل والإنصاف ما فيه ، مما يجعل الرسالة رسالة حقًا ، ويخلع عليها مشروعيتها .

وعلى صعيد الأداء الفني ، نلاحظ أن الشاعرة رفضت ما رفضت من سلوكيات عبر الإثبات تارة ، والنفي تارة أخرى ، وفي حال الإثبات والنفي اعتمدت الفعل المضارع ، للإشعار أن هذا مما يمارس الآن وفي الوقت الحالي ، والمضارعة إغواء وإغراء، لأنه يسبب العدوى ، فاستعلاء الشاعرة عليه اقتدار وامتلاء بقوى نفسية أعلى وأسمى وأرقى .

ومن جهة أخرى جاء حسها الموسيقي عاليًا ، فمع أن القصيدة من الشعر الحديث الذي يعتمد التفعيلة ، فإنها راعت القافية ، وجعلتها بمثابة القرار لكل دفعة شعرية تبدأ مع المفتاح المحوري «قد كان بوسعي» وتنتهي الدفقة بالقافية اللازمة من أول دفقة حتى آخر دفقة ، كالذي نراه في الدفقة الثانية : أن أتجمل . . أن أتكحل . أن أتدلل ، ومثله ما نجده في الدفقة السادسة : أن أبتلع الدمع . . أن أبتلع القمع ، وفي الثامنة : المحزونين . . المسحوقين ، وهو فن بلاغي قديم ، أشبه بحال التطريب في الشعر .

والجميل ما جاء في ختام القصيدة في السطرين الأخيرين كتابة ، اعتمدت الشاعرة الفعل الماضي مرتين ، خروجًا على التزامها الفعل المضارع على فضاء القصيدة . ليواكب هذا الخروج على المضارع ، الخروج على قوانين الأنثى ، فإذا كانت الشاعرة

مدركة وقاصدة ، فهي تعرف أدواتها وتحسن التنغيم على أوتارها، أما إذا كانت غير متعمدة ، فهذا أبلغ دلالة، لأنه من اللاشعور ، وهو مشبع بزاد فني وجمالي ينضح على المخيال الشعري عند لحظة الإبداع .

ولأن الحدود واهية بين إعلان الشاعرة عن حبها في مرحلتيه السابقتين، وبين ما نحن فيه من حربها على المعوقات في المجتمع الشرقي، نجد بعض القصائد تجمع بين المنطقتين ، لأنهما - كما أشرنا سلفًا - يصبان في غاية واحدة ، ومن هذه القصائد الجامعة بين البيئتين قصيدة «**إلى واحد لا يسمى**» ، وقد دخلت القصيدة في سياق الفصل الثاني ، وننبه هنا إلى أن المقطعين الثاني ، والثالث ، صريحان في سياقنا الحالي ، ولكننا نكتفي بهذا التنويه، حتى لا نقع في التكرار الذي يحتج عليه المهتمون بالأكاديمية .

وفي قصيدة «**رجل تحت الصفر**» ترتفع حدة هجوم الشاعرة على الرجل المعوَّق والمعوِق ، بنفس خصائصها التعبيرية ، على ما سنراه بعد قراءة القصيدة (من بحر المتدارك) :

يا هولاكو هذا العصر ..

ارفع عني سيف القهر

إنك رجل سوداوي ..

مأساوي ..

عدواني ..

لست تفرق بين دماي

وبين نقاط الحبر ...

يا هولاكو ..

ليس هنالك ما يجمعنا

لا أشياء القلب

ولا أشياء الفكر

أنت تحب ثياب البر ،

وإني أشرس من أسماك البحر

أنت تمارس فن القتل ،

وإني أتقن فن الصبر

يا هولاكو الأول ..

يا هولاكو الثاني ..

يا هولاكو التاسع والتسعين

لن تدخلني بيت الطاعة ،

فأنا امرأة ..

تنفر من أفعال النهي ..

وتنفر من أفعال الأمر ..

لا تتحدث عن إحساسك نحوي

إنك آخر مخلوق يتعاطي الشعر ..

ليس هنالك ما يبقيني إن شفاهك مثل الشوك ..

وإن سريرك مثل القبر ..

يا هولاكو ...

لا تتضايق من كلماتي

إن أفشيت أمامك هذا السر

إني في حال الغليان ،

وإنك رجل تحت الصفر

حينما وقعت الشاعرة على «هولاكو» رمزاً مستعاراً للرجل الشرقي ، تكون قد وضعته في أسوأ حالاته ، فهو حفيد جنكيز خان ، والوحشية كانت جزءاً من علوم الحرب عند المغول ، وتاريخهم معروف في تدمير كل الحضارات التي مروا عليها ، وأعداد من يقتلونهم مما تقشعر له الأبدان وعداوتهم للعلوم

والثقافية تتبدي في إحراق المكتبات كما حدث في مكتبة «مرو» وكانت مفخرة الإسلام ، وفي أسبوع واحد دمر «هولاكو» في بغداد المكاتب والكنوز التي أنفقت في جمعها قرون طوال ، وذهبت مئات الآلاف من المجلدات طعمة للنيران ، أما الذي ألقى في النهر فقد غير لون الماء إلى لون الحبر الذي كتبت به هذه المؤلفات ، فإذا وصمت الشاعرة الرجل الشرقي بوصمة «هولاكو» فمن الطبيعي أن يكون سوداويًا ، مأساويًا، عدوانيًا ، لا يفرق بين الدماء وبين الحبر ، وقد ألمحنا إلى مآسيه في القتل والكبت .

والرجل بهذه الصفة يشكل تناقضًا حادًا مع الشاعرة ، بما يرمز إلى كل منهما ، وسيكون لدينا إذن الثنائية الأم : الرجل الشرقي / الشاعرة، وهي الثنائية التي تنبثق منها مجموعة من الثنائيات ، فتحت إطار «ليس هنالك ما يجمعنا «نجد الثنائيات التالية : أشياء القلب / أشياء الفكر - البر/ البحر - فن القتل / فن الصبر - أفعال النهي / أفعال الأمر ، وأخيرًا العودة إلى الثنائية الأم : إني في حال الغليان / وإنك رجل تحت الصفر بجملتين اسميتين منسوختين بحرف التوكيد . . وتكون لغة التضاد هي الشكل الفني المعبر عن جوانية التجربة .

وكما استغلت الشاعرة المصطلحات الحديثة في أشعار الحب، فعلت ذلك هنا ، ففي مجموعة قصائدها التي تحررت من الوزن،

وهي قصائد مكثفة جدًا نجد من هذه المصطلحات التي تستخدم في لغة السياسة ما هو عناوين لقصائد ، فقصيدة بعنوان «الديمقراطية» تقول :

ليست الديمقراطية

أن يقول الرجل رأيه في السياسة

دون أن يعترضه أحد

الديمقراطية أن تقول المرأة

رأيها في الحب ...

دون أن يقتلها أحد

فالشاعرة لا تقصد إلغاء التعريف الأول للديمقراطية ، بل تعني أن هذا مسلم به ولا حاجة لإقراره ، كما تعني إضافة المفهوم الذي تقدمت به لأنه رسالتها ، ويجب أن يكون هو الآخر حقًا مسلمًا به تضمنه حرية الديمقراطية .

كما تقدم الشاعرة على نفس النسق تعريفًا جديدًا للعالم الثالث بهذا العنوان (ص ٨٥) تقول فيه :

لأن الحب عندنا

انفعال من الدرجة الثالثة ..

والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثة ...

يسموننا شعوب العالم الثالث ...

وهي تعريفات أشبه ما تكون بلغة فن الكاريكاتير الساخر الذي يعتمد اللقطة الفنية المركزة ، وبالغة التعبير ، فلو أردنا شرحها ربما يستغرق ذلك تسويد عدة صفحات ، ومن هذا القبيل الكاريكاتيري قصيدة بعنوان «فضول» :

في المقاهي الأوربية

أقرأ جريدتي وحدي ...

وفي المقاهي العربية

يقرأ كل الجالسين جريدتي معي ...

والدلالة هنا هي فارق الحضارة في كلتا البيئتين ، احترام الخصوصيات هناك ، وانتهاكها هنا ، وليس الأمر مجرد جريدة بل كل ما هو ما هو خاص ، والعشق على رأس الكل ، لأنه من حق الجميع ولا غرابة فيه ، مثله مثل الجريدة فانظر إلى عاديته وطبيعته هناك واحترامه هناك ، والتدخلات هنا بين الإنسان وحقوقه في ممارسة ما هو طبيعي من شأن الكائن الحي ، قالته الشاعرة بتكثيف في العبارة ، عبرت بالصورة عن المفارقة بين مستويين من السلوك الحضاري .

وبهذه النغمة الساخرة تكتب تحت عنوان « **ثقافة**» مخاطبة رجلاً مادحة إياه بأنه أول مثقف عرفته لا يعتبر الجنس مطلبًا قوميًا ولا يتخذ من السرير منبرًا للخطابة ، بما يجعل هذا المعني سائدًا ومسلمًا به على مستوى المثقفين في الوطن العربي كله ، وتخاطب رجلاً آخر تحت عنوان «**الحب المتعقل**»:

هذه الدائرة التي رسمتها بالحبر الصيني

حول فكري ، وذوقي ، وعاداتي

حول كل بوصة من جسدي

وكل موجة من تموجات نفسي

وكل صغيرة وكبيرة في حياتي ..

هذه الدائرة ...

بدأت تأخذ شكل المعتقل

فلا تضيق الدائرة علي كثيراً

لأنني أريدك حبيبي

لا سجاني ...

فالشاعرة هنا ليست الذات وإنما ممثلة للمرأة ، كما أن المخاطب ليس رجلاً محددًا ، بل ممثلاً لبني جنسه ، والقضية

حول مفهوم الحب وأبعاده، حيث تريد الشاعرة أن تجعل الحب صنواً للحرية ، على عكس السائد من حصاره وتقييده وسجنه فهذا يتضارب مع الفهم الصحيح للحب، والحق أن الشاعرة لمست بعداً جميلاً في تحرير الحب هذا البعد الذي أنجزه التصوف في شكل رائع حينما جعلوا منتهي الحرية نابعة من منتهى العبودية ، إذ العبد عبر إخلاصه وصدقه في عبوديته لله ، يتحرر من الخوف والخضوع لأي سلطة دنيوية ، وهو معنى رائع ودقيق لمن يرتفع إلى مستواه .

وتأخذ الشاعرة على الرجل الشرقي حالة من «ازدواجية» في شخصيته، تظهر في حال كونه خطيبًا وكونه كاتبًا ، ففي الأولى يبدو بليغًا متدفقًا وهو يدافع عن حقوق المرأة ومأزقها ، وضرورة فك الحصار التاريخي عن فمها وعقلها وجسدها ، ولكنه في الكتاب يضعها بين قوسين، أى معترضًا أو هازئًا ، وفي قصيدة «العودة إلى الزنزانة» ترسم لوحة مفارقة بين حضارة وحضارة :

عندما تسافر امرأة عربية

إلى باريس .. أو لندن .. أو روما ..

تأخذ على الفور شكل حمامة

ترفرف فوق التماثيل

وتحسو الماء من النوافير

وتطعم بيدها بط البحيرات

... وفي الطريق العودة ..

عندما يطلب قائد الطائرة ربط الأحزمة

والامتناع عن التدخين

يتبدد الحلم ..

وتجف موسيقى النوافير

ويتناثر ريش البط الأبيض

وتدخل مع بقية الدجاجات

إلي قنها ..

ونقول لمن لا يعرف ، إن الشاعرة لم تبتدع هذه الصورة من الخيال المحض ، بل التقطتها من الواقع الفعلي ، وهي صورة تلوكها ألسن العامة، إن كثيراً من النساء اللواتي فرض عليهن الحجاب ، بمجرد ركوب الطائرة المقلعة إلى خارج البلاد ، يخلعن العباءات والخمار ، وتخرج من حقيبة السيد المرآة وأدوات الزينة والمكياج ، وتظل هذه حال المرأة حتى الإيذان بالهبوط في أرض الوطن ، فتستعيد المرأة ما خلعته عند بدء الرحلة. . ولا اعتراض على الحجاب في حد ذاته ، وإنما المسألة تكمن في قناعة المرأة بذلك بحيث يكون نابعًا من داخلها ، وإلا فإنه يتحول إلى مظهر

فقط ، يزول بزوال الرقيب ، فلا قيمة له ما دام غير صادر عن إيمان . . ونقرأ قصيدة «عقوق» :

يرضع الطفل من ثديي أمه ..
حتى يشبع ..
ويقرأ على ضوء عينيها
حتى يتعلم القراءة والكتابة ..
ويسرق من كيس نقودها
ليشترى علبة سجائر
ويمشي فوق عظامها النحيلة
حتي يتخرج من الجامعة
وعندما يصبح رجلاً
يضع ساقًا فوق ساق
في أحد مقاهي المثقفين
ويعقد مؤتمرًا صحفيًا
يقول فيه :
إن المرأة بنصف عقل ..

وبنصف دين ..

فيصفق له الذباب

وغرسونات المقهي ..

وكأنما تريد الشاعرة أن تضع أساسًا لأخطاء السلوك عند الرجل الشرقي ، فوقوفه ضد المرأة من عدم وفائه للأصل الذي نبع منه ، نسى أن المرأة بمعنى ما هى خالقته ، كما صورته الشاعرة في محور الأمومة الذي سبق في الفصل الثاني ولأن الأمومة أصل خالق ، فإنها تعمل في كل الاتجاهات ، فلا بدع أن نراها في دائرة العشق ، ثم نراها من جديد في هذا السياق .

وكثيرًا ما تقارن الشاعرة بين المجتمعين : الأوروبي والعربي في الشكل الحضاري الخاص بوضع المرأة ونظرة الرجل إليها هنا وهناك ، حتي أصبحت هذه المقارنات تشكل محورًا في شعر سعاد الصباح ، وها هي تعود إلى هذا المحور ، في قصيدة بعنوان «الحب .. على نار الفحم» :

الفرق بين العاشقة الأوربية

والعاشقة العربية ..

أن الأولى تتناول الوجبات السريعة

والأطعمة المثلجة ..

والحب المثلج ..

في حين أن العاشقة العربية

تشوي ..

على نار الفحم ..

والمقارنة هنا قد تكون لصالح المرأة العربية في حبها ، لأن ما يشوي على نار الفحم ، يكون مستويًا على هدوء ، كما أنه طازج ، وفائدته الغذائية على ذلك أفضل بكثير من الأطعمة الجاهزة المثلجة ، التي تفقد كثيراً من مقوماتها الغذائية . . وليس هذا ما ترمي إليه الشاعرة على ما نعتقد ، لأنه ليس من السياق .

وما تعنيه الشاعرة ، على ما يرشحه السياق ، أن عشق الأوربية يمارس دون عناء أو مكابدة ، فهو في متناول المرأة حينما تريد ، وأينما تريد . . بينما عشق المرأة العربية يواجه بصعوبات وآلام مبرحة ، لا تنبع من الحب في ذاته ، بل من ظروف المجتمع المحيطة به ، مما يقتضي المرأة العربية أن تخوض من أجله معارك وحروبًا ضارية حتى تفوز بعشقها ، إن هي فازت .

وتواصل الشاعرة توظيفها للإنجازات العلمية ، وتخلق لها سياقًا يخدم قضيتها ، وأحيانًا كثيرة تذكر المنجز العلمي باسمه الأجنبي ، حتى ولو كان هذا المنجز عنوانًا ، كما في قصيدة **إلى (روبوت) عربي عاشق»** ، ونقرأ المقطع الأول :

-١-

مشكلتك الكبرى يا صديقي

أنك تختزن في ذاكرتك

كل الأفكار السلفية

وكل الكلمات المأثورة

وكل ما ورثته عن أجدادك

من نزعات التملك ..

والسيادة ..

والتعددية النسائية ..

فمنذ العنوان ندرك أننا مع رجل آلي ، لا يملك الخروج على ما أملي عليه ، وخزن في ذاكرته ، ونجحت الشارة في استعارة هذا المنجز للعاشق العربي، الذي يتصرف بمقتضى الموروث العتيق، دون إدراك لمتغيرات الحدث من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر ، وحددت الشاعرة هذا الموروث في ثلاث صفات ، هي : التملك ، السيادة ، التعددية النسائية، وهذه هي مشكلته الكبرى ، التي ستتفرع عنها في كل مقطع مشكلة كبرى تتصدر المقطع بما هي جملة محورية ، بمثابة المفتاح لصورة متفرعة ، ونلاحظ أن المشكلة الكبرى في المقطع الأول ، يعقبها تعبير «يا

صديقي» هكذا بإضافة صاديق إلى ياء المتكلم وما فيها من حميمية، فالشاعرة إذن وهي تهاجم العاشق العربي ، ليست معادية له من البدء ، ولكن صداقته لها ستختفي بعد المطلع ، حيث تجيء بعد ذلك ، بتكرار «مشكلتك الكبرى» ولكنها غفل من الصداقة :

-٢-

مشكلتك الكبرى

أنك رغم كلامك عن الحداثة ..

لست حديثًا

ورغم كلامك عن المعاصرة ..

لست معاصرًا

ورغم كثرة أسفارك

فإنك لم تبارح خيمتك ..

وهنا مجموعة من المتناقضات المتضادة ، الناتجة من الإثبات والنفي ، كلامك عن الحداثة / لست حديثًا - كلامك عن المعاصرة / لست معاصرًا - كثرة أسفارك / لم تبرح خيمتك ، التضاد في الصورتين الأوليين لأنه مجرد كلام دون فعل أو حتى وعي ، والتضاد في الصورة الثالثة لأنه كان يرحل ويسافر وأفكار

الخيمة في ذهنه ، يحملها معه أينما سار ، فليست عنده مقدرة على استيعاب المستجدات فيما سافر إليه :

-٣-

مشكلتك الكبرى
أنك لا تزال إقطاعيًا
في العصور الماركسية ..
ولا تزال قبليًا ..
في عصور الليبرالية
ولا تزال متمسكًا بناقتك
في عصر حرب النجوم ..

أيضًا ثلاث مفارقات ، مع استخدام مصطلحات سياسية واجتماعية ومنجز علمي ، فالإقطاع في عداء مع الاشتراكية ، والنزعة القبلية تعصب أعمى مضادة للبيرالبية ، ومن السخرية بمكان الإبقاء علي الناقة وسيلة انتقال مع التقدم العلمي في عصر السرعة المذهلة .

-٤-

مشكلتك الكبرى
أنك لا تتخلى عن شعرة واحدة

من نرجسيتك التاريخية
فأنت تدعو النساء إلى الرقص
ولا تدور إلا على نفسك
وتنام مع المحترفات
ولا تنام إلا مع نفسك
مشكلتك الكبرى
أنك مصفح ضد الحب
وضد الشعر
وضد الحنان
وأنك لم تفتح منذ عرفتك
نافذة واحدة لدخول الشمس
ودخول العصافير

هذا المقطع في قوة مقطعين ، حيث دار المفتاح المحوري دورتين ، في الأولى وصمته الشاعرة بالنرجسية وما ينبني عليها ، وفي الثانية بعدم القابلية لأهم ثلاثة معان في الحياة : الحب ، الشعر ، الحنان ، ثم الرابعة وهي : الحرية ، والمعاني الأربعة مما لا طاقة له بها ، كيف وهو خال من الإحساس والشعور ، وكل من هذه ، يفترض حسًا عاليًا وشعورًا حادًا ؟!

-٥-

مشكلتك الكبرى

أنك تشتري الكتب .. ولا تقرؤها ..

وتدخل المتاحف ..

ولا تتذوق زواج الخطوط والألوان ..

وتنزل في فنادق الدرجة الأولى ...

ولكنك لا تعيش ..

وتغير النساء

كما تغير قمصانك ..

وربطات عنقلك ..

وتمارس الحب

كما تخلع حذاءك

جعلته أولاً يعيش في ظاهر الثقافة شكلاً ليس إلا ، من شراء الكتب، وارتياد المتاحف والفنادق الكبرى ، دون أن يكون له مضمون ومحتوى ، وشعوره بالنساء منعدم الإحساس و تتساوى المرأة عنده مع مقتنياته الاستهلاكية ، يغير ويبدل فيها على هواه اليابس المتجمد .

-٦-

مشكلتك الكبرى

أن جميع معلوماتك عن الحب

مأخوذة من كتاب (ألف ليلة وليلة)

فاحتفظ بذاكرتك المعدنية كما تريد ..

فإن آخر اهتماماتي

أن يحبني (كمبيوتر)

كان لابد من هذه النتيجة الحتمية في الانفصال ، لأنهما ضدان لا يلتقيان ، هي امرأة ممتلئة حيوية وتفتحًا واستجابة للحياة، وهو رجل مبرمج على مخزون لا يملك ولا يعرف الخروج عنه ، فمع أنه (كمبيوتر) مستحدث علمي حديث جدًا إلا أنه محشو بالخرافات والأساطير من «ألف ليلة وليلة» ، فجمع سيئات القديم والحديث في آن واحد .

وينتهي الديوان الرابع بقصيدة «**القمر .. على قائمة المطلوبين**» :

-١-

كل شيء من حولنا يتساقط ..

الفرح ..

والطفولة ..

ودفاتر الشعر ،

وشجر الأحلام

كل شيء يضيق

حتى مساحة البحر

ومساحة الحرية

-٢-

حتى الشمس في هذا العصر الظلامي

أخذوها من بيتها ..

وحكموا عليها بالسجن خمسة عشر عامًا

بتهمة توزيع رسائلها الضوئية

على نوافذ المواطنين ..

حتى ضوء القمر

ألصقوا صوره على كل جدران المدينة

وطلبوا إلقاء القبض عليه

حيًا .. أو ميتًا ..

-٣-

حتى سنابل القمح
وضعوها في الإقامة الجبرية
ومنعوا العصافير من زيارتها
حتى كلامنا في المقهي .. أو على الهاتف ..
مسجل على أشرطة
ومحفوظ في أرشيف المباحث العامة ..

-٤-

إنهم يحاولون أن يغتالوا القصائد
ويحرقوا غابات الحب الخضراء
ويستأصلوا رجولة الرجال
وأنوثة النساء
ولكننا ...
سنتحداهم بكل طاقاتنا عن الحب
لأن الحب وحده ...
هو الذي سيطرد جحافل البرابرة
ويوقف هجمة عصور الإنحطاط ...

عودة إلى توظيف لغة الحياة اليومية كما تبدو في الصحافة ، والشرطة، والبوليس السري ، والمحاكم ، والمادة المستخدمة في كل ، من توزيع المنشورات ، والملصقات على الجدران وطلب القبض عليه حيًا أو ميتًا، والإقابة الجبرية ، وتسجيلات الأشرطة للإدانة ، وأرشيف المباحث العامة ، والاغتيال المتعدد ، وتتلاحق أنفاسنا ونحن نلهث أمام حجم القضية التي تهدد أمن المجتمع كله في احتشاد كبير ، واستنفار لكل القوي، ضد من يا ترى ؟ من هؤلاء الذين قامت من أجلهم القيامة ؟ وتفاجأ بأنه ضد كل ما هو جميل في الحياة ، من : فرح ، طفولة ، شعر، أحلام ، وحب ، حتى الطبيعة : الشمس ، القمر ، البحر ، سنابل القمح ، العصافير . . يا الله ! أى جيش من البرابرة هذا الذي يحتشد لقتل هذه المعاني !؟ ومع كل هذا الجبروت ، بكل هذه الأسلحة ، فإن الشاعرة تستدرك «ولكننا . .» ، ويجيء خبر لكن «ستتحداهم» ، فى ثقة مطلقة من إمكانياتها ، حتى ولو كانت هذه النهاية خطابية ، ولعلم الشاعرة بهذه الخطابية ، تعلن أسلحتها في التحدي ، إنه الحب والحب وحده ، فيخفف هذا السلاح الجميل من خطابية النهاية ، فما أجمل الحب سلاحًا في معالجة كل ما تعنيه مجتمعاتنا من أو صاب وأواج .

وإلى هنا تنتهي دورة سياقنا مع ديوان «**فى البدء كانت الأنثى**» .

ومع ديوان «قصائد حب» نجد الشاعرة لأول مرة تقدم لديوانها تقديمًا مسهبًا بعض الشيء ، والطابع العام في هذه المقدمة يصوب سهامه إلى الدفاع عن حق المرأة في البوح ، أكثر من أي سياق آخر ، وللعلم يعتبر النثر الأدبي لسعاد الصباح من قبيل شعرها المنثور ، فالحدود بينهما واهية للغاية ، وجاء في هذه المقدمة أن الصوت الأنثوي ظل مرتبطًا بالعار والعرض والشرف ، خلال مراحل طويلة من التاريخ ، وأن المرأة قاتلت كثيرًا لاستعادة صوتها المحجوز عليه ، والخروج به من مرحلة الخرس التي وضعت صوتها تحت الحراسة ، مما جعل المجتمع العربي يقتصر علي صوت الرجل على ما به من خشونة وملوحة ونبرة معدنية . كما أشارت الشاعرة إلى الجهود التي بذلت في أوائل القرن العشرين في تخلص المرأة من الحجاب ، وإن كان الحجاب ظل مفروضًا على صوتها لم يتزحزح إلا قليلاً، رغم الانفتاح المعرفي والثقافي ، وكشف عن هدفها من هذه المجموعة الشعرية ، وهو تحقيق نوع من الاشتراكية العاطفية بعيدًا عن أي فكر إقطاعي أو قبلي أو احتكاري ، وأن تقيم ديمقراطية يتساوى فيها الرجل والمرأة في حرية البوح .

من ذلك ما جاء من بعض المقاطع في «قصيدة حب ١» :

أريد أن أكتب إليك

لأدافع عن كل شبر من أنوثتي ..
أقام به الاستعمار
ولم يخرج حتي الآن ..
فالكتابة هي وسيلتي
لكسر ما لا أستطيع كسره ..
من قلاع القرون الوسطى ،
وأسوار المدن المحرمة ..
ومقاصل محاكم التفتيش ..
أريد أن أكتب ..
لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات
التي رسموها حول عقلي ..
وأخرج من حزام التلوث
الذي سمَّم كل الأنهار
وكل الأفكار ..
وأجهض ألوف الكتب ..
وألوف المثقفين

الكتابة هى وسيلة المبدعين في التعبير عن قضاياهم ، وهي

الحل عند العجز عن الفعل ، بل لعلها أبلغ الرسائل ، لأنها لا تقف عند زمن الحدث ومكانه ، ثم إن العلاج بالكتابة مسألة يعرفها الموهوبون والدارسون، فتوتر المبدع حينما يحز به أمر هو انفعال ضار ، والكتابة تداوي ضرر الانفعال ، والشارة بطبيعة الحال مدركة لهذه الحقيقة ، وهي تستعين بالكتابة لكسر ما لا تستطيع كسره من قلاع هؤلاء الذين يعيشون في العصور الوسطى، ويحرمون المدنية ، وينصبون محاكم التفتيش لمن تسول له نفسه أن يعيش في مدينة العصر الحديث ، ويحاصرون العقول، ويلوثون الأفكار ، ويجهضون الثقافة والمثقفين . .

ثم تواصل الشاعرة :

أريد أن أكتب لك ..

أو لغيرك ..

أو لأي رجل في المطلق

أريد أن أقول للورق

ما لا أستطيع قوله للآخرين

فالآخرون

منذ خمسة عشر قرنًا يتآمرون ضد الأنوثة ..

أريد أن أفتح ثقبًا في لحم السماء فالمدينة التي أسكنها
لا تطرب إلا لصياح الديكة
وصهيل الخيول ..
وشهيق ثيران المصارعة
.....
.....
أريد أن أبصق الحصاة من فمي
فليس من المعقول
أن أعشقك هذا العشق الخرافي
ويبقى سرك محفوظًا كالطفل في بطني
.....
.....
سوف أبقي أصهل
مثل مهرة فوق أوراقي
حتي أقضم الكرة الأرضية بأسناني
كتفاحة حمراء

هذه إجابات لأكثر من سؤال :

١ - من المتكلم في القصيدة ؟
٢ - من المخاطب فيها ؟
٣ - من الغائب المتحدث عنه ؟

إذا عرفنا أن القضية المطروحة هي أزمة الوضع الحضاري للمجتمع العربي ، نكون قد وضعنا أيدينا على البؤرة التي تفجر الإجابة عن الأسئلة الثلاثة ، فالمتكلم ليس سعاد الصباح الذات ، وإنما سعاد الصباح الشاعرة، التي تنوء بحمل رسالة تحضير مجتمعها ، ومن هنا فهي تمثل المرأة العربية في تاريخنا كله ، والنص هنا صريح في هذا الانسحاب الممتد على فضاء التاريخ ، فعشقها للمخاطب بقي سرًا محفوظًا داخلها «خمسة عشر قرنًا» وهي الفترة التي نعرفها من تاريخنا العربي .

وعليه فالمخاطب ليس رجلاً بعينه ، والنص صريح أيضًا في ذلك «لك أو لغيرك . . أو لأي رجل في المطلق» المهم أن تكتب، ولابد أن تقع كلماتها في أذن واعية ، أين ؟ ومتى ؟ لا يهم ولكنه يقينًا سيحدث، وهذا اليقين هو الكامن وراء الصمود لأصحاب القضايا والرسالات ، ولولاه لحطم اليأس عزائهم .

وسيكون ضمير الغائب واضح المرجع كذلك فهم الآخرون المتآمرون ضد الأنوثة ، وهؤلاء ليسوا الآ فقط ، وإنما بأثر رجعي «فالآخرون منذ خمسة عشر قرنًا يتآمرون» .

الشاعرة إذن تتصدى للقضية بما هي امرأة ممثلة لكل النساء ، والرجل بما هو كل الرجال ، والآخرون كل التاريخ ، ولأن الشاعرة صاحبة رسالة، فهي من الأصل ليست معادية للرجل وأكثر من ذلك بنص قولها «أعشقك هذا العشق الخرافي» مما يتفق وشرف الرسالة وجلالها ، وشرف الحوار ، وتحضر اللغة في هذا الحواء النبيل .

وتعميقًا لهذا المستوي الرفيع والراقي في التعمل مع القضية : الشاعرة ككل إمرأة ، والرجل ككل الرجال ، والزمن ككل التاريخ ، واللغة المستخدمة في الحوار .

نأخذ بعض المقاطع «من قصيدة حب ٦» :

أخرج على النص القديم للأنوثة
واخترع أنوثتي كما أريد ..
وأحدد مكان شفتي وألوان عيني .. كما أريد
أخرج من عباءة عنترة بن شداد
وأدخل تحت عباءتك ...
أهرب من فراشي المصنوع من وبر الجمل
وأستلقي على أعشاب صدرك ..
أخرج من بطن الخرافة

وأسنان شيخ القبيلة ..

وفناجين القهوة العربية

وأخلع الحذاء الصيني الضيق

من عقلي .. ومن قدمي ..

وأذهب معك إلى آخر الحرية ..

أيها الرجل الذي لا يرى بالعين المجردة

أيها الغجري الذي تزوج البحر ..

وحقائب السفر ..

يا الذي حبسني في راحة يده اليمنى

ووضع المفاتيح في جيبه

إنني أعرف جيداً

أنني أقامر على رجل لا يأتي ..

وحصان لا يربح ...

أيها الغامض كالأساطير

والمترجرج كالزئبق ..

ليس مهما أن تتجسد

فأنا أمضغك في أحلامي

كحبة فاكهة ..

فيسيل السكر على جدران ذاكرتي

ليس مهما أن تتجلى

فأنا أقرأ في وحدتي ..

خطوط يديك ..

فأتنبأ بمستقبلي ..

وأشم رائحة رجولتك

فأنجب عشرين طفلاً

فالمرأة هنا هي المتمردة الثائرة على نسختها المصنوعة في الجاهلية ، منذ عنترة بن شداد ، وفراشها المنسوج من وبر الإبل. ثارت على صورتها الخرافية ، التى أحكم شيخ القبيلة حصارها ، خرجت من هذه الصورة إلى أين ؟ إلى الرجل ، ومن هو هذا الرجل ؟

هو رجل افتراضي ، تخترعه الشاعرة كما اخترعت أنوثتها ، فهي مبدعة وخلاقة ، ولكن ما صفاته ؟ هو أولاً : رجل غجري، فهو على غرارها ، فقد سبق لها أن وصفت نفسها بهذه

الصفة ، ومن باب المفارقة بينهما وبين الرجل الذي كانت قد قررت الانفصال عنه .. وهو ثانيًا : رجل تزوج البحر ، فهو أيضًا مؤتلف معها ، لأنها سبق لها أن رفضت الرجل الذي يخاف البحر ، وهو ثالثًا : رجل على سفر دائم ، وهي دلالة الحركة ضد الثبات والجمود ، فهو رجل على هواها ، لأنها صنعته على عينها ، ووقعت أسيرة لاختراعها ، وكأننا أمام أسطورة الفتي المثال «بجماليون» الذي أبدع تمثالاً للمرأة ، ولما أعجب بتثاله دعا الإلهة أن تنفخ فيه الروح ، فاستجابت «فينوس» إله الحب والهوى ، أى نفس الموضوع الذي نحن في سياقه ، مع تبادل المواقع ، فالرجل في الأسطورة اليونانية هو الذي خلق المرأة، وهنا شاعرتنا في مكان الرجل ، والجامع في كل هو العشق والهوي ، أما الفارق الجوهري فهو كامن في أن الشاعرة هنا كانت تحلم حلم يقظة ، أو تحلم حلمًا شاعريًا ، وأقرت أنها تقامر على «رجل لا يأتى» وكأنها إذا استعرنا من الثقافة العالمية «في انتظار جودو» ، ولكن .. علمها بأنها تقامر في انتظار رجلها الأسطورى، والمترجرج كالزئبق ، لا تسقط في اليأس ، فليس مهمًا - كما تقول - أن يتجسد ، ويكفيها - كما تقول - أن تمضغه في أحلامها، وكثيرًا ما تكون الأحلام أجمل وأحلى وأقوى من الواقع ، وهذا ما تقرره الشاعرة باقتدار ، فهي في وحدتها - والوحدة زاوية للتأملات الشاعرية كما يقرر «غاستون

باشلار» تقرأ في وحدتها خطوط يديه ، فينتج عن ذلك معجزتان: الأولى أن تتنبأ بمستقبلها، والمعجزة الثانية أن تشم رائحة رجولته فتجنب عشرين طفلاً ، مع أن مريم العذراء أنجبت من نفخة الملاك في كمها ، رجلاً واحدًا ، وهو المسيح عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة وأزكى السلام .

ثم ماذا بشأن المرأة ورجلها ، ونحن مازلنا مع القصيدة نفسها:

أيها الرجل المنهك بنرجسيته ...

والمنهك بتعدديته ..

لاحظ لي معك .

فإما أن أجدك مكتظًا بالنساء ..

أو أجدك مكتظًا بالشعر ..

إما أن أجدك نائمًا مع إمرأة جديدة ..

أو نائمًا مع قصيدة جديدة ..

نلاحظ أن هذا الرجل غير الرجل الذي كنا معه في المقطع السابق ، الذي كان حلم المرأة ، والذي معنا هنا هو الرجل العقبة الكئود أمام أحلام المرأة ، فما العلاقة بين الرجلين، وهما في قصيدة واحدة ؟

أما الذي معنا الآن فهو الواقع الحال في المجتمع ، فهو مرسوم بالسمات نفسها التي سبق للشاعرة أن وصمته بها في حربها ضده ، وهي: النرجسية ، والتعددية ، وتغيير النساء كما يغير ملابسه .

أما علاقته بالرجل الحلم فكان محاولة من الشاعرة أن تحوله عما هو عليه ، إلى ما تحب هي أن يكون هو عليه ، وحين فرغت من محاولتها، وعرفت أن حصانها الذي قامرت عليه لن يربح ، عادت لخطابه على حاله من الجمود والثبات على صورته المرذولة .

ولكننا نستفسر فقط بسؤال بريء : كيف يكون هذا الرجل النرجسي، المتعدد ، الذي يغير النساء بلا مشاعر ، مكتظًا بالشعر، أو نائمًا مع قصيدة جديدة ؟

نحن نعرف أن الشعر أرقى فنون القول ، وكثير من الشعراء يخلعون عليه القداسة ، ومنهم سعاد الصباح على فضاء تجربتها الشعرية الطويلة ، نحن في هذه الدراسة لا نجد مسوغًا لهذه السمة في الرجل المنكود الذي جاهدت الشاعرة - عبثًا - أن تعبده للإنسانية المنشودة ، فهل عند الشاعرة تفسير ؟ أو عند أى من النقاد مساعدة ؟

أما الذي يهمنا في السياق فهو أن الشاعرة تواصل حوارها

الحضاري مع هذا الرجل الحجري ، على الرغم من هذه النتيجة التي تنتهي بها القصيدة :

أيها الممثل الكبير
الذي قتلته نجوميته
ليس لدى أمل
حتى في الحصول على توقيعك ..
فأنا أصل دائمًا
بعد أن تسقط الستارة ..
وتطفأ الأنوار ..
وينصرف المتفرجون

الفراق حتمي إذن مادام الرجل قد تحول من الحلم إلى الواقع، وبصيغة أخرى مادامت المرأة قد عجزت عن تحويل الرجل الواقع إلى الرجل الحلم .

ونقتطف بعض المقاطع من «قصيدة حب ٧» ، وهي المقاطع التي تشير شيئًا في السياق ، وأسلوب الأداء في القصيدة فيه جدة، لأن المرأة فيه تكتب لا للرجل وإنما لديه ، على ما سنراه من مغابرة الرجل لديه في التعامل :

أكتب هذه الرسالة ليديك ..

لأنني مللت من الكتابة إليك ..

فهما تحتفلان ببريدي

وأنت ترمي بريدي في سلة المهملات ..

هما تتصرفان بحضارة ..

وأنت تتصرف ببدائية ..

هما تفتحان ألف باب للحوار

وأنت تغلق في وجهي كل الأبواب ...

.....

.....

يداك كانت دائمًا معي

في السراء والضراء

وكانت دائمًا من حزبي

يوم كنت ترعد .. وتبرق ..

وتتصرف كأي حاكم عربي

لا يؤمن بالرأى الآخر

ولا بالفكر الآخر

أو كأى شيخ قبيلة

يتحدث عن الشورى ..

والتعددية ..

والحوار المفتوح ..

ولكنه لا يحاور أحداً ..

ولا يستشير أحداً ..

.....

.....

إنني لا أخلط أبداً

بينك وبين يديك ..

فهما مسالمتان .. وأنت عدواني

وهما متسامحتان .. وأنت متعصب ..

وهما مثقفتان .. وأنت متوسط الثقافة ..

وهما مائيتان .. وأنت متخشب ..

إنني لا أخلط أبداً

بين حداثتهما .. وبين سلفتيك ...

.....

.....

أيها الرجل الذي أعتز بصداقة يديه ..

إذا قابلت يديك بالمصادفة

في أي مطار

أو أي مرفأ

أو في مقهي من مقاهي الرصيف

فسلم لي عليهما ...

نحن هنا أمام إشكال جديد ، لم يسبق أن ووجهنا بنظير له، تصوغه هنا في هيئة سؤال : من جديد ، من هذا الرجل ؟ وما حقيقته علاقته بيديه ، حتي إن المرأة تكتب لهما دونه ؟

أما الرجل فهو الرجل الشرقي العربي الذي تجاهد المرأة في تحريره من نفسه ، وهو الذي معنا في هذا المبحث منذ بدايته حتي ننتهي منه ، ونحن لم نتبرع بذلك فسماته هنا ، هي نفس السمات المزدولة على فضاء هذا المبحث ، ومعظمها بنفس اللفظ، والإشكال لم يكن في التعرف ، وتحديد هويته ، وإنما الإشكال

في يديه ، وهل هي كائن آخر غيره ؟ وما معنى أن تكتب المرأة إلى يديه ، ولا تكتب إليه ؟

وليس أمامنا في حل هذا اللغز إلا أن نقر بأننا أمام كائنين متمايزين بل هما كائنان متناقضان ، فهكذا صورتهما الشاعرة و واحد منهما هو ما أشرنا إليه وهو السلبي ، والثاني إيجابي وهو الذي تتمناه المرأة ، ولكن الاثنين يجتمعان في رجل واحد ، يعيش بشخصيتين مختلفتين ، إحداهما في الظاهر ، وهي شكلية تمامًا ، كأي حاكم عربي - كما تقول - أو شيخ قبيلة - يقولون ما لا يفعلون ، يتحدثون عن الشورى والحوار والرأى الآخر، من غير شورى أو حوار أو اعتراف بالآخر ، والشخصية الثانية مفارقة للأولى في كل شيء ، وخلاصتها أنها نموذج الرجل المرجو المتمني ، فكرًا وثقافة ، وديمقراطية ، وحوارًا حضاريًا ، وتتمثل في يديه، بما هي جزء منه .

ومعنى هذا أن الرجل المخاطب في القصيدة مزدوج الشخصية، وهو بينهما في حالة انفصام . . ومعناه أيضًا، أن الشاعرة ليست معادية للرجل، لا في البداية ، ولا في أثناء ما تجربه حوله من محاولات ليغير مجراه ، وأنها في سبيل هذه الغاية النبيلة ، لا تترك فرصة للدخول إليه، وهي تدور حواليه ، ولا حتي تخاطبه من أي جهاته التي تتوسم فيها خيرًا.

وفي النهاية ، كـالعادة ، تطلب منه أن يسلم على يديه ، إذا قابلهما صدفة ، في أي موطن يكون مظنة هذا اللقاء .

وتنتهي دورتنا مع ديوان «**قصائد حب**» .

* * *

ومع ديوان «**امرأة بلا سواحل**» ، نجد أربعة قـصائد نصًا في سيـاقنا ، وسنتناولهـا بترتيـبها فـي الديوان . . بدءًا من قصـيدة «القمـر . . والوحش» (٨٣-٩٠)، وهي مبتناة علي لغة التـضاد منذ العنوان ، الذي سـيكون الثنائيـة الأم ، وعنها تتـفرع سـائر الثنائيات في مقاطع القصيدة : فالقمر جميل وعال / والوحش : قـبيح منخـفض ، وهما رمـزان لثنائيـة : المرأة / الرجل ، ومن أجل هذه الرمزية كانت الثنائية الأم ، ونقرأ المقطع الأول:

-١-

تتصارع في أعماقي رغبتان
رغبتي في أن أكون حبيبتك ..
وخوفي من أصبح سجينتك ..
يتصارع القمر .. والوحش ..
والأبيض .. والأسود ..

والوجودية .. والصوفية ..

والثورة .. والثورة المضادة ..

والرغبة في وصالك ..

والرغبة في اغتيالك ..

وسنعيد كتابة المقطع بما يشكل لغة الثنائيات ، على الوجه التالي :

المرأة	الرجل
القمر	الوحش
رغبتي	خوفي
أكون	أصبح
حبيبتك	سجينتك

الأبيض	الأسود
الصوفية	الوجودية
الثورة	الثورة المضادة
وصالك	إغتيالك

فهذا المقطع يقرأ قراءتين ، الأولى قراءة أفقية ، ويتولد عنها ثناية بين كل كلمتين متقابلتين ، والقراءة الثانية رأسية ، يتولد

عنهـا تجـانس الألفـاظ التي في كل خـانة علي حـدة ، فـيكون التجانس معادلاً للتضاد ، وتحقق لدينا مقولة : إن الشاعر العظيم هو الذي يخلق من التـاقضات تجـانسًا ، وقد سـبق أن أشرنا إلى هذه الحقيـقة . ولأجل الاتساق التام في القراءة الرأسيـة ، نقترح أن تجيء كلمة «الصوفـية» أولاً ثم كلمة «الوجودية» مـجرد تبادل الأماكـن ، لتقع كل كلمـة في خانتـها مع أخـواتها في الـقراءة الرأسية .

وللسبـب نفسه ولكن من أجـل القراءة الأفقـية ، نقـترح أن تكتب الرغبـتان الأخيـرتان في سطر واحد ، حتي تـشكلا ثنائية متقابلة ، شأنها في ذلك شأن كل الثنائيات السابقة .

نقول ذلـك لتثبت أن الكتابة في الشـعر الحـديث لها فلسـفة تدخل في صميم التكنيك في العمل الفني ، لماذا توضع النقطة أو النقطتان . . ولماذا تنفرد كلمـة واحدة في سطر دون غيرها ، ولما تترك مساحـة بيضاء أفقيًا أو رأسيًـا . . كل ذلك محسوب بعناية فائـقة ، وداخل في قـراءة النص لدى القارئ المدرب على قـراءة الشعر الحديث .

ويفيدنا التشكيل المرسوم في خلق مفارقة كبرى بين المجموعة المتـجانسـة الأولى في القراءة الرأسـية من جـهة ، والمجـموعـة المتـجانسة الـثانيـة في القراءة الرأسـية من جـهة أخـرى ، وكلا

المقطعين الثاني والثالث يجيء كل منهما على نحو قريب من القطع الأول . فبدلاً من صراع رغبتين ، يكون الصراع بين بحرين في المقطع الثاني ، وخيارين في الثالث فليرجع إليهما القارئ ، وفي وعيه ما رسمناه من تشكيل المقطع الأول .

بعد ذلك ستكون الثنائيات في المقاطع في داخل المرأة ، أو في داخل الرجل ، كل علي حدة ، والمقاطع السبعة الأولى كلها صراع بين القطبين الرئيسيين : المرأة والرجل ، والمفاجأة غير المتوقعة ، أو بدقة أكثر على عكس المتوقع ، يجيء المقطع الثامن والأخير :

-٨-

... وعندما تنتهي المظاهرة
وترجع الأمشاط إلى أغمادها ..
وترجع الخواتم إلى جواريرها ..
وتعود العطور إلي قواريرها ..
أرمي لا فتاتي ..
وأنسي احتجاجاتي ..
وأبحث عنك في أي مقهى قريب

لأشرب القهوة معك ...

لقد كان مسري الخيال من مقطع إلى مقطع ، متجهًا إلى النهاية الحتمية التي هى الانفصال ، هكذا يقول الصراع الدوار على فضاء المقاطع السبعة ، وقد سبق مثل هذا في قصائد عديدة، أما أن تجيء النهاية معكوسة تمامًا لصالح الرجل فهي المفاجأة . . لكن ماذا وراء هذه المفاجآت التي قد تحسب على الشاعرة في عدم مراعاة منطقية الحدث الدرامي في القصيد ؟

والاعتراض صحيح في حد ذاته ، إذا راعينا القصيدة وحدها، بمعزل عن الرؤيا العامة المسيطرة على الخيال الشعرى في إدارة القضايا الكبوي التي تطرحها الشاعرة ، فالمسألة في الحوار ليست عداوة مع الرجل بل هو من أجل الحب ، والحب يجب ألا يضيع ، حتى مع حدة الحوار وضراوته ، وإلا نكون قد ضيعنا ما نشتجر من أجله ، فليكن الأمر هكذا، تختلف ما نختلف ، كثيراً أو قليلاً ، يطول بنا الصراع أو يقصر، على شريطة أن يكون الحب موجودًا ، وألا ننساه في الحلبة . . ولعل هذه القراءة أحد المعاني لهذه النهاية المضادة المضادة لدرامية القصيدة ، ولكل قارئ فهمه الخاص فيما يحتمله النص .

ومما يرشح لقراءتنا التعليلية للمقطع الأخير . أن يكون بعدها مباشرة قصيدة «امرأة بلا سواحل» ، وهي صارخة في الإصرار

على الحب مهما كانت المعوقات ، وليكن معلومًا أن هذه القصيدة كما هى داخله في سياق مبحثنا هذا هي أيضًا داخلة في صميم المبحث في الفصل الثاني .

ولنقرأها معًا (من موسيقى بحر الرجز) :

يا سيدي :

مشاعري نحوك بحر ماله سواحل ..

وموقفي في الحب لا تقبله القبائل ..

يا سيدي :

أنت الذي أريد ..

لا ما تريد تغلب ووائل ..

أنت الذي أحبه ..

ولا يهم مطلقًا

إن حللوا سفك دمي ..

واعتبروني امرأة ..

خارجة عن سنة الأوائل ..

●●●●●

يا سيدى :

سوف أظل دائمًا أقاتل
من أجل أن تنتصر الحياة
وتورق الأشجار في الغابات
ويدخل الحب إلى منازل الأموات
لا شيء غير الحب ..
يستطيع أن يحرك الأموات ..

●●●●●

يا سيدي :
لا تخش أمواجي .. ولا عواصفي ..
ألا تحب امرأة ليس لها سواحل ؟؟ ...

«امرأة بلا سواحل» عنوان قد يبدو غامضًا بعض الشيء ، وهو من نوع الغموض المحبب المطلوب في الشعر ، حتى لا تتسطح اللغة ، وتحليل الجملة بلاغيًا ، يساعدنا على تقريبه ، فالعنوان قائم على المجاز ، وإذا كان المجاز في الجملة يشويه بعض الصعوبات ، فالشاعرة تساعدنا في البيت الأول على التوضيح حين تقول : «مشاعري نحوك بحر ما له ساحل» فالصورة البلاغية واضحة تمامًا في التشبيه ، فمتى كانت مشاعر

الحب منضبطة يسهل السيطرة عليها ؟ أليس من المألوف أن يشبه الحب بالبحر العميق مرة ، والبحر الذي لا أول له ولا آخر ، مرة أخرى ؟ ولو أن الشاعرة قالت المعنى بهذا الشكل من البداية لكان من التعبيرات المبتذلة لى القارئ العادي ، فلا يلفت النظر ، ولا يستحق الوقوف عنده ، ولكن الشاعرة اثرت الطرافة ، ومداعبة المخيلة ، فدعت قارئها للتوقف أمام الجملة ، حتى تشبع عينه ومخيلته ، ولأنها إنسانة رقيقة ، وشفافة وقريبة إلى قارئها ، لا تدعه يفكر طويلاً ، ويبذل جهدًا مضنيًا ، ترش له في أول القصيدة ضوءًا كاشفًا على ما شعر به من غموض شفيف في العنوان.

هذا هو الغموض المحبب الشفاف ، بحيث إذا بذل فيه مجهود كشف عن أسراره ، ويكون وقعه في النفس بعد الجهد ألذ وأشهى - كما يقول أهل البلاغة - لأنه جاء بعد تعب ومشقة.. وليس هذا كالألغاز والطلاسم التي انحدر إليها بعض الشعراء المحدثين ، مما لا تستطيع أن تظفر بالمراد منه مهما بذلت من جهد ، أو تظفر بما لا طائل وراءه إن أنت ظفرت - وهذا من صور التردي لدى بعض الشعراء الحداثيين .

وبالرجوع إلي مضمون القصيدة نجدها نموذجًا يضرب في إتجاهين بمستوى واحد ، الإستغراق في الحب والبوح بلا حدود ،

مما يمتد بجذوره إلي الفصل الثاني - الذي سبق - من جهة ، ومن جهة أخري ، مواجهة هؤلاء المعوقين ، ممن رمزت إليهم بالقبائل ، تغلب ووائل ، وسنة الأوائل، وكلها جاهلية ، وإصرار المرأة على حبها ، والتعبير عنه واستعدادها أن تتحمل النتائج المترتبة على هذا الموقف ، وإن كان في ذلك سفك دمها ، فالحب يستحق بجارة كل تضحية في سبيله ، لأنه مقوم لكل جميل في الحياة ، وهي بدون الحب عدم وموت .

وقد رأينا في قصيدة «**إمرأة بلا سواحل**» أن المرأة والحبيب كانا معًا في صف واحد ، مقابل صف المعوقين ، وسيختلف الحبيب في قصيدة «**درس خصوصي**» والقصيدة من بحر الكامل، فلن يحتفظ الحبيب بقوامه كحبيب ، في كل القصيدة ، بل يكون كذلك في النصف الأول من القصيدة ، وبقدرة قادر ، يتحول في النصف الثاني ليكون ممثلاً لكل الرجال الذين يحاربون المرأة وتحاربهم :

لا تنتقد خجلي الشديد فإنني

درويشة جداً .. وأنت خبير

يا سيد الكلمات .. هبني فرصة

حتى يذاكر درسه العصفور ..

خذني بكل بساطتي .. وطفولتي

أنا لم أزل أحبو .. وأنت كبير
أنا لا أفرق بين أنفي أو فمي
في حين أنت على النساء قدير ..
من أين تأتي بالفصاحة كلها
وأنا .. يموت علي فمي التعبير ؟
أنا في الهوى لا حول لي أو قوة
إن المحب بطبعه مكسور ..
إني نسيت جميع ما علمتني
في الحب ، فاغفر لي ، فأنت غفور
يا واضع التاريخ تحت سريره
يأيها المتشاوف ، المغرور
يا هادئ الأعصاب .. إنك ثابت
وأنا .. على ذاتي أدور .. أدور ..
الأرض تحتي دائمًا محروقة
والأرض تحتك مخمل وحرير
فرق كبير بيننا .. يا سيدي

فأنا محافظة .. وأنت جسور

وأنا مقيدة .. وأنت تطير

وأنا محجبة .. وأنت بصير ..

وأنا .. أنا .. مجهولة ..

جداً .. وأنت شهير

●●●●●

فرق كبير بيننا .. يا سيدي

فأنا الحضارة ..

والطغاة ذكور ..

القصيدة من أربعة عشر بيتًا ، في نصفها الأول بالتمام ، يكون الرجل محل إشادة ، وشكله - كما يقول العنوان ، بعض الأبيات - أستاذ للمرأة، وهو يعلمها في دروس خصوصية - لغة الحب ، ويتمتع بكل مواهب الأستاذية في فن الحب ، فهو خبير في هذا الباب ، وباعه كبير ، وقدير علي النسا ، وهو فصيح في الإبانة ، وهو أخيراً غفور. . في حين تأخذ المرأة دور التلميذة الصغيرة علي الحب ، فهي ساذجة وخجلى، ثم هى جاهلة بفنون الحب ، لا تكاد تبين في التعبير عن الحب، وضعيفة مكسورة ، ولذا فهي تطلب منه الغفران .

وإلى هنا تكاد الأبيات تكون قصيدة بذاتها ، وهي مكتملة العناصر، بدءًا ونهاية ، ومقارنة بين التلميذة وأستاذها ، وصفات الرجل إلي هنا كلها حميدة .

وفجأة ، وبدون مقدمات ، بدءًا من البيت الثامن ، يأخذ الرجل شكلاً مغايرًا تمامًا لما كان عليه في النصف الأول من القصيدة ، فهو متحكم في التاريخ ، مصاب بالغرور ، لا يعاني وإنما هو متماسك في أوقات لا تماسك فيها ، مما يعني أنه لا مبال ، ثم هو مترف ، وهو فيه جرأة معادلة للوقاحة، ويتحرك بحرية على هواه ، ويعرف طرق الوصول إلى أهدافه ، ثم هو شهير من نجوم المجتمع . . والمرأة تكون في الشكل المفارق لهذه الصفات ، وتشغل هذه المقارنة من مساحة القصيدة الأبيات الستة من النصف الثاني ، ويستقل البيت الأخير وحده ، حاملاً خلاصة المفارقة بين الرجل والمرأة في سائر القصيدة .

ونتساءل : ما معنى أن يكون الرجل ممدوحًا في الشطر الأول من القصيدة ، مهجوًا مذمومًا في نصفها الثانى ؟

وليس لدينا من تفسير إلا حالة من التشظي في شخصية الرجل ، وقد سبق أن رأيناه مزدوج الشخصية وانفصاميًا ، فهل هو هنا من هذا القبيل ؟ وتكون المرأة تتعامل مع حالي التشظي أو الانفصام ، ما ما يليق بكل منهما؟

أم أن الرجل هنا ليس ذاتًا ، وإنما جنس الرجل ، الذي فيه الطيب والخبيث ، وعليه يكون ما رأيناه في أي نصف من القصيدة مختلفًا عن نظيره في النصف الآخر ؟

أما التساول الذي ليس لدينا إجابة عنه ، فهو التالي :

القصيدة - كما قلنا - من موسيقى بحر الكامل ، في تفعيلاته الستة، ثلاث في الشطر الأول ، وثلاث في الشطر الثاني، فالقصيدة موزونة مقفاة ، على الشكل التقليدي لموسيقى البحر ، وإن كانت اللغة في الأداء حديثة ، والتساؤل هو عن السر في مجيء البت الثالث عشر - قبل الأخير - من مجزوء الكامل ، وحده ، من بين الأبيات كلها التي جاءت على تفعيلات البحر في استعماله التام ؟

وندلف إلى القصيدة «**للأنثى قصيدتها .. وللرجل شهوة القتل**» ، (من موسيقى بحر الرمل) ، وهى من أعلى أصواتها الشعرية في مهاجاة الرجل - إن لم تكن أعلاه فعلاً - فنبرتها مدوية ، تكاد تصل إلى الهجاء ، ولابد أن وراء نبرتها العالية سببًا يدفعها إلي ذلك، أشار إليه الأستاذ إسماعيل إسماعيل مروة من أن «نظم هذه القصيدة التى جاءت بعد مرحلة من حياة الشاعرة ، تعرضت فيها للنقد والتجريح من مجموعة كبيرة من الأقلام ، والأقلام الوطنية تحديدً» ، كما أشار بعد ذلك فى

أحد الهوامش إلـــى أن نصـيب الشاعرة من الإشاعات كـان كبراً على الصعد الثقـافية والأدبية والسياسيـة وهو سبب كاف لارتفاع نبرتها في هذه القصيدة ، ونضعها بين يدي القارئ :

-١-

سيظلون ورائي
بالبوارید ورائي
والسكاكين ورائي ..
فأنا أعفر ما عقدتهم ..
وأنا أعرف ما موقفهم ..
من كتابات النساء ..
غيرأني ..
ما تعودت بأن انظر يومًا للوراء ..
فأنا أعرف دربي جيداً
والصعاليك - على كثرتهم -
لن يطالوا أبداً كعب حذائي
لن ينالوا شعرة واحدة من كبريائي
فلقدعلمني الشعر ، بأن أمشي

ورأسي في السماء ..

-٢-

أطلقوا خلفي كلاب النقد ..

حتي يرعبوني ..

سخروا أجهزة الإعلام ضدي

واستعانوا بالجنود الإنكشاريين

حتي يسكتوني ..

هكذا أوحى لهم سيدهم

أن يصلبوني ..

لا كلاب النقد يومًا ، قد أخافتني

ولا هم خوَّفوني ..

ليس في إمكانهم

أن يقمعوا صوتي ..

ولا أن يقمعوني ...

ليس في إمكانهم

أن يوقفوا برقي ..

وإعصاري ..
وأمطار جنوني

-٣-

أتحداهم جميعًا
أتحدي كل أنواع السلالات التي تحكمنا
باسم السماء ..
أتحدي سارقي السلطة من شعبي
وتجار العقارات ..
وتجار النساء ..
أتحدي سارقي حرية الفكر ،
ومن أفتوا بذبح الشعر حيًا ..
وبذبح الشعراء ...
أتحدي ..
كل من يحترفون السلب والنهب ..
ومن خانوا تراث الصحراء ..
أتحداهم بشعري ..
وبنثري ..

وصراخى ..

وانفجارات دمائى ..

أتحدى ألف فرعون على الأرض ،

وأنضم لحزب الفقراء ..

-٤-

سيظلون ورائى ..

بالإشاعات ورائى ..

والأكاذيب ورائى ..

غير أنى

ما تعودت بأن أنظر يوما للوراء

فلقد علمنى الشعر بأن أمشى

ورأسى فى السماء ..

وتختتم الشاعرة ديوانها «امرأة بلا سواحل» بقصيدة تعتبر من أطول قصائدها ، بعنوان «ثورة الدجاج المثلج» ، هو من الطيور الداجنة ، فهو طائر ضعيف بطبيعته ، وأن يكون مثلجاً على الطريقة الحديثة ، فهو مذبوح - على الطريقة الإسلامية - يعنى أنه شبع موتاً ، أما أن يثور وهو على هذه الحالة ، فقد تجاوز

وضعه مرتين ، مرة وهو داجن ضعيف ، فكيف يقدر على الثورة؟ فما بالك لو كام مذبوحاً ومثلجاً ؟ إنها استعارة مركبة، فليس الدجاج المثلج هنا إلا المرأة العربية المقهورة والمنكسرة الجناح، وهذا هو مطلع القصيدة :

-١-

سأعلن باسم سعاد ،

وهند

ولبنى ،

وباسم بتول

سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلد ..

أنى خنقتك تحت ضفائر شعرى

وأنى شربت دماءك مثل الكحول

ولن أتراجع عما أقول ...

أما سعاد وهند ولبنى ، فهى أسماء للأنثى ، أخذت فى الذاكرة الثقافية شكل رموز لأى امرأة يريد الشاعر التحدث عنها، دون أن يفصح عن اسمها الحقيقى ، من باب الحفاظ ، ودرج استخدامها فى مفتتح القصائد غزلاً أو بكاء على الأطلال ،

أما «بتول» فلا تدخل مع هذه الأسماء في الذاكرة الثقافية ، بل الاسم علم لمؤنث ، ومتكرر في الكويت، وشاءت الشاعرة إضافته للأسماء التراثية ، حتى يكون الجنس الأنثوى قديماً وحديثاً، ولا بأس في هذا ، فالشاعر في الأصل هو الذى اخترع اللغة ، وسيرها في الآفاق ، ولكل شاعر أصيل لمسته وإضافته .

ولعل الشاعرة - كما سبق لها - وضحت بهذه الأسماء ، الجانب الاستعارى في الدجاج ، وإن كانت الشاعرة في المقطع أو غلت في إضعفا الدجاج ، فجلعته معلباً ، ويهمنا أن الشاعرة هي التي تبنت القيام بالثورة نيابة عن كل النساء الدجاج ، وواضح عنف ثورتها ، فقد خنقت الرجل - وإن كان بضفائرها - وشربت دماءه بمتعة وبهجة وهناءة قلب ، دون أدنى تراجع في قضيتها ، وتمضى في ثورتها :

-٢-

سأرمي إلى البحر

قصمان يومي ..

وأحرق كل المراكب قبل الوصول

سأعلن - يأيها الديك -

أني انتقمت

لكل نساء العشيرة منك

وأنى طعنتك ..

مثنى ..

ثلاث ..

رباع ..

وأنى دفنتك ، تحت الطلول

ولن أتراجع عما أقول ...

الشاعرة تعرف كيف تحرض نفسها على القتال ، فتستخدم وسائل اللاعودة عن الحرب ، ومن ذلك إحراق المراكب ، وهو ما فعله فاتح الأندلس ، حين أحرق السفن ، وقال لجنده «العدو أمامكم والبحر من ورائكم» ، فكان من عوامل النصر . ولو كان هناك خطأ مطبعى فى كلمة «يومى» فى السطر الثانى ، وأنها «نومى» ، لوضح لنا التعبير الكنائى فى رمى قصمان النوم إلى البحر ، للدلالة على أنها ستحارب ليل نهار ، وأنها لن تنام ، فلن تحتاج إلى قمصان النوم ، والكناية بهذا منسجمة مع إحراق السفن .

أما الذى نحن متأكدون منه، فهو الخطأ المطبعى فى رسم الكلمتين : ثلاثاً ، ورباعاً ، «ذلك أنهما ممنوعتان من الصرف ،

فلا تنونان ، وقد وردتا فى الديوان هكذا ، ولكننا آثرنا كتابتهما على الوجه السليم ، ولا يقولن أحد أن التنوين جاء لغرض الوزن، وهذا من حق الشاعر ، فذلك مردود ، لأن الوزن سليم مع عدم التنوين .

ونتابع قراءة القصيدة :

-٣-

سأثأر ..

للحائرات ، وللصابرات ..

وللقاصرات اللواتى اشتريت صباهن ..

مثل البذار .. ومثل الحقول ..

سأصرخ :

باسم العذارى اللواتى

تزوجتهن ..

وطلقتهن

كما تشترى ، وتباع الخيول !!

أيا عاشقا ..

لا يفرق فى لعبة الحب

ما بين لحم النساء ..

وما بين لحم العجول ..

سأصرخ :

حتى سقوط السموات ..

فوقى ، وفوقك .. يا سيدى

ولن أتراجع عما أقول ...

إذا أخذنا الأفعال الأساسية للحدث فى المقاطع الثلاثة السابقة حتى الآن ، نجدها أولاً : تتمحض للمستقبل القريب ، لأنها مسبوقة بالسين وهى للتنفيس، والأفعال بالترتيب هى سأعلن سأعلن، فى المقطع الأول ، سأرصى ، أحرق (معطوفة على ما قبلها) فى المقطع الثانى ، سأثأر ، سأصرخ ، سأصرخ ، فى المقطع الثالث .

وإذا تأملنا هذه الأفعال نجدها تتطور بالحدث ، من الأدنى للأعلى ، وجاءت الصرخة الثانية مصاحبة لقمة الحدث ، وهو سقوط السموات على الرجل والمرأة معاً على غرار الفعل الشمشونى فى هدم المبنى «على وعلى أعدايى يارب» .

ونتأمل صورة الرجل الشرقى فى هذا المقطع :

-٥-

أيا أيها الجاهلى المخضرم ..

يا راجعا من فرنسا

على فرس من حديد ..

وفى شفتيه حليب النياق ..

وطعم الثريد ..

أما صقلتك الحياة قليلاً ؟

أما علمتك مقاهى المدينة

أى كلام جديد ؟! ...

لغويا المخضرم من عاش فى الجاهلية وأدرك الإسلام ، والشاعرة تتوسع فى الاستخدام اللغوى للكلمة ، فتجعل المخضرم من يعيش الآن بعقلية الجاهلية وتأكيداً لهذا التعريف الجديد ، يعود من فرنسا على الطائرة التى هى فى حسبانه فرسمن حديد، ومهما طعم من غذاء معاصر فهو فى ذائقته «حليب النياق وطعم الثريد «أى أنه لم يتلحلح قيد أنملة عن جاهليته ، وهو السر وراء الاستفهامات التعجيبية الثلاثة فى نهاية المقطع.

وفى المقطع السادس تفرق المرأة بينها وبين الرجل بما هما نقيضانفى كل شىء ، فليبحث عن أنثى غيرها تشابه أية سجادة فى بلاط الرشيد ، لأن المرأة التى تخاطبه من عالم غير عالمه ، وتتصف بالقوة ولقوتها وثقتها بإمكاناتها ، تدعوه لأن يتصرف حيالها كما يحلوله كأى رجل فى القبيلة ، وكأى ابن آوى ، وكأى ذئب يجيد ثلاث لغات - أليس مثقفاً ؟ على ثقة تامة بأنه لن يستطيع - لا هو ولا أى من زبانيته - أن يهزموها فى المعركة الدائرة بينهما ، ولذا يجىء المقطع الثامن مقتصراً على الانفصال :

لسوف أعيدك ، يا سيدى

بكل احترام ،

كما جئتنى بالبريد ...

فلست أحبك أنت

ولست أحب حليب النياق

وطعم الثريد ..

ونلحظ الرقى فى الحوار فى لحظة الانفصال - يا سيدى ، بكل احترام، وهو المفروض الذى يجب ألا ننساه فى الحوار الحضارى ، حتى ولم نلتق فى أى جانب ، حتى ولو كان فيها سخرية .

وختام القصيدة وختام الديوان :

-٩-

سأنسف ..

هذى السموات ..

نجماً .. فنجماً ..

ولن أتنازل عما أريد ..

وهى عبارة قاطبة ، ركزت على قمة الفعل فى تطورات الحدث خلال القصيدة ، من جانب ، والإصرار على موقفها الثابت من القضية ، هذا الموقف غير قابل للمساومة ، ولا لأنصاف الحلول ، وهو منطق الثورات على مستوياتها المتعددة .

وهنا تنتهى دورتنا فى السياق مع ديوان «**امرأة بلا سواحل**» ولم يبق لنا ألا أن ننظر فى ديوانها الأخير .

* * * *

ليس فى ديوان «**خذنى إلى حدود الشمس**» إلا قصيدة واحدة فى سياقنا ، هى «**ليلة القبض على فاطمة**» ، لأنها نص فى صلب الموضوع فى هذا المبحث ، وهو الدفاع عن حقوق المرأة ، وإن كانت قصيدة «**السيمفونية الرمادية**» تناقش الصورة

الإجتماعيـة ، إلا أنهها صورة عامة عن الحرية فى مجـتمعاتنا ، وليست خاصـة بالمرأة ، كما هو الشأن فى تناولنا لشعـر الشاعرة فى هذا السياق ، لذا سنقتصر على «**ليلة القبض على فاطمة**» ، ونقدمـها للقارىء جملة واحـدة ، ثم نعقب عليها فى خـتام هذا المبحث ؟

-١-

هذى بلادى تختن القصيدة الأنثى ...

وتشنق الشمس لدى طلوعها

حفظا لأمن العائلة ...

وتذبح المرأة إن تكلمت ...

أو فكرت ..

أو كتبت ..

أو عشقت ..

غسلاً لعار العائلة ..

-٢-

هذى بلاد لا تريد امرأة رافضة ..

ولا تريد امرأة غاضبة

ولا تريد امرأة خارجة
على طقوس العائلة
هذى بلاد لا تريد امرأة ...
تمشى أمام .. القافلة ...

-٣-

هذى بلاد أكلت نساءها ...
واضطجعت سعيدة ...
تحت سياط الشمس والهجر ..
هذى بلاد الواق والواق .. التى تصادر التفكير
وتذبح المرأة فى فراش العرس .. كالبعير ..
وتمنع الأسماك أن تسبح ...
والطيور أن تطير
هذى بلاد تكره الوردة إن تفتحت
وتكره العبير
ولا ترى فى الحلم إلا .. الجنس .. والسرير ..

-٤-

هذى بلاد أغلقت سماءها ..

وحنطت نساءها ..

فالوجه فيها عورة

والصوت فيها عورة

والشعر فيها عورة

والحب فيها عورة

والقمر الأخضر ، والرسائل الزرقاء

-٥-

هذى بلاد ألغت الربيع من حسابها

وألغت الشتاء ..

وألغت العيون .. والبكاء ..

هذى بلاد هربت من عقلها

واختارت الإغماء ...

-٦-

ماذا تريد المدن النائمة .. الكسولة .. الغافلة ..

منى أنا الجارجة .. الكاسرة .. المقاتلة ؟

إن كان عقلى ما يريدون ،

فلا يسعدنى بأن أكون عاقلة ...

ما تفعل المرأة فى أمطارها ؟

ما تفعل المرأة فى أنهارها ؟

كيف ترى يمكنها أن تنزع الورد

على هذى الجرود القاحلة ؟ ...

-٧-

ماذا من المرأة يبتغون فى بلادنا ؟

يبغونها مسلوقة ..

يبغونها مشوية ..

يبغونها معجونة بشحمها ولحمها

يبغونها عروسة من سكر ..

جاهزة للوصل كل لحظة

يبغونها صغيرة .. وجاهلة

هذه هى الوصايا العشر ...

في حفظ تراث العائلة ..

-٨-

معذرة .. معذرة ..

لن أتخلى قط عن أظافري

فسوف أبقى دائما

أمشي أمام القافلة ..

وسوف أبقى دائماً ..

مقتولة .. أو .. قاتلة ..

عن العنوان ، لن يضطر القارىء أن يغوص في الذاكرة الثقافية ، بحثاً عن من تكون فاطمة ، فالعنوان بنصه وأكمله مازال حياً ، ولم يسقط بعد في الأعماق ، والعنوان مستعار من عمل درامي ، كان فيلماً ، ثم تحول إلى مسلسل تليفزيوني ، وفاطمة في الفيلم - أو المسلسل - هي التي صنعت أخاها على عينها ، بسعر الليالي على ماكينة الخياطة ، حتى توفر لأخيها مصاريف تعليمه ، حتى تخرج ، وكبر في وظائفه ، حتى أحتل منصباً مرموقاً في الاتحاد الاشتراكي (زمن المرحلة) ، ولما كبر تكبر واستكبر على وضعه العائلي ، واستغل نفوذه في التضييق على أخته فاطمة ، التي أصبحت لا تليق بنجوميته ، ولم يدعها في

حالها ، بل حرمها من حبيبها «سيد» الذي كان يعمل صياداً فى البحر ، شريفاً فى مهنته وحبه لفاطمة ، وللتخلص منه لفق له أخوها تهمة المتاجرة فى المخدرات ، حتى يذهب به وراء الشمس، كما كانت لغة الصحافة فى تلك الفترة ، وهى الفترة التى ترعرت فيها الشاعرة وبذلك عمل النجم على تدمير «سيد» الذى لا يليق بنسب النجم، وفى الوقت نفسه ، تدمير أخته التى صنعته .

ليس هذا استطراد مطولاً ، بل هو استدعاء فرضه العنوان ، والعمل الدرامى عالج القضية التى عنيت بها الشاعرة على قرابة من أربعين عاماً ، وحين استعارته الشاعرة تكون قد نجحت لكسب محتواه وتوظيفه فى سياقها ، وكسبت فى الوقت نفسه أرضا محروثة صالحة لاستنباتها ، وهذه من فضائل توظيف التراث الثقافى ، سواء كان قديماً ، أم كان حديثاً .

فإذا دلفنا إلى القصيدة وجدنا «سعاد الصباح» بنفسها الشعرى، وأدواتها التعبيرية المصاحبة، الخاصة بها، والتى عرفت بها وأصبحت من لوازمها ، حتى إذا ما قرأها أى قارىء مدرب ، تعرف على الشاعرة .

وفى صدارة هذه الأدوات الجملة المتكررة كمفتاح محورى فى بداية كل مطلع وهى هنا «هذى بلاد» تسلط المفتاح إلى جملة مغايرة مما يحيط بالموضوع الذى تعالجه . . فى المقطع الأول

تسلطت الجملة المحورية على أفعال مضارعة مثبتة أساسية تفعل ضد المرأة وحريتها ، وتصدرت المقطع الثانى لتفتتح على أفعال مضارعة أساسية ولكن منفيه ، وجاءت مع المقطع الثالث لتدور فى بدايته مع فعلين ماضيين ، وتتكرر فى داخله مرتين معتمدة المضارع ، ثم تعود إلى إعتماد الماضى فقط ، فى بداية المقطعين الرابع والخامس ، وقيمة الماضى والمضارع فى الأحداث ، أن واقع المجتمع فى حربه الضروس ضد المرأة ، ليس وقفاً على مرحلة زمنية بعينها ، بل هو منسحب على الماضى والحاضر .

وننوه بجمالية التعبير فى المقطع الخامس فالمجتمع الذى يلغى من حسابه فصلى الربيع والشتاء ، يكون قد ألغى نصف الدورة الفصلية ، وبمقارنة ما ألغاه بما أبقى عليه - الصيف والخريف - نجد أنه ألغى النصف المثمر ، والدلالة الكامنة التى يشف عنها التعبير دون جهد ، أن المجتمع حين يلغى دور المرأة فى صناعة الحضارة ، يكون قد ألغى النصف الحلو ، إذا استخدمنا التعبير الدارج .

كما ننوه بتوفيق الشاعرة فى توظيف التراث بمستوياته المتعددة، ومنه ما أشرنا إليه من توظيف العنوان ، الذى استقطبت به فى ضربة واحدة المضمون الضخم للعمل الدرامى ، ومما استعادته الشاعرة ، بعض التعبيرات من التراث الشعبى مثل

«بلاد واق الواق» المشار إليها فى كتاب «ألف ليلة وليلة» بما هى بلاد خرافية ، كما تستعير من التراث الدينى ، فهى قبل ذلك أشارت إلى ثورتها على «الوصايا العشر» للقبيلة ، ويومها لم تحدد ما هى الوصايا العشر ، وتركتنا لنبحث عنها فى التوراة ، ضمن سفر الخروج ، ونبحث عن علاقتها بما تثور عليه الشاعرة، وتعود الشاعرة فى هذه القصيدة ، لتخرجنا من ورطة تعنت لا قبل للنص بها لتذكر لنا الوصايا العشر التى وضعتها القبيلة ، ترفقاً بنا حتى لا نمعن فى الخطأ ونؤول ما جاء فى التوراة . . ونأمل ألا يقع القارىء فى خطأ جديد ، فيعدد الوصايا التى ذكرتها الشاعرة فى المقطع السابع ، ويجدها سبع وصايا، ويطالب الشاعرة بالفرق العددى ، لأن الشعر ليس رياضياً ، نعد له على أصابعنا ، ونجمع ونطرح ،ويكفينا هذه اللمحة الجميلة ، فى أن يكون عدد الوصايا سبعاً ، ويوافق ذكرها فى المقطع السابع ، كما يجب ألا ينسى القارىء أن التراث الفائق يكون العدد فيه لا مفهوم له ، بل هو قائم على الكثرة .

وغنى عن البيان إصرار الشاعرة بالبقاء فى موقعها من أجل قضيتها، ببسالة واستماتة لا يتمتع بها إلا المؤمنون برسالتهم ، وهذا ما صرحت به وألمحت إليه على فضاء تجربتها الشعرية ، وعبر هذه القصيدة، وأجملته فى المقطع الثامن والأخير من

إصرارها وعدم تخليـها عن أظافرها التى تقاتل بها ، والاحـتفاظ بمكانها فى المسيـرة أمام القافلة ، وأخيراً هذا الاختـيار الصارم فى بقائها فى المعركة : مقتولة ... او ... قاتلة ..

* * * * *

الفهرس

١- مقدمة : سعاد الصباح ٣

٢- مواجهة مع تقدمى .. من العصور الوسطى
فى شعر سعاد الصباح ٩

٣- سعاد الصباح والدفاع عن حقوق المرأة ٢٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع : ١٣٧٨٩/ ٢٠٠٤

I.S.BN. 977 - 01 - 9174 - 4

صورة المرأة

في شعر

سعاد الصباح

ليس هناك وصف أدق وأبلغ تعبيرا للرجل العربى فى بعض المجتمعات العربية من هذا الوصف الذى وسمته به سعاد الصباح. فهو فى ازدواجيته وعدائه للمرأة وتظاهره الشكلى بمظاهر الحضارة أشبه ما يكون بتقدمى ينتمى إلى عصور الجهل والخرافة والظلام.. وتخصص الشاعرة مساحة غير قليلة من شعرها للتحاور مع هذا النمط من الرجال ومواجهته وكشف قصوره الفكرى وممارساته القمعية ضد المرأة. إن هذا النموذج الضحولى لا يجد غضاضة فى ابتزاز المرأة واستغلال مشاعرها وفرض شروطه عليها، وامتهان كرامتها.. إنه لا يعاملها باعتبارها إنسانا حرا يملك إرادته وخياره ولكنه يعاملها كأرض للفلاحة شأن كل إقطاعى، ويعاملها كقطعة أثاث قديمة مهملة. ولا يتورع عن انتهاج أساليب القمع والبطش والإيذاء والترويع معها.