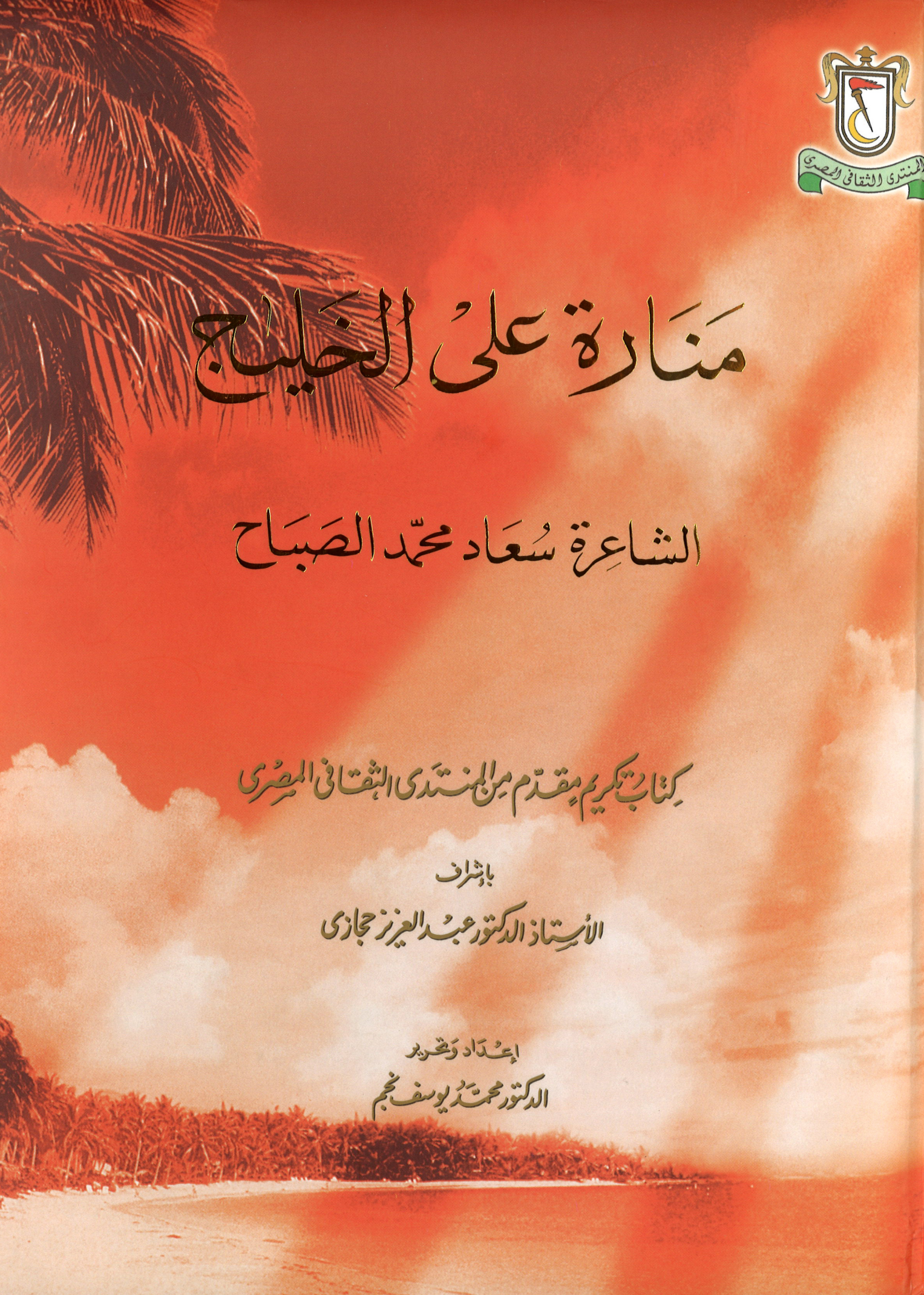



# منارة على الخليج

## الشاعرة سعاد محمد الصباح

كتاب تكريم مقدم من المنتدى الثقافي المصري


باشراف

الأستاذ الدكتور عبد العزيز حجازي

إعداد وتحرير

الدكتور محمد يوسف نجم

# منارة على الخليج

الشاعرة سعاد محمد الصباح

# منارة على الخليج

## الشاعرة سُعاد محمد الصباح

كتاب تكريم مقدّم من المنتدى الثقافي المصري


باشراف

الأستاذ الدكتور عبد العزيز حجازي

إعداد وتحرير

الدكتور محمد يوسف نجم


الجزء الأول


المنتدى الثقافي المصري

# بسم الله الرحمن الرحيم

سعاد الصباح إنسانة رقيقة المشاعر ، تحسّ بنبض الحياة حلوها ومرّها ، فتشدو شعراً ينبع من قلب مليء بالحب ، وعقل يختزن عِلماً تنوّعت أبعاده .

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

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

سعاد الصباح تحب الوطن وتفتديه بكل ما تملك من مال أو جاهٍ أو تضحية ، فإن أصابه مكروه انطلقت كالماء المتدفق تروي بشعرها ما يصيبها من حزن عميق ، تنقله إلى الناس ، كل الناس ، ليشاركوها هذا الأنين ، وإن غابت عنه فهي في شوق دائم لتعود إلى أحضانه ، لأنه يمثّل منبع الحياة والخير والرخاء ـ تعترف له بأنه هو الذي يملأ الحياة سعادة ورفاهية ويوفّر لها الأمن والأمان .

سعاد الصباح شاعرة أحبّها المثقفون لأنها تعبّر عن جيل الأصالة والمعاصرة ، فهي تتحدث عن التراث باعتباره ثروة قومية ، تعكس التاريخ العظيم لأمتها الإسلامية ، وهي في الوقت نفسه تنفتح على الحضارات والثقافات المعاصرة ، تأخذ من رحيقها ما يتمشى مع المبادىء والأخلاقيات التي نشئت وربّيت عليها ، فهي تلتزم الطريق المستقيم في الحياة فترضى ذاتها وتؤكّد عقيدتها الإسلامية . . . فعندما تطلق شِعرَها عن المرأة فهي الواعية بما

تملكه المرأة العربية من صفات ، قد يعكس بعضها الانطواء والقهر والظلم من ناحية ، ولكنها في الوقت نفسه تعطيها حقَّها في الحب والحياة والصدق والعطاء بلا خوف أو تردّد .

وهي سعاد الصباح نفسها عندما تدخل إلى حياة السياسة إذ تطلق أفكارها من واقع العِلم والتجربة فتخاطب الحكّام بما تحسّ به من آمال وآلام للناس جميعاً خاصة المحرومين منهم من نِعَم الحياة ، فتقدِّم العطاء بدون حدود ودون مَنّ أو تعالٍ .

سعاد الصباح ارتبطت بأمّتها العربية فقدَّمت شعراً وطنياً نابعاً من قلب يملأه الزهو وعقل راجح لا يعرف إلا العدل والحق . أحبّت مصر الحضارة والعِلم والناس وصدحت بأشعارها في محافلها ومهرجاناتها فلمّا غابت عنها اشتاق إلى رؤيتها وسماع أشعارها محبّوها وعشّاق كلماتها التي تنبع من عقل واعٍ وقلب صافٍ لا يحمل بين طيّاته إلا كل محبّة وصدق . . .

وإن كنا نكرِّم الدكتورة سعاد الصباح الكاتبة والأديبة والشاعرة ، فإننا نكرِّم في شخصها الإنسانة القادرة على التعبير عن آمال الأمة العربية وآلامها وتطلق العنان لطموحاتها وتطلّعاتها بالكلمة الواعية الصادقة لترى شعباً عربياً قادراً على أن يعلو صوته مع الحق والعدل ويحتلّ مكانته بين شعوب العالم المتحضِّر دون أن يفقد هويته أو يصير تابعاً لحضارة سلاحها المادّة والمال وتضيع فيها القِيَم والأخلاقيات ، لأنها مؤمنة بقول الشاعر :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت　　فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا
بالعِلم والمال يبني الناس ملكهم　　لم يبن ملك على جهل وإقلال

فهنيئاً للدكتورة سعاد الصباح هذا الفيض من كلمات أصدقائها ومحبِّيها وعشّاق شعرِها ، يقدِّمون الكلمة الطيبة الصادقة تعبيراً عن وفائهم لها ، وهي التي قدَّمت الكثير لبني وطنها ولأمّتها ، ولم تبخل على أحد بمالٍ أو فكر أو حب ، واليوم تنطلق الكلمات تبادلها الحب والاحترام والتقدير والإعزاز .

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

والله على كل شيء قدير .

**عبد العزيز حجازي**

# في عيون النقّاد

# 1

# المرأة ذات الوجوه المتعدّدة

أ. د. هِند أَدِيب

**توطئة :**

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

**مدارات في تجربة شعرية مستمرّة :**

خلال أربعين عاماً ، وإلى جانب اهتماماتها المتعدّدة من أكاديمية وبحثية ومهنية واجتماعية ، لم يتوقّف نتاج سعاد الصباح الشعري يوماً ، بل ، على العكس ، اتخذ وتيرة متصاعدة باستمرار . فما عدا السبعينيات حيث لم تنشر سوى ديوان واحد (**أمنية** ، 1971) لانهماكها ، على ما يبدو ، في تحصيل العلم وكتابة الرسائل والأطروحات لنيل الشهادات

الجامعية من البكالوريوس حتى الدكتوراه في الاقتصاد ، كانت العقود الأخرى غنية جداً بالعطاء الشعري : ثلاثة دواوين في الستينيات هي **ومضات باكرة** (1961) **ولحظات من عمري** (1961) **ومن عمري** (1964) . وأربعة دواوين في الثمانينيات **إليك يا ولدي** (1982) **وفتافيت امرأة** (1986) **وفي البدء كانت الأنثى** (1988) **وحوار الورد والبنادق** (1989) . وستة دواوين في التسعينيات **برقيات عاجلة إلى وطني** (1990) **وآخر السيوف** (1992) **وقصائد حب** (1992) **وامرأة بلا سواحل** (1994) **وخذني إلى حدود الشمس** (1997) **والقصيدة أنثى والأنثى قصيدة ـ مختارات شعرية** (1999) . وهذا يعني أن سعاد الصباح عاشت العقدين الأخيرين من القرن الفائت بصفة شاعرة أكثر من أية صفة أخرى . كما أن الوتيرة المتصاعدة لإصداراتها الشعرية ، إن كان لها أن تعبّر عن شيء فهي تعبّر لا عن ثبات عزيمة في قرض الشعر وحسب ، بل عن متابعة دؤوبة للغة شعرية تنوّعت أشكالها وموضوعاتها من عقد إلى آخر ومن ديوان إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى .

وإذا كانت وجدانيةٌ ساذجةٌ بعض الشيء قد طبعت كتاباتها الشعرية الأولى ، حيث استقت من تجارب سنوات شبابها اليانع انطباعات ومشاعر راحت تخطّ صورها وتعبيراتها في دواوين الستينيات ، فإن الديوان الوحيد الذي صدر لها في بداية السبعينيات (**أمنية**) ، وبعد سبع سنوات من الانقطاع ، كان بحدّ ذاته أيذاناً واضحاً ببلوغ القريحة عندها لا سنّ الرشد وحسب ، وإنما نضوجاً حمل في طيّاته بذور المراحل اللاحقة . لا شكّ في أنّ لـ(**أمنية**) موقعاً محورياً في مسار سعاد الصباح الشعري ، إذ يتضمّن هذا الديوان مختلف المدارات التي سوف تنسج حولها وشائج كتابتها الشعرية الخاصة بها تقريباً .

في هذا الخضمّ من الدواوين المتلاحقة تحتلّ المرأة مكانة مركزية . غير أن للمرأة عند سعاد الصباح وجوهاً متنوّعة ووظائف متعدّدة : فهي ، إلى كونها أمّاً وحبيبة وزوجة ، مواطنةٌ ثائرة وغاضبة ومتمرّدة في كثير من الأحيان ، تملك جرأة الجهر بموقفها من قضايا الوطن والأمة . هذا الموقف ، لا يبرز فقط في حالات الأزمة والصراع والنزاع ، بل أيضاً وخاصة في كل لحظة من لحظات الحياة العادية واليومية ترى فيها المرأة أن كلاماً يجب أن يصدر من القلب والعقل معاً للجهر بالحقيقة ونقد الواقع والثورة عليه . لذا ، ولدى تطرّقنا لوجوه المرأة المتعدّدة ـ وهي وجوه أقرب إلى المواقع منها إلى الأدوار ـ سوف نحاول التشديد

على الغنى والتنوّع من ناحية ، وعلى التماسك الداخلي ووحدانية النظرة إلى الحياة والكون من ناحية ثانية . فإذا كانت الأدوار متعدّدة ، فالأمر يعود هنا إلى المواقع التي تملك ، بحدّ ذاتها ، أحقّيّة تحديد الدور وليس العكس . إذاً للمرأة عند سعاد الصباح موقع بين الجماعة تستقي منه نظرتها إلى الحياة ، وتحدّد على أساس من هذه النظرة ، الدور الذي عليها أن تضطلع به . بهذا المعنى ، تكون المرأة هي التي تصنع دورها بنفسها ومن خلال وعيها العميق لموقعها ، وهذا ما يعطيها حرية وانعتاقاً تامّين تجاه الموروثات التي تسجنها في دائرة تلقٍّ سلوكي سلبي وبليد لواقع يغلب عليه السكون لا بل الصمت . لذلك نراها ترفض أن تقوم بدور كُتب لها أو لوظيفة فُرضت عليها وأُلحقت بها دون اقتناع منها . فمن موقع الحرية هذه تمتلك المرأة حرية الكلام وحرية نظم الشعر .

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

**أمنية ، الديوان النموذج :**

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

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

«أحرف الخيال» هذه تملك أيضاً ، إلى جانب القدرة على تثبيت وقائع استحالت ذكريات والتوق إلى جمع حبيبين افترقا ، سرَّ التغلّل في ساحات أوسع وأرحب من تلك التي تحتضن خلجات الذات الحميمة . فتدرك ـ هذه الأحرف من خيال ـ مجالات ذات أبعاد تتعدّى حدود الفردية لتنطق بهموم وهواجس وطنية وقومية وحضارية . فإذا كان الرحيل المفاجيء لعبد الناصر ، «مُنى العُرْب ، وآمال البلاد . . .» و«أسطورة مجدٍ ما روتها شهرزاد» (**أمنية** ، عندما رحل عبد الناصر ، 15–16) مناسبة لحثّ التاريخ على رواية ما قام به هذا السائر «في دروب عمرٍو . . . وطريق ابن زياد» (**أمنية** ، عندما رحل عبد الناصر ، 17) ، فإن قضية العرب الأولى ، القضية الفلسطينية ، تشتعل على لسان امرأة ، «أم الشهيد» ، تدعو الناس إلى مواصلة نضال سقط في سبيله ابنها وذلك حتى «تزول أسطورة أرض المعاد» (**أمنية** ، أم الشهيد ، 14) .

غير أن سعاد الصباح لا تقف عند حدود الرثاء والدعوات الجهادية التي تطلقها ، بل تتجاوز هذا النوع الشعري التقليدي ، نحو بناء قصيدة سياسية ـ حضارية ، إذا جاز التعبير ، قائمة على التضادّ بين حضارتين في ما يشبه تصادم الحضارات وصراعها الذي تكلّم عليه هنتنغتون : فمن ناحية حضارةً عربية عريقة ومتأصّلة مبنية على المجد والفداء والتاريخ وعلى أرض أعطت أنبياء ورسلاً ، ومن ناحية أخرى حضارة غربية ـ أميركية بشكل خاص وربيبتها إسرائيل ـ هي كناية عن قوم لا أب له ولا أم ولا أسلاف ولا أصول ولا تاريخ ، لا

يجيد سوى زرع «الفتن» وتعميم «البلاء» واستباحة «الأطفال والنساء» (**أمنية** ، صيحة عربية ، 19 و20) . ولكن لا بد لمجرى التاريخ أن ينقلب ، فـ «الرحى تدور على الباغي / وبعد الصباح يأتي المساء . . .» (**أمنية** ، صيحة عربية ، 20) ، وبعد يأس المغلوبين على أمرهم يأتي الأمل بمستقبل مشرق وبهي .

ومثلما تشعر سعاد الصباح بمآسي قومها الوطنية والقومية ، فإنها أيضاً شديدة التأثّر **بمظالم** الناس الاجتماعية وأحزانهم . فبعد أن تنهي «غاسل الثياب» قصة شقائها مستعينة **بصور** تصف وتحكي بدقة متناهية ، ولكن بلغة بسيطة وشفّافة للغاية ، قساوة الحياة ومرارتها ، تختم الشاعرة قصيدتها ببيتين فيهما من المشاعر النبيلة بقدر ما فيهما من الحكمة :

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

**أمنية** (غاسل الثياب ، 42)

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

نسجت سعاد الصباح من خيوط هذه الموضوعات قوام قصائدها في ديوان السبعينيات اليتيم ، **أمنية** ، وهي تعطي صورة جلية عن الشاعرة التي سوف تكتمل ملامح شخصيّتها

الشعرية والإنسانية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين . ما يعني أن الإنسانة في سعاد الصباح ، بما هي فكر وأحاسيس وتوق ، ستبقى هي هي في ثبات مواقفها ومواقعها واقتناعاتها . أما ما سيطرأ من تحوّل ، فيتعلّق بتفاصيل اللعبة الفنية والهندسية للقصيدة .

**المرأة في خضمّ القصيدة :**

في ما عدا (**آخر السيوف**) ـ القصيدة ـ الديوان المهداة إلى زوجها حيث يمتزج الرثاء بالمديح والفخر والوفاء لذكراه ـ و **برقيات عاجلة إلى وطني** ، فإن معظم الدواوين التي نشرتها تتمحور حول موضوعة المرأة . وممّا لا شكّ فيه أن المرأة تحتلّ ، كما سبق أن أكّدنا ، مكانة رئيسة ، بل مركزية ، في عالمها الشعري . ولا غرابة في ذلك ، إذ إن ما تعانيه المرأة في العالم العربي يلخّص إشكالية هذا العالم ومعضلته ومعاناته . ففي **فتافيت امرأة** أول دواوين مرحلة الثمانينيات ، تبرز سعاد الصباح كامرأة جريئة ، فهي بقدر ما لا تخفي حقيقة انتمائها إلى وطنها الكويت ، لا تتردّد في توجيه انتقاداتها لظاهرة النفط التي طغت على إنسانية الكويتي وحجبتها ، فبات لا يُنظر إليه إلاّ من هذا الجانب الذي يلغي عمق دواخله المعقّدة الغنية .

ليس عرضاً أو من باب المصادفة المحض أن يتصدّر ديوان **فتافيت امرأة** قولان يعودان إلى اثنين من كبار مثقّفي ومبدعي القرن العشرين كان لهما ، كلّ في مجاله الخاص ، أثر كبير في تكوين الأذهان والأذواق لدى جيل بكامله ، عنيت بهما الشاعر الفرنسي الشهير لوي أراغون والسينمائي الإيطالي الذائع الصيت فيديريكو فيلّيني . ففيما يرى الأوّل «أن المرأة (. . .) سوف تصحّح (. . .) أخطاء الرجل الأساسية» ، يعتقد الثاني أن «. . . المرأة تعرف عن الرجل أكثر مما تعرف عن (نفسها) . لأنها هي المُحْتَوِية ، وهو المُحْتَوى . . .» . في هذين القولين إشارة إلى فعل المرأة (أراغون) ومعرفتها (فيلّيني) . وبين هذين ، الفعل والمعرفة ، تقف سعاد الصباح لتقول ، بالجرأة المطلوبة ، شعراً تتعدّى فيه القول إلى الفعل أو لتجعل من القول نفسه نوعاً من الفعل . فهي تقول لتغيّر . ولعلّ قولها نفسه هو في حدّ ذاته الفعل التغييري المنشود . وبقدر ما يكون قولها صائباً وجريئاً ، يكون فعلها فعّالاً وتغييريّاً . في السياق نفسه ، وبعد عشر سنين ونيّف ، تعود الصباح لتصدّر ديواناً آخر هو **خذني إلى حدود الشمس** ، (1997) بأقوال لمشاهير العالم : لامارتين وميشليه ونابليون وجلادستون ، تخلّد

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

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

تطلق الشاعرة صرختها في حالة جنون ، «إنني مجنونة جداً (**فتافيت** ، المجنونة ، 21) ، وقهر ، «أنا مقهورة في جسدي» (**فتافيت** ، المجنونة ، 22) ، وضياع ، «إنني ضائعة كالسمك الضائع في عرض البحر» (**فتافيت** ، المجنونة ، 22) ، لتصبّ جام غضبها على المنظومة الأخلاقية التي ورثتها والتي تقف منها موقف المعارض الرافض ، «إنني ضد الوصايا العشر . . .» (**فتافيت** ، المجنونة ، 23) . ولكن في صرختها هذه تنطلق الشاعرة من صفاء غوري ، «أنت لو فتّشت في أعماق روحي / لوجدت اللؤلؤ الأسود . . / مزروعاً بقاعي . .» (**فتافيت** ، كويتية ، 26) وطهارة متأصلة لم يلوّثها عصر النفط (**فتافيت** ، كويتية ، 26) برغم كونها امرأة نفطية (**فتافيت** ، فتافيت امرأة ، 35) وبرغم انبطاحها ، في مرحلة ما ، مع الآخرين رجالاً ونساءً ، عند قدمي النفط ، هذا الشيطان الرجيم ، وعبادته صباحاً ومساءً (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة تشرب من بحر العرب ، 118) . فلعنة النفط التي حلّت على الكويتيين (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة . . . ، 119) تسعى سعاد الصباح جاهدة للانعتاق منها إمّا بالغضب ، «اغضبي / أيتها الأرض التي أسكرها المال . . / وأعماها البطرْ . . / إنني

أرفض أن أعتبر النفط قدرْ . .» (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة . . . ، 125) ، وإمّا بِحَثّ الشعر نفسه على الثورة : «كيف ترضى موقف الذِلّ / أليس الشعرُ ابنُ الكبرياءِ ؟» (**فتافيت** ، وصل السيف إلى الحلق ، 166) . كل ذلك لأن قناعة راسخة في داخلها تعتبر أن الكلمة إنما هي ثورة إذا أرادت قول حقيقة الأشياء وبأن «الأرض لا يفلحها إلاّ الغضب» (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة ، 126) . وقد يؤدّي بها هذا الغضب الجامح إلى حد التفكير ، في لحظة يأس كبيرة ، بإنكار انتمائها العربي ، «هل من الممكن إلغاء انتمائي للعرب ؟» ، (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة . . . ، 130) ، ولكن سرعان ما تتذكّر بأن جسمها إنما هو «نخلة تشرب من بحر العرب» (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة ، 130) فتقرّر البقاء حيث هي وتنتظر «الورد الذي / يطلع من تحت الخراب» (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة . . . ، 131) .

في هذا الجو من التفكّك والانهيار والعتمة ، تبرز مرة أخرى صورة عبد الناصر «كنسر خرافي» (**فتافيت** ، من امرأة ناصرية . . . إلى عبد الناصر ، 133) ، بل كملاك ناري يضيء «كالنجمة في أسفارنا» ويلمع «في عينيه برق دائم / يشبه ما تقوله النيران للنيران» (**فتافيت** ، من امرأة ناصرية . . . ، 134) . غير أن ناصراً هذا بعيدٌ ، والأمة التي تركها خلفه مفتّتة على صورة «فتافيت امرأة» انتزعها الهوى من بحر بلادها حيث كانت تضيء كلؤلؤة متماسكة ، وصلبة (**فتافيت** ، فتافيت امرأة ، 46) . فالوطن هذا مغتصب ومؤجّر ومقطّع ومرقّع ومطبّع ومنغلق و. . . مستسلم لا سقف له ولا أبواب تحميه . في الزمن الرديء هذا ، في «زمن الخراب» ، ليس لدى الشاعرة ما تقوله (**فتافيت** ، إن جسمي نخلة . . . ، 142) ، أمام من كان شمس الأمة وسيفها ، سوى وصف الهوة المرّة التي تغوص فيها هذه الأمة ، أمّتها . ولكنها لا تفقد الأمل بشك مطلق ، فهي مقتنعة بأنها «سوف تهزم بالشعر كلّ عصور الظلام» (**فتافيت** ، وردة البحر ، 152) وتقاوم «بحروف مقاتلة» (**فتافيت** ، وردة البحر ، 152) عصر المباحث الذي صادر السماء والحقائب والسفر و«أدخل للسجن ضوء القمر ! !» (**فتافيت** ، وردة البحر ، 153) .

النبرة الثورية هذه سوف تستمر وتتواصل حتى في دواوينها الأخيرة وبشكل خاص في **خذني إلى حدود الشمس** . فبعد امتلاكها قدرة الكلام لم تعد الشاعرة «تتقن

الصمت» (**خذني إلى** ، خذني إلى حدود الشمس ، 60) بل ستقاوم بلاداً «. . . تختن القصيدة الأنثى . . . / (. . .) وتذبح المرأة إن تكلّمت . . . / أو فكّرت . . . / أو كتبت . . .» (**خذني إلى** ، ليلة القبض على فاطمة ، 83) ، ولن تتخلّى قط «. . . عن أظافر(ها) / فسوف (تـ)بقى دائماً / (تـ)مشي أمام القافلة» (**خذني إلى** ، ليلة القبض على فاطمة ، 90) ، أي سوف تواصل بعناد خطّ قصيدة رفضها وانعتاقها .

**ألف امرأة في امرأة ، الأنوثة أولاً :**

«أنا ألف امرأة في امرأة» (**فتافيت** ، كويتية ، 33) تقول الشاعرة الكويتية في إحدى قصائد **فتافيت امرأة** . إنها المرأة المتعدّدة الوجوه ، الرافضة والثائرة ، المتحرّرة والمتأصّلة في بحر الخليج ، العربية والكويتية في آن معاً . وفضلاً عن ذلك كلّه ، فهي تحتضن في صميمها جملة متناقضات تجعل منها امرأة فذّة وغنية ومركّبة الشخصية . فالرغبة والخوف ، القمر ، والوحش ، الأبيض والأسود ، الثورة والثورة المضادة الخ . . . تتصارع في أعماقها (**امرأة بلا سواحل** ، القمر . . . والوحش ، 59) بحيث تغدو على صورة الحداثة قلقة ومصمّمة ، متأرجحة وثابتة ، مندفعة ومحترسة ، انفعالية وعقلانية . لذا تراها تارة بملامح المرأة الثائرة وتارة أخرى بصورة الأنثى الخاضعة المنقادة تتوجّه إلى الرجل بصفته سيّدها : «كل شيء قابل للمحو يا سيّدي / إلاّ بصماتك المطبوعة على أنوثتي» (**امرأة بلا سواحل** ، بصمات ، 54) . ففي خضم ثورتها وتمرّدها ، لا تنسى سعاد الصباح هويّتها الأنثوية ، بل أكثر من ذلك فهي لا تريد إلاّ أن تكون أنثى : «لكني كامرأة . . / أحب ما يحك لي جلد أنوثتي» (**في البدء كانت الأنثى** ، سرّ نسائي ، 79) . ولكن الأنوثة التي تبحث عنها وتسعى إلى المحافظة عليها ليست أنوثة مقنّعة ، خانعة وخائفة عن الجهر بأحاسيسها الدفينة ، بل هي أنوثة خلعت عن كاهلها الأقنعة ، إذ لا تحترم سعاد الصباح حبّاً «يلبس الأقنعة / ويتحرّك خلف الكواليس» (**في البدء كانت الأنثى** ، النقاط على الحروف ، 118) . فهي حالة مفتوحة على الآفاق وعميقة لا تعرف القعر ، إنها ليست «قصيدة منتهية» بل «نصّ مفتوح على الحرية» (**في البدء كانت الأنثى** ، النصّ المفتوح ، 117) يجعل ممن يحسن قراءته ملكاً على قلبها (**في البدء كانت الأنثى** ، الملك ، 116) ، حينئذٍ يصير لخصرها مرونة «سنبلة

قمح» ويصبح شعرها «أطول نهر في العالم» (**في البدء كانت الأنثى** ، أطول نهر في العالم ، 65) . في مطالبتها بحق المرأة في امتلاك الكلمة والشعر ، لا تبحث سعاد الصباح عن عدالة مزعومة وهشّة بين المرأة والرجل ، ولا هي تريد محو الفوارق وإلغاء الفواصل والتفاصيل ، ولا تسعى إلى جعل المرأة مثيل الرجل ، بل كل ما تريده هو التشديد على هذه الفوارق والفواصل ، وعلى حق المرأة في أن تكون مختلفة عن الرجل وأن تقول هذا الاختلاف ، إذ فيما «الرجل يكتب في أوقات فراغه» ، تكتب «المرأة (. . .) في أيّام خصوبتها» (**قصائد حب** ، القصيدة الأولى ، 27) . كما أن الأنوثة ليست معطًى فطرياً بل تتشكّل من خلال العلاقة مع الرجل وعلى يدي الحبيب (**قصائد حب** ، القصيدة الثانية ، 31) . فمثلما «. . . يتشكّل شهر إبريل / شجرةً شجرةً . . . / عصفوراً عصفوراً . . . / قرنفلةً قرنفلةً . . . (**قصائد حب** ، القصيدة الثانية ، 31) ، على الرجل أن يكتشف «جغرافية جسد(ها) تلّة تلّة . . . / ينبوعاً ينبوعاً . . . / سحابة سحابة . . . / رابية رابية . . .» (**قصائد حب** ، القصيدة الثانية ، 32) . والأنوثة في نهاية المطاف ليست حالة شبقية بالمطلق ، فهي تختزن أيضاً إحساس الأمومة بما تحمله من عطف وعطاء وتضحية ، فيجدر بـ «الرجل الطالع من تشقّقات فكر(ها)» أن يتذكّر أمومة الحبيبة (**في البدء كانت الأنثى** ، أمومة ، 63) التي لا تلومه على عقوقه بل تلوم «أمومتها» (**قصائد حب** ، القصيدة 4 ، 57) ، وقد يذهب بها الأمر إلى حد أن «يخطر لـ(ها) ، أن (تـ)قصّ لـ(ـه) أظافر (ه) (. . .) وأن (تـ)جفّف شعر (ه)» (**قصائد حب** ، القصيدة الرابعة ، 53) .

**غاية القصيدة ، قول الحبّ :**

الثورة والتمرّد ، الأنوثة والحرية ، امتلاك اللغة وانعتاق المشاعر . . . كلها حالات عرفت الشاعرة تفاصيل منها وعبّرت عن بعض دقائقها بوسائل وصور وعبارات اختلفت من قصيدة إلى أخرى . بيد أن شيئاً ما كان يطلع باستمرار من كل هذه الموضوعات ويشكّل أساس شعريتها وسرّ خيالها ومحركّ لغتها وشاغل جماليتها . هذا الشيء ليس بالضرورة من النوع الغريب أو المستجدّ بل من النوع المتداول والشائع جداً ، عنيت به الحبّ . ولا يقتصر الحب هنا على جملة مشاعر بل يتعدّاها إلى ملكة قوله ، لا بالصراحة والصدق الممنوعين على

المرأة وحسب ، بل بالجرأة المتواضعة في استحضار صور واستعارات يكمن سرّ جماليتها في مدى ابتعادها من التصنّع والغرابة .

لا يحمل الكلام الذي يصدر عن سعاد الصباح في موضوع الحب ، سواء على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل ، رغبةً في إحداث صدمة شبيهة بتلك التي عوّدنا إيّاها شعراء الدادائية أو أوائل السرياليين المتلذّذين بإثارة الفضيحة عبر التصدّي إلى المحرّمات والممنوعات بالخفة نفسها التي يتطرّق بها الإنسان إلى أمور الحياة اليومية . قد لا تكون عادلةً ، أو مناسبةً على أقلّ تقدير ، إقامةُ مقارنة بين ما تقوله شاعرتنا وما قاله أولئك الخارجون على اللياقات الاجتماعية . إذ يجب ألاّ يغيب عن بالنا كون سعاد الصباح امرأة من الخليج تعيش وسط مخزون قيمي هائل وضاغط . ففي إطار كهذا ، يغدو مجرّد «قول الحب» من قبل امرأة بمنزلة سلوك غريب يستثير مشاعر أمة بكاملها لا تزال مشدودة إلى نظام أخلاقي موروث يصعب على أي كان ، أرجلاً كان أم امرأة ، زحزحته أو فكّ أواصره . وتسعى الشاعرة ، إذ لا تهدف إلى الإثارة الرخيصة ، إلى إعادة مَوْضعة المرأة على المسرح الإنساني من خلال إحياء دورها كإنسانة فاعلة لا كموضوع رغبة تتلقّى الشهوات بسلبية . لذا اختارت خيانة «قوانين الأنثى / و(. . .) مواجهة الكلمات» (**في البدء كانت الأنثى** ، كُن صديقي ، 21) بدل خيانة المجتمع ومواجهة قوانينه .

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

تُكسر «كصندوق أحلام» (حلم 4 ، 129) .

ولكي لا تبقى «مجرّد مستمعة لاسطوانة الحب التي يعزفها الرجل ليلاً ونهاراً» ، ولكي «لا يحتكر الرجل وحده بلاغة الخطاب الإيروتيكي» ، قرّرت الصباح نزع «الأقفال عن فمها» وتفجير «ينابيعها الداخلية» لتقول للرجل الذي تحبّه : «أحبّك» (**قصائد حب** ، المقدّمة ، 12) . ولكن الكتابة ، بالنسبة إليها ، هي قبل أي شيء آخر «حوار تقيمه مع نفس(ـها)» (**قصائد حب** ، 15) لتتخلّص من فيضاناتها الداخلية (**قصائد حب** ، 17) ولتحتفل «ربما للمرة الأولى ـ بميلاد(ها) كامرأة عاشقة» (**قصائد حب** ، 18) فتصعد إلى «فضاءات لم تصعد إليها امرأة قبلـ(ها) / و(تـ)ـرتكب كلاماً عن الحب / لم ترتكبه سيدة عربية (قبلـ(ها)» (**قصائد حب** ، القصيدة السادسة ، 87) ، وتخرج بالتالي ، «على النصّ القديم للأنوثة» لتخترع أنوثتها كما تريد (**قصائد حب** ، القصيدة السادسة ، 91) . فالحب بالنسبة إليها هو ، في التعيين الأخير ، قولٌ يُكتب قبل أن يُنطق . وبهذه الوسيلة ، الكتابة ، يثور «الحب (. . .) على الطقوس المسرحية في الكلام / (. . .) على الأصول . . / على الجذور . . / على النظام . . / حب يحاول أن يغيّر كل شيء في قواميس الغرام . .» (**امرأة بلا سواحل** ، عام سعيد ، 10) . ولكن المرأة تعي أن رغبتين تتصارعان في أعماق ذاتها/ «رغبة في أن (تـ)كون حبيبتـ(ـه) . . . / وخوف في أن (تـ)صبح سجينتـ(ـه) (**امرأة بلا سواحل** ، القمر والوحش ، 59) . فبين الحبيبة والسجينة ، تتأرجح الشاعرة بين الدخول إلى زنزانة صدره النحاسي والخروج إلى شمس الحرية (**امرأة بلا سواحل** ، القمر والوحش ، 61) ، وقبول خطاب الرجل السلطوي والتمرّد على كلامه المنزّل (**امرأة بلا سواحل** ، القمر والوحش ، 61) . ولكنها واثقة ومدركة بأن «لا شيء غير الحب . . . / يستطيع أن يحرّك الأموات . .» (**امرأة بلا سواحل** ، امرأة بلا سواحل ، 72) وذلك لأنها بكل بساطة «امرأة ، ليس لها سواحل» (**امرأة بلا سواحل** ، امرأة بلا سواحل ، 72) ، أي لا تعرف الحدود .

في مراحل متقدّمة من معاشرتها للرجل ، تدرك الشاعرة ـ العاشقة أن العلاقة بهذا الكائن ليست من النوع البسيط أو السطحي بل تتّسم بتداخل شديد التعقيد غالباً ما يؤدّي إلى تحوّل جذري في طبيعة تكوّن المشهد حيث يستحيل فصل عناصره . فبعد أن يكون الرجل قد نفذ إلى ذاكرة المرأة واحتلّها قسرياً وأقام فيها واشتبك بأحلامها ورغباتها

وبجهازها الهضمي حتى صارت ، في أوج اتحادها به ، تعتبره «أول طفل ولدته . . . / وآخر طفل سوف (تـ)لده» (**خذني إلى حدود الشمس** ، رجل في الذاكرة ، 43–52) أو ترى شوارع العالم كلّه «مضرّجة برائحة صورتـ(ـه)» (**خذني إلى حدود الشمس** ، حرائق على الثلج ، 22) لكثرة ما كانت مشبعة بملامحه ، تصل المرأة ـ العاشقة إلى لحظات اندماج صوفي مع المعشوق حيث يصعب التمييز بينهما إذ يصير الواحد منهما هو الآخر : «إني أنت . . . / فكيف أفرّق . . . بين الأصل وبين الظلّ» (**خذني إلى حدود الشمس** ، خذني إلى حدود الشمس ، 61) .

هذا الذوبان في الآخر ـ أو التحوّل إلى ظلّه ـ الذي سعت الشاعرة إلى الإفلات منه تحقيقاً لفرديتها وشخصيتها المستقلّة ، يبدو أنه أقوى من أن يقهر أو يقاوم ، فالاتحاد ـ ذوباناً أو اندماجاً أو حلولاً أو تداخلاً ـ هو المنطق السائد لسيرورة الأشياء في هذا العالم . فالذي يتغيّر هو الأسلوب أو الشكل الذي تتمّ به هذه الحالة الاتحادية . لذا نلاحظ أن المسار الدائريّ لتطواف سعاد الصباح الذي بدأ بإرادة خروج عنيفة من تحت سطوة الرجل أو إخراج الرجل من جسمها ووجدانها : «أيها المحتلّني . . . / أخرج من جهازي الهضمي / من كتابتي . . . / (. . .) من شرايين يدَي . . .» (**فتافيت امرأة** ، فتافيت امرأة ، 38–41) لينتهي من حيث بدأ بالعودة إلى الحلول فيه من جديد . . . هذا المسار الدائري ليس بدليل إخفاق تجربة التحرّر من الرجل بقدر ما هو دليل إعادة امتلاك للعلاقة به وترتيب قواعد لعبتها . ففي المشوار الذي قطعته من أول ديوان لها وصولاً إلى آخر قصيدة كتبتها ، عاشت الشاعرة مغامرة إثبات للذات مثقلة بتجارب ومعارف وأحاسيس امتهنت خلالها حرية الخيار والقرار واختبرت مدى قدرتها على قول «الكلمة» ، أي قول «الحب» وبالتالي امتلاك «الزمن» الإنساني .

**امرأة في الشعر / شعر في امرأة :**

امتلاك الزمن الإنساني قلنا . . . بل امتلاك المساحة الإنسانية أيضاً . فانتقال المرأة إلى ميدان الشعر وتوسّله كنافذة للإطلالة على ما في غورها وغور الإنسان عامة من مكبوتات قابعة في الثنايا المعتمة المظلمة ، يترافق مع انتقال من نوع آخر ، أكثر إضاءة وإشراقاً هذه المرّة ، في أرجاء

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

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

لم تكن سعاد الصباح ، كما قلنا في مستهلّ هذا البحث ، المرأة الأولى التي اقتحمت مجال الشعر والشعر الحديث بخاصة . غير أنها الوحيدة ربما التي دخلته امرأة بكل ما للكلمة وللحالة من معنى . فحتى قصائدها السياسية والقومية والاجتماعية ، أبت الشاعرة إلاّ أن تصبغها بطابعها الأنثوي . قد يكون من الضروري يوماً البحث في الخصوصية الأنثوية لكتابتها ، لا على صعيد المضمون بل على صعيد شكل بناء الجملة والصورة والقصيدة عندها . فالصباح لم تكتب شعراً للمرأة ولا كتبت شعراً نسوياً أو أنثوياً رغم مطالبتها بحقوقها كأنثى . لذا يصعب تحديد خصوصية شعرها إذا ما أريد النظر إليها فقط من باب التمييز الجنسي (الجندري) . إنها امرأة في الشعر أو شعر في امرأة . . بهذا المعنى يشكّل إسهامها إبرازاً لا لخصوصية المرأة بل لقدرات اللغة المكبوتة والمقموعة عندما تمتلكها امرأة وتقوم وتلعب بتراكيبها وبصيغها حسب مقتضيات أحاسيسها ونزعاتها المادية منها والمعنوية .

اقتحمت سعاد الصباح ميدان الشعر في مرحلة حداثته ، فقالت شعراً حديثاً متحرّراً من قوالبه الموروثة ، ولم يكن ممكناً أصلاً ، بالنسبة إليها ، أن تفعل عكس ما فعلته . لم يكن ممكناً للتي أرادت بالشعر فك القيود التي تربطها بالقيم البالية ، أن تروح تسجن شعرها في قوالب

جامدة يعود شكل بنائها إلى قرون خلت ولم تعد موسيقاها تناسب إيقاعات العصر . فالتقت خطواتها التحررية كإنسانة مع الشكل الذي اختارته لشعرها . وليس في هذا مبالغة بل تطابق بين الغاية والوسيلة . وكذلك ، مثلما اختارت لقولها الشعري قوام الحداثة ـ التي لم تدّع يوماً أنها اكتشفتها أو شاركت في إيجادها ـ وأصابت ، اختارت لقصائدها حجماً وقالباً يتناسبان ومضمون القصد الشعري . فالشكل المقتضب لمعظم قصائدها يتماشى مع تصوّر للحالة الشعرية أقرب إلى التجلّي منه إلى الرؤية الشاملة ذات البعد الملحمي .

**خاتمة :**

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

# المصادر

## أعمال سعاد الصباح :


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

## 2

# انتحار السلطات الثلاث
# وتجليات البناء التركيبي والدلالي والتصويري
# رؤية في شعر الدكتورة سعاد الصباح

أ.د. سَمير شَريف إستيتيّة

**توطئة :**

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

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

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

بطريقة تتناسب مع عمق تصوّرها للأشياء . وفي ما يأتي بيان ذلك مفصلاً بالقدر الذي تسمح به حدود البحث ، وإلاّ فإن آفاق البحث أوسع من حدوده ، لأن آفاق شعر سعاد أبعد من حدوده ، ومداه أبعد من كل ما حاذاه .

**السلطة الأولى ـ مقاليد الزمان :**

تجعل الشاعرة للزمان قيوداً على مشاعر الحرية والانطلاق ، وهي ترفض هذه القيود والمقاليد . ومن المعلوم أن الزمان هو الذي يكوّن حركة التاريخ ، ويطوي نفسه على أحداث ، ثم يعيدها ، بحلوها ومرّها . وقد أصبحت حركة التاريخ هذه جزءًا من حتمية التاريخ .

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

وحركة التاريخ ليست مرفوضة لذاتها ، ولا تقصد الشاعرة ذلك ، ولكنها ترفض هذه الحركة عندما تكون ضرباً من الجمود الذي يغلق منافذ العقل ، ونوافذ الفكر ، وأبواب الحرية . حركة التاريخ مرفوضة عندما يرتد حاضر الحياة إلى الماضي الذي أغلقت عليه نوافذ التخلّف والجهل ، فصار رديفاً للموت والعدم .

تقول الشاعرة :

أنا الخليجية
والتي تتحدى حين تكون معك
حركة التاريخ وجاذبية الأرض

إن حركة التاريخ وجاذبية الأرض قيدان مرفوضان في نظر الشاعرة . وعلى الرغم من سلطة الزمن . وأنه هو الذي ينأى بالأحداث ، فيجعلها جزءًا من التاريخ ، أو يقترب بها ، فيجعلها جزءاً من الحاضر ، فإنه لا يملك أن ينأى بالحب ، فلا يمكن أن يكون الزمن جزءاً من ماضي المحبّ ، بل هو ماضيه وحاضره ومستقبله ، لأنه حياته وحياة كينونته الوجدانية .

وعلى الرغم من تباين ألوان النظر إلى تحوّلات الزمن وانقسامه إلى فصول ، وتغيّر التوقيت بين الصيف والشتاء ، فإن الزمن لا يملك أن يقيّد المشاعر ، ولا أن يحدّها ويسيطر عليها ، على الرغم من أنه تمكّن من أن يوجّه حركة الناس ويغيّرها ، تبعاً لتغيّر التوقيت الشتوي عن التوقيت الصيفي ، تقول الشاعرة في قصيدة لها بعنوان (التوقيت النسائي) :

لا يوجد توقيت شتويٌّ لمشاعري
ولا توقيت صيفيٌّ لأشواقي
إن ساعات العالم كلّها
تضرب في وقت واحد
عندما يحين موعدي معك
وتسكت في وقت واحد
عندما تأخذ معطفك وتنصرف

تمثل هذه السطور نظرة خاصة بالشاعرة ، لا بسبب أنها تتحرَّر من مقاليد الزمن فقط ، بل لأنها تجعل للنساء ـ وهنّ مصدر الحب وأهله ـ توقيتاً خاصاً بهنّ . وقد سمّته الشاعرة (التوقيت النسائي) ، وجعلته عنواناً للقصيدة . وهذا يتضمّن تقابلاً بين هذا التوقيت الخاص بالنساء ؛ وتوقيت العالم كله . أما هذا الأخير ، فإنه توقيت متقلّب متغيّر بتقلّب الفصول وتغيرها . وأما التوقيت النسائي فهو الذي يجمع بين جنباته العالم كله . فتتلاشى اختلافاته وتبايناته ، وتجتمع ساعات الزمن كلها في لحظة واحدة ، هي لحظة اللقاء . فهو إذن على حال واحدة ، ولكن هذا التوقيت يتلاشى بافتراق الحبيبين . على كل حال ، فإن هذا التوقيت يشمل النساء جميعاً ، ولذلك كان مضافاً إلى النساء جميعاً بإطلاق ، دون تميّز ، هكذا : «التوقيت النسائي» .

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

الشاعرة أسمى من تغيّرات الزمن وحركة التاريخ نفسها .

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

يتفتّتْ التاريخ بين أصابعي
وأشاهد الوطن الجميلَ كسيرا

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

وإذا كان للزمن أن يُردّ إلى لحظة معيّنة هي بدايته ، ففي تلك اللحظة كانت الأنثى . وقد جعلت الشاعرة عبارة **في البدء كانت الأنثى** عنواناً لأحد دواوينها ، وهي لا تعني ـ بأي حال ـ أن الأنثى كانت بداية الخلق ، ولكنها تريد أن تستوقف من يجعل المرأة في درجة متخلّفة عن الرجل ، لتقول له : بل المرأة قبلك . فهي إذن عبارة ردّ وتحدّ ، وقصائد الديوان كلها تدور في هذا الإطار .

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

هذه الأيام لا تعرف معنًى للسّباتْ
والذي يغفل تطويهِ رياح الذكريات
حرِّكي فيك الشباب الحرّ نحو الأمنيات
ليس في الدنيا ثبات ، بل حياة أو ممات

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

**السلطة الثانية ـ قيود المكان :**

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

والتي تتحدى حين تكون معك
حركة التاريخ ، وجاذبية الأرض

والمقصود بجاذبية الأرض قيود المكان . واختيار الجاذبية للتعبير عن هذه القيود اختيار موفّق ، لأن جاذبية الأرض هي التي تجعل الأشياء تسقط من عليائها على الأرض . وجاذبية الأرض تمثل الرغبات الدنيا التي هي وسيلة هذا السقوط . ومثل ذلك يقال عن قيود المكان فهي التي تجعل الإنسان يسقط من عليائه ، وتمسّك الإنسان بهذه القيود هو وسيلة سقوطه .

والإنسان هو الذي يصنع القيود ، حتى يكون من العسير أن يتخلّص منها . تقول الشاعرة في قصيدة لها بعنوان : (العودة إلى الزنزانة) (لاحظ كيف جعلت قيود المكان زنزانة) :

عندما تسافر امرأة عربية
إلى باريس ، أو لندن ، أو روما
تأخذ على الفور شكل حمامةٍ
ترفرف فوق التماثيل
وتحسو الماء من النوافير
وتطعم بيدها بطّ البحيرات
وفي طريق العودة
عندما يطلب قائد الطائرة ربط الأحزمة
والامتناع عن التدخين
يتبدّد الحلمُ
وتجفّ موسيقى النوافير
ويتناثر ريش البط الأبيض
وتدخل مع بقية الدجاجات إلى قنّها

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

يدلّ هذا على أمور عدة :

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

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

**وثالثها** : ليس المقصود من قول الشاعرة : «عندما تسافر امرأة عربية» مجرّد السفر . ولكن المقصود هو الاتصال بين الشعوب المتمدنة المتحضرة ، والسفر هو أحد أساليب الاتصال ، والمقصود هنا الاتصال بالغرب خاصة . وأشارت الشاعرة إلى ذلك بقولها : إلى باريس ، أو لندن ، أو روما .

**ورابعها** : على الرغم من هذا الاتصال السطحي الذي يقدر على أن يلوّن الشخص بغير شخصيته والإنسان بغير ما تعود عليه واستقر عليه سلوكه ، فإن هذا التواصل أعجز من أن ينشىء لنفسه صفة الديمومة والاستمرار في التأثير على سلوك المرأة العربية التي بمجرد أن تركب الطائرة ، تنسى ما كانت تتظاهر به ، وهي في إحدى العواصم الغربية .

**وخامسها** : إن الفوضى وعدم الالتزام بقواعد السلوك الاجتماعي هما أوّل ما يبادر إليه سلوك الإنسان الشرقي ـ وهي هنا تتحدّث عن المرأة ـ بمجرد أن تنتهي زيارته لأي بلد غربي يزوره .

**وسادسها** : إن الفوضى وعدم الانضباط بقواعد السلوك الاجتماعي هما اللذان يجعلان حياة المرأة الشرقية معرّضة لأن تفقد كرامتها وإنسانيتها ، فلا تكون في بيتها أكثر من دجاجة ، ولا يكون بيتها أكثر من قنّ للدجاج .

**وسابعها** : إن المرأة الشرقية لا ترنو إلى أكثر من هذا الذي حصلت عليه ، ولو أنها أرادت لاستطاعت أن تتخلص من ذلك . كما تستطيع بيسر وسهولة أن تتخلص من كونها دجاجة ، فتتحوّل إلى حمامة وهي في روما ، أو باريس ، أو لندن ، وكما تستطيع أن تخرج من الثوب المزيّف الذي لبسته في تلك البلاد ، لتلبس ثوباً آخر مزيفاً في بلادها . وهذا الثوب الأخير ليس أقلّ زيفاً وسوءاً من زيف الثوب الأوّل وسوئه . وحسبك أنه زنزانة كما وصفته الشاعرة في عنوان القصيدة .

**وثامنها** : إن الإنسان هو الذي يقع ضحية القيود ، فإمّا أن يتخلص منها بنفسه ، وإما أن ينتهي ـ من حيث هو إنسان ـ وجوداً فاعلاً ، فيكون كمن انتحر من أجل هذه القيود ، فتموت بموته ، ويكون الانتحار للقيد وصاحبه .

**السلطة الثالثة ـ تقاليد الإنسان :**

غنيّ عن البيان أن الشاعرة لا تقف ضد سلطة تقاليد الإنسان ، ولا التقاليد العربية بخاصة . ولكنها ضد التقاليد الخاطئة الموروثة التي تحول بين الإنسان وإنسانيته ، بينه وبين حريته . وتقف ضدّها كذلك عندما تستغلّ وسيلة لكبت الوجدان ، ووسيلة لقمع الحب الذي ميّز الله به الإنسان عن سائر المخلوقات . إن التقاليد الحضارية الصحيحة في نظر الشاعرة سياج وسراج . أما أنها سياج فلأنها تحفظ الأمّة من أن تكون تابعة لغيرها ، أو أن تقع فريسة في أيدي أعدائها . تقول :

في بلادي ، في مغاني أرض أجدادي الجميلهْ
نسي الناس من اليأس التواريخ الجميلهْ

أضحت الأخلاق بين الناس عملاتٍ قديمهْ
سُحُب الحب طوتها عبرة الجرح الأليمهْ
نحن أمسينا مع الأغنام في أرض بلادي
والكلاب السود ترعى ، والخنازير تنادي
ربّما تأكلنا يوماً ، وباسم المدنيّهْ
يسقط الوعي ، ويغدو الشعب للغازي ضحيّهْ
ثم نمسي بعد هذا الهون تاريخاً قديما
ورسوماً باليات . . . آه ما أشقى الرسوما
سيقولون : هنا كانت كويت وإمارهْ
رفعت في البحر قبل البرّ أعلام الحضارهْ
ثم غرّتهم أباطيل الحضارات الجديدهْ
فتناسوا أنهم إرث التقاليد العتيدهْ

فالتقاليد الصحيحة السوية ، إذن ، سياج يحفظ الأمّة من أن تقع ضحية بين يدي الغزاة الطامعين . وأمّا أنها سراج فذلك واضح في قولها :

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

قيود التقاليد هي المشكلة الكبرى التي واجهتها سعاد الصباح بجرأة وتحدّ . وقد أصبحت هذه القيود سلطة مهيمنة على عقول الناس . وقد اتّخذت أشكالاً متعدّدة في حياة الإنسان ، فمرّة تقف سلطة المجتمع أمام حرية الفرد المسوّغة المعقولة ، لتكبت عواطفه ومشاعره ، وسلطة المجتمع غير القائمة على المعقول والمقبول هي التي تنشىء الخرافة ، وهي التي تصنع الأوهام والخوف ، وتقتل الفكر ، وتصنع التخلّف ، وتكبت الوجدان ، وتتّخذ القوّة والقسوة وسيلة إلى تحقيق ذلك كلّه ، تقول الشاعرة :

أنا الخليجيةُ
الهاربة من كتاب ألف ليلة وليلهْ

## ووصايا القبيلةِ
## وسلطة الموتى

جمعت الشاعرة في هذه السطور ثلاثة من أركان الاستبداد في عقل الإنسان ، وهي هنا تعني الإنسان العربي . أما كتاب «ألف ليلة وليلة» ، فهو يرمز إلى الأساطير التي تفتح العوالم الأخرى على عالم الإنسان ، في انسياب خيالي ، يجد قبولاً في العقل الجمعي العربي ، حتى إنه أصبح وسيلة رائعة للتسلية والمتعة العقليين . كما أن كتاب «ألف ليلة وليلة» يرمز إلى خرافة أخرى كبيرة ، لكنها خرافة واقعية ، وهي أن المرأة هي وسيلة التسلية ، أو هي فاتحة أبوابها ، تماماً كما كانت شهرزاد تفتح أبواب القصص الخيالية لشهريار الملك ، فتظلّ تحدّثه حتى يصيح الديك ، ويدرك النعاس الملك . وهكذا تتكرّر العملية فيما يشبه ألا يكون له نهاية : ألف ليلة وليلة .

والمرأة تبعاً لهذه الخرافة الواقعية ـ ومن الخرافات ما هو واقع ـ هي التي تكون مع ذوي النفوذ ، وأولي الأمر ، هذا القدر الطويل من الأيّام ، لتكون لهم الراعية في النهار يستبدّون بها ، والمرأة في الليل يتسلّون بها .

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

وصايا القبيلة هي البنية الذهنية واللغوية التي تجعل الإنسان العربي مقيّداً ، لا يفكّر باعتباره إنساناً ، بل باعتباره فرداً منقاداً مع مجموعة من الناس ، يفكّر كما يفكّرون بغضّ النظر عن كون ذلك صحيحاً أو خطأً . وهذا ما يتّصف به التفكير القبلي .

وأمّا سلطة الموتى فتظهر في تقمّص الأبناء لأخطاء السالفين ، فكأنهم يفكّرون بمقتضى ما يمليه عليهم هؤلاء الأموات من أوامر . وهذا هو الذي يجعل الجيل الجديد يمسخ نفسه عندما يرضى لنفسه أن يقلّد الأجيال السابقة بأخطائها وسيئاتها ، فيحكم بذلك الغابرون الأمواتُ الأحياءَ ، فيموت الإبداع ، ويحكم الأحياء على أنفسهم بالموت ، فيكون ذلك

انتحاراً لهم ولسلطة الأموات الذين يحكمونهم وهم في القبور .

لقد استخدمت الشاعرة «هولاكو» رمزاً للاستبداد والطغيان ، استخدمته رمزاً للرجل المستبدّ للمرأة الظالم لها ، تقول :

يا هولاكو هذا العصرْ
ارفع عنّي سيف القهر
إنك رجل سوداويٌّ
مأساويٌّ
عدوانيٌّ
لست تفرّق بين دماي
وبين نقاط الحبرْ
يا هولاكو
ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب ولا أشياء الفكرْ
يا هولاكو الأوّل
يا هولاكو الثاني
يا هولاكو التاسع والتسعين
لا تتحدّث عن إحساسك نحوي
إنّك آخر مخلوق يتعاطى الشعر

هولاكو العصر في هذه الرؤية الشعرية ـ كما قلنا ـ رمز للاستبداد والطغيان ، وهما يتضمّنان ثلاثة أمور : السوداوية التي لا تسمح للنور أن يخترقها ، والمأساوية التي لا تسمح للسعادة أن تطرق بابها ، والعدوانية التي لا تسمح للعدل والحرية أن يجدا طريقهما إلى الإنسان . هولاكو هذا العصر يستوي مع هولاكو الحقيقي في هذه الأمور ، مع أن الزمان غير الزمان ، والعالم غير العالم ، لكن العقل واحد ، والتفكير متطابق ، حتى إن ظلم المرأة يتجلّى في أن يكون دم المرأة مساوياً لنقط من الحبر ، تكتب بها الأوامر للعصف بحياة المرأة

لأنها تحبّ !! . وعلى الرغم من أن الاستبداد يجمع بين هولاكو من هذا العصر ، وآخر من عصور غابرة ، فإن الاستبداد يفرّق بين الناس لأنه يهدم الصلة بين المرأة والرجل اللذين هما ركنا المجتمع . وقد عبّرت الشاعرة عن ذلك بقولها :

يا هولاكو
ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب ، ولا أشياء الفكرْ

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

الحب عند هؤلاء انفعال لا أهمية له ، لأنه في نظرهم ـ كما تقول الشاعرة ـ انفعال من الدرجة الثالثة ، ولأن المرأة في نظرهم مواطنة من الدرجة الثالثة . وكذلك فإن كتب الشعر في الدرجة الثالثة من الأهمية . ونجم عن ذلك أننا تخلّفنا عن ركب الحضارة ، حتى أصبحوا يسمّوننا ـ تبعاً لذلك ـ العالم الثالث .

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

لأن الحب عندنا
انفعالٌ من الدرجة الثالثةِ
والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثةِ
وكتب الشعر كتب من الدرجة الثالثةِ
يسمّوننا شعوب العالم الثالثْ

وإنما كان حال الشرق والشرقيين على هذا النحو ، لأن ثمة انفصاماً كبيراً بين الشخصية

التي تتطلبها الحداثة من فكر ووجدان وثقافة ، والشخصية التي تعيش في غياهب التخلّف الفكري ، تقول الشاعرة :

مشكلتك الكبرى
أنّك رغم كلامك عن الحداثةِ
لست حديثاً
ورغم كلامك عن المعاصرةِ
لست معاصراً
ورغم كثرة أسفاركَ
فإنّك لم تبارح خيمتكْ

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

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

في بلدٍ كأنه جهنّمٌ ، بلا هواءْ
كأنه يقبس من قلبي وقلبك اصطلاء
وأهله قلوبهم من كل ألفةٍ خواء
كأن في أعماقهم مجاهلاً من الشتاء
أعماهم الدولار عن معنى الحياة والفداء
فأصبحوا شراذماً من العبيد والإماءْ

تلكم هي الحضارة الغربية ، وذلكم هو إنسانها الذي يتقلّب في أتونها ، حتى إنها لم تعد صالحة لاستنشاق عبير القيم ، فهي (جهنم) من حيث إنها مصدر عذاب ، وهي (بلا هواء) لخلوها من القِيَم التي تمثلها الألفة والمحبّة والفداء . فأعماق الإنسان ـ هناك ـ باردة لا تصلح لنموّ هذه القِيَم . وكيف تصلح لنموها ، وقد أعماهم الدولار عن إدراك هذه القِيَم ومعانيها الاجتماعية والإنسانية ؟ .

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

الفرق بين العاشقة الأوروبية
والعاشقة العربية
أن الأولى تتناول الوجبات السريعة
والأطعمة المثلّجة
والحب المثلّج
في حين أن العاشقة العربية
تشوى على نار الفحم

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

والحياة المادية الغربية هي التي أودت بالجيل الجديد من العرب ، وهو الجيل الذي عاش أبناؤه في ترف ورغد ، تقول الشاعرة :

يا لأجدادي . . . وَلَكَمْ أودى بهم طول الطريقِ
في سبيل المجد ما بين شهيد وغريقِ

يا لهم ، واللؤلؤ المكنون في جوف البحارِ
لم يزل يسأل عنهم كل ليل ونهارِ
هاتفاً : ماذا دهاكم يا بني الجيل الجديد
فقنعتم بالرغيف السهل والعيش البليد

إن الأنانية هي أحد أمراض العصر ، وهي التي قوّضت روح الألفة والمودّة في المجتمع الحديث . وتصحيح المسيرة يكون بأن يعيش الإنسان لنفسه ولغيره . تقول الشاعرة في قصيدة (ولدي في المدرسة) :

قال يا أمِّي إلى البيت خذيني ، فأنا
قد تعوّدت حياة لست ألقاها هنا
دارنا تحفل يا أمي بالآف الكتبْ
غرفتي تزخر يا أمِّي بأصحابي اللُّعبْ
قلت : لا ، يا ولدي دعني ، وقُم شارك لِداتَك
أنت في المجتمع الصاخبِ لا تحيا لذاتكْ

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

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

هذه هي أهم معالم سلطة تقاليد الإنسان ، بإيجابياتها وسلبياتها .

**تجلّيات البناء التركيبي والدلالي والتصويري :**

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

وهذه دراسة لهذه الأقسام الثلاثة :

**أولاً . البيان التركيبي(*) :**

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

**1 ـ المراوحة بين النفي والإثبات :**

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

تستعمل الشاعرة النفي والإثبات ليسعف كل منهما الآخر . أو يفسّره ، أو يسوّغه . مثال ذلك ، أنها عندما تخاطب هولاكو العصر تصفه بأنه سوداوي مأساوي عدواني . هذه الأوصاف ليست أخباراً ولا مجرّد أوصاف ، إنها ـ بالإضافة إلى ذلك أحكام ـ وتحسّ الشاعرة أن هذه الأحكام بحاجة إلى مسوّغات حتى تكون مقبولة ، فتقول :

لست تفرّق بين دماي
وبين نقاط الحبر

بذلك تتجلّى السوداوية التي لا تسمح لصاحبها أن يفرّق بين دم المرأة التي تحب ، ونقط من الحبر يدوّن بها الحكم عليها . وهذه هي العدوانية نفسها ، وإنها كذلك قمّة المأساوية .

وعندما تخاطب الشاعرة هولاكو فإنها تستخدم استراتيجية الانتقال من النفي إلى الإثبات . فالنفي لتقرير ما بينهما من فروق ، والإثبات لجعل هذه الفروق سبباً في إصدار

(*) هو مصطلح وضعته للدلالة على بلاغة التراكيب ، على نحو مختلف تماماً عمّا هو معروف في علم البيان ، ومختلف عمّا هو معروف في علم المعاني .

الحكم ، من أجل قطع الصلات بينهما بصورة تامّة ، تقول :

ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب ولا أشياء الفكرْ
أنت تحبّ ثبات البرِّ
وإنّي أشرس من أسماك البحر
أنت تمارس فنّ القتلِ
وإنّي أتقن فنّ الصبرْ

وإذن ، فالحكم قاطع بأنه لا مجال للالتقاء بينهما ، ولو في منتصف الطريق . ولو أن الشاعرة استعملت الإثبات فقالت : إن الفرق بيننا كبير ، في أشياء القلب وأشياء الفكر ، فأنت تحب البر ، وأنا أشرس من أسماك البحر لكانت بذلك تخبر عن فروق بينهما ، من غير أن يترتّب على ذلك حكم بالضرورة .

نعم ، لقد استخدمت الشاعرة الإثبات عندما قالت :

أنت تحب ثبات البر . . . إلى آخر الأبيات .

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

**2 ـ الغائيات :**

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

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

ليت أمّي ولدتني في زمان الجاهليّهْ
بين قوم يئدون البنت في المهد صبيّهْ
قبل أن تصبح أمّاً ذات أزهار نديّهْ
وتذوق الثكل ، والسقم ، وألوان البليّهْ

إنها تتمنى أن تكون قد ولدت في الجاهلية لتوأد وهي في المهد . إنها ـ بعبارة أخرى ـ تريد أن تنأى بالمأساة التي حلت بها إلى بعيد ، حتى لو كان هذا النأي هو في نفسه مأساة إنسانية . وعليه ، فإنها تريد أن تبلغ الغاية بالمأساة الأسرية أو الاجتماعية ، وهي موت ابنها ، حتى تجعل المأساة الإنسانية ، وهي وأد البنات ، أيسر وأسهل . وهذه غاية ما بعدها غاية . أو قُل إنها الغائية التي تعودنا أن نجد لها أمثلة كثيرة في شعر الدكتورة سعاد .

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

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

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

---

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

أيّها الأبكم الأصمّ تكلّمْ
وترنّم ، ولا تحطّم غروري

* * *

لتدبّ الحياة فيك فتصحو
من سبات الردى ، وصمت القبورِ
لتذوب الثلوج عنك ، فتجلو
بالرنين الحبيب ، صوت أميري

إلى أن تقول :

أيها الأبكم الأصمّ تحرّكْ
يا جماداً يحيا بغير ضميرِ
لا تثرني بلونك الأسودِ
الجهم وتهديد صمتك الموتورِ
لا تدعني أهوي عليك بسخطي
ثم أذروك كالهشيم النثيرِ

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

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

وتخاطب الشاعرة ـ بعد ذلك ـ هذا الحبيب ، فتصفه بأنه جماد يعيش بغير ضمير ، وهاتان غايتان تكمل إحداهما الأخرى ، فهو جماد ، وهو تبعاً لذلك ليس له ضمير . والغاية التي هي أبعد من هاتين الغايتين أن الشاعرة تخاطب مَن كان هذا شأنه ، لأنها تريد أن تبلغ

بالخطاب ما لم يبلغه من قبل .

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

تقول الشاعرة :

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

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

يمتدّ هذا الرفض ليشمل الغابرين من تغلب ووائل ، وهما قبيلتان ضاربتان في أعماق

التاريخ جذوراً وامتداداً . وهي تجعل للحبّ قدرة على أن يبلغ غاية لا يمكن أن نبلغها بغيره . فالحبّ يستطيع أن يحرِّك الأموات ويعيد إليهم الحياة . والمقصود بالأموات هنا أموات الأحياء الذين لا يعرف الحب إلى قلوبهم سبيلاً .

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

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

يداك كانتا دائماً معي
يوم كنت ترعد وتبرق
وتتصرّف كأيّ حاكم عربي
أو كأيّ شيخ قبيلة
يتحدَّث عن الشورى والتعددية والحوار المفتوح
ولكنه لا يحاور أحداً
ولا يستشير أحداً

فغاية ما يمكن أن يُرَدّ إليه البدوي المستبدّ المستتر في ذمّة القرون الخوالي أن يوصف بأنه شيخ قبيلة مستبدّ ، ويفعل خلاف ما يقول . وهي هنا ترد المخاطَب (بفتح الطاء) إلى غاية قصوى ، هي أصله ومبتداه ، فيقبح فعله بمقدار ما يردّ إليه من غاية وهي أنه شيخ القبيلة المستبد برأيه .

**3 ـ المقابلات :**

تكثر المقابلات في أعمال شاعرتنا بشكلٍ واضح ، فهي تقابل بين الخير والشرّ ، وبين العدل والظلم ، وبين الحرية والاستبداد ، وبين الانفتاح والانغلاق الفكريين ، وبين الصيف والشتاء ، وبين الوعي والجهل ، وبين الحقّ والباطل ، وبين الصباح والمساء ، وبين العنفوان

والخنوع ، وبين النور والظلام ، وبين أشياء أخرى كثيرة متقابلة ، تقول :

ليتني سيجارةٌ في ثغرك الحلو الرّجاءْ
تتفانى فيك لثماً كلَّ صُبْحٍ ومساءْ

* * *

ليتني كنتُ على قامتكَ الفرعا رداءْ
أحتوي عودَكَ في الأعماق ، صَيْفاً وشتاءْ

أحدثت الشاعرة ـ هنا ـ عدداً من المقابلات . فثمّة مقابلة بين الصبح والمساء ، وأُخرى بين الصيف والشتاء . وفي كل واحدة منهما تقابل بين كلمتين فقط . وهذا ما يسمّيه علماء البديع «الطباق» . وهذا التقابل لا يمكن فهم سرّ جماله إلاّ إذا نظرنا إليه عبر تقابل معنوي آخر .

في هذه الأبيات مقابلة معنوية غير مباشرة بين أمنيتين ، فهي تتمنّى أوّلاً أن تكون سيجارة بين شفتيه في كلّ صباح ومساء . وهي تتمنّى ثانياً أن تكون رداءً يلبسه في الصيف والشتاء . أمّا الأمنية الأولى فإنها تقتضي **تجدُّداً** بين طرفي النهار : الصباح والمساء . ومن أجل الوصول إلى هذا المعنى قابلت الشاعرة بين هاتين الكلمتين . وأمّا الأمنية الثانية فإنها تقتضي **ديمومة واستمراراً** ، لأنها تتمنّى أن تكون رداءً له يلبسه في الصيف والشتاء دون انقطاع . ولذلك قابلت الشاعرة بين هاتين الكلمتين . وإجمالاً فإن المقابلة بين أمنية تقتضي تجدّداً ، وأمنية تقتضي ديمومة واستمراراً مقابلة معنوية لأنها غير مباشرة بألفاظها ، وإن كانت كذلك بمضمونها .

ولدى الشاعرة قدرة واضحة على استعمال التقابل بين الحالات التي تقتضي هيئات أو أحوالاً مختلفة للشيء الواحد ، تقول الشاعرة :

إن في قلبي جواداً عربيّا
فإذا عاندته ألفيتَه
ثار كالمارد جبّاراً عتيّا

وإذا لاينته ألفيته
بات كالطفل رقيقاً وحييّا
لمسةٌ تجرح من عزّته
يستحيل الطفل وحشاً بربريّا

في هذه الأبيات مقابلة واضحة تتمثّل في أنها تشبه قلبها بالجواد العربي الذي يحمل الإباء بين جنباته ، فيثور كالمارد الجبّار ، إذا ناكفته أو عاندته . ولكنه بالمقابل كالطفل الوديع الرقيق الحييّ إذا لاينته . قد يظن أن التقابل بين هاتين الحالتين يهدف إلى وصف قلب الشاعرة بأنه متقلّب غير مستقرّ على حال واحدة . ولا أعتقد بأي شكل أن هذا هو المقصود . ولو أنها كانت تقصد ذلك لكن هذا تراجعاً عن بنيتها السيكولوجية المبنية على الملاينة في المواقف التي تستدعي اللّين ، والإباء في المواقف التي لا تحتمل إلا الإباء ، واستعمال أيٍّ منهما في المقام الذي يستدعيه الآخر ، وضعٌ للأمور في غير نصابها الصحيح .

وفي كلِّ الأحوال ، فإن الشاعرة تبصر الأمور المتقابلة بعين سحرية ، تتكثّف فيها مساحة واسعة من المتقابلات ، وتنفذ إليها من تلك العين ، مع كون باب التبصّر غائباً عن كثيرين من الناس .

تستخدم الشاعرة المقابلات لإحداث دويّ هائل في الموقف العاطفي ، وتأجيج نار الصراع ، تقول الشاعرة :

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

هكذا تستخدم الشاعرة هذه المتقابلات التي تؤجّج الموقف العاطفي ، وتُذكي نار الصراع ، لتتحوّل هذه المتقابلات في النهاية إلى نتيجة لها طرفان متقابلان هما : الرغبة في وصال الحبيب ، والرغبة في اغتياله . وأي صراع عاطفي أكبر من هذا الصراع .

**ثانياً . البيان الدلالي :**

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

**1 ـ السخرية والتهكّم :**

هذا باب كبير في دواوين الشاعرة سعاد ، تدخل منه الشاعرة للوصول إلى معانٍ كثيرة ، تقول الشاعرة :

إنني مجنونة جدّاً
وأنتم عقلاءْ
وأنا هاربة من جنّة العقل
وأنتم حكماءْ
أشهر الصيف لكم
فاتركوا لي إنقلابات الشتاء

إن الجملة الخبرية الوصفية التي تدلّ على التهكّم ، تدلّ على سلب الوصف عمّن وصفوا به . وعلى ذلك ، فإن المخاطبين هم المجانين ، وهم الهاربون من جنّة العقل .

**2 ـ رفض بعض المسلّمات ، والتحرّر من التبعية :**

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

لماذا ؟ .
يقيمون هذا الجدار الخرافيَّ
بين الغيوم وبين المطرْ
وما بين أنثى الغزال ، وبين الذكر

ومَن قال للشعر جنسٌ ؟ .
وللنثر جنسٌ ؟ .
وللفكر جنسٌ ؟ .
ومَن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلة ؟ .

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

لا تقرأني
من اليمين إلى اليسار
على الطريقة العربية
ولا من اليسار إلى اليمين
على الطريقة اللاتينية
ولا من فوق إلى تحت
على الطريقة الصينية
اقرأني ببساطة
كما تقرأ الشمس أوراق العشب
وكما يقرأ العصفور كتاب الوردة

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

**3 ـ تجديد المفاهيم وتصحيحها :**

تحرِّض الشاعرة ـ في كثير من قصائدها ـ على إحداث معنى جديد لكلمة أو

مصطلح ما ، تقول في تعريفها للديموقراطية :

ليست الديمقراطية
أن يقول الرجل رأيه في السياسة
دون أن يعترضه أحد
الديموقراطية أن تقول المرأة
رأيها في الحبّ
دون أن يقتلها أحد

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

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

أَخْرجُ على النص القديم للأنوثة
وأخترعُ أنوثتي كما أريد
أخرجُ من عباءة عنترة بن شداد
وأدخل تحت عباءتك
أخرج من بطن الخرافة
وأسنان شيخ القبيلة
وأذهب معك إلى آخر الحرية

النص القديم للأنوثة في نظرها أن تكون مطلباً للرجل من غير أن يكون لها رأي في

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

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

حلمتُ ليلة أمس
بأنني قصيدة سرّية
مخبوءة في أحد جواريرك
خفت أن أقصّ عليك الحلم
حتى لا تعطيها إلى أحد الناشرين
فتفضحني

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

ليس مهمّاً أن تقول
إنّك تحبّني
المهمّ أن أعرف
كيف تحبّني

**ثالثاً . البناء التصويري :**

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

**1 ـ الصورة المتحرّكة :**

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

انظر في قولها :

وأغنّي بالذي يسكر
أوتـــار الرَّبـــابِ
والعَناقيـــد تدلَّـــتْ
بأباريـــــق الشراب
والأزاهيـــر تحلَّـــتْ
بأفانـــين الثيـــاب
والعصافيـــر تجلّـــتْ
في الرّبى بعد غياب

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

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

**أوّلها** : الحركة الدائمة التي تمثّلها العصافير خير تمثيل .

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

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

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

يداك كانتا دائماً معي
يوم كنت تُرعد وتُبرق

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

**2 ـ الإسقاط التاريخي :**

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

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

أيّها البحّار الفينيقي
الذي ليس له مرافىء ثابتة
ولا عناوين ثابتة
ولا ولاءات ثابتة
لا حظَّ لي معك

فصورة الفينيقي المتجوّل في الآفاق مستحبّة . وأمّا الصورة غير المستحبّة فهي صورة

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

تظهر المفارقة هنا فتزداد الصورة استغراقاً في ذهن من يتأمّلها .

**3 ـ الموروثات الشعبية وإسقاطاتها :**

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

لماذا كلّما ذهبت إلى خان الخليلي
أشتري لك التعاويذ الفرعونية
وكل الحجابات

لقد جمعت الشاعرة في هذه السطور الثلاثة : الجغرافيا ، والتاريخ ، والمجتمع . أمّا الجغرافيا فتتمثّل في خان الخليلي ، ذلك الحيّ الشعبي الذي يزخر بالحرف الشعبية والتحف الجميلة . ومن هناك ، من خان الخليلي ، تمتدّ يد الشاعرة إلى التاريخ لتقطف منه التعاويذ التي اشتهر بها الفراعنة .

ولا تكتفي الشاعرة بذلك ، بل إنها تبحث عن الحاجات الشعبية ، لتجعل من كل أولئك تعاويذ للمحبوب .

# 3

# استعادة الجسد المصادر واللّغة المغتصبة

أ. شَوقي بـزيع

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

ما فعلته شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» لم يكن في جوهره سوى عملية تبادل رمزية بين الجسد المغوي والكلام المغوي . فالجسد الأنثوي الذي فقد قدرته على إغواء شهريار المتقلب بين الشهوة والموت ، راح يبحث عبر لغة السرد والقص عما يسند سلطته الوحيدة الآيلة إلى الضمور والتداعي . وخلافاً للحكمة المأثورة التي تزعم أن الكلام من فضة والسكوت من ذهب ، فقد أصبح الكلام في «ألف ليلة وليلة» مرادفاً للحياة نفسها فيما كان

الصمت رديفاً للموت . تكلّمي أو موتي . تلك هي المعادلة التي فرضها شهريار على شهرزاد والتي عرفت هذه الأخيرة كيف تسترد من خلالها ليس حياتها وحسب بل حيوات النساء جميعهن ، وكيف تسترد في الوقت نفسه جسدها القادر على الإنجاب وحفظ النوع . لم يعد جسد شهرزاد أثناء السرد وبعده أداة للمتعة والإغواء بقدر ما بات يحمل سمات أمومية خالصة . فقد استطاعت المرأة ، ولو إلى حين ، أن تضلّل الرجل بالكلمات وأن توقعه في حبائل اللغة أو أنوثتها المضمرة .

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

تشكل القصة المنسوبة إلى دعد ، الأميرة العربية النجدية ، ودوقلة المنبجي صاحب «القصيدة اليتيمة» نوعاً من التصادي النسبي مع حكاية شهرزاد وشهريار ، أو لنقل إنه الرد على الإغواء اللغوي بمثله والتحية بأحسن منها ، على رغم ما بين الحكايتين من فروق كثيرة . فدعد في الحكاية الثانية هي الأميرة التي تحكم الرجال وتفتنهم وتمتلك السلطة والقرار والنفوذ . وهي على جمالها الباهر عازفة عن الزواج لأنها لم تجد كفؤاً لها بين الرجال الذين صادفتهم . وحين تقبل فكرة الزواج لا تضع لقبولها شروطاً متعلقة بالقوة العضلية والبدنية بل بقوة اللغة وتوقد الذهن واتساع المخيلة . إنها تنشد ، وهي الشاعرة القديرة كما تقول الحكاية ، من يبزّها في الشعر وينقل جمالها الفاتن من الجسد إلى اللغة . ولكنها إذ ترفض عشرات النظّامين الصغار الذين تقدموا لخطبتها لا تعمد إلى قتلهم ، كما فعل شهريار ، بل هي تكتفي بصدّهم ورفض الزواج منهم . كأن الصد والرفض في الحكاية الثانية هو المعادل الرمزي للقتل في الحكاية الأولى . تنصت دعد بانتباه بالغ إلى القصيدة الرائعة التي عرفت باليتيمة ، فتشعر أن صاحب القصيدة هو الوحيد الذي يستحق أن تهبه نفسها وأن تسلم إليه مفاتيح أنوثتها المغلقة . وحين تكتشف أن حامل القصيدة ليس ناظمها الفعلي

تصرخ في من حولها : «اقتلوا قاتل زوجي» ، مع أنها لم تر ذلك الزوج ولم يربط بينها وبينه رابط شرعي . فالشعر هنا يحل محل الشرع ويصبح صاحبه الذكر الوحيد الذي يستحق نعمة الاقتران بجمال الأميرة البتول ، تماماً كما أتاحت لغة السرد لشهرزاد أن تتربع على قلب شهريار وتصبح مليكته الوحيدة . غير أن الحكاية التي تشهد لشاعرية المرأة العربية ومكانتها المميزة لا تنتزع النص الشعري من حضانة الرجل وعهدته ، إذ إنها أبقت على قصيدة الشاعر القتيل ولم تنقل لنا من شعر الأميرة المفجوعة أي أثر يذكر .

وإذا كانت المرأة العربية قد رزحت لقرون طويلة تحت ظلم الرجل واستئثاره وهيمنته على الواقع كما على اللغة والتعبير ، فهي لم تفعل ذلك إلا مكرهة ومتبرّمة ورافضة للخضوع المطلق . وإذ لم يتح لهذا الرفض أن يتجلى عبر حركة انقلابية واسعة النطاق فإنه تمثل على مستوى الشعر بالعديد من التجارب الشعرية النسائية التي نجحت بشكل مبكر ، ولو في حدود ضيقة ، في استعادة النص المكتوب من عهدة شهريار . وإذا كانت الخنساء هي الشاعرة الأكثر شهرة في العصور العربية القديمة فإنها لم تكن الشاعرة الوحيدة بأي حال ، بل إن أمهات الكتب وبطونها حافلة بذكر العديد من الشاعرات اللواتي لم يقفن عند حدود الرثاء ونصوص التفجع والفقدان ، كما فعلت الخنساء ، بل خرجن من شاعرية الاحتفاء بالموت إلى شاعرية الحياة والشهوة والاحتفاء بالجسد . كما خرجن من شاعرية الاحتفاء بالقبيلة والعصب ورثاء الإخوة والأهل ، باتجاه تجربة جريئة تحل الحب محلّ العصب والحبيب محل الأهل والتجرؤ الشهواني محل الخوف والاستكانة والقمع الجسدي . هكذا نقرأ لضاحية الهلالية :

ثكلتُ أبي إن كنت ذقتُ كريقِه
سُلافـاً ، ولا ماءٍ من المزنِ صافيا
وأقسم لو خيِّرتُ بـين فراقـهِ
وبين أبي ، لاخترتُ أن لا أباً ليا
فإن لم أوسِّد ساعدي بعد هجعةٍ
غلامـاً هلاليّـاً فَشُلَّـتْ بنانيا

لم يخل تراثنا الشعري العربي إذاً من مثل هذه الأصوات النسائية التي امتلكت الجرأة على الاشتهاء والبوح ومنازلة الرجل في الساحة التي كان يصول فيها بمفرده تقريباً ، أعني بها ساحة المراودة والاعتراف بنوازع النفس ومطاردة المرأة التي اكتفت في الأعم الأغلب بدور المطارَد لا المطارِد والمنفعل لا الفاعل والطريدة لا الصياد . وما تقوله ضاحية الهلالية بشكل سافرٍ وجريء تقوله أم ضيغم البلوية بشكل أقل جرأةً وأكثر تخوفاً من الله والناس ولكنه في المحصّلة يقود إلى النتيجة نفسها والمعنى إيّاه :

وبتنا خِلافَ الحيِّ ، لا نحن منهمُ
ولا نحــن بالأعــداء مختلطانِ
وبتنا يَقينا ساقطَ الطـلِّ والندي
مــن الليل بُــرْدا يُمْنَةٍ عطرانِ
نذودُ بذكر الله عنا مــن الصَّبا
إذا كان قلبانــا بنــا بــردانِ
ونصدُرُ عن أمــر العفاف وربما
نَقَعْنــا غليــلَ النفسِ بالرَّشَفانِ

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

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

وذي حاجةٍ قلنا له : لا تَبُحْ بها
فليس إليهــا مــا حييتَ سبيلُ

لنا صاحبٌ لا ينبغي أن نخونه
وأنــت لأخــرى فارغٌ وحليلُ

فإن ولاّدة بنت المستكفي تذهب إلى الجانب الآخر من المعادلة وتعكس صورة المرأة المتقلبة الأهواء والمشاعر أو المرأة «الدونجوان» التي ترد تحية عمر بن أبي ربيعة بما هو أكثر إباحية ووضوحاً . فإذا كان عمر قد اكتفى بالإشارة والتعميم في بيته الشهير .

سلامٌ عليها مــا أحبّتْ سلامَنا
فــإن كرهتهُ فالسلامُ على أخرى

فإن ولاّدة بنت المستكفي تنقل المعنى ذاته تقريباً إلى إطار الحسّية والتجسيد المفرطين في المباشرة والجرأة ، وهي التي تقول :

أمكّــن عاشقي من صَحْنِ خدّي
وأُعطــي قبلتــي مــن يشتهيها

والحقيقة أن العديد من النقّاد قد أخذوا على ولاّدة هذا القدر المفرط من البوح العاطفي والاستسلام للنوازع والأهواء والانتقال من وحدانية الحب وثنائيته الحميمة إلى العلاقات المتعددة التي تفتقر إلى الصدق والثبات . غير أننا لا نستطيع الحكم على النموذج المجترىء والغريب الذي تمثله ولاّدة بمعزل عن عاملين اثنين : أولهما ذاتي يتعلق بالتكوين والنشأة وبطبيعة الشعراء التي ترفض «التابوهات» والقيود المرهقة وتبحث عن الحرية والاختلاف والهواء الطلق ، وثانيهما يتعلق بطبيعة الأندلس والتنوع الحضاري والاجتماعي الذي أتاح لأهلها قدراً كبيراً من الرخاء والترف وكسر التقاليد السائدة . وقد كانت ولاّدة التعبير الأكثر دلالة ووضوحاً على ما أصابته المجتمعات العربية والإسلامية من تطور وتبدل في المفاهيم ونظام القيم . ولا نستطيع أن نغفل في هذا السياق ما سمّي بأدب الجواري والقيان الذي حملته إلينا المصادر القديمة وأمهات الكتب في العصر العباسي ، والذي يغصّ بالتهتك والفحش واستباحة المحظورات ومطاردة الرجل واستدراجه . وإذا كانت تلك الظاهرة تخرج عن نطاق هذا البحث وتتطلب الكثير من التحليل والتقصي ، إلا أنها تشير بوضوح إلى رغبة المرأة الدائمة ، أميرة كانت أو جارية ،

في استرداد النص من عهدة الرجل وممارسة حقها في الحياة كما في اللغة والأدب والفن .

لقد بات استرداد المرأة لجسدها المنتهك وحقوقها المغيّبة ولغتها المسروقة جزءاً لا يتجزأ من المشروعات النهضوية العالمية ومن برامج حركات التحرر وشرعة حقوق الإنسان . فمجتمع نصفه معطّل هو مجتمع مشلول بالضرورة ولا يمكن له مهما فعل أن يحقق توازنه ورخاءه وحركة نموّه المطلوبة . والحالات القليلة التي استطاعت المرأة العربية من خلالها أن تلعب أدواراً مميزة في رعاية الأدب واحتضانه بدءاً من نموذج سكينة بنت الحسين ووصولاً إلى مي زيادة ، أو في تسنّم المناصب القيادية كشجرة الدر أو في الإبداع الشعري نفسه ، كالنماذج التي سبق تقديمها ، لا تكفي على الإطلاق لتحقيق التوازن المطلوب بين الرجل والمرأة على صعيد الدور والريادة والإبداع . إلا أن علينا من قبيل الإنصاف أن نشير إلى التحول الذي أصاب الخطاب الأنثوي منذ أكثر من نصف قرن والذي ما زالت وتيرته تتصاعد وتتطور باطراد . فعلى صعيد الشعر لا يمكن أن نغفل الدور الريادي البالغ الأهمية لنازك الملائكة ولا دور شاعرات أخريات كلميعة عباس عمارة وفدوى طوقان وسعاد الصباح وعشرات من ممثلات الأجيال اللاحقة . ولا يمكن أن نغفل على صعيد الرواية والسرد أسماء أخرى كغادة السمان وسحر خليفة وحنان الشيخ وأحلام مستغانمي وهدى ونجوى بركات وغيرهن . أو أن نغفل خالدة سعيد ويمنى العيد على مستوى النقد الأدبي ، أو نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي على مستوى النقد الاجتماعي وشؤون المرأة وتحررها .

ما فعلته سعاد الصباح في هذا الصدد لم يكن سوى المعادل الإبداعي والشعري لحركة الاحتجاج النسائي على هيمنة الرجل واستبداده وطغيانه . فنموذج «سي السيد» الذي مثله أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ المعروفة لا ينحصر فقط في جيل بعينه أو شريحة اجتماعية بذاتها ، بل يسحب نفسه على الأزمنة العربية كافة وعلى سائر الطبقات والشرائح والملل التي تختلف على كل شيء وتتفق على شيء واحد هو تغييب المرأة «ووأْد» حركتها وصوتها ولغتها وحقّها في التعبير والتغيير .

إن كتابة سعاد الصباح في جوهرها ليست سوى فصل من فصول تلك المعركة الضروس التي تخوضها المرأة العربية من أجل استعادة حقها الضائع ودورها المفقود ، سواء على

مستوى السياسة والاجتماع والمشاركة في التشريع ووضع نظام القيم أو على مستوى التعبير الأدبي والثقافي . ولعل مستقبل مجتمعاتنا العربية والمشرقية بأسره مرهون بنتائج هذه المعركة التي تهدف لا إلى تحرير المرأة وتعزيز دورها وحسب ، بل إلى تحرير الرجل أيضاً من عقده وتخلُّفه ومركَّبات نقصه . على أن حروب المرأة لاسترداد مكانتها ولغتها ودورها لا ينبغي أن تكون حروباً عرقية أو عنصرية على الرجل كجنس أو نوع بالمطلق ، بل ينبغي أن توضع في إطار الحرب على الاستبداد والقهر وغياب الحرية . ففي مجتمع تنقصه الحرية ويحكمه الاستبداد لا تتحول المرأة ، وحدها ، إلى ضحية بل يتم سحق الرجل و«تأنيثه» في الوقت ذاته ، وتحتفظ السلطة المستبدة لنفسها بدور «الذكر» أو الفحل . لذلك لا يمكن لنا قراءة سعاد الصباح بوصفها المعادل الشعري لمقولات نوال السعداوي النثرية . فالأولى تحصر انتقادها للرجل في إطار ممارساته وسلوكه اللذين يشيان بالاستئثار والهيمنة «والقوامة» الذكورية ، في حين أن طروحات السعداوي ، على عمقها وجديتها ، تنم أحياناً عن عصبية «نسوية» حادة وعن ميل واضح إلى مواجهة العنف بعنف مضاد والعدائية بعدائية موازية .

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

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

فرقٌ كبيرٌ بيننا . . يا سيّدي
فأنا الحضارةُ . . والطغاةُ ذكورُ

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

يسددون الثمن هم من النساء والأطفال والعجائز الأبرياء . ربما يقول قائل في هذا المجال إن الشاعرة تحرِّف الحقيقة وأن العالم ليس مصنوعاً من ثنائية ضدية خالصة بين الذكر الشيطان والأنثى الملاك ، وهو قول يجد ما يسنده في حقائق التاريخ وأحداثه إلى هذا الحد أو ذاك . ولكن علينا بالمقابل أن لا نغفل أمرين هامين : أولهما أن مسؤولية الرجل هي على قدر سلطته ، وأنه بوصفه الحاكم والمهيمن والممسك بمقاليد التاريخ معني أكثر من المرأة بوجود الخلل وتحمل تبعاته . وثانيهما أن الحقيقة الشعرية هي غير الحقيقة العلمية أو الموضوعية ، ولا يمكن بالتالي الحكم على الشعر بأدوات غير شعرية أو بما نحاكم به السياسة والإيديولوجيا وعِلم الاجتماع . وشعر سعاد الصباح ، وغيرها ، يكتفي بأن يلمح ويشير على طريقة البحتري ، وبأن يكون إصبع الاتهام وصرخة الاحتجاج تاركاً مهمات التحقق والاستقصاء وتحديد نسب المسؤولية إلى الأجهزة والمراجع المختصة . وكي لا تتهم بالنسوية والتعصب فقد حرصت الشاعرة على دعم آرائها وأفكارها بأقوال الكبار من الشعراء والقادة والمفكرين «الذكور» ، ممن جهدوا في التأمل والبحث وعملوا على إنصاف المرأة وتقدير دورها الريادي . فالشاعر الفرنسي لوي أراغون يعلن بغير موارية «أن التاريخ بالصورة التي كتب بها هو تاريخ الرجال مع محظياتهم وجواريهم . وليس من الممكن أن يكون المستقبل على صورة الماضي . يضاف إلى ذلك أن المرأة ، كشعب مقهور ومضطهد ، سوف تصحح بصورة حتمية أخطاء الرجل الأساسية» . كما يعلن في مقولة أخرى «أن رجل المستقبل سيكون قد تعلم من المرأة ما يكفي ليقدم اعتذاره» .

تلح سعاد الصباح في معظم مجموعاتها الشعرية وبخاصة في **امرأة بلا سواحل وقصائد حب وخذني إلى حدود الشمس وفي البدء كانت الأنثى** على رسوخ فكرة الغلبة الذكورية في المجتمع العربي والشرقي بأسره . وهي فكرة لا تنحصر وفق الشاعرة برجل واحد أو بشريحة واحدة من الناس ، بل تحولت مع الزمن إلى جزء لا يتجزأ من ثوابت المجتمع وركائزه وتقاليده الدينية والعائلية والأخلاقية . فما يسمح للمرأة عندنا هو الخضوع والطاعة والاستسلام والإنجاب . أمّا أن تغضب وتثور وتقود وتتزعم فهذا ليس من شأنها على الإطلاق :

هذي بلادٌ لا تريدُ امرأةً رافضهْ
ولا تريدُ امرأةً غاضبهْ
ولا تريد امرأةً خارجة على طقوسِ العائلهْ
هذي بلادٌ لا تريدُ امرأةً
تمشي أمامَ القافلهْ

لكن الشاعرة لا تذعن للأمر الواقع ولا تعتبره قدراً قاضياً لا سبيل إلى درئه . فهي معنية باسترداد حقها في الحضور والمشاركة وصولاً إلى التزعّم والقيادة ، حتى لو لم تكن تملك سلاحاً سوى الأظافر :

معذرة معذرة
لن أتخلى عن أظافري
فسوف أبقى دائماً
أمشي أمام القافله

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

أيا أيها الدكتاتورُ الصغيرُ
أنا لا ألومُك مهما فعلتَ
ومهما قمعتَ شُعوري

ومهما كسرتَ خيالي
ومهما بطشتْ
فلم تكُ يوماً قويا
ولكنَّ ضعفيَ خلاَّك تُحسبُ في الأقوياءْ

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

سأعلنُ يا أيها الديكُ
أني انتقمتُ لكل نساءِ العشيرةِ منكَ
وأني طعنتكَ
مثنىً ثلاثاً رُباعاً
وأني دفنتُك تحت الطلولِ

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

إن نزوع الشاعرة إلى الثورة والعصيان والتمرد ليس نزوعاً مقصوداً لذاته ، وهو لا يهدف بالتالي إلى ضرب القيم الاجتماعية وتقويضها بل إلى تصحيحها وتصويبها لكي

تصبح أكثر أخلاقية من ذي قبل ، ولكي تتواءم أكثر فأكثر مع شرعة حقوق الإنسان ومع الكنز الأكثر قيمة في حياته ، أعني به الحرية . وهي في سعيها إلى استعادة المبادرة تعمل على خطين اثنين : استرداد الجسد المنتهك واسترداد اللغة المغتصبة . فعلى الخط الأول تملك المرأة كامل الحق في التصرف بجسدها وفق ما تريده لنفسها لا وفق ما يريده نزق الرجل وجشعه الشهواني . ولأن جسدها ، كما هو الأمر في عقلها وقلبها وروحها ، ملكها وحدها لا ملك الآخرين فلها أن تمنحه أو تحجبه ، أن تقهره أو تستجيب لنداءاته في ضوء قناعاتها وقيمها وحقها في اتخاذ القرار . إنها هي التي تختار أنوثتها وحبها المفضي إلى الحرية .

«أخرج على النص القديم للأنوثة ، وأخترع أنوثتي كما أريد ، أخرج من عباءة عنترة بن شداد ، وأدخل تحت عباءتك ، أخرج من بطن الخرافة ، وأسنان شيخ القبيلة ، وفناجين القهوة العربية ، وأخلع الحذاء الصيني الضيق ، من عقلي وقدمي ، وأذهب معك إلى آخر الحرية» .

وهي التي تختار أن تضحي طائعة بحريتها وصولاً إلى التوحد بالمعشوق وهدم الجدران بين الأنا والهو على طريقة قيس بن الملوح الذي كان في لحظات الوجد القصوى يظن نفسه ليلى وينادي قيساً . وما تفعله الشاعرة في بعض الأحيان هو أن تستخدم الحق ذاته وأن ترد التحية بمثلها :

أيها المحتلّني شبراً فشبرا
أنت ألغيتَ عناويني جميعا
فإذا ما هتفوا باسميَ
فالمقصود أنت

وهي التي تختار أن تسحب أنوثتها من المزاد العلني وأن تتعامل مع البعض بصفتها الإنسانية الخالصة بعيداً عن لعبة الذكر والأنثى أو العاشق والمعشوق . والشاعرة تأخذ على الشرقيين أنهم لا يستطيعون أن يروا من ألوان العلاقة بين الرجل والمرأة سوى الأبيض أو الأسود ، والاستسلام أو الصدّ ، والحب أو الكراهية ، فيما أن هذه العلاقة تستطيع أن تكون مفتوحة على عشرات الأشكال والاحتمالات بدءاً من الزمالة والاحترام والمودّة وعلاقات

العمل ، ووصولاً إلى أفضل أنواع الصداقة وأمتنها . غير أن الشاعرة التي تنحي باللائمة على المفاهيم الضيّقة للشرقيين ، لا تُعنى كثيراً بالوقوف على أسباب الظاهرة ودوافعها حيث يسود الكبت وتكثر المحرمات ويستفحل الظلم والاستبداد ، مما يدفع الذات المهددة والملغاة إلى التعبير عن حاجاتها بأشكال مرضيَّة وغرائزية ومنحرفة . والشاعرة ليست مدعوّة بالطبع إلى الوقوف على الأسباب والحيثيات والنتائج لأن هذه التفاصيل هي من مهمات الباحثين والمفكرين وعلماء الاجتماع ، فيما أن مهمة الشاعر تنحصر في الاستشراف والرؤيا وطرح الأسئلة المقلقة من مثل :

فلماذا أيها الشرقيُّ تهتمُّ بشكلي ؟ .
ولماذا تبصرُ الكحلَ بعينيَّ
ولا تبصرُ عقلي
إنني أحتاجُ كالأرض إلى ماءِ الحوارْ
فلماذا لا ترى في مِعصمي إلاّ السوارْ
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريارْ ؟ .

وفي مواضع أخرى تختار المرأة في علاقتها بمن تحب صورة الأم الناضحة بالحنان والإشفاق والرغبة في الرعاية . فالرجل بالنسبة لها يظل ذلك الطفل القاصر والمدلل الذي يحتاج في كل مراحل حياته إلى استعادة الأمان الذي افتقده والصدر الذي انتزع منه . وإذا كانت متعة الرجل تتحقق في الأخذ والكسب وديمومة الطفولة ، فإن من حسن حظّه أن المرأة بالمقابل تجد متعتها الخالصة في العطاء والبذل وديمومة الأمومة . إن لديها رغبة في الحمل الأبدي لمن تحبه ولا تريد له أن يغادرها إلى غير رجعة . وهو ما تعبر عنه الشاعرة في غير نص من النصوص : «أحملك تسعة أشهر ، تسعين شهراً ، وأخاف أن ألدك ، حتى لا تضيع مني في الغابة» ، . . . «أحياناً يخطر لي أن ألدك ، لأحمِّمك وأنشِّف قدميك ، وأمشِّط شعرك الناعم ، وأغنِّي لك قبل أن تنام» . . . «إنني أحملك في داخلي كامرأة في شهرها التاسع ، فكيف أتخلص منك . . . وأنت مشتبك ككرة الصوف بأحلامي ورغباتي وجهازي العصبي» . وفي مواطن أخرى لا تتردّد الشاعرة في الكشف

عن التناقض العميق الذي ينتاب المرأة ، أي امرأة ، في علاقتها بالرجل . فالحب غالباً ما يخالطه شعور بالكراهية أو الخوف أو الغيرة أو الرغبة في القتل . وإذا كان ديك الجن ، وفق الرواية التاريخية ، هو الذي بادر إلى قتل «ورد» ، حبيبته ، بسبب الغيرة والإفراط في التولّه فإنها أكثر من «ورد» بالمقابل تريد أن تقلب الأدوار مترنحة كالأرجوحة بين حب الرجل وبين الرغبة في قتله :

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

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

تقدم من الرجل ، بل على المرأة أن تنتزع حريتها بأظافرها وأسنانها وإبداعها اللغوي والتعبيري . ومعركة تحرر المرأة لا يمكن أن تخاض في غيابها أو بالنيابة عنها مهما خلصت النوايا وحسُن القصد . وهي معركة لا يمكن أن يتم كسبها بمعزل عن السلاح الأهم المتمثل باللغة والكتابة . لذلك تعلن الشاعرة بالفم الملآن :

لكني خنتُ قوانينَ الأنثى
واخترتُ مواجهةَ الكلمات

كما تعلن في مكان آخر :

أريد أن أكتب لك
أو لغيرك
أو لأي رجل في المطلق
أريد أن أقول للورق
ما لا أستطيع قوله للآخرين
فالآخرون منذ خمسة عشر قرناً
يتآمرون ضد الأنوثة .

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

أسمع في دمي ضجةً غير اعتياديهْ
هل هذا هو الحبُّ ؟؟ .

# 4

# موقف البوح في شعر سعاد الصباح

أ. د. مجدي أحمد توفيق

(1)

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

ولا مفر الآن من أن نبرز الفرضية المختارة لقراءة شعر سعاد الصباح ؛ وأنا أقدِّم لها

تبريرين ، تبريراً نثرياً يتمثَّل في بعض الكتابات النثرية للشاعرة ، وتبريراً شعرياً يتمثَّل في نماذج مختارة من شعرها . وستكون قضايا الشكل المثارة هي البرهان الحاسم على صلاحية فرضية موقف البوح هذه لمقاربة شعر سعاد الصباح ، وإضاءته على تنوّعه بين الغزل ، والحب ، والرثاء ، والوطنية ، والأمومة ، والتأمّل الميتافيزيقي للنوع الإنساني تأمّلاً بسيطاً لا غموض فيه .

أمّا التبرير النثري فيمكن أن نلتمسه في كتابها **حقوق الإنسان في العالم المعاصر** . فهي تقول في السطور الأولى من تمهيد الكتاب : «واهتماماتي الأدبية وصفت الإنسان ككتلة متوهجة من المشاعر والأحاسيس ، وككائن يتطلّع إلى تحقيق ذاته في قلب إدراكه للحياة وللعلاقات الإنسانية» (ص 11) . ومع الدلالة الواضحة لعبارتها على نزعة إنسانية قوية جارفة جعلتها تهدي الكتاب قائلة : «إلى صديقي الإنسان في كل مكان» ، فإن العبارة دالّة بذكر توهّج المشاعر والأحاسيس وبذكر العلاقات الإنسانية ، على اهتمامها بالموقف الاتصالي القائم على البوح والإفضاء . ولنا أن نردّ الكتاب ، وما يضاف إليه من بحوث أخرى متصلة بحقوق الإنسان ، إلى نزعة إنسانية واضحة قد نفذت إلى صميم الاهتمامات الأدبية فكانت مع فكرة البوح أو التعبير ، استراتيجية عليا يتشكّل خطابها الشعري في ضوئها شعراً بسيطاً للبوح الإنساني .

وتذكر الباحثة الشاعرة الحقوق الأساسية للمواطنة في كنف الدولة الإسلامية فتشير إلى : «الحق في حماية الحياة والشرف والملكية ، حرية الفكر والتعبير والمعتقد ، الحق في التنقّل داخل أقاليم الدولة ، الحق في التمتّع بحرية التجمّع والاجتماع ، الحق في ممارسة العمل المناسب . . .» (ص 21) ، فتجعل حرية التعبير في المقام الثاني من حقوق المواطنة . وانقسم الحق الثاني : «حرية الفكر والتعبير والمعتقد» إلى حقَّين في موضع آخر ، لهذا أصبح حقّ التعبير ثالث الحقوق بعد الحقّ في الحياة والسلامة والأمن ، وبعد الحقّ في ممارسة الحرية الدينية . وهي تدرس تصنيفات حقوق الإنسان ، وترتّب الحقوق المدنية والسياسية له (ص 59 ، وانظر أيضاً ص 161–162) . وهذه المكانة البارزة لحقّ التعبير ـ سواء أكان في المقام الثاني أم الثالث ـ علامة واضحة على اعتدادها القوي بفكرة البوح الإنساني . ويبلغ هذا الاعتداد حيث تشرح موقف الإسلام من حرية التعبير

فنجدها تقول :

«ومما يلفت النظر في هذا الخصوص ، أن الشريعة الإسلامية لم تكتفِ باعتبار حرية الرأي والتعبير حقّاً أصيلاً من حقوق الإنسان ، وإنما اعتبرتها أيضاً أحد الواجبات الأساسية التي يتعيَّن على الفرد المسلم الاضطلاع بها . فالمسلم ليس حرّاً في أن يمارس حريته في إبداء الرأي ، أو لا يمارسها ، وإنما هو ملزم كأصل عام طالما اقتضى الأمر ذلك . فالساكت عن الحقّ ـ أي عن قول الحق ـ هو في نظر الشريعة شيطان أخرس . والآيات القرآنية الدالة بوضوح على هذا المعنى كثيرة . . .» (ص 29) .

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

ولا شك أن مقدّمة ديوان **قصائد حب** (1992) النثرية علامة أخرى على ترسّخ نزعة البوح الإنساني ؛ فمدار المقدّمة على حق الأنثى في التعبير عن نفسها ، وعن أدقّ مشاعر الحب ، تقول : «وإذا كان حق المرأة في الكلام العادي حقّاً مرفوضاً ومكروهاً ومستهجناً في المجتمعات المتضخمة الذكورة ، فإن الكلام عن الحب في تلك المجتمعات يعتبر فضيحة كبرى ، وجريمة موصوفة» (ص 7) . والشاعرة ترفض «الحجر على صوت المرأة» (ص 8) ، وترفض الحجاب المفروض على «صوتها» فلا تعبِّر عما يدور بعالمها الداخلي (ص 9) ، وتطالب بحق المرأة في أن تردّ على حبيبها «بلغة ربما تكون أكثر حرارةً ، وأعذب جرساً ، وأشدّ صدقاً» (ص 10) ، أو هي تطالب «بالغزل النسائي» في مقابل «الغزل الرجالي» (ص 12) إذ تقول :

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

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

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

وكلماتي أحرف من خيالْ
ونبض قلب عاش يبغي الكمال
يقدّس الحب ويهوى الجمال
فإن أثارت فيك بعض انفعال
فذاك لي حلم شهيٌّ المنال

(ص 7)

فهي معنيّة بالموقف الاتصالي الذي يجمعها بالقارىء ، وتراه مرتبطاً بالقلب النابض ، مقروناً بنزعة إنسانية ممثّلة بقِيَم الكمال ، والحبّ ، والجمال ، هادفاً إلى إيصال شحنة الانفعال إلى القارىء ، فإن لم يتحقّق التوصيل ، كان البوح نفسه كافياً مرضياً .

وفي مقدّمة ديوان **إليك يا ولدي** ، نقرأ :

قلمي بلسم همّي وضِمادٌ لأنيني
يبعث النشوة والآمال في قلبي الحزينِ
كلماتي نفثات من حنانٍ وحنينِ
وحروفي لمحة من طلعة الحق المبينِ

(ص 10)

والمقدّمة كلّها تدور حول معنى الفرح بعودتها إلى كتابة الشعر من جديد ، فتخاطب القلم لتقرن فعل الكتابة بفعل البوح والإفضاء المتّصلين بقلب فيّاض بمشاعر إنسانية عامّة .

وتكرر القصيدة الأولى (فيتو على نون النسوة) من ديوان **فتافيت امرأة** الفكرة السابقة في المقدّمة النثرية لديوان **قصائد حب** ، والتي تدور حول حق البوح والتعبير . وحين نقرأ فيها :

يقولون :
إن الكلام امتياز الرجالِ . . .
فلا تنطقي ! ! .
وإن التغزّل فن الرجالِ . . .
فلا تعشقي ! ! .
وإن الكتابة بحر عميق المياهِ
فلا تغرقي . . .
وها أنذا قد عشقت كثيراً . . .
وها أنذا قد سبحت كثيراً . . .
وقاومت كلَّ البحار ولم أغرقِ . . .

(ص 17)

أو نقرأ :

وأسأل نفسي :
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيله ؟ .

(ص 18)

نشعر على الفور بحضور فكرة البوح الإنساني في مركز خطابها الشعري حضوراً قوياً . ولا حاجة إلى حشد النماذج ، وإنما يكفي القليل منها برهاناً على الفرضية التي نطرحها . ولا تزال الفرضية تحتاج إلى بعض التدقيق .

(2)

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

ولكن التحليل الفنّي يكشف عن أمر مهم . ذلك أن القصيدة تتجنّب بوضوح الخصوصيات الشخصية إلى الشعور الإنساني العام . ويمكن أن نقسم القصيدة إلى قسمين : الأول يربط الفقيد بالوطن الكويت ، ومن الطبيعي أن يعلو هذا الربط على الشخصي والفردي لتأمل الوطني والكلي والعام . أما القسم الثاني فتخاطب فيه الفقيد خطاب الزوجة المحبَّة لزوجها ، وهو قسم أقرب لما هو شخصي . ويبدأ من قولها :

أأبا مبارك . . كنت أنـت قبيلتي وجزيرتي . . والشاطىء المسحورا
يا خيمتي وسط الرياح ، من الذي سيَلـمُّ بعـدك دمعـيَ المنثورا ؟
يا مَن ذهبت ، وما ذهبتَ ، كأنني في الليـل أسمـع صوتـك البلّورا
أنت الربيع . . فلو ذكرتك مرّة صار الزمـان حدائقـاً . . وعبيرا

(ص 24)

وفي هذا المقطع نموذج كافٍ لبيان كيف راغت الكلمات من طوق الشخصي إلى العام ، إطار شعور الزوجة بالحب والانتماء . لذا لم تستحضر الكلمات ملامحه ، واستحضرت صورة القبيلة ، والجزيرة ، والشاطىء المسحور ، والخيمة ، والبلّور ، والربيع ، لتجسِّد حالة الحبّ والانتماء ، بغير تخصيص لواقعة لا يعرفها سواهما ، أو لملامح فيزيقية ، أو طباعية ، تخصّ الفقيد وطبعه وحده دون الناس ، وتميزه منهم . وما يبقى ، في النهاية ، هو شعور إنساني عام تقدِّمه الشاعرة ، وتصوِّره الكلمات بأدوات البلاغة التي تجتهد لتستطرفها ، أو لتبتكر فيها .

وتنتهي القصيدة نهاية لها قيمتها ، تقول :

أأبا مبـارك ، سوف تبقـى دائماً في العين كحلاً . . والشفاه بخورا
يـا آخذ الكلمات تحـت ردائـه مـا عـدت بعدك أحسن التعبيرا

(ص 31)

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

وفي هذا المقام الذي يخرج فيه الخطاب من الشخصي إلى الإنساني العام ، مهما يلج

الشخصي بوضوح بارز في عتبات القصيدة من إهداء ، أو عنوان ، أو معلومات عن حياة الشاعرة ، فإن مقطعاً من ديوان **امرأة بلا سواحل** يمكن أن يقدِّم لنا عوناً ملموساً في تصوُّر الموقف بين هذين الطرفين المتقابلين ، وهو المقطع الذي يقول :

يا سيِّدي :
سوف أظلّ دائماً أقاتل
من أجل أن تنتصر الحياةْ
وتورق الأشجار في الغاباتْ
ويدخل الحبّ إلى منازل الأمواتْ
لا شيء غير الحب . .
يستطيع أن يحرِّك الأموات

يا سيِّدي :
لا تخشَ أمواجي . . ولا عواصفي . .
ألا تحب امرأة ليس لها سواحل ؟ ؟ . . .

(ص 72)

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

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

قل لي ، قل لي
هل أحببت امرأةً قبلي ،
تفقد حين تكون بحالة حبٍّ
نور العقل . . .

(ص 57)

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

قل لي لغةً . .
لم تسمعها امرأة غيري . .
خذني . . نحو جزيرة حبٍّ . .
لم يسكنها أحد غيري . .
خذني نحو كلام خلف حدود الشعر
قل لي : إنّي الحبّ الأوّل
قل لي : إنّي الوعد الأوّل
قطِّرْ ماء حنانك في أذنيّا
ازرع قمراً في عينيّا
إن عبارة حب منك . .
تساوي الدنيا . . .

(ص 59)

لا تتخيّلن تناقضاً بين مطالبة الشاعرة بغزل نسائي ، من المرأة للرجل ، ومطالبتها ، الآن ، الرجل بغزل رجالي ، منه لها .

ذلك أن موقف البوح الإنساني ، إذ يقتضي :

1 . الانتقال من الشخصي إلى العام .

2 . والانتقال من العقلي إلى العاطفي .

3 . والانتقال من العملي إلى المثالي .

4 . والانتقال من المحدود إلى غير المحدود .

5 . والانتقال من الصور الجاهزة إلى الصور المبتكرة .

فهو يقتضي كذلك التمركز حول اللغة ، من ثم تكرّر عبارة «قل لي» مرات عدة ، ومن ثمَّ تراها تبحث عن لغة مبتكرة ، لغة غير مستهلكة ، لغة صادقة ، لغة خلف حدود الشعر ، عبارة منها تساوي الدنيا . لذا يقود التمركز حول اللغة إلى التمركز حول «العبارة» ،

بوصفها ، حين تكون مبتكرة الصورة ، تلمح في معجمها المثل العامة ، قصيرة ، شفّافة ، وجدانية ، فهي تصير لمحة بوح خاطفة وكافية .

(3)

وتغدو موسيقية اللغة محكّاً أوّل لطبيعة هذا التمركز حول اللغة ـ ومن المقرَّر أن الشاعرة في دواوينها جميعاً لم تتخل عن «الوزن التفعيلي» ـ فهل تستطيع فرضية «البوح الإنساني» أن تشرح الأمر ؟ . أظنّها تستطيع .

في هذا الصدد نحتاج إلى الوقوف قليلاً بين يدي قصيدتها (وصل السيف إلى الحلق) القصيدة الأخيرة في ديوان **فتافيت امرأة** . وقد ألقيت في مهرجان المربد الشعري . ووجه أهميتها أنها تعبِّر عن حالة أقرب إلى الضجر ـ أو القرف ـ من الشعر الذي ازدحم به المؤتمر ، أو غصَّ به . فهل ضاقت الشاعرة بالشعر وفقدت إيمانها به ؟ .

وصل السيف إلى الحلق . .
وما زال لدينا شعراء يكتبون
وصل السلُّ إلى العظم
وما زال لدينا شعراء يكذبون
ويقولون على الأوراق . . ما لا يفعلون

(ص 157)

نفهم ، بداية ، أنها ضيقة الصدر بكذب الشعراء ، أو باللغة الزائفة التي يستخدمونها . وأكبر دليل على أنها لم تفقد إيمانها بالشعر نفسه ، أنها كتبت ما كتبت في شكل القصيدة . وما يكشف زيف خطاب الشعراء هو صدوره عنهم في وقت بلغ فيه السيف الحلق . ومثلما يمكن أن تضع كلمة «يكتبون» محل «يكذبون» ، يمكن أن تضع كلمة «الزيف» محل «السيف» . ذلك أن السيف إذ يشير إلى ما داهم العرب من مصائب قومية ، في أعقاب مذابح صبرا وشاتيلا ، وما شابه من انكسارات ، يشير كذلك إلى زيف الشعراء الذي يكاد يمزِّق الحلوق ، في اللحظة التي يمزِّق فيها اللغة ، بوصفها فعلاً للتواصل الصادق ـ لذا تصرخ :

ما الذي نفعل في المربدِ
والآفاق جمر ، وشظايا ، ودماءْ ؟ .
ضجرت منا كراسينا . .
فما نعرف صيفاً أو شتاءْ

(ص 157)

والموقف كلّه متمركز حول اللغة ، ويفرِّق بين لغة زائفة ، لا تثور ، ولا تقاتل ، ولا تصدق ، ولا تستنهض ، وإنما تزيّف ، وتخدِّر ، وتنيم الوجدان :

ما الذي نفعل في المربد صبحاً ومساءْ ؟ .
وعلى أي مقام سيغنِّي المطربونْ ؟ .
وعلى أي سرير لغويٍّ . .
سينام النائمونْ ؟ .

(ص 159)

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

يا زمان الصرف ، والنحو ، شبعنا عبثاً
وكلاماً فارغاً . .
ووشايات نساءْ . .
أعطني سيفاً . .
وخذ منِّي دواوينَ جميع الشعراء

(ص 158)

هي لا تضيق بالنحو والصرف في ذاتهما . هي تضيق باللغة «الفارغة» التي لا تطرح معنى صادقاً يواجه الواقع ، وإنما تطرح زهواً بالتركيب الصرفي والنحوي ، وافتعالاً لبراعة لا علاقة لها بخطاب البوح الصادق الذي لا يتجاهل الواقع ، ولا يتجاهل الشخصي ، مهما يتحلّق معجمه حول المثل العليا ـ هي تطالب بلغة السيف في مقابل لغة السرير ، لغة النهضة في مقابل لغة النوم ، لغة الفعل في مقابل لغة العبث .

فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلات
رمل . في رمل . في رملٍ
رجز . في رجز . في رجزٍ
خبب . في خبب . في خببٍ
إنها معركة الوزنِ . .
فمن يرفع عن أعناقنا سيف الرنينْ ؟ .
يا زمان الوشي . . والترصيع . . والتشطيرِ . .
والتربيعِ . . والتخميسِ . .
والصنّاعِ . . والمحترفينْ . .
وصل القيءُ إلى الحلقومِ . .
فليسقط جميع الناظمينْ
يا زمان الانهيارات ، شبعنا
من دكاكين السياسات ، وغشّ اللاعبينْ

(ص 162–163)

قد يكون مفهوماً أن يصدر الهجوم على الوزن عن شاعرة تكتب نثراً . لكنه يصدر ، هنا ، عن شاعرة تكتب شعراً موزوناً . ولكن هجومها ، على الحقيقة ، لا ينصب على الوزن في ذاته ، وإنما ينصبّ على الصنعة ، والاحتراف ، والرنين المحض ، وهذا ما تلخّصه كلمة «الناظمين» .

من ثم يغدو الوزن علامة على تميّز اللغة ، وعلى اختلافها عن اللغة المستهلكة ، بمقدار اقتران الوزن بالشعور الصادق ، ويغدو علامة على زيف اللغة بمقدار ما يصير صنعة منفصلة عن الاقتران بالشعور الصادق ، أو بوظيفة البوح .

اللغة في ضوء هذا التصوّر ، لا تستطيع أن تتخلّص من الوزن ، لكنها ترفض سيطرته عليها ، ولا تستطيع أن تتخلّص من النحو والصرف ، ولكنها ترفض التقعّر فيهما ، ولا تستطيع أن تتخلّص من الفصحى ، ولكنها تروّضها لتصبح سلسة سلاسة الحديث البسيط الواضح ، أو ما أسمته مقدّمة ديوان **قصائد حب** : «حق المرأة في الكلام العادي . . .» (ص 7) .

(4)

في ضوء هذه الاستراتيجيات اللغوية يمكن أن نفهم موقف هذا الشعر من أنماط القصيدة العربية المعروفة .

فبالنظر إلى قصيدة (آخر السيوف) التي رثت بها الشاعرة زوجها ، والتي خرجت في الشكل العمودي ، يمكن أن نردّ موقف البوح الإنساني إلى الأصول الكلاسيكية العربية .

وما أسهل حينئذٍ أن تقع على عبارات اشتمل عليها التراث العربي القديم تقارب ما تقدم من ملامح خاصة بموقف البوح المذكور ! .

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

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

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

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

مشكلتك الكبرى ، يا صديقي ،
أنك تختزن في ذاكرتك
كل الأفكار السلفية

وكل الكلمات المأثورة
وكل ما ورثته عن أجدادك
من نزعات التملّك . .
والسيادة . .
والتعددية النسائية . .
مشكلتك الكبرى
أنك رغم كلامك عن الحداثة
لست حديثاً
ورغم كلامك عن المعاصرة . .
لست معاصراً
ورغم كثرة أسفارك
فإنك لم تبارح خيمتك . .

(ص 133–134)

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

ولربما يلوح أقرب إلى الدقة أن نضيف موقف البوح إلى الخطاب الرومنسي . ومن السهل أن نقتبس قول هازلت : «لا يوجد قاعدة للتعبير . إنه محكوم فحسب بالشعور»[4] ، أو قول شلي ـ الذي يذكّرنا بالحديث الآنف عن ضرورة الوزن وخطورته ـ : «لغة الشعراء تحدث نوعاً من الشكل الموحد ، والتكرار ، والتناغم للصوت ، بدونه لا تكون شعراً»[5] ، أو نقرأ عبارة جوته : «والشعر ، منظوراً إليه في ماهيته الخاصة ، ليس قولاً ولا فنّاً : إنه ليس «قولاً» لأنه يحتاج في كماله إلى الإيقاع والنشيد ، وحركات الجسم والمحاكاة . وليس «فنّاً» لأن كل شيء فيه يقوم على ما هو طبيعي ، وينبغي أن يخضع لقواعد ، لكنه ينبغي ألا يخضع لفن مغلق من جانب الترويض الفنّي ، بل يظلّ دائماً التعبير الأمين عن روح ملهمة متحمسة ، لا تستهدف غرضاً ولا قصداً . . .»[6] .

على ما في هذه العبارة من موقف يفترض تمايز لغة الشعر عن اللغة غير الشعرية بالإيقاع ، ويفترض ، كذلك ، ألا تطغى قواعده على صدق بوحه ، فينتهي إلى زيف ،

وكذب ، وفقدان للإلهام ، والحرارة والحماسة ، وكلها أفكار من وادي موقف البوح .

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

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

أي بشرى قلمي لاغى ، وناغى ، وتكلّمْ
بعدما استسلم لليأس وأغفى وتأزّمْ
خلته مات ، ولكن كان في صمت ملثّمْ
ثم وافى بعد عامين بشجوي يترنّمْ

* * *

أي بشرى ! . عادت الآمال في أفق حياتي
وانتشت روحي وغنّى قلمي بعد سباتِ
ها أنا أمطره اليوم أحرّ القبلات
قلم الشاعر لا يعرف معنًى للممات

(ص 9–10)

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

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

ومن الممكن أن نرد موقف البوح إلى نموذج الشعر الحر مستندين إلى أمرين ظاهرين : الأوّل : خروج أغلب القصائد على صورة السطور المتفاوتة طولاً وقصراً ، وهي الصورة المعروفة في الشعر الحر أو التفعيلي ، والأمر الآخر : كثرة وطنيات الشاعرة التي اختصّ بها

ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** ، الذي يعلن انتماءها الوطني منذ السطور الأولى فيه :

إنَّني بنت الكويت
بنت هذا الشاطىء النائم فوق الرملِ ،
كالظبي الجميلْ
في عيون تتلاقى
أنجم الليل ، وأشجار النخيلْ
من هنا . . أبحر أجدادي جميعاً
ثم عادوا . . يحملون المستحيلْ . .

(ص 11)

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

هذا الذي قد قتل الكويت
يا سادتي !
لم يأتِ من غياهب المجهولْ
فهو امتداد مرعب لفكر كربلاءْ
وعنف كربلاءْ
ومقتل الحسين مغدوراً على رمال كربلاءْ
قاتلها من منتجات أرضنا
كالقمح والشعير ، والبقولْ . .
قاتلها ، ليس سوى مغامر
سطا على عباءة الرسول . .

(ص 77)

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

ومن الطريف أننا نستطيع أن نقارب ، كذلك ، بين هذا الشعر والقصيدة النثرية[7] ؛ ففي بعض المواضع تؤدِّي اللغة البسيطة السهلة حين تلامس المشهد الشخصي ، إلى مقاربة

بعض نماذج القصيدة النثرية ، مثل قولها في **فتافيت امرأة** :

أصبح شاي الساعة الخامسة معك
قدراً مكتوباً على جبيني
يلاحقني حيثما كنت
في بريطانيا . . أو في ماليزيا
في أمريكا . . أو في جزر الكاريبي
في الأرض ، أو في السماء
في هذا العالم . .
أو في العالم الافتراضي الذي أخترعه على دفاتري
عندما أكون وحيدة . .

(ص 115)

وقولها في **قصائد حب** :

إن الكتابة . .
تبتكر لي جناتٍ صناعية
لا أستطيع دخولها
وتعطيني حرية . .
لا أستطيع ممارستها . .
وتخلق لي جزراً لازوردية
لا أستطيع السفر إليها . .
الكتابة إليك
هي صمام الأمان الذي يمنعني من الانفجار
والمركب الوحيد الذي أصعد إليه . .
حين تمضغني العاصفة . . .

(ص 24)

وقولها في الديوان نفسه :

تحاول مجلة «باري ماتش»

المرمية فوق السرير . .
أن تكسر عزلتي ،
وتدخل في حوار حميم معي
أعتذر منها . .
لأنَّني متعبة من السفر
وأدخل في نوبة بكاء . . .

(ص 84)

وقولها في **خذني إلى حدود الشمس** :

تدور المقاهي حول نفسها . .
تدور كلماتك حول أنوثتي . .
تدور الذكريات حول عنقي . .
أهرب من رائحة صوتك . .
إلى غرفتي .

( ص 65)

والطابع الظاهر على المقتبسات الأربع السابقة هو غيبة حروف الروي ، وتراجع التفعيلة ، ودنو اللغة دنواً كبيراً من اللغة النثرية التي تقارب المشهد اليومي حيناً ، وتقارب قصيدة الفكرة حيناً ، وتحيط بها جدران الغرفة في أغلب الأحيان لتقدم ذاتاً منعزلة تواجه العالم بشعورها الخاص .

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

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

(5)

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

وقبل أن ألقي بعض الضوء على التمايز بين الخطاب الغزلي والخطاب النسوي يجب أن أوضح أنّي لا أتحدّث الآن عن نوع من التحقيب لتاريخ الشاعرة وتطوّرها ، فلا أريد أن أقسم تاريخها إلى مرحلتين : مرحلة قبل نسوية ، ومرحلة نسوية . يمنعني من هذا التحقيب أمران : الأوّل أن الشاعرة نفسها منذ 1988 نشرت دواوين لا نشعر فيها بحضور للخطاب النسوي مثل **برقيات عاجلة إلى وطني** (1990) ، و**آخر السيوف** (1992) ، دفعها إلى الأول نكبة الوطن ، ودفعها إلى الثاني الفجيعة الشخصيّة في زوج كان ، في الوقت نفسه ، رمزاً وطنياً جليلاً . والأمر الآخر أن الخطاب النسوي له أصول سابقة في شعرها ، ومن الصعب أن ننفي حضوره عن بعض قصائد **فتافيت امرأة** (1986) الذي يصحّ أن نراه عتبة الانتقال إلى الخطاب الشعري النسوي ، بل يصعب أن نقطع الصلة ، قطعاً تاماً ، بين هذا الخطاب ونظيره الغزلي . والرسالة الواضحة من الديوان الأخير **القصيدة أنثى والأنثى قصيدة** هي اندراج الخطاب الغزلي في متّسع الخطاب النسوي .

ونستطيع أن نمثل للخطاب النسوي من الديوان الأخير بالمقطع :

فرق كبير بيننا . . يا سيِّدي
فأنا الحضارة
والطغاة ذكور . .

(ص 85)

والمقطع :

هذي بلاد لا تريد امرأة رافضةً . .
ولا تريد امرأة غاضبة
ولا تريد امرأة خارجةً
على طقوس العائلهْ
هذه بلاد لا تريد امرأة
تمشي أمام . . القافلهْ . .

(ص 89)

وأمثل لها من **فتافيت امرأة** بالمقطع :

أيُّها السيِّد الذي أغمد سيفه
ونسي غريزة القتالْ . .
إنَّني أعفيك من التزامك العاطفي نحوي . .
أعفيك من الخروج في الليل وحدكْ
لأن البرد يؤذيك
والسير معي في الحدائق العامة يؤذيك . .
والدخول معي إلى المقاهي المغلقة يؤذيك
إنني أعفيك ، أيها السيد ، من كل شيء . .
فأنت رجل لا يتقن الألم . .

(ص 82)

وبالمقطع :

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليله

ووصايا القبيله
وسلطة الموتى
التي تتحدَّى ـ حين تكون معك ـ
حركة التاريخ ، وجاذبية الأرض ،
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتي . .

(ص 51)

ومن **قصائد حب** بالمقطع :

أيّها الرجل المنهك بنرجسيته
والمنهك بتعدّديته
لا حظَّ لي معك .
فإمّا أن أجدك مكتظّاً بالنساء
أو أجدك نائماً مع امرأة جديدة . .
أو نائماً مع قصيدة جديدة . .

(ص 110)

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

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

ونحن نؤثر الآن أن نقول : الخطاب النسوي ، على أن نقول : النظرية النسوية ، تقديراً لما أشار إليه رامان سلدن من أن بعض «ناقدات الحركة النسائية لا يرغبن في تبنِّي «نظرية» Theory على الإطلاق ، لأسباب عدّة ، فالنظرية مذكرة دائماً في المؤسسات الأكاديمية ، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية ؛ فالفضائل الرجالية للصرامة ، والعزم الناقد ، والطموح الوثّاب ، تجد ملاذها في مجال «النظرية» أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية»[8] .

ويبدو أن الاتصال الوثيق بين الحركة النسوية وكتابات جاك لاكان مرجعه إلى تملص كتابات لاكان من التقولب في نظرية ـ وفي هذا الصدد تلاحظ جين جالوب Jane Gallop «أن لاكان يميل إلى دعم خطاب «نسائي» مضاد لمركزية اللوجوس ، وأن هذا الخطاب ـ برغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية ـ «جذاب» ، «لعوب» ، «شعري» ، يرفض الجزم بنتائج ، أو تأسيس حقائق»[9] .

ولا تخلو الحركة النسائية من كاتبات يؤمنَّ بضرورة بناء نظرية نسوية واضحة . من هؤلاء إليزابيث بروبين Elspeth Probyn . ولكن النظرية يظل محورها فحص الذات النسوية ، وتكوّنها من قلب الهوية الجنسية العامة للإنسان . وتسعى بروبين إلى أن تعيد تأمّل ما ينبغي أن تكون عليه الذات في الحركة النسوية ، ومن منظور الحركة النسوية . وهي تريد أن تجدِّد قوتها ، وأن تستكشف القوى المادية وراء حركتها[10] . وهي منجذبة إلى دراسة الذات لأنها مقتنعة بأن الهوية الجنسية Gender يجب تقديمها في صورة عمليات Process تُطوّرها الخبرة (لا في صورة طبع قدرها يصنف الإنسان إلى ذكر وأنثى ، أو رجل وامرأة ،

على نحو ثابت) . وهي مقتنعة بإمكانية الحديث عن التنشئة الفردية Individuation بغير حديث عن الفرد ، وبإمكانية الحديث عن خبرات الوجود في المجتمع بغير قبوله لها . تقول : «أريد هنا أن أستكشف وأنظّر هذه العمليات التي ننخرط فيها جميعاً»[11] .

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

وفي مقابل هذا الخطاب النسوي ، بل في داخله من بعض الوجوه ، يقف ما أسميناه بالخطاب الغزلي ، الذي نمثل له بالمقطع ، من ديوان **امرأة بلا سواحل** :

أنا أرفض الحب المعبأ في بطاقات البريد . .
إنّي أحبّك في بدايات السنهْ . .
وأنا أحبك في نهايات السنهْ . .
فالحب أكبر من جميع الأزمنهْ
والحب أرحب من جميع الأمكنهْ
ولذا أفضل أن نقول لبعضنا
«حب سعيد» . .
حب يثور على الطقوس المسرحية في الكلامْ
حب يثور على الأصول . .
على الجذور . .
على النظامْ
حب يحاول أن يغيّر كل شيءٍ
في قواميس الغرامْ ! ! . . .

(ص 10)

وأمثل لها بالمقطع من ديوان **خذني إلى حدود الشمس** :

أحبك جداً . .
وأعرف أن مزاجك . .
غيم – وبرق . . ورعد . .
وأنّي تزوَّجت فصل الشتاء
وأعرف أن التقدم صعب
وأن التراجع صعب
وأن بحارك دون ابتداء
ودون انتهاء . .
أحبّك جداً
وأعلم علم اليقين
بأنّي أؤسس مملكة في الهواء . . .

(ص 73)

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

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

تكمن الصلة في أمرين .

الأمر الأول : هو أن الخطاب النسوي في هذا الشعر تطوّر طبيعي لاحتمي لموقف

البوح الإنساني ـ وهو ليس بتطوّر حتمي لأننا لا نتصوَّر أن كل شاعر من الشعراء الذين يتبنّون موقفاً شعرياً يقوم على محبّة البوح بالشعور الإنساني المرهف ـ وهم كثر ـ ليس بالضرورة متجهاً إلى أن يتبنَّى خطاباً نسوياً . ولكنه تطوّر طبيعي من جهة أنه خيار من خيارات الشعر الراهن يتَّسق مع موقف البوح الإنساني : يتَّسق معه في فرديته ، ويتَّسق معه في إنسانيته ، ويتَّسق معه في فرديته من جهة أن البوح بوح شاعر فرد ـ أو الآن شاعرة ـ بمشاعر ، وقِيَم ، يعرفها الفرد في خبرته الخاصة . ونحن بإزاء شاعرة من الطبيعي أن يكون «الحب» من مفاهيمها الكبرى ، بوصفه شعوراً يحتاج ـ على الدوام ـ إلى بوح ، وتعبير ، وإفضاء ، وبوصفه قيمة من القِيَم العليا تحتاج إليها الحياة الإنسانية ليقيم الفرد صلة صحّية مع الناس . ومن الطبيعي ، كذلك ، أن يتطوَّر الحب ، في مرحلة من مراحل الثقافة المعاصرة ، نحو نوع من الخطاب الرائج عالمياً في ثقافة الإنسان ، والقانون ، والأدب ، هو الخطاب المطالب بحقوق المرأة ، والمتصاعد إلى مستوى البحث في جنس المرأة ، وهوّية الأنوثة ، وموقف تاريخ الثقافة الإنسانية من الأنثى . ولما كانت الشاعرة مهتمة بخطاب حقوق الإنسان ، على ما أوضحنا في أول البحث ، فمن الطبيعي أن تتماسّ مع هذا المستوى من الخطاب .

ويتَّسق معه في إنسانيته من جهة أن البوح القائم ههنا بوح شاعرة ، امرأة ، لا يكتمل لها بوحها إلا باكتشاف إنسانية المرأة فيها ، وعلاقتها بالرجل ـ بوجه عام ـ التي هي جزء من مفهوم المرأة ؛ ذلك أن مفهوم المرأة لا يقوم إلا بالقياس إلى مفهوم الرجل ، بوصفهما تجليين للإنسان يستدعي كل مفهوم منهما المفهوم الآخر ، استدعاءً حتمياً ، وضمنياً ، حتى يصير للمفهوم وجود .

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

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

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

# المراجع والمصادر


1 ـ أبو هلال العسكري : **كتاب الصناعتين** ، تحقيق د . مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1981 ، ص17 .

2 ـ المرجع السابق ، ص 19 .

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

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

5 ـ Shelley, Percy Bysshe, A Defence of Poetry, in, English Critical Texts, 16th century to 20th Century, Edited by D.J. Enright & Ernst De Chikera, Clarendon Press, Oxford, 10th impression, 1989, p.230.

6 ـ جوته : **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1967 ، ص 441–442 .

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

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

9 ـ المرجع السابق ، ص 955 .

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

11 ـ Ibid, p.p.3-4.


## مصادر الدراسة من أعمال الشاعرة سعاد الصباح :


ـ **آخر السيوف** ، ط3 ، 1994 .

ـ **إليك يا ولدي** ، ط1 ، 1992 .

ـ **امرأة بلا سواحل** ، ط1 ، 1994 .

ـ **أمنية** ، ط1 ، 1992 .

ـ **برقيات عاجلة إلى وطني** ، ط1 ، 1992 .

ـ **حقوق الإنسان في العالم المعاصر** ، ط2 ، 1997 .

ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ط2 ، 1998 .

ـ **فتافيت امرأة** ، ط1 ، 1992 .

ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ط1 ، 1992 .

ـ **قصائد حب** ، ط1 ، 1992 .

ـ **القصيدة أنثى والأنثى قصيدة** ، ط1 ، 1999 .

وكلها من منشورات دار سعاد الصباح .

# 5

# سعاد الصباح
# بين كتابة الذات وكتابة العالم

أ.د. زهيدة درويش

**توطئة :**

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

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

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

تختلف الآراء في الإجابة على هذه الأسئلة . فمن الباحثين والأدباء من ينفي دور الهوّية الجنسية للكاتب في تحديد ملامح الكتابة ، لأن «الأنا» المبدعة في نظرهم تتجاوز حدود الهوّية الفردية الخاصة وتختلف عنها في جوهرها ، أي هي بمعنى ما لا جنسية . بينما يذهب آخرون إلى أن «الأنا» المبدعة على صلة وثيقة بالهوّية الجنسية ، وهم يعتبرون أن النتاج النسائي نموذج خاص من الكتابة قد لا يرقى إلى الأدب الذي كتبه الرجال ، فينسحب منطق تفوّق الرجل على المرأة على ساحة النقد الأدبي ، فيكون ما ينتجه الرجال

هو القاعدة وكل ما عداه يبقى هامشيًّا وفي مرتبة أدنى . ومنهم أخيراً من يتخذ موقفاً وسطاً هو الأقرب إلى الحقيقة العلمية ، فيرون أن للأدب النسائي بعض الصفات التي تحدد خصوصيته دون أن تسجنه في غيريته ، ذلك أن هذه الصفات قد تتوافر في أعمال المبدعين الرجال . فقد رصدت الباحثة الفرنسية بياتريس ديديه في كتابات الروائي المعروف مارسيل بروست خصائص تنسب عادة للكتابة النسائية ، بينما نرى مثلاً أن مارغريت يورسونار تكتب بريشة رجل ، ويبقى صوت الأنوثة طاغياً في روايات كوليت وناتالي ساروتِ ومارغريت دوراس . لذلك لا يمكن التأكيد بشكل قاطع على صفات واحدة مشتركة لمجمل الكتابات الأدبية النسائية ، بل إن في ذلك نوعاً من الاعتباط . لكن في المقابل يمكن إيراد بعض الملاحظات التي قد تساعد في رسم هوية متحركة للأدب النسائي . منها مثلاً أن معظم هذا الأدب يقع في باب الشعر والرواية والمذكرات ، بينما تندر فيه الأعمال المسرحية . ومنها أيضاً أن «الأنا» تحتل فيه مكانة محورية . ويختلف النقاد في تعليل هذه الظاهرة ، فمنهم من كان على مذهب فرويد يعتقد أنها نتيجة لنزعة نرجسية طبيعية عند الأنثى ، ومنهم من على العكس يحيلها إلى تأثير المجتمع والتربية التي تقيم المرأة في عزلتها ، فتكون هذه السمة الأدبية خاضعة للتحوّل وفقاً للتغيير الذي يطرأ على وجود المرأة وعلاقتها بالعالم من حولها .

كذلك للكتابة النسائية أشكال ولغة تميزها ؛ فإذا كان «الأسلوب هو الإنسان» كما يقول بوفون ، فلا بد لتراكيب الجمل ، ولاختيار الكلمات وللإيقاعات الموسيقية ، وللصور التي ينغزل منها النص من أن تعكس خصوصية الحضور الأنثوي . «فالمرأة لا تكتب أبداً كما يكتب الرجل تماماً ـ كما تلاحظ بياتريس ديديه[1] ـ وهي إذ تستعمل اللغة نفسها ، فبطريقة مختلفة ، وبحرية أكثر في غالب الأحيان» . ويمكن اختصار السمات الخاصة بالكتابة النسائية بما يلي :

1 ـ الاعتماد على الصورة الحسية ، ذلك أن للحواسّ لغة ، وأن العالم كما تعيشه المرأة الكاتبة مادة حسية غنية بالإشارات التي يلتقطها الجسد فتفعل فيه لتولد لغة مختلفة تخاطب العين والسمع واللمس والشم .

2 ـ اللجوء إلى التكرار (تكرار العبارة الواحدة أو الكلمة الواحدة أو التركيب الواحد للجملة) مما يعطي لبنية النص شكلاً دائرياً . ويرى النقاد في ذلك دليلاً على أن لغة المرأة مرآة لجسدها ، وأن الحركة الدائرية فيها إنما تعيد تشكيل صورة الرحم الذي يحضن في استدارته الجنين . وفي اعتقادهم أن حضور جسد المرأة في الكتابة هو الذي يشكل خصوصية لا خلاف فيها ، وهو الذي يجعل من هذه الكتابة لغة ثورية بامتياز ينطق فيها جسد المرأة للمرة الأولى بصوت المرأة نفسها .

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

ننطلق من هذه الأسس النظرية لندخل في عالم سعاد الصباح الشعري كما يرتسم في **فتافيت امرأة** (1986) ، وفي **خذني إلى حدود الشمس** (1997)[2] اللذين تجمعهما على طول المسافة الزمنية بينهما رؤيا واحدة للذات وللعالم . والأسئلة التي سنحاول الإجابة عليها خلال هذا البحث هي التالية : هل تقع كتابة الذات في قلب الكتابة الشعرية ؟ . كيف تكتب سعاد الصباح ذاتها ؟ . هل كتابة الذات سجن تقبع فيه القصيدة حيث يكتفي نرسيس بتأمل صورته في مرآة المياه ، أم أنها إطلاق للذات في فضاء العالم الذي تتفاعل معه فتنعكس صورته في الكتابة ويأخذ معناه ؟ . إلى أي مدى تحتفظ القصيدة بخصوصية الإبداع النسائي من حيث استعمال اللغة وأشكال التعبير ؟ .

**1 . كتابة الذات :**

**أ ـ المكانة المحورية لـ «الأنا» .**

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

الأصوات ، إذ قلما تعتمد الشاعرة القصيدة الممسرحة . فالصوت الآخر لا يخترق الخطاب إلا بلسان «الأنا» التي تنقله إلى القارىء بصيغة «يقولون» ، أو «يتحدثون» ، ويعبر عن الجماعة التي تتخذ منها «الأنا» موقف المواجهة ، أو يصبح على العكس مادة للخيال الشعري كما في قصيدة (صوتك بيتي) (**خذني** ص 113) . وفي أكثر الأحيان يحضر الآخر في القصيدة كمخاطب بصيغة المفرد ، فيكون الحبيب ، أو بصيغة الجمع «يا أحبائي» (والمقصود جمهور القراء) ، مما يدخل إلى القصيدة نبرة خطابية واضحة فتكثر فيها صيغة المنادى : «يا صديقي» ، «يا أيها» ، «يا الذي» ، «يا من» . فضلاً عن ذلك ثمة إشارات نلتقطها عبر القصائد تدل على المنحى الأوتوبيوغرافي في الكتابة ، فنستطيع أن نرصد بعض محطات من سيرة الشاعرة : نشأتها الخليجية ، قدومها إلى بيروت حيث نهلت العلم في مدارسها ، وكتبت أولى قصائدها ، أسفارها المتعددة عبر المدن والعواصم . كما نلتمس بعض ملامح شخصيتها : فهي امرأة مثقفة قرأت كتب الشعر والتاريخ ، تحب المغامرة وتكره الجمود وتعشق الحرية . ونرى كذلك عبر القصائد حضورها الجسدي : قامة طويلة كالنخيل ، شعر أسود طويل ، بشرة سمراء لوحتها شمس خليجية ، كما نقرأ اسمها مكتوباً في أحد الأبيات حيث تصرح في غنج ودلال : «والصباح من بعض أسمائي» .

لكن «الأنا» التي تعبر عن نفسها ليست أسيرة نرجسيتها بل غالباً ما تخرج من خصوصيتها لتتقمص الآخر ، فتنطق باسم كل النساء وباسم الإنسان العربي المقهور في هذه البقعة من العالم الممتدة من المحيط إلى الخليج . وهي تطرح قضايا جوهرية يعيشها المجتمع العربي ، بعضها خاص بدول النفط ، وبعضها أشمل وأعم : كالوجود الصهيوني ، والمقاومة ، والحرب الإيرانية ضد العراق ، والمؤامرة على لبنان ، والتخاذل أمام المد الأميركي الطامع بالثروة النفطية ، والتبعية الغربية . . . إلى ما هنالك من مشكلات ، ليس المجال هنا لتبيان موقف الشاعرة منها لأنها تقتضي بحثاً مستقلاً في مسألة الالتزام عند سعاد الصباح . حسبنا هنا أن نشير إلى أن الاهتمام الذي تعيره الشاعرة لقضايا العصر ينفي عن كتابتها سهولة الانزلاق في الغنائية البحت وفي اللغة البوحية التي تداعب الأحاسيس لكنها تبقى على سطح التجربة . فالقصيدة تكشف على العكس عن علاقة تفاعل أكيدة بين الذات والعالم من حولها تعبر عنها بالصورة كما سنفصل لاحقاً .

**ب ـ ازدواجية الهوية والتباس العلاقة .**

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

ولعله من اللافت أن تبرز «الأنا» في القصيدة الافتتاحية لديوان **فتافيت امرأة** في موقع المواجهة مع الجماعة المعبر عنها لغوياً بضمير الغائب «هم» ، أو بضمير المتكلم «أنتم» ، فتقوم بنية القصيدة على علاقة تناقض بيّنة بين الفرد والجماعة ، بين المرأة وسلطة المجتمع الضاغط عليها . والقصد من ذلك التعبير عن اختلاف الهوية والانفصال عن القطيع . وكأن الشاعرة تريد أن تنبه القارىء إلى أهمية البعد الثوري في هذه الكتابة التي تختلج فيها مشاعر الحب والشوق وتتطور على وقع نبضات القلب الواقع في شباك الهوى . فالثورة هي الوجه الآخر للحب كما سنبين لاحقاً . ولا يقتصر التمرد عند سعاد الصباح على رفض الظلم الواقع على المرأة وحدها ، بل يتعداه ليعصف بالبنى الفكرية والاجتماعية والسياسية المسؤولة عن تخلف المجتمع العربي وعن قهر الإنسان فيه سواء أكان رجلاً أم امرأة . لذلك فالرفض عندها ليس مرتبطاً بالضرورة بطبيعة الأدب النسائي ، وموضوعاته لا تختلف عن موضوعات شعر الرفض بشكل عام ، بل ربما أسهم إحساسها الأنثوي بالغبن اللاحق بالمرأة في ازدياد حدة وعيها للمشكلات التي يعاني منها الإنسان في العالم العربي . فالشاعرة التي تنطق بلسان «الأنا» تعمل على إسقاط القناع عن واقع الجهل والتخاذل حيث يستسلم الإنسان مطمئناً إلى أمجاد الماضي ويعطل الفكر فيطغى الجمود . وهي لذلك تستعمل لغة تجمع إلى البساطة والوضوح ، جمال الصور كما في هذا النموذج :

هذي بلاد أكلت نساءها . . .
واضطجعت سعيدةً . . .
تحت سياط الشمس والهجيرْ
هذي بلاد الواق والواقِ . . . التي تصادر التفكيرْ

(**خذني** ص 85)

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

وفي القصائد تشير الشاعرة بإصبع الاتهام إلى قوى التقليد والمحافظة المسؤولة عن شلل الفكر وتعطيل الحسّ النقدي وسجن العقل في أطر حقائق ثابتة تغلق الباب أمام كل رغبة في التغيير والتجاوز . فالناس على مدى الوطن «الممتد بين القهر والقهر» (**فتافيت** ص 115) ينامون نومة أهل الكهف (**فتافيت** 31) ، ويقبعون خارج حركة التاريخ في ظل ثقافة الهيمنة حيث يستعمر الماضي الحاضر ، ويتغلب التقليد على ابتداع الجديد . تنتفض «الأنا» الكاتبة ضد «بلاد فقدت عقلها واختارت الإغماء» (**خذني** ص 87) ، تكسر الطوق وتحطم جدران الوهم لتغامر في فضاء الحرية بحثاً عن الحياة وتطلق صرختها :

أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليلهْ
ووصايا القبيلهْ
وسلطة الموتى

(**فتافيت** ص 44)

ويشتعل الصوت بنار الغضب أمام شدة القمع الممارس ضد المرأة باسم العادات والتقاليد ليضعها على هامش المجتمع ويعيق تفتحها ككيان إنساني قائم بذاته ولذاته . فهي دمية أو جارية في بلاد «تريد في عصر الكواكب وأد النساء» (**فتافيت** ص 13) ، و«تختن القصيدة الأنثى» (**خذني** ص 83) ـ والإشارة هنا إلى عادة ختان النساء في بعض المجتمعات العربية ـ وترى «في الوجه عورة وفي الصوت عورة» (**خذني** ص 86) ، مختصرة كيان المرأة كله في جسدها وهو مصدر خطر وفتنة وإغواء . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على سيطرة هاجس الجنس على الأذهان في مجتمع يكبت الرغبة ويرى في اللذة إثماً :

هذي بلاد تكره الوردة إن تفتحتْ
وتكره العبيرْ
ولا ترى في الحلم إلا الجنس . . . والسرير . . .

(**خذني** ص 85)

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

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

يقولون :
إن الأنوثة ضعفُ
وخير النساءِ هي المرأة الراضيهْ
وإن التحرر رأس الخطايا
وأحلى النساء هي المرأة الجاريهْ
. . . . . .
وأرفض أفكار عصر التنكْ
ومنطق عصر التنكْ
وأبقى أغني على قمتي العاليهْ
وأعرف أن الرعود ستمضي . . .

وأن الزوابع تمضي . . .
وأن الخفافيش تمضي . . .
وأعرف أنهم زائلونَ
وأني أنا الباقية . . .

(**فنافيت** ص 16–17)

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

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

أنا قصيدتك المكتوبة بحبر الأنوثة
أنا عصفورتك
أنا جزيرتك
أنا كنيستك

(**فنافيت** ص 49)

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

لو كنت تعرف كم أحبكَ . .
لم تعاملني ككرسيٍّ قديمٍ . .
أو كنصٍّ من تراث الأقدمين . .
لو كنت تعرف كم أحبكَ . .
ما قمعت . .
ولا بطشت

ولا لجأت لحد سيفك . .
مثلَ كل الحاكمين

( **فنافيت** ص 58)

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

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

يا أيها الرجل الذي احتكر الذكاءْ
يا أيها القمر الأنانيُّ
الذي اغتصب السيادة في السماءْ
يا من تعقّده انتصاراتي . .
وتكره أن ترى حولي ،
ألوف المعجبين . .
يا من تخاف تفوّقي . .
وتألقي . .

( **فنافيت** ص 59)

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

أمثقفٌ ؟؟
ويريد أن يبقي حبيبته بسرداب السنينْ ؟ .

أتقدميٌّ في كتابته ؟
ورجعي بنظرته إلى الأنثى

( **فنافيت** ص 61)

غير أن الثورة على مجموعة القيم التي تحدد علاقة المرأة بالرجل في المجتمع البطريركي ، تبقى من أشد حركات التمرد صعوبة . ذلك أن موقع الرجل من المرأة ليس حصراً موقع الخصم ، فهو الأب والأخ والابن والحبيب . وإذا كان من الصحيح القول بأن ثورة العبد على سيده حتمية ، فإن ذلك لا يصح في العلاقة بين الجنسين . وقد تنبهت إلى ذلك سيمون دي بوفوار ـ وهي من أصحاب الريادة في حمل لواء تحرير المرأة في فرنسا في الأربعينيات ـ حيث لفتت إلى الدور المهم الذي يلعبه ارتباط المرأة العاطفي بالرجل في تنازلها عن حريتها وقبولها بعبوديته . ويبدو أن الشاعرة لا تختلف في رأيها عن المفكرة الفرنسية حين تقول :

كيف أقطع حبل مشيمتي معك
وأنت مشتبك ككرة الصوف
بأحلامي ، ورغباتي ، وجهازي العصبي ؟ .

* * *

كيف أقتلعك من ذاكرتي
وأنت متشبث بها
كما تتشبث الشعب المرجانية
بصخور البحر الأحمر . . . ؟ .

(**خذني** ص 49 و51)

ولا بد في سياق رصدنا للهوية الثورية لـ «الأنا» الكاتبة من التوقف عند بعض الصور التي قد يميل النقد التقليدي إلى نسبتها لخيال ذكوري لما تتمتع به من الحركة والعنف .

أيها السيد . . .
إني امرأة نفطيّة
تطلع كالخنجر من تحت الرمال . . .

( **فنافيت** ص 30)

أنا المهرة الشاردة
التي تكتب بحوافرها نشيد الحريه

( **فنافيت** ص 45)

أنا الخنجر البحري الأزرق
الذي لن يستريح
حتى يقتل الخرافة

( **فنافيت** ص 46)

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

ولا تهدأ عاصفة الثورة إلا حين تشتعل في القلب نار العشق ، فتسلم المهرة الشاردة قيادها طائعة للفارس ، وتجمح العواطف لتكسر قواعد العقل وحدود المنطق . فالكويتية تهوى بلا عقل (**فنافيت** ص 24) ، وهي تفقد «حين تكون في حالة حب / نور العقل» (**خذني** ص 57) . ويصبح العشق ضرباً من الجنون المضيء ، ذلك الذي يكشف حجب العالم وتتلألأ فيه الذات الخارجة من سجن أنانيتها لتعانق المعشوق فتغتني به وتغنيه . في الحب ، تصبح العبودية مرغوباً فيها والتبعية مقبولة ، وتتخلى المرأة العاشقة برضى عن استقلاليتها . كيف لا والرجل الذي تنصبه سيداً على حياتها وحاكماً على قلبها هو فارس الأحلام وأمير الحكايا ، يأتي ليوقظ الأميرة النائمة ولينقذ سندريلا الجميلة ويعطيها مفاتيح الفردوس . قد يحمل ذلك على الاعتقاد أن الشاعرة تتبنى صورة للرجل رسخت في ذهن المرأة عبر التاريخ ، وترتبط بأنماط التفكير والسلوك في المجتمعات البطريركية . فالرجل هو البطل المقدام ، إليه تكل المرأة حِمل الوجود متخلية عن مسؤوليتها منكفئة إلى دور التابع الذي يستسيغ الضعف . تزخر القصائد بنماذج عن هذه الصورة الخيالية للرجل في ذهن الأنثى : «أيها الفارس الذي أنتظره . . ./ منذ بداية التاريخ ، ومنذ بداية الأشياء» (**خذني** ص 26) . «سميتك أميراً يا أميري . . ./ فتصرف بمقادير العصور / وتصرف بمصيري» (**فنافيت** ص 27) . وغالباً ما تتوجه الأنثى في القصيدة إلى الرجل بعبارة «أيها السيد» ، أو بـ «يا سيدي» ، أو بـ «يا مولاي» . فالرجل هو «السند»

و«السقف» و«الغطاء» (**فتافيت** ص 27) ؛ هو الحمى والملاذ ومبدأ الهوية : «لم يعد عندي انتماء غير أنت / إنك القومية الكبرى التي تربطني» (**فتافيت** ص 32) . تختصر هذه الكلمات تنازل الأنثى عن أي دور في المجتمع والوطن والسياسة ، واختزالها لهويتها في دور واحد هو تبعيتها للرجل في مجتمع لا يعترف بوجودها المستقل ، فهي إما أن تكون ابنة أو أختاً أو زوجة أو أماً أو عشيقة أو لا تكون . وأياً كان الرجل في حياة المرأة ، له عليها واجب الطاعة والاحترام لأنها تدخل في حماه ولأنه مسؤول عنها . فالحبيب ليس شريكاً بل له على الحبيبة سلطة أبوية : «امنحني بركات أبوتك» (**خذني** ص24) ، وواجب الطاعة والولاء «أيها الحاكمني من غير قانون . ./ ومن غير شرائع . .» (**فتافيت** ص 34) . والواقع أن الشاعرة تمارس في كتابتها لعبة ذكية حيث تتماهى مع الأنوثة التقليدية وتنطق بلسانها لتعريها ، ولتبين نقاط ضعفها ومواقع الخطأ في علاقتها مع ذاتها ومع الرجل ، لتدفعها بالتالي إلى إعادة نظر شاملة تصحح هذه العلاقة وتعيد للمرأة أهميتها كإنسان قادر على أن يعطي لوجوده معنى . فلا أحد يفهم المرأة كالمرأة نفسها . والشاعرة التي تتبنى قضية المرأة تميط اللثام عن عوائق قائمة في ذهن الأنثى ذاتها تمنع تفتحها ككيان حر . منها أنها إنما وجدت من أجل الرجل لتكون له الحبيبة ، وليكون لها موضوع الحلم وغاية الطموح : «أعتذر إليك عن كل الرسائل التي كتبتها إليك قبل ولادتي . ./ ولم أسلمها إليك . ./ وعن كل الأحلام التي رسمتها بألوان الطيف / على جدران رحم أمي . ./ ولم تصلك» (**خذني** ص 37) . ومنها أنها تبقى أسيرة لصورة جامدة عن الأنوثة وعن الرجولة حفظتها الذاكرة الجماعية ، وسوقتها ثقافة طالما صنعها الرجال : «مشكلتي معك لا علاقة لها بقلبي / بل بذاكرتي . . ./ هذه الذاكرة التي تحتلها احتلالاً قسرياً / منذ مئة عام . . .» ، «منذ مئة عام . . ./ وذاكرتي لا تتذكر رجلاً غيرك . ./ ولا تعرف من التاريخ ، غير تاريخك / ولا تعرف من الجغرافيا ، غير مساحة يديك . ./ ولا تعرف من الثقافة . . سوى كلمات الحب / التي تكتبها على قميصي . .» (**خذني** ص 45–46) . ليس خطاب «الأنا» في هذه الأبيات لسان حال الشاعرة بل تعبير عن الأنوثة بشكل عام وتصوير لعلاقتها بالرجل وبالعالم . فالأنا تتجرد من خصوصيتها لتتماهى مع الأنثى الأصل . ولا أدل على ذلك من قول

الشاعرة :

وأنا مقهورة في جسدي
كملايين النساء

( **فتافيت** ص 20)

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

أنت في القطب الشمالي . .
وأشواقي بخط الإستواء
يا حبيبي

( **فتافيت** ص 21)

وبينما تعيش المرأة تجربة العشق جنوناً وخرقاً للأعراف وللقِيَم السائدة تبقى سمة الحب الأساسية عند الرجل المحافَظة ؛ فهو لا يتخلى عن قواعد الحكمة والرصانة ، ويحتمي من شطح المشاعر ، ويرفض السباحة عكس التيار ، فيظل بذلك أسيراً لنظام أرساه التقليد ، يعطيه السيادة لكن يحرمه المتعة الحقيقية ، تلك الكامنة في جمال الخرق :

أنت رجل متزن . . ورصين
وأنا امرأة فوضوية
أنت نجم في علاقاتك العامة
وأنا غجرية . .
لا تعرف أقنعة المدن
وفن العلاقات العامة

* * *

أيها الرجل المشنوق على حبال الوقت
إبق مطموراً تحت أرقامك وأوراقك

إبق واقفاً على مرفأ الطمأنينة
أما أنا . .
فمسافرة مع البحر . .
ومسافرة مع الشعر . . .
ومسافرة مع البرق
مسافرة في كل الأشياء
التي لا تعرف التوقيت . . .

( **فنافيت** ص 68–70)

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

إبق ، يا صغيري ، على اليابسة
فذاكرتك كذاكرة الحجر . .
لا تحتمل الهجرات الكبرى
إبق مواطناً في مملكة الشجر
حيث التجول ممنوع
والتغير ممنوع
والانقلاب على التاريخ ممنوع

( **فنافيت** ص 65)

تتوسل هذه الأبيات لغة الرمز لتشير إلى ميل الرجل العربي للمحافظة على الأعراف والتقاليد القائمة لكونها تضمن له حق السيادة ، وترضي أنانيته ، ولتطرح كذلك ، وبلغة غير مباشرة ، إشكالية الثقافة العربية الواقعة في أسر الجمود ، المطمئنة في الثبات ، الرافضة لقوى التغيير والحركة . فالصراع الحقيقي في العالم العربي كان منذ عصر النهضة ، ولا يزال حتى يومنا هذا ، بين إرادة التغيير والتطور من جهة ، والتقوقع في الماضي الذي يستعيده الحاضر فيبقى مقفلاً أمام كل جديد ، من جهة أخرى . وقد استطاعت سعاد الصباح أن تترجم هذا الصراع في القصيدة من خلال التناقض الذي يتحكّم ببنيتها ويهيمن على الحقل

الدلالي فيها . فاليابسة والحجر والشجر ، وهي ترمز جميعاً إلى الثبات والرسوخ في عالم الطمأنينة والعادة ، يقابلها البحر والمراكب ورائحة السفن وتقلبات الطقس ، وكلها تشير إلى الحركة والمغامرة والتجاوز ، وتقع في حقل سيميائي أنثوي ، كأن أمل التغيير معقود على النساء في مجتمع يمعن في ذكوريته .

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

لم يعد عندي بلادٌ . .
بعدما صرت البلد
أيها المحتلّني شبرا فشبرا . .
أنت ألغيت عناويني جميعاً
فإذا ما هتفوا باسميَ
فالمقصود أنت . .

( **فنافيت** ص 33)

وإذ تعيش المرأة اللذة الجسدية فعل اتحاد كياني مع الرجل :

يا أيها المحتلّني . .
من غير إنذار . . وخيل . . وجنود . .
أيها الساقط فوقي كالرعود

كان لي قبلك أرض . . وحدود
وأضعت الأرض في الحب . .
وضيعت الحدود . .

(**فنافيت** ص 36)

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

أيها السيد :
ارفع سيف إرهابك عني
إن هذا ليس حبّاً
إنه . . .
ـ في أبسط الأوصاف ـ
غزو بربريّ . . .

(**فنافيت** ص 39)

خلاصة القول أن علاقة العشق ، وكذلك صورة «الأنا» العاشقة وصورة الرجل المعشوق ، تبقى محكومة بتناقض واضح في الديوانين ؛ فالعشق من جهة ، عطاء بلا حدود ، حالة من التوق تتخلى فيها الذات عن خصوصيتها لتتماهى مع الآخر وتصبح «نسخة طبق الأصل عنه» (**خذني** ص 58) وهو من جهة ثانية مواجهة بين خصمين . في الحالة الأولى تعيش «الأنا» جمال الاتحاد مع الآخر والذوبان فيه :

أحبك حتى التهورِ
حتى التبخرِ
حتى التقمّص فيكَ
وحتى فنائي

(**خذني** ص 74)

في هذه الأبيات ما يشير إلى علاقة وثيقة بين تجربة الحب وتجربة العشق الصوفي ؛ فالمرأة العاشقة تحترق في أتون العشق كما يحترق الصوفي بنار الوجد والتوق إلى النور الإلهي ، وهي إذ

تشتعل صبوة تصبح مرآة للنور كما يتلألأ قلب الصوفي بفيض الإيمان :

أيها الرجل الذي حوّلني في ثوانٍ
إلى قطعة شمس . . .
وسبيكة ذهب . . .

( **فنافيت** ص 90)

لذلك تعجز القصيدة عن احتواء المشاعر تماماً كما تعجز لغة الصوفي عن التعبير عن حالات الانخطاف والتجلي :

لم أجد . . يا حبيبي . .
في كل المكتبات التي ذهبت إليها . .
وفي كل الكتب التي قرأتها
كلمة . . تستطيع أن تقولني
أو مفردة . . تستطيع أن تقولك
فيا تاركي مجروحةً على زجاج اللغة المستحيلة
أتوسل إليك . .
أن ترفع يديك عن ثقافتي

( **فنافيت** ص 95)

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

يطاردني حبك . . .
كسمكة قرش لا تشبع
يطاردني فوق الماء
يختار نقاط الضعف في أنوثتي
ويضربني بلا هواده
على وجهي يضربني . .
على صدري يضربني . .
حتى يصبغ دمي
جميع المحيطات باللون الأحمر . . .

( **فنافيت** ص 75)

في هذه الأبيات لغة إيروسية تحفل بالإشارات الجنسية التي تجعلنا نقرأها كلوحة تصوّر اللقاء الحميم حيث تكمن المتعة الأنثوية في الاستسلام لغزوة الرجل ، فتتعارض بذلك مع مقاطع شعرية مغايرة يصبح فيها فعل الامتلاك اقتحاماً وحشياً ويتحول اللقاء بين الحبيبين إلى صراع ولعبة قتال ، فتتسرب لغة الحرب إلى قصيدة الحب والغزل :

يمرّ عطرك في مخيلتي
كسيف من المعدن

( **فنافيت** ص 86)

سأبقى أحبك
حتى تسيل دماك
وحتى تسيل دمائي

(**خذني** ص 78)

تعال . .
أوقع معك اتفاق سلام
أستعيد به أيامي الواقعة تحت سلطتك

( **فنافيت** ص 76)

تارة يكون الحب محرراً فيدفع المرأة العاشقة إلى أن تنزع من معصمها «أساور الخوف وإرهاب العشيرة» (**فتافيت** ص 84) ، وطوراً يصبح سجناً يحرسه رجل يصادر حريتها ، ويختم على شفتيها بالشمع الأحمر (**فتافيت** ص 55) ويقف عائقاً بينها وبين العالم ، فيمنع عنها نعمة الغيث حين يهل الغمام واعداً بالمطر المخصب .

وتتأرجح صورة الرجل في القصائد بين قطبين : فهو المستعمر والمحتل والفرعون والفاتح والمحتكر والأناني ، وهو الملك على عرش الفؤاد ، والحبيب المتفاني حباً ، المقدم نفسه على مذبح الحب والجمال ليدخل في قافلة «مجانين الهوى» و«مجاذيب العشق» والشهداء الذين «قاتلوا في سبيل امرأة . . حتى قتلوا» ، والبهاليل «الذي شنقوا أنفسهم على ضفائر حبيباتهم / ودخلوا إلى غابات الحزن ولم يعودوا» (**فتافيت** ص 91) . وهو حيناً الصديق الذي يمد يده كشراع تبحر به الحبيبة نحو شاطىء الأمان حين يلتفّ الكون من حولها بالظلمة (**فتافيت** ص 24) . وهو صلتها الجميلة بالعالم من حولها ، فحين يغيب يفقد العالم معناه ويصبح مساحة للصمت والفراغ (**خذني** ص 21) ؛ وهو المطر الذي يخصب صحراء حياتها :

فيا أيها المختبىء في أهداب غمامه
فلتهمر روعة أمطارك
فأيامي تتشقق عطشا

(**خذني** ص 23)

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

لم أعرف مجنوناً أعقل منك
ولا عاقلاً . .
أكثر منك جنوناً

( **فتافيت** ص 93)

وهو مرة أخرى ، رجل لا يعرف الحب لأنه لا يجرؤ على الجنون : «لا أريد أن أجعلك عاشقاً رغم أنفك» (**فتافيت** ص 66) . مرة مختلف عن سائر الرجال ، متفرد في تمايزه : «يا الذي لا يشبه رجلاً / ولا يشبهه أحد» (**خذني** ص 21) ، «إنني اخترتك من بين الملايين . . ./ فهنئني على حسن اختياري» (**فتافيت** ص 29) . ومرة جزء من القطيع : «فكرت أنك طبعة أخرى / ولكني وجدتك . . طبعة عادية كالآخرين !!» (**فتافيت** ص 61) .

ويتحكم مبدأ الازدواجية نفسه بصورة المرأة العاشقة : فهي من جهة ، تنسى ذاتها في الحب وتجعله محوراً أساسياً في وجودها ، فإذا انتهى فرغ الكون واغتربت عن ذاتها وأحست بعبثية كيانها ، كما تقول الشاعرة بعبارات لافتة تشير إلى قدرتها على التلاعب باللغة وإخضاعها لاستعمالات جديدة : «إنني هنا عاطلة عن الفرح . . ./ وعاطلة عن الحب . . ./ وعاطلة عن أنوثتي» (**خذني** ص 22) . وهي من جهة أخرى ، نمرة شرسة تعصى على الترويض ، «تقاوم ملح البحر / وتيارات الأعماق / والرجال الذين لهم أسنان القرش / وعيون الشرطة السرية» (**فتافيت** ص 47) .

والواقع أن هذا التناقض إنما يعبر عن المأزق الذي تعيشه المرأة العربية المثقفة التي لا تنظر إلى نفسها من منظار الرجل ، وترفض أن يختزل دورها في إرضائه وإمتاعه ، لتكون شريكة فعلية له في ميادين الحياة يخوضان غمارها معاً بتفاهم حقيقي وتكامل بين كيانين متساويين في القيمة والدور . ذلك أن هذا التحول لم يواكبه ، بالوتيرة نفسها ، تغير في البنى الفكرية التي يتأسس عليها المجتمع البطريركي . فالرجل لا يتخلى بسهولة عما يعتبره امتيازات أعطيت إليه ، ويفضل دور السيد على دور الحبيب فيقع في فخ كبريائه الزائف من جهة ، ويكون مسؤولاً عن سوء التفاهم الجوهري الذي يتحكم بعلاقة الحب ، من جهة أخرى . ولكن المرأة الحرة لا تستكين بل تواصل معركتها ليس من أجل تحقيق حريتها وحسب بل في سبيل تحرير الرجل وتحرير العلاقة معه من الشوائب التي تشوّهها . تحطم سعاد الصباح صورة الذكر المستقوي ، وتسقط القناع عن تفوقه الوهمي ، لتؤكد في المقابل انتصار المرأة بسلاح الحب ، فتقول :

لكن ضعفي خلاك تحسب في الأقوياءْ
ولم تك يوماً كبيراً
ولكن أنا . . .
قد رفعتك بالحب نحو السماءْ

(**خذني** ص 77)

وبدل أن تستسلم لمشاعر الإحباط أمام عجز الرجل عن فهمها وإصراره على البقاء في سجن أنانيته ، تعلن الاستمرار في المعركة لأن غداً آتٍ لا محالة تصنعه المرأة المتمردة على تاريخ من «رمال ودماء» ، الرافضة لأعراف القبيلة لكي تعلن الحب وحده مبدأ هوية وأرض انتماء . لكننا نسارع إلى القول بأن التمرد عند سعاد الصباح ليس تنكراً للجذور ، ولا خيانة للقيم الأصيلة التي تطبع البيئة العربية بشكل عام والخليجية على وجه الخصوص ، بل على العكس تقدم لنا القصائد أكثر من دليل على تأصل الشاعرة في البيئة الخليجية التي تطبع خيالها وتمدها بالصور وتحضر في الكتابة من خلال أسماء الأماكن وجغرافيا المكان الذي ترسمه القصيدة . ولا تتردد الشاعرة في التعريف عن هويتها الوطنية ، فهي «كويتية» كما يشير عنوان إحدى القصائد ، و«خليجية» ، و«بدوية» ، بل أكثر من ذلك نراها تلتصق ببعض الأمكنة والشوارع لتصبح جزءًا منها في توحد هوى لافت عندما تقول : «أنا السالمية» (**فتافيت** ص 47) ، «أنا الصالحية» ، «أنا الشويخ» (**فتافيت** ص 48) . تربطها بالمكان علاقة بنوة : «إنني بنت الكويت» (**فتافيت** ص 102) ، فهو يدمغها بعلامته : «في الكويتيات شيء من طباع البحر» (**فتافيت** ص 23) ، تترك شمسه بصماتها على بشرتها السمراء ، وينسى ليله كحله في عينيها ويصبغ بسواده شعرها الطويل : «يا صديقي : / الكويتية إعصار من الكحل / الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسر» (**فتافيت** ص 25 و26) .

ولا يؤسس التجذر في الوطن لانغلاق الانتماء ولشوفينية مريضة ، بل على العكس تعانق الشاعرة الأرض العربية من المحيط إلى الخليج وتشعر بصلتها الكيانية معها فتكتب القصائد لبيروت ولبغداد وتعلن بوضوح : «إن جسمي نخلة تشرب من شط العرب» (**فتافيت** ص 102) . من جهة أخرى ، تتضمن القصائد مفردات تنتمي للبيئة الطبيعية

الكويتية منها مثلاً : «الطوز» ، «النخل» ، «البادية» ، «الخيل» ، «الشعب المرجانية» ، «اللؤلؤ» ، «لقالق البحر» ، «المراكب» ، فترسم صورة لجغرافيا المكان الأصلي غنية بالألوان والأشكال ، مما يدل على براعة الشاعرة في أن تجعل من القصيدة لوحة فنية تنبض بالحياة واللون والحركة ، ذلك أنها تتمتع بعين تلتقط الجمال وتترجمه بلغة الحبر إلى كلمات مضيئة وصور موحية .

نخلص من كل ذلك إلى أن هوية «الأنا» الكاتبة ليست بسيطة ، واضحة ، بل مركبة ، كذلك العلاقة مع الآخر ممثلاً بالرجل الفرد أو بالجماعة ، فهي تارة تكاملية ، وطوراً صدامية وفقاً لتغلب صوت العاطفة أو لانتصار إرادة التغيير والتطور . كما نستطيع القول إن الغنائية في شعر سعاد الصباح ليست مجرد طرب لمشاعر مفرحة أو تعبير عن إحساس بالألم أو الغضب ينتاب الذات في لحظة معينة ، بل ترتفع إلى مستوى الغنائية الكونية الصادرة عن تفاعل حي بين الذات والموضوع ، الداخل والخارج ، «الأنا» الكاتبة والعالم من حولها . فالشاعرة ليست منقطعة عما يجري في بيئتها الخليجية الصغيرة وفي بيئتها العربية الأكبر وفي العالم بمجمله . وتجربتها ليست أسيرة جدران طالما حكمت على المرأة بالعزلة وجعلت عالمها يضيق وأسلمتها بالتالي لنرجسية تنغلق فيها على ذاتها وتستعيض عن الواقع بعالم خيالي تنسجه برغباتها المكبوتة وأحلامها الممنوعة . بل تخرج سعاد الصباح إلى العالم الذي يغدو ساحة مفتوحة أمام فضولها ، ويبعث تساؤلاتها ويطرح عليها مشكلات تتصدى لها بحساسية شعرية عالية ، وبوعي ثاقب ينم عن عمق النظرة واتساع الرؤيا . فتتحرر كتابتها من سمات طالما ألحقها بعض النقاد بالكتابة النسائية ورأوا فيها دليل قصور في التجربة ، لتتميز على العكس ببعض الخصائص التي تشكل في الأدب النسائي علامة أصالة من حيث كونه يصدر عن علاقة مختلفة مع الكون ، ومع اللغة .

**العالم مكتوب بحبر الأنوثة :**

نقرأ في قصيدة (فيتو على نون النسوة) الأبيات التالية :

ومن قال : للشعر جنسٌ ؟ .
وللنثر جنسٌ ؟ .

وللفكر جنسٌ ؟ .
ومن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلةْ ؟ .

( **فتافيت** ص 14)

هكذا تعبّر سعاد الصباح عن رفضها أن تكون الكتابة الإبداعية حكراً على الرجل ، وتؤكد في الوقت عينه أن لهذه الكتابة خصوصيتها التي تترتب على طبيعة الحضور الأنثوي في العالم . فإذا كان العالم بالنسبة للرجل ساحة غزو واقتحام فإنه بالنسبة للمرأة مساحة حب وشراكة وانسجام ، لأن العلاقة حميمة وداخلية بين الأنثى والطبيعة ، ولأن المرأة تفهم الأشياء من داخل وتلتقطها بحدسها وتحاورها بلغة الحواس . والكتابة عندما تمارسها المرأة فعل تحرر بامتياز ، وتعبير عن شجاعة وجرأة ، لأن «مداد القصائد سم» ، ولأن «الصلاة أمام الحروف حرام» (**فتافيت** ص 10) حسب النظرة السائدة التي تكشف عنها الشاعرة لتدحضها بالقول والعمل :

وها أنذا
قد شربت كثيراً
فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي
وها أنذا . . .
قد كتبت كثيراً
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً عليّ
ولا استاء مني النبي

( **فتافيت** ص 11)

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

يقولون :
إن الكلام امتياز الرجال . . .

فلا تنطقي !!! .
وإن التغزل فن الرجال . . .
فلا تعشقي !! .

* * *

يقولون :
إني كسرت بشعري جدار الفضيلهْ

* * *

يقولون :
إن الأدبيات نوع غريب
من العشب . . . ترفضه الباديه
وإن التي تكتب الشعر . . .
ليست سوى غانيه !!! .

( **فنافيت** ص 12 ، 13 ، 16)

أمام هذا الترهيب تقف الشاعرة ساخرة : «وأضحك من كل ما قيل عني» ( **فنافيت** ص 17) ؛ وضد اللاءات العديدة تعلن عن موقفها الغاضب المتحدي :

يقولون :
إني كسرت رخامة قبري . .
وهذا صحيح .
وإني ذبحت خفافيش عصري . .
وهذا صحيح . .

( **فنافيت** ص 15)

تحطِّم الصمت وترفع الصوت لتطلق لغة الصبوة والشهوة من سجنها وتكشف بلسان المرأة عن حالة العشق كما تعيشها الأنثى في جسدها ، وليس كما يتوهمها الرجل المسقِط على المرأة أوهامه وأحلامه ومخاوفه . فتكتسب الكتابة حيث ينطق الجسد صفة الشجاعة والجرأة لأنها ترفع النقاب ، وتجهر بالمكتوم ، حسبنا في هذا المجال أن نسوق بعض الأمثلة :

أيها الفارس الذي لفني بعباءة رجولته
من شمالي ، حتى جنوبي . .
من شفتي ، حتى خاصرتي . .
. . . . . .
قلبي فاكهة تنتظر القطاف
ومساماتي مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح
(**خذني** ص 24)

في الرابعة
أشتعل فوق ثلج «ميجيف»
كشجرة عيد ميلاد
(**خذني** ص 25)

ماذا أفعل بصوتك الذي ينقر كالديك
وجه شراشفي ؟ .
(**خذني** ص 27)

أيها اللابسني ثوبًا من النار عليك
( **فتافيت** ص 40)

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

إنني مثل البحيرات صفاءْ
وأنا النار . . . بعصفي
واندلاعي . . .
. . . . . .
فأنا في غضبي عود ثقابْ
وأنا في طربي غزل الحريرِ . . .
. . . . . .

وأنا الأمطارُ
والبرقُ
وموسيقى الينابيعِ
ونعناع البراري . .
وأنا النخلة في وحدتها . .
وأنا دمع الربابات . .
وأحزان الصحاري . .

(**فتافيت** ص 23 ، 25 ، 28)

ترسم الصورة الحسية مختلف الحالات الوجدانية التي تنتاب ذات الشاعرة بلغة تستعير من عناصر الكون طاقتها وتوحد بين الحسّي والمجرد وتتكامل فيها متعة الحواس نغماً ورائحة ولوناً . كما تعتمد الصورة على تكثيف المعنى لتحمل إلى القارىء الدهشة ولتخطفه إلى عالمها الغريب : «شوارع «ميجيف» مضرجة برائحة صوتك» (**خذني** ص 22) ، «قطر ماء حنانك في أذني» / «ازرع قمراً في عيني» (**خذني** ص 59) / «أنت حبيبي لا تتركني / أشرب صبري مثل النخل» (**خذني** ص 60) . ويمكن أن نرصد من خلال بعض الصور طبيعة الخيال الشعري ، فهو تكويني يجمع بين العناصر المتباعدة كما في النموذج التالي حيث يخرق التشبيه قواعد المنطق المألوف : «إبق أيها الرجل حيث أنت / مزروعاً كمسلة مصرية» (**فتافيت** ص 71) ، وهو تحويلي بمعنى أنه يلبس الأشياء حلة جديدة ، ويغير من طبيعتها كما في الأبيات التالية : «تشرب القهوة السوداء / من نهر عيني» (**فتافيت** ص 81) ، «بقيت نائماً تحت أشجار شعري» (**فتافيت** ص 83) ، «وطني . . ./ مجموعة من شجر الليمون في صدرك» (**فتافيت** 21) ، «أتغطى بشراشف صوتك القمري / كما تحتضن طفلة لعبتها / في ليلة العيد» (**خذني** ص 115) . في كل هذه النماذج تقوم الصورة على استعمال الاستعارة والكناية وتوحي بإحساس الشاعرة الشديد بالعالم الخارجي كمادة تضج بالحياة ، تخاطب الحواس وتتحاور مع خلجات النفس وتخصب الخيال . كذلك تأخذ بعض تفاصيل الحياة اليومية مكانتها في الكتابة الشعرية : كراسي المقاهي ، جبن منطقة «السافوا» ، ترويقة الفول لدى مرّوش ، (**خذني** ص 22 ، ص 136) ، ويأخذ الخطاب

أحياناً طابع البساطة والعفوية ليقترب من لغة التعبير اليومي : «أحبك . . . وأعرف أني سأغرق في آخر الأمر / في شبر ماء» (**خذني** ص 72) ، «حاولت أن أرسلك إلى أمك / ولكنها أعادتك لي بالبريد المضمون / مع التمنيات» (**خذني** ص 28) .

إلى ذلك نستطيع أن نرصد في القصائد بعض السمات التي يعتبرها النقاد خاصة بالكتابة النسائية . فالأنا تقع دائماً في قلب القصيدة ، حيث غالباً ما ترتسم حركة دائرية كأنها الرقص والدوران : «تدور المقاهي حول نفسها . . ./ تدور كلماتك حول أنوثتي . ./ تدور الذكريات حول عنقي . .» (**خذني** ص 65) . كذلك يكثر في القصائد اعتماد التكرار سواء تكرار اللفظة الواحدة أو البنية اللغوية الواحدة أو الإيقاع النغمي الواحد مما يعطي للجملة الشعرية الانسياب . وهذه بعض الأمثلة : «صوتك مظلة . . ./ صوتك كتف . ./ صوتك بيتي . . .» (**خذني** ص 116) ، «حيث رنين الكأس لا ينام / وأعين العشاق لا تنام / والشعر حتى الفجر لا ينام» (**خذني** ص 140) .

«ليس من مدينة تليق بالشعر / سوى بيروت / وليس من مدينة تليق بالحب / سوى بيروت / وليس من مدينة تشبهني / من مدن الدنيا ، سوى بيروت» (**خذني** ص 139) ، «رائع هذا المطر / رائع هذا المطر / رائع أن تنطق الأرض وأن يمشي الشجر» (**خذني** ص155) . ليس التكرار مصدر ملل ولا دليل ضعف في العبقرية الشعرية لأنه ليس مجرد استعادة للمعنى واجترار للصورة ، بل يقوم على العكس على مبدإ التنويع انطلاقاً من العبارة أو الوحدة النغمية الواحدة ، تماماً كما في السمفونية الموسيقية حيث تتناوب على عزف اللحن الواحد آلات مختلفة فيولد في كل مرة جديداً . لكن للصمت أيضاً مكانته في القصيدة حيث يستعاض عن الكلمات بثلاث نقاط تحول الصمت إلى لغة وتحث على استكشاف المضمر تاركة للقارىء أن يملأ مساحة الفراغ فتتحرر الكتابة وتتحرر القراءة في آن معاً .

**خاتمة :**

حاولنا من خلال دراستنا أن نلقي الضوء على تجربة سعاد الصباح وأن نجيب على بعض الأسئلة التي تتعلق بهوية «الأنا» الكاتبة وبعلاقتها مع الآخر ومع العالم . كما أردنا أن نرصد ملامح الحداثة في لغة الشاعرة وأن نحدد موقعها في الأدب النسائي بشكل خاص

وفي الكتابة الشعرية بشكل عام . وقد اتضح لنا أن الميزة الأساسية للتجربة هي الصدق والأصالة ، فهي ترجمة لحالات وجدانية تعيشها الشاعرة التي تصطدم بواقع اجتماعي تتحكم فيه قوى التقليد والجمود ، فتنبري لإيقاظ الوعي ولتعرية الواقع يحثها إيمان بالحياة وعشق للحرية . كما تبين أن هوية «الأنا» الكاتبة مزدوجة ، فهي امرأة تتكلم باسم كل النساء وتتماهى معهن ، وهي امرأة مختلفة تنطق بلغة متمردة ، وهي ثائرة وعاشقة ذلك أن الثورة والعشق لا ينفصلان في بيئة ذكورية تكبت المرأة وتفرض عليها القيود . لذلك تلتبس العلاقة بين المرأة والرجل في حالة العشق نفسها ، فهي تارة مصدر متعة وسعادة للمرأة التي ينسيها الحب ذاتها وتستسلم طائعة للمحبوب ، وطوراً علاقة صدامية حين يصبح الحب وسيلة يستعملها الرجل لإشباع رغبته في السيطرة . والغاية من ذلك حث القارىء رجلاً كان أو امرأة على وضع علاقته بذاته وبالآخر موضع تساؤل ، وهذه خطوة أولى نحو تحقيق تكامل حقيقي بين الجنسين .

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

# الهوامش

1 ـ انظر كتاب بياتريس ديديه : **الكتابة الأنثى** (بالفرنسية) ، دار منشورات فرنسا الجامعية ، باريس 1991 .

2 ـ سنستعمل للإشارة إلى كل من الديوانين : **فتافيت امرأة** ، منشورات أسفار ، بغداد 1986 ، **وخذني إلى حدود الشمس** ، دار سعاد الصباح 1997 ، الصيغة المختصرة التالية : **فتافيت وخذني** .

# 6

# الحب والحرية في شعر سعاد الصباح

د. علي سليمان

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

وليس تميّز هذه التجربة آتياً من طبيعة وأهمية المواضيع أو القضية التي تناولتها الشاعرة وحسب ، أو من الدخول إلى المناطق المحظورة تاريخياً على الأنثى والتي يعتبرها الرجال ملكيةً خاصةً بهم وحكراً عليهم ، وسمةً من سمات ذكورتهم ، بل يعتبرون اقتحام الأنثى لحرمتها ، تجاوزاً وتطاولاً واستهانةً بهيبة الرجال ، وانتهاكاً لقوانين الأنوثة ، وخروجاً على مفاهيم العفّة والحشمة والخضوع والامتثال ، المفروضة على المرأة وتسلّقاً غير مشروع على الأسوار الذكرية . إنما تجيء أهمية هذه التجربة وقيمتها من استيعاب الشاعرة وتمثّلها ، لواحدة من أهم وأخطر مشكلات الواقع العربي ، ومن رؤيتها الفنية لهذه المشكلة ، ومن تعدد المستويات الدلالية والتعبيرية والأبعاد الإيحائية والصيغ الإيقاظية

والتحريضية المستخدمة في هذه التجربة ، ومن تصدي الشاعرة الجسور لديناصورات الجمود ، وحُماة الأمية والجهل والتخلف ، وفضح الأساليب البدائية والإقطاعية والاستبدادية في تعاملها مع المرأة ، ومجابهة حالة الاسترخاء المزمن والخنوع وحالات الاستلاب وأساليب التدجين والإخضاع التي تعيشها المرأة العربية . وما تزال تحتلّ عقلها وجسدها وتكبل إرادتها وتلغي وعيها ، وتكرّس في قناعاتها أنها مخلوق قاصر خُلقت لخدمة الرجل والترفيه عنه ، وأن دورها لا يتعدى تفجير لذاذاته وتلبية حاجاته ، في إنجاب ذكور على شاكلته ، يحملون ملامحه وخصائصه وجيناته الذكرية ، كدليل قاطع على عفّة الأم وعشقها وإخلاصها لزوجها ، وملازمتها الدائمة لعشّها الزوجي والتزامها الكامل بقوانين ونُصُوص الذكور المقدسة .

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

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

فما هي هذه القضية المحورية التي استقطبت اهتمام الشاعرة سعاد الصباح وأطلقت تساؤلاتها وشكلت هاجسها الفكري والاجتماعي وحافزها الإبداعي وكانت مبعث قلقها

الدائم ؟ . وهل يمكن تسميتها أو اختصارها بالعلاقة بين الرجل والمرأة بكل ما تولده هذه العلاقة الخالدة من مشاعر وعواطف ومواقف وأفكار ، وما تحمله من شَدٍّ وجذب ومن ائتلاف واختلاف ومن تنوع وتكامل ومن حب ونفور . . . وما تختزنه وتفيض به من مدلولات وإيحاءات وحوافز ومعانٍ إنسانية . . . أو يعتورها من خلل ، أو يفسدها ويعكر صفوها من عوامل ودوافع وأسباب . .

ثم ما هو موقف الشاعرة من هذه العلاقة ؟ .

وما هي الصورة التي اختارتها لها ؟ .

وما هي المقومات والأسس التي يجب أن تنهض عليها لتتخلص من تشوهاتها ولتعود إلى سياقها الإنساني وتتعافى من المفاهيم المغلوطة والأفكار التي تحكمها وتفسد طبيعتها الإنسانية والتكاملية ؟ .

إن موقف الشاعرة من علاقة الرجل بالمرأة ، موقف صارم شديد الوضوح في الانحياز للمرأة والانتصار لها ، لكن ليس لأن الشاعرة أنثى ، وليس بدافع ردود الفعل ضد سيطرة الرجل التاريخية ، أو بدافع من كراهيتها له أو رغبتها في الانتقام منه ومن تاريخ القسر والإكراه والظلم والإلغاء الذي مارسه الرجل ضد الأنثى ، أو في قلب العلاقة القائمة بين المرأة والرجل ، لتصبح المرأة هي السيدة المسيطرة بدلاً من الرجل . بل بهدف تصحيح هذه العلاقة وتصويب مسارها وتخليصها من أمراضها المزمنة الموروثة ، ووضعها في سياقها الإنساني والوجداني والتكاملي وفي إطارها الخلاّق والمبدع .

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

هذه الدائرة التي رسمتَها بالحبر الصيني
حول فكري وذوقي وعاداتي

حول كل بوصة من جسدي
وكل موجة من تموجات نفسي
وكل صغيرة . . . وكبيرة في حياتي . .
هذه الدائره
بدأت تأخذ شكل المعتقل
فلا تضيّق الدائرة عليَّ كثيراً
لأنني أريدكَ حبيبي
لا سجّاني . . .[1]

إنها تطمح إلى تغيير هذه العلاقة المحكومة بدوائر الرعب والإلغاء ، لتستبدل بها علاقة إنسانية ، يكون الرجل فيها حبيباً للأنثى لا جلاداً ولا سجاناً ، ومبعثَ أمنٍ ، لا مصدر خوف وقلق وشقاء ، بل ترفض العلاقة القائمة على الإكراه والقسر والانقياد الأعمى لقوانين البداوة والجهل التي تلغي وعي المرأة وإرادتها وحضورها الإنساني وقدرتها على الحلم والفعل ، وترفض استمرار هذه العلاقة المختلّة الجائرة القائمة على الخوف والتبعية والرعب . .

هل تستطيع امرأةٌ ، تركبُ فوق هودجٍ ، يجرّه الأعرابْ
أن تتهجى اسمها ، أو اسم من خلَّفها ، أو اسم من ثقفها . .
أو اسم من علّمها التاريخ والحسابْ
هل تستطيع امرأة تعيش في قارورة الإرهابْ
تموت في قارورة الإرهابْ
أن تُطلق النار على تاريخها الطويل في أقبية العذابْ
هل تستطيع امرأة يجلس فوق رأسها السيّافْ
أن تحلم الحلمَ الذي تريد ، أو تُعلن الرأي الذي تريد . . .
من غير أن تخافْ
ودون أن يتبعها أعمامها في الليل أو أخوالها . . . ليذبحوها مثل أي نعجة
ويأخذوا ثأر بني مناف ؟[2] .

هذه الصورة الموغلة في التخلّف والقسر والبداوة التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمعنا العربي ، تقدّمها لنا الشاعرة دون محسّنات أو مجاملات بصيغة تساؤلات وبعبارات ورموز وصور استفزازية مشتقة من واقع التخلف والجمود والقبلية والبداوة ، لتكون أقرب منالاً وأعمق أثراً وأشدّ وقعاً وفعلاً في نفس القارىء أو المتلقي .

لنقرأ الدلالات والإيحاءات التي تحملها الكلمات التالية :

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

إنها كلمات تشير إلى التخلّف والقسوة والمكابرة والجهل والإكراه والتضييق والبُعد عن روح الحضارة وروح العصر . . . هذه الصورة المفزعة ، لا يمكن تعديلها أو تغييرها ما دام الرجل يحتكر معايير الصواب والخطأ ، بل ما دام المجتمع الذكري لا يعترف بجدارة المرأة وقيمتها ودورها في صناعة الحياة والإسهام في عمليّة تطويرها . وما لم نُبطِل قانون احتكار الرجل لمعايير الصواب والخطأ واحتكاره للوعي والفعل والحرية والإبداع :

يقولون : إن الكلام امتياز الرجال
فلا تنطقي
وإن التغزّل فن الرجال
فلا تعشقي
وإن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي .
يقولون : إن الأنوثة ، ضعف
وخير النساء هي المرأة الراضيهْ
وإن التحرر رأسُ الخطايا
وأحلى النساء هي المرأة الجاريهْ
وإن الأديبات نوع غريب من العشب
ترفضه الباديهْ
وإن التي تكتب الشعر
ليست سوى غانيهْ ! .[3]

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

وها أنا ذا قد عشقت كثيراً
وها أنا ذا قد سبحتُ كثيراً
وقاومت كلَّ البحار
ولم أغرقِ[4]

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

أمثقَّفٌ ؟ ويقول في وأد النساء
أمثقَّفٌ ؟ ويريد أن يُبقي حبيبته بسرداب السنين
أتقدُّميٌّ في كتابته
ورجعيٌّ بنظرته إلى الأُنثى
فإن ضحكت له امرأةٌ ، يخاف عذاب ربِّ العالمين ؟ ! .
يا من ينادي بالتسامح والعدالة والتحرر
في الهوى
ما كان يخطر لي بأنك جاهليّ
من غلاة الجاهليين ! ! .[5]

إن جاهلية المثقَّف وازدواجيته أشدّ خطراً ـ في نظر الشاعرة ـ على الحياة والمجتمع ، من جاهلية الأميّ وازدواجيته ، وأدعى لسخطها واشمئزازها ونفورها واستغرابها من جاهلية

المثقَّف وتمسّكه بمفاهيم العصور الوسطى وعصور الانحطاط .

أيا أيها الجاهليُّ المخَضْرَمُ :
يا راجعاً من فرنسا
على فرس من حديد
وفي شفتيه حليب النيّاق
وطعم الثريد
أما صقلتك الحياة قليلاً ؟ .
أما هذّبتك النساء قليلاً ؟ .[6]

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

أنا لست أُنثاكَ يا سيدي
ففتش عن امرأة ثانية . .
تشابه أيّة سجادة
في بلاط الرشيدْ . .[7]

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

لسوف أعيدك يا سيدي
كما جئتني بالبريدْ
فلستُ أحبّك أنت
ولست أحب حليب النياق
وطعم الثريدْ[8]

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

سأعلن باسم سعاد وهند ولُبنى وباسم بتولْ
سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلّدِ
باسم ألوف الدجاج المعلّبِ
أني خنقتك تحت ضفائر شعري
وأني شربت دماءك مثل الكحولْ
ولن أتراجع عما أقولْ
سأعلن ـ يا أيها الديك ـ
أني انتقمت لكل نساء العشيرة منك
وأني طعنتك مثنى ، ثلاثاً ، رباعاً
وأني دفنتك تحت الطلولْ[9]

المقارنة هنا بين أنثى البشر وبين أنثى الدجاج مقارنة عميقة الدلالة موجعة تحمل إلى القارىء شحنةً من المرارة والتداعيات المفجعة عن مصير ملايين النسوة اللواتي عوملن عبر مئات السنين كما يُعامَل العبيد أو الدجاج المجلّد ، واستسلمن لمصيرهن الأسود كما تستسلم الدجاجة لذابحها مما ولّد في نفس الشاعرة كل هذا الغضب والثورة على الرجل والدعوة إلى قتله .

ولكن هل صحيح أن الشاعرة جادّة في إعلانها وفي دعوتها إلى قتل الرجل ؟ . وأنها قد حسمت أمرها وقرّرت التخلّص منه أو أن القتل هو قتل بالمعنى المجازي يتناول مظاهر الجمود والتخلّف والتعسّف والازدواجية والتناقض ؟ .

أم أن الرجل الذي أعلنت التخلص منه وقرّرت قتله باسم كل النساء العربيات ، بل باسم كل النساء الضحايا ، هو الرجل الذي يمثّل رمز البداوة والتخلّف والجهل

والازدواجية والتسلّط ، الرجل الذي ما زال يحمل جاهليته وخيمته وبداوته وينصبها على قارعة هذا العصر !

وهل الشاعرة بإعلانها عن مقتله ، تبشّر بميلاد رجل جديد وعصر جديد ، أو بميلاد الرجل المعافى من جرثومة القسوة والتخلّف والطغيان ، الرجل المعاصر المتوازن ، الرجل الصديق والحبيب الذي يرفض المشاركة في إلغاء إرادة المرأة وإلغاء أنوثتها ومصادرة وعيها ودورها ، بل يعزّز أنوثتها ووعيها وإرادتها ؟ . أو تبشّر بميلاد امرأة جديدة متحرّرة من ترسّبات الخوف والاستلاب ومن مركبات النقص والإحساس بالدونية والخضوع ؟ .

وهل يمكننا القول : إن الشاعرة بعملية القتل والإحياء هذه ، تؤسّس لإقامة علاقة صحيحة ومتوازنة بين المرأة والرجل وتبشّر بميلاد علاقة جديدة تستردّ فيها المرأة مزاياها الإنسانية وعذوبتها وآفاقها الوجدانية وتوهّجها الروحي ؟ .

إن المتتبّع لشعر سعاد الصباح ولتنوّعات هذا الشعر ، يرى أن الشاعرة لا تقوى على قتل رجُلها المريض ، إما بدافع من إنسانية الشاعرة أو بدافع من أمومتها ، بل إنها لا تقوى حتى على مقاطعته ، ربما لأنها لا تتعامل مع الرجل كزوجة أو حبيبة وحسب بل لأنها تتعامل معه كأمٍّ ومُصلحة .

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

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

لستُ أفكّر في تغييرك أبداً
لو غيّرتُ طبائعك الوحشية
ماذا يبقى منك ؟ .
لست أفكّر في تأديبك

أو تهذيبك . . .
لو هذَّبت الطفل الطائش فيك
فماذا يبقى منك ؟ .[10]

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

تتصارع في أعماقي رغبتان
رغبتي في أن أكون حبيبتكْ
وخوفي من أن أصبح سجينتكْ
يتصارع القمر والوحش والأبيض والأسود
والوجودية والصوفية
والرغبة في وصالك
والرغبة في اغتيالك[11]

وبينما ترفض وتعلن تناقضها معه وتمرّدها على أوامره ونواهيه . وتصفه بأقسى الصفات كما في قولها :

يا هولاكو : ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب ولا أشياء الفكرْ
يا هولاكو الأول ، يا هولاكو الثاني يا هولاكو التاسع والتسعين
لن تُدخلني بيت الطاعة
فأنا امرأة تنفر من أفعال النهي
وتنفر من أفعال الأمرْ[12]

نراها في حالة أخرى تعلن عجزها عن رفضه ومجافاته وقطيعته ، بل نراها تعلن استسلامها له وامتثالها لأهوائه ورغباته ونزواته ، لأنها في حالة حمل دائم به ، بل لأنه قدرها الذي لافكاك منه :

إني أحملك في داخلي
فكيف أتخلّص منك

كيف أقطع حبل مشيمتي معك
وأنت مشتبك ككرة الصوف ، بأحلامي ورغباتي وجهازي العصبي
كيف أتركك على قارعة الطريق ، تحت الثلج والمطر والأعاصير
وأنت أول طفل ولدته ، وآخر طفل سوف أَلِدُه ؟ .[13]

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

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

لا أستطيع أن أقول لك : لا
ولا أستطيع أن أقف في وجه
نزواتك الصغيرة . .
فأنت تستغلّ طفولتك بذكاء
وأنا أدفع ثمن أمومتي . .[14]

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

أحياناً يخطر لي أن ألدك
لأحمّمك
وأنشّف قدميك
وأمشّط شعرك الناعم
وأغنّي لك قبل أن تنام[15]

إن حالة الاضطراب والتأرجح والتناقض هذه حيال الرجل ، التي تكشف الشاعرة عنها وعن تدرجاتها ومستوياتها وظلالها . . لا تعبّر عن حالة خاصة أو حالة ذاتية ، بقدر ما تعبّر

عن العلاقة السائدة بين المرأة العربية والرجل العربي وعن حالات وأشكال تجاذبها وتناقضها واضطرابها وتأرجحها بين النقيض والنقيض . . وعن تدرجاتها ومستوياتها وظلالها التي نجحت الشاعرة في الكشف عنها جميعاً ، من خلال إبراز حالات التناقض والتضاد والتجاذب والاضطراب . وهذا باعتقادنا من أهم مزايا الفنان الذي يقدر بفعل موهبته على تحويل العام إلى خاص والخاص إلى عام .

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

والأصح أن الشاعرة قد عبّرت بهذه المستويات التعبيرية والوجدانية والعاطفية المتعددة عن القانون الكوني وعن قانون الطبيعة البشرية ، الذي يشدّ الأنثى وينعطف بها دائماً نحو الذكر ، مثلما يجتذب الذكر ويشدّه إلى الأنثى ، مهما تفاوتت هذه العلاقة أو اضطربت أو تناقضت ، ومهما تدنّت أو ارتقت ، بل مهما طرأ عليها من تغيرات وتحوّلات .

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

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

فكيف تناولت سعاد الصباح قضية الحب ؟ .

وما هو مفهومها له وما هو موقفها منه ؟ .

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

ولماذا تمنح الحب ، كلَّ هذا الدور وكل هذه القدرة على الخلق والتغيير وعلى إعادة

تشكيل العلاقات والمفاهيم والقِيَم والوجدان وأنماط السلوك ، وإعادة تشكيل الرجل والمرأة على حد سواء ؟ .

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

تجيب الشاعرة على هذه التساؤلات كلها من أكثر من موقع وأكثر من حالة : فتارة تجيب عنها من موقع المحب العاشق . وتارة من فضاء الشعر . وتارة من موقع الأم . وتارة أخرى من موقع المصلح الاجتماعي .

وهي في كل هذه الإجابات والمواقع والحالات ، تعلن انتماءها للحب وتؤكد هذا الانتماء :

انتمائي هو للحب
ومالي لسوى الحب انتماءْ[16]

ولكن ما هي صورة هذا الحب الذي تعلن الشاعرة انتماءها إليه ، بل ما هو نوع الحب الذي تقرّه وتعترف بمشروعيّته ؟ .

إنه الحب المبصر المتحرّر من قوانين الإكراه والتسلّط والغلبة ، أمّا الحب القائم على الإكراه والتعسف والغلبة فلا تسمّيه الشاعرة حبّاً بل تعتبره نوعاً من أنواع الاغتصاب أو الاحتلال أو الغزو ، وشكلاً من أشكال الإقطاع والامتلاك :

أيها السيد . ارفع سيف إرهابك عني
إن هذا ليس حبّاً
إنه في أبسط الأوصاف
غزو بربريّ[17]

الشاعرة ترفض أن تسمّي العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة على الإكراه والإلغاء والغلبة حبّاً ، وترفض أن تسمّي الرجل المتسلّط حبيباً ، فالرجل المتسلِّط يمكن أن يسمّى جلاّداً أو سجّاناً لا حبيباً ، والشاعرة تريده أن يكون حبيباً لا سجّاناً ، وتريد من الحب أن يكون فضاءً يحرّر الرؤية والإرادة والفكر ، لا معتقلاً .

هذه الدوائر التي رسمتَها بالحبر الصيني
حول فكري وذوقي وعاداتي
حول كل بوصة من جسدي
وكل موجة من تموجات نفسي
وكل صغيرة وكبيرة في حياتي
هذه الدائره
بدأت تأخذ شكل المعتقل
فلا تضيّق الدائرة عليَّ كثيراً
لأنني أريدك حبيبي
لا سجَّاني[18]

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

يقولون : إني كسرت بشعري جدار الفضيله
وإن الرجالَ هم الشعراءْ
فكيف ستولد شاعرة في القبيلهْ ؟ .
وأضحك من كل هذا الهراءْ
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب
وأْدَ النساء
وأسأل نفسي
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيلهْ ؟ .[19]

بل ترفض مفهوم الإقطاع في الحب وقوانين الملكية الخاصة ومفاهيم التعفف والتطهر الكاذبة ، بل ترفض شريعة إلغاء المرأة وقوانين عزلها عن الحياة :

فيا أيها الاقطاعي
الذي يتجوّل على حصانه فوق شرايين يدي
ويمسك بيديه مفاتيح عمري
ويختم على شفتي بالشمع الأحمر
أتوسّل إليك للمرّة الألف
أن تمنحني حرية الصراخْ
وأن لا تقف بيني وبين الغيوم
عندما تمطر السماءُ[20]

وتدعو إلى تغيير صورة هولاكو وفرعون وشهريار في علاقة الحب لتسود علاقة الحب الحر الطوعي ، وعلاقة الصداقة ، والتراحم والتكامل :

يا هولاكو هذا العصرْ
ارفع عني سيف القهرْ
إنك رجل سوداويٌّ
مأساوي
عدواني . .
لست تفرِّقُ بين دمايَ
وبين نقاط الحبر
يا هولاكو . . ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب
ولا أشياء الفكر . .[21]

والشاعرة في موقفها النقدي هذا لا تنطلق من مركبات النقص أو من موقع كراهية الرجل . ولا تخوض في نقدها لخلل العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة ، من باب الكراهية أو من باب الانحياز للمرأة أو الانتصار لها ، بل تدخل وتنطلق من موقع المصلحة وموقع المحبة للرجل ، بل من موقع من لا ترى في الحياة جمالاً أو قيمة أو معنى بمعزل عن الرجل :

لو كنت تعرف كم أحبكَ
لم تعاملني كفرعون
ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحينْ
لو كنت تعرف كم أحبكَ
لم تكرسني كأرض للفلاحة
شأن كل المالكينْ

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

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

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

كنْ صديقي
كم جميل لو بقينا أصدقاء
إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلى كفّ صديق
وكلام طيب تسمعه
وإلى خيمة دفءٍ صنعت من كلماتْ
لا إلى عاصفة من قبلات
كُنْ صديقي
إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معك

وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك
وأنا ـ كامرأة ـ يسعدني أن أسمعك
فلماذا ـ أيها الشرقي ـ تهتم بشكلي ؟ .
ولماذا تبصر الكحل بعينيّ
ولا تبصر عقلي ؟ .
إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار
فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار ؟ .
إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ذكي
وعميق
وإلى النوم على صدر بيانو أو كتاب
فلماذا تهمل البعد الثقافيَّ
وتُعنى بتفاصيل الثيابْ
أنا لا أطلب أن تمطرني عطراً فرنسياً وتعطيني مفاتيح القمرْ
وطموحي . . هو أن أمشيَ ساعات . . وساعات معك
تحت موسيقى المطرْ[23]

هذه الدعوة المعافاة من مركبات النقص ومن ردود الفعل ومن نزعة التشفّي وحب الانتقام من الرجل ، والحريصة على التعامل مع المرأة والنظر إليها ، وعياً وعقلاً وقلباً وحضوراً إنسانياً لا مجرّد جسد ، هي التي تعيد إلى أُنثانا أنوثتها وإلى رجلنا رجولته الحقّة . وهي التي تفيض بعذوبتها وسحرها على الحياة ، وتمنح الأنثى حضورها الإنساني والإبداعي وليس حضورها الجسدي ، وتمنح عناصر الطبيعة بعدها الجمالي والدلالي العميق . فصَوْت المطر مثلاً في مثل هذه العلاقة ، يكتسب طاقته الموسيقية وبُعده الدلالي والإيحائي ، ليس من وقع قطرات المطر على الأرض ، أو من صوت انسكابه وانهماره ، أو من صوت الريح التي تحمله ، بل من حالةٍ إيحائية مبعثها وجود الحبيب . فلولا وجوده لما تحوّل وقع المطر إلى معزوفة عذبة الإيقاع ، بل لانتفى الإحساس به وبجمال إيقاعه ،

بل ربما كان صوته أشبه بالنحيب .

طاقة الحب هذه ، التي تحملها الشاعرة ، هي الطاقة المحوِّلة التي تراهن عليها في معركتها الهادفة إلى تصحيح العلاقة الخاطئة القائمة بين الرجل والمرأة وتحويلها من علاقة قسر وسيطرة وإلغاء إلى علاقة تفاعل وتكامل ومشاركة . . .

وإذا كانت الشاعرة تعترف بصعوبة مهمتها وخطورة معركتها وبمشقة إصلاح مخلوق ترقد في ذاكرته حكايا ألف ليلة وليلة ، وعصور الحريم والانحطاط ، وعصور المماليك ، ومفاهيم وقِيَم الإقطاع . . وتستبطنه وتحرّكه مركبات النقص وعقد التعالي ، فإن الشاعرة لا تيأس من شفاء رجلها المريض الذي تعتقد بأنه لا يشفى إلا بتغيير مفهومه الخاطىء للحب ، وتغيير نظرته للمرأة وتعامله معها ، ولا يبرأ إلا بتناول جرعة شافية من روح العصر ومن ماء الحرية .

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

سوف أظل دائماً أقاتلْ
من أجل أن تنتصر الحياةْ
وتورق الأشجار في الغابات
ويدخل الحب إلى منازل الأمواتْ
لا شيء غير الحب
يستطيعُ أن يحرّك الأمواتْ[24]

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

إني أحملك في داخلي
كامرأة في شهرها التاسع[25]

* * *

أحياناً
يخطر لي أن ألدك
لأحمّمك ، وأنشّف قدميك
وأمشّط شعرك الناعم
وأغنّي لك قبل أن تنام[26]

* * *

أحملك كأنثى الكانغارو ، في بطني
وأقفز بك من شجرة إلى شجرة
من رابية إلى رابية
من قارة إلى قارة . .
أحملك تسعة أشهر ، تسعين شهراً ، تسعين عاماً
وأخاف أن ألدك
حتى لا تضيع مني في الغابة[27]

إن قول الشاعرة : «أحملك تسعة أشهر ، تسعين شهراً ، تسعين سنة ، وأخاف أن ألدك حتى لا تضيع مني في الغابة» ، قول غني زاخر بالدلالات والإيحاءات والرموز والمعاني البلاغية والإنسانية . يكاد يُلخص لنا طبيعة علاقة المرأة بالرجل التي هي دائماً بحالة حمل به ، وخوف منه ، وخوف عليه . وإن المقارنة بين المرأة الحامل بجنينها والأنثى الحامل بحبيبها ، مقارنةٌ عميقةٌ لدلالتها وصدقها وحميميتها . فالمرأة الحامل لجنينها شديدة التمسّك والتشبث به ، مسكونةٌ بالخوف عليه قبل الولادة والخوف من أن يتمرّد عليها بعد الولادة ويخرج على طاعتها ، ويدفعه طيشه ورعونته وفضوله وطبيعته الذكرية إلى الاندفاع بعيداً عنها ، فيضيع في الغابة . (والغابة هنا رمز الغموض والاختفاء والابتعاد

والضياع والتوحش ، مثلما الحمل هنا رمز للمحبة والتعلّق والحرص والرغبة في الاحتواء والتواصل . .) .

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

يرضع الطفل من ثديي أمه حتى يشبع
ويقرأ على ضوء عينيها
حتى يتعلّم القراءة والكتابةْ
ويسرق من كيس نقودها
ليشتري علبة سجائر
ويمشي فوق عظامها النحيلة
حتى يتخرّج من الجامعة
وعندما يصبح رجلاً
يضع ساقاً فوق ساق
في أحد مقاهي المثقفين
ويعقد مؤتمراً صحفياً يقول فيه :
إن المرأة بنصف عقل
وبنصف دين[28]

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

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

لا شيء غير الحب
يستطيع أن يحرّك الأموات[29]

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

حين أكون بحالة عشق
أشعر أني صرت بوزن الريشة
أني أمشي فوق الغيم
وأسرق ضوء الشمس وأصطاد الأقمار
حين أكون بحالة عشق
أشعر أن العالم أضحى وطني
وبإمكاني أن أجتاز البحر . .
أن أتنقل دون جوازٍ
كالكلمات . . . وكالأفكار[30]

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

تتشكّل أنوثتي على يديك ، كما يتشكّل شهر إبريل
شجرةً شجرةْ ، عصفوراً عصفوراً ، قرنفلةً قرنفلةْ
وكلما أحببتني أكثر
تزداد غاباتي أوراقاً ، وتزداد هضابي ارتفاعاً
وتزداد شفتاي اكتنازاً ويزداد شعري جنوناً
على يديك :
اكتشفت للمرة الأولى
جغرافية جسدي ، تلّةً تلّةً ، ينبوعاً ينبوعاً ، سحابةً سحابة ، رابيةً رابية[31]

والحب في نظر الشاعرة لا يعيد تشكيل الأنثى وصياغتها أو يُعيد تشكيل وصياغة الرجل فحسب ، بل يعيد صياغة الأشياء والحياة ويمنحها قيمتها ومعناها وجمالها ومدلولاتها ومغزاها الإنساني :

إذا ما افترضنا . . . بأنك لست حبيبي
فما هو معنى الحياة ، وكيف تدور الشموس بدونك
كيف يجيء الربيعُ بدونك
كيف ستعلو السنابلُ ، كيف تغني البلابلُ
كيف تفيض الجداولُ
كيف سيطلع من شفتينا النباتْ
وهل تستمر الحضارات والشعر والرسم والنحت
هل تستمر اللغاتْ ؟ .[32]

يُثير في نفوسنا هذا التعبير «كيف سيطلع من شفتينا النبات» طائفة من الدلالات والمعاني العذبة الموحية .

إنه يثير في أذهاننا مقارنةً بين الحب والمطر من جهة وبين الشفاه والحقول من جهة أخرى ، بل يثير فينا حسّاً لونياً ، كأننا نرى من خلاله حقولاً شاسعة من الخضرة . .

يقول ديكارت : «أنا أفكّر ، فأنا إذن موجود» ، وتقول سعاد الصباح : «أنا أحب ، فأنا إذن موجودة» . ونحن لا يسعنا في معرض الشعر إلا أن نتساءل : أي المقولتين ألصق بوجودنا ، بلحمنا ودمنا ، وأكثر تعبيراً عن وجودنا الحي ؟ .

فإذا كان ديكارت قد اكتشف وجوده بواسطة الفكر ، فإن الشاعرة سعاد الصباح ، قد اكتشفت وجودها وحضورها الإنساني ومبرّر وجودها بالحب لا بالأفكار . بل إنها بالحب تساعدنا على اكتشاف صلتنا بأنفسنا وبالحياة وبالآخر ، وصلة الآخر وعلاقته بنا وبالحياة :

قل لي «أحبكِ»
كي تزيد قناعتي

أني امرأهْ
قُل لي «أحبّكِ»
كي أصيرَ بلحظةٍ
شفّافةً كاللؤلؤهْ[33] .

هذا هو الحب الخالق ، الذي يجعلنا أكثر وعياً وأكثر فهماً لوجودنا ، بل أكثر فرحاً وغبطة بهذا الوجود :

يا الذي اكتشفت أنوثتي ، قبل أن أكتشفها
واخترعتني
قبل اختراع النار والشعر
أيها الرجل الذي حوّلني في ثوانٍ
إلى قطعة شمس
وسبيكة ذهب[34]

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

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

لأنك تحبني
فإن العالم صار أكبر
والسماء أوسع
والبحر أكثر زرقة
والعصافير أكثر حرية
وأنا ألف . . . . ألف مرة أجمل[35]

وعلى النقيض من هذا ، فإن غياب الحب وافتقاد الحبيب يطفىء ضوء الحياة ويعرّي الأشياء من جمالها وروعتها وعذوبتها ، ويجرّدها من دلالتها ومغزاها الإنساني ومن مبرّر

وجودها :

أفتح ستائر غرفتي في باريس
لكنني لا أجدها
هل هذه باريس التي عرفتها معك
أم هذه بنغلادش
هل هذه ساحة «الفاندوم»
أم هذه ساحة إعدامي
هل هذه هي باريس
التي تعلّمت منها على يديك
كيف أكتشف أبعاد أنوثتي
وأبعاد حريتي ؟ ! .[36]

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

وليس مصادفةً أن ترى سعاد الصباح أن المرأة وحدها هي القادرة على حمل شعلة الحب وطاقته المبدعة القادرةُ ، بفعل الحب ، على أن تغير طبيعةَ الأشياء ، بل القادرة على تخليصِ الرجل من نصفه المتوحش والبدائي والقادرة بالحب على منعه من العودة إلى «الغابة» وتخليصه من بقايا التوحش والقسوة التي ما تزال عالقة به ، مثلما فعلت المرأة بـ «انكيدو» أحد أبطال ملحمة جلجامش السومرية . فخلصته من توحشه وعنفه وجنوحه ، ونقلت إليه عبر حبّها وعبر جسدها ، تيار الحضارة وشعلتها وأبجديتها وروحها . .

ولعل إيمان الشاعرة بدور المرأة في تحقيق الانقلاب أو المعجزة التي يحدثها الحب في حياتنا وفي رؤيتنا للأشياء من حولنا وإيمانها بأسبقية المرأة في صناعة الحياة ، باعتبارها أهم

رمز وصانع لها ، هو الذي أوحى لها بهذين العنوانين المعبّرين ، لمجموعتين من شعرها **القصيدة أنثى والأنثى قصيدة و في البدء كانت الأنثى** ، بل ما يحملانه من دلالات ومعانٍ وإحالات أسطورية وتاريخية واعتقادية ، لا سيما العنوان الأخير .

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

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

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

كما يحيلنا أيضاً ، إلى ما ورد في الكتب المقدسة التي تؤكد أسبقية الكلمة على ما عداها «في البدء كانت الكلمة» ، حتى كأن الشاعرة بهذه الإحالة الرمزية ، تريد أن تقول : بأن الأنثى هي بمثابة الكلمة أو الوجه الآخر لها ، أو هي أشبه بالشجرة الطيبة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم .

لكننا نتساءل : برغم اقتناعنا مع الشاعرة بدور المرأة الخلاّق ، هل بوسع أية أنثى أن تنهض بهذا الدور المنقذ ، والخلاق ، أو تحدث مثل هذا الانقلاب في حياتنا وفي رؤيتنا ؟ .

تجيب الشاعرة على هذا التساؤل ، عبر موقفها الفكري وعبر تجربتها الشعرية ، فتؤكد أن مثل هذا الدور لا يمكن أن تنهض به امرأة جاهلة أو ملغاة ، أو امرأة مكممة الفم مقيّدة الإرادة ، بل تنهض به الأنثى الواعية بدورها الواثقة بقدرتها وجدارتها المعتزّة بأنوثتها ، والتي تصرّ على أن تكون حبيبة الرجل وشريكته وندّه ، لا خادمته ولا جاريته ولا أَمَته ، التي تختار موقعها إلى جانبه ، وبموازاته ، لا خلفه أو تحت قدميه . المرأة الخارجة على قوانين امتلاكها وسجنها وعزلها وإلغائها ، المرأة التي تلد الأفكار والقِيَم

والمفاهيم والشعر والحوافز ، ولا يقتصر دورها على التكاثر وانجاب الأطفال وتفجير لذاذات الذكور .

المرأة التي تسهم في بناء الحياة والحضارة ، كما تسهم في تأثيث منزل الزوجية ، والتي تمنح الرجل والحياة المعنى الجميل المبدع ، ويمدها الرجل بالقدرة على الاستمرار في دورها المبدع الخلاّق .

مثل هذه المرأة ، قادرة على الحب والفعل والإبداع ، وقادرة على فهم معنى الحب وعلى حمل عبء الحرية وعبء الوجود ، كما يقول الوجوديون ، وقادرة أيضاً عن أن تقيم علاقة حب متوازنة ومتفاعلة ومتكاملة ، مع الرجل .

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

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

أسميك ، رغم اقتناعي بأنك لست تُسمى
«حبيبي»
أسميك ، رغم احتجاج قريش
«حبيبي»
ورغم احتجاج كليب
«حبيبي»
أسميك ، حتى أغيظ النساء
«حبيبي»

وحتى أغيظ عقول الصفيح
«حبيبي»
وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي
وأن الذكور سيفتخرون بذبحي
وأن النساء
سيرقصنْ تحت صليبي[37]

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

أحبك
فأنا لا أحترم حبّاً
يلبس الأقنعه ويتحرّك خلف الكواليس
ويسكن في حي الباطنية[38]
إذا كنت لا أستطيع أن أصرخ أحبّك
فما جدوى فمي ؟ .[39]

إن الأنوثة في نظر الشاعرة تبقى سرّاً غامضاً ومعنًى مبهماً وكنزاً مخفيّاً حتى يدركه أو يظهره الرجل ، وقارةً مجهولة لا يستطيع اكتشاف أبعادها وتضاريسها وعذوبة مناخاتها إلا الرجال ، وقارورة عطر لا يحسن تذوق عبقها إلا الرجل ووجوداً مؤجلاً حتى يثبته ويؤكده الرجل . وإن على المرأة أن تساعد الرجل بل تحرضه على اكتشاف كنوزها الجمالية والإنسانية :

إني مدينة لك بكل لوزي وخوخي وتفاحي
مدينة لك بكل هذا التنوع في أقاليمي

وكل هذه الحلاوة في فاكهتي
مدينة لك ، بكل حبة قمح تنبت في أجفاني
وبكل لؤلؤة خرافية تطلع من خُلجاني
تتشكل أنوثتي على يديك ، كما يتشكّل قوس قُزح
وعندما تنتهي من رسمي
أخرج من بين شفتيك
مبللةً كوردة
وشفّافةً كقصيدة[40]

الرجل المحب في علاقته مع المرأة ، لا يكتشف أنوثة الأنثى وعذوبة هذا الاكتشاف وحسب ، بل يساعدها على أن تكتشفه هو وأن تكتشف نفسها وأنوثتها وجمالها ، إنه أشبه بالمرآة يظهر هذه الأنوثة وهذا الجمال :

مرآتي أنتَ
فما أجمل وجهي ! .[41]

هذا الاكتشاف المتبادل الغني بمدلولاته وإيحاءاته وتجاذبه في علاقة المرأة بالرجل أو الحبيبة بالمحبوب ، عبّرت عنه الشاعرة في صور وصيغ فنية تتوزع بين التساؤل والتعجب والتحريض . . وبين التعبير الرمزي أو الإيحائي والتعبير التقريري المباشر ، بين الصيغ الشعرية الموزونة والصيغ المتحررة من الأوزان ، بين إبراز هالات التشابه والتماثل والتقابل وإبراز حالات الاختلاف والتناقض والتضاد ، بين استخدام العبارات المدوّية والمثيرة والمستفزّة والعبارات الخافتة الهامسة الدافئة . . .

بل إنها عبّرت عن علاقة الحب وتدرّجات هذه العلاقة ومستوياتها وتوتراتها ، بصورٍ ومستويات تعبيرية شتى ، أخذت شكل الاكتشاف والخلق تارةً ، وشكل الحمل وعلاقة الأمومة تارة أخرى ، أو شكل الحب الحسّيّ المتفجّر بالرغبات والأهواء والعواطف ، أو شكل الصداقة أو الحب الكوني ، أو شكل التمازج أو التصادم . . بل كثيراً ما أخذ شكل الذوبان والتماهي بالحبيب وارتقى في المدارج الروحية إلى حد التصوف . . .

على يديك
اكتشف للمرة الأولى
جغرافية جسدي[42]

* * *

أيا رجل الكبريت والنار
ارسمني
هضبة من الفضة
وهضبة من الذهب . . .
فأنا لا أعترف بأية صور ، لا تحمل توقيعك[43]

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

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

إنني أحملك في داخلي كامرأة في شهرها التاسع فكيف أتخلص منك ؟ .[44]

* * *

أحملك كأنثى الكانغارو في بطني . . . وأخاف أن ألدك
حتى لا تضيع مني في الغابة[45]

* * *

أحياناً يخطر لي أن أِلدك لأحمِّمك ، وأنشّف قدميك[46]

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

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

يتصارع في داخلي بحران
بحر أنوثتي وبحر رجولتك
تتصارع أمواجك وشواطئي الرملية
غاباتي وأمطارك الاستوائيه[47]

كما أن الحب يأخذ أحياناً عند الشاعرة شكل الجنون والتحدي والاتجاه إلى أقاصي الأنوثة :

أريد أن أذهب معك
إلى آخر الجنون
وإلى آخر التحدي
وإلى آخر أنوثتي[48]

كما يأخذ صورة الاستسلام الطوعي للحبيب أو «الاستعمار» ، كما تحب الشاعرة أن تصفه ، أو يحمل روح المغامرة والمجازفة التي لا تضع في حسابها معايير الربح أو الخسارة :

أتورط معك ، حتى نقطة اللارجوع
وأمسي معك بلا مظلّة
تحت أمطار الفضيحة . .
أذهب معك ، إلى آخر نقطة في اللغة
وآخر نقطة في دمي[49]

فالعاشقة في مغامرة الحب ، لا توغل فقط في متاهات الجسد وتذهب معه إلى أقاصي الجنون وأقاصي الأنوثة ، بل ترتقي به وتدرج منه وتصعد إلى فضاء الروح وإلى حالة من التمازج والتماهي في المحبوب ، أو الفناء فيه ، كما يفنى الصوفي في حالة عشقه مع الخالق :

إني أنت ، فكيف أفرق بين الأصل وبين الظل . .[50]

* * *

أحبّك حتى التبخّر ، حتى التقمص فيك ، وحتى فنائي[51]

فالتماهي بالحبيب لدى الشاعرة شبيه بتماهي الصوفي أو المؤمن بخالقه إنه يرى به ، أو يرى الموجودات جميعها من خلاله :

يسألونني ما لون السماء
فأطلب منهم أن يتوجهوا بهذا السؤال إليكَ
لأنك سمائي[52]

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

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

هذا الحب الذي تحمله الشاعرة إلى عالمنا المليء بالكراهية والرعب والقسوة وحب الامتلاك والسيطرة ، هو حب متسع كالفضاء ، سمح كالريح والضوء ، حب يتداخل في كل

شيء ، بل فيه «شيء من كل شيء» كما يقول بعض النقّاد .

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

طالما طرحت على نفسي ، أسئلة طفولية لا جواب لها :
هل أنا حبيبتك
أم أنا أمّك
هل أنا مليكتك
أم مملوكتك
هل أنا أنا
أم أنا أنتَ

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

كويت ، كويت
أحبّك كالشمس تعطين ضوءك للعالمين
أحبك كالأرض
تعطين قمحك للجائعين
وتقتسمين الهموم مع الخائفين
وتقتسمين الجراح مع الثائرين
ويسعدني أن تظل بلادي جزيرة حرية رائعة
بها الفجر يطلع حين يشاء
بها البحر يهدر حين يشاء
بها الموج يغضب حين يشاء[54]

## الهوامش

1 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ط7 ، ص 86 .
2 ـ مجلة القبس ، العدد 9966 ، تاريخ 2001/3/19 .
3 ـ **فتافيت امرأة** ، ط10 ، ص 15 و19 .
4 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 15 .
5 ـ نفسه ، ص 71–72 .
6 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ط2 ، ص 153 .
7 ـ نفسه ، ص 154
8 ـ نفسه ، ص 158 .
9 ـ نفسه ، ص 147–148 .
10 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ط7 ، ص 34 .
11 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ص 83 .
12 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 29–30 .
13 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ط2 ، ص 49 .
14 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 80 .
15 ـ نفسه ، ص 115 .
16 ـ **القصيدة أنثى** ، ص 54 .
17 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 44 .
18 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 86 .
19 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 16 .
20 ـ نفسه ، ص 64 .
21 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 28–29 .
22 ـ **القصيدة أنثى** ، ص 64 .
23 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 7 و11 .
24 ـ **القصيدة أنثى** ، ص 82 .
25 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ص 49 .
26 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 115 .
27 ـ نفسه ، ص 46 .
28 ـ نفسه ، ص 110 .

29 ـ **القصيدة أنثى** ، ص 82 .
30 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 40 .
31 ـ **قصائد حب** ، ط4 ، ص 31–32 .
32 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ص 52–53 .
33 ـ نفسه ، ص 23 .
34 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 105–106 .
35 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ص 110 .
36 ـ **قصائد حب** ، ص 66 .
37 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 24–25 .
38 ـ نفسه ، ص 118 .
39 ـ نفسه ، ص 56 .
40 ـ **قصائد حب** ، ص 32–35 .
41 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ص 21 .
42 ـ **قصائد حب** ، ص 32 .
43 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ص 62 .
44 ـ نفسه ، ص 49 .
45 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 46 .
46 ـ نفسه ، ص 115 .
47 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ص 84 .
48 ـ **قصائد حب** ، ص 44 .
49 ـ نفسه ، ص 88 .
50 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ص 61 .
51 ـ نفسه ، ص 74 .
52 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 91 .
53 ـ **قصائد حب** ، ص 49 .
54 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 147–153 .

7

# البحث عن القارّة المفقودة: مراتب الأنثى ووجوهها في شعر سعاد الصبّاح

د. محمد علي شمس الدّين

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

تسير سعاد الصباح في دواوينها على العموم ، مسافات طويلة في تمجيد الحب ، والاستكانة له لدرجة المحو ، والخضوع للذَكَرِ (الحبيب) خضوعاً هو أشبه ما يكون بعبودية الإنسان لخالقه وعلّة وجوده وبقائه ، قبل الوصول إلى مناطق الخوف والتوتّر ، وتهشيم وجه الذَكَر / الطاغية بمخالب النمِرة ، في ما تسمِّيه في إحدى قصائدها «صراع القمر

والوحش» . ففي ديوان **امرأة بلا سواحل** ، (1994) ، ابتهالات عميقة للحبيب المربوط في حبل الوريد ، السيّد ، مغيِّر الحياة (بأصابعه) ، مؤلِّفِ المرأة / العاشقة ـ الشاعرة (وكأنها كتاب) ومُخْرِجِها وكاسِرِها وجامِعِها في آن ، مرمى صلواتها ، وأصلِ قناعتِها بأنوثتها : «قُلْ لي أحبّكِ كي تزيد قناعتي أني امرأة» . . .

بل هذا «الرجل» ، هو محرّرها «من سلطة الزمانِ والمكانِ» ، وهو وطنها في «المنافي» ، وسبب كينوتها :

إذا ما افترضنا
بأنك لستَ حبيبي ،
فماذا أكونُ ؟ .

وهو معنى الحياة ، ومن أجله تدور الشموس ويجيء الربيع وتعلو السنابل وتغنّي العصافير وتفيض الجداول . وهو أساس الحضارات واللغات . وهو سارق الزمان من بين يديها (إذا شاء) ، ومُجمِّلُ أرض البشر .

وتغلغلُ الحبيب في جلدها تغلغلُ كينونة ، كامتزاج العناصر في جسدها . «حاولت أن أقتلع رائحتك من مسامات جِلدي فتساقط جِلدي» . . . وبمقدار ما هي «عذبة» ، هذه الترقرقات العشقية الذكرية في جَسَد الشاعرة ، هي أيضاً مقلقة ، وتكاد تسأل : أهي سُمٌّ ما ، جميل ؟ . فالتوتّر بين الرغبة في الحبّ ، والخوف من الرجل ، يبلغ ذروته فجأةً في قصيدة (القمر والوحش) ، حيث تتصارع في داخلها رغبتان : الرغبة في الحب والخوف من العبودية ، «خيار القبول بخطابك السلطوي ، وخيار التمرّد على كلامِكَ المنزَّل» . . «أتمزّق ألف قطعة ، بين حضارتك على الورق وعدوانيتك على النساء» ، لكنّ هذا الخطاب الخائف التصعيدي لا يستمرّ في نصوص الشاعرة ، فهي سرعان ما تعود «للانكسار» أمام سطوة الحبيب ، الذي غالباً ما تخاطبه ، حتى وهي تتأهّب للانقضاض عليه بـ «يا سيّدي» . ولربّما كان هذا الخطاب جزءًا من تكريس سلطة «الذكورة» في اللغة ؛ فهي في القصيدة المسمّاة «امرأة بلا سواحل» والتي أخذ منها الديوان عنوانه ، توصِلُ السيّد الحبيب الرجل إلى مرتبة المحرّض على طقوس العشيرة ،

حتى لو «حلّلوا سفك دمي» كما تقول ، بل إلى مرتبة محرّك الأموات (بالحبّ) : «لا شيءَ غَير الحب يستطيع أن يحرِّكَ الأموات» .

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

أنا في الهوى لا حولَ لي أو قوّة
إنّ المحــبّ بطبعِــهِ مكسورُ

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

فــرق كبيرٌ بيننا يــا سيّدي
فأنــا الحضارةُ والطغاةُ ذكورُ

فالحضارة هنا ، في هذه المعادلة ، أنثى ، والخراب ذَكَر . تلك مقولة سبق إليها ابن عربي إذ قال : «كلُّ ما لا يؤنّث ، لا يعوّلُ عليه» ، وإليها تجنح اليوم أفكار حداثيّة ، وما بعد / حداثية ، في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية . فإن أفكاراً كثيرة لأراغون ، الذي يعتبر أنّ «المستقبل امرأة» ، ولجيمس جويس ، وجوليا كريستيفا ، وفوكو الذي يعتبر النساء ، إضافةً لهوامش التاريخ كالمجانين والعبيد والمنبوذين ، أساساً في تحرير التاريخ السلطوي الذكوري من شوائبه . . . وصولاً إلى فرنسيس فوكوياما صاحب **الرجل الأخير على الأرض** الذي يعتبر أن تاريخ الحروب هو تاريخ الذكور ، وأن تسلّم النساء لسلطات سياسية وعسكرية في المستقبل سيخفف حتماً من ويلات الحروب ، وأن الاهتمام بالمرأة وإبداعاتها جزء من عالم ما بعد الحداثة . . . كل ذلك يمكن أن يثيره فينا بيت سعاد الصباح ، وهو طليعة قصائد ارتدادية تالية ، تبرز فيها الشاعرة كأنثى / نمرة ومقاتلة ضد جبهة تاريخية اجتماعية كبيرة رمزها هو الرجل . . الرجل صاحب «شهوة القتل» كما تقول .

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

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

وتأتي طعنات الشاعرة / الأنثى ، للذكر (الديك ، كما تنعتُه) ، طعناتٍ ثأريةً محكمةً لتاريخ طويل من الاضطهاد الذكوري للأنثى ، المتجلّي في طقوس اجتماعية وسلوكية ولغوية راسخة ، تمتدّ من «وَأْدِ البنات» في الجاهلية القديمة ، إلى وأدهنّ في «الجاهلية المعاصرة» ، من خلال الحَجْب والتهميش والتشييء ، فضلاً عن مفاهيم «العيب» و«العورة» ، وجرائم الشَرَف ، المنتشرة من الجزائر إلى الأردن ، ومن الخليج إلى جرود بعلبك في لبنان . . . فقصيدة الصباح عاصفة تتدحرج على اليابسة العربية ، وتقتلع في هبوبها الأشجار والطحالب ، الخيام والعادات والمعتقدات ، مرموزاً إليها بالرجل . هو انتقام نساء العشيرة ، إذن ، الحائرات ، الصابرات :

وللقاصرات اللواتي اشتريتَ صباهُنَّ . . .
مثل البذارِ . . ومثل الحقولْ . .
سأصرخ :
باسم العذارى اللواتي
تزوجتهنَّ . .
وطلَّقتهُنَّ . .
كما تُشترى ، وتباع الخيولْ !! .

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

سأعلنُ . . . .
أنّي انتقمت
لكل نساء العشيرة منك
وأنّي طعنتُك . .
مَثنى . .
ثلاثاً . .
رباعاً . .
وأني دفنتُك تحت الطلولْ .

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

لقد طلع الغزال العربي الخليجي في هذه القصيدة من جلده ، ليلبس جلد النمرة .

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

أتحدّاهُمْ جميعاً
أتحدّى كل أنواع السلالات التي تحكمنا
باسم السماءِ . .
أتحدّى سارقي السلطة من شعبي
وتجّار العقارات . .

وتجّار النساءِ . .
أتحدّى سارقي حرية الفكر ،
ومن أفتوا بذبح الشعر حيّاً . .
وبذبحِ الشعراءِ . .

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

إنّ النسويّة في الغرب ، التي عزّزتها كتابات فرجينيا وولف ودوروثي ريتشاردسون ، وجوليا كريستيفا ، وفرنسواز ساغان ، وسيمون دي بوفوار ، تجد ما يشبه صداها في كتابات نسائية عربية ، إنما بخصوصية عربية وشرقية مع ما يحمله ذلك من شجاعة ومغامرة ، لنوال السعداوي وكوليت خوري وليلى بعلبكي وغادة السمّان وفاطمة المرنيسي . تندرج سعاد الصباح في هذا المناخ من الكتابة التحريرية النسويّة ، مع اختلاف الموقع والأداة . وهي كتابة تسعى إلى تحرير المرأة «كشعب مقهور» كما يقول أراغون . . أو «كقلعة محتلة» كما تقول سعاد الصباح في قصيدة (رائحة صوتك) من ديوان **خذني إلى حدود الشمس** ، أو كجزء من «ممتلكات الرجل» كسابقه **امرأة بلا سواحل** ، يقدّم لنا وجهين متداخلين للشاعرة ، فبمقدار ما هي طيّعة وخاضعة للرجل الحبيب ، تراها شرسة وقاطعة ضد الرجل ، كرمز تاريخي لذكورة التاريخ ، في ما هو تاريخ عادات وأعراف

ومعتقدات قبلية أو جاهلية ، كانت ولا تزال تئد المرأة ، أو تطمسها «كقارة مفقودة» .

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

أنا لا أكتمل
إلاّ عندما أتخرّج من بين أصابعك
مرآتي أنت
فما أجمل وجهي

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

أعتذر لكَ يا سيّدي
أعتذر للمرّة الخمسين
من كل زاوية من فكري لم تشملها برضاك
وكل سنتمتر من شَعري
لم يدخلْ في قائمة ممتلكاتك .

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

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

أيا أيُّها الديكتاتور الصغير
أنا لا ألومك مهما فعلت
ومهما قمعتَ شعوري ، ومهما كسرتَ خيالي
ومهما بطشتَ . .

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

ويصل هذا التمزّق بين الحبّ / المحرِّر ، والذكورة القامعة ، في أشعار سعاد الصباح ، إلى ذروته في ديوانها **فتافيت امرأة** ، وهو ديوان عاصف ، نازف ، شرس وحنون ، يعتمل في جوف قصائده ونصوصه ، ما يعتمل في جوف الصحراء من أمزجة وأخلاط ، قد يتولّد منها البركان . . . أو تخرج منها زهرة الصحراء الجميلة .

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

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

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

يا صديقي :
في الكويتيات شيءٌ من طباعِ البحر ، فادرسْ

قبل أن تدخُلَ في البحر ، طباعي . .
يا صديقي :
لا يغرّنْكَ هدوئي . .
فلقد يولد الإعصارُ من تحت قناعي

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

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

فأنا في غَضَبي عودُ ثقابٍ
وأنا في طَرَبي غَزْلُ الحريرِ

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

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

والحال أنّ هذا الخطاب الشعري المشاكس والمتحرر للشاعرة ، يجعل من كتابتها أداةً من أدوات تحرير المرأة . والمسألة تنطوي على روحٍ مُعارِكةٍ ، وكأنها ، كما تقول ، تدخل «في معركة كبرى مع التاريخ» ، وتطلب من الرجلُ أن يكون فيها نصيرها . . وفي هذه

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

لم يعد عندي مكانٌ
بعدما استعمرتَ كلَّ الأمكنهْ
لم يعد عندي زمانٌ
بعدما صادرتَ كل الأزمنهْ
أنتَ سقفي . . وغِطائي . . والسَنَدْ
لم يعد عندي بلادٌ . .
بعدما صرتَ البَلَدْ .
أيُّها المحتلّني شبراً فشبرا
أنتَ ألغيتَ عناويني جميعاً
فإذا ما هتفوا باسميَ
فالمقصود أنت . . .

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

تصل معه إلى نداءات أبعد وأكثر خطورة ووجودية :

أيها الحاكمُني من غير قانون . .

. . . . . .

أيها الحابسُني . .

. . . . . .

أيها المالكُني . .

. . . . . .

أيها المحتلُّني . .

. . . . . .

أيها الساقط فوقي كالرعودْ . . .

. . . . . .

ثم تستفيق فجأةً من غيبوبتها هذه لتحاول أن تستعيد كينونتها وهويتها ، فتدعوه للخروج من جهازها العصبي وكتاباتها وحبرها وسطورها وشرايين يديها ، ومن ملاءات السرير والدبابيس والأمشاط والكحل العربي فوق رموشها . وفي ذروة قلق الضدين الذي ينتابها ، بل يمزقها تمزيقاً ، تصرخ بالسيد «ارفع سيف إرهابِكَ عنّي» . . . أعتقني أعتقني ، أنا التي كنتُ في بلادي لؤلؤة ، صرت بين يديك «فتافيت امرأة» .

لم أجد في قراءاتي ما هو أكثر توتّراً من هذه الكتابة النسائية المفعمة بالحب والوجع كأنها أنين الصواري . إنه شبيه بوجع أنثى صحراوية مليئة بالرغبة والحياة ، لكنها مدفونة تحت الرمال . نشيج سعاد الصباح كنشيج سجينة في كامل أبهتها وبهائها . لكنْ ، بينها وبين الشارع والمدينة ، الحرية والسرير ، قضبان من سكاكين وخناجر وعادات ومعتقدات . والجلاّد أو السجّان ، هو عينه المخلّص . وليس من المبالغة القول إنّ البلاد بكاملها تظهر لنا من خلال قصائد هذه الشاعرة ونصوصها ، على صورة سجن كبير للنساء ، أو زنازين متمادية للتعذيب والقهر . فالمرأة هنا أرض للفلاحة . بل أرض ممهدة لفتوح الرجال وبطولاتهم . ولا يخفى ما تنطوي عليه اللغة (كرمز) من مخزون تراثي واعتقادي للنظرة

للمرأة . فالنساء حَرْثٌ ، ويُسمّى احتلال الجيش لمدينة أو قلعة أو منطقة ، فتحاً وفتوحاً ، مع ما تنطوي عليه هذه العبارات اللغوية من شحنات إيروتيكية . تخاطب سعاد الصباح الرجل قائلةً له : «أيها الإقطاعي الذي يتجوّل على حصانه فوق شرايين يدي» ، وتخاطبه أيضاً كفاتح ومالك بحدّ السيف ، ومع ذلك فهو يعتبر الأنوثة «وصمةً فوق الجبين» ، ويؤمن ، على الرغم من ثقافته ودراسته في أوروبا ، «بوأدِ النساء» . . فيمارس هذا القهر على الروح الأنثوية ، وعلى الجَسَدِ الأنثوي معاً بل لعلّه يؤمن أن الكلام بعينه ، أو الكتابة ، امتياز ذكوري ، موروث ، ولا بدّ من الحجرْ على «نون النسوة» .

ترفع سعاد الصباح ، في أولى قصائد ديوانها ، «الفيتو» عن نون النسوة . . وتهشّم خرافة إثم الكتابة النسوية وحرمتها ، وأن الحبر سمٌّ للمرأة ـ فقد شربت كثيراً من حبر الدواة ولم تتسمَّم ـ على ما تقول ، ونطقت بالكلام ، فكسرت مقولة «إنّ الكلام امتياز الرجال» ، وعشقت وتغزّلت فنقضت ذكورة العشق وتسيُّد العاشق / الذكر ، وغَنَّتْ فتحدّت حرمة صوت النساء ، كَسَرَتْ رُخامة قبرها ، وضعفها ، فإذا انجرحت (كغزال) «فأجملُ ما في الوجود غزالٌ جريحْ» . فهي تعي حدود المغامرة ، وتُقْدِمُ عليها بشجاعة .

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

قلم الأنثى على الورقة ، في سرحانه ، شبيه بسرحان ظبي طليق من كِناسِه على سهل ، أو طيران طائر حرّ يرفرف بجناحيه في الفضاء بعد أن أطلق من قفصه . وغالباً ما كنّا نقول : لتكتب النساءُ ، نساؤنا . . ليتحرّرنَ بالكتابة ، لينطلقنَ من أسْرِ الصمت والبكم وليكُنْ صراخُهنَّ إلى الخارج . . ولتنشب الأظافر النسوية في لحم المجتمع الثقيل المترهل ، بدلاً من أن تنشب في دواخلها اللينة . فطالما كانت الكتابة إرثاً ذكورياً من جملة إرثه المتعدّد في السلطة والتسلّط ، كاللغة ، والحروب ، والممتلكات ، والحريات والأموال والقيمومة . . . . فلماذا لا تخبط النساء جدران السجن بالكلمات ؟ .

والمسألة هنا تظهر مبسّطة ، إلا أنها أكثر تركيباً مما يُظَنّ . . . . فأنا أعرف الكثير من النساء ، ممن يكتبن شعراً أو قصة أو تأمّلات ، ويمزّقن ما يكتبن خوفاً أو حرصاً ، أو يدسسنه في التراب ، كحمل محرّم . والسبب هو الرقابات المتعدّدة ، في الأخ والأب والزوج ، في العائلة والمجتمع ، في المعتقدات والقوانين والسلوك . . فالمرأة لا تزال حتى اليوم جزءاً من نظام العيب والمحظور في البلاد العربية . . شأنها شأن الدين والسلطان السياسي (وهو الثالوث المحرّم بتعبير أبو علي ياسين) . هذه الحواجز تخطتها المرأة الغربية والأميركية المعاصرة ، وقد نشأت هناك كتابات نسائية نوعية ، في البداية ، أي متميزة عن الأدب الذكوري ، لكنها انتهت إلى ما يشبه التساوي أو اندماج الأساليب والأنواع . تقول دوروثي ريتشاردسون ، صاحبة أهم وأطول رواية نسائية في الغرب ، رواية «الحجّ» ، بعد أن أثارت موجة من الكتابات حولها كراوية نسائية بامتياز ، سواء في مواقفها من الجنس والجسد والعادات والرجل والمجتمع . . . الخ ، تقول في ما يشبه الاستدراك أو اليقظة المفاجئة على المبالغة : «. . . ولكنني أنا شيء بين الرجل والمرأة ، ومظهري يجمع الجنسين معاً» .

وعلى الرغم من أنّ سيمون دي بوفوار وجان بول سارتر كانا من دعاة التحرر الوجودي ، إلاّ أن دي بوفوار لم تجد لها مكاناً إلا في ظلّ سارتر . وآن لنا هنا أن نسأل : هل أشعار سعاد الصباح وكتاباتها ، هي «أشعار نسائية» ، بمعنى التمايز (الأنثوي) عن الأدب الذكوري ؟ . . . وما هي الخصائص النصّيّة النوعية (الأسلوبية واللغوية) لمثل هذه الكتابة ـ في حين وجودها ـ ؟ .

دَعْك من المعاني والموضوعات الكثيرة التي طرحتها الشاعرة في قصائدها ، من احتجاج ورفض ، صراخ واستسلام ، نقد للعادات وتحدٍّ للأعراف السائدة ، مما أتينا على ذكره في ما سبق من بحثنا ، فهي موضوعات تشترك فيها سعاد الصباح مع أدباء ، وأديبات عربيات وعرب كثر ممن سبقوها أو عاصروها ، انطلاقاً من قاسم أمين وهدى الشعراوي وزينب فواز ، وصولاً إلى نزار قباني وأحلام مستغانمي اليوم . وليست تاء التأنيث أو نون النسوة أو «الموضوع» ، هي التي تميّز أو تفرّد نسويّة شعر سعاد الصباح بميزة ، بل مسألتان في التقنية والسرْد ، من جهة ، ومسألة في المقدار الفائر أو الجيّاش والمتوتر في الإحساس ، المعبأ في اللغة والكلمات من جهة ثانية .

**نحن إذن أمام ثلاث خصوصيات في هذا الشعر :**

الخصوصية الأولى تتعلّق بالتفاصيل ، وتفاصيل التفاصيل ، والميل النسائي التلقائي للانتباه لدقائق الأشياء والملاحظات ، وذاك السرد الحكائي الطويل النفس والمدى ، والذي لا يبرأ من أن يتشابه به ويتكرّر من فرط امتداده . وهي مشغولة ، في قصائدها بمتابعة كل شيء ، دقائق الأماكن وزواياه وما تحتويه ، ودقائق اللحظات ، وخطوط يد الرجل وامتداد عروقه ، ونظراته ، فضلاً عن سجائره وعادات شرب القهوة أو الشاي لديه . وهي مسائل سردية ، حسية ويومية ، تجعل من شعر سعاد الصباح شعراً محسوساً ملموساً ، يأخذ حيويته من يوميات الحياة ، وشعرية التفاصيل ، ونادراً ما يوغل في الرمز والتجريد .

ففي قصيدة (اعترافات امرأة شتائية) على سبيل المثال ، من مجموعة **امرأة بلا سواحل** ، تتوالى هذه الاعترافات والذكريات ، للرجل الحبيب ، على صورة شريط متدافع ويكاد لا يتوقف ، وتترادف الكلمات أو تتماثل في الكثير من المواقع :

فلا تعاقبني على طفولتي
فإنني من دونها ،
فراشة من خشبٍ . .
وزهرةٌ من ورقٍ . .
ولوحةٌ بيضاءْ . . .

* * *

يا أيها السلطانْ :
أكتبْ على إسوارتي . .
أكتبْ على دشداشتي . .
أكتبْ على الأجفانْ . .
أكتبْ على الرياحِ . .
والأمواج . .
والأمطار . .
والخلجانْ . . .

* * *

أمنيتي . .
بأن أكون فتحةً . .
أو ضمّةً . .
أو كسرةً . .
أو زهرةً صغيرةً
في ذلك البستان . . .

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

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

تتناول سعاد الصباح مفرداتها من السهل والشعبيّ والجميل من اللغة التي يتداولها معظم الناس . فهي لهذه الجهة تُشَعْرِنُ هذه اللغة ، وبذلك تنتقل بها من العام إلى الخاص . . من

المبذول لأي إنسان إلى الخاص بالشعر ، من خلال السبك والإيقاع ، وهما يضفيان على قصائدها ما يضفيه تصنيع المعدن وصقله على المعدن . والتشبيه والاستعارة والكناية تبقى لديها في حدود المحسوس دونما إيغال في الاستبدال ، ما يجعل الرمز عندها غير بعيد عن مخيّلة القارىء.سواء كان هذا القارىء مثقفاً أو من عامة الناس . هي تقول في إحدى قصائد **فتافيت امرأة** :

إنني بنتُ الكويتْ
بنتُ هذا الشاطىء النائم فوق الرملِ ،
كالظبي الجميلْ
في عيوني تتلاقى
أنجمُ الليل ، وأشجار النخيلْ . . .

وهذه السمة تجعل أشعار الشاعرة في متناول الذائقة الشعبية بمداها الواسع . ولعلها تجعل قصائدها صالحةً لتُغَنّى .

والخصيصة الثالثة في شعرها ، تتصل بفوران الإحساس ، والشحنة العالية منه ، في جميع مقامات الحب والنقمة ، الذكرى والنسيان ، الرغبة في الأشياء والرغبة عنها . فنحن لسنا أمام شاعرة ذات عاطفة متوسطة ، بل الجموح هو المسيطر . وفي جميع أحوالها ، ووجوهها ، أغزالاً كانت أم نَمِرة ، تصل في اندفاعاتها إلى الحد البعيد . ألم تقل على سبيل المثال :

أجمل ما في الكون غزالٌ جريح ؟ .

وقالت أيضاً :

أنا الخليجية التي يمرّ بين شفتيها خطّ الاستواء .

# 8

# شعرية البوح
## قصبات سامقة في شعر سعاد الصباح

أ.د. صلاح صالح

**1 ـ ما يشبه التأسيس**

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

ولكن لا بدّ من لفت النظر منذ مباشرة القصيدة بالتذوق والتأمّل إلى أهمية التجوال في الظلال الأكثر تعتيماً وخفاءً في داخل النص ، وفي انكسارات الطيوف التي تبتعثها طاقة القصيدة ، أو طاقة النسق الشعري على النفاذ إلى خارج الكتلة اللفظية (الصمّاء) للتشظي

ونشر المناخات وسعة مجال الجاذبية التي يمكن تشبيهها بسعة المجال الذي تستطيع زحمه بالأريج قطرة عطر كثيف ، بحيث يصبح التجوال في ظلال السطور وفي الظلال الأكثر تعتيماً وخفاءً في داخل النص ، وفي انكسارات الطيوف التي تبتعثها فضاءات الأنساق التعبيرية أهم وأكثر جدوى من التجوال في السطور وما فيها من معانٍ وتصاوير أفكار متاحة أو معلنة لا تعطي سوى نفسها ، أو ربما كانت عاجزة عن أن تعطي سوى نفسها .

فقد أصبح النص «مساحة مليئة بالثقوب والبقع الفارغة والفواصل البيضاء الصامتة والتقطيعات على أنواعها من الأقسام إلى الأجزاء الصغيرة إلى كل هذه الحركات والمقاطع الصغيرة المستترة مثل الإضمار والاسترجاعات الصريحة أو الخفية» وهذا ما يتّسق مع ما ذهب إليه بارت بخصوص أن «النص لا يدلّ بلفظه المليء[1] إنما بالعلاقات الممغنطة في صلبه ، فهو قائم على الاختلاف والتفضية (Espacement) والتأجيل المستمر لزمن كل مقطع وفضائه ودلالته»[2] وهذه الاستنارة بما يراه بارت لا تعني أيضاً سعياً إلى اقتفاء رؤيته وانتهاجها بشك مصفّى من انتهاجات ممكنة ومحتملة ، أو مطلوبة ، خلال التعامل مع شعر سعاد الصباح ، بل تقصد تلك الاستنارة أمرين بارزين : الأول : هو الجهر بنيّة البقاء في داخل النص وفضاءاته وظلاله . والثاني : هو تخيّر القصائد والأنساق الأقدر على نشر المناخات والفضاءات الواسعة وطرح الظلال الملوّنة الكثيفة ، من غير أن يأتي المضمر الباطني على حساب الظاهر المعلن ، إذ «لا مجال للفصل بين الظاهر والباطن ، بين الداخلي والخارجي» حسب رأي لاكان[3] . فالباطن وفق ما يسعى البحث إلى بسطه عمق للظاهر ، والظاهر تجلٍّ أو واحد من التجلّيات التي تشي بالمستبطن العميق ، أو شكل من أشكال نموّه وتفتحه وخروجه للعلن . والضرب الأروع في شعرنا العربي المعاصر هو ذلك الذي يظهر ويبطن في آن معاً ، رغم ندرته الشديدة في هذا الشعر حسب الرؤية المتشائمة التي جعلت هذا الشعر في ثلاثة أضرب ، أشرنا للأوّل ، أما الآخران الأكثر انتشاراً فهما : الضرب الذي يظهر ولا يبطن وهو ما سمّاه صاحب هذه الرؤية بشعر الخواء الأنيق ، لخلوّه من العمق ، وهو أكثر انتشاراً بفرق كبير من الضرب الثالث الذي يشمل معظم نتاجنا الشعري العربي ، أي ذلك الضرب الذي لا يظهر ولا يبطن[4] .

ومن المستحسن بطبيعة الحال أن يسعى البحث إلى التعامل مع الضرب الأوّل ، من غير

أن ينغلق فيه أو عليه ، ومن غير أن يجعل الخروج منه نوعاً من المسّ بالمحظور ، أو شكلاً من الخلل النظري الذي يهبّط صرامة التناسق . وهذا أمر طبيعي ، فشعر الدكتورة سعاد الصباح مثل أي شعر امتدّ نتاجه على مدار عدد من السنوات ، ليس على سويّة واحدة ولا يضمّه اتجاه واحد ، ولا تنتظم سيرورته العمودية وانديا حه الأفقي تتاليات مهندمة أو مهندسة سلفاً ، أو انزياحات سمتية يمكن أن تلتزم أحياناً دقة المنظومة الرياضية ، وصرامة نظام بنائها وحركتها . بل حُكمت حركة شعرها بما تحكم به حركة الحياة من تعاقبات وتجادلات لا حصر لها ، بين الشدّة والتراخي ، واليبوسة والخصوبة ، والتسامي والتحليق في الأعالي ، والاستواء والهدوء والركون إلى السكون ، والانسياق التلقائي في شوارع المعتاد المألوف ، والنفور العنيف إلى معاورة السبل والذرى الوعرة المتأبية على طرق الخطى . . وغير ذلك مما يجعل ارتياد الحياة ، أو ارتياد الشعر ، مغامرة فذّة محفوفة بالتوتر العنيف ، وزاخرة إلى حدّ التفجّر بما لا يحصى من التوقّعات والمفاجآت المتأتية عن انغماس الدقيق بالكلي ، وعن تجادل الدقائق بالدقائق والكليات بالكليات . . . والمتأتية أيضاً عن القشر الأزلي العنيف للأغلفة التي لا تنتهي للمجاهيل التي لا تنتهي .

**2 ـ العصر ومعيار الشعرية :**

من غير المنصف ، ومن غير المجدي ، أن نخضع أي نتاج شعري للقياس والتقويم وفق معايير مسبقة سواء كانت مستقدمة من صياغات نظرية خالصة للشعر وللشعرية ، أو من تصورات مثالية عما يجب أو يفترض أن يكون عليه الشعر . ويفاقم مشكلة البعد عن الإنصاف في هذا السياق أمران : يتعلّق الأوّل بنزوع الفن ، بما في ذلك الشعر ، إلى التفلّت الموضوعي ، والنفور من الخضوع لأفكار التقويم والقياس على أيّ شيء . انطلاقاً من أنّ الإبداع لا يكون إبداعاً ما لم يكن متمتعاً بالفرادة والجدّة المطلقة . ويتعلّق الثاني بتعدد المعايير والرؤى النظرية والنقدية للشعر والشعرية ، ونسبية هذه المعايير ، وافتقاد كلّ منها لحدّ مقبول من الإجماع ، بحيث يمكن أن يؤدّي اعتماد أحدها إلى إسقاط أو إهمال كميات غير منظورة من الشعر الذي يمكن أن يكون شعراً عظيماً ورائعاً وفق معايير أخرى .

ومع ذلك . . لا يجوز تجاهل الإنجازات الكبيرة التي تحققت في إطار توسيع مفهوم

الشعرية وتعميقه خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين ، حيث استطاعت هذه الإنجازات أن تصالب بين التوسّع الأفقي والتعمّق العمودي في المفاهيم المعاصرة للشعرية . واستطاعت هذه المصالبة أن تحلّ التعارض الظّاهري بين الميل إلى الرحابة عموماً ، وحرية التعبير ، والميل إلى التحرر من القيود الشكلية ، والاعتبارات القارّة منذ آلاف السنين ، على مستويي ما يسمّى بالشكل والمضمون ، وتحطيم أسس التزمّت والتضييق بأشكاله وأجناسه كافة من جانب ، والميل المتعاظم من جانب آخر إلى التحري الأقصى للدقة المفهومية ، وعدم الخلط بين المفاهيم والأفكار التي تبدو متقاربة ، والنمو المطّرد للذائقة التي لم تعد تستسيغ الشائع المبذول .

فالشعرية التي ترى الشعر لغة الصور ، أو تفكيراً بواسطة الصور[5] وتخرجه من اعتباره مجرّد كلام موزون مقفى ، بحسب التعريف التراثي الشائع ، تستطيع حل ما سمّيناه معارضة ظاهرية بين منظومتي الرحابة والتشدّد اللتين أشرنا إليهما آنفاً ، بحيث تبسط هذه الشعرية جناحيها على أي نسق تعبيري لغوي ينتج صوراً ، تستثير الحواس والذائقة ، أو تنتج مجالاً جاذبياً ، وتترك في الآن نفسه الباب مفتوحاً للتشدّد في إتقان رسم الصورة الشعرية وتألّقها وسطوعها وفرادتها . وربّما نجد الوضع نفسه قائماً مع عدّ الشعرية «وظيفة من وظائف الفجوة ، أو مسافة التوتّر»[6] ، فهذا الفهم أيضاً يستوعب الرحابة الشكلية ، والتشدّد في ربط الشعرية بالاهتزازات الأكثر توتراً وامتداداً في وجدان الشاعر ، من غير أن يهمل رؤاه الفلسفية والفكرية للذات والعالم ، وصلتها بالمدى الذي تبلغه ذروة التوتر ومسافته القصوى .

ولكن بغضّ النظر عن الملاحقة الأكاديمية لما يشتمله هذا المفهوم أو ذاك ، وسواء وضعنا نصب أعيننا مسألة الاستضاءة بالإنجازات النظرية والنقدية المعاصرة ، في إطار التعامل مع الشعرية ، أو انصرفنا عن أي تصوّر مسبق لها ، أو أيّة معرفة قَبْلية بكيفيات التعامل مع النصوص الشعرية التي تضمّها المجموعات الشعرية المطبوعة للدكتورة سعاد الصباح ، لا بدّ من التخويض المباشر في هذه النصوص ، من أجل اكتشاف البؤر والمواقع التي توضّعت خلالها الملامح الأكثر تميّزاً وتفرّداً في تربتها الشعرية ، على مستويي الرؤى والصياغة ، مع الإشارة إلى قدر غير يسير من التحفّظات التي تكتنف مفهوم الفرادة ، وضرورة إدراجه في

سياقه النسبي ، وخصوصاً أن الحركة التاريخية للشعر العربي ـ وربما للشعر غير العربي أيضاً ـ أخرجت الفرادة من حالة الإطلاق المفهومي ، وجعلتها في كل تناول يتّسم بقدر من الجدّة في الكيفية ، أو يضم قدراً من الإضافة على ما يمكن أن يكون قد أنتج قبلاً .

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

### 3 ـ الشعرية وبوح الأنوثة :

على الرغم من طغيان الطابع الذكوري على تاريخنا الأدبي العربي ، فإن هذا التاريخ شهد أسماء نساء شاعرات شكّلن موضوعات لعدد من الدراسات الأكاديمية الرصينة في أكثر من جامعة عربية . ولكن المفارقة كانت في أنّ ذلك الشعر ، أو أن ما وصلنا من ذلك الشعر ، أو أنّ ما سمحت به الذائقة الذكورية بتدوينه وتناقله من ذلك الشعر ، يشي بانتمائه المباشر إلى ثقافة الذكور ، إذ يخوض معظمه في الموضوعات نفسها التي تناولها شعر الذكور ، بالطريقة نفسها وبالروح نفسها ، مع استثناءات قليلة لم تستطع أن تشكّل ظاهرة[7] ، حيث جرى شعر المرأة في إطار رثاء الأب أو الأخ كمعظم شعر الخنساء ، وندر أن تناول الزوج أو الحبيب أو تناول شؤوناً أنثوية خالصة ، إلا على سبيل الاستثناء النادر كما سبقت الإشارة . وقد يعود ذلك إلى ما أشرنا إليه بخصوص سيادة الثقافة والذائقة الذكوريتين ، والرقابة

الصارمة التي مارسها ارتهان رواية شعرنا القديم وتدوينه لنمط معين من الرواة والمدوّنين . فإذا كانت هذه الذائقة قد أسقطت من ذلك الشعر القديم قدراً هائلاً ربما كان قد شمل شعر أهل القرى كلهم في الجاهلية ، فأهملت روايته وتدوينه ، لمجرد أن الذائقة البدوية لم تستسغه[8] ، فمن المنطقي أن تكون الذائقة نفسها قد أسقطت بالمقابل جميع ما لم تكن تستسيغه من شعر النساء ، وخصوصاً ذلك الشعر الذي تناول شؤوناً أنثوية ، أو وجد فيه الذكور ما لا يتناسب مع ذائقتهم وأخلاقياتهم التي كانت شائعة آنذاك ، على افتراض أنّ هذا الضرب من الشعر كان موجوداً بطبيعة الحال . وربما ارتدّ السبب أيضاً إلى أن الأنثى بطبعها المتحفّظ أو المحافظ بصورة فطرية أو شبه فطرية[9] انصرفت موضوعياً عن جعل أنوثتها موضوعاً أو مادّة شعرية ، فالشعر في جانب رئيس منه بوح ، وامتداد إلى الآخر ، أو توجّه إليه بالمكنونات الدّفينة التي لا بدّ من استجلائها قبل جعلها سبيلاً أو مادة للامتداد والتوجّه ، وهذا ما يتعارض موضوعياً مع التحفّظ الأنثوي ، القائم حالياً وعبر التاريخ ، سواء تم النظر إليه بوصفه معطىً طبيعياً في شخصية الأنثى ، أو تمّ النظر إليه بوصفه واحداً من منتجات القمع الذكوري التاريخي والراهن .

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

وعندما بلغ البوح حدوداً غير مسبوقة في شعر سعاد الصباح تضاعفت استثاراته ومجالاته الجاذبة ، لسبب رئيس يتلخص في أنّ البوح بحدّ ذاته ، حتى لو كان بوح ذكور بموضوعات ذكورية شائعة ، يشكّل استثارة سعى الفن إلى استثمارها عبر أجناسه كلها ، ومن الطبيعي تبعاً لذلك ، أن تبلغ الاستثارة أضعافها المضاعفة ، إذا صدر البوح عن كائن شديد الانطواء والانغلاق ولم يشع عنه أنه يبوح بشيء .

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

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

وإذا اتّجهنا إلى توسيع فكرة البوح ، وصلتها بالشعر ، فمن الممكن أن يصبح الشعر اللاصق بالأعماق كله بوحاً ، بحيث يصير وصف الطبيعة ، مثلاً ، بوحاً بتأثيراتها في النفس ، ويصير إعلان الغضب والسخط على الأعداء بوحاً بالحقد والكراهية ، على سبيل المثال أيضاً ، ولذلك لا بدّ من تقييد الأمر بأمثلته التي استنبتت وضعه ضمن حيّز مستقلّ ، فمجرّد جعل عبارة «سرّ نسائي» عنواناً لإحدى القصائد ، يشعرنا بأن هذه القصيدة كلها لا تخرج عن نطاق البوح بما يستشير شغف الأنثى بإعلانات الحب التي لا تنتهي :

قل لي أُحبُّكِ
قل لي أُحبُّكِ
أعرف أنك تكره التكرارْ . .
ولكنني كامرأة
أُحبُّ من يحكُّ لي جلدَ أنوثتي (10)

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

على يديكَ أكتشفُ جغرافيةَ جسدي
تلّةً تلّةً
ينبوعاً ينبوعاً
سحابةً سحابةً
رابيةً رابيةً
إنني مَدينةٌ لك
بكلِّ هذا التنوّعِ في أقاليمي
وكل هذه الحلاوةِ في فاكهتي[11]

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

أغارُ من رسائلِ الحبِّ التي تكتُبُها
وقطةِ البيت التي تحضِنُها[12]

وتجتاحها أيضاً هبّات الجنون :

أيها السيد
إنني امرأة مجنونةٌ جداً
ولا وصف لحالي
إن حبي لك من باب الخرافاتِ فلا تكسرْ خيالي[13]

وتزدحم في تلك المناخات أيضاً أنواء الخليج العربي وخطّ الاستواء :

أنا الخليجيّةُ التي يمرّ من بين شفتيها خط الاستواء[14]

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

لماذا الرجلُ الشرقيُّ يَنسى
حين يَلقى امرأةً نصفَ الكلامْ
ولماذا لا يرى فيها سوى قطعةِ حلوى
وزغاليلِ حمام
ولماذا يقطفُ التفاحَ من أشجارها
ثم ينام[15]

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

سأنسفُ هذي السماواتِ
نجماً فنجما
ولن أتنازل عمّا أريدْ[16]

**4 ـ اختلاجات اللغة والكلمات ذات البعد الجنسي :**

من أبرز المواضع التي يتجلّى فيها القول الشعري ، هو تلك المسافة التي تستغرقها اللغة للعبور بين البوح والكتمان ، بين المكشوف العاري والأقنعة المتراكبة الرامية إلى تغطيته وإضماره . وهي مسافة لا تعرف السكون بطبيعة الحال ، بل هي موّارة بالتوتّر والتبدّل ، إلى حدّ أنها تنكمش وتتقلّص لتعدم الفارق بين المباح والمقنّع ، أو تتمدّد وتتّسع لتصبح المسافة بين قناع أوّلي وقناع مركّب فوقه ، أضعاف المسافة بين المباح والمقنّع . فضلاً عن أنّ الشعر ، عبر تلك المسافة ، أو بجعله تجسيداً لتلك المسافة ، يحوّل القناع بحدّ ذاته إلى درجة من درجات البوح ، مثلما يحوّل المباح المعرّى إلى أحد أشكال الأقنعة التي تمثّلت بشكل رئيس بالألفاظ ذات الإيحاء أو البعد الجنسي ، التي يعمل وجودها في نسقها التعبيري على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة ، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرف ، من خلال

جعلها ثوباً شفافاً ، وظيفته الأولى لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة ، وليس إلى تستيرها وتغطيتها .

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

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

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

مراكبك وحدها
هي التي تملك اللجوء
إلى مياهي الإقليمية
مراكبك وحدها

هي التي تسافر في دمي
دون استئذان[17]

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

وهذا جميعه يسهم في نزع الصفة الجنسية الأحادية عن وظيفة الأنثى ، ويزحمها بكل التنوّع الذي انطوت عليه وظائف الأنوثة عبر التاريخ ، كالعشق ، والأمومة ، والقدرة على إدراج الآخرين ـ أفراد الأسرة مثلاً ـ داخل أضمومة الوئام والحنان ، وسعة الصدر ، والقدرة على الاستيعاب والغفران ، وغير ذلك .

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

وعلى ذلك . . ترتبط الشطآن والسواحل والخلجان والمرافىء ، والغابات ، والقيعان ، واللآلىء ، والأنهار ، والمناجم ، والفواكه ، والأوردة والشرايين ، والجراح ، والأماكن المطعونة ، وأرض الفلاحة ، والخصوبة ، والورود بالأنوثة . وبالمقابل : ترتبط الأسماك المتوحشة ، والألغام ، والقراصنة ، والعواصف الاستوائية ، والأمواج والبروق والرعود ، والمراكب ، والاستعمار القديم ، وكتابة السطور أو حفرها ، و«البحّار الفينيقي الذي ليس له مرافىء ثابتة»[18] ، بالذكورة . على الرغم من ربط ألفاظ الأنوثة أحياناً بالفاعلية الكبيرة ، التي تبلغ حداً متطرفاً من العنف والهيجان :

يا سيدي
لا تخشَ أمواجي ولا عواصفي
ألا تحبّ امرأة ليس لها سواحل[19]

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

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

يتصارع في داخلي بحران
بحر أنوثتي المتوسّط
وبحر رجولتك
المزروع بالألغام والقراصنة
والأسماك المتوحّشة
تتصارع أمواجك وشواطئي الرملية
وغاباتي
وأمطارك الاستوائية
. . . يهاجمني صوتك في وحدتي
كذئب مشتعل العينين

يترك جرحاً في الرقبة
وجرحاً في الذاكرة
وطعنة في خاصرتي
وطعنة في شراشفي
يعجنني كل ليلة
بالقرفة والزعفران
والبهارات الحارقة[20]

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

شواطئي تضربها البروق والرعودْ
هذا أنا من يوم أن عشقتْ
أشرعتي مفتوحة
ضفائري مفتوحة
أوردتي مفتوحة
وأنهري تهزأ بالسدودْ[21]

* * *

يا من يكتب قصائدَ العشق على تضاريس أيّامي
قلبي فاكهة تنتظر القِطافْ
ومساماتي مفتوحة لمراكبك القادمة مع الريح[22]

* * *

أنت كالاستعمار القديمْ
تضع يدك على مناجمي
وقمحي وفاكهتي ومعادني[23]

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

ففي حالة العشقِ
لسنا نفرّق بين السفوح
وبين الهضابْ
وبين السطور وبين الكتابْ[24]

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

أمّا المرأة
فتكتب بذات الطريقة
التي تعطي بها طفلاً
وبنفس الحماسة
التي تمنح بها حليبَها
الرجل يكتب في أوقات فراغه
والمرأة تكتب في أيّام خصوبتها
واحتشادها بالبروق[25]

ولم يغب عن ذهن الشاعرة أن هذه الخصوبة التي تجسّد أروع ما لدى الأنثى ، هي خصوبة مخنوقة بعوامل القهر ، وأسباب الفناء ، ومغطّاة بمركبات ومركبات لا حصر لها من السواد والشقاء ، الراهن والتاريخي ، فهي موجودة بنقائها الأبهى ، برغم كل شيء ، وبرغم اشتراط اكتشاف النقاء بفاعلية الذكورة :

أنت لو فتّشت في أعماق روحي
لوجدت اللؤلؤَ الأسودَ
مزروعاً بقاعي[26]

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

**5 ـ أنا الأنثى ، ورسم الصورة الشخصية :**

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

الأول : أنّ ما وضع في حيّز الفخر التراثي ، لم يكن جميعه مدحاً خالصاً للذات ، بل ربما اتّجه إلى خلاف المدح ، كما في لامية الشنفرى ، وشطر كبير من شعر الصعاليك ، وبعض أبيات معلقة طرفة ، على سبيل المثال لا الحصر ، فطرفة يقول :

وما زال تَشرابي الخمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلّها وأفردت إفــرادَ البعير المعبّدِ
أنا الرجل الضربُ الذي تعرفونه خَشاشٌ كرأس الحيّــة المتوقد[27]

والثاني : ما نجده في تاريخ الرسم الأوروبي من ولع خاص عند الفنانين برسم صورهم الشخصية ، بالمعنى الحرفي للكلمة ؛ فقلّما نجد فناناً لم يرسم صورته ، ووصل الأمر ببوتشيللي ، في عصر النهضة ، أنه كان يرسم صورته في كل لوحة يرسمها ، جاعلاً إياها

بمثابة التوقيع ، وبلغ الأمر برامبرانت وفان كوخ أن كلاً منهما رسم لنفسه سلسلة من الصور . ووضع الشاعر العربي التراثي لم يكن مختلفاً على الإطلاق عن الفنان الأوروبي في هذا الإطار ، فالفنان الأوروبي رسم نفسه بالريشة والخطوط والألوان ، والشاعر العربي رسم نفسه بالكلمات .

وشكّل رسم الصورة الشخصية ، أو سلسلة الصور الشخصية ، حيّزاً رئيساً في شعر الدكتورة سعاد الصباح . مع الإشارة إلى أن هذه الصور المرسومة بالكلمات ليست متطابقة مع الصور المرسومة بالخطوط والألوان ، التي حرص فيها أصحابها على أن تكون الصّور تشبههم فعلاً حتى لو خالف الفنان في رسمها الأسلوب الواقعي المعروف ، وشحنها بأبعاد تعبيرية وجمالية إضافية ، تبتعد بها مسافة ملحوظة عن مرجعيتها الواقعية ، بينما تحتفظ الصورة المرسومة بالكلمات بإمكانات الإطلاق والتأبي على التجسّد في إطار المطابقة مع الأصل الواقعي . فالصورة الشخصية المرسومة بالكلمات تحتمل عدداً يصعب حصره من الاقتراحات والافتراضات التي يقوم بها كلّ قارىء ، من أجل تحويل النسق اللغوي إلى نسق تصويري أو تصوّري .

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

أنا الخليجية التي تقاتل بأظافرها
من أجل أن يكون الخبز للجميع
والمطر للجميع
والحب للجميع[28]

وبالمقابل ، نجد التصوير الشخصي الذي يفترض أنه يسعى إلى قدر كبير من المطابقة مع مرجعيته الواقعية في هذا النسق :

قد كان بوسعي
أن أحتسي القهوة في دفء فراشي
أن أتحمّصَ تحت الشمسِ
وأرقصَ فوق الموج ككل الحوريات
وكان بوسعي
أن أتشكّل بالفيروزِ وبالياقوتِ
وأن أتثنّى كالملكاتِ
لكني خنت قوانين الأنثى
واخترت مواجهة الكلمات[29]

ونستطيع أن نضم إلى رسم الصور الشخصية شطراً من علاقة الرجل بالمرأة التي احتكر تقديمها وحديثه عنها من وجهة نظره عبر التاريخ . ولذلك تحرص الشاعرة على الحديث عنها من وجهة نظرها ، سواء اتخذ الحديث طابع الاتهام الصريح بسعي الرجل إلى إلغاء المرأة واستغلال ضعفها من أجل نهمه الذي لا يشبع ، أو اتخذ طابعاً آخر :

وعندما رأيتني مكسورة مقهورةً
حولت أجزائي إلى أجزاءْ
وبعدها تركتني ضائعةً
كذرة الغبار
بين الأرض والسماءْ[30]

والأمر نفسه في قصيدة (إلى روبوت عربي عاشق) :

تشتري الكتب ولا تقرؤها
وتمارس الحب كما تخلع حذاءَك[31]

ولكن العلاقة مع الرجل ليست دائماً هكذا ، فمثلما تتنوّع النساء يتنوّع الرجال ، وتختلف العلاقة باختلاف الرجل الذي تناديه أنثاه في إحدى قصائد الحب :

أريد أن أذهب معك
إلى آخر الجنون
وإلى آخر التحدي
وإلى آخر أنوثتي[32]

ومهما اختلفت الصور ، وتفاصيل رسمها ، وأساليب صياغتها ، تظل مساحات كبيرة من هذه الصور مظللة بهذا الحزن الذي تَبرع في بثه واستثارة أساه الرّهيف :

يدان ترسمان في الفضاء خطوطاً وأشكالاً
لا تستطيع أن تفهمها
سوى امرأة عربيةٍ
تتسكّع على أرصفة الحزن مثلي[33]

**6 ـ التنويع على وتر الحب :**

تتصدّر قصائد الحب قائمة الموضوعات في شعر سعاد الصباح ، وعلى الرغم من أن قصائد الحب في الشعر العربي والعالمي ، تسير جميعها في إطار امتداح محاسن الطرف الآخر ، وتسعى إلى التقرّب منه ، وإبلاغه رسالة يمكن أن تختزلها كلمة «أحبك» ، فإن توليد المعاني ، والأفكار ، والصور ، والصياغات ، المتنوعة لإبلاغ الرسالة ـ الكلمة ، لم ينضب عبر كل مراحل تاريخ الشعر الإنساني . ولم يستطع الشعر ، ولا تعاقب الأجيال ، ولا تفجّر المعرفة استنفاده . وما زال التنويع في طريقة قول رسالة الحب ، أو كلمة الحب ، يثير استحساننا ، ويجتذب ذائقتنا الفنية ، والأمثلة في شعر سعاد الصباح قلّما تخلو منها قصيدة :

قل لي (أحبكِ)
كي تزيدَ قناعتي
أني امرأةً
قل لي (أحبكِ)

كي أصيرَ بلحظة
شفّافة كاللؤلؤه[34]

* * *

قل لي قل لي
كيف تصيرُ المرأة ـ حين تحبُّ ـ
شجيرة فلٍّ ؟
قل لي
كيف يكون الشبه الصارخُ
بين الأصلِ وبين الظلِّ
بين العين وبين الكحلِ
كيف تصير امرأة عن عاشقها
نسخة حبٍّ طبقَ الأصلِ[35]

والأمثلة التي نبسطها خلال البحث تشتمل على التنويعات التي انطوت عليها قصائد الشاعرة ، وهي بطبيعة الحال ليست على سوية واحدة ، من حيث سطوع الفكرة ، وأناقة التعبير ، وإتقان الصياغة ، وعنف التوتر :

أية أسماك متوحّشة أطلقتها في شراييني
أية أمصال ثورية حقنتها في دمي
فبعد كل يومٍ أقضيه معكْ
أعود ممتلئةً بالشمسِ
ومضرّجةً بالبروقِ
وفي عيني تركض خيول الحريه[36]

ومهما يكن من أمر ، ومهما بلغ إعجابنا بالفن المركّب ، الذي «يظهر ويبطن» والذي ينطوي على الثراء والتنوّع ، يظلّ إعجابنا بمهارة التنويع على الوتر الواحد ، أو الآلة الواحدة ، قائماً ، من غير أن يتناقض هذا الإعجاب مع الإعجاب المتذوق الواعي

للعمل السمفوني الضخم ، الذي تشترك في أدائه فرقة أوركسترالية مكونة من عشرات العازفين ، بعشرات الآلات .

**7 ـ شعرية العيش اليومي والحياة العصرية :**

ربما استهجن كثيرون إدراج العيش اليومي في إطار الشعرية ، فلا يغيب عن النظر أن هناك كثيرين ـ أساتذة أكاديميين ومثقّفين ونقّاداً وقراء وشعراء ـ يحصرون الشعر في «الكلام الموزون المقفى» . ولا يغيب عن النظر أيضاً كثرة التبرّم بالحياة العصرية وازدحامها بالآلات ، وكثرة التحسّر على الماضي و«أيّام زمان» وما كان فيها من هناءات مزعومة تظلّلها البساطة ، والحياة السهلة الخالية من التعقيد .

فكيف يمكن القبول بشعرية العيش ، وخصوصاً ذلك العيش المثقل بقضايا هذا العصر ، وهمومه الكبرى ؟ .

ولن نذهب في تلمّس الردّ بعيداً ، فكثير من جماليات الشعر ينبثق انبثاقاً مباشراً عن جماليات الحياة والانخراط اليومي في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة ، كما أن تذوّق كثير من جماليات الشعر يستحيل خارج الإحالات المتواترة إلى التجسّدات الواقعية «المادية» التي تمارسها أنساق شعرية كثيرة ، تنطوي في إطار ما يدعى «شعرية الحالة أو شعرية الموقف» أو في جماليات الأشياء العادية ، بصورتها المعتادة إلى أقصى حدود الاعتياد ، حتى لو جاءت مرصوفة بعضها قرب بعض ، من غير وجود ما يشي بأن الشاعرة قد أخضعت نسقها الشعري لأية معالجة معروفة في إطار العملية الشعرية :

الحركة الأولى من السمفونية الخامسة
وبيانو كليدرمان
قهوة الإكسبريسو
منزل موزار في سالزبورغ
وزواج فيغارو
المقاهي الإيطالية الصغيرة على شواطىء كيمو
وفينيسيا وسان ريمو[37]

ويتضح في هذه الجماليات ارتباطها بالعيش في أوروبا ، وربما كان غنياً عن التعريف نزوع الشعر إلى الذهاب بالشاعر والقارىء معاً إلى مقادير متباينة من الاغتراب العنيف عن رتابة الحياة اليومية القاتلة ، سواء كان الاغتراب مجرد نزوع تخييلي يمارسه الشاعر على الورق ، أو يمارسه على المستوى الواقعي في المكان ، بالإضافة إلى ما هو معروف عن الجمال الفعلي لكثير من المواقع الأوروبية التي أتت في شعر الدكتورة سعاد ، كالشواطىء الإيطالية ، والغابات السويسرية ، ومقاهي باريس :

فهندسة باريس الجميلة
لا تقبل امرأة تتناول العشاء وحدها
ولا زهرة تتفتح وحدها
ولا غيمة تمطر وحدها[38]

* * *

ويا سيدتي
إن امرأة لها مثل عينيك السوداوين
لا تتعشى وحدها في مدينتنا[39]

ومن الطبيعي أن جماليات الحياة الباريسية تتجسّد في الحالة النقيضة للحالة التي عرضها النسق السابق ، ولكن استشفافها لا يتحقق بدونه .

والجماليات المدينية ليست وقفاً على المدن الأوروبية ، حيث تحتلّ بيروت ، وجماليات العيش فيها مساحة مهمة في هذا السياق :

آتي إلى بيروت
كي أبحث عن حبي وعن أحبتي
أبحث عن (ترويقة) الفول لدى (مرّوش)
عن باعة القهوة في الكورنيش
عن (منقوشة الزعتر) ، عن جريدتي[40]

وهناك أيضاً مواضع كثيرة لهذه الجماليات التي لا تتحدد بمدن أوروبية أو عربية ، بل

تتوزّع بين التفاعل العذب مع موجودات الطبيعة أحياناً ، ومع موجودات البيوت العصرية أحياناً أخرى :

وطموحي هو أن أمشي ساعات وساعات معك
تحت موسيقى المطر[41]

* * *

ويثيرني في بيتك الأليف كل شيء
البسط الحمراء
والأزهار
واللوحات
والتبغ الذي يرفض أن يفارق الحيطان[42]

مع الإشارة إلى أن الخروج إلى سماء المطر ، من دفء البيوت ، وحميمية الموجودات ، للتسكّع على أرصفة العمر وأرصفة المطر ، هو السمة الغالبة على نوعية العيش الذي يجتذب الشعر في أنساقه التي نُعنى بها الآن :

صوت المطر وسماء سبتمبر وأحزان الطيور
الذاهبة إلى المنفى
براري الطفولة ورائحة البن في كافتيريات روما[43]

**8 ـ جماليات تشكيل القصيدة :**

يتراوح تشكيل القصيدة لدى سعاد الصباح بين انتهاج بعض النماذج التي أرهصت لظهور الحداثة في الشعر العربي ، وبين الإسراف في التجريب ، الذي يجعل الشعر في بعض الأنساق ذات النزوع النثري يفقد صفاته التي تميزه بوصفه جنساً أدبياً ، لتقارب بالتالي ما يسمّى بالنصّ المفتوح الذي تفقد فيه الأجناس الأدبية «الشعر والقصة والمسرح» صفاتها النوعية ، وتتمرّد على إخضاعها لمبدأ التجنيس الأدبي .

وفيما يتعلّق بالطرائق التي لجأت إليها الشاعرة في تشكيل قصائدها ، نجد اختلافات بيّنة بين قصيدة وقصيدة ، من جانب ، وبين البدايات والقصائد المتأخرة ، من جانب آخر ، ونجد

أيضاً أن النسبة العظمى من القصائد شكّلتها الشاعرة وفق ما تشكّلت عليه معظم قصائد الشعر العربي ، خلال النصف الثاني من القرن العشرين . وربما نمارس قدراً من التزيّد المعرفي ، الذي يأتي في غير موضعه ، في حال عرّفنا ما هو معروف على نطق واسعة ، ولذلك سنكتفي بالإشارة إلى أبرز ما جاء بارزاً ونامياً باتجاه نموّ القصبات الأعلى من الشعر ، في عدد قليل من النقاط المعروضة بقدر واضح من الإيجاز :

**8/أ . المُقنِع والمُفحِم :**

الكلام المتبادل في إطار ما يسمّونه بالوظيفة التداولية ـ الاستعمالية للغة ، يرمي إلى التوصيل والإبلاغ والإقناع ، سواء نجح في مراميه أو لم ينجح . والأمر يظلّ نفسه في معظم الأشكال التي يتّخذها الخطاب غير الأدبي ، كالخطاب العلمي ، أو السياسي ، أو الفلسفي ، أو النقدي . . وغير ذلك ، حيث تكتفي هذه الأشكال بالإيضاح والإفصاح والسعي إلى الإقناع ، عبر استعمال مختلف صيغ الإيصال والتبيين .

ولكن الخطاب الأدبي ـ الشعري على قدر إضافي من التخصيص ـ لا يكتفي بمجرد الإيضاح والإقناع ، فهو يرفع مستوى الأداء اللغوي لنقل ما يريده من مستوى الإيضاح والإقناع ، إلى مستوى الإفحام الذي لا يدع للمتلقي مجالاً للتشكيك بما تلقاه ، ويمحو أية مساحة للتردّد وعدم الاقتناع . إن الشعر لا يكتفي بالإضاءة ، إن عليه أن يبهر ويعمي الأبصار أحياناً من شدّة الإضاءة . إنّه لا يدع مجالاً لتسرّب الفكرة الشعرية من ثقوب الصياغة ، أو فراغات القول ، بل يبقيها في حالة متدفقة من الطغيان الذي يستحوذ على مجامع الوعي ، ويستأثر بتملّك الذائقة . الشعر يمنع ما فيه من التلاشي والخمود والشحوب ، ويبقيه في حالة فذّة من التوهّج والاتّقاد والسطوع .

وفي شعر الدكتورة سعاد الصباح نجد وفرة من الأمثلة التي تكاد تشمل معظم الموضوعات والأطر التي عرضها شعرها . ففي الإطار السياسي نجد صرخات عديدة لا تتيح لمن تبلغ أسماعه أن يسمع سواها :

أيها الآتون في الفجر على دبابة
من رأى دبابة تُجري حواراً[44]

وهذا الرفض العنيف لمنطق القمع السياسي الراهن نراه يتّسع ليملأ حلوق أولئك الرافضين لمنطق القمع وتأليه الحكام ، أولئك المنتشرين في بقاع المنطقة العربية كلّها وليس في هذا القطر أو ذاك ، أولئك الذين استلبوا الإرادة والقدرة على الفعل ، فلم يبقَ لهم سوى الرفض السلبي الذي يتجسّد بمجرّد النواح والبكاء :

كلّما شاهدت طفلاً عربياً
يشرب البغضاء من ثدي الإذاعاتِ
بكيت
كلما شاهدت جيشاً عربياً
يطلق النار على الشعب بكيتْ
كلّما حدّثني الحاكم عن عشق الجماهير له
وعن الشّورى وعن حرية الرأي بكيتْ
كلّما استجوبني بوليس قطر عربي
عن تفاصيل جوازي
عدت من حيث أتيت[45]

والإفحام نجده أيضاً في الأطر غير السياسية ؛ ففي إطار العلاقة بين الرجل والمرأة نجد هذه المفارقة التي يغنينا سطوع طرحها عن أي تعليق :

إن شفاهك مثل الشوكِ
وإن سريرك مثل القبرْ
إني في حال الغليان
وإنك رجل تحت الصفرْ[46]

**8/ب . الفكرة الشعرية :**

قلّص الشعر المعاصر مساحة الاهتمام بالمعاني والأفكار إلى درجة الإلغاء ، بحيث يمكن اعتصار شطر كبير من الشعر العربي المعاصر دون أن يؤدي الاعتصار إلى استخلاص أفكار جديدة مثيرة . والسند النظري في ذلك أنّ المهم في الشعر طريقة الصّياغة ، وكيفية تقديم

المعنى ، وليس المعنى نفسه ، بالاتساق مع ما ذهب إليه الجاحظ في الزمن السالف من أن المعنى مطروح على قارعة الطريق .

ولا أظنّ أنّ هذا السند النظري الذي وجد في الشعريات الغربية المعاصرة كثيراً مما يضافره بهذا القدر أو ذاك ، رمى يوماً إلى إلغاء الفكرة أو تهميشها ، فربّما فُهم إبراز كيفيّات الصياغة ، وطرائق القول ، وما إلى ذلك ، فهماً خاطئاً . فإبراز أمر أو الإعلاء من شأنه وقيمته ، لا يجوز أن يعني إلغاء سواه . وربما كان مجرد الإشارة إلى بعض ما جاء في شعر الدكتورة سعاد من أفكار متمتعة بقدر من الطرافة والجدة ، يكفي للتدليل على ما تختزنه بعض هذه الأفكار من طاقة شعرية مضمرة تصبّ في إطار الفكرة الذاهبة إلى ضرورة أن تعيد الشعرية المعاصرة للمعاني والأفكار اعتبارها ومكانتها اللائقة :

في المقاهي الأوروبية
أقرأ جريدتي وحدي
وفي المقاهي العربية
يقرأ كل الجالسين جريدتي معي[47]

إن ما ورد آنفاً يشبه اللقطة السينمائية الخاطفة لمفارقة مألوفة جداً ، ولكن ذلك لا يمنع المفارقة من تمتعها بجمالية خاصة ، دون أن ينفتح ذلك المشهد ، كالمشهد التالي ، على مسائل المفاضلة بين الشرق والغرب ، بين الحياة في أوروبا التي تجعل المرأة حمامة ، والحياة في المجتمعات العربية التي تجعل المرأة مجرّد دجاجة مكانها الوحيد هو «قنّ الدجاج» .

عندما تسافر امرأة عربية
إلى باريس أو لندن أو روما
تأخذ على الفور شكل حمامة
وفي طريق العودة
تدخل مع بقية الدجاجات
إلى قنّها[48]

مع ضرورة الإشارة إلى أن تلك الزنزانة التي جعلتها اسماً للوطن والقصيدة ، والتي

جعلتها الشاعرة مآلاً لكل أنثى تعود إلى الوطن ، بعد أن كانت قد انفلتت من أسره أياماً أو سنوات من الحرية ، لا تؤوي النساء فقط ، فهي تعرف أنها تؤوي المجتمع بكامله إناثاً وذكوراً .

**8/ج . الجماليات الخاصة بالأشياء إذا غيّرنا زاوية الرؤية :**

توسم حركة الحداثة أحياناً في إطار إجراء نوع من المقارنة والمصالحة مع الشعر التراثي ، بأنها مجرّد إعادة ترتيب الأشياء على الطاولة ، في سبيل إنتاج جماليات جديدة ، يمكن أن تنتج عن مجرّد كسر رتابة التكرار وتغيير زاوية الرؤية . وربّما صار شائعاً أنّ إدمان رؤية الأشياء من الزاوية الوحيدة التي اعتدنا التزامها للرؤية يؤدّي إلى جملة من النتائج السلبية :

منها أنّ ما هو فريد أو جميل يفقد فرادته وجماله ، أو يستنفد طاقته الجمالية بفعل إطالة التعوّد والتكرار ، بحيث ينزع عنه التعود صفة الفرادة الجمالية ، ويدرجه في سياق المألوف العادي ، وأن التزام الزاوية ذاتها لرؤية الأشياء ذاتها نوع من البلادة والسكونية التي تقتل الحيوية والحركية اللتين تسمان فكرة التطور البشري على الأصعدة كلها ، وليس على الصعيد الفني أو الشعري فقط . باختصار إن التزام زاوية واحدة للرؤية هو قتل مزدوج للرائي والمرئيّ على حدّ سواء .

ولذلك كله لم يكن أمام حركة الشعر العربي الحديث مفرّ من التغيير الدائم لزاوية الرؤية ، للتمكن من رؤية ما يجب رؤيته من مختلف جوانبه . من غير أن يتعارض ذلك مع البحث الدائب عن مرئيات جديدة وكيفيات جديدة ، وابتداع زوايا جديدة للرؤية .

وفي شعر الدكتورة سعاد ـ وخصوصاً شعرها الأكثر حداثة ـ نرى كثيراً من الزوايا الجديدة للرؤية ، ونرى أحياناً مجرّد إحداث انزياحات طفيفة في زاوية الرؤية ، بحيث تنبثق الشعرية عن إحداث هذه الانزياحات ، حتى لو أتت في سياق نثري خالص ، لا يختلف عن سياق الخطاب السياسي إلاّ في المقدار الذي تبلغه مسافة الانزياح ، أو درجته ، مهما يكن مقدار الانزياح طفيفاً . مع الإشارة إلى أن الشكلانيين الروس اشترطوا لفنّية الفنّ نزع الأُلفة عن الأشياء المألوفة ، وإحداث انزياحات في كيفيات الرؤية وزواياها المعتمدة لرؤية المرئيات بواسطة الفن .

يأتي تعريف الشاعرة للديمقراطية ، والعالم الثالث مثالاً ممتازاً على ما نسوقه في هذا الإطار :

الديمقراطية أن تقول المرأة
رأيها في الحب
دون أن يقتلها أحد[49]

* * *

لأن الحُب عندنا
انفعال من الدرجة الثالثة
والمرأة مواطنة من الدرجة الثالثة
وكتب الشعر كتب من الدرجة الثالثة
يسموننا شعوب العالم الثالث[50]

ولا يأتي تغيير زاوية الرؤية في سياق نزع الأُلفة عن الأشياء التي اعتدنا طرحها في الخطاب السياسي فقط ، بل يأتي أحياناً مفعماً بتدفّق الصور الشعرية الكثيفة كما في هذا النسق :

هذا ورق مشتعل كالنار
أسأل نفسي
وأنا أمشي فوق نثارات الياقوت
أهذا ورق أم أفكار[51]

ويأتي التعبير أحياناً في إطار كيفية تناول الفكرة ، كما في هذا الدوران المتتالي :

تدور المقاهي حول نفسها
تدور كلماتك حول أنوثتي
تدور الذكريات حول عنقي
أهرب من رائحة صوتك
إلى غرفتي[52]

وتأتي بعض الأنساق مشبعة بشيء من القسوة ، ولكننا على الرغم من ذلك لا نعدم وجود الطرافة في تصوير الحب المشوي على نار الفحم :

في حين أن العاشقة العربية
تُشوى
على نار الفحم[53]

وتعي الشاعرة مسألة الجنس الأدبي ، والفرق بين الخطاب السياسي والخطاب الشعري ، لكن إلحاحها على فكرة الحرية يجعلها أحياناً تسرف في التمرد على «كل شيء» لينعكس ذلك على معظم نتاجها الشعري اللاحق الذي تحتل فيه الحريّة بلفظها الصريح المكانة الأبرز :

وأخلع الحذاء الصيني الضيّق
من عقلي ومن قدمي
وأذهب معك إلى آخر الحرية[54]

وربما كانت تسعى بشكل واعٍ ومتعمد إلى أن تسهم في إنتاج ما يسمّى بالنص المفتوح الذي يأتي ذكره صراحة في معرض المشابهة بين الراهن وما يقع في حقل الطموح ، أو في معرض جعل الملفوظ مجرّد ظاهر دالّ على المضمر الباطني :

أهمّ ما فيك
أنك لا تتعامل معي
كقصيدة منتهية
وإنما تتعامل معي كنصّ مفتوح على الحرية[55]

**8/د . الاشتباك بين البطاقة الشعرية والقصة القصيرة**

في هذا السياق ، تضيع الحدود إلى حدّ لافت بين ما يأتي في إطار كل من الجنسين الأدبيين المشار إليهما . ومعروف أنّ ضياع الحدود ، أو ميوعتها ، أمر كثير الشيوع بين القصة القصيرة المعاصرة ، والقصيدة النثرية المعاصرة ، وخاصّة حين يكون كل منهما مجرد

خاطرة مطوّرة ، أو غير مطوّرة ، أتت عفو الخاطر ، فيعمد صاحبها إلى تدوينها في حيّز القصّة القصيرة ، أو القصيدة النثرية مع الإشارة إلى صلة ذلك بالاطّلاع على التجارب الشعرية الأوروبية المعاصرة ، التي عرفت ما يمكن تسميته بالبطاقة الشعرية التي تشكّلت منها مجموعة جاك بريفير «كلمات» Paroles على سبيل المثال . حيث تضمر مثل هذه البطاقات قصّة شديدة القصر ، لكنها قصّة ، ويمكن عدّها أحياناً قصيدة أو بطاقة تضمر فكرة قصّة ، كما في هذا الحلم الذي تقصّه الدكتورة سعاد .

حلمت ليلة أمس
بأنني أصبحت سنبلة
في براري صدرك
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تأخذني إلى خبّاز المدينة
فيحوّلني إلى رغيف ساخن
وتأكلني (56)

وربما كان الاشتباك بين الأجناس الأدبية سمة بارزة للخطاب الأدبي المعاصر ، بحيث يكون اشتباك الشعر مع سواه ، أو سوى الشعر مع الشعر ، سبيلاً إلى أن يغتني كل جنس بالآخر ، في إطار مفهوم النظام الأدبي والصياغة وكيفيات البناء ، وليس فقط في إطار التناصّ .

وبعد :

لا يجوز الزعم بأن هذا البحث قد استوفى ما في شعر سعاد الصباح من قضايا ، فالنية معقودة في الأصل على تناول ما يمكن أن يكون الشعر الذي تجوّلنا في رحابه قد تفرّد بتناوله أو تناوله بطريقة مميّزة ، فيها مقدار من الجدّة ، أو مقدار من التجوال في البراري البكر ، والغابات العذراء . أو مقدار من اقتحام المجاهيل وكشفها ، أو تطرّف الرؤية ، انطلاقاً من أن الفن تطرّف في الرؤيتين الجمالية والفكرية ، فهو موقف جمالي وفكري من الذات والعالم . ولا يصبح هذا الموقف فنّاً ما لم يرتفع به صاحبه عن المستوى

المعتاد ، المألوف ، المُضاء ، إلى مستوى الإبهار والسطوع ، فالسطوع مجرّد تطرّف في قوّة الإضاءة .

إن هناك قضايا أخرى عديدة يستثيرها شعر سعاد الصباح ، كما أشرنا سابقاً ، ومن العنت والعسف غضّ النظر عما يزخر به شعرها ، على المستويين الشكلي والمضموني ، من مسائل لم يطرقها البحث ، كأناقة التعبير ، وجمال الصور ، والذكاء الفني اللافت في قفلاتِ معظم القصائد ذات المواقف الوطنية والقومية ، ومعنى أن يكون الإنسان نبيلاً ، بالمعنى الأخلاقي ، وليس بالمعنى الطبقي الاجتماعي المعروف ، والانتصار للأنوثة الجريحة المقموعة والموؤودة ، إلى حد ما يشبه الإلغاء عبر مراحل تاريخ هذه المنطقة .

ثم هناك البحث عن الأنثى ـ الإنسان ، وليس عن أنثى الذكر ، ورفض الأنوثة التي لم يفهمها ذكور التاريخ وذكور المنطقة العربية إلا بصيغتها الحيوانية ، أو شبه الحيوانية ، من غير أن يعني ذلك عداء ، أو تحدّياً للرجل ، بل جاء الرجل في شعرها أيضاً صديقاً ، وأميراً ، وحبيباً ، وابناً ، ونصيراً لها في معركتها «الكبرى مع التاريخ» . فالكويتية على حد تعبير سعاد الصباح في معركة كبرى مع التاريخ ، وليس مع الرجل الذي تريده نصيراً لها وليس عدوّاً .

إن شعرها مكتظّ بالإصرار على تصدّر القافلة ، مع الوعي بمعنى أن تمشي امرأة أمام القافلة ، والوعي العميق بما ينجم وسينجم موضوعياً عن وجود الإنسان ـ ذكراً كان أو أنثى ـ في الموقع الطليعي ، وخصوصاً إذا كان تصدّر الموقع ناجماً عن تمرّد عنيف ، وصدام عنيف ، مع كل هذه الكمية المرعبة من الظلامية التي صبغت التاريخ بلونها القاتم الكئيب :

فإن جرحوني
فأجمل ما في الوجود غزال جريح
وإن صلبوني فشكراً لهم
لقد جعلوني بصف المسيح[57]

مع تحفّظ ، ربما كان شخصياً ، على أن تقدّم الضحية أيّ شكر للجلاّد .

# الهوامش

1 ـ د . محمد الناصر العجيمي ، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية** ، كلية الآداب ، سوسة ، تونس ، ط. 1 ، 1999 ، ص 83 .

2 ـ نفسه ، ص 83 .

3 ـ نفسه ، ص 85 .

4 ـ يوسف سامي اليوسف ، **الشعر والصوفية** ، مجلة الناقد ، لندن ، العدد 8 ، شباط 1989 ، ص 12 .

5 ـ د . محمد غنيمي هلال ، **النقد الأدبي الحديث** ، دار نهضة مصر ، 1997 ، ص 357 .

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

مـا لأبـي حمـزة لا يأتينـا  يظل في البيت الذي يلينا
غضبـان ألا نلـد البنيـا  تالله مـا ذلـك في أيدينا
فإنما نأخـذ مـا أعطينـا  ونحـن كالأرض لزارعينا
ننبت ما قد زرعوه فينا

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

7 ـ عبد المتعال الصعيدي ، **زعامة الشعر الجاهلي** ، المطبعة المحمودية بالقاهرة ، 1934 ، ص 11 .

8 ـ نفسه .

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

10 ـ سعاد الصباح ، **في البدء كانت الأنثى** ، ص 79 ، ط6 ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1997 ، (ق . سر نسائي) .

11 ـ سعاد الصباح ، **قصائد حب** ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1992 ، ق . 2 ، ص 40 .

12 ـ سعاد الصباح ، **امرأة بلا سواحل** ، ق . اعترافات امرأة شتائية ، ص 28 .

13 ـ **فتافيت امرأة** ، ق . فتافيت امرأة شتائية ، ص 28 .

14 ـ نفسه ، ق . أوراق من مفكرة امرأة خليجية ، ص 47 .

15 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . كن صديقي ، ص 12 .

16 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ق . ثورة الدجاج المجلد ، ص 123 .

17 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . الميناء الحر ، ص 61 .

18 ـ **قصائد حب** ، ق . 6 ، ص 111 .
19 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ق . امرأة بلا سواحل ، ص 72 .
20 ـ نفسه ، ق . القمر والوحش ، ص 60 .
21 ـ نفسه ، ق . اعترافات امرأة شتائية ، ص 20 .
22 ـ سعاد الصباح ، **خذني إلى حدود الشمس** ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1998 .
23 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . حكم ذاتي ، ص 92 .
24 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ق . سأبقى أحبك ، ص 76 .
25 ـ **قصائد حب** ، ق . 1 ، ص 31 .
26 ـ **فتافيت امرأة** ، ق . كويتية ، ص 26 .
27 ـ الخطيب التبريزي : **شرح القصائد العشر** ، ت . فخر الدين قباوة ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط4 ، قصيدة طرفة بن العبد ، الأبيات ، 51 ، 52 ، 82 .
28 ـ **فتافيت امرأة** ، ق . أوراق من مفكرة امرأة خليجية ، ص 54 .
29 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . أنثى 2000 ، ص 13 .
30 ـ نفسه ، ق . دراكيولا العربي ، ص 120 .
31 ـ نفسه ، ق . إلى روبوت عربي عاشق ، ص 135 .
32 ـ **قصائد حب** ، ق . 3 ، ص 52 .
33 ـ نفسه ، ق . 6 ، ص 118 .
34 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ق . عام سعيد ، ص 13 .
35 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ق . خذني إلى حدود الشمس ، ص 58 .
36 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . المعلم ، ص 119 .
37 ـ نفسه ، ق . الميناء الحر ، ص 66 .
38 ـ **قصائد حب** ، ق . 5 ، ص 74 .
39 ـ نفسه ، ص 92 .
40 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ق . بيروت كانت وردة فأصبحت قضية ، ص 136 .
41 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . كن صديقي ، ص11 .
42 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ق . اعترافات امرأة شتائية ، ص 26 .
43 ـ **قصائد حب** ، ق . 3 ، ص 52 .
44 ـ سعاد الصباح ؛ **برقيات عاجلة إلى وطني** ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط4 ، 1994 ، ق . سوف نبقى غاضبين ، ص 39 .
45 ـ **فتافيت امرأة** ، ق . قهوة ، ص 129 .
46 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . رجل تحت الصفر ، ص 33 .
47 ـ نفسه ، ق . فضول ، ص 76 .
48 ـ نفسه ، ق . العودة إلى الزنزانة ، ص 104 .

49 ـ نفسه ، ق . الديموقراطية ، ص 51 .

50 ـ نفسه ، ق . تعريف جديد للعالم الثالث ، ص 58 .

51 ـ نفسه ، ق . ماذا يتبقى منك ، ص 37 .

52 ـ **خذني إلى حدود الشمس** ، ق . رائحة صوتك ، ص 65 .

53 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . الحب على نار الفحم ، ص 121 .

54 ـ **قصائد حب** ، ق . 6 ، ص 105 .

55 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ق . النص المفتوح ، ص 117 .

56 ـ نفسه ، ق . حلم ، ص 125 .

57 ـ **فتافيت امرأة** ، ق . فيتو على نون النسوة ، ص 18 .

# 9

# بين شعر الرومنسية وشعر الأحاسيس

د. محيّ الدّين صبحي

(1)

إن القراءة الأولى لمجمل نتاج الشاعرة يوحي بإمكان تصنيفه إلى اتجاهين :

1 ـ الاتجاه الرومنسي ـ الكلاسيكي ، الذي تمثّل في ثلاثة دواوين :

1 ـ **أمنية** ، 1971 .

2 ـ **إليك يا ولدي** ، 1982 .

3 ـ **آخر السيوف** ، 1992 .

وهذه الدواوين ، كما نرى ، موزعة على عشرين عاماً ، مما يوحي بأن هذا الاتجاه يبدو وكأنه مرحلة تكوين ، ثم تحوّل إلى نهج تستخدمه في مناسبات معينة . وهذا يعني أن الشاعرة معنية بالتعبير عن نفسها أكثر مما هي منحازة إلى نمط محدّد من أنماط القول الشعري وقد أطلقنا على الاتجاه الأول اسم الرومنسية ـ الكلاسيكية ، لنصف نهج التعبير ونوع المشاعر وطريقة النظم . فالشاعرة لم تمرّ بالمرحلة التي يمكن أن ننعتها بالمرحلة «التقليدية» تحاكي فيها الكلاسيكية الجديدة التي وضع أسسها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ، بل إن ديوانها الأول **أمنية** يضعها مباشرة في التيار الرومنسي الذي سيطر على

الشعر المصري في الثلاثينيات . ويمكن للنظرة النقدية الممحّصة أن تبين وشائج وثيقة بين ديوان **أمنية** وأشعار فدوى طوقان ، أبرز الشاعرات العربيات الرومنسيات .

وديوان **أمنية** ليس ديوانها الأول ، ولا يضم كل شعرها الرومنسي ، فلا بد أن قصائد كثيرة سبقته وواكبته أو تلته تنسج على هذا المنوال ، إلاّ أن الشاعرة اختارت ما رأت أنه أقرب إليها ، دون أن يكون الأجود بالضرورة . فثمة ديوان في رثاء ولدها وآخر في زوجها المرحوم عبد الله المبارك الصباح . أما ديوان **أمنية** فسجل لمواجدها الذاتية ، وهي ليست كلها مواجد شخصية . فثمة قصيدة عن الكويت هي (زمان اللؤلؤ) :

يا لأجدادي . . وكم أودى بهم طول الطريقْ
في سبيل المجد ، ما بين شهيد وغريقْ
يا لهم ، واللؤلؤ المكنون في جوف البحارْ
لم يزل يسأل عنهم ، كلَّ ليل ونهارْ

والقصيدة دعوة جميلة إلى العودة للغوص على اللؤلؤ بدل انتظار ريع النفط في كسل بليد ، كما تقول .

وثمَّ قصيدتان في فلسطين هما (أم الشهيد) و(صيحة عربية) . الأولى تتحدث عن لوعة أم «ملتفّة بالسواد» على ابنها الذي لبّى داعي الجهاد :

فراح ملهوفاً على حقّه
مؤرقَ النوم ، عنيدَ الوِسادْ
يطهّر الأرض من المعتدي
ويفتدي بالروح حقَّ البلادْ

أما القصيدة الأخرى فهي ثورة عربية على الصهيونية والإمبريالية الأمريكية :

هؤلاء الكرام قومي ، فقولوا
من همو قومكمْ ، ومن أين جاءوا

* * *

أيها العالقون في ذيل أمريكا . .
وبالدون يعلق الأدنياءُ

* * *

يا بلاد الهوان ، يا أم صهيون
وبالأم يعرف الأبناءُ . .
أنت أرسلتِهم لإنشاء ملك
في بلادي ، قوامه الغوغاء

ومن المؤسف أن رثاءها في قصيدة (عندما رحل ناصر) يتّسم بالضعف والعاطفية المغرقة والمباشرة :

مصر ، يا أمي ، ويا همي ، ويا خير المهادْ
لمن الصرخة في الليل دَوَتْ في كل واد ؟ .
لمن الدنيا ادلهمَّتْ ، وكسا الشمسَ السواد ؟ .
وارتدى الصبح على مشهده ثوب الحداد
لا تقولي : أسلم الناصر للموت القياد
بعد أن كان منى العرب وآمال البلاد . .

ولربما جاءت قصيدتها «أخر السيوف» أمتن أسراً وأحرّ عاطفة وأكثر تنوّعاً لأنها في رثاء زوجها :

يا فارس الفرسان ، يـا ابن مباركٍ
يـا مـن حميت مداخلاً وثغورا
شربتْ خيولُك دمعَهـا وصهيلها
كيف الخيولُ تموت ؟ . لا تفسيرا
مـا عاد بحرك أزرقاً ، يـا سيِّدي
فكأنّما صـار النهـار ضريـرا

فالنداء والتسمية يخصصان الفارس كما أن حماية الثغور تؤكد الفروسية صفة له . أما البيت الثاني فهو شعر الشعر . في الشطر الأول تظهر الخيول التي تغصّ بدمعها فتعجز عن الصهيل ، وفي الشطر الثاني تتماهى الخيل بفارسها وتلقى مصيره . تنقطع الجملة . يتوقف الكلام . يسود الموت . وحين يستأنف الشعر الكلام ـ ينفتح على المجهول «لا تفسيرا» . قدر لا يخضع لعقل أو منطق ، فمن البدهي أن يتغير لون البحر وأن تنطفىء عيون الشمس . النسج متين والصور تجسيدية محددة لكنها موحية . وحتى حين تغادر الشاعرة خطابها الموضوعي لتبث لواعجها كزوجة وصديقة تظل الجزالة طابع أسلوبها والاستعارة أساس تصويرها وشيء من الحداثة يكسر أداء البيت الثاني فيجعله أكثر شفافية :

يا خيمتي وسط الرياح ، من الذي
سيلمُّ بعدكَ دمعيَ المنثورا
يا من ذهبتَ ، وما ذهبتَ ، كأنني
في الليل أسمع صوتك البلّورا

هذا التوازن الكلاسيكي بين العاطفة والتصوير ، بين الإيقاع والجزالة لا وجود له في رثائها لولدها مبارك ، وقد اعتبط فتى في الثالثة عشرة من عمره ، فنشرت بعض مراثيها فيه في ديوان **إليك يا ولدي** . وليس مطلوباً أي توازن في رثاء الأم لابنها . فغاية أمنياتها أن تختصر ما بقي لها من أيام على هذه الأرض لتلحق بفقيدها البريء في جنة الخلد :

أيا لوعة قلب الأم . . إن ماتت أمانيها
فلا الشكوى تؤانسُها . . ولا الصبرُ يواسيها
تولّت فرحة الدنيا ، فعاشت في مآسيها
إلى أن ينتهيَ العمرُ ويدعو الروحَ باريها
لتسمعَ في جنان الخلد فلذتها تناديها . .

هذه صرخة من قلب أم ثكلى فجعتها المنية بفلذة الكبد وأمل المستقبل ، فعاشت على ذكريات أيّامه معها . فثمة لحظة الاحتضار :

صاح بي طفلي المفدّى وهو مخنوق الأنينِ
ويكِ أمي أدركيني . . ويكِ أمي أنقذيني
أسعفيني بهواء من صِمامِ الأوكسجين
وخذيني في ذراعيك لأرتاح . . خذيني

«كان أحلام السنين» . . هذا هو لب الفجيعة التي تكبر مع ذكرى عيد ميلاده أو زيارة قبره أو مقابلة رفاقه ، «رفاقك الصغار يسألونني عن الخبر . .» ، أو مشاهدة غرفته بثيابه وكتبه وألعابه :

غرفة تبكي على سيِّدها بالحسراتِ
لُعَبٌ تبحث عن لاعبها دون أناةِ
كتبٌ تسأل عن صاحبها أنّى مَواتي
صورٌ مجلوّةُ الحسن بأحلى البسماتِ

* * *

آه من ناري ، ومن يأسي ، ومن ضعف ثباتي
قد توالت حسراتي ، وتهاوت خطواتي
لا ترى عيناي غير الليل يا نور حياتي

يزيد في العذاب تساؤلات الإخوة الصغار الذين لا يعرفون أن أخاهم ولّى إلى غير رجعة ، ولا يعرفون أن الموت طريق واحد :

سألوا : أين أخوهم . . أهو ماضٍ ؟ أهو آتِ
قلت ـ والدمع سخين ذائب في نبراتي :
إنه في الغيب . . بين السحب . . فوق النيراتِ

(2)

تختلف الشخصية الشعرية عن الشخصية التاريخية الواقعية اختلاف الشعر عن الواقع التاريخي . فـ«الأنا» الشعرية الناطقة في القصيدة هي قناع يخفي الأنا الحية في أغلب الأحيان . فالشعر حدس تعبيري يجسِّد الانفعالات ويتخارج معها . إلاّ أن عملية التخارج

هذه تتمّ على درجات بحسب نوع الثقافة الشعرية التي تتأثر بها شخصية الشاعر . وبمقدار عنف الأحداث التي تلمّ بالشعر فتعصف بحياته إذا كانت أحداثاً قوية فاجعة كتلك التي تعرَّضت له الشاعرة .

خطبت سعاد الصباح للشيخ الأمير عبد الله المبارك الصباح عام 1959 وهي في السابعة عشرة ، وكان آنذاك نائب الأمير وكانت الكويت تحت الحكم البريطاني . غير أن صداقة الأمير للرئيس جمال عبد الناصر ودعمه للحركة القومية العربية وللعناصر التي تعمل على استقلال الكويت عن بريطانيا ، دفع الحكم الإنكليزي إلى الضغط عليه فاستقال وهاجر إلى لبنان ، وبنى بالشاعرة في قصره في عاليه عام 1960 ، ثم انتقل إلى القاهرة في ضيافة الرئيس عبد الناصر عام 1965 . وقد تابعت الشاعرة ، وهي متزوجة ، دراستها أثناء إقامتها في بيروت ، وفي القاهرة التحقت بجامعة القاهرة وحصلت منها على بكالوريوس اقتصاد عام 1973 . وفي عام 1979 فجعتها المنية في فلذة كبدها مبارك ، فعضّت على مواجعها وتابعت دراستها في جامعة ساري في إنكلترا حتى نالت درجة الدكتوراه في التنمية والتخطيط عام 1981 . وفي عام 1990 حدث الاجتياح «الأخوي» ! ! فغزا العراق الكويت . وفي 1991 تخرّمت المنون زوجها .

طبعاً ، ليس في وسع أحد أن يقرِّر متى تعصف حادثة بشخصية شاعر ومتى تكون شخصيته أقوى من الحادثة فيتجاوزها ويُخضع تأثيرها لإرادته بدلاً من أن يستخذي لها .

غير أننا نقدِّر أن اقتلاع فتاة دون العشرين من بيئتها وأهلها إلى بيئات لم تألفها في لبنان ومصر غرس في نفسها شعورين بالغربة والوحدة تردد صداهما كثيراً في شعرها المبكّر . إلى جانب هذين الشعورين حنين عميق وتعلّق شديد بالكويت ، مسقط رأس الشاعرة ومحيطها الذي احتضنها فشبَّت فيه وترعرعت . فلنقرأ هذه القصيدة البسيطة لنرى ما تشف عنه من شغف بكر يقارب السذاجة في التعبير والهوى :

أحبّك حبّاً كثيرا ، قوياً ، عتيّاً ، مثيرا . .
أحبّك يا روحَ روحي . . وباسمك أشدو كثيرا

* * *

أتتركني يا حبيبي أعاني الجوى والسعيرا
لقد طال بَعدك ليلي ، وكم كان ليلي قصيرا

* * *

وما زلتَ نوراً لعيني ، وما زلتَ حبِّي الكبيرا
وقد كنتَ أوَّل حبٍّ . . وما زلتَ أنت الأخيرا

فإذا كانت هذه هي الرسالة العاطفية التي تريد الشاعرة أن تبلّغها عبر القصيدة ، فإن في القصيدة مشاهد تتمرَّد وتعرض ألواناً من الحب الواهم .

بعد البيتين الأوَّلين نقرأ قصة لقاء لم يتمّ :

وكم مرَّةً يا حبيبي . . تواعدني أن تزورا
فألبس ثوبي ضياءً . . وأرسل شعري حريرا
وأملأ يومي شموساً . . وأزرع ليلي بدورا
وأنظم شعري غناءً . . وأغمر جوِّي عبيرا
وتوشك لهفة قلبي إلى موعدي أن تطيرا
وتمضي عليَّ الثواني ، فأحسبهنَّ الدهورا
إلى أن يضيق خيالي ، ويصبح حزني كبيرا
لكم كان حلمي سراباً ، وكم كان وهمي ضريرا
وأنت كما أنت باقٍ تحطِّم قلبي الكسيرا
أتتركني يا حبيبي أعاني الجوى والسعيرا ؟ .

هذه قصَّة حب تصلح أن تغنَّى بما فيها من أوهام وترقُّب وانتظار . غير أن الرسالة العاطفية التي تقدمتها محت ملامحها وجعلت النبرة الذاتية تطغى على النبرة الموضوعية التي يوفِّرها السرد القصصي ، مما يبين أن الضعف في التكنيك وليس في الأداء الشعري . ومع ذلك فالقصيدة تحفل بأبيات من عيون الشعر الرومنسي . تسقط العواطف على الطبيعة فتلوِّنها بلونها وتحزن لحزنها وتتوحَّد لوحدتها :

وأمضي إلى الغاب وحدي ، فلا أستشفُّ العبيرا
وتنتحر الشمس حزناً علينا . . وتبكي المصيرا
وتسقط في البحر هوناً ، وتجمد دفئاً ونورا
كأن غروب هوانا ، لكلِّ غروب نذيرا

فهنا تعبير شعري ناضج وتخيل صحيح بدليل أنه يؤثر في النفس ويثير الإعجاب فيضع صاحبته في قلب الحركة الشعرية الرومنسية التي سادت الشعر المصري في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبَّرت عنها مجلَّتا «أبولو» و«الرسالة» . فإذا قيل هذا الشعر في الستينيات وما بعدها فتبعاً لعمر الشاعرة ، فهي ما زالت في العشرينيات تستكمل دراستها ، وتبعاً لثقافة الشاعرة في بيئتها الأولى ـ الكويت ـ وتبعاً لظروفها الخاصة من هجرة وعزلة أدَّت إلى استغراقها في حياتها الشخصية وعلاقاتها العائلية ، من حمل وولادة وتربية أطفال وواجبات منزلية تحدّ من أفق المرأة وتحصر اهتمامها في عالم ضيِّق متكرِّر ، عالم الحياة اليومية المنزلية كما يعكسه الأفق المحدود في ديوانها **أمنية** .

(3)

. . وكلماتي أحرفٌ من خيالْ
ونبض قلب عاش يبغي الكمال
يقدِّس الحب ويهوى الجمال
فإن أثارت فيك بعض انفعال . .
فذاك لي حلم شهيّ المنالْ
. . . الشعر في روحي أعزّ ابتهال
لربَّة الإلهام ذات الجلال

هذا البيان الشعري الذي تفتتح به الشاعرة ديوانها **أمنية** يجعل الشعر من وحي الخيال ونبض القلب . كما أن في البيان أملاً في أن يثير هذا الشعر انفعال القارىء وتساؤله . فالشعر يضعنا في عالم الانفعالات والعواطف وحب الجمال والانطلاق وراء الخيال ، كما تقول في قصيدة (تحت المطر) :

وأنا شاعرة ذات خيالْ
ينشد الحسن ويستوحي الجمالْ
ربما ألفيتُه في وردةٍ
في كتاب . . في دعاءٍ . . في ابتهالْ

غير أن حياة الخيال ليست أكثر من خيال هارب في متاهة ، كما تعبِّر عنه الشاعرة :

هذه أيامنا تمضي بنا
وأنا باقيةٌ حيث أنا
أنظم الشعر . . وأشدو للهوى
وأغنِّي لمتاهات المنى

في النهاية تتبين الشاعرة أن الخيال لا يملأ حياتها ، وأنها تعيش في وهم حزين لا يفسِّر لها مشاعرها ولا الدنيا من حولها :

أنا وهم . . أنا طيفٌ من سرابْ
أنا سر مغلق خلف حجابْ
ملأ الدهر شبابي شجناً
فكأني لم أعشْ عهد الشبابْ

الإحساس بفراغ الحياة يغشِّي النفس بالأسى ، وهو أسى شفيف ليس ذا موضوع ولا هدف تعوّد النقّاد أن يسمّوه في الأدبيات الرومنسية «المعاناة الرومنسية» (Romantic Agony) ويعبِّرون عنه بواسطة «المغالطة العاطفية (Pathetic Fallacy) حيث يصوِّر الشاعر الطبيعة حزينة باكية تشاركه ما يعتلج في نفسه من أشجان ، فقصيدة (تحت المطر) تبدأ بالتماهي بين بكاء الشاعرة وبكاء الأيام :

مالها الأيام تبكي . . . مالها
أهي مثلي ضيَّعتْ آمالها
عاش قلبي في سويعاتِ المنى
ثم غشّاها أسىً فاغتالها

وهو مطلع قويّ مؤثر ينجح في مزج الشعور الشخصي بحزن الأيام ، ثم تنتهي القصيدة باندماج الشاعرة في الطبيعة :

أمطريني . . أمطريني يا سماءْ
وانظريني . . نحن في الدمع سواءْ
وإذا شئتِ فكفِّي ، واتركي
لفؤادي . . ولِعينيَّ البكاء . .

ولربما كانت هذه القصيدة أكثر قصائد الديوان قدرة على موضعة الشعور ، أي تجسيد الشعور الذاتي بصور موضوعية تعيد تشكيل العالم الخارجي في صور تعبِّر عن انفعال الشاعر تعبيراً موضوعياً ، أي تعطي «المعادل الموضوعي» لمشاعر الفنان وانفعالاته . أما إذا عامل الفنان مشاعره معاملة حوادث موقتة في مناسبات عابرة فإن مساحة التعبير تضيق بقدر ما تكون القصيدة ردّ فعل سريع بحيث تصبح خاطرة سانحة . ففي قصيدة (خطاب) ترسل هذه النجوى :

مولاي ، إن جاءك هذا الخطابْ
أوراقُه من شوق روحي لُبابْ
حروفُه من ذوب قلبي المذابْ
مدادُه من أدمع وانتحابْ

* * *

فلا تكن من لهفتي في ارتيابْ
ولا تظنَّ القلب أغضى وتابْ

* * *

مولاي قلبي في انتظار الجوابْ
أوّاه لو تدرك هذا العذابْ
وما أعاني من أسى واكتئابْ
وأن روحي في جوى واغترابْ . .

وهكذا يسيل الشعور مع تدفق الكلمات بلا غاية ولا نهاية ، فيخفق في التشكّل . كذلك قصائد (له السلامة) و (صلاة) و (وحدي) و (قدر) ، كلها نفثات تسيل فيها الكلمات مع المشاعر ، كما يتبدّى في (هواجس الوداع) :

أنت أدرى بالذي هزّ كياني . . أنت أدرى
عندما حان الوداع المرُّ . . والنظرةُ حيرى
طالت الساعةُ حتى أوشكت تصبح دهرا
وصحا الشوق فلم أملك على بعدك صبرا

هذه المشاعر المسفوحة تستنفد طاقتها في البثّ والنجوى دون أن تجد المعادل الموضوعي القادر على التجسيد في أشكال وحالات ، والذي من شأنه إيجاد متنفّس لهذه المشاعر على صورة حل للأزمة التي فجّرت الشعور ، فتصبح القصيدة تصويراً لانقلاب المواقف بحيث تبدأ بشعور وتنتهي بشعور مخالف عبر عرضها لتجربة جذرية تبدل حياة المتكلِّم .

وعدم وعي هذه الحقيقة الأدبية هو مصدر الضعف الأساسي للحركة الرومنسية العربية التي أصيبت بالتدفّق اللفظي والميوعة العاطفية والإغراق في الذاتية فضلاً عن السوداوية والتهالك وفقدان الكثافة في التصوير والتعبير . وحده إلياس أبو شبكة نجا من مظاهر الضعف وتوصَّل إلى ينابيع القوّة في الشعر الرومنسي ، بقدرته على عرض تجارب أساسية تعتمد على نماذج بدئية . وليس هنا موضع التوسّع في هذا الأمر ، غير أننا أوردناه لنقول إن مظاهر الضعف في شعر الشاعرة سعاد الصباح في مرحلته الرومنسية مستقاة من البيئة الثقافية ومن عناصر الضعف النشوئية في الحركة الرومنسية العربية منذ جبران ورومنسيي المهجر إلى بقية الشعراء الرومنسيين العرب في مصر وسائر الأقطار العربية . إلا أن ديوان **أمنية** يخرج من الميل الرومنسي الحزين إلى تصوير شيء من لحظات الفرح . ففي آخر قصيدة (خطاب) تبين الشاعرة أن سبب حزنها هو عدم تأكدها من حبّه لها :

وكل ما أخشاه بعد الإيابْ
والشوق عاتٍ ، والهوى في التهابْ
أن تفجعَ القلب بحلم الشبابْ

ولا أرى حبّك إلاّ سرابْ
وأن آمالي الخوالي كِذابْ . .

غير أنها سرعان ما تروي قصة ليلة من أحلى ليالي العمر في قصيدتها التي تحمل هذا العنوان ، فتبدأ غير مصدقة ما يجري :

الله . . . ما أجمل ليلَ اللقاءْ
ربِّي . . أمن أجلِيَ هذا المساءْ
رصَّعتِ الأنجمُ شَعرَ السماءْ
وشاع في الجوِّ رقيقُ الضياءْ
واكتستِ الدنيا بأبهى رواءْ

وشيئاً فشيئاً يفرض الواقع نفسه على الشاعرة ، عبر تقرّبات القرين واستجابات أحاسيسها :

الله ما أجمل هذا المساءْ
وسيِّدي يغمرني بالعطاءْ
يُسلِم شَعري لجنون الهواءْ
يغمر ثغري . . بألذّ ارتواءْ
ويحتوي صدري . . وأيَّ احتواءْ
كأنَّني زنبقة في إناءْ
يردِّد اسمي بأرقّ النداءْ
فيشعل القلب بألف اشتهاءْ
كأن قلبي من لهيب اللقاءْ
صيفُ بلادي . . حرقةً واصطلاءْ
كأنّ في جنبيّ خطّ استواءْ

ربما كان هذا المقطع من أجرأ الشعر الأنثوي صراحة ومباشرة . وهو هنا يحقِّق النقلة من شعر العواطف إلى شعر الأحاسيس ، وهي النقلة التي أنجزها في الشعر العربي ، نزار قباني

تجاوزاً لرومنسية علي محمود طه وأحمد رامي ويوسف غصوب . شعر الرومنسية شعر أحلام وتهويمات :

أين من عينيّ هاتيك المجالي
يا عروس البحر . . يا حلم الخيالِ

أوهام شاعر وحيد لا يتعامل مع العالم أو مع شخص محسوس . فلا وجود لعروس البحر إلا في أوهام علي محمود طه . أما حلم الخيال ، فليس أكثر من رصف كلمات بعضها من جنس البعض الآخر ، فما هو الحلم إن لم يكن خيالاً ؟ . وما هو الخيال إن لم يكن نوعاً من أنواع الحلم ؟ . أمّا شعر الأحاسيس فيجنّب الشاعر أن يخدع القارىء بالتلاعب بالكلمات ويعطيه صوراً ملموسة «يُسلِم شعري ، يغمر ثغري ، يردِّد اسمي» حتى التشبيهات تأتي محسوسة أو ومرئية أو مسموعة :

ومرَّ طيفانا على شطّ ماءْ
فانعكست صورتنا في انتشاءْ
وزغرد الضفدعُ ملء الجواءْ
وردَّد البلبل حلو الدّعاءْ
أوّاه من سكرين . . رهنَ الدماءْ
من نشوة اللقيا . . وخمر الحياءْ

والقصيدة نشوة خالصة بلقاء واقعي يغرِّد فيه القلب ويلتهب الجسد وتنتشي الدماء . ثمة قصيدة أخرى تتحدّث عن أفراح الحب بعنوان (قبلة) ، نظمت من عبث ونزوات ولعب عاشقين ، وحوار والهٍ بثّه عاشق لا ينتظر جواباً من المعشوق ، فالخطوة تسبق الموعد ، وموسم النضج قد تجاوز الفصول ، لذلك جاءت القصيدة نوعاً من التغريد يردِّد صدى كلمات الإعجاب التي تتناثر من جوارح العاشق :

قال لي . . . وهو بطعم القبلة الحسناءِ أخبرْ
إن في ثغرك نافورةَ ياقوت وعنبرْ
لو رنا الورد إلى أنفاسها الحرّى تبخّرْ

أو دنا الراهبُ منها . . نسيَ الدير ليسكرْ
كلّ حرف من جنى ثغركِ مقطوعة سكّرْ
فاحذري ، إن لامستْها نسمةٌ ، أن تتكسّرْ !
أنتِ يا فاتنتي أحلى من الدنيا وأنضرْ
وابتساماتُكِ تجلو الكون كالفردوس أخضرْ
أنتِ لي أمنية أحلى من الحبِّ ، وأكبر

هذه الأبيات أشبه ببعض المداعبات التي يحفل بها شعر علي محمود طه :

تسائلني حلوة المبسم :
متى أنت قبلتني في فمي ؟ .

ولو وضع اسمه على قصيدة (قبلة) لسهل نقلها إلى ديوانه . وهذا يدلّ على تعدّد المؤثّرات الثقافية التي تعرَّضت لها طريقتها في الأداء الشعري .

إن العقبة التي تعوق سبيل البحث هي أن القصائد التي تمتدّ على مدى ما يقرب من عشرين عاماً ، 1960–1980 ، غير مؤرخة ، فلا نستطيع أن نسترشد بتواريخها لنحدِّد مراحل تطوّرها النفسي والمزاجي . غير أنه يمكننا اقتطاف نماذج من الغزل والوله والتعلّق . فهي في حالة تستفزّ خيالها أية بادرة تند عن الرجل ، فتقول في قصيدة (ليتني) :

ليتني سيجارةٌ في ثغرك الحلو الرجاءْ
تتفانى فيك لثماً ، كل صبح ومساءْ

ليتني في جوّك السابح ، أنفاسُ الهواءْ
أملأ الجوَّ حواليكَ عبيراً وغناءْ

ليتني في أفقكَ الرحبِ شعاعٌ من ضياءْ
لأحيل الليلَ في دربكَ نوراً وبهاءْ

وتتوالى الرغبات في قصيدة الأماني هذه ؛ فتتمنى لو كانت شعرة بيضاء في رأسه ، أو ثوباً يرتديه ليلفّ قامته الفرعاء صيفاً وشتاء أو نقطة في دمه . . وكل هذه الأماني تعبِّر عن رغبة

الشاعرة في أن تنغرس في جسد المحبوب وتصير بضعة منه .

وفي الديوان أغنية للرغبة تمضي أبعد من الأمنيات السالفة ، فلئن كانت قصيدة الأماني تهوم حول المحبوب فإن قصيدة (جيشا) تعبِّر عن رغبة أنثوية في عطاء لا حدود له ، عطاء يبلغ حدود تحوِّل الشخصية في واحدة من التحوّلات السحرية التي تحدث في الخرافات وتحدِّثنا عنها أساطير العشّاق :

ليتني غانية «الجيشا» التي تهوى العطاءْ
ليتني . . كي أهب العمرَ لعينيكَ فداء
أملأ الدنيا حواليك عبيراً وضياء
وأحيل الجوّ إيناساً وبشراً وهناء
وأذيب الثلج من حولك في برد الشتاء
وتراني ظلَّك الحاني إذا ما الصيف جاءْ

إن أفق الأماني يتَّسع فيتجاوز الشخص المحبوب ليشمل الدنيا ويحيط بالطبيعة وتقلّبات الفصول . في القصيدة السابقة ظلَّت الأماني لاصقة بالمحبوب :

ليتني كنت على قامتك الفرعا رداء
أحتوي عودك في الأعماق صيفاً وشتاءْ
ليتني كنت كتاباً لك فيه ما تشاء
من ترانيم حنانٍ . . . وتراتيل دعاء
ليت أنِّي نقطة في دمك العذب الإباء
فأنا مثلك ، يا مولاي ، أهوى الكبرياء
تلك أحلامي ، فخذ منها وحقِّق ما تشاء . .

في حين أن الأماني في قصيدة (الجيشا) مرحة ، راقصة جامحة ، واسعة بحيث ترسم نمطاً لحياة سعيدة :

وأغنِّي لك من عاطفتي أحلى غناءْ
وأرى في ثغرك العاطر لي أشهى غذاء

وأرى في حضنك الدافىء لي أغلى رداء
ثم أروي لك شعراً لم يقله الشعراء
وحكايا لم ترِد في ما رواه الحكماء
وكأنّي شهرزاد الحبّ عادت في الخفاء
لتردَّ الملل القاتل عن سيِّدها طول المساء

إن لحظة النشوة هي «زمان خارج الزمن» ، لحظة التوتّر المميّزة . والشاعرة تعبِّر عن ذلك بتصوير الجِدّة (شعر لم يقله الشعراء وحكايا لم ترِد في ما رواه الحكماء) لتبلغ بها النشوة حد التحوّل إلى شهرزاد فتنقلب الحقيقة إلى أسطورة ، لكي تحلّ السعادة ولا يضجر المحبوب .

بعد كل هذه الأماني والخيالات والأشواق الهائمة تأتي لحظة اللقاء ، أو تمضي فتتذكَّرها الشاعرة وتنقلها لنا بأسلوب صادق بديع :

فإذا نمتَ على صدري كأزهار الإناءْ
ومشت كفِّي على شعرك تلهو في انتشاء
ورنت للشعرات البيض نجمات السماء
دَبَّتِ الغيرة فيها فتوارت من حياء
ومضى الليل وقلبي في صلاة ودعاء
أن تكون الأمل المرجوَّ ، يا حلو الرجاء

إن الشعر استحضار للّحظة الهاربة . وهذا الاستحضار الفوتوغرافي لا يغفل صبوات ومخاوف وآمالاً مخبوءة ومعلنة . فهي تعرف كيف تتجاوز الظاهر وتنزلق إلى الباطن في ظلمات الليل ورعشات الصلاة والدعاء والأمل .

بل يبلغ الأمر في قصيدة (إيمان) أن الرجل المحبوب والعاشق يجادلها في شِعرها ، فهو يحبّه غناء صافياً «لا يطبع الحزن عليه سمة أو أثرا» :

يقول لي : أنتِ من الضياء أصفى جوهرا
وأنتِ أنقى من ملائك السماء عنصرا

ففيمَ هذه الدموع تستحيل أنهرا
وأنت أحلى ما جلا الله لنا وصوّرا
فلتطرحي من قلبكِ العناء والتطيّرا
وتنظري لليأس نظرة النجوم للثرى
وتطلقي في شِعرك السلام والتحرّرا
وتجعلي الفرحة في رُباه تجري كوثرا
وتنشري لحن الهوى على السفوح والذرى

تتبين من هذه الأبيات والقصائد السابقة صورة رجل محبّ متفتّح يستجيب لهوى حبيبته ويسعد بحبّها ويسعدها معه . غير أن قلب الشاعرة ، كما تعرضه القصائد ، لا يطمئن . فيه سوسة من الشكّ تنخر الأعماق . فهي تارة تقول إنه لا يدري بمعاناتها :

أيها التائه الذي ليس يدري بغصّتي
أنا ظمآنة الفؤادِ ، ولقياكَ واحتي
أنا صوفية الحنين ، ومغناك كعبتي
أنا إن متّ في هواك ، فذكراك جنّتي

هذا الحب الصوفي يوحي بأن المحبوب واحد أحد لا قرين له ولا شريك ، وبالتالي فلا محيص لها عن حبِّه ولا مناص . والصراع النفسي الذي تعيشه من أجله ناتج عن أنها تقاوم الشك باليقين :

لا تقولي : سوف تنسين هواه بعد حينِ
ليس هذا القلب قلبي إن يكن غير أمين
ليس منّي إن طغى شكّي على نور اليقين
وله فيض حناني . . وله فرط حنيني . .

يرافق هذا التعلّق نوع من التمجيد والتفخيم لشخص المحبوب يُقصد به إلقاء سلاح الاحتجاج والجدال ، إعلاناً عن التسليم والاستسلام للحب والمحبوب :

يا حبيبي ، وسيِّدي ، وأميري
وطني أنت ، أنت كل كياني
أتراني وقد بذلتُ دموعي
في محيط الأشواق كالطوفان
أنا في غربتي ، غريقة أوهامي
وفي شاطئيك برّ الأمانِ

* * *

أمن العدل أن يضيع شبابي
يا أميري ، في قصّة الهجرانِ
ثم تأتي بك الأماني ، وقد فات
على عمرنا أوان الأماني
فتراني أسيرة لشجوني
كعروس زُفَّتْ بغير تهاني
غير أنِّي أظلّ في البعد والقرب
مثالَ الوفاء في كل آنِ . .

نطل من هذه المقطوعة على نقطتين ، إحداهما معروضة بمنظار شديد التكبير (يا حبيبي وسيِّدي وأميري . .) والأخرى نقطة تائهة في مهبِّ الرياح ، غارقة في الدموع والأشواق والغربة ، تنشد برّ الأمان عند الحبيب المعظَّم الذي تضيع عنده الأماني ويضيع العمر ، وتكون العاشقة أسيرة لشجون تحجب عنها لذة اللقاء (كعروس زُفَّت بغير تهاني) ، أي كأنها سبيّة مقطوعة الصلة بأهلها وأصحابها . وهي نقطة تدور في فلكه فلا تجد نفسها إلا به ، ومن دونه تبقى مشرّدة تائهة وحيدة :

عدتُ بقلب ضائعٍ . . محطّمٍ بعد السفرْ
كطائرٍ تقذفه الريح . . وينعاه المطر
تغتالني في وحدتي الخرساء ، أشباح الضجرْ

* * *

سائحةً أنا . . أجوب في الورى كل فضاءْ
ولي فؤاد نازفٌ بعدك شلالَ دماء

حتى مكالمة الهاتف ، تنتظرها بأعصاب متوترة كأن كيانها المعنوي كله ، غرورها وكبرياءها وأشواقها ، ترتبط بحديث هاتفي ارتباطاً مصيرياً . ففي قصيدة (تلفون) تخاطب هذا الجهاز خطاباً يتعدَّى الشوق المألوف :

أيّها الأبكم الأصمّ تكلَّمْ
وترنَّم ، ولا تحطِّمْ غروري
أنا عانقتُ فيك لهفة روحي
أنا قبَّلتُ فيك فيض شعوري
لتذوب الثلوجُ عنك ، فتجلو
بالرنين الحبيب صوت أميري
في حديث أرقَّ من نغم الناي
وهمس الصَّبا ، ونجوى العطور

ربما كانت هذه هي الطريقة الأنثوية في التعامل مع الهاتف ، فهي تعانقه وتقبِّله لأنه وسيلة الاتصال بالحبيب الغائب . إلا أنها معجلة لا تستطيع اصطباراً :

أيّها الأبكم الأصمّ تحرَّكْ
يا جماداً يحيا بغير ضميرِ
لا تُثرني بلونك الأسود الجهمِ
وتهديد صمتكَ الموتور
لا تدعني أَهوي عليك بسخطي
ثم أذروك كالهشيم النثيرِ

لكنها تطامن من فورتها حين تتذكَّر النعم التي يغدقها الهاتف بعد فترات من صمته الطويل :

لا تُثِرني ، فطالما كنتَ سلوايَ

وعوني ، ومنقذي ، ومجيري
كم ترفَّقتَ بي ، وأسعدت عمري
بلقاء الحبيب عبر الأثيرِ
فإذا بي أستغفر الحب للماضي
وأصحو على نداء البشير
وألبِّي سمّاعتي وهي تدعوني
وأنسى هواجسي وغروري

مثل هذا الهوى المشبوب يستغرق صاحبه وينشىء له واقعاً بديلاً من الأحلام والتخيّلات :

ثم نام الكون ، فاستدعتك أشواقي كثيرا
وأنا أبذل للّقيا من الدمع بحورا
وأمدّ السهد والآهات والنجوى جسورا
علّها تدنيك يا روحي ، إذا شئت العبورا

هذه هي الرومنسية بمشاعرها الحقيقية وتعبيرها البسيط المباشر الساذج ، الشوق يستدعي الحبيب فيما المشتاق ينتظر وينسج من تخيلاته علاقة لا تتّصل مع الحبيب بسبب ، إلا فرضية واهية مضمونها أن الحبيب البعيد يعرف فهو أدرى :

يا حبيبي ، لو فرشتُ الدرب من أجلك زهرا
وملأت الجوَّ أضواءً ، وألحاناً ، وعطرا
ومددت الهُدبَ في غابة أحلامك جسرا
لبدا الكون لنا من نفحة الفردوس قصرا
نحن فيه وحدنا ، للحبِّ ، أحرارٌ وأسرى . .

* * *

يا حبيبي ، لا تسل ما لون حبِّي . . .
أنت أدرى ! .

تتكرَّر كلمة «الجسر» رمزاً إلى أي شيء يردم الهوّة الفاصلة بين الحبيبين . كذلك تتوارد صورة الآسر والأسير . فحين يراودها طيفه في الحلم ترقص فرحاً :

فإذا طيف حبيبي يتراءى لي بشيرا
وإذا وجه حبيبي يجعل الظلمة نورا
وإذا بي . . . وأنا أرقص بشراً وحبورا
أغلق الشباك حتى لا أرى النور المغيرا
إذ أرى قلبي من البدر ، على بدري ، غيورا
وأنا بين يديه ، آسرٌ ضمَّ أسيرا
وأسيرٌ في يَدَيْ آسرهِ نام قريرا

فهنا تتداخل السكّين والجرح ويتوحد الآسر والأسير . وتمتزج الحرية والقيد والنعيم والعذاب والصحراء والحديقة :

جنَّتي كوخ ، وصحراء ووردُ
وحبيب هو لي ربّ وعبد
وصباح شاعريٌّ حالم
أتغنَّى فيه بالحبِّ وأشدو
وأردُّ القيد عن حرِّيتي
كاذب مَن قال إن الحب قيد

* * *

أختَ روحي علّليني . . واصدقي لا تكذبيني
لا تقولي : أطلق السجّانُ أغلال السجينِ
إنَّني أهواه طول العمر قيداً في يميني

هذا التوحيد بين اللذة والألم يجعل العاشق مستسلماً للمعشوق ، فهذا هو محور حياته ومصدر فرحه وحزنه :

سبعة أيّام أرتني الكثيرْ
وحطَّمتني ، يا إلهي الصغير . .
سبعة أيّام مضت . . خلتُها
مشلولةً . . أقدامها لا تسيرْ
وأنت في تيهك مُسْتَغرقٌ
وتدَّعي أنِّي هواك الكبير

* * *

هل ذبل الزهر ، وجفَّ الندى
وصوَّح الروض ، وراح العبير
إن كان هذا ، فهو لي رحمة
فقد هوى القيد . . وفُكَّ الأسير

فالتناقض بين مطلع القصيدة وما فيه من لواعج الشوق والنهاية التي ترى في الفراق فرجاً من العذاب الذي يبدو نوعاً من القدر لا فكاك منه :

آه من ليلي ، ومن ويلي ، ومن هذا المقدَّرْ
يطلع البدر على الأنجم في الليل ويسهر . .
ويواليها بنور الشوق حتى تتبلور . .
أي سحر يجذب البدر إليها حين تخطرْ ؟ .
أتراها كحّلتْ بالليل جفنيها لتسحر ؟ .
أنا من كحَّلني السهدُ ، وبدري ليس يشعر . .

فالنجوم تجذب البدر وتتكحّل بالسهر وكذلك العاشقة تتكحَّل بالسهد . لكنّ بدر النجوم يشعر بوجدها وسهرها ، أمّا بدر الشاعرة فلا يدري بما تعاني . المهم أنها لا يمكنها أن تتحكّم في شعورها فهو قدر يحدِّد لها مصيرها :

فمتى ترحم يا حبِّي ، سجودي وركوعي
ومتى تطلع بالآمال يا حلو الطلوعِ
أسعِدِ القلبَ بمرآكَ ، وانعم بالرجوع

الجسر والقدر والوصال ، هي المحاور الثلاثة التي يدور عليها شعرها الرومنسي في معظمه .

وقد ذكرنا أن شعرها الرومنسي شديد القرب من شعر فدوى طوقان ، إن لم يكن من حيث التجربة فمن حيث الأداء الفنّي .

إن الديوان الأوّل للشاعرة فدوى طوقان **وحدي مع الأيام** يسجِّل قصّة اكتشاف العاطفة واكتشاف الخيبة ، بكل ما يرافق ذلك من قلق ولهفة ويأس ونزوع وأمل . فهي عاشقة للمروج وللربيع وللعزلة وللخيال . إن المراهقة والعاطفية الشديدة تتجلّى في التسامي ومناجاة القمر والخلود إلى الصمت والحديث عن السكون والحنين إلى ما لا يسمّى :

حياتي دموعْ
وقلب ولوع
وشوقٌ وديوان شعرٍ ، وَعُودْ

وهي تكتشف العشق والشوق والعذاب ، واحداً تلو الآخر ، لكنها تتلذَّذ بهذا الألم السرِّي وتحاول أن تفرّ منه إلى الطبيعة والليل والإله والإيمان ، ثم تضع تبعة عذابها على المجتمع الذي يحوِّل بقسوته ألمها إلى قدر لا يرد :

ذنبي ، وما ذنبي ؟ . ألا ويلاه من ظلم القيودِ
ما حيلتي والغِلّ في عنقي على حبل الوريد ؟ .

لكنها تستعيد ثقتها وقوتها ونشوتها حين يعود الحبيب ويؤنس وحدتها :

وحين تعودُ
يعود الوجودُ
يمدّ ذراعين مفتوحتين
إليَّ ، ويصبح قلبي سموحاً
صفوحاً ، دفوق العطاء . .

وهي تشعر أنّ تعلّقها به قيد لها وسجن يأسر حريتها ، ومع ذلك فهي فرحة بهذا القيد لا

تريد منه فكاكاً :

إذا أنا ضقت بأغلال حبِّي
وثرت عليها وثرت عليك
فلا تعطني أنت حريتي . .

الحقيقة أنها لا تعرف كيف تكون وحدها ، وبالتالي فلا معنى لحريتها . فما دام الرجل ، غائباً وحاضراً ، يملأها ماثلاً في نفسها وخاطرها ، فلا حاجة لها بحريتها . فهو يسكنها ويتحكَّم في حياتها :

غبتَ ، فأيّامي رؤى وانتظارْ
حلو ، على الرجاء يطويني
وحين يؤوي الليلُ أهلَ الهوى
أحضن أشواقي وأغفو على
ذكرى توافيني
ذكرى هنيهات ملاء قصارْ
أحملها في سر تكويني

وكما أخذت الشاعرة سعاد الصباح عن الرومنسية اغراقها العاطفي وبوحها المباشر وأشواقها اللاهبة ، كذلك أخذت عيوبها ، وأبرزها تفشِّي «النثرية» في شعرها ، وتميّع الأسلوب حين تكثر فيه الصفات ، كقول فدوى :

ويصبح قلبي : سموحاً
صفوحاً ، دفوق العطاءْ
شفيفاً يغني كطير سعيدٍ
خفيفاً كقلب الصفاء
بنى عشّه في ربى الجنة

فركاكة الصورة ناتجة عن هلهلة الأسلوب وانعدام الفكرة ولا مجال لمزيد من التوسع . فمثال واحد يكفي للتأكيد على أن رومنسية سعاد الصباح بنت بيئتها العربية . غير أننا نقدر

أن هذا التوجّه ـ استغرق وقتاً طويلاً يبلغ ما يقرب من ربع قرن 1960–1980 ، على اعتبار أن الشاعرة بدأت جدياً بالنظم وهي في الثامنة عشرة ، وبدأت في تغيير طريقتها قبل بضعة أعوام من نشر ديوانها الثاني **فتافيت امرأة** (1986) .

**المرأة الفريدة المتمردة :**

في الديوان الأول قصيدة واحدة متمرِّدة . لكنها تنطوي على بذور عشرات القصائد التي تحدِّد صفات شخصية للمرأة الشاعرة الموهوبة المتحررة . وليس صدفة أن عنوانها يدل على الانطلاق والأصالة : (جواد عربي) . والصورة التي نخرج بها من القصيدة مخالفة تمام المخالفة لصورة المرأة الضارعة المبتهلة المتوسّلة المستسلمة ، كقولها :

واستسلمت روحي لآلام التحسّر والندامهْ
وجرت دموعي اليائسات كأنها فيض الغمامهْ

* * *

وافترقنا ، وأنا أدفن في الصمت نزوعي
وأداري حر أشواقي ، وأنات ولوعي

هذه الصورة الدامعة لامرأة خاضعة ورجل مترفِّع ينأى بنفسه عن اللهفة الحرّى ، تتلاشى في القصيدة الآنفة الذكر مع صورة المرأة التي تتفانى في الحبِّ وإرضاء الحبيب . وتبرز بدلاً من كل ذلك صورة المرأة الجامحة التي تبدأ حديثها بالإنذار والوعيد :

إن في قلبي جواداً عربيّاً
عاش طول العمر في الحبِّ أبيّا
فإذا عاندتَه ألفيتَه
ثار كالمارِدِ جبّاراً عتيّا
وإذا لاينته ألفيته
بات كالطفل رقيقاً وحييّا
لمسة تجرح من عزّته
يستحيل الطفل وحشاً بربريّا

فهذا التنمّر مصحوب برغبة في التسوية ، لذلك فالقلب يجمح كالجواد العربي ويثور كالمارد الجبّار لكنّه يرقّ أمام اللين وينثني ، فإذا ما استثير هاج كالوحش . ويبدو أن هذه الصورة المزدوجة من رعدة الغضب والرغبة في المصالحة هي الرسالة التي أرادت الشاعرة أن توصلها عبر القصيدة ، فهي تكرِّرها عوداً على بدء ، وما تلبث أن تختم بها القصيدة ، منذرة بأنها إذا ثارت حطَّمت في ثورتها كل ما حولها وقتلت الحب ودفنته ، لذلك من الأفضل للحبيب أن يلاطف هذا الجواد العربي ويستميله :

لا تعاندْني . . فأغدو حمماً
تهدم الدنيا عليك وعليّا
لا أبالي ، إن تحطَّمتَ معي
ودفنّا قصَّة الحبّ سويّا
فحنانيك . . وحاذرْ غضبتي
إن في قلبي جواداً عربيّا

وبين البداية والنهاية سرد لمعاناة طويلة فيها كظم للغيظ وكبت للألم في قلب صابَرَ الأسى حتى فاض به :

همسة تأتيه عن غير رضا
يملأ الكون ضجيجاً ودويّا
هكذا قلبي الذي أُكبره
عاش فيه الدمع مكتوماً عصيّا
مرجل يغلي بخاراً ثائراً
وأنا أكتمه في شفتيّا
هكذا قلبي كما روَّضتُه
هكذا عاش كريماً وشقيّا

فالكرامة جاءت على حساب الشقاء . وهذه علاقة مؤلمة لا يمكن لها أن تدوم . فإذا أراد الحبيب الاستمرار في العلاقة فعليه أن يقدِّم الحبّ والسعادة ، وسوف يجد هناءً

وسلسالاً شجيّاً :

فإذا ما شئتَ أن تسعدني
فاسقني الحبَّ حناناً سرمديّا
اجمعِ الأشواق من نور الضحى
وابنِ لي من نسجها عشّاً هنيّا
وأنلني قبلاً معسولةً
اتّخذ منها عقوداً وحليّا
وأنا أغزل شعري بردةً
تبعث الدفء حواليك شهيّا
وأحيِّيكَ بشِعري نغماً
رائق الأوتار سلسالاً شجيّا

هكذا تحمل القصيدة نذيراً وتحذيراً ، مثلما تعرض إغراء وإغواء . في الحالتين الرسالة مباشرة تخرق الحاجز النفسي وتصيح بنبرة مختلفة عن نبرة الأنثى الضارعة المسحوقة الخائفة على البعد والقرب ، كما تقول :

أواهُ لو ذقت مثلي
عذابَ كأس البعادِ
إذن لهالكَ أني
أعيش والدمعُ زادي
بحرقةٍ في عيوني
وخِنجرٍ في فؤادي

وليس صدفة أن الشاعرة تختم الديوان الأول ـ **أمنية** ـ بقصيدة تؤكِّد فيها معنى كرامة المرأة وكرامة العشق التي تتحقّق حين يكون الرجل جديراً بحب المرأة :

يا أميري ، إنني من زمني أرفعُ قَدْرا
أنا لا أملك إلاّ عزَّة فيَّ وكِبرا

أنا للحبِّ المثاليِّ ، وهبت العمر نذرا
فإذا أخلصتَ . . خذ عمري ، وكن بالحبِّ أحرى

«إنني من زمني أرفع قدرا» تعبير مليء بعزَّة النفس والثقة . شخصية ناضجة مصنوعة من شموخ وكبرياء وترفّع . هذا الترفّع هو الذي جعل من مطلع القصيدة نظرة شمّاء تتنزَّه عن كل إغراء يستميل الأنثى :

لو جعلتَ الليل ظهراً . . وعرضتَ الشمسَ مَهرا
وملأت الجوَّ والأبحر والأنهار عِطرا
وفرشتَ الدربَ ألواناً وأضواءً وزهرا
ونظمتَ الكونَ لي ماساً وياقوتاً ودُرّا
ستراني : لستُ بالمال ولا بالجاه أُشرى

بإزاء وقفة الشموخ والترفّع عن كلِّ عَرَض زائل ، مما يجعلها بحق «مثالية» ـ كما هو عنوان القصيدة ـ نجدها تخاطب الرجل فتحطّ من ماديته وأهوائه فيصغر كلّما كبرت وتكبَّرت :

أيّها المفتون : ليس الحب بستاناً وقصرا
أيّها المغرور : ليس الحب أمجاداً وتبرا
أنا بالدنيا ، وما فيها جميعاً ، لستُ أُغرى
أنا لا أقبل أن أغدو لأهوائك جسرا
أنا لا أقبل أن أحيا على أشلاء ذكرى
لا تقل إنك تهواني ، فإنِّي ضقت صدرا
لا تقلها ، إن قلبي لم يعد يملك صبرا

ثم تقارن بين مثاليتها وماديته :

أنت من تستعرض الأحلام في كفِّك أسرى
وأنا البدر صفاءً . . وضياءُ الشمس طهرا
وأنا الوردُ عبيراً . . وأنا الجنّة سحرا

وأنا أُغْنِيةُ الأيامِ إيناساً وبِشرا
أنا وجدانيَ فردوس ، ووجدانك صحرا . .

هاهنا وعي بالذات مكتمل ومقابلة بين الأنا والآخر تقوم على التضادّ . لكن العناصر معروضة بعصبية وتنافر يؤكّدان أن التضادّ بين الشاعرة والرجل هو تناقض نوعي لا طريق إلى حلّه أو التوفيق بين أجزائه . وسوف يتكرَّر هذا النموذج في الدواوين القادمة وتتكرَّر صور الرفض وتزداد . فالشعر يشترى بالصداقة والمودَّة ، والأنوثة تستمال بالحديث الناعم والفكاهة والمشاركة ، والحب عطاء عام شامل لا يوقفه شيء . . كل هذا لا علاقة له بالمال أو الماس أو الذهب أو الأبنية ، إن من الأشياء ما لا يشرى بمال . وإن من الناس أو النساء مَن لا تشرى بمال ، حيث تتعادل المرأة مع قيمة كالحب والفضيلة ولا تُعادل مع ثمن بالذهب أو الماس .

القصيدة الثالثة التي تخلع عن الرجل إطاره التسلطي الرهبوي عنوانها (حقِّ الحياة) وهي تتحدث عن حق الحياة للنساء وكيف يستلبها منهن تسلّط الرجال :

ويل النساء من الرجال إذا استبدُّوا بالنساءْ
يَبغونهن أداةَ تسليةٍ ، ومسألةَ اشتهاءْ . .
ومراوحاً في صيفهم . . ومدافئاً عبر الشتاء
وسوائماً تلد البنين ليُشبعوا حبَّ البقاء

فالإهانة الأولى للمرأة إهانة بيولوجية ، أي أن تقتصر حياة المرأة على أداء الأدوار البيولوجية التي ناطتها بها الطبيعة من جماع وحيض وحمل وما يرافق ذلك من لذَّة واشتهاء . والإهانة الثانية التي يوجِّهها الرجال للنساء هي إهانة اجتماعية ـ تاريخية ، فالمرأة دمية يلهو بها الرجل في أوقات فراغه ويتحكَّم بمقاديرها حين يسدّ حاجاتها بماله :

ودمًى تحرِّكها أنانية الرجال كما تشاءْ
وتذلّ للرجل ـ الإله كأنّه ربُّ السماء
ما دام يمنحها المؤونة والقلادة والكساء

وتنتهي القصيدة نهاية خطابية إنشائية تعلن فيها المرأة أنها وصلت إلى المساواة ولا أحد يدري كيف :

لا . . لن نذلّ ، ولن نهون ، ولن نفرِّط في الإباءْ
لقد انتهى عصر الحريم ، وجاء عصر الكبرياء . .
وجلا لنا حقُّ الحياة . . فكلّنا فيه سواء ! ! .

فمن الجواد العربي الذي يلين إذا لاينتَه وينقلب وحشاً إذا عاندته ، إلى المرأة المثالية التي تتمنَّع عن الاستجابة للرجل الثَّري ولو جعل الشمس مهراً لها . . إلى نظرة عامَّة على وضع المرأة وإذلالها واستكانتها ، نجد الرفض للنظرة التقليدية ضد المرأة يتصاعد إلى حد أنها وضعت (فيتو . . على نون النسوة) علامة التأنيث في اللغة العربية لجمع النساء . ومن المعلوم أن الأبنية الصرفية جزء تكويني من صلب اللغة ، وبالتالي فلا يمكن حذفها ولا تعديلها إلا إذا غيَّرت الأمَّة لسانها . وتغيير اللسان يعني قطع الصلة مع الماضي واستحداث تواصل جديد بأدوات جديدة . إلى هذا العمق تبلغ الثورة الأنثوية عند الشاعرة ضد التقاليد التي تمنع المرأة من التعبير عن نفسها وتحقيق ذاتها .

اختارت الشاعرة للتمرّد زاوية الكتابة والشعر والإبداع . فهذه من المجالات التي تقصرها النظرة التقليدية على الرجل وتزعم أن المرأة عاطلة من القدرة على الإبداع :

يقولون :
إن الكتابة إثم عظيمٌ . .
فلا تكتبي
وإن الصلاة أمام الحروف . . حرامٌ
فلا تقربي
وإن مِداد القصائد سمٌّ
فإيّاكِ أن تشربي

في الديانات الحية ، الأصل في الأشياء الإباحة . أما الاعتقادات المتحجِّرة فتلقي التحريم على كل فعاليات الحياة لتحجر ملكات الإبداع عند البشر وتفرِّق بينهم . بداية القصيدة

تحريم الكتابة على المرأة ، فهي ترتكب إثماً عظيماً حين تمارس فعل الكتابة . لكن الشاعرة تسفّه تلك الدعوى بأنها كتبت ما أرادت ولم تحلّ عليها لعنة الله :

وها أنذا
قد شربت كثيراً
فلم أتسمّمْ بحبر الدواة على مكتبي
وها أنذا
قد كتبت كثيرا
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيرا
فما غضب الله يوماً عليّ
ولا استاء منّي النبيّ . .

إن التجربة التاريخية للإبداع النسوي لا تضع هذا الإبداع ضد الدين مباشرة . وبالتالي فهذا الزعم باطل يراد منه قصر الإبداع على الرجال :

يقولون :
إن الكلام امتياز الرجالِ . .
فلا تنطقي ! !
وإن التغزّل فنّ الرجالِ
فلا تعشقي !
وإن الكتابة بحر عميق المياه . .
فلا تغرقي . .
وها أنذا قد عشقت كثيراً
وها أنذا قد سبحت كثيراً
وقاومت كل البحار ولم أغرقِ . .

الجريمة الأساسية إذن أنها شاركت الرجال في امتياز الكلام عن همومها وإعلان رأيها ، بينما الكلام سلطة محتكرة للرجال ، خاصة فن الشعر والغزل . فإقدام المرأة على أن تكون

شاعرة جريمة تنطوي على جريمة أعظم هي الكلام في العشق . فهذا امتياز للرجل إذا اقتحمته المرأة غرقت في الخطيئة والعار . لكن الشاعرة تجادل بأنها ارتكبت كل تلك «المحارم» وما زالت تحافظ على فضيلتها . فقد كوَّنت لنفسها رأياً في أمور الحياة والمجتمع وأعلنته ، كما أنها عرَّضت قلبها لصبوات الجمال فعشقت . وأحبّت الشعر وعانت الكثير من أجله . . لكن هذا كله لم يقدها إلى الزلل :

يقولون : إنِّي كسرت بشعري جدار الفضيلهْ
وإن الرجال هم الشعراءْ ،
فكيف ستولد شاعرة في القبيله ؟ ! .

هذا هو السؤال الذي يؤرِّق الشيوخ المحافظين . فقد وضع الأسلاف للأنثى معايير جمَّدوا الحياة ضمن قوالبها ثم قالوا إن حدود جمودهم هي حدود الفضيلة . لكن الشاعرة سخرت من كل ذلك :

واضحك من كل هذا الهراءْ
واسخر ممَّن يريدون في عصر حرب الكواكبِ
وأدَ النساءْ
واسأل نفسي
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيله ؟ .

الاعتراض دوماً على فعالية الأنثى . وهي تلغيه بإظهار التناقض الصارخ بينه وبين العصر : (عصر حرب الكواكب / وأد النساء) (غناء الذكور حلال / صوت النساء رذيلة) .

هذا التركيز على قمع الأنوثة ترفضه الطبيعة ويرفضه المنطق :

لماذا
يقيمون هذا الجدار الخرافيَّ
بين الحقول وبين الشجرْ

وبين الغيوم وبين المطر
وما بين أنثى الغزال ، وبين الذكرْ ؟ .

هذه القفزة من الوضع الثقافي ـ الاجتماعي إلى الوضع الطبيعي سجال يراد به المقايسة لإظهار انحراف التقاليد عن سنن الطبيعة ، مما يوحي في ذهن القارىء بضرورة تصحيح المجتمع لمعتقداته لأنها تفضي إلى نتائج غير منطقية :

ومَن قال : للشعر جنسٌ
وللنثر جنس
وللفكر جنس
ومَن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميله ؟ .

هذا الاستئناف إلى منطق الطبيعة يفضح انحراف المنطق الاجتماعي التقليدي ، ويوضح تداخل الجنسين في الحالة الطبيعية ، فلا يمكن الفصل بين الحقول وبين الشجر لأن الشجر يصنع الغابة والحقل . وبالتالي فلا خرق بين الذكر والأنثى في صنع الحياة والمجتمع . فكم بالأحرى ألا يكون للشعر جنس وللنثر جنس . لكن حقيقة الأمر أن المجتمع يتمنّى أو يفرض أن تكون المرأة ضعيفة مستعبدة لأن المرأة المتحرِّرة الثائرة تشكِّل خطراً على مجتمعهم التقليدي :

يقولون : إنِّي كسرت رخامة قبري
وهذا صحيحْ
وإنِّي ذبحت خفافيش عصري
وهذا صحيحْ
وإنِّي اقتلعت جذور النفاق بشعري
فإن جرحوني
فأجملُ ما في الوجود غزال جريحْ

إن المرأة المبدعة المتحرِّرة المناضلة كائن جديد على دنيا العرب ، خاصة إذا تمسَّكت

بأنوثتها واعتزّت بها .

فالإحساس بجمال الجنس ، أي جمال أن يكون المرء أنثى ، أطروحة مناقضة للمأثور الشعبي الذي يجعل من الأنوثة لعنة وخطيئة . وهي أطروحة ابتدعها نزار قباني ضد الفكر التقليدي الذي يجعل الأدب للرجال والحرية للرجال :

معذرة يا سيِّدي
إذا تطاولتُ على مملكة الرجالْ
فالأدب الكبير ـ طبعاً ـ أدب الرجال
والحب كان دائماً من حصّة الرجال
والجنس كان دائماً
مخدِّراً يباع للرجال

* * *

يا سيِّدي
قُل كل ما تريده عنّي فلن أُبالي :
سطحية . غبية . مجنونة بلهاء
فلم أعد أُبالي
لأن من تكتب عن همومها
في منطق الرجال تدعى امرأةً حمقاءْ
ألم أقل في أول الخطاب أنّي امرأة حمقاءْ . .(*)

من هذا الأساس الشعري ـ الفكري ، تنطلق الشاعرة سعاد الصباح لتحديد هوية المرأة الشاعرة المتمردة المتحرِّرة :

إنّني مجنونة جداً . .
وأنتم عقلاءْ

(*) نزار قباني ـ **يوميات امرأة لا مبالية** ، 6 : 579 ، 1968 .

وأنا هاربة من جنَّة العقل
وأنتم حكماءْ
أشهر الصيف لكمْ
فاتركوا لي انقلابات الشتاءْ

(**فتافيت امرأة** ـ المجنونة)

**الرجل المرفوض :**

يقولون إن الأنوثة ضعفٌ
وخير النساء هي المرأة الراضيهْ
وإن التحرّر رأس الخطايا
وأحلى النساء هي المرأة الجاريه
يقولون :
إن الأديبات نوع غريب من العشبِ
ترفضه الباديه
وإن التي تكتب الشعر ليست سوى غانيه

(نفسه)

الفردية الجديدة التي اكتسبتها الشاعرة بالتمرّد والتحرّر والإبداع ، فتحت عينيها على المعتقدات البالية التي تحدِّد نظرة المجتمع التقليدي إلى المرأة فتحاربها وتحدِّد لها صورتها ومجال نشاطها لكي تقمعها وتحبط دوافع الإبداع والتميّز فيها . فالأديبات ـ أي النساء المثقفات المتحررات ـ نبات غريب على المجتمع . لكن الشاعرة تعتز بهذه الغربة وترى فيها حريتها . وأهم مظاهر الحرية الندّية في العلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة ليست متاعاً يتملّكه الرجل ، ليست «شيئاً» منزوع الإرادة يتصرَّف فيه الرجل كما يشاء . والشاعرة تحتج على تملّك الرجل إلاّ أن احتجاجاتها تصبح أكثر حدَّة وتنوّعاً . فقد صارت تأخذ على الرجل تملكه للمرأة وترفعه عليها ثم إهماله لها :

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملني كفرعونٍ . .
ولم تفرض شروطَك مثل كل الفاتحينْ

لو كنت تعرف كم أحبّك لم تكرّسني كأرض للفلاحةِ شأنَ كل المالكين . .
لو كنت تعرف كم أحبّك لم تعاملني ككرسيٍّ قديمٍ
أو كنصٍّ في تراث الأقدمين . .

**(فتافيت امرأة)**

هذا الترفع يأتي عن اعتقاد عامي شائع برفعة الرجل وضعة المرأة . والقصيدة بعنوان (إلى تقدمي . . من العصور الوسطى) . فمثل هذا «التقدمي» ما زال يحمل في نفسه معتقدات العصور الوسطى ، فيفضحه حوار الشاعرة ويسقطه :

يا سيِّدي :
إن كنت تعتبر الأنوثة وصمةً
فوق الجبينْ ،
فما الذي أبقيتَ للمتحجّرين ؟ .

الواقع أن قضية الاعتقاد بالتفاوت الطبيعي بين الرجل والمرأة يعلِّل الكثير من سلوك الرجل المستبدّ وحيرة الأنثى المعذَّبة . . غير أن الشاعرة تمضي في تعرية سلوك الرجل والكشف عن جذور انحرافاته وتعاليه :

يا من تعقدكُ انتصاراتي . . وتكرهُ أن ترى حولي
ألوفَ المعجبينْ . .
يا مَن تخاف تفوّقي . . وتألّقي . .
وتخاف عطر الياسمينْ
هل ممكن . . أن يكره الإنسان عطر الياسمين ؟ .

لقد انقلبت الآية وانعكست الأوضاع ، فبعد أن كانت تسترضيه صارت تُزهى عليه وتسخر منه . كانت كلمة «سيدي» تمجيداً فصارت سخرية وتقليلاً ، صارت تفيد عكس ملفوظها . صارت تدلّ على رجل يخاف في أعماقه من المرأة ويخشى أن تشاركه سيطرته على العالم الخارجي ، وأن تخطف الأضواء من حوله خاصة إذا كان رجلاً عادياً فلا أضواء ولا بريق ! .

الحقيقة أن من يقرأ القصيدة بإمعانٍ يذهل للطريقة التي تسلب بها الشاعرة هذا الرجل كل صفات اللياقة في سلوكه مع امرأة تحبّه . لكن مشكلته أنه لا يعرف الحبّ ولا يعرف كيف تكون المرأة المحبّة ، فيظلّ يتصرّف «كفرعون . . مثل كل الفاتحين» . . وبدل أن يبادلها عطفها ولهفتها لأنها تحبّه وتعطيه ، يكرّسها «كأرض للفلاحة شأن كل المالكين» ، يستغلّها ثم يهملها ثم يظلمها :

لو كنت تعرف كم أحبّكَ
ما قمعتَ
ولا بطشتَ
ولا لجأت لحد سيفكَ
مثل كل الحاكمينْ

دائماً تقارن سلوكه بالسلوك العادي وتقرن الرجل بكل ما هو عادي أو مبالغ في ابتذاله . وهل ثمّة أتفه من القمع وأحطّ من البطش في الاجتماع البشري ؟ .

ومع ذلك فالشاعرة ترى أنّ قسوة هذا الرجل مفتعلة وليست أصيلة فيه . فهي ناتجة عن ردّ فعل رجل ضعيف تعقّده انتصارات المرأة وتألّقها في المجتمع . الرجل الضعيف يخاف . . يخاف من أسرار الطبيعة وتجلّياتها . . يخاف من المرأة العاشقة التي تضوع حبّاً وجمالاً فيكره «عطر الياسمين» .

وهكذا ، عن طريق المقارنة بين عاطفته وعاطفتها ، وبين موقف الذكورة من الأنوثة ـ وهو موقف موروث عامي ـ تتبدى لنا ملامح رجل تقليدي يدّعي الثقافة والحداثة فيما هو رجل معقّد رجعي :

أمثقّف ؟ .
ويقول في وأد النساء ؟ .
فأي ثقافة هذي وأي مثقّفين ؟ .

إن الثقافة تعيد تشكيل الرجل بحسب مفاهيم نسائية تبتعد به عن الوحشية الأولى .

وقد جاءت رسالة الإسلام إلى العرب بثقافة أبطلت عاداتهم الوحشية الأولى ومن بينها وأد البنات .

أتقدّمي في كتابته
ورجعي بنظراته إلى الأنثى
فإن ضحكت له امرأة
يخاف عذاب ربّ العالمينْ ! .

ولكي نلمس عمق الإشارة في هذا المقطع ينبغي الرجوع إلى مطلع المقطع السابق : «أمثقَّف ويقول في وأد النساء ؟ . فأي ثقافة هذي وأي مثقَّفين ؟» . أي أن وأد النساء ثقافة جاهلية . ولكن بالمقابل ، فإن الاعتقاد بأن كل امرأة غاوية وأن صورتها عورة وضحكتها عورة ليس من الإسلام في شيء . أي أن الرجل لم يكن مثقَّفاً في يوم من الأيَّام بمقاييس الجاهلية أو الإسلام . ومثل هذا الرجل لا يتميَّز بشيء عن غيره من بقية الرجال العاديين :

فكَّرت أنَّك طبعةٌ أخرى
ولكنِّي وجدتكَ
طبعةً عاديّةً . . كالآخرين

ثمة صورة أخرى للرجل المرفوض : هي صورة الرجل المتجمّد في قوالب الحضارة . الرجل الشديد الرقة والتنظيم بحيث يحوِّل مظاهر الحياة الحديثة إلى تقاليد متحجِّرة :

إبقَ ، أيّها الرجل ، حيث أنتَ
إبقَ عبداً لعاداتك اليومية البليدهْ
انتظر قهوتك في الثامنة وجريدتَكَ اليوميةَ
في الثامنة والدقيقة العشرين
وإفطار الصباح في التاسعة
ابقَ بين ملفّاتك وبريدك
وسيجارك الكوبي
مزروعاً كمسلّة مصرية

مثل هذه الرجولة المحجّرة في قوالب من الاتزان الرصين والتنظيم المحكم تفقد معناها الداخلي في شدّة تلاؤمها مع العالم الخارجي وحرصها على مراعاة المظاهر والاحتفاظ بالقشور .

مزّقت تذكرة السفرْ
وقرّرت أن أعفيك من تقلّبات الطقسِ
ورائحةِ السفنِ
وجنونِ المسافهْ
لأن قبلاتي تسبب لك الحساسيه
والنوم على سطح المراكب
يوسخ قميصك المنشّى
وشعرك المصفف لدى أمهر حلاقي المدينهْ

من خلال رسم هذا النموذج ونسفه نعثر على قيمة حداثية رفيعة في شعر سعاد الصباح ، وهي السخرية . فقد تكرّرت هذه الظاهرة في عدّة قصائد سابقة ممّا يدلّ على أنها سمة أسلوبية في شعر شاعرتنا . فهي تتحدّث من خارج المشهد وتصوّره وكأنه يعيش في عالم آخر ، عالم كل ما فيه مرتّب منظّم بشكلٍ يثير الأعصاب . وتنجح في النهاية في رسم عالمين ليسا هما عالم الرجل وعالم المرأة ، وإنما هما عالم الحداثة العصري ، وهو عالم الشاعرة ، وعالم التخلّف الجاهلي . . والأول أنثوي والثاني ذكوري . وهذه هي رسالة سعاد التي حملتها ، بإخلاص وصدق ، منذ نظمت أول قصيدة لها .

# الهوامش

## دواوين الشاعرة التي تتناولها هذه الدراسة :

| الديوان | تاريخ الطبعة الأولى | الطبعة التي رجعنا إليها |
|---|---|---|
| 1 ـ أمنية | 1971 | دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط9 ، 1996 . |
| 2 ـ إليك يا ولدي | 1982 | « « « ، « ، ط9 ، 1994 . |
| 3 ـ آخر السيوف | 1992 | « « « ، « ، ط1 ، 1992 . |
| 4 ـ فتافيت امرأة | 1986 | « « « ، « ، ط1 ، 1992 . |
| 5 ـ في البدء كانت الأنثى | 1988 | « « « ، « ، ط5 ، 1994 . |
| 6 ـ حوار الورد والبنادق | 1989 | « « « ، « ، ط1 ، 1989 . |
| 7 ـ برقيات عاجلة إلى وطني | 1991 | « « « ، « ، ط4 ، 1994 . |
| 8 ـ قصائد حب | 1993 | « « « ، « ، ط1 ، 1992 . |
| 9 ـ امرأة بلا سواحل | 1994 | « « « ، « ، ط1 ، 1994 . |
| 10 ـ خذني إلى حدود الشمس | 1997 | « « « ، « ، ط1 ، 1997 . |

# 10

# التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح
# نموذج :
# « برقيات عاجلة إلى وطني »

أ.د. جورج طراد

تبدو مجموعة **برقيات عاجلة إلى وطني** لسعاد الصباح (دار سعاد الصباح ـ ط4 ـ 1994) معرضاً حاشداً لظاهرة التواتر ذي القيمة الدلالية المكتنزة . فقصائد المجموعة الثماني ، على تفاوت في طول كل منها ، وعلى تباين في أنماطها الشعرية ، أفادت بشكل واضح وكثيف من وظيفة التواتر الفني على المستويات الصوتية البحت أولاً ، واستطراداً على المستوى الشعري الدلالي . بمعنى أن «تصويتات» التواتر ترتدي أهمية دلالية ظاهرة ، بحيث أن المعنى يترسّخ أكثر ويتّخذ طابعاً أكثر شمولية بفضل تعميق دلالاته عَبر التواتر المدروس .

وظاهرة التواتر ليست جديدة على الشعرية العربية . . . فكل الشعراء العرب المعاصرين شدّدوا على التواتر ووظّفوه في نصوصهم لأهداف متفاوتة . من صلاح عبد الصبور إلى أحمد عبد المعطي حجازي وأنسي الحاج وأدونيس ونازك الملائكة ومحمد

إبراهيم أبو سنة ، صعوداً إلى ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وآخرين . وقد يكون بدر شاكر السيّاب في قصيدته (أنشودة المطر) ، أبرز المعاصرين الذين وظّفوا التواتر اللغوي وظيفة فنية مكتنزة ، من خلال تنويعه الدلالي والصوتي في لفظة «مطر . . . مطر . . . مطر» .

والبلاغيون العرب القدامى ، كابن قتيبة وأبي هلال العسكري وابن رشيق وغيرهم ، تنبّهوا إلى أهمية التواتر في النص الكتابي ـ وكانوا يسمّونه «التكرار» ـ واجتهدوا لاكتشاف الأدوار التي يمكن أن يلعبها في الفنية الشعرية لاحقاً ، وفي النص القرآني أساساً . وقد تكون الدراسات التي طلع بها ابن قتيبة ، على هذا الصعيد ، رائدة الوعي بأهمية التواتر الفني في كل التراث العربي .

**تواتر ومفهومان :**

بطبيعة الحال هناك فوارق بين مفهوم القدامى للتواتر ومفهوم المحدثين . ففي حين كان القدامى يميلون إلى اعتبار التكرار عاملاً من عوامل ترسيخ المعنى وزيادة تعميقه ، فإن المحدثين أعطوه مفاهيم فنية أكثر تداخلاً . فقد أُعطي التواتُر وظيفة نفسية بحيث يمكن أن يعكس تردداً أو قلقاً في ذات الشاعر فينعكس صوتياً في نصه . كذلك خُلعت عليه وظيفة شكلانية بحت من خلال الدائرية تارة والحرص على الفواصل بين مقطع وآخر ، طوراً . لكن أهم وظائف التواتر الفني في الشعرية العربية الحديثة هي الوظيفة الصوتية ـ الفونوتيكية . يعني أن التواتر ينعكس نغماً يُشيع في القصيدة قيمة صوتية معيّنة تشدّ النصّ إلى بعضه وتجعله يسبح في جوّ نغمي محدّد .

وهذه الظاهرة الصوتية ليست جديدة . فابن زيدون الأندلسي في قصيدته الشهيرة (أضحى التنائي) وظّف التكرار الصوتي بمهارة فائقة من خلال حرصه على نغمية حرف النون الذي تكرّر ، صوتياً بالحرف أو بالتنوين ، مئات المرات في القصيدة التي لا يكاد يخلو بيت واحد منها من إعادة لصوتية النون بضع مرات في الشطر الواحد .

وهناك فارق ، دون شك ، بين التواتر الصوتي للحرف والتواتر الصوتي للكلمة أو حتى للعبارة وأحياناً للسطر الشعري الكامل . غير أن ما يمكن قوله على الجزء (تواتر الحرف) من

باب أولى أن يمكن قوله على الكل (الكلمة أو العبارة أو السطر الكامل) .

ولعلّ النظريات الشعرية الحديثة ، لا سيّما في الغرب حيث ازدهرت ألوان علم الدلالة (sémiotique) في ستينيات القرن العشرين ، هي المسؤولة في شكل كبير عن دفع الموجة الشعرية العربية الحديثة إلى تبني ظاهرة التواتر الفني هذه ، من خلال العودة إليها عَبر ما كان يصل إلى الشاعر العربي من نظريات نقدية أجنبية ، كان كثيرون يجتهدون في إيجاد جذور عربية تراثية لها ، كما فعلت نازك الملائكة في أكثر من مكان في كتابها المعروف **قضايا الشعر المعاصر** ، لا سيّما من خلال تشديدها على أن التكرار ثلاثة أنواع : لا شعوري وبياني وتقسيمي .

مهما يكن من أمر فإن «أدوات» التواتر التي احتفل بها النقد الحديث ، الغربي أولاً والعربي المتأثر به لاحقاً ، استندت إلى تحديات ومصطلحات كثيرة ومتداخلة منها :

allitération (تكرار حروف الصوامت الأساسية) وooccurence (ظهور وحدة ألسنيّة تتكرّر في الخطاب) وassonance (إعادة الصوت نفسه) وanaphore (تكرار كلمة معيّنة في رأس عدة مجموعات من الجمل للحصول على تأثير ترسيخ المعنى أو إقامة التناسق المتوازي) وpléonasme (وهو أمر سلبي لأنه يقوم على تكرار ما سبق قوله بعيداً عن أية إضافة أو دور فني) .

لكن أشهر تلك المصطلحات وأكثرها تأثيراً في النقد العربي الحديث المتأثر بالنظريات الغربية هو مصطلح Isotopies ومعناه تواتر وحدة لغوية صوتية محدّدة في جوانب نص معيّن . وقد حدّد غريماس (A.J. Greimas) في كتابه عن **السيموتيكا الشعرية** هذا المصطلح فاعتبره أسلوباً غير مقيّد بقوانين صوتية صارمة إنما هو قادر على استنباط معادلاته الذاتية من خلال نبرة الكاتب ، مشيراً إلى أن هذا التواتر يمكن أن يكون في الشكل الخارجي أو في المضمون ، ويمكن ، بالتالي ، أن يكون أفقياً أو عمودياً . وقد طبّق الباحث نظرياته هذه على نصوص شعرية متفاوتة كتبت بالفرنسية للشاعر مالارميه ، أو بالإنكليزية للشاعر هوبكنز ، مستخرجاً الدلالات الفنية التي يمكن أن يؤديها التواتر ، في مفهومه المتحرك أي البعيد عن فكرة التكرار القديمة التي كانت تسِم «مرتكبها»

بالضعف ليس فقط في قاموسه اللغوي ، وإنما خصوصاً في مداه الرؤيوي الشعري .

ومن البدهي القول إن الشاعرة سعاد الصباح ، في مجموعاتها المختلفة ، صدرت عن معرفة تراثية بوظيفة التكرار ، إضافة إلى أنها من خلال قراءاتها الشعرية ومتابعاتها النقدية المنفتحة ، كما هو واضح من كتاباتها ، تنشّقت ، على الأرجح ، نسمات التواتر الفني في النظريات النقدية الغربية وتأثيراتها في النقد العربي الحديث ، لا سيّما في المجال الشعري . لذلك فإن نصها الشعري ، منذ البداية ، مشبع بتوظيف التواتر . غير أنه من المستحيل الآن ، في هذا الحيّز المحدود ، القيام باستعراض شامل لكل ممارسات التواتر الفني في تجربة سعاد الصباح ، وتحليل مظاهرها ودلالتها . لذلك ارتأينا أن ما هو أكثر فائدةً التركيزُ على مجموعة **برقيات عاجلة إلى وطني** ، ليس فقط لأنها حافلة بالتواتر ، ولكن خصوصاً لأنها تعكس شبكية فنية راقية من التواتر ، متداخلة وموزعة على امتدادات أفقية وعمودية ، وشاملة البُعد المعنوي الدلالي إلى جانب الأثر الصوتي النغمي ، بحيث يصحّ اعتبارها أنموذجاً معبّراً عن ظاهرة التواتر الفني ، ليس فقط في تجربة الدكتورة سعاد الصباح الشعرية ، بل ربما أيضاً في معظم تجلّيات الشعرية العربية المعاصرة .

**اللازمة وكثافة التواتر :**

منذ القصيدة الأولى في المجموعة ، وهي (إنني بنت الكويت) ، تتضح كثافة التواتر ويترسخ بناؤه الفني بكل وضوح . . . فاللازمة ، التي هي العنوان ، تطل فتستقلّ بسطر كامل ، ثم تتدعّم أوّلاً بتواتر كلمة «بنت» في السطر الشعري الثاني ، ثم تترسّخ أكثر كلازمة صوتية إيقاعية على رأس المقطع الثاني ، حين تتواتر كاملةً ، مستقلةً مرة ثانية ، بسطر شعري .

بعدها ، على الفور ، يبدأ استعراض التواترات في المقطع الثاني الذي يتألّف من 45 كلمة . أوّله ، كما قلنا ، إعادة اللازمة (3 كلمات) ، ثم تتواتر «مثل حصان من خشب» مرتين ، والاستفهام : «هل من الممكن» مرتين أيضاً ، ونهاية 3 أسطر شعرية بكلمة «العرب» . هكذا فإن حوالي نصف عدد كلمات المقطع الثاني (20 من أصل 45) خضعت للتواتر . هذا ناهيك عن التشابه الصوتي وتضمين التواتر مثل «هل من الممكن أن يصبح قلبي بارداً» ؟ .

والمقطع الثالث من القصيدة نفسها يختار لازمة موسيقية داخلية تتكرّر ثلاث مرات وقوامها ثلاث كلمات هي «سوف أبقى دائماً» . كذلك فإن البحث «عن» التي تتكرر ثلاث مرات أيضاً يفترض ضمنياً تكرار فعل البحث ثلاث مرات . أما فعل «انتظر» فيتكرر مرتين . كل هذا يضفي على المقطع الثالث والأخير من القصيدة جوّاً إيقاعياً صوتياً واضحاً ، مع امتداد مضموني له ، واضح أيضاً ، يراهن على عودة الأمل بغدٍ أفضل .

لكن القصيدة الأولى ، على كثافة التواتر فيها ، ليست سوى عيّنة عما هو موجود في القصائد الأخرى من المجموعة . ولو انتقلنا إلى القصيدة الثانية ، وعنوانها (وردة البحر) ، لتمكنّا من استيعاب أجواء الشبكة التواترية الفنية التي تتوسلها سعاد الصباح ، بما يسهّل تفكيك انسيابيتها الشعرية الهادئة التي تكاد تكون بثّاً كلامياً يومياً لشدّة ما فيه من عفوية وبساطة .

**التواتر الإيقاعي :**

تتألّف قصيدة (وردة البحر) من ثمانية مقاطع تمتد على تسع صفحات حيث يتطلّب المقطع الأخير استكماله في صفحة إضافية . كل من المقاطع الثمانية يبدأ بلازمة صوتية واحدة هي ، في ذاتها ، ثمرة تواتر . اللازمة تقول : «كويت ، كويت» . هكذا فإن هذا التواتر الأفقي الذي يستقلّ دائماً في سطر شعري كامل يتكرّر عمودياً ثماني مرات . وهذا وحده يكفي كي يشيع جوّاً إيقاعياً خاصاً يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى البعض الآخر ويزيدها تماسكاً ووحدة ، على الأقل صوتياً في المرحلة الأولى .

منذ المقطع الأول ـ الصفحة الأولى ـ يتولد المناخ الصوتي حتى يكتمل أسطراً على الشكل التالي :

السطر الأول : نصف لازمة + نصف لازمة .
السطر الثاني : مبتدأ + فعل + ضمير مجرور + فاعل .
السطر الثالث : مبتدأ ومضاف إليه [ ، ] مبتدأ ومضاف إليه .
السطر الرابع : مبتدأ ونعت .
السطر الخامس : مبتدأ ونعت .
السطر السادس : مبتدأ + فعل + ضمير مفعول به + فاعل .

هكذا يتبين أن ثمة تعادلاً تواترياً بين السطرين الثاني والسادس ، وكذلك بين الرابع والخامس . وهذا تعادل في التواتر العمودي . أما في السطر الثالث فالتعادل التواتري أفقي .

وتتوالى مقاطع القصيدة على إيقاع عالٍ من التواتر يأخذ في الازدياد تدريجاً ، ويتداخل شيئاً فشيئاً . مثلاً في المقطع الثالث هناك 9 أسطر شعرية تتكرّر فيها لفظة الكويت مرتين (اللازمة) و«أشيلك» ثلاث مرات في أول السطر (عمودي) و«لآخرِ» ثلاث مرات (عمودي) . معادلة التواتر هي إذاً : (2 + 3 + 3) .

في المقطع الرابع ، ومن دون تطويل ، هناك أيضاً «كويت كويت» (2 أفقي) و«هنا» (3 عمودي) . المعادلة إذاً : (2 + 3) إضافة إلى اعتماد المثلث الخاص بابن ماجد الذي يقطف (1) ويزرع (2) ويخلق (3) .

في المقطع الخامس (ص 19) احتفال واضح بالتواتر . هناك 6 أسطر شعرية مع عدد مماثل من التواترات الفنية : كويت (2) أحبك (2) «ك» (2) تعطين (2) تقتسمين (2) مع (2) . المعادلة التواترية واضحة (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2) .

في المقطع السادس تعود وحدتا التواتر ، على الصعيد العددي إلى البروز مجدداً (2 + 3) ، عمودياً وأفقياً : كويت كويت (2 أفقي) + طفل طفل (2 أفقي) + قديم قديم (2 أفقي) ثمّ وكوني وكوني وكوني (3 عمودي) .

في المقطع السابع تداخل واضح وبناء فنّي ناضج لظاهرة التواتر ، مع غلبة واضحة للنوع العمودي منه . كويت (2 أفقي) إذ (2 عمودي) كل (2 أفقي) رغم (2 عمودي) . إضافة إلى التداخل الواضح في التواتر (أفقي + عمودي + أفقي + عمودي) ثمة تواتر لفعل الحب خمس مرات (هل هو حصيلة جمع لمحصلة تواتر 2 و3 ؟) . واللافت أكثر أن الأسطر ذات الأرقام المزدوجة هي التي تبدأ بفعل أحب (الأسطر 2 و4 و6 ، و8 و10) . هل هذا مجرد مصادفة ؟ . ربما . لكنها قطعاً مصادفة نابعة عن تخمّر جمالي وخبرة شعرية عميقة .

في المقطع الثامن وهو صفحتان (22 و23) . وحدات التواتر المزدوج في الصفحة الأولى غالبة . كويت (2) قرّر (2) كل (2 أفقي) كل (2 عمودي) لا (2) . وحدها نحن تتواتر في هذه الصفحة 3 مرات وكأنها تؤسس للسيطرة الكاملة للتواتر الثلاثي في

الصفحة الثانية . تتواتر في هذه الصفحة كلمة يسعدني (3 مرات) وحين يشاء (3) وبها (3) وصادر منا (3) .

بالتأكيد هذه النظرة التبسيطية التي تناولت القصيدة مقطعاً مقطعاً ، ومن زاوية التواتر الصوتي فقط ، يمكن إغناؤها بشكل أكثر اكتنازاً إذا ما تتبعنا التواتر بين المقاطع ، وإذا ما حاولنا تعقّب الحقل المعجمي في النص . ويقيننا أن في ذلك كشفاً أكيداً لغنى الفضاء الشعري اللغوي الذي صدرت عنه الشاعرة .

**تواتر التقاطع :**

أما في القصيدة الثالثة (بطاقة من حبيبتي الكويت) ، فالتواتر يرتدي وظائف تقاطعية صوتية تعبيرية موسيقية فنية ودلالية بحيث تنصهر الاتجاهات جميعاً ولا يعود هناك حدود بينها تفصل أو تقطّع أوصال التجربة الذاتية الانفعالية ككل .

المقطع الأول قوامه التواتر . «نحن باقون هنا» سطر شعري يتواتر استهلالاً مرتين . ثم تتتابع التواترات (الماء ـ الماء) (القلب ـ القلب) (الآه ـ الآه) . واللافت أن روي القافية يتواتر 3 مرات في 3 أسطر متتالية . . . والجديد البنائي هنا أن الجزء الأخير من البيت الأخير تجعله الشاعرة خاتمة صوتية (ربما لمقابلة اللازمة الاستهلالية) ، تسارع إلى تكراره في خاتمة مقطعين آخرين من القصيدة . والقيمة الصوتية لهذا التواتر تتضاعف لأن روي الخاتمة الصوتية (انا) هو هو روي معظم الأبيات التي تواترت مرتين (هنا) أو ثلاث مرات (لنا) .

المقطع الثاني من القصيدة نفسها ، إضافة إلى تواتر اللازمة الاستهلالية والخاتمة الصوتية كما أشرنا ، يقوم على التواتر التوازني 5 مرات بين «وهي» و«الذي» ، بما يوحي بإيقاع متكرر يحدث استقراراً صوتياً .

المقطع الثالث (ص 31) يلعب على معادلة التواتر الخماسي أيضاً من خلال تكراره 5 مرات لصيغة الفعل الماضي المنتهي بضمير المتكلم للجمع .

والمقطع الخامس (ص 33) يعكس شبكة تواتر جديدة . فهي تستهله بلازمة بدأت في المقطع الرابع (هذه الأرض التي تدعى الكويت) ، وتنهيه بالخاتمة الصوتية (هو في

قلبي أنا) ، التي سبق أن أنهت بها المقطعين الأول والثاني . كذلك تعتمد على تواتر اسم الموصول بشكل متداخل في الأبيات الأربعة الأولى (التي ـ الذي ـ الذي ـ التي) وذلك وسط السطر الشعري ، بما يضيف تماسكاً فوق تماسك الروي . هذا إضافة إلى تواتر «عرفنا ألف حب» (2) ، ما وجدنا (2) أكثر (2) وهذه الأرض التي تدعى الكويت (2 في المقطع نفسه) . وهذا التواتر نفسه سيكون مقدمة للمقطع السادس (ص 34) ، وسيكرر في سياق المقطع نفسه مرة جديدة إضافة إلى تواتر هي (2) ونحن (4) في صدر 4 أسطر شعرية متتالية .

وتأتي ذروة الوظيفة الفنية للتواتر الفني في المقطع الأخير من القصيدة (ص 35) حيث تعبّر الشاعرة عن ثقتها بصمود شعبها . فقد قالت في المقطع الأول (نحن باقون هنا) مرتين ، وفي المقطع الثاني قالتها مرة ثالثة . وجاءت في المقطع الأخير لتجمع ما قالته في المقطعين الأول والثاني فتتواتر ثلاثية (باقون) هنا مرتين في غرة المقطع ومرة في متنه بالنسبة إلى الكويتيين ، مع مرة إضافية بالنسبة إلى جميع العرب الأشراف . وثمة ثلاثية متواترة أخرى في المقطع نفسه هي ثلاثية «باسم» التي تدعمها الشاعرة بثلاثية أخرى مسندة إليها هي : الأرض ، والأطفال ، والتاريخ . صحيح أن الثلاثية الثانية ليست تواتراً صوتياً وإنما مفعولها الداعم لتواتر «باسم» الصوتي يضفي عليها وظيفة شعرية بنائية مميزة .

**تواتر الكلمة ـ المفتاح :**

والقصيدة الرابعة في المجموعة ، (سوف نبقى واقفين) لا تشذ عن قاعدة توظيف التواتر إلى أقصى الحدود فنياً ودلالياً . غير أن في هذه القصيدة شبكية تواترية خاصة بها ، أكثر تداخلاً من شبكيات القصائد السابقة . وإذا لم يكن مفيداً تناول وتيرة التواتر مرة جديدة ، فقد يكون من المعبّر أكثر وضع ترسيمة تغطي المقطع الأول من القصيدة التي يمتد طوال الصفحتين 39 و 40 .

يتّضح من هذه الترسيمة أن الكلمة ـ المفتاح هي فعل «نبقى» الذي تواتر ثماني مرات في شكل واضح ، وثلاث مرات في شكل ضمني .

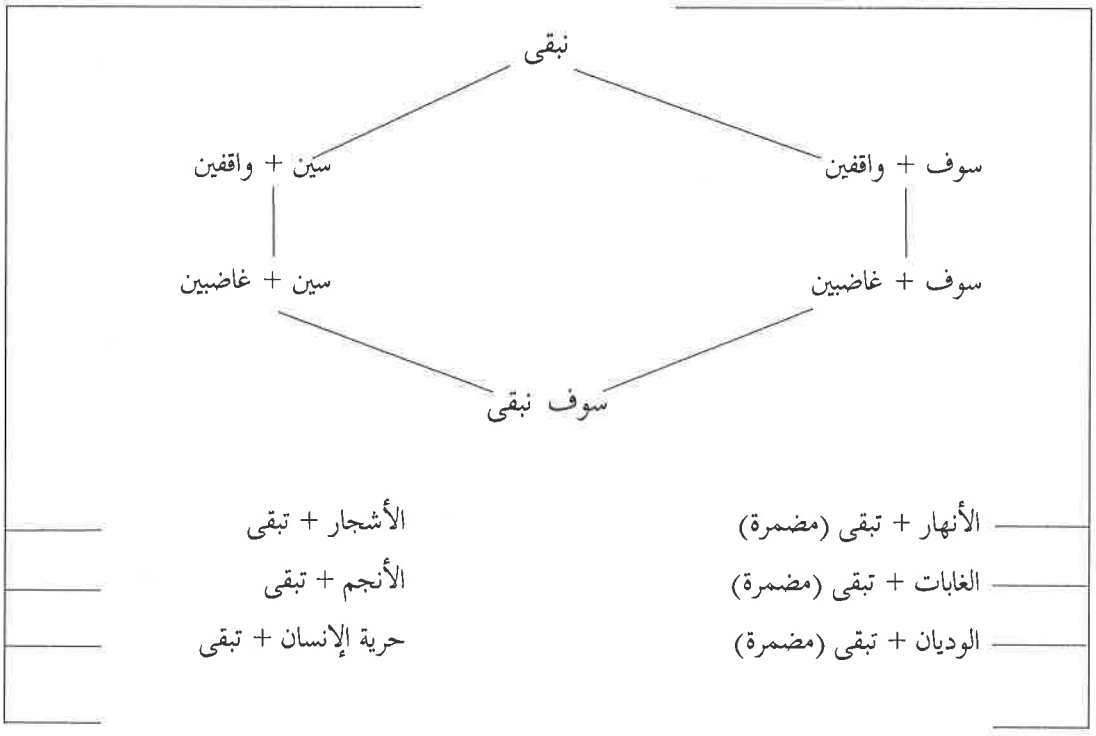
واللافت في هذا التواتر لفعل البقاء أنه يتوزّع على فئتين : فئة تخصّ ضمير المتكلّم في

صيغة الجمع (5 تواترات متعاقبة) . وفئة تتعلّق بالغائب غير العاقل الذي يصبّ في خانة البرهنة وتأكيد بقاء مجموعة المتكلّم (3 تواترات متعاقبة) .

كذلك فإن كل تواتر لفعل البقاء لضمير المتكلم ـ الجماعة / الكويتيون ، يكون مسبوقاً بحرف مستقبلي (3 مرات سوف ومرتان السين) . أما بقاء غير العاقل فهو مجرد من الارتماء في المستقبل ، ربما لأن حالته ثابتة بما يعني أن ثباتها لا يبقيها في حاجة إلى التأكيد على استمراريتها المستقبلية .

والملاحظ أيضاً أن تواتر الحرف المستقبلي مضافاً إلى فعل البقاء في الصفحة الأولى من المقطع (ص 40) له ملمح خاص . فثمة تواتر لعبارة (نبقى واقفين) تأتي مرة مسبوقة بحرف «سوف» المستقبلي ، ومرة مسبوقة بحرف «سين» المستقبلي . والوتيرة نفسها ، مع التراتبية إياها (سوف + س) تتكرّر مع عبارة (نبقى غاضبين) . كل هذا في الأسطر الشعرية الأربعة . التي تبدأ بها القصيدة .

**تواتر الكلمة ـ المفتاح (أنموذج فعل بقي) :**



أما التواترات الأخرى ، ودائماً في المقطع الأول نفسه ، أي تواتر المفردات التي ليست مفاتيح أساسية في النص ، فتنسحب عليها ملاحظات القصائد السابقة من تواتر كلمات (دبابة ـ مرتين) (ربما ـ 3 مرات) (جداراً ـ مرتين) (مثلما ـ 3 مرات) أو إيقاعات صوتية ـ إعرابية (نجمة واحدة ترشدكم + نخلة واحدة تذكركم + طفلة واحدة تشكركم) . . . أو صيغ أفعال (حطمتم ـ روّعتم ـ هدّمتم) أو (فاسحبوا ـ وأعيدوا ـ وارجعوا) !

ومن الممكن تعميم كل هذه المعادلات على كافّة مقاطع القصيدة التي يسيطر عليها تواتر ثنائي وثلاثي ورباعي وخماسي . مع إشارة إلى حرص الشاعرة على تكرار «يا الذي» 5 مرات (الصفحتان 42–43) وكأنها تريد الاكتفاء بالاسم الموصول «الذي» للدلالة على الغازي الذي اجتاح الكويت ، لأنها تترفّع عن ذكر اسمه لشدّة ما جرّحها فعله . . . كذلك مع إشارة ثانية إلى أن تواتر «يا الذي» أربع مرات متتالية أعقبه في ثلاث مرات تواترات لفعل (الإهداء) . . . ومادة (الإهداء) المتواترة جاءت في تناسق التضادات . في كل مرة يهدي المتكلم هدية إيجابية (ماء ـ أفق ـ نصر) تأتيه المبادلة سلبية (صحارى # الماء وحصارا # أفق وانكسارا # نصراً) . . .

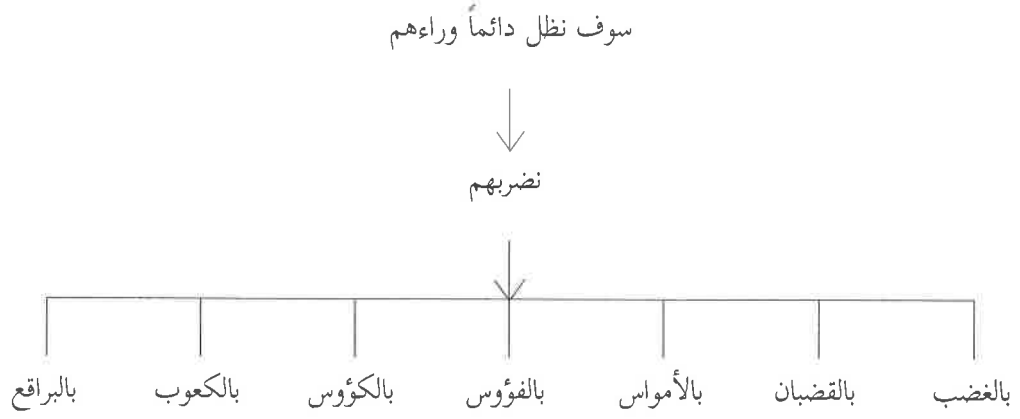
هذا ناهيك عن التواتر الصوتي برغم اختلاف المعنى (جارٌ ـ جارَ) تاماً من حيث هو جناس ، أو غير ، من حيث هو طباق تام (السرّاء ـ الضرّاء) . كلها تواترات ذات وظيفة فنية واضحة ومقصودة تستخدمها الشاعرة من أجل تعزيز نبرة اللوم والأسى تارة ، أو مضاعفة قوة الصمود والحرص على السيادة الوطنية طوراً .

**تواترات الرجوع والرحيل :**

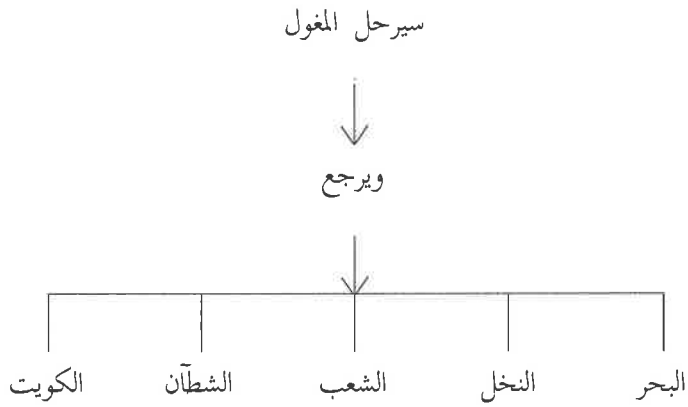
أما القصيدة الخامسة في المجموعة ، وعنوانها (سيرحل المغول) (ص 49 وما بعدها) فإنها تتحوّل ، منذ الأسطر الشعرية الأولى إلى معرض حاشدٍ لمعادلات أسلوبية التواتر ، بحيث يمكن وضعها جميعاً تحت قوس «تواترات الرجوع والرحيل» . وإذا كان ثمة تواترات أخرى في هذه القصيدة فهي تواترات تخدم الرجوع والرحيل أو هي تندرج ضمن حقله المعجمي أو حقله الدلالي . والدليل على هذا أن عنوان (سيرحل المغول) هو السطر الشعري الاستهلالي في القصيدة . كما أنه ، بكامله ، يتواتر في السطر الشعري الختامي ،

إضافة إلى تواتره 4 مرات أخرى كاملاً في الداخل . هكذا فإن العنوان / المفتاح «سيرحل المغول» يلفّ القصيدة من الضفتين ، بداية ونهاية ، ويُشيع في داخلها ، بفضل تواتره المدروس جوّاً خاصاً حرصت الشاعرة على عجن قصيدتها بمائه . إنه جوّ الربط بين الغزاة والمغول ، وحتمية رحيل هؤلاء المغول .

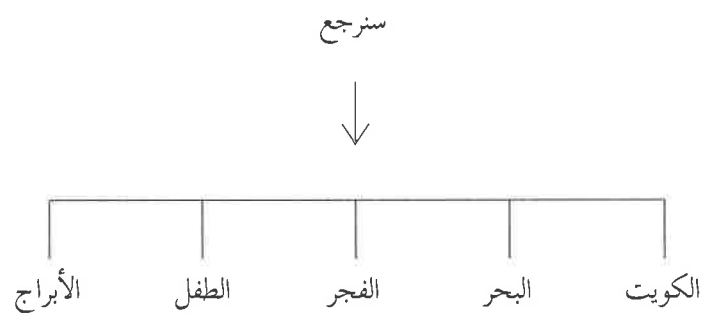
ولسنا في حاجة إلى إثبات مسرد كامل للتواترات الكثيفة في هذه القصيدة لأن ما فيها من تواترات يشبه إلى حدٍّ بعيد ما سبق أن أشرنا إليه من تواترات في القصائد السابقة ، ليس فقط لجهة تواتر المفردات ولكن أيضاً التعابير المؤلفة من مفردتين أو ثلاث أو أكثر . وكذلك تواتر الصوتيات التي تبقى مرتبطة بفعل واحد ، وإن تعدّدت ، على أن تبقى واو العطف قادرةً على الربط بينها موحيةً بتواتر صوتي ومعنوي واضح السمات . ولعل أبرز مثال على هذا ما يمكن أخذه من المقطع السابع في القصيدة (ص 55) حيث تؤسس الجملةُ المعنيّةُ على تواتر «سوف نظل دائماً وراءهم» قبل أن تنتقل إلى فعل «نضربهم» ثم تتواتر سبع أدوات يُضرب بها كما يلي :




وهذا ليس الأنموذج التواتري الوحيد في هذه القصيدة ، لجهة كثافة الارتباط بفعل واحد . وقد يكون من المفيد هنا الإشارة إلى أن (رحيل المغول) سيعقبه ، في رؤيا الشاعرة ، سلسلة من الرجوع تعبّر عنها في المقطع الأول من القصيدة (ص 49) .




ويتكرر التواتر الخماسي نفسه في المقطع الرابع من القصيدة (ص 25) تأسيساً من فعل الرجوع نفسه .




مع الإشارة إلى فارق بين مجموعات التواتر الثلاث الأخيرة ، قوامها أن التواتر الأول يتأسس على لفظة الفعل مرة واحدة «نضربهم» في حين أن التواتريْن الثاني والثالث يعتمدان على تكرار الفعل المسبوق بحرف العطف الذي لا وجود له كعنصر رابط في التواتر الأول .

**هندسة التواتر :**

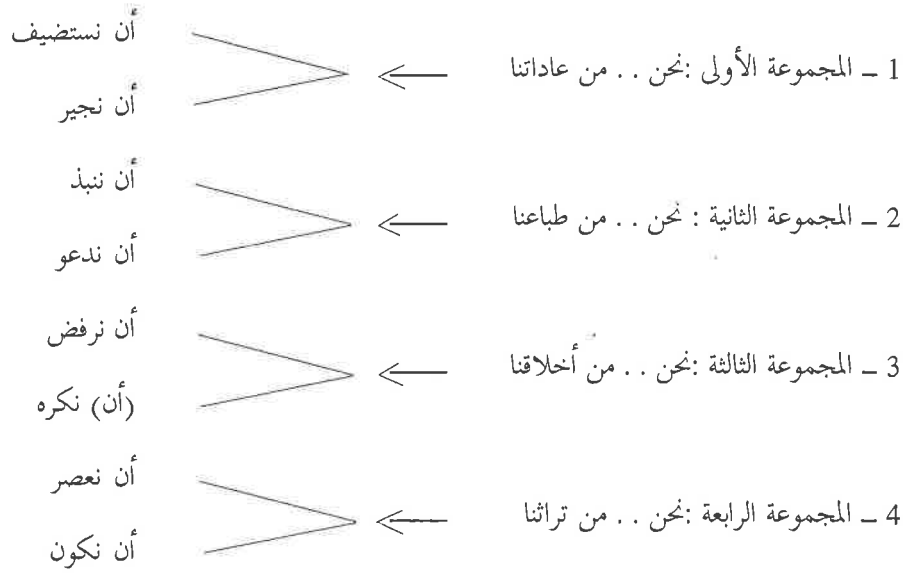
وتقدم القصيدة السادسة (ثلاث برقيات عاجلة إلى وطني) ، إضافة إلى نوعية التواترات السابقة ، أنموذجاً تواترياً جديداً يبدو وكأنه مرسوم هندسياً بحيث يأتي متناسقاً ، متوازياً ، دقيقاً ليتمكن من القيام بفعله الصوتي بشكل مباشر وأكيد . وترسيمة المقطع الثاني من القصيدة تعكس هندسة التواتر هذه فور الاطلاع على البنية الخارجية للمقطع (ص 63) .

فالمقطع يتألّف من 12 سطراً شعرياً ، 4 منها تبدأ بضمير الجماعة «نحن» مشفوعة

بلفظة «الكويتيين» ، والثمانية الأخرى تبدأ بـ«أن» المصدرية الظاهرة 7 مرات والمضمرة مرة واحدة .

دائماً هناك مجموعة ثلاثية تواترية قوامها في بدايات الأسطر : نحن + أن + وأن . يعني كل ثلاثة أسطر هناك عودة إلى «نحن» ، التي يليها دائماً سطران شعريان يبدأ كل منهما بـ«أن المصدرية» .

ليس هذا فقط . بل إن نهاية كل سطر شعري يبدأ بـ«نحن» تُبنى على أساس صوتي موحّد وإن اختلفت الألفاظ (من عاداتنا ـ من طباعنا ـ من أخلاقنا ـ من تراثنا) . هكذا يكون الإيقاع التواتري قد شدّ بدايات الأسطر الشعرية ونهاياتها في آن ، مولّداً حالة صوتية تعطي القصيدة هويتها بفضل هندسة التواتر الصوتية الواضحة ، والتي يمكن ترسيمها على الشكل التالي وفق 4 مجموعات تضم كل منها 3 أسطر شعرية .




هكذا يبدو المقطع بكامله تخطيطاً هندسياً دقيقاً ينظّم التواتر ويوظفه مضمونياً وإيقاعياً في آن . فهل هذا التخطيط مقصود ؟ . أم أنّ شدّة الإتقان الشعري هي التي أطلعته تلقائياً ؟ . الجواب ليس مهمّاً ، إنما المهم هنا هو التأثير الذي يتركه مثل هذا البناء .

**تواتر الصوت والصدى :**

وفي قصيدة (مَن قتل الكويت ؟ .) (ص 67 وما بعد) تبدو لعبة التواترات قائمة بشكل أساسي على الأسئلة والأجوبة . والقصيدة ، انطلاقاً من هذا التقسيم ، موزعة على اتجاهين : الأول ويضم المقاطع الثلاثة الأولى (71 حتى 74) ، والثاني ويشمل المقاطع السبعة الأخيرة (75 حتى 83) .

وبعملية حسابية بسيطة يمكننا أن نكتشف أن وتيرة الاستفهام كثيفة جداً في المجموعة الأولى . فمن أصل 35 سطراً شعرياً تتألف منها هذه المجموعة ، ثمة 21 سطراً شعرياً تنتهي بعلامة استفهام . يعني أن النسبة تبلغ 60٪ .

أما المجموعة الثانية التي تتألف من 87 سطراً شعرياً فليس فيها سوى تسعة أسطر تنتهي باستفهام . (5 مرات في المقطع السادس ومرة في كل من السابع والتاسع ومرتين في الثامن) . ومتى ما علمنا أن عنوان القصيدة (مَن قتل الكويت ؟) المتضمن علامة استفهام ، يتواتر 5 مرات في هذه المجموعة ، يتبقى لنا 4 علامات استفهام فقط لا غير في 87 سطراً شعرياً أي ما نسبته أقل من 4,5٪ .

لذلك فإن لعبة التواتر هنا ، القائمة على الاستفهام كما قلنا ، إنما تكثّفت في المجموعة الأولى التي طُرِحت فيها التساؤلات ، ونَدَرت في المجموعة الثانية التي قامت على تقديم الأجوبة . وطبيعي أن يكون الجواب خالياً عموماً من علامات الاستفهام .

هكذا يبدو السؤال صوتاً والجواب صدًى وفق ما في نفس الشاعرة من حسرة ونقمة ولوم وندم وحيرة مقلقة . . .

طبعاً معادلة تواتر الصوت والصدى لا تلغي مقوّمات الأسلوب التواتري العام الذي يطبع كل الديوان . وقد رأينا نماذج منه لجهة تكرار اللفظة في المتن وفي الروي ، أو لجهة التركيز على رجْع الصوتيات والتساؤلات التي تولّد إيقاعية تعدّد بانتظام فتضاعف من النغمية الموسيقية في القصيدة .

**تواتر اللهفة والنداء :**

وتأتي القصيدة الأخيرة في المجموعة (نقوش على عباءة الكويت) لتقدم مُناخاً جديداً من التواتر الفنّي .

مجدداً لن نتوقف عند الممارسات التواترية التي أشرنا إليها سابقاً ، تلافياً للوقوع في استعادة الأفكار . إنما ما يجدر التوقف عنده هنا هو حرص الشاعرة على استخدام حرف النداء بكثافة في فاتحة السطور الشعرية . فمن أصل 77 سطراً شعرياً تتألف منها المقاطع السبعة في القصيدة يبدأ 20 سطراً بحرف النداء (يا ـ أيا ـ أيتها) . وهذه نسبة مرتفعة جداً ليس قياساً إلى الديوان نفسه ولكن أيضاً إلى كل الدواوين الشعرية العربية ، على ما نعتقد . وهذا يعكس حرارة النداء في صدر الشاعرة الملهوفة على وطنها إلى أقصى الحدود .

هذا التواتر الملهوف من خلال النداء يشيع في القصيدة جواً عاماً لا يمكن تجاهل تأثيراته الإيقاعية ، لا سيّما في المقطع الثالث (ص 91) الذي يضم 11 سطراً شعرياً يبدأ عشرة منها بحرف النداء .

طبعاً التواتر المألوف في كل المجموعة يعود هنا بشكل ملحوظ حتى يصل إلى ذروته من خلال تكرار كامل لسطر كامل (المقطع الرابع) «ونحن من دونك يا حبيبتي» (ص 92 ـ سطر 3 و5 و7 و9) . ومن خلال تواتر ثلاثة أسطر متعاقبة بشكل كامل وهي :

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب على صيّادها
وانتصر الله على الشيطان .

التي تواترت بالكامل في ختام المقطع الأول (ص 89) وفي ختام المقطع الخامس (ص 93) ، موحيةً بدائرية مضمونية وصوتية تشدّد على ثقة الشاعرة بالنصر وبعدالة قضية وطنها لأن الله سيحقّق لها النصر على الشيطان . . .

من كل ما تقدّم يبدو التواتر الفني أسلوباً قائماً بذاته عند الشاعرة سعاد الصباح . ووظيفته مضمونية وصوتية في آن . وهي ، بهذا ، تضفي على قصيدتها جوّاً من الإيقاع الذي يشدّ أجزاء القصيدة بعضها إلى البعض الآخر ويجعلها وحدة متماسكة . لذلك فإن

التواتر الذي قد يبدو نافلاً ، كأداة فنية ، في نظر كثيرين ، لا سيّما في صفوف الموغلين في حداثة يريدونها بعيدة عن المؤثرات الصوتية ، يتبدى ليس فقط عند سعاد الصباح ، وإنما عند مدرسة شعرية عربية معاصرة كاملة ، نهجاً أسلوبياً يمكن اعتماده والمراهنة على طاقته التعبيرية .

قد يرفض كثيرون هذه الشكلانية الأسلوبية . لكنها «طريقة» شعرية موجودة ولها رموزها ومريدوها . والشاعر وحده هو الذي يختار . ويبدو أن الدكتورة سعاد الصباح حسمت خيارها ، في تلك المرحلة ، ورأت في التواتر أداة فنية شعرية يمكن توظيفها في البناء الشعري لغايات دلالية وصوتية متداخلة .

# 11

# قصائد حب
## من تراث العشق إلى جماليات الحداثة

أ. د. محمد حسن عبدالله

يمتلك شعر الدكتورة سعاد الصباح قدرة واضحة على إثارة قضايا نقدية جادة ، غير قليلة ، وإسلام مفاتيحها للقراءة النقدية المستوعبة لجملة هذا الشعر ، في تطوره الزمني والفني . وهذه القضايا / المفاتيح ، تتزاحم في وعي القراءة ، لوضوحها ، وتوازيها ، وتساندها ، مما يعطي صورة ناضجة لمعنى وحدة الإبداع ، في إطار التوازن الدقيق بين طبيعة المرحلة (التي صدر فيها كل ديوان على حدة) ومطالب الفن الشعري في مفهومه المطلق . لقد استأثرت بي في قراءتي الأولى أنماط الصورة الشعرية ، كما استأثرت بي في القراءة الثانية تداخلات عاطفة الحب وعاطفة التمرد ، وكيف ارتكزت الأولى على خصوصية العلاقة بالرجل ، وكيف تأسست الأخرى على خصوصية النوع (الأنثى) والمهم : كيف صنعت الشاعرة نسيج قصيدتها من عاطفتين بينهما تعارض ظاهري ، ومع هذا فقد تفاعلتا في بنية القصيدة ، كما يتفاعل الماء والنار ليستحيل المنتج إلى طاقة محركة .

أما القراءة الثالثة وما بعدها فقد أغرت بإيثار البناء الفني في ديوان واحد من دواوينها الكثر ، غير أن هذا الديوان ـ **قصائد حب** ـ يكاد ينفرد بخاصية جمالية نادرة ، هي أن قصائده تحمل أرقاماً (من 1 إلى 8) وهذا يعني أن كل قصيدة تستقلّ بتشكيلها الفني الذي يكسبها شخصيتها المتميزة . ومع هذا التفرد فإن وحدة العنوان (حتى مع اختلاف الترقيم) تغري بأن ننظر إلى هذا الديوان على أنه قصيدة واحدة ، ممتدة ، أو متموجة ، تصدر عن انفعال أساسي مسيطر ، وإن تفاوتت انعكاساته على مستوى الرؤية ، فإن وشائج القصائد ممتدة في الإيقاع ، والمعجم ، وأهم عناصر التشكيل .

لقد آثرت هذا الديوان ، وهذه القضية ، على أساس أنها تتجه إلى مبدأ البناء الشعري قصداً ، وليس عبر إحدى تقنياته ، كالصورة ، أو تقاطعات الانفعال المهيمن . والبناء ـ فيما أرى ـ جوهر الفن ومحكّ تفوّق الشاعر وحصافة إدراكه الباطني لأهمية اللحظة / التجربة ، والوسائل المناسبة لحياطتها ، بحيث تبلغ رسالتها إلى المتلقّي بالطزاجة الفطرية ، والمكر الأنثوي الذي يدل على طبيعة المبدع وسليقته في التعبير عن نفسه ، في موضوعه (أو موضوعها) الأثير ، وهو : الحب . فليس المهم أن تبرق صورة هنا ، أو تتجلى مقولة هناك ، فتخطف هذه أو تلك اهتمام المتلقي ، وقد تستقر في وعيه لتجعل من هذا الجزء المتحيّز معادلاً لفن الشاعرة ، وهذا إجحاف بحق الشعر الذي يدل انتسابه إلى الفنون الجميلة على معنى التشكيل فيه ، وإجحاف بحق سعاد الصباح التي حققت في هذا الديوان عبر قصائده الثماني تشكيلاً نادراً ، تلتقي فيه ضدية القصيدة في الديوان ، والديوان في القصيدة ، عبر أنساق تبادلية وأخرى مستمرّة ، هي التي نسعى إلى جلائها في هذا البحث .

(1)

إن «الحب» الذي اتخذته الشاعرة مرتكزاً لتجربتها الحياتية ، وعنواناً لديوانها ليس اختراعاً حديثاً ، وليس اكتشافاً خاصّاً لأحد . إنه عاطفة ذات جذور تاريخية ، وله في التراث العربي شرائط خاصة به ، ومراسم تدل عليه . والشاعر الحق ـ من حيث هو خلاصة

معرفة مقطّرة لثقافة أمته ـ يملك ـ أكثر من غيره ـ شفرة رموز وجودها ، كما ينطوي على خبرات الوجدان الجمعي وتجلّيات الأساطير في أزمنة لم يشهدها . في هذا المعنى نتجاوز القصيدة إلى تموّجات الديوان الثماني ، لنجد هذه الإشارات المستوعبة تبدأ مع القصيدة / الموجة الأولى ، وتستريح على مرافىء على طريق الوصول ، لتكتمل في القصيدة / الموجة الأخيرة . إن البداية عربية تراثية تستعيد مفهوم الحب حين أخذ وضعاً روحيّاً راقياً ، يهتم فيه العاشق بالمعنى قبل الشخص ، وبكمال عاطفته هو العاشق دون حرص على استجابة المعشوق ، بل دون اهتمام بمدى استحقاقه لهذا العشق ، لأنه ، والحالة هذه ، لا يتجاوز موقع الرمز ، والمثير ، ولأنه ـ كما يقول ابن داود صاحب كتاب **الزهرة** : «ليس من الظرف امتهان الحبيب بالوصف» ، وكما ردّد الجامي ـ الشاعر الفارسي ـ على لسان قيس وقد جاءته ليلى تخاطبه ، وكان قد هام في عشق الجمال الأعلى ، فلم يهتمّ بها ، وقال لها : «قد شغلني حبّك عنك» ! . إن عاطفة الحب تكتسب وجوداً ينتمي إلى المحب ، وينعكس على ذاته عبر استبطانه لعالمه الداخلي وقدرته على بسط تأملاته وملاحظة علائق الأشياء في مساحة الكون الواسع ، بقصد تحقيق الذات بواسطة العاطفة ، وليس تحقيق العاطفة بواسطة الذات . هذا ما يقوله مطلع (قصيدة حب ـ 1) :

أكتب إليك هذه الرسالة
ولا أنتظر جواباً عليها .
جوابك لا يهمّ كثيراً .
المهم هو ما أكتبه أنا . . .
إن الكتابة عندي ،
هي حوار أقيمه مع نفسي .
قبل أن أقيمه معك . . .
فأنا أستطيع أن أستحضرك
دون أن تكون حاضراً

إن القراءة التي تبحث عن واقع مباشر ستقع في ضحالة لا علاج لها ، والتي تقرأ هذا المطلع من زاوية سيكولوجية لترى فيه قدرة الأنثى على التحرر من الآخر ، والقدرة على

إخضاعه أيضاً تقارب المعنى ، أما المدى التراثي فإنه يكشف عن جذر هذه الرسالة ذات الحدّ الواحد ، المرسِل المستغنى عن المرسَل إليه ؛ لأنها تصدر عن تصوّر خاصّ للحب ، إنه فكرة ، حالة ، خاصيّة تتحقّق بفعل الكتابة واستحضار المعنى الذي لا يتوقف على جواب المرسَل إليه ، أو حضوره بذاته . وفي محور تبني صوت الأنثى / النوع يتجاوز التحقق بالكتابة (وهو المعنى المشترك لكافة المبدعين) حيث يصبح «القول» في ذاته رسالة وجودية إذ تصدر عن موقف ، هو فعل حين لا يكون «الصدى» ، وقد ارتبط هذا بالتحرر من سطوة الآخر ، وبأنها التي بدأت ، وبترديد الفعل «أريد» ثماني مرات ، ومصدر الإرادة ينبع من دوافعها الداخلية ، وليس بمثابة ردّ فعل يواجه إرادة أخرى .

إن البعد الغائر أو الغائص في عمق التاريخ لا يتوقف عند المدى التراثي (العربي) وإن تكن هذه الطبقة الأساس المتين الحاضر لاستيعاب هذا المستوى من الحب ، غير أن كل طبقة من جيولوجيا الأرض ، وجيولوجيا الفكر والشعور ، لا بد أن تكشف عن طبقات أخرى قد تكون أقلّ حضوراً وهيمنة (أكثر هشاشة) في تجلّيات الصور المجسِّدة للانفعال ، فالإشارة إلى خمسة عشر قرناً في :

أريد أن أبصق الحصاة من فمي
فليس من المعقولْ
أن أعشقك هذا العشق الخرافيّ
ويبقى سرّك محفوظاً كالطفل في بطني
خمسة عشر قرناً

هذه المسافة الزمنية هي المدى الثقافي للتراث العربي الحاضر ، والضاغط في مجال إنكار الأنثى ، واستنكار صوتها منذ الجاهلية إلى اليوم . إن هذا التحديد الزمني يضخّ في محور تبنّي قضية النوع الأنثوي ، من ثم تعلن التمرد على الجانب السلبي من هذا التراث نفسه الذي تعتنق مفهومه الصافي لعاطفة الحب . وهذا الانشطار الانتقائي يعمّق درامية التشكيل في القصيدة / الديوان ، كما يستدعي تلك الطبقات الغائصة لتساند خصوصية التجربة ، وقدرتها على الاستيعاب والتجاوز في الوقت نفسه . إن علاقة المرأة والتفاحة مرويّة تراثاً

شعبيّاً قديماً يلتمس سنده من «سفر التكوين» بشيء من التأويل ، حيث فسرت شجرة الحياة أو شجرة معرفة الخير من الشر المنصوص عليها في الإصحاحين الثاني والثالث بأنها شجرة التفاح ، ولهذا استقرت «التفاحة» في الوجدان الشعبي رمزاً لإغواء الأنوثة . وفي هذه القصيدة الأولى كانت «التفاحة» إغلاقاً للنص ، وانفتاحاً جديداً لاستمراره في القصيدة التالية :

سوف أبقى أصهل
مثل مهرة فوق أوراقي
حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني
كتفاحة حمراء . .

وهذا القضم للتفاحة الحمراء تلتبس فيه دلالة الرمز عن عمد لأنه يعني الاستيعاب ، والاحتواء ، كما يعني الإفناء والإنكار . وسيدلّ سياق التتابع لقصائد الحب على هذين المحورين معاً : تتمرّد المرأة على موقعها التاريخي الذي صنعه الرجل ، ومع هذا تباهي به وتتخذه أداة للتأثير على الآخر ، لأنها تدرك جيداً مدى خضوعه له . وإذا كانت «التفاحة الحمراء» أغلقت النص الأول ، فإنها ليست الصدى الوحيد لسفر تكوين الأنثى ، ففي النص الثاني (قصيدة حب ـ 2) يومض صدى آخر في المطلع :

تتشكل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر إبريل
شجرة شجرة
عصفوراً عصفوراً

ففي الكتاب المقدس أن الرب خلق حواء من ضلع آدم (على الحقيقة) أما القرآن فقد فسح مجالاً للتأويل في قوله تعالى : ﴿هو الذي خلقكمْ من نفس واحدةٍ وخلق منها زوجَها ليسكنَ إليها﴾ ، فيقول ابن حزم في **طوق الحمامة** : «فجعل علة السكون أنّها منه» . إذاً فإنّ التشكل على يديه إعلان للتوافق المطلق ، فعلّة السكون إليه أنها منه ، وهي في هذا تداعب الموروث «الرجولي» إذ يستهوي الذكر أن تكون أنثاه من صناعته ، وألا

تكون عرفت أحداً قبله ، بل إنه يهوى أن يكون صانع إدراكها لذاتها ومفجّر أنوثتها . وفي الموروث العربي أن المرأة «لا تنسى أبا عذرتِها» ، وفي هذه القصيدة الثانية ستقول له إنني :

على يديك
أكتشف للمرة الأولى
جغرافيّة جسدي

غير أنها تستمر في لعبة التنقّل بين الأضداد حتى تنهك يقينه ، وتحمله على النزول عن عرش التفرد باحتكار الحب ، وأن يكون ـ وحده ـ صاحب امتياز البذل . إن «إبريل» المذكور في القصيدة الثانية ، يستدعي «سبتمبر» المذكور في القصيدة الثالثة ، وبين إبريل وسبتمبر رابطة تناقض ، أولهما ربيع ، والآخر خريف ، ولكنها في تلاعبها بعواطفه تحمل هذا الخريف إذ تجعله لوناً لعينيه :

يذكّرني صوتك بصوت المطر
وعيناك الرماديتان
بسماء سبتمبر

ونحن نعرف أن أمطار الكويت (وطن الشاعرة) وأمطار الجزيرة العربية ليست في سبتمبر ، وكذلك ليست سماء سبتمبر هناك رمادية ، ولهذا جاء ذكر روما مع البن ، وليس البرازيل مثلاً ، مع أن مرجعية الصورة في هذه القصيدة تنحو نحو الطبيعة الطلقة . والمهم أنها وضعته في صميم الخريف حتى وإن كان خريفاً حيّاً مغرياً . وستكون لنا وقفة مع هذه المرجعية التي اختزنت فيها الشاعرة صورها الأولية ، وأفرغت عبرها احتشاد انفعالاتها ، وأعادت تشكيلها . وهنا نتأمّل علاقة إبريل بسبتمبر ، لأن التناقض لا يستوعب هذه العلاقة ، لا يقدم نفسه كبديل تجريدي لمفهومها ، إذ مع التناقض يتحقق التكامل ، والحتمية (حتمية أن يُفضي أحدهما إلى الآخر) ، وحلم الديمومة الزمنية . والمهم أن هذا الحضور بين الربيع والخريف له مداه الأسطوري في أعياد الإغريق القديمة ، وفي علاقات أرباب الأوليمب ، وآلهة المشرق البابلية ، أما مصر القديمة وأساطيرها في الحب سبيلاً إلى الخلود ،

فقد تنفّست في هذه الصورة (من قصيدة حب ـ 6) :

فحاول أن تلصق أجزائي
أخرج على النص القديم للأنوثة
وأخترع أنوثتي كما أريد

مؤدّى النص القديم للأنوثة أن إيزيس هي التي جمعت أشلاء زوجها أوزوريس ، وراحت تتلو صلواتها وتبكي حتى التصقت الأجزاء وعادت إلى أوزوريس (الذكر) الحياة . وهذا النص القديم هو الذي يرتقي بمكانة المرأة ، إذ هي التي أعادت الحياة إلى الرجل ، وارتفعت صلواتها (من أجله) بمنزلته حتى أصبح إلهاً في العالم الآخر . وهكذا سيكون الخروج على النص نزولاً بمكانة المرأة وهو ما لا يمكن أن يكون مراداً للشاعرة التي تتبنى مطالب النوع . ويتأكد هذا حين نتعقّب امتداد الصورة ونرصد تحوّلاتها ما بين مواقع الحضارة القديمة ، حيث تعلي شأن إرادتها : «أخرج» و«أخترع» ، ثم :

أخرج من عباءة عنترة بن شداد

الذي يعادل التصور المسبق الجاهز لموقع المرأة من الرجل ، وهي أنها «محمية» له ، بما يؤكّد التبعية ، وما يعنيه هذا من غياب الإرادة . هذا هو النص القديم الذي تحوّل بنص أقدم منه ، فمسخه ، وهبط به ، وتتمرّد عليه الشاعرة ، وهو تمرّد لا يلغي دور الرجل ، ولكنه ينتزع للمرأة مكانها المتحرر في اتجاه تعميق الأنوثة التي لا تكتمل إلا بالحرية العاطفية .

(2)

لقد كشف هذا المسرى الممتدّ عرضاً عبر القصائد عن إحدى مؤسسات وحدة الرؤية التي تشدّ الرابطة وتدمج البناء حتى تستحيل ـ في جملتها ـ قصيدة واحدة ، فكما رأينا شعّ المفهوم التراثي (العربي) وتشعّب أو تراكب في طبقات ، يحيل أحدها إلى الآخر ، يكتمل به ولا ينفيه ليؤكّد وحدة الانفعال المسيطر وعياً وشعوراً ، ووحدة الأساس الفكري من عصر

الأسطورة إلى عصر البطولة (الرجالية) الأسطورية ، المستقرّ منذ زمن ما تحت الوعي . وفي هذه الفقرة نهتمّ بأحد عناصر التشكيل الفني المؤثرة في بنية القصيدة ، وهو المطلع ، وقد كان النقد القديم ، كما كان الشاعر القديم يهتم بمطلع القصيدة ، ويحيطه برعاية خاصة ، شكلية (موسيقية) ومعنوية ، تحت مسمى براعة الاستهلال ، إذ حُبِّذ أن يكون البيت / المطلع مصرَّعاً ، لتأكيد وتمكين صوت القافية ، كما رأى ضرورة أن يكون هذا المطلع واضح المعنى بعيداً عن التعمية ، قادراً على إثارة التشويق في اتجاه موضوع القصيدة . وهذه الرعاية الخاصة تقدر أن مطلع القصيدة هو أول ما يصافح الأسماع (إذ كان الشعر يتداول سماعاً وليس عن طريق القراءة كما هو الغالب الآن) ، وأن هذا المطلع ينبغي أن يستولي على خيال المتلقي وعقله عن طريق أذنه ، ويساعد على ارتهان تشوّقه لمتابعة السماع ، لأنه إذا عجز عن أداء هذه الوظيفة فإنه لن يستطيع استرداده . لم يتخل النقد عن مطلب «براعة الاستهلال» دون أن يردد هذا المصطلح بذاته ـ لكي يحقق من خلاله جماليات تتصل بمبدأ بناء القصيدة وتوحّدها ، وتفاعلها الدرامي الداخلي ، وتفاعلها كذلك مع فكر المتلقي وانفعالاته ، وبالطبع فإن هذه الجوانب لم تكن مما يحرص عليه الشاعر أو الناقد في القديم .

إن لدينا ثمانية مطالع لثماني قصائد ، يمكن أن نتأملها على المستوى الرأسي ، في علاقة كل مطلع ، أو مفتتح ، بمكوّنات القصيدة ، كما يمكن أن نتأملها على المستوى الأفقي ، الذي يتدرّج بالمطالع ويلون فيها ، بحيث يصل بالمتلقّي إلى تمام فكرة الحب ، وعنفوان عاطفة الحب مع المطلع الأخير . في هذا التحليل الرأسي لجسد القصيدة ، سنتعرّف على المطالع ، لتكون جسراً ممتدّاً واصلاً ملتحماً بهذا الجسد المشكّل بالصور والإيقاعات والدلالات .

(قصيدة حب ـ 1) :

أكتب إليك هذه الرسالة
ولا أنتظر جواباً عليها
جوابك لا يهمّ كثيراً
المهم هو ما أكتبه أنا

هذا المفتتح الصادم الاستفزازي ، الذي يعيّن المرسَل إليه «إليك» ثم يعقّب على هذا التعيين بما يعني إلغاءه تماماً «المهم هو ما أكتبه أنا» ، يضع الأساس البنائي لشكل القصيدة ، ويحدّد العنصر الدرامي الفاعل فيها : ذلك أن «إليك» تتحقّق ، أو تتوالد ، في سلسلة من المطالبات لا تتجه إليه ، برغم ظاهر الدلالة ، إنها مطالبات ذاتية تذكر بمطالب القوّة القاهرة حين توجه مطالبات إلى القوة المستضعفة ، نعرف أن ظاهرها «مطالب» ، وباطنها «إعلان حرب» . وهكذا يتوالى الفعل «أريد» الذي يفتح طريق المعنى للاستجابة ، واكتمال دائرة الحب المشترك ، ولكن لام التعليل ـ في كل مرة ـ تغلق هذا الطريق ، لتبدو الكتابة هدفاً في ذاتها : «المهم هو ما أكتبه أنا» وتلقي بهذا الآخر الذي تكتب إليه في دائرة من العجز عن المشاركة في تحقيق هذه الإرادة ، لأنه ـ بطريقة مباشرة ـ الضحية المطلوبة لتحقيق هذه الإرادة :

أريد أن أكتب
لأتخلّص . . . .
أريد أن أكتب إليك
لا لأرضى نرجسيتك . . .
أريد أن أكتب
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي . .
أريد أن أكتب
لأتحرر من ألوف الدوائر والمربّعات
أريد أن أكتب
لأستريح من أقنعتي . . .

وهكذا تتكرّر البنية الإيقاعية النسقية لتليها لام التعليل والفعل المضارع (الحاضر ) الذي يتضمّن تحرير الكاتبة بالكتابة ، فإذا كانت الكتابة علاجاً في ذاتها ، وإذا كانت لا تهتم إلا بما تكتبه ، وليس بمن تكتب إليه ، فلماذا الكتابة إليه ؟ . هل هو إعلان الحرب عليه فعلاً ؟ . هل تشعر هي بأنها معه وضده ، فهي تسعى إلى التحرر من ربقة عواطفها الأسيرة المنقادة (بالمعنى التاريخي) لتكون حرّة في منح عواطفها بغير أسر أو انقياد «مجهّز» بالوسائل

المأثورة تاريخياً ؟ . هل القضية هي «حرية المنح» و «طواعية العشق» وليس الدخول في ديوان الطاعة السلطوي المأهول بالأوامر والزواجر ؟ .

(قصيدة حب ـ 2) :

تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر إبريل
شجرة شجرة . .

إن مفتتح المفتتح ، الكلمة الأولى : «تتشكّل» هي العلامة الأساسية التي تحدّد المسار الفني في قراءة القصيدة ، وتكشف سرّ تركيبها . فهذا التشكيل التدريجي : شجرة شجرة ـ عصفوراً عصفوراً ـ قرنفلة . . . ألخ ، على يديه لا يتصوّر إلاّ في تشكيل لوحة فنية . إن عبارة «على يديك» تتردّد في القصيدة أربع مرات على مسافات متساوية تقريباً ، لتؤكّد هذا التلازم بين فعل التشكيل وفن الرسم الذي يتم باليدين ، وفي هذا التشكيل المرسوم تبرز ثنائية المرتكز الحسّي في هذه اللوحة : تلّة تلّة ، ينبوعاً ينبوعاً ، سحابة سحابة ، رابية رابية . وهذا التكرار كما يؤكّد الإيقاع النغمي المكمّل والمستكمل بإيقاع التشكيل المكاني ، يحاكي طريقة الرسم ذاتها حيث تحدّد الريشة إطار المشهد ثم تعود إليه لتملأ فراغاته ، فكأنما تصنعه مرّتين . فضلاً عن أن هذا النهج يدعم حالة التوازن التي لا يكتمل الجسد البشري إلا بتحقّقها وتناظرها ، وهذا الاكتمال مدعاة تباهيها بنفسها ، بجمالها وانفرادها ، وإن أخذ سياق الامتنان له والتقدير لصنيعه .

إن اللوحة لا تقرأ إلا مكتملة ، ولا تجود بحسنها إذا احتجب منها جزء ، فهذا الرابط الفطري بين مفهوم التشكيل ، وضرورة الاكتمال هو الشريان الممتد والمتفرّع بين المطلع ومكوّنات هذه القصيدة .

إننا في الاستهلالين السابقين نتعرّف على نوعين من علاقة المفتتح بجسد القصيدة . هذه العلاقة أسّستها علاقة ذهنية في القصيدة الأولى التي تستبعد الآخر ثم تستدعيه عبر سلسلة «إرادات» موجّهة إليه متحدية له في الوقت ذاته . وفي القصيدة الثانية هي علاقة التداعي والدلالة الاصطلاحية المستوعبة في تجربة المتلقي إذ يرتبط التشكيل باللوحة ، أو على الأقل :

التكوين المتكامل . في قصائد أخرى تستجدّ تقنيات تختلف عن السابق ، كما في استهلال (قصيدة حب ـ 4) :

طالما طرحت على نفسي
أسئلة طفولية لا جواب لها :
هل أنا حبيبتك ؟ .
أم أنا أمك ؟ .
هل أنا مليكتك ؟ .
أم أنا مملوكتك ؟ .
هل أنا أنا ؟ .
أم أنا أنت ؟ .

إن طرح الأسئلة يستدعي أجوبة ، والشاعرة لم تطرح أسئلتها وتتركها معلّقة في فراغ المعنى المطلق ، لقد حدّدت منطقة تحرّك التلقّي وإمكانات الاحتمال بسياج من الصور المتقابلة :

الحبيبة ـ الأم
المليكة ـ المملوكة
أنا ـ أنت

وهذا التقابل كما يعمّق درامية المعنى حيث تصادم الأضداد ، ولا مفرّ من غالب ومغلوب ، فإنه يثير حاسة التوقّع ويطرح الاحتمالات ، وبه يظلّ النص مفتوحاً في حال من الانتظار حتى تحسم قضية الاختيار أو القرار التي بها يكتمل المعنى وتنتهي القصيدة . ولكن الصوت المهيمن في القصيدة لا يعلن اختياراً ولا قراراً ، وإنما يقلّب في مشاهد من الماضي تملأ كل هذه الحالات الست ، بل تؤكّد أن فصل إحدى الحالات عن الأخريات ليس ممكناً ، فكل حالة ليست نقيضاً أو رفضاً ، وإنما هي تلوين لحالة سابقة ، ولا ينتقض هذا بأنها جميعاً تنطلق من حس أمومي تفيض به غرائز الأنثى وطاقة حنانها الكاسحة . وكذلك يذكّرنا مطلع طرح الأسئلة وتعليق الجواب ، بمطالع إعلان القرار

وتعليق «الحيثيات» ، كما نجد في (قصيدة حب ـ 5) :

عندما قرّرت أن أعاقبك
وأسافر إلى باريس وحدي
لم أكن أعرف أنّي سأعاقب نفسي

إن الأسطر السابقة تنطوي على قرار مشروط تكشف عن نقيضه : عندما ـ أعاقبك وحدي ـ سأعاقب نفسي !! . إن «لم أكن» هي الفاصلة بين القرار المعلن والنتيجة المضادة ، أما وقد عرفت ، أما وقد تشكل جسد القصيدة في نطاق الإفضاء بهذه المعرفة التي اكتشفتها في باريس ، فإن حاسة الرغبة في استقبال القصيدة تنبع بل تتفجّر من هذه الفاصلة / المنحنى الكاشف . وفي القصيدة الأخيرة (قصيدة حب ـ 8) تستخدم الشاعرة تقنية البدء بإعلان القرار ، وإحداث الصدمة بالتسليم بنقيضه ، ففي القصيدة السابقة (قصيدة حب ـ 5) قرّرت أن تعاقبه فاكتشفت أنها تعاقب نفسها ، أما في هذه القصيدة فالإعلان / القرار ، ثم النقض له يبدأ وينتهي على هذه الشاكلة :

هذا يوم قديس الحب . . . فالنتاين
ومع احترامي لجميع القديسين
تبقى أنت قدِّيسي

إن هذا السطر المفتتح : «هذا يوم قديس الحب فالنتاين» ، سيتكرّر في امتداد القصيدة أربع مرات ، وبنية التكرار مستقرّة في تحديد معالم القصيدة عند الشاعرة ، والمهم في صلة المفتتح بجسد القصيدة أن الإعلان عن يوم قديس الحب لم يتضمّن أي حديث عن هذا القديس ، فقد تمّ إطلاق الشرارة من هذه المناسبة المعروفة جدّاً في أقطار أوروبا خاصة ، غير أن هذه الشرارة تضيء حبّها هي لقدِّيسها الخاص ، ولم يكن ترديد السطر المفتتح بصيغته الثابتة إلاّ لتغيير زاوية «الكاميرا» لالتقاط مساحة أخرى من الصورة حتى تكتمل بكل تفصيلاتها مع السطر الأخير .

هناك طريقة أخرى ـ ثالثة وأخيرة ـ نجدها في مطلعي قصيدتين ، وهي تنهض على نوع من النقض ، لكنه ليس نقض القرار ، بل نقض الواقع المألوف بقصد إثارة الدهشة وتجديد

الإدراك للواقع ، في مطلع (قصيدة حب ـ 6) :

أصعد إلى سقف القمر
لأقطف لك قصيدة . .
وأصعد إلى سقف القصيدة
لأقطف لك قمرا . .

دلائل الغرابة ليست في الصعود إلى القمر ، فلعلّ هذا دخل دائرة المستباح ، أما هنا فالصعود إلى سقفه ، ثم يأتي ما بعد لام التعليل لينقض الهيئة ، وما بعد الواو العاطفة لينقض العلاقة التراتبية ، وهذا يؤدّي إلى الدور والتسلسل الذي تحدث عنه المناطقة ، ويدخل العقل الذي يقوم بتحليل الصورة الكلية إلى مكوناتها في نوع من الدوار والخلط ، ومن ثم يبحث عن ركيزة يقيس إليها المشهد ، فيكون امتداد القصيدة هو هذه الركيزة . إنها تريد أن تتجاوز جاذبية الأرض ، وتدخل في دائرة «الكوني» ، المطلق المنطلق من أسر الزمان والمكان والأعراف والنصوص .

ومن هذا النمط ، وإن يكن بدرجة أقل دهشة وإثارة لقلق الفكر ، مطلع (قصيدة حب ـ 7) :

أكتب هذه الرسالة ليديك
نعم ليديك
فيداك هما أكثر منك حنانا

إن تشخيص يدي هذا المحبوب ، وفكّ شفرة لغتهما الخاصة ، وإيثار التعامل معهما على التعامل مع الشخص نفسه ، يكسب القصيدة طرافتها الخاصة ليس من ناحية المعنى ، فقد أشارت البلاغة القديمة إلى هذا المثال بذاته ، وأنه من المجاز العقلي ، ولكن من ناحية التكوين ، الذي هو جسد القصيدة ، مما يؤكّد قوّة الدمج بين المطلع والامتداد ، إذ تتوقّف طرافة المطلع وحداثة الصورة فيه واستكمال مبناها ومعناها بتعقّب هذا الامتداد المتحقّق في «كل» القصيدة .

هذه أهم معطيات القراءة الرأسية للمطالع في علاقتها بامتدادها ، أما القراءة الأفقية لهذه المطالع من حيث تموّجها لتشكّل امتداداً واحداً لقصائد الديوان ، فإن أمرها لا يتوقف على المطالع ، وهذا طبيعي ، إذ يحتاج الأمر إلى قراءة شاملة ، يكون المطلع فيها واحداً من تقنيات التشكّل الفنّي ، ومؤكداً لهذا التلاحم الاندماجي ، وليس بصناعته .

(3)

لعلّه من الواضح الآن أننا أعطينا أفضلية للكشف عن جذور التواصل وفروعه بين مجمل قصائد الديوان ، مما يجعل منها قصيدة واحدة ممتدة في موجات تصعد وتهبط وتحمل ألوان تربتها دون أن تتقاطع . وهذا الجانب الذي نُعنى به موضع تقدير نظرية الشعر منذ كانت للشعر نظرية . وسواء كانت هذه القصائد الثماني قد صنعت متصلة أو منفصلة ، متتابعة أو متفرقة ، أخذت مواقعها في هذا الديوان دون سابقة أو اجتمعت بعد اغتراب في دواوين أخرى للشاعرة ، فإن هذا مما لا يؤثر في القراءة النقدية ، وفيما نحن بصدده بصفة خاصة ؛ ذلك لأن روح الشاعر لا تقبل التجزئة ، ورؤيته للحياة وللناس لا تختلف إلا كما يختلف نهار عن نهار أو ليل عن ليل آخر ، هو اختلاف يحتضن الاستمرار والثبات ، وهذا مرهون بالصدق ورياضة الانفعال واستقرار الثقافة .

ومن الوجهة الجمالية البحت فإن تحقيق هذه المبادىء في القصيدة الواحدة أقرب منالاً من تحقيقه في القصائد المتعاقبة . وقد بدأنا بالمطلب الصعب لأننا إذا بلغنا به المدى النقدي على أسسه المنهجية فإن استيعاب القصيدة الواحدة والتفاعل مع جمالياتها الخاصة يصبح قريباً ويسيراً على القارىء . وقد بدأنا بمبدأ الحب ، نمرق عبره إلى الفكرة المؤسسة لجوهر تلك القصائد التي تتخذ منه عنواناً مشتركاً ، أو عتبة واحدة تفضي إلى موجات تحمل أرقاماً تستحيل إلى حالات هي التي نرصد حركتها بين مد وجزر في هذه الفقرة . أما الفقرة السابقة فقد تلمست علاقات المطالع في كل قصيدة بذاتها مع فلسفة التشكيل التي جسدت امتداد القصيدة . فهذه القراءة الرأسية تقيم أعمدة الهيكل على أرض الفكرة المجردة ، أو مبدأ الحب ، وقد مهّد هذا للقراءة الأفقية ، التي تشمل علاقات المطالع والمكوّنات في تنقّلها عبر ثماني موجات متعاقبة ، وهذه خطوة ضرورية في إقامة أي بناء هيكلي ينبغي أن يستمد ثباته

من أعمدته الصاعدة أو الهابطة ، لا فرق ، ومن العوارض الممتدة أفقياً لتمنحه جمال التشكيل وثبات المرتكزات في الآن نفسه . وهذا المبحث بدوره ينقسم في فقرتين ، تهتم هذه الأولى بالتواصل (التموّج) العرضي ، وتهتم الأخرى بأهم تقنيات التشكيل الفني وكيف حملت ألواناً مختلفة تناسب حالة من حالات الحب ، ولكنها ظلّت تحمل ملامح ثابتة ، لأنها تنتسب إلى موهبة المبدعة ذاتها ، وهي موهبة لا تغيّر جلدها ، ولا تستعير لغتها ، ولا تضع قناعاً على قسماتها .

إذا رغبنا ـ على سبيل التجريد والتيسير على الإدراك ـ أن نضع مخططاً للحركة النفسية ( الموقف من المحبوب) في هذه القصائد : كيف نتصوّر هذا المخطّط ؟ . كيف نراه يتحرّك ؟ من حيث المبدأ ينبغي أن يكون لدينا وعي بضرورة الاختلاف بين موجة والتي تليها ، لأن هذا الاختلاف هو المسوّغ لوجودها في موقعها ، وإلا انداحت في سابقتها وانتهى أمرها قبل أن تبدأ . وهذا ماثل في موجات الماء في البحر قبل موجات الحب في النفس . وإذا كان الاختلاف بين موجات البحر وتقاطعها هو الذي يولد حركتها وفاعليتها ويتيح تحويل هذه الحركة إلى كهرباء ، فإن اختلاف موجات الحب في النفس هو الذي يعمّق الشعور بها ، ويختبر صدقها ومدى تغلغلها ، وتكتسب به القصيدة دراميتها الذاتية ، ودراميتها البينية في علاقات القصائد .

والآن : كيف نتصوّر هذا المخطط التجريدي المفترض الدالّ على حركة التتابع في القصائد ؟ .

القصيدة الأولى تبدأ بإعلان الاستغناء عن الآخر ، التهوين من شأن حضوره الذاتي ، أو حضوره النوعي ، إذ قرّرت أن تستبدل به الكتابة التي تحقّق بها عالمها الخاص المتمرّد ، والتي تجعل من الشعر علاجاً لأوجاع استمرت خمسة عشر قرناً .

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

إنها قرّرت خوض حربها ضد الذكورة باسم الأنوثة ، ولحساب تحريرها ، لأن المدينة التي تسكنها :

لا تطرب إلا لصياح الديكة
وصهيل الخيول
وشهيق ثيران المصارعة

أي أن الذكر وحده هو الذي يملك حق الإفضاء ، والمباهاة ، وخوض المعارك ، والتجلّي العلني ، أما الأنثى فليس لها إلا القناع على وجهها ، والحصاة في فمها وصرّة الجبن والزيتون في خدمة رجلها !! . هكذا تم إعلان تمزيق خيوط خمسة عشر قرناً من القولبة الجاهزة ، والأحكام المستقرّة ، عن طريق الكتابة . ستتكرّر هذه النغمة المتمردة في قصائد أخرى ، ولكن المهم الآن أن علاقة المحتوى في هذه القصيدة بالتي تليها (قصيدة حب ـ 2) علاقة تضادّ ، فمطلعها :

تتشكّل أنوثتي على يديك

والبؤرة الانفعالية فيها : «إني مدينة إليك» !! . فهل هذه الحركة متراجعة ، تسلم له بما سبق إنكاره ، أو استنكاره ؟ . هناك قدر من الرغبة في إعطائه (الذكر) دوراً ، وهو دور أساسي : «على يديك أدخل دائرة الحضارة» . ولكن تأمُّل دقّة الصياغة واتجاه الضمائر سينهي مشكلة التناقض ، هذا مع التسليم بالمبدأ المقرّر الذي احتفظ به الشعراء ـ خاصة ـ لأنفسهم ، وهذا المبدأ يعلن أنه ليس من قصيدة تعد نقيضاً لقصيدة أخرى ، وأنه ـ على افتراض إمكان هذا ـ من حقّ الشاعر أن يناقض نفسه ليس في قصيدتين وحسب ، بل في القصيدة ذاتها ، فهو وحده الذي يستطيع أن يقول ، وأن يكون قوله مقبولاً صادقاً : «أحب أكره القمر» !! . ومع هذا فإن القصيدة الثانية لم تناقض سابقتها ، لقد أنكرت أن يكون الآخر مانح الوجود الأنثوي متحكّماً في المسموح والممنوع ، أما هنا فإنها تخضعه لدائرة التفاعل ، تستكمل به وجودها الحر ، وتضع وسامها المانح على صدره ليتباهى به ، إنها تجري عليه (ما بين القصيدتين) نوعاً من «الساونا» ، التنقل السريع بين الرفض المطلق ، والقبول المطلق ، وهي قاعدة علمية

تستخدم في صقل الحديد وإكسابه حدّته ، أن ينتقل من حالة الانصهار إلى حالة التبريد الفجائي . وكما يحدث مع السيف الصلب الذي يعرض على لهيب النار ، ثم يغمس في الماء فجأة ، فإنه يستعاد ليسن على المِسَنّ وهو درجة بين لفح اللهب وبرد الماء . وهذا ما تؤديه القصيدة الثالثة ، إنها قصيدة وسطية تعقد صلحاً بين طرفين : بدايتها : «يذكرني» التي تشعر بالانفصال ، فالتذكر يستدعي غائباً ، وهي صيغة تهيمن على النصف الأول من القصيدة ، ثم تتوسطها «أريد» ، وهي انفصال يتوق إلى الاتصال ، لأن الإرادة تتوجه إلى ما لم يكن . لقد بلغت (قصيدة حب ـ 4) المدى المتاح ، ففي القصائد الثلاث السابقة كانت الذات الشاعرة في علاقة مع الآخر ، تستعلي عليه لتتحرر منه ، تؤلهه لتخضعه ، تنفصل وتتصل لتؤكّد قدرتها ، وهو في جميعها «حاضر» كقوّة موازية لها حساب بدرجة ما ، غير أنه في هذه القصيدة الرابعة في موقع ساكن ، يستقبل في صمت . الصوت الوحيد في القصيدة صوت الشاعرة ، وليس من قوة أخرى تواجهها ، أو تعمل لها حساباً ، لهذا تتقمّص بإرادتها الحرّة ، وبدوافع تتراءى لها وحدها جميع صور الأنثى تجاه الآخر ، تكشف عن هذا عبر تساؤلاتها ، التي تنمّ على صمته واستسلامه المطلق ، هل هي أمّه ؟ . حبيبته ؟ . هل هي مليكته ؟ . مملوكته ؟ . هل هي نفسها ؟ . أو أنها هو نفسه ؟ . إنه لم يبد قولاً ، ولم يصدر عنه عمل ، هو قوة معطّلة ، وهي قوة فاعلة ، وهذا معنى الحصار والاستيلاء ، وبهذه الإحاطة الشاملة تكون رغبة الانعتاق والتحرر قد أكملت دورتها ، وحقّقت هدفها .

هنا في سياق القصائد يتحقق الوسط الذهبي بطريقة أخرى ، فهذه القصيدة الرابعة منتصف اللوحة الممتدة ، ومرتكز الدائرة ، ولحظة التمام ، ليكون النصف الآخر موازياً يضفي الشروح ويتوسع في بعض الصور بإشباعها أو استدراك شيء عليها . إن مطلع (قصيدة حب ـ 5) يقول :

عندما قرّرت أن أعاقبك
وأسافر إلى باريس وحدي
لم أكن أعرف أني سأعاقب نفسي

هذا القرار المعلن في الجملة الأولى يستدعي قرار القصيدة الأولى أن تكتب إليه ولا تنتظر الجواب ، أي أنها تكسر دوافع الكتابة (الأنثوية) التقليدية ، ولكن القصيدة الثانية والثالثة تحفّظت أو قلبت الصورة بما يؤكّد أنها «لم تكن تعرف» ، وهذا مطابق للعاطفة السائدة في القصيدة الثانية التي تعلن فيها أن أنوثتها تشكّلت على يديه ، ورابط أيضاً بالقصيدة السابعة : «أكتب هذه الرسالة ليديك» ولا نعني بالرابط المحدّد بذكر اليد في المطلعين :

2 : تتشكّل أنوثتي على يديك .
7 : أكتب هذه الرسالة ليديك .

وإنما الانتساب الحميم إليه ، حيث اليد أقوى وسائل التعبير عن الشعور ، كما أنها أداة الفعل كما كان البلاغيون القدماء يعبِّرون . ومع هذا التناغم البادي الذي يطلّ مقروناً بتحرّش استفزازي يجعل منه المحبوب والنقيض أو المحبوب لكل ما فيه من تناقض ، فإن القصيدة السابقة عليها (السادسة) كانت تعزف على أوتار مجموعة من الهارموني المتموّج في القصائد الأربع الأولى ، ويتجسّد هذا الحضور المتجدّد في قولها :

أخرج من عباءة عنترة بن شدّاد
وأدخل تحت عباءتك

فالتمرّد هنا ليس هدفاً في ذاته ، ليس تمرّداً للتمرّد ، وإنما لإذكاء الخصوصية وحرية القرار ، فهي تتمرّد على العباءة التاريخية التي تحتكر الفروسية وتفرض حمايتها على الأنثى المستضعفة لتأخذ قرارها الحرّ بالدخول تحت عباءة الحبيب الذي اختارته بإرادتها ، وليس بسلطان سيفه الذي احتازها من الأعداء . وإذ تقول القصيدة الأخيرة «أنت قديس» فإنها تناقض القصيدة الأولى ، وتعيد قراءة القصيدة الرابعة ، لأن النظر إلى القديس يستوعب درجات الحب الأمومي والطفولي والروحي والجنسي . . إلخ ، وبهذا الختام ينغلق الانفعال الساري في أوصال القصائد ليعود ملتحماً بانجذاب الأضداد إلى بدايته ، مؤكداً على درجات العشق وقوّة حضورها في المستويات كلها .

(4)

هذه الفقرة الأخيرة تؤصل ما سبق التوقف عنده عبر شعاب مختلفة ، وهنا نكون معنيين بالبناء في جوانبه الصرفية ، والنحوية (التركيبية) والإيقاعية ، وما يتفرع عن هذه التقنيات من جماليات أسلوبية . قد نجد صعوبة ، مصدرها السهولة والوضوح ، أن نفرد كل عنصر بشيء من البسط ، وبخاصة أنها تتداخل وتتوازى أو تتوازن بأنماط محدّدة ، تحدّد النقوش العربية (الأرابيسك) في تسلسله وتداخله وعودة فروعه إلى أصله .

نبدأ بما بدأت بطرحه القصيدة الأولى : إن النسق البنائي فيها ينهض على طرح الاحتمالات واستيفاء القسمة العقلية ، من الناحية الذهنية ، والحفاظ على البنية التركيبية من الناحية الإيقاعية ، كأن تقول :

فأنا أستطيع أن استحضرك
دون أن تكون حاضراً
وأستطيع أن أتلمّسك
دون أن تكون إلى جانبي

أو تقول :

إن الكتابة
تبتكر لي جنات صناعية
لا أستطيع دخولها
وتعطيني حرية
لا أستطيع ممارستها
وتخلق لي جزراً لازوردية
لا أستطيع السفر إليها . .

في المقطع الأول تتكرّر : أستطيع + أن + الفعل المضارع كما تتكرّر : دون + أن + تكون

وفي المقطع الثاني يتوازى المضارع : تبتكر ـ تعطي ـ تخلق ، يعقبها أداة الملكية : لي ـ

ني ـ لي . كما تتكرّر ثلاث مرات أداة النفي لا – أستطيع .

فإذا وضعنا الفعل «أريد» بؤرة للقصيدة في نسيجها الشامل سنجد أن هذا الفعل هو الذي يوجه المعنى ويؤطر الانفعال المسيطر . لقد تكرر فعل الإرادة ، المسند إلى ذات المتكلّم 13 مرة ، تفصيلها السياقي كالآتي :

هي ختام المعنى 3 مرات :

أرسم خطوط وجهك ، كما أريد
وأنقحها كما أريد
وأغازلها في الوقت الذي أريد

وفي هذه المرّات الثلاث تبدأ الجملة بالمضارع ، وتختم بالمضارع المتكرّر وزناً ومعنى . هي بداية المعنى تتبعها أن المصدرية 10 مرات :

أريد أن أكتب (مكررة بنصّها 6 مرات) يعقبها الفعل المضارع .

أريد أن أتخلص
أريد أن أقول
أريد أن أفتح
أريد أن أبصق

فإذا كان الفعل «أريد» هو البؤرة الأساسية والمرتكز ، فإن إرادة الكتابة التي تأخذ المعدّل الثاني في التكرار هي التي توجّه الإرادة وتحدّد لها موقع عملها قبل أن تعقب هذا الضرب من التقنية القائم على تكرار اللفظ ، وتكرار التركيب في باقي قصائد هذه المجموعة . وينبغي أن نوضح أن التكرار أو ارتفاع معدّل التردّد في القصيدة الواحدة ، يؤدّي إلى تقوية عنصر التوحّد في بنائها ، ويعمل على تماسك جسدها ، ولا يؤدّي إلى خذلان الدلالة أو إضعافها ؛ لأن هذه الدلالة تتجدّد أو تتوسّع وتكتسب هامشاً مختلفاً كل مرة ، فأريد أن أكتب تختلف عن أريد أن أفتح ، أو أريد أن أتخلص ، وهذا يتّضح في مكمل الجملة ، أما ما تكتسبه القصيدة من هذه التقنية فإنه في جملته يعود إلى تقوية الإيقاع من جانب ، وإلى

الشعور بوحدة التجربة حيث تتجلّى علامات «تشجير الشكل» ، إذ تنطلق الفروع والأغصان إلى اتجاهها الخاص ، وإن حملت مادة أصلها في الجذع ، أو مفتتح القصيدة ، وبهذا تستكمل حرية التشكيل وحتميته في الوقت نفسه .

في (قصيدة حب ـ 3) تتأكّد ظاهرة التكرار اللفظي والتكرار النمطي ، ولكن ليس بالضوابط التي عرفنا في (قصيدة حب ـ 1) ، والطريف أن الفعل «أريد» يفرض وجوده هنا أيضاً ، وإن يكن بتردد أقلّ (3 مرات) كما أنه لا يتعدّى المفتتح ، وقد أخذت تقنية التكرار أنماطاً مختلفة :

1 ـ يذكرني صوتك

. . .

يذكرني وجهك

حيث يتكرّر الفعل نفسه ، والمفعول ضمير المتكلّم ، ثم الفاعل المضاف إلى كاف المخاطبة . ومثل هذا في :

فإما أن أنجو معك
وإما أن أغرق معك

فالاهتمام هنا منصب على مفردات التركيب باللفظ (إما + أن) و (معك) أو الوزن (أنجو / أغرق) .

2 ـ والمصلوب على ورق الكتابة
والمطلوب حيّاً أو مَيْتاً

. . .

أريد أن أدخل
في قميصك المفتوح
وجرحك المفتوح

. . .

أريد أن أذهب معك
إلى آخر الجنون
وإلى آخر التحدي
وإلى آخر أنوثتي

. . .

التي لا تعترف بالمرافىء
ولا تعترف بالجزر
ولا ترسو في أي مكان

هذه أنماط من التكرار اللفظي الذي يهدف إلى تقوية الحسّ الإيقاعي :

* **فالعلاقة بين** : المصلوب ـ والمطلوب ، علاقة وزن ، وبهما تبدأ الجملة .

* **والعلاقة بين** : المفتوح ـ والمفتوح ، علاقة وزن وصوت ، من نوع الجناس ، لأن «المفتوح» نعتاً للقميص ، يختلف عن الكلمة ذاتها نعتاً للجرح ، وبهما تنتهي الجملة .

* **وتكرار** : «إلى آخر» ثلاث مرات يؤدي إلى توحيد المعنى باستكمال آفاقه . وهذا البدء الموحد يقلّل من قلق الإيقاع في المضاف ، فالكلمات التي تنتهي بها الأسطر : الجنون ـ التحدي ـ أنوثتي ـ ليست على وزن واحد ، بل ليست متقاربة الوزن ، ولكن هذا ينطمر حيث تنظم العبارة البادئة : «إلى آخر» الاستعداد الذهني لتلقّي النغم وتوقيته .

* **وكذلك الأمر في النموذج الأخير** ، وإن يكن بدرجة أقل : إن العبارات : المرافىء ـ الجزر ـ أي مكان : ليس بينها قرابة صوتية أو إيقاعية ، ولكن تكرار : «تعترف» مرتين ، وتكرار «لا» مع أداة العطف ثلاث مرات يضفي فضيلة الإيقاع من جانب ، كما أنه بهذا الربط بالعطف والنفي «لا» يحتفظ بالدلالة الأولى ممتدة إلى الثانية ، ثم إلى الثالثة ، لتكتمل فيما يأتي ، وهذا بدوره يعمل على توحيد «الوثبة» ، وتأكيد أواصر الفقرات في القصيدة ، وامتداد الصورة في هذه اللوحة .

وفي (قصيدة حب ـ 4) تسيطر ظاهرة التكرار اللفظي ، والتركيبي ، ولكن من خلال النمط الملائم لبنية القصيدة ، هذه البنية التي يحدّدها مفتتح القصيدة على نحو ما بيّنا من قبل :

طالما طرحت على نفسي
أسئلة لا جواب لها

وهكذا كانت صيغ الأسئلة صاحبة التردّد الأعلى ، الباحث عن جواب ، أو المثير للتفكّر في الجواب ، وقد تكرّرت على هذا النحو :

هل أنا . . .
أم أنا . . .
هل أنا . . .
أم أنا . . .
هل أنا . . .
أم أنا . . .
. . . .
فلماذا . . .
لماذا . . .
لماذا . . .
. . . .

وهكذا نجد هذا الترسيخ لجمالية طرح الأسئلة عبر إيقاع يتكرّر ، وصيغة هي بذاتها ، لكن المسؤول عنه يختلف كل مرة ، وينمو بالمعنى ليعود بالتكرار إلى شكل التشجير .

وبالمثل فإن النداء : «أيها» يتكرّر ثلاث مرات ، وبين النداء والاستفهام قرابة (إنشائية) قوية . على أن صياغة النداء لا تقف عند حدّ الأداة :

أيها الدكتاتور الصغير
الذي . . . .
. . . . .
أيها الطفل السادي
الذي . .
. . . . .

أيها الطفل الفوضوي
الذي . . .

وهذا النمط يتكوّن من صيغة تتكرّر : أداة النداء (أيها) + المنادى المعرّف بأل + الوصف + الاسم الموصول (الذي) . . .

إن الاهتمام الواضح بإيقاع أول السطر الشعري يسبق عند الشاعرة الاهتمام بإيقاع نهايته ، وهذا تعويض عن مبدأ «القافية» الذي كان الطريق الأساسي لتوثيق النغم في تتابع الأبيات ، والتذكير المستمر بترابطها .

في (قصيدة حب ـ 5) يتكرّر التساؤل بالأداة نفسها :

هل هذه . . . ؟ .
أم هذه . . . ؟ .

سبع مرات ، في نوع من الإضراب الموهم بالتضاد ، أو بالتشابه :

هل هذه باريس
أم هذه بنجلادش ؟ . } تضادّ

هل هذه نوافير ميدان الكنكورد
أم هذه دموعي ؟ . } تشابه

وكذلك تتكرّر الصيغة والعلاقة الذهنية في :

حاولت . . . .
ولكني . . . .

3 مرات .

وتتكرّر صيغة :

كنت أريد

6 مرات

وفي (قصيدة حب ـ 7) تسود هذه الصيغ التي تؤكّد الارتباط بين السبب والنتيجة ، وفي نفس الوقت تثير احتمال التناقض ، وفي كل الأحيان تعمق الحسّ بدرامية المعنى ، وتماسك أطراف القصيدة :

* **تعاقب** : هما . . .
وأنت . . . } 3 مرات

* **تعاقب** : احتمى . . .
عندما . . .
وأتغطى . . .
عندما . . .
وألتجىء
عندما . . . } 3 مرات

* **تعاقب** : يداك . . . هما اللتان } 4 مرات

وكما أدّى التكرار الإيقاعي واللفظ وظيفته الجمالية التشكيلية الموسيقية في أوّل السطر الشعري ، فكذلك أدّاها في نهايته ، ولا نريد أن نتوسّع في ذكر الأمثلة ، ويكفي أن نشير إلى هذا النموذج من هذه القصيدة (قصيدة حب ـ 7) :

لا يؤمن بالرأي الآخر
ولا بالفكر الآخر
ولا بالجنس الآخر

وفي (قصيدة حب ـ 8) :

أسئلتي التي لا تنتهي
وتناقضاتي التي لا تنتهي
وحماقاتي التي لا تنتهي

وفي (قصيدة حب ـ 6) :

ليس له مرافىء ثابتة
ولا عناوين ثابتة
ولا ولاءات ثابتة

وفي (قصيدة حب ـ 5) :

وحيدة . . حتى الوجع
ضائعة . . حتى الوجع
وافتقدك . . حتى الوجع

وهناك ظاهرة أسلوبية مكمّلة للتكرار اللفظيّ والإيقاعي ، وهي العناية بالتفصيل ، (الذي يتداخل مع ظاهرة التكرار أو يتنفس من خلالها) ولم يكن التفصيل المادي بصفة خاصة من أصول الشعر الذي يعنى بالتكثيف ، ولكن اتجاه القصيدة الحديثة إلى نزعة القص ، والتطلّع إلى الفنون التشكيلية نموذجاً ، وفي مقدّمتها الرسم (اللوحة) جعل من التفصيل تقنية مقبولة ، بل مرغوب فيها في سياق الحكي ، ومجال الاعتراف بصفة خاصة ، وهذان هما الجانبان اللذان ارتبط بهما التفصيل في هذه القصائد . تبلغ ظاهرة التفصيل مداها في (قصيدة حب ـ 2) :

تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر إبريل
شجرةً شجرة
عصفوراً عصفوراً
قرنفلةً قرنفلةً
وكلّما أحببتني أكثر
واهتممت بي أكثر
تزداد غاباتي أوراقاً
وتزداد هضابي ارتفاعاً

وتزداد شفتاي اكتنازاً
ويزداد شعري جنوناً

إن هذا النزوع إلى التفصيل هو الذي يشكّل هذه القصيدة ، فهناك :

تلّة تلّة ـ ينبوعاً ينبوعاً ـ سحابة سحابة ـ رابية رابية .

وهناك : بكل لوزي ـ وخوخي ـ وتفّاحي .

وبعدها : بكل حبّة قمح ـ وبكل لؤلؤة

ثم :

كما يتشكّل قوس قزح
بقعة خضراء
بقعة زرقاء
بقعة برتقالية

ومن المهم أن هذا التفصيل يعدّ ضرباً من التكرار (أكثره من نوع التكرار اللفظي : شجرة شجرة) مما يعني محورية الارتكاز الإيقاعي والأسلوبي في مجمل هذه القصائد ، كما أنه ينتمي إلى الطريقة الأنثوية الأثيرة في القدرة على الثرثرة المحببة والرغبة في الإطالة في الحديث وتأكيد الإلمام بخفاياه . وفي هذه النماذج ذاتها تبدو مرجعية الصور نابعة من الطبيعة الرحبة ، ولعلّ هذا المبحث (مرجعية الصورة في شعر سعاد الصباح) يحتاج إلى استئناف من مدخل آخر ، يغري بالإرجاء ، ونكتفي في توكيده كقيمة جمالية بمثال من (قصيدة حب ـ 3) ، هو مطلعها :

يذكّرني صوتك
بصوت المطر
وعيناك الرماديتان
بسماء سبتمبر
وأحزانك

بأحزان الطيور الذاهبة إلى المنفى
يذكّرني وجهك
ببراري طفولتي
ورائحتك
برائحة البن في كافتيريات روما

إن اللوحة متساندة المفردات ، مرجعها الطبيعة البكر التي لم تلمسها يد إنسان ، ولعلّ السطر الأخير يند عن طبيعة اللوحة ، وقد قفز من لاوعي الشاعرة محتمياً بالخبرة الحياتية المباشرة . على أن الطبيعة الرحبة قد تتلخّص في مساحة أقل ، وفي دلالة أقوى حضوراً ، كما في (قصيدة حب ـ 2) . ويمكن أن نعود إلى ما ذكرنا من تقنية التفصيل لنجد مرجعية الصورة في محاور من الطبيعة الرحبة : السحابة والينبوع والتلّة إلخ ـ ومن الفاكهة : خوخي ولوزي وتفّاحي ، ومن الألوان بعد ذلك ، وهكذا تمتزج المكوّنات ، لتقدّم تماوجات حالة من الحبّ الأنثوي الحر الأنيق ، تتفرّد بجماليات لم يسبق إليها شعر نسائي في شعرنا الحديث .

# 12

# شعرية المفارقة
## قراءة في الخطاب الشعري
## لسعاد الصباح

أ.د. محمد عبد المطّلب

**المفارقة :**

(1)

بنية المفارقة من البنى الأثيرة للشعرية ، دون ارتباط بين هذه المفارقة ومرحلة شعرية بعينها ، فهي ملازمة لها منذ البدايات ، مروراً بالعصور المتتالية والمراحل المختلفة في القديم والجديد . وهذا التلازم بين الشعرية والمفارقة جاء من الفاعلية المتبادلة بينهما ، فإذا كانت الشعرية ترفد المفارقة بالنعومة والانسياب من ناحية ، وبالمادة التي تحلّ فيها من ناحية أخرى ، فإن المفارقة ترفدها بظواهر التوتر الذي يصعد بها إلى آفاق الدرامية .

ومن ثم جاء اختيارنا لهذه البنية ، وقراءة الخطاب الشعري للدكتورة سعاد الصباح في ضوء هذا الاختيار ، أي أننا نستهدف قراءة الخاص في إطار العام لما بينهما من تلازم تجلّى

تجلّياً باهراً في هذا الخطاب ، حيث نشر خيوط المفارقة في كل جوانبه ، ونسج منها شعريته التي كانت تميل إلى التصادم الحادّ أحياناً والتصادم الناعم أحياناً أخرى . وهذه الأخيرة قد تكون خادعة ، فيتوهم القارىء أنه في مواجهة شعرية هادئة ، برغم أنها أشبه بالبركان الساكن خارجيّاً ، وإن كان ممتلئاً بالاشتعال والاضطراب داخلياً ، وهو ما يحتاج من القارىء إلى قدر من التأمّل ومعاودة القراءة للكشف عن أبعاد المفارقة وأطرافها ، داخل النصوص المختلفة والدواوين المختلفة .

إن القول بأن المفارقة كانت أداة رئيسية في إنتاج الشعرية العربية ، يعتمد أساساً على حضور مفهومها ـ بالضرورة ـ في نسيج اللغة ذاتها ، كما يعني أن التعامل بها لغوياً مطروح في الموروث المعجمي ، وهذا الحضور وذاك التعامل هو الذي يكسبها الشرعية الإبداعية لتكون إحدى أدوات الشعرية .

والنظر في المعجم يؤكّد أن الوعي المفهومي بهذه البنية كان حاضراً ومحدّداً تحديداً دقيقاً ؛ فابن منظور يتحدّث عن المفارقة ويربطها (بالانفصال والانفصام) ، لأنها مأخوذة من (تفرق الطرق) ، وذهاب كل منها إلى مذهب مغاير للآخر . لكنه يضيف إلى ذلك إضافة لها أهميتها البالغة ، إذ يفصل بين (التفرّق) و(الافتراق) ، فالتفرّق يكون للأبدان ، والافتراق يكون في الكلام . لكن المفارقة في معناها الأعمّ ، تشمل الأمرين معاً ، أي إنها تحتوي الافتراق والتفرّق على صعيد واحد[1] .

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

ويقترب أهل المنطق والكلام من هذا التحديد المعرفي للمفارقة ، لكنهم يربطون بينها وبين علاقة الأعراض بأصحابها ، ذلك أن العرض من طبيعته (المفارقة) . لكن هذا العرض قد يفارق صاحبه سريعاً ، مثل حمرة الخجل ، وصفرة الوجل ، وقد يفارقه ببطء كتحوّل الشباب إلى المشيب . لكنهم يدفعون المفارقة إلى منطقة اللغة ، حيث يتوافق المُنْتَج الكلامي مع مدلوله ، أو بمعنى آخر : يتساوى المنطوق مع المفهوم ، تحت مصطلح (مفهوم الموافقة) . لكن الغالب أن يحدث نوع من الاهتزاز لهذه المساواة ، ومن ثمّ تأخذ العلاقة بين المنطوق

والمفهوم اتجاهاً منطقياً عن طريق (التلازم) ، وعندما يغيب هذا التلازم فإن المغايرة تحكم العلاقة بين المنطوق والمفهوم ، وهنا تحضر المفارقة في أكثر أشكالها تجلّياً ، لأن البنية على هذا النحو تعني اعتمادها الأول على (المسكوت عنه)[3] .

(2)

وعندما ننتقل بالمفارقة من حدودها المعرفية إلى مستوى الإبداع ، فإننا نلاحظ أن المستوى الأول يحتفظ بكونه رافداً للمستوى الثاني ، لكن المستوى الثاني يعمل على التحرّر منه ليعيد اتصاله باللغة في أصل (المواضعة) . وليس معنى ذلك أن المفارقة تظل أسيرة هذه المواضعة ، بل هي دائمة التمرّد عليها ، فاستحضارها للمواضعة يكون على سبيل التذكير بها وحسب ، لأن الإبداع عندما يحافظ على وضعية اللغة يفقد أهم شروط إبداعيته ، ثم يفقد أهم خصائص أدبيته ، وهي خصّيصة (الاحتمال) ، وعندما يفقدها يتحوّل إلى نص مغلق قد لا يقدّم إلاّ دلالة مفردة ، وغالباً ما تكون دلالة محفوظة قد انتهت مدة صلاحيتها .

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

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

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

فالصياغة الإخبارية ، تتحول إلى إنشائية ، والإنشائية إلى خبرية ، والتقرير يتحوّل إلى تساؤل ، والتساؤل يتحوّل إلى تقرير ، وكل ذلك يعني أن الصيغة قد مالت إلى (الإلغاز) المحسوب الذي لا يغلق المعنى أمام المتلقي ، بل يترك له منفذاً ـ ولو محدوداً ـ يصل منه إلى هذا المعنى . وأهمية دخول الصياغة إلى دائرة المراوغة ، أنها تتيح للمتلقي أن يتحرك بين المنطوق والمفهوم حركة جدلية ، ثم يصعد من النص الحاضر إلى فضائه الغائب لعلّه يمدّه بما يحتاج إليه من بيانات وإيضاحات ، أو لنقل : لعلّه يمدّه بالمسكوت عنه .

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

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

(3)

والملاحظ أن المفارقة قد تحتلّ مساحة محدودة في النص ، لكن احتلالها لهذه المساحة يتلازم ـ غالباً ـ مع ارتباطها باللغوية ، سواء حافظت اللغوية على مواضعتها ، أو فارقت المواضعة لتدخل في إطار المجاز . لكن المفارقة لا تستقرّ في مثل هذه المساحة إلاّ قليلاً ، ثم تعمل تلقائياً على توسيع دائرة نفوذها لتشمل أكثر ما يتاح لها حيث يمكن بهذا الاتّساع أن تشكّل (موقفاً) كلياً تتقلّب فيه (الأحوال) ارتفاعاً وانخفاضاً ، استقامةً واعوجاجاً ، تقدّماً أو تراجعاً ، وكل ذلك يقود النصّية إلى منطقة (الدرامية) المتوترة ،

ذلك أن التقلّب والتحوّل قد يكون سلساً ناعماً ، فيقترب من الدرامية ويناوشها ، وقد يكون خشناً قاسياً فيوغل في قلب الدرامية ويسكنها .

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

معنى هذا أن المفارقة الموقفية تحتاج إلى طبيعة ثنائية ، سواء أكانت الثنائية شخصية أم كانت غير شخصية ، شريطة ألا تعوق الثنائية وحدة الموقف ذاته ، وإلا انتقلنا من المفارقة الشعرية إلى المفارقة الدرامية الخالصة في الفنون السردية مثل القصة والرواية والمسرحية . وغواية المفارقة مع الثنائية يدفعها إلى أن تنشىء بين طرفيها علاقة ما ، وغالباً ما تكون علاقة غير متوازنة ، ومن ثم تعتمد العلاقة عملية الفصل ، أو إبعاد طرف عن الآخر ، أو رفع طرف على الآخر ، أو جعل طرف نقيضاً للطرف الآخر ، على أن يؤخذ في الاعتبار أن المفارقة الشعرية ليست نظيراً للمفارقة الحياتية ، ومن ثم يغيب فيها الحسم الذي يتحقّق في الواقع الحياتي . فليس في المفارقة الشعرية غالب ومغلوب على نحو حاسم ، وليس فيها ارتفاع دائم وانخفاض دائم ، إنما كل ذلك يأتي على نحو احتمالي ومؤقت . كما تخالف المفارقة الحياتية في أن الأولى محلّها الدائم هو الداخل الذهني أو النفسي ، بينما الثانية محلّها الغالب هو الخارج بكل مكوّناته الصريحة أو الضمنية المباشرة أو غير المباشرة .

ومن طبيعة الثنائية في المفارقة أن تكون ثنائية فعلية أو تقديرية ، ولذا نلاحظ أنها تتعامل مع موقف واحد ، ثم تعمل على تفتيته خارجيّاً ، لينقسم داخليّاً ، ومع هذا الانقسام يحدث

التوتر والتصادم ، ومع التصادم تتجلى المفارقة . وقد لا يكون هناك شيء من التفتيت ، وإنما يأتي الانقسام ذاتيّاً على نحو ما نلمسه في عملية (الولادة) حيث الأمّ الواحدة التي يؤول بها الأمر إلى ثنائية (الأم ـ الابن) ، ومع نموّ العلاقة بينهما يحدث التوافق أو التصادم دون حاجة إلى مثل هذا التفتيت الذي أشرنا إليه .

وتبلغ المفارقة الموقفية ذروتها المتوترة عندما تمتزج (بالفكرية) التي تستدعي إجراءات دلالية بعينها تنتمي ـ غالباً ـ إلى أبعاد فلسفية ومنطقية ، ومن طبيعة التصادم في مثل هذه الأبعاد أن يكون حادّاً وحاسماً ، لكن الشعرية تعمل على إضعاف هذه الحدّة وهذا الحسم ، حتى إنها يمكن أن تسمح بالتقاء الأطراف المتصادمة في إطار نوع من المصالحة الجمالية أو الأدبية .

وقد تأخذ المفارقة الفكرية طبيعة حوارية ، وهنا يتحوّل الصدام إلى نوع من التقابل بين النفي والإثبات ، والذكاء والغباء ، والعلم والجهل ، والشك واليقين ، لكن الملاحظ أن المفارقة ـ هنا ـ قد تتخلى عن الثنائية ، حيث يأتي الحوار أحاديّاً ، أو من طرف واحد ، وهي ظاهرة أثيرة في الشعرية عموماً ، وشعرية الحداثة على وجه الخصوص ، وهذا الحوار الأحادي شبيه (بالحوار الداخلي) في الأبنية السردية المختلفة .

(4)

ولا شك أن المفارقة تعتمد على ما يسمى بنظرية (التوصيل) حيث ضرورة حضور الطرف الأول (المنتج) ، والطرف الآخر (المستقبِل) ، ثم النص المشكِّل للرسالة . لكن المفارقة تحتاج إلى طرف إضافي هو (ضحيتها) . ومن ثم فإن تحديد فاعلية البنية قد يعتمد على ربطها بمنتجها أحياناً ، ومتلقيها أحياناً أخرى ، على معنى أن رد الفعل إزاءها قد يكون محصوراً في المنتج وحده ، أو في المتلقي وحده ، أو فيهما معاً . وعلى كلٍّ فإن فاعلية المفارقة لن يكون لها تحقق ما إلا إذا كان هناك مَن له القدرة على استيعابها ، وغالباً ما يكون ذلك منوطاً بالمتلقّي ، لأنه وحده مَن له القدرة على توليد الدلالة مع كل قراءة ، أي أنه هو الذي يعطي النص طاقته الاحتمالية ، سواء في ذلك المتلقي الداخلي أو

الخارجي ، وسواء في ذلك المتلقى الخاص أو العام .

ويجب أن يكون في الوعي أن هناك فارقاً بين متلقي المفارقة ومَن تقع عليه المفارقة ، أو (ضحيتها) ، معنى هذا أن الثنائية التوصيلية قد استحالت إلى ثلاثية ، الأول : المنتج ، الثاني : المتلقي ، الثالث : الضحية . وهذه الأطراف قابلة للتداخل ، وتبادل المواقع ؛ فقد يكون منتجها هو ضحيتها ، وقد يكون المتلقي هو الضحية ، وقد تكون الضحية غير هذين ، فهناك مَن يحفر الحفرة ثم يقع فيها ، وهناك مَن يحفر الحفرة فيقع فيها مَن حُفرت له ، وهناك مَن يحفر الحفرة فيقع فيها مَن لا صلة له بالموقف كله ، وإنما تقوده المصادفة إلى الوقوع فيها ، وهذا الوقوع محكوم بالظروف المصاحبة ، وتقلبات الواقع المحيط ، وتحوّلات الذوات الداخلية والخارجية .

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

**في شعريّة سعاد الصباح :**

(1)

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

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

| | |
|---|---|
| 1 ـ **أمنية** | 1971 |
| 2 ـ **إليك يا ولدي** | 1982 |
| 3 ـ **فتافيت امرأة** | 1986 |
| 4 ـ **في البدء كانت الأنثى** | 1988 |
| 5 ـ **برقيات عاجلة إلى وطني** | 1990 |
| 6 ـ **آخر السيوف** | 1992 |
| 7 ـ **قصائد حب** | 1992 |
| 8 ـ **امرأة بلا سواحل** | 1994 |
| 9 ـ **خذني إلى حدود الشمس** | 1997 |

وبرغم ميلنا في معظم الدراسات الشعرية وغير الشعرية إلى توظيف الإحصاء الذي تنضبط معه مقاييس حضور الظاهرة أو غيابها ، فإن قراءة هذا الخطاب الشعري يصعب معها تحكيم هذا المنهج ، لأن المفارقة فيه لم تكن محدّدة تحديداً قاطعاً ، ولم تكن محصورة في

قطاع واضح التحديد ، بل كانت منتشرة على نحو يكاد يستوعب الخطاب في مجمله ، نتيجة لتعدد خطوطه الدلالية وتشابكها تشابكاً يصل إلى درجة التعقيد الفنّي أحياناً ، ودرجة البساطة الجمالية أحياناً أخرى . فهذه الخطوط منها ما يذهب طولاً ، ومنها ما يذهب عرضاً ، ومنها ما يتقدّم ، ومنها ما يتأخّر ، ومنها ما يتداخل ، ومنها ما يتشعّب ، حتى صار الخطاب إلى شيء شبيه بقطعة النسيج التي يصعب فيها تحديد مسار خيوطها لشدّة التحامها وتماسكها ، برغم أن الخيوط كانت في مسارات منضبطة ومحكومة بأصول وقواعد هي التي أهّلتها لأن تكون على ما هي عليه من الدقة والنظام .

ومن المؤكّد أن المفارقة كانت أداة رئيسية في إنتاج شعرية سعاد الصباح ، ومن ثم فإنها حضرت في هذا الخطاب بمفهومها ووظائفها المتعددة ، ونواتجها المختلفة . حضرت في كل ديوان من تلك الدواوين التسعة التي قمنا بقراءتها ، مع تباين درجة الحضور والكثافة انخفاضاً وارتفاعاً . ولم يحضر المفهوم وحسب ، بل كان موازياً له البعد اللغوي للمفارقة ، ونقصد بذلك تلك (التقابلات) التي يقدّمها المعجم في شكل ثنائيات ضدية أطلق عليها القدماء (الطباق والمقابلة) ، وقد تردّدت هذه التقابلات في هذه الدواوين المقروءة ثلاثمائة وستّاً وتسعين مرّة ، بمعدّل تردّد يبلغ أربعاً وأربعين بنية لكل ديوان .

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

وهذا المؤشّر الإحصائي له دلالته الكيفية على أن شعرية سعاد الصباح قد مالت إلى المفارقة المعجمية في مراحلها الأولى ، ثم تجاوزت هذا الإطار إلى المفارقة بمفهومها

المعرفي في المراحل المتأخرة نسبياً ، حتى أصبحت المفارقة ـ عندها ـ طريقة في الإبداع ، بعد أن كانت مجرّد أداة لغوية أو معجمية ذات فاعلية محدودة بحدود المساحة الصياغية التي تحل فيها . وما لاحظناه في المراحل المتأخرة ينسحب على المراحل الوسطى أيضاً ، حيث أصبحت المفارقة بناء متكاملاً يكاد يستوعب الدفقة التي يحضر فيها .

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

ويل النساء من الرجال إذا استبدوا بالنساءْ
يبغونهنّ أداة تسلية ، ومسألة اشتهاءْ . .
ومراوحاً في صيفهم . . . ومدافئاً عبر الشتاءْ[4]

فالتقابل ـ في البيت الأول ـ يقدم مفارقة معجمية محفوظة (النساء ـ الرجال) ، لكن اجتماع الطرفين في سياق واحد لم يلغ (التفرق) الجسدي الذي يعطي كل طرف خصوصيته التكوينية . ولم تتوقف الثنائية التقابلية عند حدودها البشرية ، بل تجاوزتها إلى بعض مفردات الواقع غير البشرية ، حيث يجمع البيت الثالث بين التقابل المادي (مراوحاً ـ مدافئاً) والتقابل الزمني (صيفهم ـ الشتاء) . والدفقة ـ على هذا النحو ـ قد استحالت إلى سبيكة تجمع التنافر والتلازم ، فبرغم أن كلّ طرف يقابل الطرف الآخر وينافره ، فإنه يلازمه ملازمة وجودية لا انفكاك منها ، على حدّ قول السكّاكي الذي يرى أن النقيضين متلازمان في الذهن[5] ، فالأنوثة تستدعي الذكورة ، والحرارة تستدعي البرودة ، والصيف يستدعي الشتاء .

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

أخت روحي ، عن هواه المفتَدى لا تسأليني
هو حب ما له في أي قلبٍ من قرينِ
ما رواه الدهر في ماضي ولا آتي السنينِ[6]

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

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

ففي الديوان نفسه تقول في قصيدة (صيحة عربية) :

إن أرضي سماء

وفي قصيدة (أحزان سائحة) :

والمدن الرحبة تبدو لي كأنها خلاء

وفي قصيدة (هواجس الوداع) :

كلما ألقاك جنبي أجد الأيّام نُضرا
وأرى الظلمة نوراً . . وأرى الصحراء خَضرا . .[7]

ولا شكّ أن التفرق والافتراق والتداخل والتوحّد يعلن عن رؤية الإبداع لعالمه ، وهي رؤية تضيق أحياناً حتى تتسلّط على مفرداته الجزئية ، وتتّسع أحياناً حتى تراه في كليته وتوحده ، وأساس ذلك هو انعكاس الوعي الداخلي على العالم ، هذا الوعي الذي يعيش لحظات التمزق حيناً ، ولحظات التكامل حيناً آخر .

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

يا صديقي :
لا يغرّنْكَ هدوئي فلقد . .

يولد الإعصار من تحت قناعي . .
إنني مثل البحيرات صفاء
وأنا النار . . بعصفي
واندلاعي . . .[8]

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

وافترقنا ، وأنا أدفن في الصمت نزوعي
وأداري حرَّ أشواقي ، وأنات ولوعي
وأداري نار وجدي ، خلف جسر من دموعي
بعد أن حطَّم كِبري ، طول صبري وخضوعي
وإذا القلب كعصفورٍ جريحٍ في الضلوعِ[9]

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

(2)

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

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

النواتج ، ومن يتوهم أحادية الدلالة ، هو الذي يتوقف عند المعاني الأول التي يطرحها الخطاب الشعري ، أما الذي يبحث عن المعاني الثواني ، فهو الذي يدرك انفتاح الشعرية على أفق الاحتمالات .

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

تقول الشاعرة في (قصيدة حب ـ 4) :

طالما طرحت على نفسي
أسئلة طفولية لا جواب لها :
هل أنا حبيبتك
أم أنا أمك
هل أنا مليكتك ؟ .
أم أنا مملوكتك ؟ .
هل أنا أنا ؟ .
أم أنا أنت ؟ ؟ .[10]

إن هذه الدفقة مشغولة بخطوط التقابل والتصادم الدلالي بداية ونهاية ، ومشغولة بكم وفير من التساؤلات الصريحة بداية ونهاية ، وهذا التقابل التصادمي زاد حدّة بالمواجهة الصياغية بين (هل) و(أم) ، حيث تدفع (هل) الدلالة في اتجاه محدد ، ثم تأتي (أم) لتعدل هذا الاتجاه ، أو تدفعه في مسار ضدّي ، وكل ذلك شكّل المفارقة التي تستوعب الدفقة ، وفتح النصّية على (أفق الاحتمالات) .

وهذا الأفق قد استبعد الإجابات تماماً ، حتى كأن النص قد استهدف الأسئلة في ذاتها ، ثم أدخل الأسئلة في حيز الإجابة على نحو من الأنحاء . والمتلقي أمام كل ذلك

يسأل بدوره : هل النصّية هنا تسأل أو تجيب ؟ . هل تنفي أو تثبت ؟ . وهل الذات المتكلمة تبحث عن كينونتها بين أطراف الثنائيات المتتالية ، أو هي (الحبيبة والأم والمليكة والمملوكة وهي الأنا والأنت) ؟ .

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

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

في نص (سوف نبقى غاضبين) تقول :

أيها الجار الذي هدّم داري
وأنا عمّرت في قلبي له ركناً ودارا . .
إنني مكسورة . . مقهورة . . ذاهلةٌ . .
تقذف الخيبة أحلامي يميناً ويسارا . .
يا الذي أهديته الماء . . وأهداني الصحارى
يا الذي أهديته الأفْق . . وأهداني الحصارا
يا الذي أهديته نصراً من الله . .
وأهداني احتلالاً . . وانكسارا . .
يا الذي أحرق أسراب العصافيرِ . .
وما قدم للريش اعتذارا
لا تؤاخذني ، إذا جن جنوني
أنت لم تترك لإنسان خيارا . .[11]

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

إن النصّية ـ هنا ـ قد اعتمدت المفارقة منطوقاً ومفهوماً ، جزءًا وكلا ، سطحاً وعمقاً ، ثم استحضرت مع المفارقة نواتجها (الساخرة) مع توظيف فعل (الإهداء) توظيفاً مزدوجاً ، فهو مع التكوين يحافظ على مردوده المعجمي ، بينما يتخلّص من هذا المردود مع التدمير ، حيث يعمل على بلوغ آفاق السخرية الدامية من (إهداء الصحارى والحصار والاحتلال والانكسار) .

والملاحظ أن تعدد مسارات الدلالة وتصادمها لتوليد المفارقة ، قد يحتاج ـ أحياناً ـ إلى أدوات لغوية بعينها ، هذه الأدوات لها قدرة محفوظة على تعديل المسارات الدلالية تعديلاً كليّاً وجزئيّاً ، بل ربما يكون حضورها بدايةً مؤشراً على ميل الشعرية إلى الدخول في دائرة المفارقة ، وهي أدوات حرفية وفعلية واسمية كما سبق أن ذكرنا .

ولأن التصادمات الدرامية كانت كثيفة في الخطاب الشعري لسعاد الصباح ، فإنه تعامل مع هذه الأدوات تعاملاً محدوداً ، أي أنه يعتمد على التصادم السياقي الذي ينتج المفارقة الكلّية ، أكثر من اعتماده على الأدوات الجزئية المشاركة في إنتاج مثل هذه المفارقة ، وجاء تردد هذه الأدوات على النحو التالي :

| | |
|---|---|
| أداة الاستثناء إلاّ | 30 مرة |
| أداة الاستثناء سوى | 19 مرة |
| أداة الاستثناء غير | 17 مرة |

| | |
|---|---|
| رغم | 9 مرات |
| لكن | 6 مرات |
| أم | 3 مرات |

ويضاف إليها عشر بنى فعلية (للسخرية والاستهزاء) ، فيكون المجموع أربعاً وتسعين بنية ، ويكون المعدل عشر بنًى للديوان الواحد ، وهي نسبة تردد منخفضة لو قارنّاها بنسبة تردّد بنية (التقابل) ، لكنها كانت حاضرة ومؤثرة في توجيه النصّية إلى مسار المفارقة ، أو ـ على الأقل ـ كانت مشاركة في هذا التوجيه .

(3)

لا شك أن اعتماد المفارقة على مثل هذه الأدوات السابقة يحدّ من فاعليتها الانتشارية ، نظراً لأن هذه الأدوات تشكّل منطقة جذب لمجموع الدوالّ المحيطة بها ، حيث تشدّها نحوها ، وتدفعها للانتماء إلى هوامشها الدلالية ، حتى ولو كانت ـ في الأصل ـ خارج نطاق هذه الهوامش .

لكن تحرر المفارقة من الارتباط بهذه الأدوات يسمح لها بالانتشار ، ولا نعني بهذا الانتشار مجرد المساحة الصياغية ، ولكن نعني به أن تستوعب المفارقة موقفاً متكاملاً يجسّد علاقة الذات المتكلمة ـ أو الموضوع المتكلم عنه ـ بالبيئة المحيطة به ، أو بالآخرين الحافّين به في زمان ومكان محددين . والواقف هنا ، يقف بسلوكه وفكره موقفاً يكشف ـ من خلالهما ـ عما يحيط به ومن يحيط به بوصفهم وسائل مساعدة ، أو عوائق حاجزة أمام سلوكه وفكره ورغباته وطموحاته ، فيتّخذ من ذلك موقفاً محدداً يحاول من خلاله تغيير الواقع ، أو تعديله على أقلّ الاحتمالات ، وقد تكون المفارقة ركيزة هذا الموقف ، حتى يمكن القول إننا أمام (مفارقة موقفية) .

نلاحظ هذه المفارقة في نص (بصمات) حيث تعمل الذات المتكلمة على الخلاص من الآخر ونفيه من عالمها ، لكنها في الحقيقة لم تنف إلا نفسها .

حاولت نفيك إلى آخر الدنيا . .
هيأت حقائبك . .

واشتريت بطاقة السفر . .
وحجزت مكاناً لك على أول سفينة . .
وعندما تحركت السفينة
تحركت الدمعة في عيني . .
واكتشفت ، وأنا على رصيف المرفأ
أن الذي ذهب إلى المنفى
هو أنا . . . لا أنت . . .[12]

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

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

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

يقول الخطاب في نصّ (السفر على الأهداب) :

مشيت إليك على أهدابي
ولم أصل . .
ومشيت على دموعي
ولم أصل
ومشيت على كبريائي . .
ولم أصل . . .[13]

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

وسواء انتشرت المفارقة أو انكمشت ، فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال ، والأطر الزمانية والمكانية ، ثم قبل ذلك : الشخوص الفاعلة والمفعولة ، وبخاصة تلك الشخوص التي تعلو على فرديتها لترتفع إلى أفق الجماعية ، وهذا الارتفاع يدفعها للصدام بين طموحاتها المثالية وواقعها المدمّر .

تقول الشعرية في نص (وصل السيف إلى الحلق) :

أعطني شبراً من الأرض يسمّى وطناً
ما به مشنقةٌ . . أو مخبرون
أعطني شبراً من الأرض يسمّى وطنا
لا تغطيه المنافي والسجونْ . .
وصل السيف إلى الحلق . .
وما زال لدينا شعراء يكتبونْ . .
وصل السل إلى العظمِ . .
وما زال لدينا شعراء يكذبونْ
ويقولون على الأوراق ما لا يفعلون[14]

تسير خطوط المعنى في الدفقة في مسارات أشبه بالصراخ الصامت ، الصراخ الفردي عندما يعلو إلى أفق الجماعية في مواجهة واقع مأساوي تتلاشى فيه الفوارق بين الإثبات والنفي ، وتذوب فيه الفوارق بين المحدود والمطلق . (فالشبر) المحدود ، يدخل دائرة الاتّساع حتى يسمّى (وطناً) لكن هذا الدخول له شروط غائبة ، وهي انعدام المشانق والمخبرين ، وبما أنهم حاضرون ، فقد ضاع مفهوم الوطن ، وظلّ الشبر شبراً فقط . وحركة المعنى على هذا النحو التقابلي تسيطر على مجموع الأسطر ، حيث تصل المأساة ذروتها عندما يفقد الشعراء الإحساس بالمأساة ، وهم أولى الناس بهذا الإحساس ، وهم لم يفقدوا الإحساس وحسب بل تمادوا في غيهم حتى دخلوا في نطاق قوله تعالى : ﴿وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾ (الشعراء 226) .

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

تقول الشعرية في نص (بعد العودة) :

الناس حولي ينعمون بالكؤوس والسهرْ
إلا أنا وحدي أسير نحو عمقٍ مُنْحَدَرْ
أمضي له ، وما قضيت للشباب من وطر
ما قيمة الصبا الغرير والشباب والحور ؟ .
إذا قضت بلا هوى ، ولا منى ، ولا ثمر
أعيش في منفى من الحرمان أسأل القدر
أليس لي حق الحياة مثل سائر البشر ؟ .[15]

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

السطر الأخير في تلك المقارنة الدامية : (أليس لي حق الحياة مثل سائر البشر) ، فالذات تندرج في دائرة البشرية ـ عموماً ـ لكنها تخرج منها في دائرة النعيم ـ خصوصاً .

في مجموع هذه المفارقات الشعرية التي تابعناها تجلّت الثنائية على نحو لازم ، سواء أكانت ثنائية فعلية كما في نص (بصمات) ونص (السفر على الأهداب) ، أم كانت ثنائية تقديرية كما في نص (وصل السيف إلى الحلق) ، إذ إن الثنائية ـ في الأخير ـ كانت متكئة على طرفٍ حاضرٍ يطلب (العطاء) وطرف غائب مطلوب منه هذا (العطاء) ، فالبنية أشبه ما تكون بتوجه الذات المتكلمة إلى نفسها طالبة هذه الحقوق الضائعة لمعنى (الوطن) في عالمنا العربي المعاصر .

وسواء أكانت الثنائية فعلية أم تقديرية ، فإنها اعتمدت نوعاً من التوازن المختلّ بين الطرفين ، حيث كانت تُعلي طرفاً على الآخر أو تحقق طموحات على حساب طموحات الآخر ، ثم إنها كانت تباعد بينهما بعد ما بين المشرق والمغرب . فالإنسان كلما اقترب من المغرب ، لا بد أن يبتعد عن المشرق ، وإذا اقترب من المشرق لا بد أن يبتعد عن المغرب فهما لا يلتقيان ، دون أن يقترب كل هذا التحول في العلاقات من الموقفية الحياتية ، أو الموقفية السردية .

إن الموقفية الحياتية أو السردية معنية بتقديم الأجوبة ، حتى ولو لم تكن هناك أسئلة مباشرة أو غير مباشرة ، بينما عناية المفارقة الشعرية خالصة لإثارة التساؤل الفاقد للإجابة . في المفارقة الحياتية يمكن القول : إن فلاناً تصارع مع فلان صراعاً جسديّاً أو نفسيّاً أو فكريّاً . وانتصر عليه ، أو انهزم أمامه ، بينما في المفارقة الشعرية تتواتر الأسئلة حول الصراع ذاته : هل كان ثمة صراع فعلاً ؟ . وإذا كان ، فهل كان ثمة فائز ومهزوم ؟ . وإذا كان ثمة فوز وهزيمة ، فمن الفائز ومن المهزوم ؟ . ثم قبل كل ذلك ـ ما مقاييس الفوز والهزيمة ؟ .

المفارقة الشعرية لا تعرف الحسم ، لأن الحسم يكاد يقضي على فاعلية المفارقة ، أو يوقفها ، على أقل الاحتمالات . إنها تحتاج إلى نوع من الحوار الممتد الذي يسكن الداخل غالباً ، والداخل لا يعرف الحسم على نحو ما هي عليه الحياة الواقعية ، وسكنى الداخل تفتح الباب على مصراعيه (للاحتمالات) ، لأن الداخل ، بطبعه ، لا يعرف الثبات ، لأنه قائم على

التحولات التي لا تنتظر واردات الخارج ، ومن ثم أطلق العرفانيون مصطلح (الحالة) للتعبير عنه[16] .

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

(4)

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

إن المفارقة الفكرية تقف في منطقة محايدة بين الماضي الذي أنجزها ، والآتي الذي تعمل هي على إنجازه . ولا يمكن أن يتحقق هذا الإنجاز إلاّ في ضوء قدر من الفهم والإدراك لكلا المرحلتين ، وهذا الفهم هو الذي يتيح لها أن تتأمل الحاضر ، وتلمح تناقضاته ، بحثاً عن الحل السلمي (الذي يرضي جميع الأطراف) ، وهذا الحل غير متاحٍ داخل الخطاب الشعري لسعاد الصباح .

تقول الشاعرة في نص (روبوت عربي عاشق) :

مشكلتك الكبرى
أنك رغم كلامك عن الحداثة
لست حديثاً
ورغم كلامك عن المعاصرة
لست معاصراً

ورغم كثرة أسفارك
فإنك لم تبارح خيمتكْ . .[17]

تنعقد المفارقة في صدر الدفقة خلال الدالّ (مشكلة) الذي يدخل الموضوع في دائرة (الالتباس) وعدم قبوله لأن يكون مفهوماً . وهذا الالتباس يمكن إزالته عند حضور القرائن الحالية أو المقالية ، والقرائن التي حضرت قد أزالت هذا الالتباس ، لتتجلى حقيقة الموضوع في نهاية الدفقة ، وهو أنه ما زال يسكن الزمن القديم برغم ادّعائه للحداثة .

وانعقاد المفارقة ـ على هذا النحو ـ جعلها تسير بالمعنى في خطوط متقابلة تعتمد المخالفة بين (القول والفعل) أو بين (الظاهر والباطن) .

وتوظيف المفارقة للدالّ (رغم) ثلاث مرات كان بمثابة المؤشر على ازدواج حركة المعنى سلباً وإيجاباً ، حيث يذهب المعنى في خط مستقيم ، ثم يتراجع في خط مستقيم أيضاً وهو ما شكل مجمل المفارقة الفكرية في الدفقة بين الادعاء والحقيقة .

وبرغم انعقاد المفارقة في مجمل الدفقة ، فإنها تكاد تعتمد الأحادية ، على معنى أن جميع الخطوط تخرج من مصدر واحدٍ ، ثم تعود وترتد إليه بعد تفريغها من حقيقتها الادّعائية . وقد مثل الخروج والعودة نوعاً من الحوار المضمر المشبع بكم هائل من السخرية والمرارة . والحوار المفرد شيء شبيه (بالحوار الداخلي) الذي يلجأ إليه الإبداع السردي لنقل ما بالداخل النفسي والذهني إلى الخارج التنفيذي ، وهذا الإجراء النظري قد لفت الخطاب الشعري لسعاد الصباح فعبرت عنه في بناء مفارقة شعرية في (قصيدة حب ـ 1) .

أكتب إليك هذه الرسالَه
ولا أنتظر جواباً عليها
جوابك لا يهم كثيراً . . .
المهم ، هو ما أكتبه أنا . . .
إن الكتابة عندي . . .
هي حوار أقيمه مع نفسي .
قبل أن أقيمه معك . . .[18]

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

* * *

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

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

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

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

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

حاولت إدخالك إلى مدرسة داخلية . . .
تتعلّم فيها شيئاً من الحب . . .
وشيئاً من الشعر . .
وشيئاً من الفروسية
ولكنّ ناظرة المدرسة
أرجعتك في نهاية اليوم الأول
بعدما تعاركتَ مع جميع الأساتذة . .
وأضرمت النار في ثياب التلميذات !! . .[19]

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

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

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

كان هو النجمة في أسفارنا
والجملة الخضراء في تراثنا
كان هو المسيح في اعتقادنا
فهو الذي عمّدنا
وهو الذي وحّدنا
وهو الذي علّمنا

أن الشعوب تسجن السجّان
وإنها حين تجوعُ
تأكل القضبان . . .[20]

إن تشكيل المفارقة في هذه الدفقة قد اتكأ على ازدواجية الغياب والحضور ، فقد كان غياب المتلقي الداخلي غياباً أبدياً ، وسيلة صعوده إلى آفاق المتلقي العام ، وحضوره لاستقبال الدفقة الشعرية حضوراً كاد يلغي هذا الغياب الدائم . وقد احتاج ذلك إلى أن تستدعي الشعرية فعل الكينونة (كان) ليستحضر معه زمن عبد الناصر ، زمن المد القومي والعربي في قمة ازدهارهما ، وقد تنامى هذا الاستحضار حتى ولج بالشخصية دائرة القداسة ، وأعطاها ملامح (المخلص) ، وقدم أعظم دروسه خلال تلك المفارقة الحادة (إن الشعوب تسجن السجّان) .

إن توجّه الشعرية إلى رفع المتلقي الداخلي إلى أفق المتلقي العام كانت مصحوبة أحياناً باستحضار ضحية المفارقة ، (ضحية رغم أنفها) بفعل الظروف القهرية التي صاحبت غياب عبد الناصر ، ففي النص ذاته تصرخ الشعرية على المتلقي لتستدعيه من عالم الغياب ليقرأ لوحة الحاضر المدمرة :

يا ناصرُ العظيم
هل تقرأ في منفاك أخبار الوطنْ ؟ .
فبعضه مغتصبٌ . .
وبعضه مؤجّرٌ . .
وبعضه مقطّعٌ . .
وبعضه مرقّعٌ . .
وبعضه مطبّعٌ . .
وبعضه منغلق . .
وبعضه منفتح . .
وبعضه مسالم . .
وبعضه مستسلم . .
وبعضه ليس له سقف . . ولا أبواب . .[21]

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

(5)

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

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

ضاقت فلمّا استحكمت حلقاتها
فرجت ، وكنت أظنها لا تفرجُ[22]

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

هذا الإحساس بالتناقض يتجلى بحدة في نص (إلى تقدّمي . . من العصور الوسطى) :

يا من ينادي بالتسامح ، والعدالة ،
والتحرر في الهوى
آمنت أنك سيّد المتعصبينْ . .

ما كان يخطر لي بأنك جاهليٌّ
من غلاه الجاهلين
فكرت أنك طبعة أخرى
ولكني وجدتك . .
طبعةً عادية كالآخرينْ ! ! .[23]

اعتمدت المفارقة ، هنا التناقض غير المبرر بين (القول والفعل) أو (بين الظاهر والباطن) ، أو لنقل : إن المفارقة اعتمدت نوعاً من الخديعة التي سقطت فيها الذات المتكلمة اعتماداً على المؤشرات الخارجية الزائفة ، فلما تجاوزت هذا الخارج تكشفت حقيقة الموضوع .

وقد يؤول هذا التناقض إلى نوع من الانفراج ـ الذي سبق أن أشرنا إليه ـ كما في نص (اعترافات امرأة شتائية) :

ما لجنوني أبداً حدودْ . .
ولا لعقلي أبداً حدودْ . .
ولا حماقاتي على كثرتها
تحدّها حدودْ . .
يا رجلاً يغضبه تطرّفي
من الذي يغضب من تطرّف الورودْ ؟ .[24]

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

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

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

تقول الشعرية في نص (قدر) :

أختَ روحي ، كنتِ من قبلُ بحبي تسخرينْ
كنت من فرحة قلبي بالهوى تستغربينْ
وتقولين بأنّي طفلة لا تستبينْ
طفلة ضلّت طريق النور بين العاشقينْ[25]

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

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

لا ترمقنّي بإنكار وسخريةٍ
فثروة الحب أغلى ما ادّخرناهُ
وشعلة الحب كنز في ضمائرنا
ولا يقاس بها مال ولا جاهُ[26]

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

عندما قررت أن أعاقبكْ . .
وأسافرُ إلى باريس وحدي .
لم أكن أعرف أني سأعاقب نفسي
وأرتكب أكبر حماقات عمري . .
لم أكن أعرف أن باريس ترفضني وحدي . .
وأن مصابيح الشوارع ،
وأكشاك بيع الجرائد ،
وتماثيل الحدائق العامة ،
ستسخر مني . .[27]

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

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

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

يقولون :
إني كسرت بشعري جدار الفضيلهْ
وإن الرجال هم الشعراء
فكيف ستولد شاعرة في القبيلهْ ؟؟ .
وأضحك من كل هذا الهراء
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكب
وأد النساء[28]

(6)

إن شعرية المفارقة عند سعاد الصباح أصبحت طريقه في الإبداع تستهدف فتح النصّية على (أفق الاحتمالات) ، ومن ثم كان خطابها الشعري نوعاً من السؤال المضمر الذي

يتسرب في كل النصوص دون أن يعنِّي نفسه باستحضار إجابة ما ، وكأنه سؤال أبدي ليس له بداية وليس له نهاية .

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

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

إن المتلقّي ما إن يفرغ من قراءة هذا الخطاب حتى تتواتر عليه الأسئلة ، هل هذا كله ـ أو بعضه ـ يمكن أن يكون ؟ . وماذا يمكن أن يكون بعده ؟ . وماذا كان قبله ؟ . ثم هل ما كان ويكون وما هو كائن يدخل في إطار الحقيقة أو الوهم ؟ .

ويزداد إلحاح هذه الأسئلة عندما يعاني رحيل الذات إلى عالمها الخاص جدّاً في قولها :

أما أنا . . .
فمسافرة مع البحر . . .
ومسافرة مع الشعر . . .
ومسافرة مع البرق
مسافرة في كل الأشياء
التي لا تعرف التوقيت . . .[29]

## الهوامش

1 ـ انظر : **اللسان** : مادة : فرق .
2 ـ انظر : الزمخشري ، **أساس البلاغة** ، كتاب الشعب ، 1960 ، مادة (فرق) .
3 ـ علي بن محمد الجرجاني ، **التعريفات** ، دار الكتاب المصري اللبناني ، 1991 ، ص 162 ، 238 .
4 ـ **أمنية** ، ط9 ، سنة 1966 ، ص 35 .
5 ـ السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص 17 .
6 ـ **أمنية** : **63** .
7 ـ نفسه : 21 ، 54 ، 72 .
8 ـ **فتافيت امرأة** ، ط1 ، سنة 1992 ، ص 27 .
9 ـ **أمنية** ، 126 .
10 ـ **قصائد حب** ، ط1 ، 1992 ، ص 95 .
11 ـ **برقيات عاجلة إلى وطني** ، ط1 ، 1992 ، ص 45 .
12 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ط1 ، 1994 ، ص 54 .
13 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ط1 ، 1992 ، ص 116 .
14 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 159 ، 160 .
15 ـ **أمنية** ، ص 46 .
16 ـ انظر محمد عبد المطلب ، **النص المشكل** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1999 ، ص 225 .
17 ـ **في البدء كانت الأنثى** ، ص 134 .
18 ـ **قصائد حب** ، ص 19 .
19 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ص 52 .
20 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 141 .
21 ـ نفسه : 143 .
22 ـ **الإمام الشافعي** ، دار المنار للنشر والتوزيع ، 1990 ، ص 41 .
23 ـ **فتافيت إمرأة** ، ص 74 .
24 ـ **امرأة بلا سواحل** ، ص 19 .
25 ـ **أمنية** ، ص 28 .
26 ـ نفسه : 68 .
27 ـ **قصائد حب** ، ص 73 .
28 ـ **فتافيت امرأة** ، ص 18 .
29 ـ نفسه : 84 .

# 13

# الوجه الخفي للشّاعرة سعاد الصّباح

أ.د. نَذير فوزي العَظمة

**1 ـ مدخل :**

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

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

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

الخانقة التي تمنع الأنثى من أن تكون حرّة فتكبّلها بالشرائع والقوانين وصنوف الاستعباد .

سعاد الصباح امرأة تبحث عن معنى في هذه الحياة . تنتمي إلى آخر السيوف ، تنجب وتثكل ، تمتاز بخصوبة الجسد والمخيّلة ، كما تتميَّز بالكبرياء والمناعة . تعبِّر عن ذات بحدَّين : ذات الأنثى كجنس لا سيما في بوحها الإيروسي ، وذات الأنثى المنشقّة التي تسعى إلى عودة العلاقة بين الجنسين إلى ميزانها الطبيعي ، لا سيّد ولا مسود أو أمير وعبد ، بل الذات التي تكتمل بشطرها الآخر ، فالذكر والأنثى من نفس واحدة كما في الكتاب الكريم . ومن حقِّها أن تتشكَّل بالآخر وتكتمل به . وحين يكون هذا الآخر حاجزاً يلغي الذات أصلاً ويحرمها من الحرّية فمن حقِّها التمرّد والثورة ، وأن تتحرَّك كعشتار ما بين ولاء وحرب . تُعلِمنا ذلك كله بشعرها الذي ينبض بالمعرفة ، كما يتوهّج بالألق والبهاء لأنه يخرج من نار القلب ومعاناة النفس . كما تُعلِمنا كيف تحتوي الموءودة وائدها ، وتلده ولادة جديدة . وعلى حين أنها تتشبّث بالانتماء ، لكنها تسعى إلى التميّز والتجاوز . فالأنثى الجنس لا تنفصل عن الأنثى الأم . وغالباً ما تمنح حبيبها الأمومة التي تكمن كالرحم في مطاوي الجسد . وهي تعنون قصيدة حب لها بالأمومة . وتصرِّح بهذا الحسّ في قصائد كثيرة حتى يتحوَّل العشق لا إلى علاقة بين جسد وجسد بل بين أم وابنها ، فيخشع الجسد في محراب الروح ، لذات أنثوية تبحث عن الأمان والمعنى من خلال اكتمالها بالآخر . لا تتخلّى عن الحياة ، ولا تتخلّى عن الحرية . من هنا هي تدمِّر اللغة القديمة ، وتدمِّر الهيكل القديم لتبتكر لغة جديدة أخرى . وقصيدة يمكن أن تكون باقة أو مِدية . وتتحوَّل الذات الأنثى كما يتحوّل طائر «البنو» في الأساطير الفرعونية ، وهو ما يساوي الفينيق والعنقاء في أساطيرنا ، بين العشق والأمومة . هي عشتار المحاربة وعشتار تموز المنقذة والمخلّصة ، فراشة رقيقة أو شعاع مضيء وحارق إن لزم الأمر .

**2 ـ امرأة واحدة بوجوه عدّة :**

سعاد الصباح امرأة بوجوه متعدّدة . المرأة الزوجة ، والمرأة الأم ، والمرأة الحبيبة ، ثم يأتي بعد ذلك كلّه المرأة المواطنة . والمرأة المرأة هي التي تمسك بكل الوجوه من خلال

الشعر . فهي بالاعتبار الأوّل أنثى وفي **البدء كانت الأنثى** ، كما هو عنوان واحدة من مجموعاتها الشعرية . ولكنّها زوجة وأُمّ وعاشقة وشاعرة ومواطنة في الوقت ذاته . مع **آخر السيوف** كانت تشعر بالحب والكبرياء والأمان . لكن الثكل داهمها بأزمة الوجود : العشق والحرية . إنها امرأة تبحث عن معنى كما في البدايات ، فاستقرّت راسخة الأسرة بالإنجاب والانتماء وتهدي مطوّلتها **آخر السيوف** إلى زوجها كالتالي : «إلى روح زوجي ومعلّمي ورفيقي» . وهي تمثّل في العمق الأنثى عشتار التي تضمّ إلى صورتها الولادة والحرب إلى جانب الجمال والحبّ . والقصيدة هي من بحر الكامل وهو من بحور الحماسة والجزالة بحر معلقتي عنترة ولبيد ، وهي تعبّر عن روح مصارحة لا تستسلم ، بسبك لا يخرج عن معايير الجزالة القديمة وقوتها :

ها أنت ترجعُ مثل سيفٍ متعبٍ
لتنـــام في قلبِ الكويـــت أخيراً

فثنائية عشتار والسيف هي التي تحكم نسيج القصيدة العميق . تفتخر بحدّه وصلابته في المعارك في حضور الموت ، لتنفخ فيه روح الحياة التي فقدها بدنه ، ولكنها بقيت في معناه وأثره . إن تموزها الذي سجّاه الموت يصدح في حزن الخيول وصهيلها :

شَرِبَت خيولُكَ دمعهـــا وصهيلَها
كيف الخيولُ تمـــوتُ لا تفسيرا
مـــا عـــاد بحرُك أزرقاً يـــا سيِّدي
فكأنّمـــا صار النهـــارُ ضريـــرا

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

يتفتّتُ التاريخُ بـــين أصابعـــي
وأشاهـــدُ الوطـــنَ الجميل كبيرا

ذبحوا الطموحَ الوحدوي من الذي
يَرضـى بـــأن يتزوّج الساطورا

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

أأبا مبــارك كنت أنــتَ قبيلتي
وجزيرتي . . والشاطىءَ المسحورا
يا خيمتي وسطَ الرياح ، مَن الذي
سيلــمّ بعــدك دمعـــي المنثورا ؟ .
يا مَن ذهبت ، وما ذهبتَ ، كأنّني
في الليــل أسمع صوتَــك البلّورا
أنت الربيع . . فلو ذكرتكَ مرّةً
صار الزمــان حدائقاً . . وعبيرا

* * *

مَــن ذا يغطّينــا بريش حنانـــه
مــن يمــلأ البيت الكبيرَ حضورا
أنتَ السفينةُ والمظلّــةُ والهـــوى
يا مَــن غزلتَ لي الحنانَ جُسورا
غطّيتني بالدفء منـــذ طفولتـــي
وفرشتَ دربـــي أنجمــاً وحريرا

هكذا إذن ثكل الزوج يعني بالنسبة لها غياب السخاء والحنان والرجولة والفروسية وصورة الأب الخيمة التي تقي من الرياح وتصون من العاديات .

**3 ـ القلم فارس ملثّم ووليد روحي :**

وفي حين أن ثكل الزوج الأب يستدعي تأزّماً يربط الأنثى الشاعرة بلغة القبيلة وقيمها

وعمودها الشعري المطمئن الآمن وإيقاعاتها الجماعية المشتركة الأليفة والأثيرة ، فإن ثكل الابن يردّها إلى الحياة والطبيعة والفن . فالشاعر برأيها «لا يعرف معنًى للموت» ، إنه يتخطّاه لأن الشعر بلسم وضماد وغناء ونشوة . فهي في قصيدتها الأولى من مجموعة **إليك يا ولدي** «تجعل من القلم رمزاً مركزياً للعودة من الموت إلى الحياة . وتستجير هكذا بعمود الفن / الشعر / الذات ، بعد أن تشبّثت في موت الزوج الأب بعمود القبيلة . تتحدّث عن أزمة الكتابة وقلمها بعد موت ابنها ، فتقول :

بعدما استسلم لليأس وأغفى وتأزَّمْ
خلتُه ماتَ ، ولكن كان في صمت ملثَّمْ
ثم وافى بعد عامين بشجوي يترنّمْ

لاحظ هذا الملثّم في صمت ، الفارس المخلِّص الذي ينهض من الموت ليخلِّص . وينقذ بنبرة من رضى الله :

خلتُ أن الحبر يبكي فرحةً بين يديْ
ويغنّي بحروفٍ من رضا الله عليّ

والشاعرة الثاكلة تتوجّه إلى قلمها الفارس المخلِّص بما يشبه المناجاة الدرامية قائلة :

قلمي يا ولدي الروحيَّ يا أحلى عطاءْ
قلمي يا راحة النفس ويا لمح السماء

فإذا كانت قد فقدت ابنها فإن قلمها هو «ولدها الروحي» الذي يمسح الجرح في محنة العمر ، إنه الصديق والرفيق إذا عزّ الرفاق ، الذي يطفىء الحريق وينقذ الذات من الغرق في الموت والصمت . هذا الولد الروحي يتدفّق فعلاً وقوّة في شعر الأمّ الثاكلة . القلم العارف بأسرار النفس الأمين على العهد كما الرسل الهادية . بل هو «ملاك يغمر النفس بفيض الرحمات» . وفي خاتمة قصيدتها هذه تلخّص الموقف كما يلي :

أنت قبل ابني وبعد ابنيَ خِدني
وشريكي في الذي تسمعُ منّي . .

أنتَ في المأساة [كم] تحتمل الآلام عنّي
وإذا ما ابتسم الدّهر أُغنِّي فتغنِّي

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

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

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

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

هل كان لسعاد الصباح أن تحسّ بالحب على هذا الشكل الأمومي الذي يشكِّل لديها هاجساً متكرّراً لو لم تفقد ابنها ؟ ! . طبعاً يترك هذا السؤال هنا بدون إجابة ، لنرحل مع الشاعرة إلى عدن في محاولة لها لاسترداد الحياة إلى من استلبه الموت ، بالشعر أو الغناء .

**4 ـ موعد في عدن للاسترداد من الموت :**

وكما نفهم رحلة أورفيوس إلى العالم الأسفل ليستردّ حبيبته من عالم الموت بإذن من الآلهة ، ولكن دون جدوى ، فكذلك نفهم رحلة سعاد الصباح إلى العالم الأعلى في موعدها في

الجنّـة . لكن هذا الموعد هو رحلة سعاد لاسترداد ابنها مبارك الذي اختطفه الموت ، ولكن في إطار مرجعي مختلف ؛ فاتجاه الرحلة يتحوّل من المضيّ إلى العالم السفلي في التصوّر الوثني لمآل الروح بعد الموت عند الإغريق ، إلى التوجّه إلى عالم السماء حيث تنتهي الأرواح بعد مفارقتها الأجساد إلى جنّة أو جحيم في تصوّر الأديان التوحيدية .

والاسترداد أو محاولته لا يتم إلا من خلال الغناء والموسيقى عند أورفيوس ، أو التفجّع نواحاً وغناءً وترنّماً في حضرة الموت عند سعاد الصباح . فالصمت الذي اعتراها لعامين بعد وفاة وليدها مبارك هو الموت ، لأن الشاعر يموت حين يكتنفه الصمت ، كما أحسّت سعاد ، وعودتها إلى الشعر ، تفجّعاً وترنّماً ، إن هي إلا عودة إلى الحياة من الموت المؤقت الذي استشعرته الشاعرة الأم . وهي بدلاً من أن تتوجّه إلى العالم الأسفل بقيثارة الشعر تمضي إلى موعد في الجنة ، وفي الحالتين يحاول الشاعر أن يؤثّر على الطبيعة التي تحكم الإنسان ـ والموت من أحكامها التي لا تردّ ـ بتعازيم الفن والشعر السحر الحلال لاسترداد ما فقده الإنسان بالموت .

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

أيا لوعةَ قلب الأمِّ إن ماتت أمانيها
فلا الشكوى تؤانسها ولا الصبر يواسيها
تولّت فرحة الدنيا فعاشت في مآسيها
إلى أن ينتهيَ العمر ويدعو الروحَ باريها
لتسمع في جنان الخلد فِلذتها تناديها

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

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

* * *

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

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

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

أيا دنيا من الآلام أسري في دياجيها
أكابدها . . ولا أدري متى أو أين أُلقيها
وكم أجهدتُ إيماني وصبري في تحدّيها
فلم أجنِ سوى يأسي من الدنيا وما فيها

وأهزوجة الموت هذه التي صيغت على إيقاع الهزج والهاء المطلقة المؤسسة بالياء في قوافي الأبيات ونهاياتها رنانة بالحزن والأسى «يها . . . يها . . . يها» تصلح للمراثي . ولم تتقصدها الشاعرة بقدر ما استجابت إلى عاطفة الحزن لديها فجاءت نبرتها على ما جاءت عليه تنضح بالشجن والأسى برغم الإيمان والاطمئنان إلى نهاية الخلد ، حينما تستردّ وليدها وتستمع إلى ندائه لها من رحاب الجنّة حيث يجتمع شمل الروح على اختلاف الإبدان .

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

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

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

يا ولدي . . . أما ترى دموع قلبي كالمطرْ
أما ترى عودي التوى ، وغصن آمالي انكسرْ
ورحت أهوي بالمنى من قمة لمنحدرْ ؟ .
رحماك ربِّي . . ومتى يكون يومي المنتظر ؟ .
فقد غدا فوق احتمالي عيشُ أيّامٍ أُخَر
رفقاً بقلبي ، فهو لولا عمق إيماني كفرْ

ثم تهتف في قصيدة (ليت) في النهاية والخاتمة :

هات يوم البعث ، واجمعني بمحبوبي الصغير .

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

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

لا تسلْ عن لون مأساتي ومجرى عبراتي
لوعةٌ لم تدرها قبلي ثكالى الأمهات
ولدي كان حبيبي ، ورجائي وحياتي
ولدي كان أبي . . كان أخي . . بل كان ذاتي
كان لي تاجاً على رأسي كتاج الملكاتِ

فالولد الذي غيّبه الموت لم يكن ولداً وحسب ، بل هو بمثابة الأب والأخ بل قُل الذات الكامنة في الأعماق بعينها كما ستصير الشاعرة فيما بعد في تحوّلاتها الحميمة لا عشيقة لمن تحب وحسب بل أمّاً له أيضاً .

إن الذات التي يدمّرها الموت تنهض من ركامها لا ذاتاً صافية كما كانت ، بل تعيد صياغة نفسها لتحتلّ مكانة تعوّضها عمّا أضاعت . فالولد أب وأخ وفي الجوهر هو الذات بعينها . والشاعرة في وسط هذا الفراغ العاطفي الذي خلّفه الموت حين تبرأ من الحزن تعود فتحسّ بعاطفة الأمومة لا نحو ابنها وحسب بل نحو الآخر في الحب أيضاً ،

وتغفر له زلاّته وضعفه كأنها أمّه . إن الإيمان بالنسبة للشاعرة هو وحده المنقذ من هذا الثكل المدمّر ، ففي نهاية قصيدتها التي تعدد فيها فصول مأساتها وألوان عذاباتها وفداحة الخطب تعلن :

إن إيماني بربِّي ، وحدَه طوقُ نجاتي

**5 ـ الإيمان والتململ والثورة :**

لكن الذات المنكسرة بالموت ، وهي في غمرة الحزن تتمسّك بذراع الإيمان وتتمنّى أن تنجو ممّا هي فيه . . أن تنعتق من صورة البشر إلى صورة أخرى تمنحها الحرية من الحزن وقيود الموت :

ليت ربِّي حينما قدَّر لي هذي الحياهْ
لم يصغني بشراً يحمل في القلب أساهْ
بل فَراشاً في الفيافي ، أو نباتاً في الفلاهْ
أو شعاعاً في الدياجي ، أو غناءً في الشفاهْ

لكن فكرها لا ينسى أن يتململ في أحضان الحزن ليسأل عن معنى الحياة والمصير والموت في صيغ الاستفهام وصيغ الشرط التي تدلّ على ثقل وطأة الموت على هذا الفكر الحائر الذي يتوق إلى اليقين ، ولكنّ الإيمان يحدّ من قدرته على مواجهة القضية مواجهة كاملة . فيكتفي بالسؤال والتململ بضمير المتكلّم على صيغة الجمع :

ليتنا ندرك ماذا . . خلف أستار الروايهْ
بعد أن يستأثر الموت بأبطال الحكايهْ
أفناء ، ثم بعث ، ونشورٌ ، وبدايهْ
تجمع الأحباب في ظلّ حياة اللانهايهْ

* * *

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

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

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

بينما تضعف نبرتها حين تلوذ بالحزن والغيب فتأوي إلى الصلاة ، وكأنما صلاتها هي هدأة النفس في المحراب حين يستولي عليها الأسى والثكل ، لكنها بمثابة هرب خفي نحو الضوء الذي يتألّق في سفوح الحب والإنسان والوطن ، التي تنتظر من الشاعرة صلاة مشابهة أو نشيداً يذكّر بقوتها قبل الموت . الشاعرة تدرك أنها ضعيفة تتقوّى بإيمانها والصلاة ليجتمع شملها بالابن :

يا إلهي . . اقبل صلاتي ، وامتثالي وخشوعي
فهي قرباني إلى ذاتك ، في شوقي وجوعي
للقاء ابني الذي راح إلى غير رجوعِ

وفي حديثها مع الغيب تطلب الغفران من الله إن أساءت الخطاب دون قصد تحت تأثير الثكل والموت :

ربِّ غفرانَك إن كنتُ تجاوزتُ الصوابْ
وأسأت الظنّ بالغيب ، وأخطأت الخطابْ

* * *

يا إلهي . . كم أناديك فهل لي من جواب ؟ .

وهي حين يمضّها الألم لفقيد غيّبه الموت ولا ينقذها الإيمان إلا بالصبر على الجرح ، والعودة إلى الرحمن ، ينشقّ ولاؤها فتُبقي الأواصرَ بينها وبين الخالق ، لكنها تثور على قيد

الحب وتلجأ للثورة في قصيدة بهذا العنوان وعلى بحر الخفيف الذي يوقع نبرتها :

لا وربِّي . . سأطعم النار قيدي
فأنـــا لا أذلُّ للسجّـــانِ
سأولي لقصّةِ الحـــبِّ ظهري
وأغنّـــي لعـــزّةِ الحرمـــانِ

وتتّخذ ثورتها مساراً اجتماعياً وإنسانياً دون أن تتخلّى عن إيمانها بالرحمن ، وتخاطب السماء بحدّة قائلة (من المتقارب) :

فهاتي سيولَك . . أحمد حقدي
على الحاقدين . . . على الأشقياءْ
وأنزع موقعَهم من ضميري
وأطفىء ثورة هذي الدماءْ

* * *

ويسجد صفّ دموعي لربِّي
وأرجع في نوره للصفاءْ
لعلّك يا ربّ ترحمُ ثُكلي
وتنزع من شوكه ما تشاءْ

هذا في خاتمة القصيدة ، لكنها في مفتتحها ومجراها تتوجّه إلى السماء بنبرة التحدِّي : أمطري ، نوحي ، أرعدي ، حطِّمي :

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

**6 ـ الحرية وتحوّلات الحب :**

وتريد الشاعرة من الحزن أن يتحوّل إلى غيم ، والغيم إلى مطر ، ليسقط على قفر فقيدها «فأحيي الجياع وأسقي الظمّاء» .

وهكذا فإن الشاعرة حين لا تستطيع الاتّحاد مع ابنها بالموت تتوجّه لا إلى الرحمن وحسب بل إلى الآخر الاجتماعي الجائع والظامىء ، أو الآخر الوطن الذي يقتلع من جذوره ويغرق في حمأة السلطة والثروة . والآخر القومي الحضاري الذي لا يجمع شمله نداء أو قضية ، وإن كانت هي تتضوّر في الأعماق للقائد الخفي الذي يقوم بذلك ، فيمحو حزن الموت بتدفّق الحياة .

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

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

**أوّلاً** : المرأة كذات لها حقّها في الوجود والجمال والحبّ ، المرأة الجسد والمرأة القِيَم .

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

ولكي تصل إلى حقِّها في الوجود والجمال ، لا بدّ لها من أن تستردّ جسدها ، وتقبض على هوّيّتها ، لتكون أمام القافلة لا في آخرها ، الأمر الذي يرفضه المجتمع الذكوري المنحاز . والمطر الذي كانت تصلّي له ليهطل من حزنها ويسقي العطاش ويطعم الجياع ، كالوطن الذي تريد له العزّة والقوّة ، ظلّ قضية خارجية بالنسبة لها . أمّا جسدها ووجودها كامرأة فقد قدّم لها خروجاً إلى فضاء وجودي وإنساني أوسع ، على الرغم من أنه في كل أجساد نساء العالم إلاّ أنّه موجود فيها وممتزج بدمها ولحمها كامرأة . إنها هي الذات وهي القضية في آن . لذا جاء رفض المجتمع الذكوري لها لأنها أرادت أن

تغيّر قِيَم القبيلة ولغتها ومراتب القوّة فيها . إنها ترفع المرأة ممّا هي فيه من هوان في قاع القبيلة إلى رأسها وكتفيها ، فلا غرابة ألا تتأخّر محاكمتها وألا يتأخّر الحكم عليها . وفي رأي محكمة منحازة وجائرة كهذه . . ليست هي صاحبة الإبداع ليست هي ابنة الحرية إنها صنيعة الذكر ، حريتها مستعارة وإبداعها مشبوه ، لكن سعاد تنهض للقضية بوضوح الرؤية فتهتف في قصيدتها (حق الحياة) من مجموعتها **أمنية** (على مجزوء الكامل) :

ويل النساء من الرجال إذا استبدّوا بالنساءْ
يبغونهنّ أداة تسلية ، ومسألة اشتهاء
ومراوحاً في صيفهم . . . ومدافئاً عبر الشتاء
وسوائماً تلد البنين ، ليُشبعوا حبّ البقاء
ودمى تحرِّكها أنانية الرجال كما تشاء
وتذِلّ للرجل الإله كأنه ربّ السماء
ما دام يمنحها المؤونة ، والقلادة ، والكساء
لا . . لن نذلَّ ، ولن نهونَ ، ولن نفرِّط في الإباء
لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياء
وجلا لنا حقَّ الحياة ، فكلّنا فيه سواء . .

ومن اللافت في هذه القصيدة كيف تستهلّها الشاعرة بالكلام عن النساء والرجال بالضمير الغائب على صيغة الجمع ، هن وهم ، ولكنّها في الأبيات الثلاثة الأخيرة تستخدم ضمير المتكلِّم للنسوة في صيغة الجمع (لا لن نذلّ ، ولن نهون ، ولن نفرط ، وجلا لنا ، فكلنا) فتجمع ما أسميناه بالمرأة القضية والمرأة الذات / النوع في متن القصيدة الواحدة كما في شعرها . ثم لاحظ «الرجل الإله كأنّه ربّ السماء» ولاحظ :

لقد انتهى عصر الحريم وجاء عصر الكبرياءْ
وجلا لنا حقَّ الحياة فكلنا فيه سواءْ

فالشاعرة هنا لا تطالب بتحرير المرأة على طريقة بطرس البستاني وقاسم أمين في الكلام عن حقّ التعليم والاجتماع على قَدَم المساواة للجنسين ، بل هي تتكلَّم عن قضيّة الوجود

وحقّ الحياة أصلاً ، وما تبقى إن هو إلاّ فرع من هذا الأصل . وإذ المرأة القضية هي بعينها المرأة الذات التي لا تطالب بحقٍّ الحياة بل تعلنه وتمارسه كما تعلن انتهاء عصر الحريم وابتداء عصر كرامة المرأة وعزتها . تتخرّج المرأة من بين أصابع الرجل على حدٍّ تعبير سعاد نفسها في قصيدة (التخرّج) من مجموعة **خذني إلى حدود الشمس** :

الزمن لا يأخذ شكله النهائي
إلاّ عندما يمرّ من بين أصابعك

* * *

وأنا لا أكتمل
إلاّ عندما أتخرَّج من بين أصابعك

ومع أن القصيدة تتحمَّل تفسير التوريه في فهم الزمن والتخرّج ، إلاّ أن المرء لا يفوته أن يلحظ أن المرأة هنا تحسّ بنفسها كذات متميزة بزمنها كزمن متميّز ، يخرج على هيمنة الأصابع التي تحاول أن تبقي المرأة بين هلالين صغيرين . فالقضية هنا هي المرأة الذات والمرأة الذات هي القضية ، بينما تبقى المرأة في شعر الحبّ عندنا هي الموضوع من عمر بن أبي ربيعة إلى نزار قبّاني على اختلاف التوجّهات ، إلاّ إذا توسّلنا التأويل الفلسفي ، بينما تنبعث المرأة الذات والمرأة الجسد والمرأة النوع نسيجاً متلازماً وصوتاً واحداً في شعر سعاد الصباح . حيث يتّخذ نبضه الإنساني المنبثق من الرحم ويرفّ الغزل رفَّة أُخرى لم نعهدها في شعرنا الحديث . تقول في قصيدة (أمومة) من مجموعة **في البدء كانت الأنثى** ما يلي :

فرحي بلقائك
كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحمْ
كالحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسهْ
فيا أيها الرجل الطالع من تشقّقات فكري
حينما نكون على خريطة هذا العالم
تذكّر أمومتي .

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

لا أستطيع أن أقول لك : لا
ولا أستطيع أن أقف في وجه
نزواتك الصغيرة . . .
فأنت تستغلّ طفولتك بذكاء . .
وأنا أدفع ثمن أمومتي

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

أحياناً
يخطر لي أن أِلدكْ
لأحمِّمك
وأُنشِّف قدَمَيك
وأمشِّط شعرك الناعم
وأغنِّي لك قبل أن تنام

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

هل أنا حبيبتك ؟ .
هل أنا أُمّك ؟ .
هل أنا مليكتك ؟ .

أم أنا مملوكتك ؟ .
إن الأمومة في داخلي
تطغى على جميع العواطف الأخرى

* * *

إن إحساس الأمومة نحوك
يدفعني إلى ارتكاب حماقات
لا تتناسب مع وقاري

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

أنا المهرة الشاردةْ
التي تكتب بحوافرها نشيد الحريةْ
أنا الخنجر البحري الأزرق
الذي لن يستريح
حتى يقتل الخرافة . . .

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

فبعد كلّ يوم أقضيه معك
أعود . . وأنا ممتلئة بالشمس
ومضرّجة بالبروق
وفي عيني تركض خيول الحرية . . .

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

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

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

# المصادر

## من دواوين الدكتورة سعاد الصباح :


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

# 14

# عندما تصبح الأنثى قصيدة

د. ثروت عكاشة

حين أمسكتُ بالقلم لأسجِّل خواطري حول الصديقة الشاعرة النبيلة المبدعة والمثقفة الموسوعية الدكتورة سعاد الصباح ، التي حقَّقت ذاتها في أنحاء العالم العربي على اتِّساعه بإضافتها المرموقة إلى ديوان الشعر العربي ، فجمعت بين العمق والبساطة وكشفت في اللغة المتداولة عن كنوز من الإنسانية والجمال ، مؤكدة الصلة بين هموم الفرد والجماعة والدفاع عن قضايا البشرية ، وذلك في قصائد لا يستطيع قارىء الشعر العربي إلا أن يلتقي فيها بالمرأة العربية حين يكون للمرأة العربية ما لشاعرتنا المبدعة من ثقافة وأناقة وشجاعة وأريحية ، فضلاً عن رعايتها لحركة النشر ومبادراتها في حملات التنوير ، وما قدّمته من خدمات جليلة في مجالات العلوم السياسية ، وقضايا حقوق الإنسان ، والدفاع عن الوطن وعن حقوق المرأة ، والمسابقات الأدبية ذات الجوائز ، ومبادراتها المتتالية لإصدار الكتب التذكارية لتكريم الأدباء والمفكِّرين العرب الأحياء . إنها مبادرات تُجسِّد قيمة الوفاء الذي تضعه الشاعرة المبدعة الوفيّة في ذروة القِيَم التي نعتزّ بها ونحتاج إليها ، لأن الوفاء هو أسمى ما تحمله النفس من عرفان وتواضع ، أو هو بعبارتها هي الجميلة البليغة شكرٌ «كبير تبادر بتقديمه لمن أعطوا أمتنا زيت قناديلها المضيئة في مسيرتها الثقافية» .

أقول ، حين أمسكتُ بالقلم تواثب إلى ذهني ما ذهب إليه الإغريق في فلسفة الربط بين الجمال والفضيلة التي أطلقوا عليها عبارة «كالوكا ـ جاثوس» أي اتحاد الخير والجمال ، فشيّدوا أخلاقياتهم على أسس جمالية وبوّأوا الفنون تلك المكانة السامية . وتذكرت كذلك ما آمن به الراشدون من المفكّرين المعاصرين بأنه لا انفكاك بين الفن والأخلاق ، فهما المعقل الأخير الذي تفزع إليه الروح الإنسانية . وحين نتحدّث عن الصدق نقول إنه ليس ثمة شيء له صدق العمل الفنّي المتميِّز في التعبير عن الإنسان فكراً وإحساساً ، وليس ثمة شيء له صدق العمل الفنّي في الدلالة على ما يُكنّه الإنسان ويضمره . ولهذا كان تاريخ الفن خير ما يفسِّر سعي الإنسان إلى الإتقان وخير ما يحفزه إلى بلوغ الأجود ، وبوسعنا أن نقول الأجمل ، فلا جمال إلا عن إجادة ولا إجادة إلا وغايتها الجمال .

والفن لا يقف عند إبداع الجمال وتحقيق أسمى متعة للإنسان فقط ، بل هو ينفذ إلى أعماقه ليوائم أمزجته فيحفظ له اتساق كيانه الداخلي . وعندئذٍ يتحوَّل الفن والفضيلة معاً إلى ضمير حيّ ، ولا يكون المرء أديباً أو فناناً أصيلاً إلاّ إذا واكبت الأخلاق عمله وسلوكه .

سئل حكيم ذات مرة عن الأقانيم الأساسية للحياة المتكاملة فأجاب : افعلْ ما شئت ما دمت تفعله بكل جمال ، فالجمال يوقظ وجدان البشر فيشفّ ولا يعود يرى غير الجمال .

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

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

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

ولا أستطيع في هذه العجالة أن أتناول شعر سعاد الصباح كله أو نصفه أو رُبعه أو أقلّ كثيراً ، فشعرها «بحر بلا سواحل» مستعيراً هذا التشبيه من عنوان ديوانها **امرأة بلا سواحل** . أستطيع أن أقول إن هناك سمات عامة في شعرها ، فشعرها في الأغلب الأعمّ شعر دارمي محبوك الصياغة سهل الألفاظ جميل الإيقاع مبتكر المعاني رائع في صوره التشكيلية . ونراها من خلال تلك الصور التشكيلية مرفوعة الرأس ذات اعتزاز بأنوثتها ، كما نراها فارسة حسناء سافرة ، مشدودة الروح كالرُّمح ، ممسكة في اقتدار بزمام جوادها الأبلق ، وبكفّها الأخرى تقبض على قناة حربة مُشرعة سجّلت عليها عبارة «الحرية» . . الحرية للمرأة ، للرجل ، والفناء لكل فكرٍ متخلّف عتيق يحرّم الحب والحرية على المرأة . ومن خلال تحليلها تكشف لنا عن التلازم بين الحرية والحب ، وعن الطاقات الخلاّقة التي تطويها الأنثى بين حناياها ، فهي الأم وكلها حب ، وهي الأخت وعلاقتها حب ، وهي الزوجة التي تهب الحب عن طواعية ورضا ، كما تهب الطمأنينة والأمن والوفاء والمتعة والذرّية الصالحة التي تمثّل استمرار الحياة وبقاء البشر ، فلا حرية بلا حب ، ولا حب بلا حرية .

* * *

لنلتقي الآن بهذه المجموعة من القصائد الموسيقية التي أسمتها **فنافيت امرأة** ولنتحدّث أوّلاً عن العنوان . إن في اختيار العنوان جرأة ما بعدها جرأة ، وهي ميزة للشاعر الذي يثق في

علمه بأسرار اللغة ومناسبتها للحال التي يدور حولها شعره ، وشاعرتنا شجاعة بما يكفي لأن تختار فتُحسن الاختيار .

وفي العنوان كذلك إيحاء بأن محدّثتنا هي امرأة قد مُزِّقت أوصالها حتى تفتتت وتناثرت «فتافيتها» أو تناثر فُتاتها . ولكن هذا العنوان البادي الاستسلام والقهر يتناقض تماماً مع المضمون ، بما يكشف عن سخرية واستهزاء بأولئك الذين ظنّوا أنهم قد انتصروا على المرأة وفتّتوها ، والذين عنتهم الشاعرة بالهجوم والسخرية ، فيشهد المضمون بأن المرأة قوية متماسكة وما زالت «قطعة واحدة» سليمة من كل سوء ، بل وفارسة متحدّية ومناضلة .

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

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

* * *

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

عنهم فتقول : «يقولون» أو يهرفون أو يكذبون تبدأ قصيدتها هكذا :

يقولون
إن الكتابة إثم عظيمٌ
فلا تكتبي ،
وإن الصلاة أمام الحروف حرامٌ
فلا تقربي ،
وإن مِداد القصائد سُمٌّ
فإيّاكِ أن تشربي

ولنلاحظ هنا أفعال الأمر التي تدلّ على التعالي والصفاقة والجهل ، ومحاولة إسباغ رموز دينية على أقوالهم ، وكلها صفات لأعداء المرأة كما تراها هي وكما نراها نحن معها .

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

وها أنذا
قد شربت كثيرا
فلم أتسمَّم بحبر الدواة على مكتبي
وها أنذا
قد كتبت كثيرا
وأضرمتُ في كل نجم حريقاً كبيرا ،
فما غضب الله يوماً عليَّ ،
ولا استاء منّي النبيّ

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

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

وتستطرد الشاعرة على النسق الموسيقي نفسه :

يقولون إن الكلام امتياز الرجالِ
فلا تنطقي ،
وإن التغزّل فنّ الرجالِ
فلا تعشقي ،
وإن الكتابة بحر عميق المياهِ
فلا تغرقي

وتردّ الشاعرة عليهم في استهانة :

وها أنذا قد عشقت كثيرا ،
وها أنذا قد سبحت كثيرا ،
وقاومت كل البحار ولم أغرقِ

وفي هذا الرد نلاحظ أمرين ، أولهما أن أسطر الشعر الثلاثة متساوية في إيقاع واحد ثابت يوحي بالعمق والصلابة . وبصفة عامة فإن القصيدة كلها تقودنا إلى مجال المسرح الدرامي بما يتميّز به من حوار حيّ متنوّع الإيقاع يكاد يجسّد الشخصيات المتحاورة .

وتمضي الشاعرة في التحدّي :

يقولون إنّي كسرت بشعري جدار الفضيلهْ
وإن الرجال هم الشعراء ،
فكيف ستولد شاعرة في القبيلهْ ؟ .
وأضحك من كل هذا الهراء ،
وأسخر ممن يريدون في عصر حرب الكواكبِ
وأد النساء ،
وأسأل نفسي :
لماذا يكون غناء الذكور حلالاً
ويصبح صوت النساء رذيلهْ ؟ .

مقابلة ذكية واعية بين عصر حرب الكواكب وبين عصر وأد النساء ، أو وأد المولودات حديثاً ـ ولو كان الوأد على سبيل المجاز ، إظهاراً للتضادّ ـ تصوغها في غلالة من السخرية والاستهزاء من ذلك الذي يمنح الحلال لصوت الرجال ويصم صوت النساء بالرذيلة ، وهل يدخل هذا في باب الطبيعة أو في باب الدين أو هو في باب الحكمة الخرقاء ؟ . وهل خشونة الصوت معادل للفضيلة وحنان الصوت ورقّته معادل للرذيلة . . ؟ ! .

وتلجأ الشاعرة بعد هذه السخرية إلى الطبيعة تُشهدها على فساد ذلك الاستدلال فتقول :

ومن قال للشعر جنسٌ ،
وللنثر جنسٌ ،
وللفكر جنس ؟ .
ومن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلة ؟ .

وهنا يلتقي الشعر والمنطق في لحن أخّاذ ومنطق سديد . وفي الفقرة الخامسة والأخيرة تقول الشاعرة :

يقولون :
إنّي كسرتُ رخامة قبري ،
وهذا صحيحْ .
وإنّي ذَبحتُ خفافيش عصري ،
وهذا صحيح .

بهذا الإيضاح الموسيقي الحاسم تكون الشاعرة قد حطّمت رُخامة قبرها لأنها لن تُدفن فيه ، وتكون قد قضت على خفافيش العصر الذين يختفون في الظلمة ، واعترفت بذلك دون وجل أو تردّد ، بل في إصرار وثقة . ثم يأتي ختام القصيدة في جلال واعتزاز . . تقول :

وإنّي اقتلعت جذور النفاق بشِعْري ،
وحطّمتُ عصر الصَّفيحْ .

فإن جرحوني ،
فأجمل ما في الوجود غزال جريحْ
وإن صلبوني فشكراً لهم ؛
لقد جعلوني بصفِّ المسيحْ

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

* * *

وفي **امرأة بلا سواحل** تدفعنا الشاعرة أيضاً إلى البدء بتأمّل هذا العنوان المتعدّد الدلالات ، فهو قد يحمل معنى الانطلاق في المحيطات للبحث عن الحقيقة ، عن الحب ، عن الأمل ، عن جوهر الأشياء والمعاني دون أن ترسو ، حيث لا سواحل ولا شواطىء . وقد تكون الحيرة من دلالاته ، وقد تكون المغامرة والاكتشاف والبحث عن المجهول ، وقد يكون الحب الذي لا آخر له ولا ساحل كما تعكس القصيدة التي تحمل العنوان نفسه والتي تبدؤها بقولها «يا سيِّدي» . وقبل أن نورد هذا المقطع ، نتوقَّف دهشةً أمام هذه المفاجأة ، فهل اعترفت المرأة بسيادة الرجل ؟ . فلنخطُ إذن خطوة أخرى لعلّنا نفهم حقيقة هذا النداء . تقول القصيدة :

يا سيِّدي
مشاعري نحوك بحرٌ ما له سواحلُ ،
وموقفي في الحب لا تقبله القبائلُ
يا سيِّدي
أنت الذي أريد ،
لا ما تريد تَغَلِّبٌ ووائلُ .
أنت الذي أحبّه ،
ولا يهمّ مطلقاً ،

إن حلّلوا سفك دمي ،
واعتبروني امرأةً
خارجة عن سُنّة الأوائلْ

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

وتستطرد الشاعرة :

يا سيِّدي
سوف أظلّ دائماً أقاتل
من أجل أن تنتصر الحياةْ ،
وتورق الأشجار في الغابات ،
ويدخل الحب إلى منازل الأموات ،
لا شيء غير الحب
يستطيع أن يحرّك الأمواتْ

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

يا سيِّدي
لا تخشَ أمواجي ولا عواصفي
ألا تحبّ امرأة ليس لها سواحلُ ؟ .

وكيف يكون ذلك غير ذلك ، وقد سيَّدتِ هذا الرجل المختار على نفسِك ، فلا بد من أن يكون إنساناً حنوناً مثقَّفاً واعياً عاشقاً مُوَلّهاً مدركاً لما تضمّه جوانحك من مشاعر رهيفة

ويؤمن بفلسفتك وعلمك بل ويشارك معك في الدفاع والصمود لنيل حريتك إلى حدّ الاستشهاد معك .

* * *

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

كم غيَّرتني الحرب يا صديقي
كم غيَّرت طبيعتي
وغيَّرت أنوثتي
وبعثرت في داخلي الأشياءْ
فلا الحوار ممكنٌ
ولا الصراخ ممكنٌ
ولا الجنون ممكنٌ
فنحن محبوسان في قارورة البكاءْ

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

وتستطرد في الفقرة التالية وبالإيقاع الشاجن نفسه لتصوّر كيف شوّهتها الحرب وحطّمت «بوصلة» قلبها ، وهي استعارة تنطق بالتيه والضّياع والعمى ، لا زرع ولا ضرع إلا خراب ودمار ، وتتساءل في أسلوب استنكاري ساخِر حزين : «فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبّني ؟ .» ، وذلك بعد أن استبدلت «بالصديق» كلمة «السيِّد» التي

لا تعني أيضاً الحبيب ، وتسأله إن كان هو يستطيع أن يحب لأنها ما عادت قادرة على الحب وقد انكسر قلبها وتاه . ثم إن اختيار لفظ «السيِّد» هنا لا يعني الحبيب ولا الصديق ، وإنما يوحي بالغربة والبعاد والعلاقات المقطوعة المتكلَّفة والضياع . ولما كانت الألفاظ الثلاثة الحبيب والصديق والسيِّد قد فقدت مدلولها لديها في هذه القصيدة الحزينة التائهة ، فإنها لم تعُد حريصة على الاختيار والانتقاء فتقول :

قد شوّهتني الحرب يا صديقي ،
والحرب كم تشوّه الإنسانْ
فهل هناك فرصة لكي تحبّني
وليس في عينيَ إلا مطر الأحزانْ ؟ ! .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

إلى أن تقول :

أين تُرى سنلتقي
وبيننا مدائن محروقةٌ
وأمّة مسحوقةٌ
وبيننا داحسُ والغبراءْ
فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبّني
من بعد ما حوّلني الحب إلى أجزاءْ ؟ .
قد سرقتني الحرب من طفولتي ،
واغتالت ابتسامتي ،
ومزّقت براءتي ،
واقتلعت أشجاريَ الخضراءْ
فلا أنا بقيت من فصيلة الزهورْ ،
ولا أنا بقيت من فصيلة النساءْ .

ونحن نتساءل معها كيف يكون هناك مجال للحب وهي لم تعد امرأة ، ولا حتى زهرة ولا شجرة ، وأمامها وخلفها مدائن محروقة وأمّة مسحوقة ، وماتت الابتسامة على شفتيها وانهال الخراب والرّكام على براءتها . إنها صورة حيّة نابضة .

ثم تستطرد :

فمن تُرى يُقنعني
أن السماء لم تزل زرقاء ،
وأننا في زمن التلوّث الروحيِّ
والفكريِّ ،
والقوميِّ ،
يمكن أن نظلّ أصدقاء ؟ ! .

لقد تمّ التدمير إذن بقنبلة ذرّية قذرة ، لا تكتفي بالحريق والدمار وإنما تشيع التلوث حتى يغمر الروح والفكر والعروبة والقومية ، وحتى الصداقة تفقد معانيها النبيلة .

وتختم هذه القصيدة الحزينة بقولها :

يا سيِّدي
لكم أنا أشعر بالإحباطِ
والدّوارِ
والإعياءْ
فلا تؤاخذني على كآبتي
إذا قرأت هذه القصيدة السوداءْ

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

* * *

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

عامٌ سعيد . .
عام سعيدْ . .
إنّي أفضّل أن نقول لبعضنا :
«حب سَعيدْ»
ما أضيق الكلمات حين نقولها كالآخرين .
أنا لا أريد بأن تكون عواطفي
منقولة عن أمنيات الآخرينْ . .

إن الشاعرة الفنانة تعشق الابتكار والتجديد وتؤثر أن تكون نسيجاً وحدَها في الفهم والعمق وحسن الاختيار ، وهي صفة تميِّز الشعراء الأفذاذ الذين يصوغون من شعرهم فناً جميلاً ، وها هي تُحيل الحب إلى زمن أو تقرن الحب بالزمن ، أو تقيس الزمن بالحب ، وهي بذلك تُسبغ الخلود على الزمن ، فالحب متجدِّد دوماً دون ما حاجة إلى زمن ، فالزمن حساب مجرّد ولكن الحب واقع ملموس ، والحب في حسبانها توحُّد بين طرفين أو إطار مُحكم يضمّهما معاً . وتسترسل الشاعرة في التحليل والتبيان في منطق مهموس شعراً :

أنا أرفض الحب المعبّأ في بطاقات البريدْ
إنّي أحبّك في بدايات السنهْ ،
وأنا أحبك في نهايات السنهْ ،
فالحب أكبر من جميع الأزمنهْ ،
والحب أرحب من جميع الأمكنهْ ،
ولذا أفضّل أن نقول لبعضنا :
حبٌّ سعيدْ .

الحب لديها إذن لا زمان ولا مكان له ، وهو حالة وجدانية تقع في منطقة بين الحقيقة والخيال وبين المعقول واللامعقول ، يتعذَّر على الإنسان أن يعي كنهها . وتستطرد :

حب يثور على الطقوس المسرحية في الكلامْ
حب يثور على الأصولِ
على الجذورِ
على النظامْ
حب يحاول أن يغيّر كل شيءٍ
في قواميس الغرامْ

ثورة هي إذن على كل ما هو تقليدي متقولب لا حياة فيه ، لأن الحب يستحيل أن يكون نمطياً فاقداً للنبض القوي الآسر .

ثم تتعالى نبرة صوفية في القصيدة حين تقول :

يا أيها الرجل المسافر في دمي ،
يا أيها الرجل المسافرْ ،
ماذا سأفعل في كنوز الأرض
يا كنزي الوحيد ،
يا سيِّدي ،
يا من يغيِّر في أصابعه حياتي ،
يا من يؤلّفني ويخرجني ،
ويكسرني ويجمعني ،
ويُشعل ثورتي وتحوّلاتي ،
أجراس نصف الليل رائعة ،
وهذا الثلج موسيقى تكلّمنا ،
وأنا أُصلِّي كي تظلّ تحبّني
فأقبل صلاتي

هذه صوفية صادقة صافية ، وفي غمرة هذه الموجة الطاغية من التدلّه والوجد لا تنسى أن تجرّ محبوبها إلى دائرة الفن والكتابة والشعر والمسرح أي إلى عين الدراما فتقول : «يا من

يؤلّفني ويُخرجني» . وهنا نحسّ بروعة التلقائية وحلاوة الصدق . وفي انطلاقها لا تنسى الموسيقى الشَّجية التي هي ركن ركين من أركان شعرها فتقول :

شوبان . . .
يعزف في جوار المدفأة ،
قل لي : أُحبُّك
كي تزيد قناعتي
أنّي امرأهْ ،
قُل لي أحبُّك
كي أصير بلحظةٍ
شفّافة كاللؤلؤهْ

إلى أن تقول في ختام القصيدة :

ما دمت موجوداً معي
فالعام أسعد من سعيدْ

ولسنا ندري إن كان شوبان يعزف إلى جوارها هي أم يعزف إلى جوار حبيبها ، بينما هي تسمعه عبر أسلاك الهاتف . لا يهمّ ، فعلى أية حال فإن حبيبها موجود معها حُكْماً ، وهي تريد أن تسمع منه لحناً أحبّ إليها من موسيقى شوبان نفسه أو لحناً مضفوراً بكلمة «أحبك» . إنها قد تخطّت اللحظة والزمان والمكان وأصبح حبيبها موجوداً إلى جوارها في حضرة موسيقى شوبان التي تتميَّز بالرقة والحنان ، فغدا العام أسعد من سعيد . ونحن لا نملك لفظاً يدلّ على ما هو أسعد من السعادة ، فأفعل التفضيل هو الأعلى حتى الآن في لغتنا الجميلة .

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

* * *

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

تقول الفارسة الحسناء دفاعاً عن المرأة في إحدى قصائد الحب :

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

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

وتستطرد الشاعرة :

الرجل يكتب في أوقات فراغه ،
والمرأة تكتب في أيام خصوبتها

واحتشادها بالبروق
والفاكهة الاستوائيهْ
. . . . . .
. . . . . .
سوف أبقى أصهل
مثل مُهرة فوق أوراقي ،
حتى أقضم الكرة الأرضية بأسناني
كتفاحة حمراء

أنا لا أتعدّى الحق إن قلت إنّي لم أقرأ من قبل لشاعرة عربية تكتب وهي واعية روعة أنوثتها معتزّة بها مزهوّة ، بل إنها تتحدّى «القهر» بهذه الأنوثة وما تنطوي عليه من كنز إنساني يمور في كيانها وخلجاتها وخلاياها وما حباها الله به من سعة ، فهي في الحب جنّة وارفة ، وفي استمرار حياة البشر على الأرض هي الأولى والأخيرة المانحة لأسباب البقاء .

مَنْ يستطيع بعد هذا التصوير النابض الجذّاب أن يطمس الحقّ ويُزوِّر الحقيقة الساطعة ويجعل من ميزات المرأة عورات ينبغي إخفاؤها ؟ .

* * *

وفي قصيدة حب أخرى تقول :

تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل شهر أبريل :
شجرةً شجرةً ،
عصفوراً عصفوراً ،
قرنفلةً قرنفلةً .
وكلّما أحببتني أكثر ،
واهتممت بي أكثر ،
تزداد غاباتي أوراقاً ،

وتزداد هضباتي ارتفاعاً ،
وتزداد شفتاي اكتنازاً ،
ويزداد شعري جنونا .
. . . . . .
. . . . . .
على يديك أكتشفت للمرة الأولى
جغرافية جسدي ،
تلّةً تلّةً ،
ينبوعاً ينبوعاً ،
سحابةً سحابةً ،
رابيةً رابيةً .
. . . . . .
. . . . . .
تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل قوس قزح :
بقعة خضراء
بقعة زرقاء
بقعة برتقالية .
وعندما تنتهي من رسمي
أخرج من بين شفتيك
مبلّلة كوردة ،
وشفّافة كقصيدة

هذا التدفّق السّلس للصور الشعرية المتلاحقة النابعة من ينبوع ثرّ واحد ، ليجعل المتلقّي يُبطىء الخطو قبل أن يُدلي برأيه حتى يستوعب كل هذا الجمال ، فإذا استوعبه استعاده لجِدَّته وبديع ألوانه وانسياب إيقاعه ، وليدرك المعاني التي تكمن خلف هذا

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

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

يذكِّرني صوتك
بصوت المطر ،
وعيناك الرماديتان
بسماء سبتمبر ،
وأحزانك
بأحزان الطيور الذاهبة إلى المنفى .
يذكِّرني وجهك
ببراري طفولتي ،
ورائحتك
برائحة البُن في كافيتريا روما

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

ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك
أيها الرجل الذي شقّق شفتيه مِلْحُ البحر ،

وطاردته سفن القراصنة ،
وتناثر جسده على كل القارات

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

أيها المسافر من الشتات إلى الشتات
أيها الغارق في أمواج الحبر الأسود ،
والمصلوب على ورق الكتابة ،
والمطلوب حياً أو ميتاً
من كل دكتاتوريّي العالم الثالث

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

أريد أن أدخل في قميصك المفتوح
وجرحك المفتوح ،
وأكون جزءًا من قلقك
ودوارك ،
وموتك الجميل .
أريد أن أذهب معك
إلى آخر الجنون ،
وإلى آخر التحدي ،
وإلى آخر أنوثتي .

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

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

* * *

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

عندما قرَّرت أن أعاقبك
وأسافر إلى باريس وحدي
لم أكن أعرف أنّي سأعاقب نفسي ،
وأرتكب أكبر حماقات عمري .
لم أكن أعرف أن باريس ترفضني وحدي ،
وأن مصابيح الشوارع ،
وأكشاك بيع الجرائد ،
وتماثيل الحدائق العامة
ستسخر منّي ،
وتطلب من بلدية باريس ترحيلي
لأنني خالفت مبادىء الدستور الفرنسي .
فهندسة باريس الجميلة
لا تتقبّل امرأة تتناول العشاء وحدها
ولا زهرة تتفتّح وحدها .
فباريس معزوفة موسيقية
يلعبها اثنان ،

وقصيدة جميلة
يكتبها رجل وامرأة

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

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

حاولت أن أشاهد التليفزيون الفرنسي
كانوا يحتفلون بالذكرى المائتين
على هدم سجن الباستيل
وأنا . . . مَنْ يهدم سجني ،
ويُطلق سراحي
من هذه الغرفة الباردة الجدران ؟ .
مَنْ يُخرجني من زجاجة الضَجر ؟ .

لقد انتدبت سجن الباستيل لتصوير حالها وغدت حجرتها زجاجة خانقة وباردة ، والزجاج مُصْمت ليس به مسام ، وقدرته على الخنق عالية .

وتقول في فقرة أخرى :

حاولتَ أن أطلبك
من أي غرفة هاتف في الجادّة السادسة
لأقول لك :
إنك ملكي وحبيبي وشمس أيامي ،
ولكنّي تراجعت .
حاولت أن أصرخ حتى آخر الصراخ .
أحبّك
وأبكي حتى آخر البكاء
ولكنَّني تراجعت
حاولت أن أقول لك
أن عطلة نهاية الأسبوع
التي قضيتُها بعيداً عنك
تحوّلت إلى خنجر في لحمي
وصداع يحفر جبيني
ولكن . . . خفتُ أن تزداد غرورًا
فوق غرورك ،
ونرجسيةً فوق نرجسيّتك ،
وتتركني معلّقةً
على حبال أحزاني

اعتراف صريح واستسلام بلا قيد ولا شرط اللهم إلا في محاولة واهية لإلقاء بعض اللوم على الحبيب خشية أن يزداد غروراً ونرجسية ، أو هو تحذير له من أن يغترّ أو «يتنرجس» . وعلى أية حال فإن الخط البياني المرتعش المتعرّج في القصيدة يمضي في تلازم مع الأحاسيس

يعكس الصدق والتردّد والخشية والعتاب الذي يبدو واهناً وعلى استحياء . ثم تسترسل دون افتعال أو مواربة فتقول : «كنت أريد أن أعترف لك» ، وكأنها بعد هذا كله لم تعترف اعترافاً كاملاً . تقول :

كنت أريد أن أعترف لك
أنّني وحيدة في باريس
حتى الوجع
وضائعة حتى الوجع
وأفتقدك حتى الوجع
ولكنّني خشيتُ أن تشمت بي
وترقص فوق رمادي

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

* * *

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

# 15

## وقفة مع الشاعرة سعاد الصباح في ديوانها: أمنية وقافية امرأة

أ. د. سِهام الفريح

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

وطبيعي أن يكون مجتمع الخليج في تلك الفترة المبكرة كباقي المجتمعات المقيدة التي لا تعترف بالحب ، أو بالعاطفة التي تربط بين الرجل والمرأة ، وإن كان هدفها الزواج ، في الوقت الذي تمنح فيه هذه المجتمعات فسحة من الحرية للرجل للتعبير عن عواطفه

وأحاسيسه تجاه المرأة ، وتحرّم على المرأة هذا الحق ، في التعبير عن عواطفها في خطابها العام ، وبالتالي لا تظهر هذه التعبيرات في خطابها الإبداعي .

وقد بقيت هذه النظرة سائدة في مجتمعات الخليج والجزيرة العربية بقدر متفاوت بين مجتمع وآخر ، أو ربما كانت تنعدم في بعض مجتمعاته ، حتى هبت رياح التغيير بفضل الانفتاح على العالم ، وتكوين العلاقات الحضارية بين دول المنطقة والدول العربية من جانب ، وبينها وبين دول العالم المتحضر من جانب آخر ، فضلاً عن انتشار التعليم ، ومشاركة المرأة في العديد من مجالات العمل العام والنشاط التطوعي الاجتماعي ، فكان لهذا كله الأثر الكبير في أن يتغير وضع المرأة ودورها في المجتمع ، إضافة إلى ما قامت به المنظمات النسائية التي تشكلت في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات من دور بارز ، حين بادرت إلى طرح قضايا المرأة المختلفة . لكن بقيت حقوق كثيرة مسلوبة من المرأة ، وأول هذه الحقوق هو حرية التعبير عن ذاتها ، وبلورة رؤيتها لذاتها عبر الإبداع .

لذا لم تتمكن المرأة في الخليج والجزيرة العربية من الخوض في غمار القضايا الكثيرة التي عالجتها المرأة الشاعرة في باقي البلدان العربية ، لأن ما نالته من حقوق جاءت متأخرة عن الزمن الذي نالت فيه النساء في بلدان عربية أخرى هذه الحقوق .

وعندما نشطت الحركة الأدبية في المنطقة ، وبادرت بعض النساء إلى نظم الشعر ، كان ما يغلب على أشعار هؤلاء النساء الشكوى من ضياع الحقوق كاختيار الزوج وحق العمل ، وتعرض بعضهن إلى قضية تعدد الزوجات ، وقضايا الطلاق التي يكون الزوج في غالبها متجبراً فيبخس الزوجة حقها في هذا الشأن .

أما شعر الشاعرة سعاد الصباح فإنه جدير بالدراسة والتحليل ، لأن ما يتناوله يختلف كثيراً عما عرض له غيرها من شاعرات جيلها في قضية المرأة وموقف الرجل منها ومن حقوقها . فهي لم تعبّر عن رفضها لممارسة الاستبداد والتسلط من الرجل على المرأة فحسب ، وإنما أعلنتها صرخة مدوية في وجوه الرجال جميعاً ، في قصيدتها (حق الحياة) :

ويلُ النساءِ من الرجال إذا استبدّوا بالنساءْ
يبغُونهنَّ أداةَ تسليةٍ ومسألةَ اشتهاءْ

ومراوحاً في صيفهم ومدافئاً عَبْرَ الشتاءْ
وسوائماً تلد البنينَ ليُشبعوا حبَّ البقاءْ
ودُمى تحركُها أنانيةُ الرجالِ كما تشاءْ

إلى أن تقول :

لا . . لن نذلّ ، ولن نَخونَ ، ولن نفرِّطْ في الإباءْ . .
لقد انتهى عصرُ الحريم وجاء عصرُ الكبرياءْ . .
وجَلا لنا حقَّ الحياةِ ، فكلّنا فيه سَواءْ . .

**أمنية** ، ص 35–36

جاء الخطاب الشعري لسعاد الصباح مباشراً ، دون أن تواريه بأردية الرمز ، فهي حريصة على أن تعلن عن قضيتها ومعاناتها كامرأة ، وعن نظرة الرجل إليها دون مواربة أو ستور . ولعل سبب الاختلاف بينها وبين غيرها من شاعرات جيلها في مرحلة نضجها المبكرة في هذا الخطاب ، هو أنها تعيش في مجتمع سقطت عنه بعض قيوده وبقيت الأخريات مكبلات حتى فترة متأخرة بهذه القيود ، فتملّكت الشاعرة سعاد الجرأة في الكشف عن تلك النظرة الدونية المسيطرة على ذهنية الرجل تجاه المرأة ، والتي اختزنتها ذاكرته منذ عصور التخلّف والانحطاط التي عاشتها هذه الأمة ، وهي تلك النظرة النمطية إلى المرأة التي تراها غير صالحة إلا للمتعة والإنجاب .

وتستمر هذه اللغة المباشرة في قولها عندما تساءلت عن حقوقها المضاعة ، وقد بدت أكثر ثورة وغضباً :

ما قيمة الصبا الغرير والشباب الحورْ
أعيش في منفى من الحرمان أسأل القدرْ
أليس لي حق الحياة مثل سائر البشرْ ؟ .

**أمنية** ، ص 46

ونجد سعاد التي تطلب التحرر والتحرير حيث التحرر ينبع من الذات والتحرير يأتي من خارج الذات . وتعلو صرخاتها بأنه (جاء عصر الكبرياء) . وفي تعاليها على الرجل تعود لتقول في قصيدة (جيشا) :

ليتني غانيةُ «الجِيشا» التي تَهوى العطاءْ
ليتني . . كي أهب العُمرَ لعينيكَ فداءْ

إلى أن تقول :

وكأني شهرزاد الحبِّ عادتْ في خفاء
لتردَّ الملل القاتل عن سيدها طول المساء

**أمنية** ، ص 95

فالشاعرة في موضوع الحب لا مانع لديها في أن تعود طواعية لتكون إحدى فتيات الجيشا لسيدها (الرجل) أو تكون له شهرزاد .

وهي تلتقي مع الشاعرة فدوى طوقان ولميعة عباس عمارة في جرأة التعبير عن قضية الحب . ولها قصيدة اسمها (قبلة) كما كان للشاعرة لميعة قصيدة اسمها (قبلة) تقول في مطلعها :

قال لي . . . وهو بطعم القبلة الحسناء أخبر :
إن في ثغرك نافورةَ ياقوتٍ وعنبرْ
لو رنا الورد إلى أنفاسها الحَرَّى تبخّرْ

**أمنية** ، ص 91

وشغلت الشاعرة سعاد الصباح ببعض القضايا القومية والاجتماعية ، خارج دائرة المرأة ومشاعر الحب التي كانت تتوسل بألفاظه ومعانيه للتعبير عن هذه القضايا العامة . فكانت تدفع بنفسها من خلال هذا الشعر إلى لجة الأحداث لكي تظهر انتماءً لوطنها وارتباطاً وثيقاً بأرضه ، فهي تتحين كل حدث يمر بهذا الوطن ، لكي تعلن شعراً موقفها من هذا الحدث ، مفعمة بالشعور القومي والانتماء العروبي النقي . ولم تتمكن التقلبات السياسية والأحداث المضطربة من تغيير هذا الشعور في نفسها ، لذا فإن خطابها الشعري يعبّر عن امرأة تقدس الحب بكل أشكاله ، وليس حب الرجل وحده التي كانت كثيراً ما ترمز به إلى حب الوطن :

يا حبيبي
إنني دائخةٌ عِشقاً
فلملمني بحقِّ الأنبياءْ
أنتَ في القطب الشماليِّ . . .
وأشواقي بخطِّ الاستواءْ
يا حبيبي :
إنني ضدَّ الوصايا العشر
والتاريخ من خلفي دماءٌ ورملْ . . .
انتمائي هو للحبِّ . . .
ومالي لسوى الحبّ انتماءْ
وطني . . .

**فتافيت امرأة** ، ص 23–24

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

**ألفاظ لها مدلولاتها في شعر سعاد الصباح :**

إن قراءتنا لديوانَي الشاعرة ، **أمنية وفتافيت امرأة** ، كشفت عن سطوة بعض الألفاظ على خطابها الشعري ، ولم تبرز هذه السطوة بتكرارها فقط ، وإنما برزت في كيفية تعامل الشاعرة مع هذه الألفاظ التي كانت لها مدلولاتها التي كشفت عن جوانب في ذات الشاعرة أو في موقفها من الآخر ، وقد يكون هذا الآخر (الرجل) أو (القبيلة) أو (المجتمع) .

ومن الشواهد التي استوقفتنا في هذا الجانب اقتران ألفاظ الحب وما تحمله من مضامين ورغبة في الاستسلام لعواطفها تجاه الرجل ، بدعوتها إلى التحرر من عبودية

الرجل وسطوته ، حتى جاء هذان المضمونان بألفاظهما بثنائية عجيبة ؛ منها ما جاء في قصيدتها (توسلات) :

أتوسلُ إليكْ
أن لا تقف بين كتابي وبيني
بين ضوءِ عيني
وعيني
بين فمي وصَوتي

**فتافيت امرأة** ، ص 59

ففي هذا المقطع تبرز دعوتها إلى التحرير عن طريق العِلم ، ثم تستمر في توسلاتها التي صبغتها بألفاظ الخشوع والخضوع ، لأنها جاءت مقترنة بموضوع الحب :

أتوسل إليك أن لا تطحنني
بين التزاماتي العاطفية نحوك
والتزاماتي التاريخية نحو قبيلتي
بين وصايا أبي العشر
ووصاياكَ العشرْ
بين قبلاتِ أمّي المُضَرّجة بالعسل
وقُبلاتك المضرجة بالجنونْ

**فتافيت امرأة** ، ص 61

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

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

فيا أيُّها الإقطاعيُّ
الذي يتجوَّلُ على حصانه فوقَ شرايينَ يَدَيّ

ويُمسكُ بيديه مفاتيحَ عُمري
ويختم على شفتيَّ بالشمع الأحمر
أتوسّلُ إليك للمرةِ الألفْ
أن تمنحني حرية الصراخْ
وأن لا تقف بيني وبين الغيوم
عندما تمطر السماء

**فتافيت امرأة** ، ص 64

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

أنت في القطب الشماليِّ
وأشواقي بخط الاستواءْ

**فتافيت امرأة** ، ص 21

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

أنا الخليجية
التي يمرّ من بين شفتيها خط الاستواء

**فتافيت امرأة** ، ص 47

وفي قصيدتها (مجنونة) تقول :

إنني مجنونة جداً

وتخاطب الرجال فتقول :

وأنتم عقلاء
وأنا هاربة من جنة العقل

وتخاطب الرجال فتقول :

وأنتم حكماء
أشهر الصيف لكم
فاتركوا لي انقلابات الشتاء . . .

**فتافيت امرأة** ، ص 21

فهي تتمنى الجنون في الحب ليوصلها إلى فضاءات الحب الفسيحة ، لكنها لا تلبث أن تعود لتأكيد صفة الاتزان ضمناً بين ثنايا عباراتها المتكررة (خط الاستواء) في قصيدة (قصة ليلى) :

كأن في جنبيَّ خط استواء

**أمنية** ، ص 119

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

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

فمتى تَرحَمْ يا حُبِّي ، سجودي ورُكوعي

**أمنية** ، ص 127

ثم تلحقها بلفظة (أميري) :

يَرسم لي وجه أميري الذي
يُسْلمُني في وحدتي للسَّهرْ

**أمنية** ، ص 94

وتلح لفظة (أميري) على الشاعرة في قصائد عديدة :

يا أميري أنتَ يا أطهرَ من طين البَشَرْ

وتقول في القصيدة نفسها :

يا أميري إن حُبِّي لك طِفلٌ في الصِّغَر

أمنية ، ص 77 ، 79

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

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

يا أميري ، أنتَ يا مَنْ كنتَ للرُّوح شَقيقْ
أنتَ يا كَنزي من الرحمة والحبّ الرقيق

أمنية ، ص 60

يا حبيبي وسيدي وأميري
وطني أنت . . أنتَ كل حياتي

أمنية ، ص 74

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

مَولايَ إن جاءَكَ هذا الخِطاب

وتقول :

مَولايَ قلبي في انتِظار الجوابْ

أمنية ، ص 29 ، 30

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

الكويتيةُ . . .
سمّتك أميراً يا أميري
فتصرّفْ بمقادير العُصُورِ . . .
وتصرّف بمصيري

**فتافيت امرأة** ، ص 30

**ألفاظ القبيلة ومدلولاتها :**

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

يقولون :
إنّي كسرتُ بشعري جدارَ الفضيلهْ
وإن الرجال هُمُ الشعراءْ
فكيفَ ستولدُ شاعرةٌ في القبيلهْ ؟ ؟ .

**فتافيت امرأة** ، ص 16

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

أنا الخليجية
الهاربةُ من كتاب ألف ليلهْ
ووصايا القبيلهْ
وسُلطة الموتى

**فتافيت امرأة** ، ص 49

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

يقولون :
إنّ الأدبيات نوعٌ غريبٌ
من العشبِ . . ترفضُهُ الباديهْ
وإنّ التي تكتُب الشعرَ
لَيسَتْ سوى غانيهْ ! !

**فتافيت امرأة** ، ص 19

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

ويجمعُ القبائلْ
ويستثيرُ نخوةَ الفرسانْ
ويرجعُ الملك إلى بيت بني عدنانْ

**فتافيت امرأة** ، ص 138

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

كلّما أبصرتُ في الحلمِ صلاحَ الدِّين . .
يستجدي فُتات الخبز في القدسِ ،
تائهاً ، يسأل في الصحراءِ عن أحياء طيٍّ
وتميمٍ ، وغُزيَّهْ

**فتافيت امرأة** ، ص 127

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

ونسينا خُلقَ الصحراء . . والنخوةَ . . والقهوةَ .

**فتافيت امرأة** ، ص 118

**لفظة النخلة في شعر سعاد الصباح :**

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

في عيوني تتلاقى
أنجم الليل ، وأشجار النخيلْ

**فتافيت امرأة** ، ص 117

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

هل من الممكن إلغاءُ انتمائي للعرب ؟ .

ثم تردف قائلة :

إن جسمي نخلةٌ تشربُ من بحر العرب .

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

أنا البدويةُ
التي جاءت إليك من بحار الصين
لتتعلّم الحبَّ في مدرستك . . . فَعَلِّمني

حتى تصل إلى قولها :

أنا النخلةُ العربيةُ الأصولْ

**فتافيت امرأة** ، ص 48 ، 49

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

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

كويتْ ، كويتْ
هنا . . ابتدأتْ رحلةُ السندبادْ
هنا . . وردةُ البحر قد أزهرتْ
وراح ابنُ ماجدَ
يقطف نجماً ويزرعُ نخلاً . . .
ويخلقُ في لحظات التحدّي بلادْ
هنا الشعرُ والنخلُ يغتسلان معاً
في مياه الخليجْ . .

**فنافيت امرأة** ، ص 146

وهذا الرمز الأنثوي (النخلة) الذي ارتبطت به الشاعرة إلى درجة التوحد خلال خطابها الشعري في التعبير عن (الأنا) ، خلعته وأسبغته على رجل (ذكر) لكنه ليس ككل الرجال عندها ، إنه جمال عبد الناصر :

كنّا نُسمّى باسمِهِ . .
إذا نسِينا مرّة أسماءَنا . .
كنّا نُناديهِ جميعاً ، يا أبي
إذا أضَعنا مرّةً آباءَنا
وهو الذي حرَّرنا من خوفنا
وهو الذي
أيقظ في أعماقِنا الإنسان . .

ثم تصل إلى قولها :

كان هو الأجملَ في تاريخنا
والنخلةَ الأطولَ في صحرائِنا
كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا
كان هو الشعر الذي يولد مثل البرق في شفاهنا . .

**فتافيت امرأة** ، ص 135–136

ما سبق من نصوص للشاعرة سعاد الصباح يكشف لنا بعضاً من صور المجتمع في الخليج والجزيرة العربية الذي يطبق على المرأة بتقاليده الصارمة . وترسم هذه النصوص الشعرية صورة عامة لحياة المرأة في مجتمعها تتضح خلالها شخصية الرجل الصارم المستبد الذي لا يمنحها حرية العيش إلا وهي محاطة بأسوار شاهقة وأبواب مغلقة . فالشاعرة اتجهت بشعرها صوب الحياة اليومية ، وسجّلت جزءًا من معاناة المرأة الخليجية في تلك الفترة ، وبيّنت ظلم الرجل واستبداده ، فكان هذا هو شغلها الشاغل عند النظم ، دون أن نلمس منها عناية بالجوانب الفنية التي يحتاجها النظم من صور فنية ، واستخدامات رمزية وإيماءات لها دلالتها ، وإنما جاءت لغتها قريبة من لغة الحياة اليومية ، ولم تلجأ إلى الإشارة الخاطفة أو التلميح ، إنما كان التصريح هو السمة التي غلبت على خطابها الشعري . ولعل هذه المختارات التي مررنا بها ، تعتبر نموذجاً يمثّل مرحلة البدايات في إبداعات المرأة بعد عصر النهضة ، ثم نشطت الحركة الثقافية والأدبية في هذه المجتمعات ، وفي الكويت خاصة ، بعد أن أنشئت جامعة الكويت في عام 1966 ، وفتحت أبوابها لاستقبال الفتيات لتلقي العِلم والأدب على قدم المساواة مع الفتيان ، وعلى يد نخبة من العلماء والأدباء حضروا من مختلف أقطار الوطن العربي لتقديم خبراتهم للأجيال الصاعدة في هذا البلد . وكذلك بسبب ظهور الصحافة التي فتحت باباً للمرأة تعرض من خلاله قضاياها ، وتتيح للأديبات والمبدعات عرض نتاجاتهن الأدبية والفنية منذ أوائل الستينيات حتى يومنا هذا .

ولما كانت الشاعرة فيما مضى تتردد في الكشف عن مشاعرها تجاه الرجل ، فإن صورة الرجل في إبداعاتها الأولى كانت مبهمة مظلّلة ، وقد لا تختلف عن غيرها من مبدعات في أقطار أخرى من الوطن العربي . لكن قد نقع في نتاج لبعض منهن ، كان

الحديث عن الحب عامة ساحتهن في التعبير ، حديثاً صريحاً عن عواطفهن تجاه الرجل دون مواربة ، بالرمز الموحي أو بالإيماءات المكشوفة التي وسمت نتاجات هؤلاء الشاعرات في الساحة الشعرية حديثاً حتى كاد ينعدم عندهن الحد الفاصل بين التحرر والتحلل ، ولم يحتجن إلى التواري وراء أغراض أو رموز .

فالشاعرة سعاد في ديوانَيها **أمنية وفنافيت امرأة** تتمحور حول أحاسيسها وتكسوها بألوان ريشتها الشعرية التي تمليها بيئتها ومحيطها ، وقد تتجرأ الشاعرة فتكشف عن بعض مشاعرها ونزعاتها تجاه بعض قضاياها كأنثى . وهي من المؤكد تختلف عن بعض الشاعرات العربيات في بيئات أخرى ، فهي لا تعبّر عن ذاتها كما بينا إلا من خلال خبراتها الذاتية ، كأنثى ، التي تشكّلت ضمن خبرات بيئتها المنغلقة ، لذا فهي اتجهت إلى تجسيد هذه المعاني لتصدم بها مشاعر المتلقّي وسمعه .

# 16

# إستراتيجية خطاب الأنثى في شعر سعاد الصباح

أ.د. صلاح فضل

**تمهيد :**

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

في ديوان **أمنية** (1971) تعمد الشاعرة إلى توظيف رمز عربي نبيل هو «الجواد» لتطلقه على قلبها مقارعة به حجج الرجال في استعباد الإناث ، وكانت بذلك أكثر ذكاء من بعض نقادها الذين أطلقوا عليها «المهرة الخليجية الحرون التي خرجت من عصر الخيمة» لأنها تعلن أنها تضم بين ضلوعها قلباً مذكّراً ، يتمتع بما لا حدَّ له من الكبرياء والعزّة . ولأن القلب أيضاً منبع الفن والشعر في الوجدان العام فإن طبقتها الإبداعية تنتمي إلى هذا المستوى الرفيع من حيث الإلهام ، فشيطانها ليس أنثى ولكنه أيضاً ذكر ، مع الاحتفاظ بكل ما تمنحه الأنثى من عطاء وحنو وإبداع ، تقول في قصيدة (جواد عربي) :

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

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

بل وبكلماتها الأليفة المحددة :

فإذا ما شئت أن تسعدني
فاسقني الحبَّ حناناً سرمديّا

* * *

وأنا أغزلُ شعري بردةً
تبعث الدفء حواليك شهيّا

* * *

لا تعاندني فأغدو حُمما
تهدم الدنيا عليكَ وعليّا

* * *

فحنانيك وحاذرْ غَضبي
إنّ في قلبي جواداً عربيّا

هذه هي الأنثى العربية الجديدة ، تستلّ من الذاكرة الجماعية رمز الجواد الأصيل ، وتتلبس بنبله وتحذّر من بدواته وجموحه إن لم يجد من يحفظ كرامته ويصون له عزته . إنها ترتفع بقامتها لتحقق تكافؤاً إنسانياً مع الرجل ، متكئة على مصدر قوتها الحقيقي ، لا في الجاه الذي قد يفوقها فيه ، وإنما في منطق القلب وأسباب الحب حيث لا تتوافر إلا بين أحرار متكافئين .

**بواكير التناصّ الأسلوبيّ :**

يختار الشاعر أسلافه الذين يتأسّى بهم ، ويتخذهم نماذجه العليا في باكورة حياته الإبداعية ، قبل أن يستقلّ عنهم . ولا يتم ذلك بطريقة مقصودة أو عشوائية ، بل تتمخض فيه تجربة الحياة وحوافز الفن ومكوّنات الثقافة ، وتلتقي جينات الإبداع الأصيلة بعروقها المتجانسة الأثيرة وطموحاتها المفتوحة . وتتجلى مظاهر هذا التلاقي في قصائد الشباب خصوصاً ، حيث تشفّ غالباً عن نسبها الصريح بقدر ما تشير إلى طموحها في التفرد .

وشعر سعاد الصباح يمتح كما أشرنا من جذور الأسلوب الحسّيّ العريق في الشعرية العربية ، فهي بنت تلك المدرسة الإبداعية التي تؤثر التجسيد على التجريد ، وبناء معمار القصيدة بشكل وظيفي وجمالي بارز ، مفعم بالثراء التصويري ، والقوة التعبيرية المباشرة الآسرة . تقول في قصيدتها مثلاً عن فرحة العيد :

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

* * *

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

يتجاوب صوت الأنثى مع غناء نزار قباني ، ويضيف إلى خبرته الجمالية المتخيلة في النطق بلسانها تجربة حياتية مفصّلة في أوضاع النفس ولفتات الحسّ وخواطر الوجدان ، بما يجعل «أوضاع الكلام الشعري» مطابقة لأحوال المرأة العاشقة وناطقة بما يختمر في أعماق روحها ويرفّ على حركة ذهنها في استعراض المواقف الخارجية والتقلبات الباطنية . وإذا كانت القصيدة تذكرنا بالضرورة بنموذجها الأول الذي تتناصّ معه فإنها تحاول أن

تعثر خارج إطار وحدة الوزن والقافية عن صيغها المميزة ولفتاتها الأنثوية الدافئة ؛ فلنستحضر طرفاً من هذا النموذج :

ماذا أقـول لـــه لو جاء يسألني
إن كنتُ أكرهُــه أو كنتُ أهواهُ
ماذا أقولُ إذا راحـــت أصابعهُ
تلملمُ الليل عـــن شعري وتَرعاهُ
وكيف أسمحُ أن يدنـــو بمقعدِه
وأن تنـــام على خصري ذراعاهُ
غداً إذا جـــاء أعطيـــه رسائله
ونطعم النار أحلـــى مـــا كتبناهُ

* * *

ربّاهُ أشيـــاؤه الصغـــرى تعذّبني
فكيـف أنجـــو من الأشياءِ ربّاهُ
هنا جريدتـــه في الركـــن مهملةٌ
هنا كتاب معـــاً . . كنـــا قرأناهُ
ما لي أحـــدّق في المـرآة أسألها
بأي ثـــوب من الأثواب ألقاهُ
أأدّعي أنني أصبحـــت أكرهـــه
وكيف أكره من في الجفنِ سكناهُ

وعلى الرغم من اختلاف الحالة التي تشير إليها كل قصيدة ، والعالم المتخيل الذي تنصب خيمته ، فإن الخبرة الشعرية المقطرة في اللغة والإيقاع وشكل التمثيل البصري تتسرب إلى الشاعرة الشابة لتنظّم مجالها المغناطيسي القوي على منوالها في التعبير والتصوير ، في لون من التناصّ المبكر الذي يخضع له المبدعون الشبان في تلمذتهم على شيوخ الصنعة وأخذهم من بعض تقنياتها دون حرج . لكنهم لا يلبثون أن يثبتوا تفردهم

في غمار التجارب التالية ، بل تمضي بهم خبراتهم المتميزة ليتخذوا عادةً مواقف مضادة لما فعله أسلافهم في اللحظات التي يتقاطعون فيها مع المخزون المتراكم في ذاكرتهم ، حيث يجنحون إلى التعبير الصادق عما يعانون من خبرات الحياة وعذاباتها المريرة .

وقد كانت سعاد الصباح في ديوانها التالي **إليك يا ولدي** (1982) نموذجاً قويّاً للتفرّد بقدر ما استشعرت فاجعة الأمومة وصوّرت مأساة الفقد بكل أبعادها الوجودية وهي تقول بحرقة ملتاعة :

ليت أمي ولدتني في زمان الجاهليهْ
بين قوم يئدون البنتَ في المهد صبيّهْ
قبل أن تصبح أماً ذاتَ أزهار نديّهْ
وتذوق الثُّكل والسقم وألوان البليّهْ

* * *

ليتهم يوم زفافي كان للقبر زفافي
ليتهم سلوا عيوني . . ليتهم أنهوا مطافي
قبل أن ينزعَ مني الدهر أعماق شغافي
ثم يلقي بي إلى الوحدة في سود الضفافِ

عندئذٍ تتراءى تجربة الأمومة حدّاً فاصلاً بين النموذج الأول لنزار قباني الذي لم يعرف كيف يبكي ولده الوحيد ، وسعاد التي سجلت واحدة من أقوى المراثي وهي تغمض بيديها عين فتاها السليب ، مع ما نلاحظه على هذه المجموعة كلها من غلبة النبرة الشعرية المتوافقة مع الإطار التراثي ، ذلك لأن تجربة الرثاء ذاتها لم تصنع تقاليدها المغايرة لهذا الإطار ولم تعثر على لغتها بعيداً عن مفرداته . وكل ما يستطيع الاجتهاد الشعري أن يتقدم به يتجلى في التفاتات القلب ولوعة الوجدان وهو يلتقط التفاصيل الحياتية ليعبر عن خصوصية التجربة . وإذا أمعنا في قراءة هذا الديوان سنجد كثيراً من تلك التفاصيل المجسدة لحالات الأم ولحظات الوداع وما يخلّفه من ندوب في صميم الروح .

**لعبة الضمائر :**

تعتمد استراتيجية الخطاب الشعري عند سعاد الصباح على الانطلاق من خصوصيتها ، باعتبارها امرأة عربية كويتية شاعرة ، تعلن الحرب الأيديولوجية على من يسلبها الحرية من الآخرين ، مجتمعات وأقواماً ، كما تعلن حقّها في الحب وممارستها له ، باعتباره جوهر الحرية التي تحقق لها أنوثتها وإنسانيتها وشعريتها في الآن ذاته . ومن ثم فإن خطابها يرتكز على ضمير المتكلم المؤنث في مواجهة مجموعة أخرى من الضمائر المضادة والموالية . ولأنها تؤثر المواجهة فإن صيغة الخطاب هي الغالبة على أقوالها الشعرية ، ونادراً ما تناوش الغائبين أو تتحدث عنهم ، إلا بتقنية استبعاديّة تطمح إلى تغييبهم من قبيل التحدي ، إمعاناً في تجاهل حضورهم العنيد في وعيها وأفقها الحيوي . وربما كان ديوان **فتافيت امرأة** (1986) نموذجاً للعبة الضمائر في شعرها كله ؛ حيث تعلن الحرب والحبّ في قصائد عارمة ، ممسوسةً بتوهج أيديولوجي عنيف ، يفتّت عزيمة غرمائها وهي تزعم أنها المفتَّتة ، تسحق براهينهم وهي تدّعي أنها المسحوقة ؛ يستوي في ذلك الغريم المعادي والمغرم العاشق ، فهي تتكسر وجداً لتدخل بصلابتها الأنثوية خلايا المجتمع وتغير أنسجته الوراثية . ومن الطريف السابق لبعض المقاربات النقدية أن تختار ضحيتها الأولى من اللغة ، فتشن الحرب على نون النسوة ، لتفتح الطريق أمام كل المحرّمات على المرأة في الثقافة التقليدية . تقوم بتغييب مناجزيها لتدحض برهانهم في جدلية شعرية شيّقة ؛ تصنع الأنا المتحدية المنتصرة في بؤرة العالم المتخيل الجديد . تتسلح في تقديم الديوان بأقوال رجال مناصرين لحقوق المرأة بشكل مبالغ فيه حتى تشق صفوف الأعداء وهي تشرع في استخدام حق الاعتراض القاطع : «فيتو على نون النسوة» ، بما يجعل الديوان بمثابة «بيان شعري» عن تحرير المرأة ، تأخر عقوداً طويلة عن البيانات النثرية التي أطلقها الرجال والنساء منذ مطلع القرن العشرين . تقول الشاعرة في مناجزتها الإبداعية :

يقولون : إن الكتابة إثمٌ عظيمٌ
فلا تكتبي .
وإن الصلاةَ أمام الحروف . . حرامٌ
فلا تقربي .
وإن مِدادَ القصائد سمٌّ . .

فإيّاكِ أن تشربي .
وها أنذا . . قد شربت كثيراً
فلم أتسمّم بحبر الدواة على مكتبي
وها أنذا . . قد كتبت كثيراً
وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً
فما غضب الله يوماً عليَّ . .
ولا استاء مني النبي .
يقولون إن الكلام امتيازُ الرجال
وإن التغزلَ فن الرجال . .
فلا تعشقي . . .
وإن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي . .
وها أنذا قد عشقت كثيرا . .
وها أنذا قد سبحت كثيرا . .
وقاومت كل البحار ، ولم أغرقِ .

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

يا صديقي :
الكويتيةُ ـ لو تفهمها ـ

نهرٌ من الحب الكبير . .
والكويتية إعصارٌ من الكحلِ ،
حماك الله من أمطار كحلي وعطوري ـ
والكويتية تهواك بلا عقلٍ . .
فهل تعرف شيئاً عن شعوري ؟ .
فأنا في غضبي عود ثقاب
وأنا من طربي غزل الحريرِ . .
يا صديقي :
الكويتية تبقى دائماً صامتةً
فمتى تقرأ ما بين السطورِ ؟ .
فتمدد تحت أشجار حناني
وتعطر ببخوري . .
يا صديقي :
الكويتية أرخت شعرها الليلي كالجسرِ . .
فلا تعبأ بحراسي . . وجندي . . وستوري
والكويتية ملّت من غبار (الطوزِ) . .
واشتاقت إلى ظل البساتينِ ،
وإيقاع النوافيرِ ، وأصوات الطيورِ

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

وإذا كان الرجال الذين وضعوا تقاليد الشعر قد اعتبروا الشعراء «أمراء الكلام» لا

يسألون عما يفعلون ؛ فقد آن الأوان للنساء أن ينبغ من بينهن «أميرات للكلام» يصرّفنه على هواهن ، ويبثن فيه أعمق مشاعرهن وأدق نزواتهن في القول والفعل دون أن يكون في ذلك عدوان على أحد ، ودون أن يتسترن وراء قناع الإبهام والتعمية والمجاز . هكذا يتمّ التماهي بين الضمير اللغوي والوعي الأنثوي في استراتيجية متحررة تضيء وجه المستقبل .

**مضارب الشعر :**

يعيش الشعراء ، والشواعر ، حيوات مفعمة بالتجارب المتنوعة والخبرات المختلفة ، لكنهم عندما يشرعون في بناء قصائدهم ينجذبون عادة إلى السير في دروب أسلافهم المباشرين ، حتى تنبت لهم أجنحة يحلّقون بها في مداراتهم الشخصية ، ويطمحون إلى تشعير لحظات الوجود الفنية المتوترة . وقد تساءلت وأنا أقرأ أعمال سعاد الصباح الشعرية عن أثر تخصصها في الاقتصاد والعلوم السياسية وخبرتها القريبة من بيت الحكم الكويتي على خطابها الشعري ، هل تشف ثقافتها المعاصرة الحساسة على طبيعة وعيها بالحياة ورؤيتها الشعرية للوجود ؟ . وكيف تؤثر على اختياراتها ، وتشكيل بؤرة اهتمامها ، وتحدد طرائق تمثيلها للحياة وتخيلها لأوضاعها وتعبيرها الفني عنها ؟ .

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

ولا أحسب أن قارىء الشعر يتوقع إقحام هذه الموضوعات والخبرات بشكل مباشر في صلب القصائد والأبيات . فالخطاب الشعري له مضارب ينصبها وخيام يرفعها وآثار يعفّي في أزمانه على بعضها ويبعث بعضها ، له أعراف تتحول وتتوالد ، وأنساق موضوعية ولغوية تؤدي وظائفها في نقد الحياة وتعميق الوعي الجمالي بخبراتها ، له مواقفه الوجودية والكونية ، وله أشكاله الفنية وحركة تطورها ، مثلما يتطور الخطاب الإعلامي والسياسي والثقافي العام . وفي لحظات الاحتدام يصنع الخطاب الشعري نماذجه المعاصرة . وإذا كان المديح والفخر قد شغلا نصف الفضاء الشعري الموروث وتركا الباقي لكل قضايا الإنسان والكون ، فإن الخطاب الشعري المعاصر قد أحل الذات الجماعية مكان الذات الفردية في هذا الصدد ، مؤثراً التركيز في الإطار العام على التجارب القومية والوطنية ، حيث يرتفع

مستوى التمثيل الشعري للحياة من نطاق الشخص والقبيلة إلى الجماعة والأمة . وقد تجلّت هذه الحساسية العصرية ـ التي تتجاوز منظور الأسرة والعشيرة ـ في وطنيات سعاد الصباح التي يمكن أن تنشدها كل فتاة عربية ، كما تجلّت أيضاً في مراجعتها الشعرية لمفاهيم العروبة بعد محنة الغزو العراقي بما لا يقع في أي شكل من أشكال التعصب . هذه السلاسة في الخطاب الشعري لا تتأتى دون خبرة سياسية وفكرية ناضجة . لنقرأ مثلاً كيف تتغنى بوطنها محافظة على نبرتها الإنسانية التقدمية :

كويتُ ، كويتْ
شواطىءُ مصقولةٌ كالمرايا
وبحر يوزعُ كلَّ صباح علينا
ألوف الهدايا
وشاي أبي
وابتسامة أمي
ومحفظتي وجديلةُ شعري
وكوب الحليب قبيلَ الذهاب إلى المدرسه
وأول مكتوب حبّ أتاني
فأشعل عاصفة في دمايا . .

وربما خايلتنا ونحن نطالع هذه القصيدة المفعمة بعذوبة الطفولة أصداء قصيدة السياب عن نهره الصغير «بويب . . بويب» بالتكرار ذاته ، والتصغير نفسه ، لكن السلاسة السردية هنا ، والبراءة الأنثوية تجعل مذاق الشعرية مختلفاً عن الاكتناز المجازي والكثافة التعبيرية لدى السياب ، وإن كان كل منهما يرتكز على الرصيد الطبيعي والثقافي المذخور في وجدانه . فشاعرتنا تستثير الماضي الممتد وهي تقرأ في صفحة الوطن ـ الذي لم يكن صغيراً في منظورها ـ وهي تكتب هذه الأبيات :

كويتُ ، كويتْ
هنا ابتدأت رحلة السندباد

هنا وردة البحر قد أزهرت
وراح ابن ماجد ، يقطف نجماً ، ويزرع نخلا
ويخلق في لحظات التحدي بلادْ . .
هنا الشعر والنخل يغتسلان معاً . .
في مياه الخليج . .
فجاءت رباب إلى وعدنا . .
وبانت سعادْ .

فكويت هنا ، وهي توازي بويب ، ليست وطناً حصرياً ، ولكنها مضرب المولد الشعري ، ومثار العاطفة الوطنية النبيلة ، بقدر ما هي مبعث الفخر القومي . فهي تنداح في الخليج كله ، وتنطلق من شواطئها رموز الأساطير والتاريخ الذي أصبح بدوره أسطورة المجد الغابر .

غير أن عاصفة الغزو العراقي لا تلبث أن تشطر هذا الأفق الرحب وتصعق أحلامه وتزلزل مثاليته ، فالحرية والمحبة والعروبة واحتضان الضائعين ـ هي منظومة القيم التقدمية ـ التي اختارت الشاعرة أن تجعل الكويت رمزاً لها ، فإذا ما فجعت فيه ، وعصفت بها الأحداث ، وغدر بها الجار صاحت به :

أيها الجارُ الذي كان مع الأيام جارا
يا الذي روّعتَ آلاف المها
إن قتلَ الكحل في العينين لا يُدعى انتصارا
إن ما سميته ملحمةً كبرى
أسمِّيه انتحارا

* * *

أيها الجار الذي هدَّم داري
وأنا عمّرت في قلبي له ركناً ودارا
إنني مكسورة ، مقهورة . . ذاهلةٌ
تقذف الخيبة أحلامي يميناً ويسارا

يا الذي أهديته الماء . . وأهداني الصحارى
يا الذي أحرق أسراب العصافيرِ
وما قدم للريش اعتذارا

* * *

عندما يذبحني أبناء عمي
في فراشي
يصبح الحلم العروبيُّ غُبارا

عندئذٍ ينهمر الوعي الشقيّ لدى الشاعرة ، وتكتسب بنبرتها جلالاً مأساوياً وفداحة تاريخية ، تستحضر بها روح الخنساء وهي تبكي مَن هدَّم دارَيْها وطعن ماضيها ومستقبلها . فقد كانت تجربة الغزو محنة كويتية وعربية تكثفت فيها خلال سبعة شهور فقط ـ هي فترة الاغتصاب ـ خبرات قومية وإنسانية عميقة ومعقّدة ، استطاعت الشاعرة بنبرتها الشجية وصدقها التعبيري أن تشكل خطاباً نثريّاً قويّاً حولها في كتاب **هل تسمحون لي أن أحب وطني** وأن تكتب ديواناً قويّاً بعنوان **برقيات عاجلة إلى وطني** ، نستطيع أن نرصد فيه ثلاث لحظات محورية : الأولى ذاهلة مفجوعة ، لا تعرف كيف تتحول من الحب إلى الحقد ، تتغنى بالعفو والسماح ، وتناشد الغزاة أن ينسحبوا قائلة :

يا مَن زرعتم في ضلوع شعبيَ الرماحْ
كيف بوسع عاشقٍ أن يرفع السلاح
في وجه من يحبّهمْ ؟ .
كيف بوسع العين أن تقاتل الأجفانْ ؟ .
نحن الكويتيين . . لا تخيفنا
مفاجآتُ البحر أو زمجرة الرياح

ـ لكنها لا تلبث في اللحظة / البرقية التالية أن تستردّ وعيها بأبعاد المأساة ، وتمارس نقد الذات ، لتعترف بدور الشعر والشعوب في صناعة الطاغية ، وتعترف بسذاجة الأحلام البريئة في زمن اللصوص والحكام والتجار والصيارفة ، حينئذٍ يتجلّى وعيها السياسي والاقتصادي الذي كان مخبوءًا في مضارب الشعر المطروقة ، تتبلور أيديولوجيتها الناضجة في مناصرة

حقوق الإنسان والدفاع عن ثقافة الحرية والديموقراطية . ويشفّ الشعر في محرقة الواقع عن منظومة القيم الجديدة التي تمثل بؤرة الإبداع الحقيقي . تطرح الشاعرة السؤال الحارق : مَن قتل الكويت ! ؟ . وتجيب :

مَن ذبح الحمامةَ الجميلة البيضاءْ ؟ .
مَن قتل القصيدة الشفّافة الزرقاءْ ؟ .
مَن سرق الكويتَ من ذاكرة الأولادِ
والياقوتَ من خواتم النساءْ ؟ .

* * *

لم يسقط القاتل من سحابةٍ
ولا أتى من عالم الأحلامْ
أما اشتركنا كلنا في كوْرَس النظامْ
أما مسحنا دائماً بشعرنا ونثرنا
أحذية الحكّامْ ؟ .

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

أيتها العصفورة المائية الألوانْ
بعد شهور سبعة في قبضة السجان
طلعتِ مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان
فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحبّ على صيادها
وانتصر الله على الشيطانْ

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

**صورة الرجل في خطاب الأنثى :**

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

كن صديقي ، كن صديقي
كم جميل لو بقينا أصدقاء
إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلى كف صديق . .
وكلام طيب تسمعه . .
وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات
لا إلى عاصفة من قبلات
فلماذا ـ يا صديقي

لست تهتم بأشيائي الصغيرهْ
ولماذا لست تهتم بما يرضي النساء ؟ .

سر النجاعة التعبيرية في هذه الصياغة يكمن في توظيف عدة تقنيات لغوية وتصويرية مبتكرة ، أولها استخدام فعل الأمر ، فعل الكينونة السحري ذي الطبيعة المقدسة ، في تخليق لون جديد من العلاقة الحميمة والنظيفة بين الرجل والمرأة . على مستوى من الألفة والثقة والتلاقي في ضوء النهار ، دون أن يفقد كل منهما خصوصيته . تكرار الفعل «كن» يصنع الخيط الأول في هذه العلاقة الجميلة . أما الوسيلة التعبيرية الثانية فهي الإيحاء بالشرعية عن طريق التعميم ، والارتكان إلى طبائع الأشياء ، فصوت القصيدة لا يعبر عن نزوة شخصية ، ولا هاجس فردي ، ولكنه يعرف طبائع النساء والرجال ، ويطمح إلى أن يتسامى بها في ظل أعراف نبيلة كريمة . فهو يعبر عن حاجة «كل امرأة» إلى «كف» صديق ، و«خيمة دفء» من كلماته ، هنا تستحضر كلمات الكفّ والخيمة صوراً حانية لنمط من العلاقات المتكافئة الطيبة ، مشرّفة في علنيتها ، حارة في طبيعتها ، مضادة للنموذج الشهواني الشائع في عواصف القبلات المحفوفة بأخطار الشرعية . إن صوت القصيدة وهو يرسم صورة للرجل المنشود يعدل في الآن ذاته صورة الأنثى التقليدية ، فحاجاتها أوسع دائرة وأنبل غاية من مجرد إشباع الجوع العاطفي والريّ الحسّي ، إن لديها عطشاً آخر أشد إنسانية ورفعة ، يرضيها أن يهتم الرجل فيها بما تفصح عنه في المقاطع التالية :

كن صديقي كن صديقي
إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معكْ . .
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معك . .
وأنا ـ كامرأة ـ يسعدني أن أسمعك
فلماذا ـ أيّها الشرقيُّ ـ تهتم بشكلي
ولماذا تبصر الكحل بعينيّ . .
ولا تبصر عقلي ؟ .
إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار ؟ .
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار ؟ .

البحث عن الصحبة الخالصة ، والرفقة العقلية والفكرية ، يتجسد في أشكال شعرية واضحة وبدهيّة : المشي على العشب في أحضان الطبيعة ، الإبحار المشترك في ذاكرة الشعر ، مجرد سماع صوت الرجل المؤنس الرفيق . وهنا تتواتر التساؤلات الأولية التي ترسم صورة الرجل الشرقي النمطي ، الذي لا يعنى من المرأة إلا بجسدها وزينتها ، بينما هي تريد نموذجاً عصرياً آخر يتأمل ثقافتها ويحترم عقلها ، ويقيم معها حواراً ندياً لا يقيده سوار العادة ولا تتحكم فيه عقد الذكورة الموروثة منذ العصور القديمة .

وإذا كان كل مقطع يمثل تداعياً متواصلاً مع ما قبله ، وتنمية شيّقة لذات الفكرة في صور متعددة ، فإن المقطع الأخير يجمع شتات المتناثر ، حيث يكثف الموقفين المتباينين ، ويفصح عن المسافة التي تفصل بينهما ، مبرزاً موقف المرأة من الرؤية التقليدية وحاجتها للتثوير :

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

وإذا كان صوت القصيدة متلبّساً بهذه النبرة الحسيّة الأيديولوجية التي تشدّه إلى منطقة نموذجه الأول ، فإن هناك بعض السمات الأسلوبية المميزة له وأهمها الإصرار على تكرار

المطلع وتداخل المقطوعات وانديا‌حها ، والحفاظ على بساطة الأداء والتطابق الواضح مع الموقف التحرري ، مع بروز معطيات نمط الحياة الشخصية .

ونعود إلى صورة الرجل في هذا الخطاب لنجد شكلاً طريفاً منها يتراءى لدى سعاد الصباح ، ففي مقابل تقاليد الشعر العربي التي رسمت صورة للمرأة المعشوقة عندما تشفّ وتتحوّل إلى «طيف خيال» ، نرى شاعرتنا تصنع طيفاً للرجل بعد رحيله ، تصوّر احتلاله لها وشوقها للتحرّر منه . تعبّر الشاعرة عن ذلك بدهاء أنثوي شديد ومهارة شعرية تنزلق بها إلى لون من النثرية وهي تقول :

إنني أحملك في داخلي
كامرأة في شهرها التاسع . .
فكيف أتخلّص منك ؟ .
كيف أقطع حبل مشيمتي معك
وأنت مشتبك ككرة الصوف
بأحلامي ورغباتي وجهازي العصبي ؟ .
كيف أتركك على قارعة الطريق
تحت الثلج والمطر والأعاصير . .
وأنت أول طفل ولدته . .
وآخر طفل سوف ألده ؟ .

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

يا أيها المستأجر الأبدي لمشاعري
اذهب إلى أي فندق تشاء . .

وأنا سأدفع أجرة إقامتك
ادخل إلى أي مقهى تختاره
وأنا سأدفع لك ثمن قهوتك . .
تزوّج من أية امرأة تعجبك
وأنا سأدفع لك المهر

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

قل لي . . قل لي
كيف تصير المرأة ـ حين تحبُّ ـ
شجيرةَ فُلٍّ
قل لي :
كيف يكون الشبه الصارخ
بين الأصل وبين الظلِّ
بين العين وبين الكحلِ
كيف تصير امرأة عن عاشقها
نسخة حبٍّ . . طبق الأصلِ ؟ .

عندئذٍ يمتدّ «الطيف» الحاضر ليدخل في الظلّ الملتاع ، ويتوحّد الحبيبان في لحظة اندماج صوفية ، يسكن الرجل وجود المرأة حتى تصير هو ، بينما تصرخ راغبة في الخلاص به ومنه ، مما يقدم رؤية غير مسبوقة للرجل في منظور الأنثى الشاعرة تزداد به خبرة الشعرية العربية جماليّاً وتعبيريّاً . وربما كان من الطبيعي أن نتوقّع في هذا الشعر أن

تنبثق الرؤيا المقابلة لما شهدناه في شعر الرجال من تحول المرأة إلى رمز للوطن والأرض ، فيصبح الرجل هو الوطن ، خاصة وهو يقدم للمرأة دائماً صدره الحاني الذي يحتويها ويحميها . وقد تغنّت الشاعرة بالفعل قائلة له «وطني أنت» في قصائد عديدة ، وشكلت لهذا التماهي صورة مفعمة بالتفاصيل العينية الثرية والملامح الإنسانية الدقيقة .

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

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

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

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

# 17

# كلام المرأة وكتابة الأنثى
## عند الشاعرة سعاد الصباح

أ. د. لين فنغمين

وجد في التاريخ القديم وما زالت توجد في المجتمع الحديث شاعرات وأديبات متفوقات في أنحاء العالم ، غير أن مكانتهن في تاريخ الأدب أدنى من نظرائهن الشعراء والأدباء الذكور . وذلك «لأن أدب المرأة في نظر مؤرخي الأدب ، ظل في الهوامش من البداية حتى النهاية»[1] . وهذا حدث أيضاً في المجتمع العربي وربما كانت الحالة فيه أسوأ منها في المجتمعات الأخرى . رأت الشاعرة سعاد الصباح هذا الوضع في غاية من الاستياء فحاولت أن تبحث عن أسبابه ، وأن تفكر في استراتيجية مجابهته لكي تغير هذا الواقع غير المعقول .

**الخروج من الصمت :**

لقد أدركت سعاد الصباح ـ باعتبارها واحدة من الشاعرات والأديبات العربيات اللاتي ما زال عددهن قليلاً ـ مدى ضعف المرأة في ميدان الإبداع الأدبي والفنّي . وهذا الضعف سببه الجوهري أن المرأة العربية حرمت من الكلام في المجتمع . وإلى هذا

أشارت سعاد الصباح بكل الوضوح .

«وإذا كان حق المرأة في الكلام العادي حقّاً مرفوضاً ومكروهاً ومستهجناً في المجتمعات المتضخمة الذكورة . . . فإن الكلام عن الحب في تلك المجتمعات يعتبر فضيحة كبرى ، وجريمة موصوفة .

فالصوت الأنثوي ، كان خلال مراحل تاريخية طويلة مرتبطاً بفكرة العار ، والعرض ، والشرف الرفيع . حتى وصل الأمر ببعض الغلاة والمتزمتين إلى اعتبار صوت المرأة عورة لا يجوز كشفها للسامعين»[2] .

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

على كل حال ، أحست المثقفات العربيات باضطهاد كبير يقع على كلام المرأة وكتابة الأنثى في المجتمع الحديث . وهذا الاضطهاد برغم تخفّيه ، أثر على موهبة النساء في الإبداع ، حيث لا يعطين دورهنّ الكامل ، وكذلك أثر على رغبتهن في الكتابة تأثيراً كبيراً . ومن المخيف أن نرى ظاهرة حرمان المرأة علنياً من حق الكتابة في الزمن الحديث ، ولكن ذلك حدث في المجتمع العربي فعلاً . فقد تعرضت الكاتبة المصرية أليفة رفاعة للحرمان من حق الكتابة . لقد بدأت بنشر قصصها منذ 1947م ، ومن ضمنها (حديث امرأتين) و(حواء تعيد آدم إلى الجنة) و(عالمي المجهول) ، وقد وصفت فيها العواطف الجنونية بين امرأتين . وقد وجدت صدى كبيراً بعد أن نشرت في (التحرير) و(الثقافة الأسبوعية) و(الزهور) وغيرها من المجلات العربية . ولكن شهرتها أثارت زوجها إذ إنه لم يستطع أن يتحمل نشاط زوجته في المجتمع واشتراكها في أنشطة كثيرة مع الرجال . وعلاوة على ذلك لم يستطع أن يقبل أن تكون زوجته أقوى منه (على الأقل هي أقوى منه في ميدان الإبداع الفني) ، فمنعها من الكتابة بكل فظاظة ولذا لم تنشر أية قصة من 1955 حتى 1974 ، وهي السنة التي توفي فيها زوجها . كان بإمكان زوجها أن يمنعها من نشر

إبداعاتها في العلن ولكنه لم يكن يستطيع أن يمنعها أن تكتب في السر . كانت كلما ألحت عليها رغبة شديدة في الإبداع ، أسرعت إلى دورة المياه وأقفلت الباب عليها ، ثم انبطحت على الأرض تكتب بسرعة ، حتى إذا رفع الحظر على نشر إبداعاتها في 1974 بعد وفاة زوجها الولي الشرعي ، نشرت 18 قصة خلال فترة وجيزة (معظمها نشرت في مجلة الثقافة الأسبوعية)[3]. الحرمان العلني من كتابة الأنثى في المجتمع العربي الحديث لا يحدث كثيراً ، ولكن الاضطهاد المضمر وغير المباشر الذي يقع على الشاعرات والكاتبات العربيات حتى السخرية منهن والتهجّم المغرض والاتهام الباطل لهن ، يحدث دائماً . فالشاعرة سعاد الصباح نفسها قد تعرضت لاتهامات باطلة تضر بها نفسياً .

وخلال هذه الحوادث يمكن أن نضع إصبعنا على نقطة هامة ، وهي التنازع على حق الكلام . إن سيطرة الذكور العرب على حق الكلام أدّت إلى صمت المرأة العربية وإلى غيره من التأثيرات السلبية . لذلك نظرت سعاد الصباح إلى تاريخ العالم عامة وتاريخ العرب خاصة ، كأنهما سمفونية عزفها كورس الرجال وحدهم ، ومثل هذه السمفونية ظلت سمفونية ناقصة غير كاملة .

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

يقولون :
إن الكلام امتياز الرجال . . .
فلا تنطقي !! .
وإن التغزّل فن الرجال . . .
فلا تعشقي !!

وإن الكتابة بحر عميق المياه . . .
فلا تغرقي !!

. . . . . .

**فتافيت امرأة** ، (فيتو على نون النسوة)

إن كلمة «يقولون» قرين لثقافة الذكور السائدة . ولرفض الرجال صوت الأنثى ، وفي المعنى نفسه ، يقولون «إن الرجال هم الشعراء / فكيف ستولد شاعرة في القبيلة ؟؟» . وقد سلّوا سيف السلطة الدينية على النساء وحذروهن من الاشتغال بالكتابة ، وإلا فسيغضب الله عليهن وسيكرههن الأنبياء .

يقولون :
إن الكتابة اثم عظيم . . .
فلا تكتبي .
وإن الصلاة أمام الحروف . . . حرام
فلا تقربي .
وإن مداد القصائد سم . . .
فإياك أن تشربي .

. . . . . .

**فتافيت امرأة**

الحظر على كتابة الأنثى أبعد المرأة عن ميدان الثقافة في المجتمع الذي يحتل الرجال مركز الصدارة فيه . وقد قامت ناقدة من فرنسا بتحليل هذه الظاهرة قائلة : «الكتابة حتى يومنا هذا ، سيطر عليها نوع من الشهوة والاقتصاد الثقافي (أو السياسي وخاصة الذكوري) أوسع نطاقاً وأشد استبداداً مما كان يراه الناس ويعترفون به . وأعتقد أن هذا هو سبب استمرار الاضطهاد الواقع على المرأة . يتكرّر هذا الاضطهاد مراراً عمداً وبأسلوب رهيب ، لأنه كثيراً ما كان خفياً لا يظهر أو مزوقاً بجاذبية سحرية خيالية . أرى أنه قد حدثت المبالغة بخشونة في كل علامات التناقض الجنسي (ليس في الفوارق الجنسية) . وهنا تتاح للمرأة أبداً الفرصة أن تتكلم»[4] .

تعيش المرأة العربية في الوضع المذكور نفسه ، إذ لا يتاح لها كثير من الفرص للبروز في ميدان الأدب . وقد تعرّضت وما زالت تتعرض للحصار كلما حاولت أن تكسر قيود كلام الذكور السلطوي . وقد ترك ذلك في نفس الشاعرة سعاد الصباح أعمق الأثر ، فأطلقت صرختها في العالم العربي حيث لقيت ترحيباً من القارئات العربيات الكثيرات ، وكذلك استقبلت بنية طيبة من بعض القراء الذكور وبعض النقّاد الذكور ذوي الوعي الليبرالي ، ولكنها في الوقت نفسه واجهت اللوم على إبداعها الأدبي . ففي المرحلة الأولى من إبداعها الأدبي ، قوبلت بكثير من الهزء والسخر حتى حد التشهير :

«يقولون : إن الأنوثة ضعف ، وخير النساء هي المرأة الراضية / وإن التحرّر رأس الخطايا / وأحلى النساء هي المرأة الجارية / يقولون : إن الأدبيات نوع غريب / من العشب . . . ترفضه البادية / وإن التي تكتب الشعر . . . / ليست سوى غانية !!» أي أنهم حين عجزوا عن أن يجعلوها تترك الكتابة ، اتهموها بتدمير الأخلاق ونظام المجتمع ، «يقولون» إنها ذبحت بشعرها خفافيش العصر وكسرت بقصائدها جدار الفضيلة . . . في الحقيقة إنها ليست اتهامات موجهة إلى الشاعرة سعاد الصباح وحسب ، بل إنها إشارات تهديد لكل المثقفات العربيات المستقلات .

طوّق كلام الذكور السلطوي المثقفات العربيات اللاتي بدأن يكسرن القيود ويجهرن بالحديث بشجاعة ، وكانت نتيجة التطويق عكسية تماماً . إذ وعت سعاد الصباح وغيرها من الشاعرات والأديبات العربيات أهمية كتابة الأنثى وأهمية تأسيس كلام نسائي ، وكذلك وعت ضرورة احتلال مواقع في ساحة الأدب . قالت سيمون دوبوفوار الأديبة والناقدة الفرنسية : «إن ميدان الأدب هو ميدان هام للذين يعارضون الأنثوية ويبدو أنهم قد امتلكوا كثيراً من الأوراق الرابحة»[5] . وهذا ما كان عليه الحال في العالم العربي : فإن التنازع في ميدان الأدب العربي هو أساساً تنازع على سلطة الكلام .

إن سلطة الكلام الأيديولوجية أعطت الذكور حقوقاً في ميدان الثقافة منذ زمن بعيد ، وهو حق إنشاء نظرية الكلام وحق التحكّم في نظام الرموز الثقافية وحق التفسير للمغزى اللغوي وغيرها من امتيازات الرجال . والمرأة في نظام الأخلاقية الإقطاعية إما أن تختار

صورة من صور العفيفة البارة أو الشريرة الساحرة أو الفاتنة الغنجة وتعترف بذاك الدور ، وإما أن تصنع بنفسها جحيماً روحياً تجهل فيه بسبب السكوت ، ثم تخرس بسبب الجهل حتى تفقد مكانتها الموضوعية فتتحول من إنسانة إلى شيء ، وإما أن تدخل كلام الذكور حيث تفقد خبرة المرأة الخاصة وأسلوب كلامها الخاص ، فتستعمل لهجة الذكر وكلماته واتجاهاته ومواقفه ورموزه لكي تتكلم مثلما يتكلم الرجل . فأصبحت «شبه رجل» غبي وقد فقدت شخصيتها فخاضت في الكلام النظري وشاركت في شيء من سلطة الكلام سرقتها من الرجل ، وإما أن تعيش بعواطف الأنثى ومشاعرها الخاصة «بشكل إضافي» للكلام المركزي و«تنطق» بوسائل يمكن أن يقبلها الذكور ، فتتسرب معلومات محدودة من تجارب المرأة في هوامش النص (هكذا كانت تعمل الشاعرات والأديبات في الصين وفي العالم) . وهكذا اضطرت المرأة إلى دفع ثمن باهظ لكي تمتلك سلطة الكلام ، وهذا الثمن هو سقوط جوهرها وفقدان أنوثتها ، فتتحوّل القوانين الخارجية للاضطهاد الثقافي إلى وعي المرأة الداخلي ، وحرمان المرأة يتحوّل إلى عطاء ، ورفضها إلى إقبال . ويضم المجتمع الأبوي المرأة إلى طبقات المجتمع غير أن جنسها الحقيقي ومكنونات نفسها قد تم إخراجها من نطاق الثقافة فتختفي تدريجياً في النقط العمياء للتاريخ[6] . وبالفعل ، يمكن لكتابة الأنثى أن تغيّر تاريخ «خرس» المرأة العربية إذ «إن الكتابة تعني الإنقاذ بأسلوب معين إلى الأبد»[7] . يمكن للمثقفات العربيات أن يصنعن بكتابتهن سلاحاً ضد المفهوم السائر فيجددن به البنية الثقافية والمجتمع الحالي ، ويتخذن الكتابة وسيلة لتمرّد الأفكار ويحصلن في آخر الأمر على «الحقوق الطبيعية» للمرأة العربية .

ظلّت سعاد الصباح تبحث عن طريق تحرّر المرأة العربية وتفتش عن حل مناسب . وفي مسيرة البحث هذه ، وعت تدريجياً ضرورة تأسيس كلام الأنثى الذي سوف يوازي كلام الذكور ، وضرورة عودة موضوع الأنثى الذي قد ضاع منها في الماضي . ولكن كيف تعيد موضوعية المرأة العربية ؟ . قال سارتر : «ليس هناك أية حقيقة أصح من أنني أفكّر فأجد وجودي لأنه حقيقة مطلقة يجدها الوعي نفسه»[8] و«التفكير الشعري» بالنسبة إلى الشاعرات يمكن أن يساعدهن على تأسيس كلام الأنثى لكي تكتشف الوعي

الأنثوي وتعيد جوهر المرأة الحقيقي الذي قد ضاع في الماضي ، وتحثّ على عودة موضوعية المرأة وذاتها مما يؤدي إلى الحصول على مفتاح الوجود للمرأة العربية . وهكذا أصبحت الكتابة عملاً ذا مغزًى عظيماً ومعنًى عميقاً ، ولذا اتخذت الشاعرة سعاد الصباح الكتابة وسيلة وأداة لتغيير العرب وتجديد المجتمع ، كما ذكرت في أحد بحوثها أنها تعتقد أن الكتابة سوف تجدّد إلى حد كبير روح العرب وصفة الأمة العربية مما يؤدي إلى تغيير ملامح التخلّف في المجتمع العربي .

**استراتيجية كتابة المرأة :**

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

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

فوزية تعتقد أنه بالكتابة فقط يمكن اجتياز كل شيء ، وتعتقد الكاتبة المصرية نوال السعداوي أن الكتابة تقدر على أن تحلّ محلّ العدل وترى أن العدل هو جمال وحب[9] .

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

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

* * *

أريد أن أكتب . .
لأتحرّر من ألوف الدوائر والمربّعاتِ
التي رسموها حول عقلي . .
وأخرج من حزام التلوّث
الذي سمّم كل الأنهار
وكل الأفكار . .
وأجهض ألوف الكتب . .
وألوف المثقّفينْ

* * *

أريد أن أكتب لك . .
أو لغيرك

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

* * *

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

أحسّت سعاد الصباح كشاعرة عربية بمسؤوليتها الكبيرة ورسالتها المقدّسة نحو المرأة العربية والمجتمع العربي . وبرغم أنها رأت الصعوبات الكثيرة والأشواك المنتشرة على دروبها ، أصرّت على أن تزرع نفسها بين الكلمات[10] . ويبهرنا أن نرى عزمها القوي الذي أظهرته من خلال تجربتها الكتابية . وقد وافق السفير عبد المحسن ناصر الجوعان (في ورقة بحثه الذي قرأها في «الندوة الثقافية العربية العامة الثانية» التي أقيمت في بكين ديسمبر 1995م) ، على ما قاله الناقد نبيل راغب عن شجاعة الشاعرة سعاد الصباح : «فعلى المستوى الفكري والقومي والحضاري ، تملك قدراً من الإقدام والجرأة قد لا

يتأتى للرجال من كتّاب ومفكّرين ، فهي تخوض في أكثر قضايا المجتمع والمرأة والتقدّم والتحضّر حساسيةً وحرجاً ، دون تردّد أو نكوص»[11] . دخلت سعاد الصباح ميدان الكتابة وهي لا تكترث بالعواقب . أرادت أن تتكلم بلسان النساء العربيات وهي لا تخاف هجمات المحافظين ولا تخاف أن تكون غزالاً جريحاً ، ولا تخشى أن يصلبوها على الصليب ، قالت : «فإن صلبوني . فشكراً لهم / لقد جعلوني بصفّ المسيح» . وهذا لا يعني أن المجتمع العربي قد تحسّس قضايا المرأة وأدرك أهميتها ، فلا يجد بداً من أن يواجه المرأة . وهذا هو ما تقصده الشاعرة بكتابتها في البداية ، وعلى أساسه يمكن أن تسير في طريقها نحو هدف أكبر وأبعد حتى توقظ جميع النساء أيضاً ، فتحقّق تحرير المرأة ثم تحرير الإنسان كله .

لقد تأثر بعض النقاد العرب تدريجياً بصبرها وعنادها وتعجّبوا لشجاعتها في الكتابة والكلام ، حتى اقتنعوا بأقوالها وآرائها ، ورأوا أن إبداعها الشعري «سباحة ضد التيار وسط أعاصير عاتية ، لكن جرأتها بل قسوتها في بعض الأحيان في تعرية المظهر الزائف للمجتمع ، ساعدتها على الغوص في أعماقه لاستخراج جوهره الإنساني الحقيقي الذي تألّق في قصائدها برغم غبش الظلمة المحيطة به»[12] . ويمكن أن نرى من خلال القضايا الحساسة التي تناولتها الشاعرة سعاد الصباح أنها مفعمة بالثقة والإيمان عندما تسبح ضد التيار وسط أعاصير عاتية .

إن الإبداع الشعري لسعاد الصباح بالفعل مسيرة شاقة لكسر المحرّمات التي تعترض سبيل كتابة المرأة لكي تنطق هي وبلسانها بشكل علني . قد شربت كثيراً من حبر الدواة على المكتب . ولكنها وجدت أنها لم تتسمّم به كما حذّرها الرجال ، وقد كتبت كثيراً من القصائد «وأضرمت في كل نجم حريقاً كبيراً» ولكنها وجدت أن النبي لم يستأ منها أبداً ، ولم تلقَ أي عقاب من الله بسبب دخولها ميدان الأدب . لقد سبحت كثيراً في بحر الكتابة الذي وصفه الرجال أنه بحر عميق المياه قد تغرق فيه المرأة ، فقاومت كل البحار بلا خوف ، فلم تغرق حتى ولا مرة واحدة ، بل على العكس ، قد أصبحت سابحة ماهرة قوية في بحر الكتابة ، وقد حقّقت منجزات عظيمة في الإبداع الأدبي واشتهرت في أوساط الأدب الكويتي ثم ذاعت شهرتها في دول الخليج ومن ثمّ امتدت إلى العالم العربي

كله حتى توطدت مكانتها في الأدب العربي المعاصر .

وفي قضية كيف تكتب المرأة ، لم توافق الشاعرة سعاد الصباح على كل آراء ناقدات الغرب ، ولكنها تقبّلت بعض آرائهن . أكّدن أنه يجب على كتابة الأنثى أن تركّز على الأشياء والأحاسيس المتعلقة بالمرأة والخاصة بها دون الأمور الجنسية المتشابكة المعقّدة ، وأن تكتب عن حبّها الإيروتيكي واستجابات الرجل ومداعباته . وقد سبق للشاعرة سعاد الصباح أن كتبت عن جسد المرأة فقالت :

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

* * *

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

* * *

إني مدينة لك
بكل لوزي
وخوخي وتفاحي
مدينة لك
بكل هذا التنوع في أقاليمي
وكل هذه الحلاوة في فاكهتي . .
مدينة لك
بكل حبة قمح تنبت في أجفاني
وبكل لؤلؤة خرافية
تطلع من خلجاني . .

**قصائد حب** ، (قصيدة حب ـ 2)

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

وبالاختصار ، تركّز الشاعرة سعاد الصباح وغيرها من الشاعرات والكاتبات العربيات على الغزل العفيف والمساواة في الزواج . وهن يصفن متاعب المرأة العربية من جهة الوجود ، ويؤكدن وجوب وعي الذات للمرأة الحديثة وتطلعها إلى الاستقلال من خلال وصف الحياة الشخصية للمرأة . وهذا يختلف عما أبدته كاتبات الغرب في استراتيجية كتابتهن المتوعدة التي تؤكّد على تفوّق الأنثى ، وخاصة أن بعض الكاتبات الفرنسيات دعون إلى كتابة تجريبية بأسلوب خاص وبكلمات المرأة التي تختص بأجساد النساء وأسلوب تعبيرهن الخاص ، الذي يوافق الناقد ج . دريدا على أن يسمّيه «كلمات المرأة»

فيركّز على وصف جسد المرأة والتعبير عن خصوصية المرأة الفيسيولوجية ولا سيما شهوة المرأة . وهذه الكلمات تمدح التعددية والدلالات التي لا تحدّد ولا تثبت . وتمدح تغيير الدلالات بسبب المعارضة ، وكذلك التقلبات مثل المسائل المتغيرة ، وكل هذه المظاهر تشبه أعضاء التناسل الأنثوية المركّبة[13] . وقد شرحت الناقدة الفرنسية لوسي اريجري (Luce Irigaray) هذا الأسلوب اللغوي الخاص قائلة : «إن المراة تختلف عن نفسها إلى الأبد ولا شك أن هذا هو السبب الذي جعلها تعتبر أنها مزعجة ومكابرة تتغير بلا توقف ولا تفهم بسهولة بله لغتها التي تمتد إلى كل الوجهات . فلا يجد «هو» في هذه اللغة أي منطق استمراري بمعنى معين . . . وفي كلام المرأة (على الأقل عندما تجرؤ على أن تتكلم) كثيراً ما تشتبك بنفسها من جديد . هي تفرز من نفسها كلمات القيل والقال واستفهاماً ونصف سر وجملة تتردّد . . . وعندما تعود إلى نفسها . . . ولا تستطيع أن تبدأ وتتحرّك إلاّ بوجهة أخرى سعيدة ومريرة ، يلزم على الناس أن يستمعوا إلى حديثها المختلف حتى يجدوا فيه معنى آخر . وهذا المعنى كثيراً ما ينسج نغمه ، يقبل كلمات باستمرار ، وفي الوقت نفسه يترك كلمات كيلا يصبح ثابتاً لا يتغير ، لأنها عندما تتكلّم ، يكون كلامها مختلفاً عمّا كانت تريد أن تعبّر عنه من المعاني . شرحها لم يعد يتّفق مع أي شيء ، وصفته البارزة هي المجاورة . وعندما بَعُد شرحها عن المجاورة ، توقفت من جديد وبدأت من الصفر ، بدأت من جسدها وبدأت من أعضاء تناسلها»[14] . ومؤكد أن كلام الأنثى تحت إشارة هذه الاستراتيجية للكاتبة سوف يهزّ هيكل التاريخ الدائم ويهزّ عادات المجتمع وتقاليده فتصدم حقيقة كلام الذكور السلطوي وقوانينه صدمة عنيفة .

الشاعرة سعاد الصباح وغيرها من الكاتبات العربيات برغم أنهن يردن أن يكسرن سيادة أيديولوجية الرجال ، يتّجهن كنساء الشرق إلى أن يعاملن الرجال بلطف أكثر . لا يردن أن تكون المرأة العربية «الجنس الثاني» فتبتعد عن الجنس الآخر وتعزل نفسها ، بل يرجون أن يفهمهن الرجال وأن يقبلوا وعي المرأة الداخلي وقيمها التي كانت مكتومة من قبل . قد لاحظن أنه ليس كل رجل يضطهد المرأة ويعارض قضية المرأة ، كما قالت الكاتبة مي زيادة : «المتهكمون على المرأة كثيرون في هذا العصر الفوضوي ، ولكن أنصارها

أكثر وهم من ذوي النفوس الكبيرة والرؤوس المفكّرة . بل هم أسمى وأشرف رجال زماننا . إنهم يحترمون جهادها ، ويعترفون بحقوقها ، ويقرّون بما تأتيه من الإصلاحات الباهرة ، ويعجبون بإقدامها وثباتها ويرون في نهضتها أيادي جديدة عاملة لخير الإنسانية وتخفيف الويلات عنها»[15] .

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

زواجي جرى تحت ظل السيوف ، وضوء المشاعلْ
ومَهري كان حصاناً جميلاً . . وخمس سنابل . .
وماذا تريد النساء من الحب إلا . .
قصيدة شعر ،
ووقفة عز ،
وسيفاً يقاتل ؟ .
وماذا تريد النساء من المجد
أكثر من أن يكون بريقاً جميلاً
بعيني مناضل ؟؟ .

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

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

# الهوامش

1 ـ وانغ نينغ : **بعد ما بعد الحداثة** ، دار الآداب الصينية للنشر والتوزيع ، 1988 ، ص 151 .

2 ـ سعاد الصباح : مقدمة مجموعة **قصائد حب** ، دار سعاد الصباح للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ، 1994 ، ص 5–6 .

3 ـ Miriam Cooke: "Arab Women Writers", in Modern Arabic Literature, ed. by M.M. Badawi, Cambridge University Press, 1992, p. 458.

4 ـ وانظر : تسانغ جنغيوان : **نقد الأدب الأنثوي المعاصر** ، دار جامعة بكين للنشر والتوزيع ، 1992 ، ص192 .

Helene Cixious, The Laugh of Medusa, The Paul Press Ltd., London, 1987, p. 19.

5 ـ سيمون دوبوفوار ، **المرأة وقدرة الإبداع** ، انظر : نقد أدب الأنثوية المعاصر ، ص 151 .

6 ـ وانغ يوتشوان ، **الدراسات الثقافية في ما بعد الحداثة** ، دار جامعة بكين للنشر والتوزيع ، 1992 ، ص384–385 .

7 ـ Helene Cixious, "From the Scene of the Unconcious to the Scene of History", in The Future of Literary Theory, Routledge, New York and London, 1989, p. 8.

8 ـ جان بول سارتر ، **الوجودية نوع من الإنسانية** ، دار الترجمة بشنغهاي ، 1998 ، ص 88 .

9 ـ تشانغ جينغيوان ، «**الأدب والحياة في نظر الأدبيات العربيات**» في مجلة تطورات الآداب العالمية ، 1992 ، ص 8 .

10 ـ قصيدة (ازرعني بين الكلمات) في ديوان **في البدء كانت الأنثى** .

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

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

13 ـ Mary Povery, "Feminism and Deconstruction" in Feminist Studies, Vol. 14, No. 1, Spring, 1988.

14 ـ انظر تسانغ جنغيوان ، المرجع السالف الذكر ، ص 338 .

15 ـ مي زيادة ، (المرأة والتمدن) ، في كتاب **كلمات وإشارات** ، المؤلفات الكاملة ، ج2 ، مؤسسة نوفل ، بيروت 1975 .

# 18

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

أ. يوسف القعيد

هذه جولة في أحاديث سعاد الصباح الصحفية ، على مدى سنوات . تتبعت فيها ثوابت الشاعرة على الرغم من تغير الأحوال ومرور السنوات . ولكن في مواجهة كل هذه المتغيرات ، التي كانت محزنة في كثير من الأحيان ، ومفرحة في قليل من الأحيان الأخرى ، كانت هناك ثوابت شاعرة في مواجهة كافة المتغيرات . . ثابتة . . وما أكثر المتغيرات . هذا ما تقوله أحاديثها الكثيرة . وهذه رحلة بين الأحاديث . ما قالته سعاد الصباح . . وأيضاً ما لم تقله . لأن المسكوت عنه في كلامها ربما كان في حجم المصرّح به ، فهي حتى عندما تتكلم للصحافة ، أو تدون إجاباتها على الأسئلة التي توجّه إليها لا تنسى أنها شاعرة ، تعبِّر عن نفسها بالشعر ، وفي لحظات اللجوء إلى النثر ، فإن نثرها يصبح شعراً منثوراً .

**هي والشعر :**

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

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

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

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

* في قصائدك الأولى كنت تكتبين الشعر العمودي ، ثم تحولت إلى كتابة شعر التفعيلة . فكيف حدث هذا التغير ؟ .

«الشاعر لا يعيش في جزيرة مغلقة عن الدنيا . وقد أخذ العديد من الشعراء العرب بمذهب التفعيلة منذ الخمسينيات ، وكان لا بد لهذا النمط أن يجد طريقه إلى كثيرين . ورغم نتاجي الشعري المعتمد على التفعيلة ، إلا أنني لم أترك الشعر العمودي ، والذي يجد سبيله إلى تكوين القصيدة عندي في أكثر من عطاء» .

* كان جان كوكتو يقول إن الشعر ضرورة ولكن لا أعرف لماذا ؟ . فما أهمية الشعر في نظرك ؟ .

«. . الشعر مهم للمبدع ، الذي لا يملك أن يحدّد أهميته بالنسبة للآخرين بقدر ما يعرف أهميته بالنسبة لحياته . الشعر حياة ، ومن المفرح أن العرب ، ومنذ أقدم عصورهم ، قد

وجدوا في الشعر روحهم ، لذلك فإن عدد الشعراء العرب خلال الألف وخمسمائة عام الماضية يزيد عن أربعين ألف شاعر ، عدا الشعراء المبدعين زجلاً أو ما يعرف في الخليج بالشعر النبطي ، وعدد هؤلاء في جميع الأقطار العربية اليوم يصل إلى ألوف الشعراء» .

* بمن تأثرت من الشعراء القدامى والشعراء المحدثين ؟ .

«تأثرت في بدايات عطائي ، كما يتأثر كل من تفتح له بوابات الشعر ، بالمتنبي وأبي تمام ، ومن ثم بشعراء المهجر اللبنانيين ، وبشوقي . . وقد أحدثت موجة الشعر الجديدة في أواخر الخمسينيات أثراً عميقاً في نفسي ، وبخاصة بزوغ نجم شعري مدهش تجسد في عطاء الأستاذ الشاعر الكبير نزار قباني . ولا زلت أقول وأعيد أنني أعتبر نفسي تلميذة في جامعة نـزار قباني الشعرية . ولا أقول جديداً حين أعلن أنني أرى في نزار قباني ، الشاعر ، قامة عالية تتقدم كل القامات الشعرية ، وما أكثرها ، في حياتنا الثقافية المعاصرة . إنه يشكل فاصلاً بين الشعر قبله والشعر بعده . وليس هذا برأيي وحدي . إذا قرأنا ما كتب عنه في المجلّدين الضخمين اللذين أصدرتهما «دار سعاد الصباح للنشر» تكريماً له قبل رحيله بأربعين يوماً ، وما يكتب عنه اليوم ، فسوف يقر بأن رأيي ليس تغريداً خارج السرب ، بل مشاركة واضحة في موكب تقويم هذا الشاعر الخالد» .

**نزار قباني :**

* ماذا تقولين عن نزار بعد رحيله ؟ . وماذا يتبقى من نزار كشاعر وإنسان وصديق ووطني تغنّى بآلام أمته وطموحاتها ؟ .

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

* كيف قدمت العزاء لأسرته ؟ . وهل اتصلت بأبنائه ؟ . وكيف تابعت مراسم تشييع الشاعر الكبير إلى مثواه الأخير بدمشق ؟ .

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

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

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

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

«كان نزار قباني إشكالية حادة في تاريخ الشعر العربي المعاصر . ومنذ عصر المتنبي لم يشغل الناس في دنيا الشعر أحد كما فعل نزار قباني . لقد كان صادقاً في التعبير عن نفسه كإنسان عربي ، وبالتالي أحدث زلزالاً في الحياة العربية . لم يكن نزار قباني شاعراً عادياً ، بل استثنائياً ، لذلك وجد مَن يفهمه ويمضي معه في طريقه ، ووجد من يغضب عليه ، لأنه خرج على قانون الطاعة والنميمة السياسية والثقافية والاجتماعية . أما المسجد في لندن فلم أكن هناك لأعرف حقيقة ما جرى ، وقد قرأتُ في جريدة الشرق الأوسط أن مدير المسجد في لندن كذَّب الخبر» .

**فنّانون وأدباء**

* بعد تجربتك الناجحة مع ماجدة الرومي في أغنية «كن صديقي» . . هل تفكرين في إعادة التجربة ؟ .

«تجربتي مع السيدة الفنانة الرائعة ماجدة الرومي في قصيدة «كن صديقي» كانت القمة في سلسلة من الأعمال ، تنتظر دورها بأصوات أصالة ، هاني شاكر ، رجاء بلمليح ، وأخريات وآخرين . ولا أنسى ما حققه تعاون الأصوات والألحان الإبداعية في أعمال كثيرة للفنانين : محمد البلوشي ، فيصل سعد ، علي عبد الستّار ، عبد الكريم عبد القادر ، عبدالله رويشد ، نوال ، منى عبد الغني ، طارق سليمان ، وعبادي الجوهر المتميز دائماً» .

* تعرَّض الأدباء ، الصحفيون والفنانون إلى دعاوى قضائية تكاد أحياناً تدمِّر مستقبلهم . . هل يقودنا هذا الوضع إلى الاعتقاد بأننا ، نحن العرب ، نتمتع بحرية الرأي ؟ . أم تظل هذه العبارة حبراً على ورق . . ؟ .

«لقد عاشت أوروبا عشرات السنين تعاني من محاكم التفتيش ، هل ننسى أن سقراط ، أبا الحكماء والفلاسفة ، قد اضطر إلى تجرّع السم عقاباً ؟ . هل ننسى غاليليو ومصيره المحزن ؟ . هل ننسى لوركا الذي بعد مصرعه استكثروا موته ؟ . إننا نجتاز حقبة عرفتها شعوب كثيرة قبلنا بسبب تناقض الرؤى والحقائق الجديدة مع الموروثات . ولكن ها هي أوروبا تستعيد عقلها وتبكي شهداء العقل ، وها نحن اليوم نتصدّى لمحاولات تكرار محاكم التفتيش ولن نخضع لها . إنني واثقة من أن العصر ، بالمتغيرات المذهلة فيه ، سوف يحصِّنني ضد وباء التفتيش» .

**كلام في السياسة**

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

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

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

«إنني لا أسعى وراء منصب سياسي مهما علا ، فاهتمامي منصبّ على الخدمة العامة ، ضمن إطار النظام القائم ، والذي لم يصل بعد إلى حالة دعوة سيدة لتولّي منصب وزاري .

وللأمانة فلم يخطر في بالي يوماً أننا سوف نصل إلى هذه المرحلة المتقدمة من العمل السياسي حتى أكوّن رأياً فيها» .

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

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

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

«إنّ حبة واحدة لم تسقط من رأس شجرة الزيتون الفلسطينية كما زرعتها في قلبي منذ وعيت الدنيا . أقول هذا رغم كوابيس اليأس التي تولدت بفعل المهرولين إلى السلام القاتل . إنني أرى في الحرب تحريراً ، كما أرى في السلم الحقيقي الذي يولد بقرار شجاع ومدروس ومبني على العِلم وقائم في مجتمعات ديمقراطية حرّة ومسؤولة تحريراً . إن الدولة العبرية في فلسطين ليست استثناء في التاريخ . وسوف تتحلل هذه الدولة وتضيع وسط البحر العربي الهادر ، هذا إذا عرفنا كيف نتعامل مع العصر وأمسكنا بأدوات حروبه وسلامه وأوّلها العِلم والحرية» .

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

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

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

«من البدهي أن تتحسن أسعار النفط الخام عن وضعها الحالي ، فالأمر يتطلّب حزماً في الالتزام باتفاق الحد الأعلى للإنتاج ، وذلك ممكن بقرار الدول المنتجة والتي لا مصلحة لأي منها في ترك حنفيات الإنتاج تصب دون حساب ، ليصل سعر البرميل إلى ثماني دولارات أو أقل . كما أن هناك مصلحة لدول منتجة كبرى مثل الولايات المتحدة وبريطانيا والنرويج في تحسن السعر عن مستواه الحالي ، ليتوازن مع كلفة إنتاجه لديها . أما تأثير أسعار النفط على تركيبة النظم فهذه مقولة تتجاوز حدود تأثيرات السعر المعتادة والتي تشكّل عامل ضغط على التنمية ، ولكنها لا تؤدّي إلى حدوث خلخلة في النظم وإنما قد تكون مفيدة لجهة وعينا بآثارها ، ومباشرة بناء اقتصادات لا يكون النفط معها مصدر حياتنا الوحيد» .

**قلت وتقولين :**

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

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

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

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

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

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

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

«الرجل في حياة أية امرأة هو الأب والأخ والزوج والحامي والرفيق . في كل رجل صفة من هذه الصفات ، حسب موقعه . وكما أنه يستحيل على الرجل أن يحيا من غير امرأة ، كذلك هو حال المرأة . والرجل ، شأن المرأة ، فيه القوة والضعف ، فيه الكرم والبخل ، فيه الشجاعة والجبن . هناك صفات مشتركة كثيرة بيننا ، وإن كنت أتمنى لو ارتقى الرجل إلى

مستوى الإيمان بأن عدالة الحياة في كينونتها ذات قطبين متوازيين ، وهو ما لم يتحقق عموماً حتى اليوم . أمّا الرجل في حياتي فقد عرفته مرتين : أباً حنوناً يزرع بذور المحبّة والثقافة في قلبي وعقلي ، وزوجاً فارساً يزرع عمري بالوعي والتفهّم لتوفير كل المناخات لأرتقي علميّاً وشعريّاً إلى حيث بلغت . وإنني أعترف ، كما أفعل دائماً ، أنه لولا الشيخ عبدالله مبارك الصباح لضاع من عمري الكثير هدراً ، فأنا مدينة له كزوج وكرفيق وكصديق وسأبقى» .

* لحظنا أن دار سعاد الصباح للطباعة والنشر بدأت بداية قوية ، ونشرت كمّاً كبيراً من المطبوعات الثقافية ثم بدأ نشاطها بالتضاؤل . فهل السبب هو انحطاط الوضع الثقافي العربي أم افتقار دار النشر لاستراتيجية واضحة المعالم ؟ .

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

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

* لمن تقرأ سعاد الصباح الآن ؟ .

«بين يدي كتاب «العروش والجيوش» للأستاذ محمد حسنين هيكل الذي يلقي أضواء على أسرار المواقف العربية في دورة الصراع العربي ـ الإسرائيلي خلال الحقبة الأولى منها . إن قراءة التاريخ تشدني كثيراً ، خاصة إنني لاحظت مدى القصور في كتابة تاريخنا عموماً ، مما ترك للغرباء هذه المهمة فكتبوه كما شاءوا ، ومن وجهة نظرهم التي جانبت الحقيقة مرات . وقد دفعني هذا الواقع إلى المباشرة بالبحث في تاريخنا الكويتي المعاصر ، فكان كتابي الأول «صقر الخليج» والذي يظهر في النظرة الأولى كأنه تأريخ فقط لحياة رمز من رموز القيادة السياسية في الكويت هو الشيخ عبدالله مبارك الصباح . ولكن القارىء المحقّق يجد في الكتاب إضاءات على حقائق ومعلومات سياسية واقتصادية واجتماعية عاشتها الكويت في تلك الحقبة ، مما يجعل الكتاب نافذة صادقة على جزء من تاريخنا المعاصر» .

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

«من الطبيعي أن يؤدّي الاهتمام الإنساني بالحالة الصحية إلى انصراف قسري عن متابعة نشاطاتنا المعتادة ، ومنها الكتابة أو المشاركة في المؤتمرات والندوات ، بما يتطلبه ذلك من الجهد ، خاصة لجهة السفر . ولكن ها أنا أستعيد والحمد لله عافيتي ومعها أعود إلى الورق

لأكتب «الرسائل» التي تحمل عبق الماضي وحلم المستقبل» .

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

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

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

«وقد ردّ على سؤالك ناقد أحترمه وكتب يقول لي : قد كان بوسع سعاد الصباح . استناداً إلى تساؤلك ، أن تتجمل وأن تتكحل وأن تتدلل وأن تتحمص تحت الشمس ، وأن ترقص فوق الموج ، وقد كان بوسعها ألاّ تفعل شيئاً ، وألاّ تقرأ شيئاً ، وأن تتفرغ للأضواء والأزياء والرحلات ، ولكنها لجأت إلى الشعر وعاشت بين القبول والرفض ، وكان تمرّدها على السيناريو والقوالب حتمياً» .

* قرأت لك جزءًا من قصيدة عن عبد الناصر . كانت تقول : «كان هو الأجمل في تاريخنا ، والنخلة الأطول في صحرائنا . . كان هو الحلم الذي يورق في أهدابنا ، كان بنا يطير فوق جغرافية المكان . . لهذا كان السؤال : مصر كانت ملاعب صباك فما هو الأثر الذي تركته في نفسك ؟ .

(كانت سعاد الصباح تتكلم عن مصر في ملاعب صباها ، ولاحظت هذه «اللمعة» الغريبة في عينيها حين تتكلم عن شيء حبيب إليها . مصر ، واحدة من الأشياء الحميمة في حياة سعاد الصباح . . في «قصيدة حياتها ربما تحتلّ أبياتاً كثيرة») .

«مصر وردة تجري في دورتي الدموية ، ومن الصعب أن أمنعها من التفتح . وأهم ما في مصر هي أنها بيت ينسيك في أكثر الأحيان بيتك ، وشعب ينسيك في أكثر الأحيان شعبك . أهم ما في مصر هو أنها شجرة حنان . . تستطيع أن تنام تحتها وأنت مطمئن ، والشعب

المصري يجعلك تعيش ليلاً ونهاراً على ضفاف ابتسامة . . وهذا نادر في المدن . . فالمدن الأوروبية «مكشّرة» دائماً . . ومقلوبة الوجه دائماً . . وأنانية في فرحها وفي حزنها . أنت في أوروبا تمشي على سجادة من الصقيع ، وأنت في مصر تمشي على سجادة من قلوب الناس وأهدابهم . . عشتُ في مصر في ذروة المد العربي القومي ، وفي ذروة أيام الزهو والعنفوان ، وكانت سنوات الستينيات بالنسبة لتشكيلي القومي والثقافي هي أزهى وأخصب سنوات العمر» .

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

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

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

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

هذه المحطة الأولى هي محطة الفرح الحقيقي . . حيث كان كل شيء إما أزرق وإمّا أخضر وإمّا بنفسجي أمّا بقية الألوان الداكنة من أسود ورمادي وكحلي وبنّي غامق . فلم تكن موجودة في علبة ألواني . . . ولم أكن أعرف على وجه التحديد ماذا يعني اللون الأسود . . اللون الأسود عرفته أوّل مرة في عام 1960/59 حين ماتت أمي ثم لحقها أبي . ومرة ثانية في عام 1973 حين مات ولدي مبارك وهو إلى جانبي في الطائرة وزوجي في عام 1991 ،

ثم توالت زيارات اللون الأسود لي أمام الكوارث والإحباطات الكبرى التي نزلت على رأس الأمة العربية .

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

**مائة سؤال ومائة جواب :**

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

**السؤال 1** : يقول سقراط «اعرف نفسك» فمن أنت دون تزييف ؟ .

**الجواب** : شاعرة وباحثة كويتية عربية . يسرقني الاقتصاد من الشعر ولكنه يعود فينتصر الثاني على الأول ، في ساعات الصفاء . مهتمة دون حدود بقضية حقوق الإنسان وأعتبر جهودي دفاعاً عنها واجباً ، ومنها حقوق المرأة في وطني الكويت والوطن العربي الكبير .

**السؤال 2** : أحب هواياتك ؟ .

**الجواب** : الإبحار مع كتاب أو مع موسيقى أو على صفحة مياه الكويت برفقة الأحبة : أولاداً وأحفاداً .

**السؤال 3** : هل تبحثين عن النجومية ؟ .

**الجواب** : لا أبحث عمّا أملكه .

**السؤال 4** : أين تذهبين بحثاً عن الراحة ؟ .

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

**السؤال 5** : هل تعترفين بالفشل ؟ .

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

**السؤال 6** : فكرة تريدين من غيرك أن ينفذها ؟ .

**الجواب** : كتابة التاريخ الحقيقي للخليج العربي .

**السؤال 7** : مشروع تتمنين تحقيقه ؟ .

**الجواب** : إنجاز كتابي عن حياة الشيخ مبارك الكبير ، مؤسِّس دولة الكويت .

**السؤال 8** : الرجل في حياتك . . أين موقعه ؟ .

**الجواب** : كان كل شيء . اليوم يجعل ابناي محمد ومبارك ، والأحفاد كل حياتي حضوراً مشعّاً بالحب .

**السؤال 9** : هل تشعرين بالحنين لمرحلة الطفولة ولماذا ؟ .

**الجواب** : أليس ذلك هو شعور الإنسان الطبيعي إذ تسلبه مجريات الحياة البراءة واللهو الجميل عن متاعب دنياه ، ويشعر بالأمان لوجوده في رعاية الأبوين .

**السؤال 10** : خبر تتمنين سماعه ؟ .

**الجواب** : تطبيق جميع الدول العربية لمفاهيم حماية حقوق الإنسان .

**السؤال 11** : متى تقولين «لا» بقوة ؟ .

**الجواب** : للظلم .

**السؤال 12** : كيف تستقبلين رمضان ؟ .

**الجواب** : بفرحة استقبال الغائب لأن فيه يكتمل عقد العائلة أيّاً كانت المشاغل .

**السؤال 13** : عادة تتوقفين عن ممارستها في رمضان ؟ .

**الجواب** : رياضة المشي .

**السؤال 14** : وهواية يستفزك رمضان لممارستها ؟ .

**الجواب** : التحدث إلى الذات في أواخر الليل .

**السؤال 15** : من أول من تهنئينه بدخول الشهر الكريم ؟ .

**الجواب** : نفسي ، ثم تجيء التهاني للأولاد والأصدقاء .

**السؤال 16** : قناة فضائية يجذبك عبقها ؟ .

**الجواب** : أكثر من واحدة .

**السؤال 17** : قناة فضائية تراودك الرغبة في أقفالها ؟ .

**الجواب** : الإقفال ممارسة طاغية أرفضها .

**السؤال 18** : مادة تلفزيونية تحرّضك على الضحك ؟ .

**الجواب** : برنامج داود حسين وانتصار الشراح . هذا الثنائي يزداد بريقاً .

**السؤال 19** : وأخرى تعتقدين أنها تضحك عليك ؟ .

**الجواب** : الكاميرا الخفية .

**السؤال 20** : وثالثة تشعل فيك فتيل التأهب ؟ .

**الجواب** : ندوات الشعراء .

**السؤال 21** : ورابعة تحفزك إلى التصفيق بإعجاب ؟ .

**الجواب** : الحوارات السياسية الراقية .

**السؤال 22** : في جيبك ثلاث بطاقات دعوة إلى الإفطار لمن توجهينها ؟ .

**الجواب** : الشاعر أدونيس ، الكاتب عبدالله الجفري ، الناقد الدكتور محيي الدين لاذقاني .

**السؤال 23** : مشهد يسرق الدمع من عينيك ؟ .

**الجواب** : طفل مريض .

**السؤال 24** : حدث هزّ أركانك ؟ .

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

**السؤال 25** : ظاهرة تشعرك بالخجل ؟ .

**الجواب** : المديح ، خارج حدود المعقول .

**السؤال 26** : فرصة تأتت ولم تستثمريها ؟ .

**الجواب** : لا فرص في الحياة الجادة .

**السؤال 27** : وأخرى تنتظرينها بشغف بالغ ؟ .

**الجواب** : راحة البال من هموم الآخرين .

**السؤال 28** : لماذا يصر الإنسان على تخدير السر في أعماقه ؟ .

**الجواب** : لأنه سرّه .

**السؤال 29** : أي الأصدقاء أكثر التهاماً لأسرارك ؟ .

**الجواب** : لا أحد فليست في حياتي أسرار خافية .

**السؤال 30** : سر يقلع من مطار قلبك للمرة الأولى ؟ .

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

**السؤال 31** : هل أنتِ كما حلمت ؟ .

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

**السؤال 32** : عندما ترهقنا أحلامنا لدرجة يصعب تحقيقها . . لماذا لا نتركها ؟ .

**الجواب** : القوي لا يلقي بأحلامه وراءه بل يحملها أمامه .

**السؤال 33** : متى تخشين مواجهة الحقيقة ؟ .

**الجواب** : لا أخشى إلاّ الله عزّ وجلّ .

**السؤال 34** : متى تكون الكراهية مطلباً ؟ .

**الجواب** : حين ينتصر الشر على الخير .

**السؤال 35** : ما رأيك في زواج المسيار ؟ .

**الجواب** : كل زواج على غير سنّة الله ورسوله مرفوض .

**السؤال 36** : والفروسية ؟ .

**الجواب** : اعتزاز .

**السؤال 37** : بيت شعر لا يفارقك ؟ .

**الجواب** : وإذا كانت النفوس كباراً تعبت في مرادها الأجسامُ

**السؤال 38** : الدموع متى تكون سلاحاً ؟ .

**الجواب** : لحظة القهر .

**السؤال 39** : متى تتعصبين ؟ .

**الجواب** : عندما أثق أنني على حقّ .

**السؤال 40** : ما مدى فهمك لدور الرياضة وقيمتها ؟ .

**الجواب** : فعل بناء في حياتنا .

**السؤال 41** : وجِّهي رسالة لآلاف المتفرجين في المدرجات الرياضية .

**الجواب** : لا تتعصبوا لغير اللعب النظيف .

**السؤال 42** : وأخرى للصحافة الرياضية .

**الجواب** : الرياضة والرياضيون أمانة في أعناقكم فاحرصوا عليها وعليهم .

**السؤال 43** : بأي انطباع خرجتِ بعد انتهاء مشاركة المنتخب السعودي في كأس العالم بفرنسا ؟ .

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

**السؤال 44** : إنسان تتمنين لقاءه ؟ .

**الجواب** : نلسون ماندلا .

**السؤال 45** : كتاب تنصحين الآخرين بقراءته .

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

**السؤال 46** : ما الذي تفتقده فتاة اليوم من محاسن الأمس ؟ .

**الجواب** : الصلابة .

**السؤال 47** : المرأة تعتقد أن الرجل هو الأقرب للخيانة . . ما سبب تولّد هذا الاعتقاد ؟ .

**الجواب** : الوقائع .

**السؤال 48** : هل صحيح أن شبابنا يؤجلون زواجهم لأسباب مادية ؟ .

**الجواب** : أحياناً يكون هذا هو الحال نظراً لانبهارنا بالآخرين .

**السؤال 49** : صورة لا تفارق ذاكرتكِ .

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

**السؤال 50** : وأخرى تودّين تمزيقها .

**الجواب** : دبابة عراقية في شارع الخليج العربي .

**السؤال 51** : آخر مرة مارست فيها الكذب الأبيض ؟ .

**الجواب** : لا ألوان للكذب . الكذب ضعف أكرهه .

**السؤال 52** : شيء ضروري يجب أن تتساوى فيه المرأة والرجل .

**الجواب** : الحقوق الإنسانية قبل السياسية .

**السؤال 53** : ما الجدار المكهرب الذي تتمنين أن تلمسيه ولا تستطيعين ؟ .

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

**السؤال 54** : والخط الأحمر الذي عجزتِ عن تجاوزه ؟ .

**الجواب** : قول الحقيقة علانيةً لبعض الزعماء العرب الذين التقيت .

**السؤال 55** : سؤال لا تحبِّين أن تسمعيه ؟ .

**الجواب** : عن عمل الخير الذي أؤديِّه برضى الله .

**السؤال 56** : أجمل لحظة عشتها في حياتك ؟ .

**الجواب** : ولادة ابني البكر مبارك ، رحمه الله .

**السؤال 57** : «لا» كم مرة قلْتها ثم ندمت ؟ .

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

**السؤال 58** : هل تحرصين على حمل مبلغ كبير من النقود في جيبكِ ؟ .

**الجواب** : أبداً .

**السؤال 59** : هل تحبين مصارحة الآخرين بأخطائهم ؟ .

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

**السؤال 60** : وهل تقبلين أن يصارحك أحد بأخطائك ؟ .

**الجواب** : الصديق . نعم .

**السؤال 61** : هل تردِّين على مكالمات الهاتف بنفسك ؟ .

**الجواب** : نعم كلها .

**السؤال 62** : هل فكّرت في كتابة مذكراتك ؟ .

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

**السؤال 63** : أي نوع من الكتب تحرصين على قراءته ؟ .

**الجواب** : الشعر والتاريخ .

**السؤال 64** : شاعر تطربين لقصائده ؟ .

**الجواب** : نزار قباني كبير الشعراء .

**السؤال 65** : مطرب تشعرين بأغانيه ؟ .

**الجواب** : عبد الحليم حافظ .

**السؤال 66** : ملابسك مَن يختارها لكِ ؟ .

**الجواب** : أنا وأقبل رأي بناتي حين نكون معاً .

**السؤال 67** : ما أهمية وجود الساعة في يدك ؟ .

**الجواب** : الالتزام بالمواعيد ، احتراماً للنفس ، وللآخرين .

**السؤال 68** : تعال ننسى الماضي . . لمن تقولينها ؟ .

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

**السؤال 69** : تتسابقين أنت والزمن . . في رأيك مَن سيصل أوّلاً ؟ .

**الجواب** : لا أحد يسبق الزمن .

**السؤال 70** : متى انتابك الحزن ؟ .

**الجواب** : عند غياب الأحبّة .

**السؤال 71** : ما الذي تريدينه من نفسك ؟ .

**الجواب** : الرضى عن النفس غاية المنى .

**السؤال 72** : وما الذي تريدينه من الآخرين ؟ .

**الجواب** : أن يعاملوك كما تعاملهم .

**السؤال 73** : متى أحسست أن الزمن توقف ؟ .

**الجواب** : في 2 أغسطس 1990 .

**السؤال 74** : الفكر يتطوّر مع الزمن أم يتورّط ؟ .

**الجواب** : يتطوّر نحو الأفضل إذا أحسن العقل قيادته .

**السؤال 75** : الوقفة أمام المرآة . . هل تعجبك ؟ .

**الجواب** : لو لم تعجبني لغيرتها .

**السؤال 76** : في زحمة العمل والفكر . . أين نقف ؟ .

**الجواب** : في الاثنين معاً لأن الفكر والعمل لا ينفصلان .

**السؤال 77** : متى يصبح الموت ولادة أخرى ؟ .

**الجواب** : حين ينصف التاريخ صانعيه .

**السؤال 78** : هل هناك روح رياضية بالفعل ؟ .

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

**السؤال 79** : الدماء المنهمرة من الكرة الأرضية على أي مصير تصب ؟ .

**الجواب** : على مصير العدل والحق والارتقاء الإنساني .

**السؤال 80** : ما الفرق بين الكذبة البيضاء والكذبة السوداء ؟ .

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

**السؤال 81** : الفيديو كليب . . بماذا يذكركِ ؟ .

**الجواب** : كوكتيل ليس منسجماً دائماً . لقد طغى فيه التقليد والرغبة في الإبهار على المضمون .

**السؤال 82** : كيف نستطيع هزيمة الألم ؟ .

**الجواب** : بالإيمان .

**السؤال 83** : أين تكمن رجولة الرجل ؟ .

**الجواب** : في عقله وحكمته ورباطة جأشه في مواجهة الصعاب .

**السؤال 84** : ما الذي بقي فيك من طفولتك ؟ .

**الجواب** : كلها .

**السؤال 85** : متى اجتاحك الكسل ؟ .

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

**السؤال 86** : متى ننتبه إلى ضرورة الترشيد في كل شيء ؟ .

**الجواب** : عندما نتعظ من التجارب .

**السؤال 87** : أيهما أكثر قرباً من نفسك . . استلهام لوحة تشكيلية أم قصيدة شعرية ؟ .

**الجواب** : القصيدة .

**السؤال 88** : ما الحبّ ؟ .

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

**السؤال 89** : ألذ ما فيه ؟ .

**الجواب** : التضحية .

**السؤال 90** : ما الذي يقتله ؟ .

**الجواب** : الأنانية .

**السؤال 91** : وما الذي يحييه ؟ .

**الجواب** : التفهم .

**السؤال 92** : وما الذي يعكر صفوه ؟ .

**الجواب** : الحسد والنميمة .

**السؤال 93** : هل أنت متعصبة لما تحبين ؟ .

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

**السؤال 94** : حين ينحدر الشعور . . كيف يمكننا استعادته ؟ .

**الجواب** : بالتمسّك بالقِيَم العليا .

**السؤال 95** : متى يتراجع الحبّ كقيمة ؟ .

**الجواب** : حين تنتصرُ الرغبات الآنية على القيمة الكبرى فيه .

**السؤال 96** : متى تحيطين نفسك بأسوار كهربائية ؟ .

**الجواب** : عندما أقوم بتدريس الأولاد .

**السؤال 97** : لماذا تنتظرين العيد ؟ .

**الجواب** : لأفرح بفرح الأطفال حولي .

**السؤال 98** : في ثلاث رسائل مغسولة بالنهار . . . اكتبي ما شئت .

**الجواب** : رسالة إلى المسلمين : افهموا الإسلام واعملوا به .

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

رسالة إلى المرأة : سلاحك عقلك لا دَمعك .

**السؤال 99** : من هو أمير الشعراء العرب الآن ؟ .

**الجواب** : إنه وحده المتنبي بالأمس واليوم وغداً .

**السؤال 100**: ومن هي أميرة الشاعرات العربيات ؟ .

**الجواب** : لم أسمع بها حتى اليوم .

# 19

# اللغة، الحلم، التجربة
## قراءة في شعرية «البوح» عند سعاد الصباح

أ.د. وليد منير

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

**سارتر**

(1)

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

الحالمة . . . وهكذا . من المهم أن ننظر إلى تنويعات الخطاب بالعين نفسها التي تنظر إلى اختلاف المسافات والزوايا في علاقاتها بطبيعة اللقطة . اللقطة هي أصغر وحدة من وحدات المعنى ، ولكنها الركيزة الأساسية للسرد البصري كله . وللّقطة ، كما يقول «لوتمان» ، نوع من الحرية اللصيقة الصلة بالكلمة ، ومن ثم يمكن عزلها وربطها بغيرها من اللقطات حسب الدلالة[1] . الحرية لقطة ضمن لقطات مختلفة تقابلها ، والحب لقطة ضمن لقطات مختلفة تقابلها . بيد أننا لن نفهم معنييهما ، على الوجه الصحيح ، إلا في سياق عزلهما وربطهما في آن . كل حقيقة مثنّاة في قراراتها كما يقول «باشلار» . الحلم ، أيضاً ، حقيقة بقدر ما يكون الواقع حقيقة . والذات هي التي تصوغ حقيقة الحلم وحقيقة الواقع وفقاً لمنظورها . الذات ، إذن ، لا تنفصل عن التاريخ ، والتاريخ لا ينفصل عن النسبي . كل حقيقة تعبّر عن نسبية التاريخ الذي تندرج الذات في نسق محتواه . بيد أن الذات تؤسطر التاريخ حين تطبعه بطابع اللغة الرمزية . ولأن «الشفرة ثغرة مفتوحة في كثافة الأشياء»[2] . فنحن ، دائماً ، نقيم حوارنا مع اللغة بوصفها مناسبة سانحة لتفتّح الوعي على حضور الكينونة . والكينونة ، هنا ، كينونة الأنثى التي تكتشف إمكانات الوجود في تجاوزه لمعطيات لحظته :

أخرج عن النص القديم للأنوثه
وأخترع أنوثتي كما أريدْ
وأحدّد مكان شفتيّ . . وألوان عينيّ . . كما أريدْ
(. . . . . .)
أخرج من بطن الخرافهْ
وأسنان شيخ القبيلهْ
وفناجين القهوة العربيهْ
وأخلع الحذاء الصينيَّ الضيِّقَ
من عقلي . . ومن قدمي
وأذهب معك إلى آخر الحريهْ

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

أيا سيدي :
لا تؤاخذ جنوني
فإني بدائية النزوات
وعشقي ـ مثلي ـ بدائي
سأبقى أحبّكَ
مهما ضجرتَ
ومهما صرخت
ومهما احتججت
ومهما أردت التحرّر من كحلي العربي
ومن شَعري الكستنائي
سأبقى أحبّك
حتى تسيل دماك
وحتى تسيل دمائي

**خذني إلى حدود الشمس**

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

هنا ، نعثر على طقس للتعميد الديونيزوسي حيث تأخذ الأسطورة مكانها بامتياز . وأحد حوافز الأسطورة هو الإصرار على تمزيق الثوب الاجتماعي ـ الثقافي بكل ما يرمز إليه من نخبوية المكانة المقرونة بالإرث العائلي المصون . إن جسارة البوح تنسف كل شيء ، فلا يبقى سوى المسكوت عنه في صورة المصرَّح به . ولذلك فإن «ولاّدة بنت المستكفي» هي

النموذج المرجعي الأصيل الكامن في مهاد الوعي الشعري للشاعرة . وقد أشارت هي إلى ذلك الاتصال صراحة عندما كتبت أن بعض النساء في تاريخنا الشعري قد كسرن الاحتكار العاطفي ، كما فعلت الشاعرة الأندلسية ولاّدة حين أعلنت أنها تعيش حالة عشق ، وكشفت أوراقها الغرامية بكل شجاعة[3] .

(2)

التأويل مغامرة . ولعلّه مغامرة محبّبة لأنها تفتح الحوار مع اللغة على معنى غير ميسور ، بل على أكثر من معنى في الوقت نفسه . يقول «بارت» إن الحلم يصنع بين الاستماع والنظر روابط تتكامل في تشكيلها[4] . سوف نلاحظ أن للصوت بروز الصورة البصرية نفسها في كثير من الأحيان ، خاصة عند خفوت درجة التمثيل الواقعي للتجربة ؛ أي عندما يتمّ التركيز الداخلي للذات على لحظة حلمية تحاول دمج الحاسّتين معاً سعياً إلى استبطان أعمق :

حلمت ليلة أمس
بأنني مستلقية تحت أشجار حنانك
وأنك تسقيني حليب العصافير
وتطعمني فاكهة القمر
خفت أن أقصّ عليك ما رأيت
حتى لا تضحك من تخيلاتي
وتكسر صندوق أحلامي

**في البدء كانت الأنثى**

من المهم أن نلاحظ التجاوب الواضح بين المحسوس السمعي (العصافير ، أقصّ عليك ، تضحك ، تكسر) والمحسوس البصري (أشجار ، حليب ، فاكهة ، قمر) كما أن الانتباه إلى فصيلة المفردات التي تنتمي إلى حقل المحسوس ذاته يقودنا إلى إدراك فاعلية الوظيفة الإيحائية لمعجم الأداء بحيث يتولّد دائماً هذا الشعور بمناخ الحلم ، بتداخلاته ، والتفافاته ، وتداعيات عناصره .

فلنتناول موقفين حلميين آخرين على جانب من الاختلاف الملحوظ . نقرأ من الشاعرة :

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

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

نقرأ أيضاً :

كان هو المهدي في خيالنا
وكان في معطفه يخبىء الأمطارْ
وكان إذ ينفخ في مزماره
تتبعه الأشجارْ
وكان في جبينه سنابل وحنطة
وفي رنين صوته ما يشبه الأذانْ
وكان في قدرته أن يطلع السنابلْ
ويجمع القبائلْ
ويستثير نخوة الفرسانْ
ويرجع الملك إلى بيت بني عدنانْ

(من امرأة ناصرية إلى جمال عبد الناصر)

ورغم اختلاف الموقفين ، فإن خيال الحالم الذي يجمع بينهما يمنحهما معاً هذه الروابط المتبادلة الملموسة بين السمعي والبصري . وفي الحالات الأخرى ، أو لنقل في أغلبها ، حين تعلو درجة التمثيل الواقعي للتجربة ، يميل تشكيل هذه الروابط إلى الاختلاف قليلاً حيث يبرز طرف من الطرفين على حساب طرفٍ آخر فتتحدد مساحة الأخير على نحوٍ ما . ربما

كانت الأنوثة ، في مخيال حلمها ، تسعى إلى التوازن بوصفه قيمة ناظمة للوظائف المتعددة (العشق ، الأمومة ، الصداقة . . . ألخ) . وربما كانت الأنوثة ، في المخيال نفسه ، تميل أكثر فأكثر إلى التداعي الذي يؤكّد انديا ح أدوات الإدراك الحسّي بعضها عن بعض بما يقوم دليلاً على خصوصية الاستقبال (الرهافة ، الشفافية ، نفاذ الرؤية) .

ثمة ما يجعلنا نشعر أن للحلم استدارة ما كأنه أسورة أو خاتم . وسواء أكنا نحلم في اليقظة أم في المنام ، فإن للحلم ، برغم كل شيء ، سحراً أنثوياً . يكتب «باشلار» : «كل ما هو دائري هو قريب من أن يكون عيناً»[5]. فكيف نختبر كون الأشياء التي تراها عين الأنثى تعيد أبعاد تكوينها كما يحدث في الحلم ؟ . وهل ثمة ما يمنحها إيقاعاً جديداً يميّزها عن ذاتها السابقة ؟ . لا ننسى ، كذلك ، أن الحلم نوع من البوح الباطني . إنه لغة للظلّ أو اللاشعور حيث يظهر «الأتيمو» كأبٍ أو قديس أو كحكيم أو كرجل بدائي[6] :

يا سيِّدي :
يا أيّها المخبوء من عشرين عاماً في الوريدْ
يا مَن يغطِّيني بمعطفهْ
إذا سرنا معاً فوق الجليدْ
ما دمت لاجئة لصدرك
ما الذي من هذه الدنيا أريدْ ؟ .

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

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

في داخلي . .
مسيرات نسائية طويلة
تبدأ من طنجة
وتنتهي في حضرموت
وشعارات مكتوبة بأحمر الشفاه
وأعلام مصنوعة من خيوط جوارب قديمة
واحتجاجات ضد نظام الحزب الواحد
والرجل الواحد
والفراش المتعدِّد الجنسيات
. . . وعندما تنتهي المظاهرة
وترجع الأمشاط إلى أغمادها
وترجع الخواتم إلى جواريرها
وتعود العطور إلى قواريرها
أرمي لافتاتي
وأنسى احتجاجاتي
وأبحث عنك في أي مقهى قريب
لأشرب القهوة معك

**امرأة بلا سواحل**

إن كل ما هو أبسط هو أكثر احتفاظاً بغوايته . والتناقض ، في ذاته ، ليس ضد البساطة ، بل ربما كان أحياناً أبرز دلالاتها جميعاً ، فهو علامة واضحة على التردّد والضعف والتراجع (وهي خصائص إنسانية تنبع من التقلّب العفوي بين المشاعر والأفكار) . المفارقة ليست ، أبداً ، مورداً أيديولوجياً سحيقاً ، وليست في كل الأحوال ـ جدلاً مركّباً . إنها قد تكون ، في غير حالة ، سلوكاً ساذجاً أو بريئاً يعكس روح الحياة نفسها . وهي ، بذلك ، تنطوي على شيء من «الغفلة التي تؤدِّي إلى تضادّ المظهر مع الحقيقة»[7] . ترى إلى أي حدٍّ بالنسبة إلى ذات أنثوية متيَّمة ؟ ! . من وجهة نظري ، تكون هذه المفارقة (الغفلة المطمئنة) أقرب إلى ذات الأنثى في فضاء التجربة منها إليها في فضاء الحلم . للحلم مفارقات أخرى من غير هذا

النوع . وأذكاها جميعاً هو كسر التواؤم داخل بنية الزمن والمكان . في التجربة يكون رهان المفارقة على الذات والموقف بالدرجة الأولى ، ولكن داخل الاتساق الزمني والمكاني . لذلك فإنّ الضيق بالزمن والمكان هو أولى الخطوات المحظوظة للولوج ، حثيثاً ، إلى عوالم الحلم . غفلة الحالم غفلة سعيدة تطفو على حدود جسده المشروط بالزمان التعس . ومن ثم فإن الحلم حقيقة الحضور الخفيّ الذي لا يُقاوم : الحضور الذي يفتح ينابيعه على استعارة متجدِّدة .

(3)

عرف الأدب المصري القديم (وكذلك الأدب العربي في طرف منه) الخطاب الإيروتيكي للأنثى بما يعني اقتحام المرأة لمنطقة (التابو) في آنات تاريخية معيَّنة .

جاء في إحدى البرديات :

أنت تحبني
ويقيني بذلك
يشدُّني إلى جوارِك
وبين كل الرجال أنت أوَّلهم عندي
هكذا يؤكِّد لي قلبي
الدُّنيا كلّها تضيء
وأنا أحلم بالنوم معك
كما نفعل الآن
وحتى نهاية الأبد ! .[8]

وقد كانت ألفاظ «حبيبي» و«محبوبتي» و«أخي» تتصدَّر قصائد المرأة قبل أن تظهر كلمة «صديقي» التي استبدلت باستعارة الحب لرابطة الدم الأبدية استعارته لرابطة التقارب والثقة والولاء المؤقتة . قال الشاعر العربي القديم :

دعتني أخاها أم عمرو ولم أكن
أخاهـا ولم أرضـع لهـا بلبانِ

دعتنـــي أخاهـــا بعدما كان بيننا
مـــن الأمـــر ما لا يفعلُ الأخوانِ

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

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

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

1 . كيف نسيت حبنا ، وعهدنا النضيرا ؟ .
ألم أكن أميرةً . . . وكنت لي أميرا ؟ .
ألم أكن غرامك الأوَّل والأخيرا ؟ .

* * *

2 . يا هولاكو هذا العصرْ
ارفع عنِّي سيف القهرْ
إنك رجل سوداويٌّ ، مأساويٌّ ، عدوانيّ
لست تفرِّق بين دمايْ
وبين نقاط الحبرْ

* * *

3 . فرق كبير بيننا يا سيِّدي
فأنا الحضارة والطغاة ذكورُ

* * *

4 . ليتني غانيةُ «الجيشا» التي تهوى العطاءْ
ليتني كي أهب العمر لعينيك فداءْ
(. . . . .)
وأذيب الثلج من حولك في برد الشتاءْ
وتراني ظلّك الحاني إذا ما الصيف جاءْ

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

5 . تتصارع في أعماقي رغبتان
رغبتي في أن أكون حبيبتك
وخوفي من أن أصبح سجينتك
يتصارع القمر والوحش
والأبيض والأسود
(. . . . .)
والرغبة في وصالك
والرغبة في اغتيالك

* * *

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

**امرأة بلا سواحل**

7 . إنَّني إحدى الأعضاء القديمات
في منظَّمة الدفاع عن حقوق الإنسان
ومنذ أن كنت طالبةً

وأنا أَمشي في كلِّ المسيرات التي تطالب برحيل الاستعمار
ولكنَّني منذ عرفتك
نسيت حقوقي
ولَم أَعُد متحمِّسةً لرحيلك عنِّي . . .
يا أَجمل المستعمرين

**في البدء كانت الأنثى**

8 . أَنا امرأة من فضاء بعيدْ
ونجم بعيدْ
فلا بالوعود أَلين ولا بالوعيدْ
أَنا لست أَنثاك يا سيِّدي
فنحن نقيضان في كلِّ شيءْ
ونحن غريبان في كلِّ شيءْ
فماذا لديَّ تريدْ ؟ .

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

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

إن الحب بوصفه فكرة (شأنه في ذلك شأن كل الأفكار الكبيرة كالحرية والعدالة . . ألخ) يعدنا ، دائماً ، بما هو أكبر من تجلّياته في أنساق الواقع . لذلك يظلّ (الحب ـ الحلم) أكبر من (الحب ـ التجربة) . ومن ثمَّ فإن اللغة الشعرية التي تخضع لشروط الرؤية الرومنسية تحاول ، في كلِّ لحظة من لحظات أدائها ، أن تفتح التجربة على الحلم . يقول «أريك فروم» إنّ المحبّة صيرورة ، عملية تجديد وإثراء للذات[9] . لا بد أن نفهم أن الصيرورة عملية زمنية يتوافر فيها حافز التغير الخلاّق ، وأنها ـ بهذا المعنى ـ تحوي

جزءًا من الحلم وجزءًا من الواقع ، ولكن هذين الجزءين معاً يندمجان في وحدة واحدة لا يصدعها النكوص أو النقض . إن الحلم ، هنا ، ماثل في قلب التجربة وليس منفتحاً لها أو عليها . وفي الصين القديمة كانت وحدة الشعور بين «الين» (الجوهر الأنثوي) و«اليانج» (الجوهر الذكوري) تمثل مبدءًا كلياً للحياة ، أي مبدءًا نفسياً اجتماعياً وإيروتيكياً في آن . إن فلسفة للحب ، ربّما ، ظلّت تعوز المجتمع العربي بسببٍ من فكرة «القناع» . وهي فكرة أسَّسها الخوف والحذر وفقدان الثقة الطويل ، وأفضى إليها ، بصورة أو بأخرى ، مفهوم «التقيَّة» . ثقافة «القناع» ثقافة أمَّة مقهورة من سلطانها الداخلي ، ومضطهدة من غازيها الخارجي . ثقافة واقعة بين شقّي الرحى ، فإمَّا أن تموت وإمَّا أن تتحايل على عدويها الغاشمين . وقد فضَّلت أن تتحايل على عدويها الغاشمين فتولَّدت عنها منظومة متسلسلة من القيم التي تتلاعب بالضوء والظلّ . وهكذا أصبحت ، في النهاية ، ضحية نفسها ، وأصبح أبناؤها ضحيتها .

أريد أن أكتب
لأتحرَّر من أُلوف الدوائر والمربَّعات
التي رسموها حول عقلي

* * *

أريد أن أكتب لك
أو لغيرك
أو لأي رجل في المطلق
أريد أن أقول للورق
مالا أستطيع قوله للآخرين

* * *

أريد أن أكتب
لأستريح قليلاً من أقنعتي

(4)

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

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

ليتنا نحيا مدى أيّامنا للأبدِ
كلَّما أنظر ألقى في جواري ولدي
وأُلاقيه بحضني كلّما امتدَّت يدي

**إليك يا ولدي**

وفي أُمومة الحب يحدث شيء مشابه إذ يتولَّد الحدب من الحنان ، ويتولَّد الحنان من إحساس عميق بأن كلاً من الجسدين هو كناية عن الآخر (جزء يكني عن كلّ أو كل يكني عن جزء) ، وأن امتداداً ما لحبل سرِّي خفي بين الجسدين يوحِّد بينهما ، ويجعل مدارهما مداراً مشتركاً :

إنَّ الأُمومة في داخلي
تطغى على جميع العواطف الأُخرى
فلماذا أخاف عليك كل هذا الخوف ؟ .
لماذا أمدّ يدي بحركة تلقائية ؟ .
لوضع شال الصوف على رقبتك
وإقفال أزرار معطفك الجلدي
قبل أن تخرج إلى الشارع ؟ .

* * *

إنَّ إحساس الأُمومة نحوك
يدفعني إلى ارتكاب حماقات لا تتناسب مع وقاري
ففي بعض لحظات التجلِّي
يخطر لي أن أقصّ لك أظافرك
وفي بعض لحظات الوله
يخطر لي أن أجفِّف شعرك
وأنت بين يدي مستسلم كحمامة

**قصائد حب**

نقرأ كذلك :

أحياناً يخطر لي أن ألدك
لأحمِّمك
وأنشِّف قدميك
وأُمشِّط شعرك الناعم
وأُغنِّي لك قبل أن تنام

**في البدء كانت الأنثى**

لا بدّ أنَّ الطفل يتسرَّب من الرَّجل بينما تتسرَّب الأُمّ من المرأة لينشئا علاقة متقاطعة مع علاقة الرجل والمرأة نفسيهما . ويؤدِّي إسقاط كل محور من هذين المحورين على الآخر إلى أن يصبح الحبّ ذا معنى مزدوج ؛ فهو ـ من ناحية ـ يحرِّكه نموذج الرغبة الحسِّية الذي يجعل من اللذّة تحريفاً لمبدأ الاحتواء ، ومن ناحية أُخرى ، يخترقه نموذج النزوع في مستواه الغريزي النفسي فيجعل من الاحتواء تحريفاً لمبدأ اللذَّة :

طالما طرحت على نفسي
أسئلة طفولية لا جواب لها :
هل أنا حبيبتك ؟ .
أم أنا أُمّك ؟ .
هل أنا ملكتك ؟ .

أم أنا مملوكتك ؟ .
هل أنا أنا ؟ .
أم أنا أنتَ ؟ .

**قصائد حب**

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

أيّها الطفل الفوضوي
الذي عذَّبني كثيراً
وأسعدني كثيراً
إنَّني لن أُعاقبك
على الأواني التي كسرتها
وعلى الستائر التي أحرقتها
وعلى قطّة البيت التي خنقتها
إنَّني لا أَلومك
على كل هذا الخراب الجميل
الذي أحدثته في حياتي
ولكنَّني . . . ألوم أمومتي

**قصائد حب**

يقول «فروم» إن الحب يقوم على اندماج شخصين كانا منفصلين ، في حين أنَّ الأُمومة تستلزم انفصال شخصين كانا مندمجين[10] . هنا تفترض المرأة في الرجل الذي تحبّه أنه كان مندمجاً بها أصلاً (ما دام هو وليدها) قبل أن يندمج بها فعلاً (منذ زمن العشق القريب) ، وأن اندماجه الآن بها ما هو إلاّ واقعة قد تَكرَّر حدوثها فقط ، إذ إن لهذه الواقعة جذوراً في الماضي . في هذا المستوى من المخايلة اللاشعورية يتم تنشيط «الرمز» من جديد في ثنايا الخطاب العاطفي ليصبح البوح صورة لتمثّل الدور الأُمومي في لعبة «تدليل الدمية» :

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

* * *

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

**في البدء كانت الأنثى**

* * *

أيّها الديكتاتور الصغير
الذي يستعمل بذكاء حناني
ونقاط ضعفي
أيّها الطفل السّادي
الذي يلعب بأعصابي
كما يلعب بطيارة من ورق

**قصائد حب**

لا تقل أمثولة «الطيارة الورقية» دلالة على أمثولة «الدمية» . إن دلالة «الدمية» تكمن في «الحنو» و«الدنوّ» مناطي أمومة الأنثى ، ولكن دلالة «الطيارة الورقية» التي يولع بها ، عادة ، الأطفال من الذكور ، تكمن في «مدى التحكّم والسيطرة عبر مسافة بعيدة» . وفي أي لحظة مفاجئة بالطبع ، من الممكن أن ينقطع الخيط ، أن تنفلت الطيارة من اليد ، أن تمزّقها الريح ، أن تتعلّق بغصن شجرة ، أي من الممكن فقدانها . لا ننسى ، أيضاً ، أنّ مهد «الدمية أو العروس» يتميّز بالصلابة والثبات : الأرض أو الفراش أو المائدة أو حجر الأنثى ، أمّا مهد «الطيارة الورقية» فهو الهواء ، الفراغ الذي يتقلّب على نفسه . «الدمية أو العروس» شيء في ذاته ، ولكنّه شيء يحاكي كائناً بشريّاً أو إنساناً . «الطيارة الورقية» ـ برغم طموحها ـ شيء يحاكي شيئاً آخر . تؤسس أمثولة «الدمية» إذن ، فكرة «العطاء» بينما تؤسس أمثولة «الطيارة الورقية» فكرة «المروق» . العطاء حركة نحو الآخر ، في اتجاهه تحديداً ، والمروق ـ على النقيض من ذلك ـ حركة تتباعد حثيثاً عن ذلك الآخر :

أيُّها الرجل الذي لا يرى بالعين المجرَّدة
أيّها الغجري الذي تزوَّج البحر
وحقائب السفر

* * *

إنّني أعرف جيداً
أنّني أقامر على رجل لا يأتي
وحصان لا يربح

* * *

أيُّها البحّار الفينيقي
الذي ليس له مرافىء ثابتهْ
ولا عناوينُ ثابتهْ
ولا ولاءاتٌ ثابتهْ
لا حظَّ لي معك

(5)

تلعب أسطورة «الفقد» في شعر الشاعرة دوراً إبدالياً يجعل من المكان ذاكرة لحاضر الحياة . إن «الفقد» الذي ينبغي ، من حيث المبدأ ، أن يفضح الغياب يقوم بما هو عكس ذلك . إنه يؤسطر الحضور ومن ثمّ يصبح الغائب مركزاً حول فلكه قدر الكائنات والأشياء .

وإذا كان ثمّة «أنماط من الخطاب توجد بين الخطاب في عمومه و«أمثلة الخطاب» كما يقول «تودوروف»[11] ، فإننا أمام خطاب من النمط التمثيلي Représentation الذي يتيح للخيال العاطفي أن يحرّك أشكاله ، ويولد منها نماذج استعارية أشبه ما تكون بالحلم .

نقرأ من قصيدة (من أمنية . . إلى مبارك) :

يا أَخي . . أَصبح لي اليوم من العمر سنهْ
قُم . . وهنِّئني ببعض البسمات المحسنهْ
عُد . . وهَب لي لعبة أو زهرة أو سوسنهْ
عُد . . وبدِّد من سماء البيت غيمَ المَحزنهْ
جافت الأنغام بيتاً ، كنت فيه أُرغنهْ

**إليك يا ولدي**

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

وفي مدينة (عاليهْ) . .
وبين كروم العنب وأَشجار الكرزْ
وأَزهار الدفلى
أنجبت أَحلى قصائدي (مبارك)
وهكذا أعطاني لبنان شهادتين أَفتخر بهما . .
شهادة الحياة . .
وشهادة الأمومهْ . .

**خذني إلى حدود الشمس**

نقرأ أيضاً من قصيدة حرائق على الثلج :

شوارع «مجيف» مضرّجة برائحة صوتكْ
وكراسي المقاهي . . محجوزة على اسمكْ
وجبن منطقة «السافوا» . . لا طعم له بعدكْ
وآثار أقدامك على الثلج
محفورة على جدران الذاكرة
فأعِد إليَّ يا سيِّدي
خرائط المدينة

**خذني إلى حدود الشمس**

ولمَّا كانت الفانتازيا دائماً «تتموضع في علاقة مع كل من الشعر والأمثولة»[12] فإن (نداء الأخت) و(قصيدة الطبيعة) و(ذاكرة المدينة الثلجية) ثلاثة محدّدات دلالية لالتقاء الحلم واللغة والتجربة في نقطة واحدة .

إن هذه النقطة تعبِّر عن تبادل واضح في الأدوار بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب . ويتوازى رفض المرأة لغياب مَن تحبّ مع رفضها لغيابها ذاته ؛ أي أنّ الذات الأنثوية هنا ، أيضاً ، تمثّل أسطورة للفقد . ولنتأمَّل هذا التعبير : «فتافيت امرأة» لكي ندرك إلى أي مدًى جاوز ذلك الفقد الأنثوي صورته البسيطة ليوغل في تعميق الإحساس بالانسحاق ! :

أيُّها السيِّد :
لو حاولت أن تمسكني
لن ترى إلاَّ فتافيت امرأة
لن ترى إلا فتافيت امرأة
لن ترى إلا فتافيت امرأة

**فتافيت امرأة**

إنَّ الحضور الماثل أمامنا هو حضور ذرات ، وهذه الذرات تتماسك ظاهريّاً إذ إنها تنتظر أوَّل لمسة لكي ينحلّ تماسكها كالكعكة الناعمة تماماً ، فتنفرط وتتناثر . هذه الهشاشة ، في ذاتها ، هي نوع من الترائي المسكون بغواية التشوُّف والاستشراف . إنَّ

الحضور في أسطورة «الفقد» ليس أثراً ، ولا يمكن له أن يكون كذلك . إنّه ، بالأحرى ، انفتاح واتّساع وانتشار ينطوي على رهافة روحية من درجة أعلى . وبذلك فهو يشبه الأثير في مظهر إحاطته وامتداده ، ولكنه يستدعي ـ في الوقت نفسه ـ كثافة معيَّنة للإشارات التي تجعل من صاحب الحضور المتخيّل مركزاً لدائرة كونية تتَّسم بقداسة ما . هنا ، بالتحديد ، تلعب أمثولة «البعث الكوني» دورها بامتياز . وتشارك رمزيّات المكان كلّها في هذا البعث لتؤكِّد الروح الشمولية للعالم الذي يتمثَّل كمرآة تحتفظ ، دائماً ، بانعكاسات الصور دون أي تفريط . وكما يقول «مرسيا إلياد» فإن «الحركة وإعادة التوالد تتتابعان إلى ما لا نهاية»[13] :

الساعة تدقّ
وأجراس أحزاني تدقّ معها
ورياح الألب تنزع قبَّعة الصوف عن رأسي
والثلج يحرقني بناره
وأنتَ تمرّ في شرايييني
شريانا . . شريانا
شبراً . . شبراً
زاويةً . . زاويةً
موقعاً . . موقعاً
الساعة تدقّ
وأنا مدجَّجةٌ بالعشق حتى أسناني
فيا أيُّها المختبىء في أهداب غمامة
فلتهمر روعةَ أمطارك
فأيّامي تتشقَّق عطشاً

**خذني إلى حدود الشمس**

نقرأ أيضاً :

يمرّ عطرك في مخيِّلتي
كسيفٍ من المعدنِ

يخترق الجدران . . والستائر
يخترقني
يبعثر أجزاء الزمنِ
يبعثرني
وتتركني أمشي حافية على زجاج المرايا
وترحل

**فتافيت امرأة**

إن «رجع الصدى» بالمعنى الاستعاري الذي يجاوز حدود الزمان والصوت ، هو الصورة ـ المفتاح بالنسبة إلى كلّ الصور الأُخرى التي تلعب على ثنائية : الغياب / الحضور في أسطورة «الفقد» . وسواء أكان الفقد موتاً أو نفياً أو رحيلاً أو تشذّراً ، فإن «الولادة الثانية» أو «البعث الكوني» بكل تداعيات الحضور المتخيَّلة (سماء البيت والأرغن والكرمة ، والكرز والدفلى ورائحة الصوت وآثار الأقدام وأهداب الغمامة والعطر وسيف المعدن . . . ألخ) نموذج يتشكَّل لـ «رجع الصدى» على نحو أليجوري ذي تلوينات متعدِّدة . وهكذا ، فإن التردّدات ، كما يقول «باشلار» ، تحدث يقظة حقيقية في الروح عن طريق ترجيع صورة شعرية واحدة ، حيث تدفع هذه الصورة ، من خلال طزاجتها ، آلية اللغة بكليتها إلى الحركة ، فالصورة الشعرية تضعنا على باب مصدر الوجود الناطق[14] .

لا بدّ أنَّ الحُلم ، في هذه الحالة ، هو عين داخلية ترى من الواقع أو التجربة ذلك الوجه الآخر الذي يمثّل السر القابع في زاوية . وهذه الصوفية الرومنسية التي تجعل من اللغة نفسها شهوداً لا تقيم اعتباراً للفواصل القائمة بين الجسد والروح ، بل لا تعترف ، أصلاً ، بهذه الفواصل الوهمية التي ينبثق عنها ، ربما ، أعتى أشكال الاغتراب . وبنفي «الغياب» بدءًا من هذا الطرح الشعري ينتفي ما يتأسَّس عليه من مضمونات العزلة اليائسة ، وثيمات الضياع الوجودي المتّصل ، ويمتدّ أفق الرؤيا بعيداً ليحتوي في طيّاته انحيازاً ما لجسارة الحياة ، ولإبداع معناها على نحو غنيّ وبسيط ، مكتنز وشفّاف ، حارّ وأليف في آن . ولعلَّ هذا هو أحد الأسباب القوية في حركتي المدّ والجذر المتناوبتين ، دوماً ، بين حالة العشق وحالة الأُمومة :

أحملك كأنثى الكانغارو في بطني
وأقفز بك من شجرة إلى شجرة
من رابية إلى رابية
من قارة إلى قارة
أحملك تسعة أشهر
تسعين شهراً
تسعين عاماً
وأخاف أن أَلِدك
حتى لا تضيع منّي في الغابة

**في البدء كانت الأنثى**

إنَّ هذا «الحمل الأبدي» ، وهو نفسه عنوان القصيدة ، يمثِّل ـ في طابعه الأَلِّيجوري ـ ظلالاً متعدِّدة (الاتّحاد الحسِّي ـ الديمومة ـ الاحتواء الروحي الموازي لكلية الطبيعة في إيقاعها البدائي) تصبّ في دلالة واحدة هي «استحالة السماح بالفقد» أو «الاستعصاء على الغياب» .

في هذا السياق نقرأ أيضاً :

فرحي بلقائك
كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحم

**في البدء كانت الأنثى**

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

(6)

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

إن الكتابة . .
تبتكر لي جنّات صناعيةً
لا أستطيع دخولها
(. . . . . .)
الرجل يكتب في أوقات فراغه
والمرأة تكتب في أيّام خصوبتها
واحتشادها بالبروق
والفاكهة الاستوائية
سوف أبقى أصهل
مثل مهرة فوق أوراقي

**قصائد حب**

ولأن المرأة تكتب «بذات الطريقة التي تعطي بها طفلاً وبنفس الحماسة التي تمنح بها حليبها ، كما تقول الشاعرة ، فإن الكتابة تغدو ، بذلك ، شكلاً من أشكال الغريزة . كيف تكون الغريزة (وهي أكثر الأشياء طبيعية) جنّة صناعية إلاّ إذا أصبحت مساحة محرمة (تابو) ؟! :

يقولون : إن الكلام امتياز الرجال فلا تنطقي
(. . . . . .)
وإن الكتابة بحر عميق المياه فلا تغرقي

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

ينم الانصهار الحادث ، على المستوى المجازي ، بين الكتابة والكلام والشعر والمرأة عن إحساس صارخ بسطو تاريخي مقصود على جنسية اللغة ذاتها Gender of Language ؛ فاللغة ، بدءًا ، لفظة مؤنثة ، وكذلك الكتابة ، والكلمة ، والقصيدة (ولنلحظ استعمال

التشبيه البليغ الذي يحذف أداة التشبيه في ذلك العنوان «القصيدة أنثى والأنثى قصيدة» كما ينبغي ملاحظة الاستبدال القائم بين مفردتي «الكلمة» و«الأنثى» في عنوان **في البدء كانت الأنثى** .

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

لا تقرأي من اليمين إلى اليسار
على الطريقة العربيهْ
ولا من اليسار إلى اليمين
على الطريقة اللاتينية
ولا من فوق . . . إلى تحت
على الطريقة الصينية
إقرأني ببساطة
كما تقرأ الشمس أوراق العشب
وكما يقرأ العصفور كتاب الوردهْ

**في البدء كانت الأنثى**

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

هذي بلاد تختن القصيدة الأنثى
وتشنق الشمس لدى طلوعها
حفظاً لأمن العائلة
وتذبح المرأة إن تكلّمت
أو فكّرت

أو كتبت
أو عشقت
غسلاً لعار العائلهْ

**خذني إلى حدود الشمس**

ومن الغريب أن يتناقض الوعي الاجتماعي ذاته مع اللغة التي أنتجها وأنتجته . فعلامات التأنيث ، أحياناً ، كما يقول «وينسنك» ، تفيد المبالغة والتعظيم كقولنا مثلاً : علاّمة ، وفهّامة ، ورحّالة ، وصنّاجة ، كأن المجتمع الذي انطبع ، في لحظة ما ، بطابع الذكورة الغاشمة ، قد انقلب على اللغة وسلبها جنسها بالفعل دون أن يفطن هو نفسه إلى ذلك . وأنث أنوثة ، لانَ ، فهو أنيث . ويقال حديد أنيث أي مرن غير صلب ، ومكان أنيث أي سهل مِنبات . و يخفى ما بين الأنيث والأنيس من جناس دالّ : فالأنيس من تذهب به الوحشة للين حديثة ، ومرونة طبعه ، ولطف معشره . وكان الصوفي الكبير «على الخوّاص» يقول إن الأصل في العالم الأنوثة ، ولذلك فقد سرت فيه بأسرها وكانت في النساء أظهر[15] .

ويقرِّر «باشلار» أن «المؤنث في الكلمة يزيد من سعادة التكلّم»[16] وأن «العطف للأشياء الحسنة التسمية يولد فينا موجات أنثوية» . إن حبّ الأشياء من زاوية الفائدة من استخدامها لهو عمل مذكَّر . إنها أجزاء أعمالنا ، أعمالنا الحادة . لكن أن نحبّها حبّاً حميماً ، لذاتها ، ببطء الأنوثة ، هذا هو الذي يدخلنا في متاهات الطبيعة الحميمة للأشياء[17] . فلننظر إلى التسميات السعيدة التي تمنح الكلام حبوره إلى حدّ أنها تفرض تكرارها بدءًا من كونها تمييزاً يزيل إبهام ما قبله :

تتشكَّل أنوثتي على يديك
كما يتشكَّل شهر إبريل
شجرةً شجرةً
عصفوراً عصفوراً
قرنفلةً قرنفلهْ
(. . . . . .)
على يديك

أكتشف للمرة الأولى جغرافيةَ جسدي
تلّةً تلّهْ
ينبوعاً ينبوعاً
سحابةً سحابةً
رابيةً رابيهْ
(. . . . . .)
تتشكّل أنوثتي على يديك
كما يتشكّل قوس قزح
بقعةً خضراء
بقعةً زرقاء
بقعةً برتقاليهْ

**قصائد حب**

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

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

حلمت ليلة أمس
بأنني أصبحت سنبلة
(. . . . . .)
حلمت ليلة أمس

بأنني أصبحت سمكة
(. . . . . .)
حلمت ليلة أمس
بأنني قصيدة سرّية

**في البدء كانت الأنثى**

وأيضاً :

أنا الخليجية
التي نصفها سمكة
ونصفها امرأة
أنا الناي . . والربابة . . والقهوة المرّة . .
أنا المهرة الشاردة
(. . . . . .)
أنا الغجرية التي تحملك في خلاخيلها
وحلقها النحاسي الطويل
(. . . . . .)
أنا قصيدتك المكتوبة بحبر الأنوثة
أنا عصفورتك
أنا جزيرتك
أنا كنيستك
فاسمع أجراس حنيني

**فتافيت امرأة**

تعمل آلية «التشبيه البليغ» دوماً ، بما هي وسيط تخييلي بين آلية «التشبيه» وآلية «الاستعارة» ، بين الواقعي والرمزي ، بين التجربة والحلم . وصورة «عروس البحر» أو السيرين Sirène تعكس ، في جوهرها ، سمات أنثى أسطورية لها صوت ساحر كان يغوي المغامرين القدامى من البحارة ، ويشدّهم إلى أعماق المياه حتى إن «أوليس» ربط نفسه

بصاري سفينة من أجل أن يبقى على حياته . . . . واليوم تعني كلمة أصغى لغناء السيرينات ، بمعناها المجازي ، أنه اعوجّ عن طريقه باستماعه لآراء خطرة ، لكنّ لها على الأقل مظهراً جذاباً[18] .

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

يا سيِّدي الجالس في نهاية الدنيا
ألا تذكرني ؟ .
أنا التي شكلتني
من رغوة البحر
ومن حجارة الياقوت
والمرجان

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

ولذاكرة الغوص وصيد اللؤلؤ في بحر الخليج دور كبير ، دون شك ، في استدعاء صورة السيرين أو عروس البحر من أعماق الشعور ، ولكن لهذا الاستدعاء ، بدوره ، علاقة قوية بالدلالة الرمزية لصوت الأنثى ، لغنائها ، لرجع صدى إيقاعها ، لفكرتها هي نفسها عن بوح اللغة وبوح الكتابة :

أهم ما فيك
أنك لا تتعامل معي كقصيدة منتهية
وإنما تتعامل معي
كنص مفتوح على الحرية

**في البدء كانت الأنثى**

والحرية ، عادة ، تجد شكل استجابتها في صورة «المدى» وصورة «البحر» . وهي كثيراً ما ترتبط بهما سلباً وإيجاباً كأنهما يمثلان تجسيداً لمعناها عبر كل الأحوال .

كل شيء يضيق
حتى مساحة البحر
ومساحة الحرية

**في البدء كانت الأنثى**

لا ننسى أن حورية البحر نفسها قد تحوّلت في بعض الأساطير القديمة ، كما يقول «فيليب سيرنج» إلى طائر حيث يرمز السيرين الطائر في مصر القديمة إلى الروح المنفصلة عن الجسد[19] .

المدى والبحر ، إذن ، هما وطن السيرين ، هما حرية الصوت الأنثوي الفاتن في تعبيره عن سحر الأنوثة المتحررة من أغلال العالم الأرضي وقيوده ، وهما ـ بمعنى من المعاني ـ فضاء القصيدة المحلوم به في لحظة كتابة الذات :

أصعد إلى سقف القمر
لأقطف لك قصيدة
وأصعد إلى سقف القصيدة
لأقطف لك قمرا
(. . . . . .)
أذهب معك
إلى آخر نقطة في اللغة
وآخر نقطة في دمي
(. . . . . .)
أيها الرجل الذي أوصلني
إلى مرحلة التبخّر . . والاندثار . .
إنني أحبك
بكل عصبية البحر . . وحماقاته

**قصائد حب**

* * *

أريد أن أكتب
لأتخلّص من فيضاناتي الداخلية
التي كسرت جميع سدودي
(. . . . . .)
أريد أن أفتح ثقباً في لحم السماء

**قصائد حب**

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

(7)

يقول نزار قباني في كتابه الجميل **قصتي مع الشعر** : «الكتابة هي أعلى درجات التورّط»[20] . وظني أن الشاعرة قد أفادت كثيراً من هذا المفهوم الراديكالي للكتابة ، لا بصورة ذهنية أو على مستوى معرفي وحسب ، بل بصورة وجودية وعملية تنبع من معنى الممارسة أو البراكسيس Praxis . فتفعيل تجربة الأنوثة إلى حد المواجهة والرفض هو التورّط الأكبر الذي تلج إليه كتابة سعاد الصباح . لذلك كان التركيز على الرسالة (ديمقراطية العاطفة) تركيزاً مضاعفاً ، متكرراً ، وملحّاً ، على نحو مستمر . وتؤكّد الشاعرة ، فيما يشبه «المانفيستو» ، كونها تحاول تقديم قصائد «يتساوى فيها الرجل والمرأة في حرية البوح»[21] فـ«الحجر على صوت المرأة ، ووضعه «تحت الحراسة» جعل المجتمع العربي ينطق بصوت واحد هو صوت الرجل بكل خشونته ، وملوحته ، ونبرته المعدنية . وهكذا لم تعرف موسيقانا «نصف الصوت» أو «ربع الصوت» وظلّت السمفونية التي عزفها كورس الرجال وحدهم سمفونية ناقصة»[22] :

إن الكتابة عندي
هي حوار أقيمه مع نفسي
قبل أن أقيمه معك
فأنا أستطيع أن أستحضرك
دون أن تكون حاضرًا
وأستطيع أن أتلمّسك
دون أن تكون إلى جانبي

**قصائد حب**

وأولوية «المونولوج» على «الديالوج» هنا ، تنبع من محاولة اكتناه الأنثى لمخزون مشاعرها ، وإضاءتها لذاتها ، وفهمها لانقساماتها ونقائضها وأحلامها وآلامها وطموحات وجودها المشروعة . بيد أن «الحوار مع الآخر» الذي هو الرجل ، لا بد أن يأتي فيما بعد ، ليكشف عن بعد جديد ، ليس تفاوضياً بالطبع ، ولكنه سجالي في جانب منه ، وحسّي عاطفي في الجانب المقابل . وعن جدل السجال والحسيّة العاطفية يتشكّل خطاب الأنوثة الجديد على نحو يدمج الرومنسي والواقعي معاً في نسيجه المشدود :

هذا أنا بغير أصباغ ولا طلاءْ
حبِّي شتائي
ولا أشعر أنّي امرأة إذا انتهى الشتاء
حبِّي جنوني
(. . . . . .)
حبِّي انتحاري
(. . . . . .)
حبِّي طفولي
فلو لمست خصري مرَّة
حلّقت بين الأرض والسماء
فلا تعاقبني على طفولتي
فإنّني من دونها ، فراشة من خشب

وزهرة من ورق
ولوحة بيضاء

**امرأة بلا سواحل**

وأيضاً :

تختلط في أعماقي
مشاعر الغضب . .
بمشاعر الأمومة . .
وإحساس الأمان
بإحساس العاصفة القادمة
وأعيش أيّامي معك
وأنا معلّقة
بين أشجار النار على شفتيك
وبين الهاوية

**امرأة بلا سواحل**

هذا «القلق» المضني الذي يميّز روح الكتابة الأنثوية في حالة أشبه ما تكون «بالاعتراف» ، هو مرآة مصقولة تعكس ، من مركزية موقعها ، طبيعة البراكسيس عند المرأة العربية العاشقة . والقلق Anxiety هو السر العميق لحلم البراءة فيما يقول «كيركجارد» . ولا ينفصل هذا الحلم عن براكسيس العشق ، بل ربما كان ملهمه الأساسي . بيد أن تجربة العاشق لا تخضع لقوانين واضحة ومسبقة بقدر ما تخضع لاحتمالات متباينة تحدِّدها سياقات كثيرة ومتداخلة . ولا تحدِّد أيديولوجية العاشق ، في الحقيقة ، سوى خيط واحد من خيوط الاختيار المتعددة . الهوى ، في جوهره ، أمر ملتبس . وهو ، برغم كل شيء ، نزاع إلى المفارقة ، ولأنه مولع ، دوماً ، بدرجة أكبر من الحدَّة في المشاعر والأحاسيس واللذائذ ، فهو يتورَّط ، رغماً عنه ، في تعارضات لا تصالح بين أطرافها :

أحبّك جدّاً
وكم كنت أرغب أن لا أحبّك

لكنها نقطة الضعف عند جميع النساء
ففي حالة العشق
لسنا نفرِّق بين السفوح وبين الهضاب
وبين السطور وبين الكتاب
وبين الثواب وبين العقاب
وفي حالة الشوق
لسنا نفرِّق بين النبي وبين المرابي
أحبّك جداً
فهل يا تراني أحب خرابي

**خذني إلى حدود الشمس**

هكذا نشعر بوجاهة الرأي الذي يتضمنه المثل الشعبي القائل : «الحب أعمى» ، ولكن «العمى» ، هنا ، أكبر من أن يكون هشاشة أو تميّعاً في الحقيقة ، ذلك أنه يكشف ـ ببساطة ـ عن إنسانية الإنسان ، عن حساسيته ، وعن عفوية استجابته للإثارة الوجدانية التي توقظ فيه توقه إلى السعادة . فالصراع ليس مطلباً في ذاته ولذاته ، ولكنّه المظهر الجوهري ـ فقط ـ لتصادم الحاجات والحقوق والمطامح والآمال .

كان صراع الفكرة مع الرغبة عند الأنثى من ناحية ، وصراع الأنثى مع الرجل من ناحية ثانية ، كفيلين بتوليد حيِّز درامي متلاطم المحتوى في الخطاب الشعري . ولكن هيمنة النزعة البوحية على السرد الذاتي جعل الثقل الأدائي كلّه ، تقريباً ، مركزاً في جانب الغنائية . ولذلك استأثر ضمير المتكلِّم بنموذج التعبير الشعري في أغلب الأحيان . وينمُّ هذا الاستئثار ، على مستوى آخر ، عن نزوع قوي إلى أن يكشف «صوت الأنثى» عن حجمه في مواجهة صوت الموروث الاجتماعي المشبع برموز الذكورة .

يتَّحِد التوجّهان : الغنائي والأنثوي ، إذن ، في إبراز العلاقة بين نوعية الخطاب وجنس قائله . كأن الغناء والأنوثة يندّاح كل منهما عن الآخر في توافق متزامن :

وأسأل نفسي :
لماذا يكون غناء الذكور حلالا

ويصبح صوت النساء رذيله ؟ .
(. . . . . .)
ومن قال : للشعر جنس ؟ .
وللنثر جنس ؟ .
وللفكر جنس ؟ .
ومن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميله .

**فتافيت امرأة**

إننا بإزاء أسلوب «تتحقّق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتكوين ، كما يتميَّز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتّت»[23] .

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

جنَّتي كوخ ، وصحراء ، ووردُ
وحبيب هو لي رب وعبدُ
وصباح شاعريٌّ حالمٌ
أتغني فيه بالحب وأشدو
وأرد القيد عن حريتي
كاذب مَن قال إن الحبّ قيد

**القصيدة أنثى والأنثى قصيدة**

وأيضاً :

أريد أن أكتب
لأدافع عن كل شبر من أنوثتي

أقام به الاستعمار
ولم يخرج حتى الآن
فالكتابة هي وسيلتي
لكسر ما لا أستطيع كسره
من قلاع القرون الوسطى
وأسوار المدن المحرمة
ومقاصل محاكم التفتيش

**قصائد حب**

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

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

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

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

## الهوامش

1 ـ يوري لوتمان في «**سيميوطيقا السينما**» ت : د . نصر أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس ، القاهرة 1986 ، ص 274 .

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

3 ـ سعاد الصباح ، **مقدّمة ديوان قصائد حب** ، دار سعاد الصباح ، الكويت ـ القاهرة ، 1992 ، ص 12 .

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

5 ـ جاستون باشلار ، **شاعرية أحلام اليقظة** ، ت : جورج سعد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1991 ، ص 159 .

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

7 ـ د . سي ، ميوميك ، **المفارقة** ، ت : د . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص 58 .

8 ـ د . إبراهيم فهمي ، **أشعار الحب عند قدماء المصريين** ، مؤسسة جوزيف د . الرعيدي للطباعة ، القاهرة ، 1999 ، ص 47 ، 48 .

9 ـ أريك فروم ، **الإنسان بين الجوهر والمظهر** ، ت : سعد زهران ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1989 ، ص 65 .

10 ـ د . زكريا إبراهيم ، **مشكلة الحب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1984 ، ص 89 .

11 ـ Tzvetan Todorov. Theories of The Symbol, Translated by Catherine Porter, Cornell University Press, New York, 1982, p. 290.
Tzvetan Todorov, The Fantastic, Translated by Richard New Howard, Cornell University Press, New York, 1975, P. 75.

13 ـ مرسيا إلياد ، **المقدس والمدنّس** ، ت : عبد الهادي عبّاس ، دار دمشق ، سورية ، 1988 ، ص 143 .

14 ـ جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1984 ، ص 22 .

15 ـ الإمام عبد الوهاب الشعراني ، **الجواهر والدرر** ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، 1998 ، ص 145 .

16 ـ جاستون باشلار ، **شاعرية أحلام يقظة** ، مرجع سابق ، ص 31 .

17 ـ نفسه ، ص 71 .

18 ـ فيليب سيرنج ، **الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة** ، ت : عبد الهادي عبّاس ، دار دمشق ، سورية ، 1992 ، ص 236 ، 237 .

19 ـ نفسه ، ص 238 .

20 ـ نزار قباني ، **قصتي مع الشعر** ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1986 ، ص 127 .

21 ـ سعاد الصباح ، **مقدّمة ديوان «قصائد حب»** ، مرجع سابق ، ص 14 .

22 ـ نفسه ، ص 8 .

23 ـ د . صلاح فضل ، **أساليب الشعرية المعاصرة** ، دار الآداب ، بيروت ، 1995 ، ص 34 .

# 20

# سعاد الصباح
# في أغانيها الوطنية والعاطفية

أ. د. محمد رجب النجار

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

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

تلك التي يتاح لها سماع الشاعرة ، والنخبة بطبيعتها محدودة العدد . . الأمر الذي يبدو أنه لم يشبع طموح الشاعرة وهي التي تريد أن تصل برسالتها التنويرية إلى آفاق القاعدة العريضة من الجماهير العربية . . عندئذٍ قرّرت تغيير (لعبة الاستقبال) بالمعنى النقدي المعاصر من خلال تغيير أدوات الاتصال والتواصل .

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

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

الأغاني الوطنية : ثلاثة شرائط .

الأغاني العاطفية : أربعة شرائط .

وربما كان نجاح تجربة الغناء الوطني ـ المستمد من نصوص مطبوعة ـ هو الحافز الذي جعل سعاد الصباح تستجيب لكتابة نصوص غنائية عاطفية باللغة (اللهجة) المحكية ،

على اعتبار أن الأغاني الوطنية هي أغاني مناسبات ، على حين أن الأغاني العاطفية غير مرهونة ـ في إذاعتها ـ بزمن معيّن . وسعاد في نصوصها الغنائية هي سعاد في نصوصها المنشورة ، مشغولة بهمومها الوطنية والذاتية ، هموم الوطن ، وهموم الأنثى المقموعة في مجتمع ذكوري قامع ، وذكورية الثقافة السائدة في آن ، على نحو لم تجرؤ امرأة خليجية مثلها على الجهر برفضها ومقاومتها ، إبداعاً وفكراً على حد سواء . ولا أظن أن امرأة خليجية أخرى قد وضعت في خطابها الأنثوي وطنها وقومها موضع المساءلة (الثقافية والحضارية والاجتماعية) على نحو ما فعلت سعاد . وهذا هو معنى أن تقول عن نفسها : إنها امرأة قرّرت أن تخرج من قارورة التاريخ (التخلّف الثقافي والحضاري والاجتماعي) وأن تركب سفينة الحرية ، تمخر بها عباب العصر (التغير الثقافي والحضاري والاجتماعي) إذا شئنا لمجتمعاتنا العربية أن تنهض من غفوتها (التاريخية) لتلحق بركاب العصر ولو في نهاية الركب الحضاري . . هذه هي رسالة سعاد التنويرية التي تتجاوز بها هويتها الذاتية والخليجية إلى هويتها القومية والإنسانية ، وهي الرسالة التي أصرّت على تأكيدها أيضاً في تجربتها الإبداعية الغنائية الجديدة . وهكذا أصبحت «الأغنية» التي كتبتها سعاد باللهجة المحكية أو العامية هي امتداد طبيعي ومشروع لرسالتها الشعرية المنشورة باللغة الفصحى (القياسية المعاصرة) ، وربما هي ـ الرسالة ـ دعوة للتنوير والحداثة والتحدي الحضاري والشجاعة في مواجهة الواقع ، ومساءلة المجتمع ، والتمرّد على مقولاته الثقافية التي تجاوزها العصر ، حق البوح بكل ما هو «مسكوت عنه» تعبيراً وتغييراً وتحريراً نحو الأفضل لتحقيق إنسانية الإنسان ، رجلاً كان أو امرأة .

وقد ساعد على عملية التحوّل في التوصيل والتأثير من الكلمة المطبوعة إلى الكلمة المنطوقة عند سعاد عوامل كثيرة ، نشير إليها في موضعها من البحث ، وإن كان منها على سبيل المثال أن اللغة المنطوقة هي التي تُكَوِّنُ اللغة بامتياز كما يقول علماء اللسانيات ، على النقيض من اللغة المكتوبة التي ليست إلا صورة مكرّرة ، أو استنساخاً رمزياً لها أو مجرّد تكوين «جرافيمى» للغة المنطوقة . ولأن اللغة المنطوقة هي الأصل وسابقة على الكلمة المكتوبة . . فما بالنا إذا كانت هذه الكلمة المنطوقة منظومة شعراً ومُغَنّاةً (والشعر ولد من رحم الغناء) ؟ . هنا تصل الكلمة المنطوقة ذروة حيويتها الفورية الدينامية ، أعلى درجات

التواصل والتأثير والذيوع .

ذلك أن النص المطبوع إذا ما تحوّل إلى نص مسموع / مُغَنّى اكتسب من خلال الأداء اللحني والغنائي وسائل فوق لغوية بالغة التأثير ابتداء من جماليات الأداء وانتهاء بجماليات اللحن ، وجميعها أفعال كلامية لها دور حاسم في «عملية التوصيل» والنفاذ برسالة النص إلى أعماق المتلقي والتواصل معه أينما كان ومتى شاء . . وهنا يكمن مغزى تحول لعبة الاستقبال عند سعاد الصباح من النص المطبوع إلى النص المذاع أو المغنّى عبر وسائل الميديا المعاصرة .

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

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

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

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

# القسم الأول
## الأغاني الوطنية

**«أحبك في غربتي وارتحالي»**
**«وأشتاق كل حصاة . . وكل حجر»**
**«أحبك رغم حراب المغول»**
**«ورغم جيوش التتر»**
من قصيدة (وردة البحر)

### 1 . الشريط الأوّل وأغنيات وردة البحر :

أغنية وردة البحر في الأصل قصيدة طويلة نشرت لأوّل مرة في ديوان **فتافيت امرأة** عام 1986 ، ثم أعيد نشرها ثانية ، لأسباب سنراها وشيكاً ، في ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** الذي صدر في القاهرة عام 1990 ، ويضمّ عدداً من القصائد (الوطنية) التي كتبتها الشاعرة دفاعاً عن حقّ الكويت في الوجود الحر الكريم ، إبان محنة الغزو في الثاني من أغسطس 1990 . وحسناً فعلت الشاعرة بإعادة نشر قصيدة (وردة البحر) في بداية هذا الديوان ، مسبوقة بقصيدة (إنني بنت الكويت) باعتبارها ـ على المستوى السيميائي ـ بمثابة «وثيقة انتماء» جمالية إلى ثدي أمّها الكويت ، وفصيلة دمها وسقف بيتها وتراب آبائها وأجدادها على حد تعبيرها ، على حين جاءت قصيدة (وردة البحر) موضوع الدراسة هنا ، بمثابة «وثيقة حبّ» جمالية للوطن ، مقدمة إليه إبان الأيام الخوالي للكويت (ما قبل الغزو) ، لينفتح الديوان كله بعد ذلك على تلك القصائد الوطنية الصادقة التي قيلت أبان محنة الغزو وأيام الشتات .

والحق أن ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** كله ليس مجموعة من القصائد التقليدية ، بل هو معناه العميق مجموعة من «الوثائق الجمالية» في الحب والولاء والانتماء ليس من خلال

تأكيد الهوية والجذور فحسب ، بل أيضاً من خلال تمجيد الوطن والذود عنه والإعلاء من شأن المقاومة ودعم حركة النضال من أجل التحرير ، والتبشير به ، حتى يتحقق النصر وتتأكد الشرعية من جديد . . ممّا يؤكّد ـ على مستوى آخر ـ أن الشاعرة ظلّت على إصرارها في أن تحمل «ملف الوطن» معها في المنفى أو الشتات على حد تعبيرها ، تحمله في وجدانها وفكرها ، تذود عنه بقلبها وعقلها ، شعراً ونثراً . ذلك أن معاني الحب العفوي والولاء الصادق والانتماء الحقيقي لا تتجلى ولا تتحقق ولا تتأكد إلا في أوقات المحن والشدائد الكبرى . من هنا لا غرو أن تتموضع قصيدة (وردة البحر) في بدايات الديوان ، باعتبارها مدخلاً نصوصياً تتجاوب فيه «المقدمات مع النتائج» ، وتكون القصيدة في ضوء شبكة العلاقات الدلالية القائمة في الديوان بمثابة «مدخل شعري» تمهيدي تكشف فيه الشاعرة عن مدى ولائها وحبّها للكويت . . حتى إذا ما اتسعت شبكة العلاقات في النصوص التالية التي تتحدث فيها عن المحنة تجلّت لنا أهوال الصدمة والفجيعة التي انتابت الشاعرة جراء زلزال الثاني من أغسطس . وكان هذا هو مغزى إعادة نشر هذه القصيدة في هذا الديوان . وتكون بذلك أيضاً قد انتقلت إلى سياقها النصي المناسب ، ولم تعد هذه القصيدة نصاً من **فتافيت امرأة** ، بل أصبحت نصاً مغروساً في جسد الوطن ، وبرقية عاجلة إليه إبان محنته و«فتفوتة من فتافيته» الموضوعية أو العضوية التي تجسّد عبقرية الانتماء الحضاري للوطن ، وصدق النبوءة (الشعرية والفكرية) ، لديها إيماناً من منطلقات الشاعرة في حتمية التحرير . ذلك أن اغتصاب الشعوب هو المستحيل على حدّ تعبيرها «لأنه اغتصاب للإنسان بكل أبعاده الروحية والثقافية والحضارية والقومية والدينية» . وهذه هي رؤيتها للعالم التي لم تتزعزع قط إبان زلزال أغسطس الرهيب . والشاعرة إذ تفتخر بانتمائها للكويت ، على المستوى الذاتي ، بحكم المولد والنشأة والمواطنة ، فإنها تفتخر بانتمائها للوطن ، على المستوى الموضوعي ، باعتبارها ـ الكويت أو وردة البحر ـ تراثاً عريقاً ، وتاريخاً ممتداً ووطناً معطاءً ـ بغير حدود ـ لكل العالمين وفضاءً رحباً للديمقراطية والحرية والرأي الآخر ، وذلك في محيطها العربي والإنساني . وهذا يعني على مستوى النص الغائب ـ أن اغتيال هذه الوردة هو اغتيال لكل القِيَم النبيلة التي تمثلها . . وأن تدميرها يشكّل كارثة وطنية وقومية وإنسانية .

تقع قصيدة (وردة البحر) في نصّها المطبوع (في الديوان) في ثمانية مقاطع ، على حين تقع في نصّها المُغَنَّى (الشريط) في ثلاثة فقط . . وهذا يعني أن الشاعرة أخضعت النص لعملية «مونتاج» أو إعادة إنتاج حيث عمدت ـ دون إخلال بوحدة النص العضوية ـ إلى اختيار ثلاثة مقاطع حيوية منها ، يشكّل كل مقطع منها أغنية قائمة بذاتها ـ من حيث الأداء الغنائي ـ وقد دفعت بها جميعاً إلى ثلاثة من أشهر المطربين في الكويت والخليج والمملكة العربية السعودية ، هم أحمد الجميري وعبدالله الرويشد وعبد المجيد عبدالله ، وقام بتلحينها جميعاً الملحّن المعروف أنور عبدالله . ولأن القصيدة تم تلحينها بُعيد الغزو مباشرة (1991) فقد أضافت الشاعرة مطلعاً تمهيدياً ، تمّ أداؤه لحنيّاً ، على نحو هتاف جمعي :

نموت نموت وتحيا الكويت
عاشت الكويـت حرّة أبيّه
الله أكبر الله أكبر الله أكبر . .

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

كويت ، كويت
موانىء أبحر منها الزمان
وواحة حب وبرّ أمان
وشعب عظيم وربّ كريم
وأرض يسيّجها العنفوان
كويت ، كويت
أشيلك ـ حيث ذهبت ـ حجاباً بصدري
أشيلك . . برعم ورد بأعماق شعري
أشيلك . . في القلب وشياً عميقاً
لآخر . . لآخر . . آخر أيام عمري

والنص الغنائي هنا لا يحتاج إلى قراءة تفسيرية أو لغة شارحة ، فهو من الوضوح بمكان ، لا غموض فيه ولا لبس ، بل ربما كان لافتاً للنظر أنه نص أقرب إلى المنطوق (الشفاهي) منه إلى النص المقروء (الكتابي) ، في ضوء بنيته الفنية التي تتوسل بالصيغ الشفاهية القائمة على التكرار اللفظي أو التكرار البنائي ، مع حذف أداة النداء للكويت باعتبارها قريبة من العقل والوجدان والقلب . . اقتراباً نفسياً تتلاشى معه المسافات المكانية والزمانية .

**(2/1)** ثم تنساب الأغنية الثانية في الشريط ـ بصوت عبد المجيد عبدالله ـ مستمدّة من الوحدة الشعرية الرابعة (أو المقطع الرابع من النص المطبوع في الديوان) ، حيث يتنامى المعنى ويأخذ أفق الحسّ الوطني في التأكّد والاتّساع ، مبرّراً بمعطيات التراث وعراقة التاريخ وثراء العطاء الحضاري :

كويت ، كويت
هنا ، ابتدأت رحلة السندباد
هنا ، وردة البحر قد أزهرت
وراح ابن ماجد
يقطف نجماً ويزرع نخلاً
ويخلق في لحظات التحدي بلاد
هنا ، الشعر والنخل يغتسلان معاً في مياه الخليج

فالكويت ليست «الأرض الطيبة» ـ بما هي واحة حب وبرّ أمان ـ أو الشعب العظيم الذي يحميه ربّ كريم فحسب ، بل هي أيضاً عطاء معرفي وكشف علمي وإسهام حضاري ، حيث يحيلنا السندباد إلى رموزه المعرفية ورغبته الأزلية في الكشف المعرفي واكتناه المجهول مع قدرة خارقة على التحدي والصمود ومواجهة الأخطار . . وحيث يحيلنا رمز ابن ماجد إلى اكتشافاته الجغرافية الرائدة ، وقدراته المدهشة في لحظات التحدّي الحضاري والوجودي على خلق بلاد واستكشاف عوالم جديدة . . وحيث يحيلنا الشعر والنخل إلى اندماج المعطى الجمالي مع معطيات الطبيعة ، حيث يتطهران معاً بمياه الخليج وعبقرية المكان . . وهو ما يفسّر لنا تكرار الظرف المكاني (هنا) الدال في أوّل

النص الغنائي على الكويت ، لكنه سرعان ما يأخذ في الاتساع دالاً على الخليج كله في نهاية النص المُغَنَّى ، وعلى نحو تتماهى فيه الكويت ـ تراثاً وحضارة ، تاريخاً وثقافة ـ مع بلاد الخليج العربي ، صاحبة هذا الإرث التاريخي والإنساني المشترك ، وحريّ بمن كان هذا وطنه وتراثه أن يتوحّد فيه ويتماهى به ، ولاءً وانتماءً .

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

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

كويت (يا) كويت . .
أحبّك . . كالشمس ، تعطين ضوءك للعالمين
أحبك . . كالأرض ، تعطين قمحك للجائعين
وتقتسمين الهموم مع الخائفين
وتقتسمين الجراح مع الثائرين
كويت (يا) كويت . .
لحرية الرأي فيك تراث طويل
وطفل المحبة بين ذراعيك طفل جميل
ودرع العروبة فيك قديم قديم . . كهذا النخيل

في هذا النص الغنائي تتجاوز كويت الحاضر دوائرها المحلية والخليجية إلى دوائرها العربية وآفاقها القومية حتى تصل إلى دوائرها العالمية والإنسانية . . فإذا هي نبع النخوة والشهامة والمروءة بقدر ما هي وطن الحرية ومعقل الديمقراطية وبلد الأمن والأمان ليس لأهلها فحسب بل أيضاً لكلّ العالمين والمناضلين ، الأمر الذي أثار عليها حقد الحاقدين وطمع الطامعين . ولا يعني ذلك أن تتنكّر ـ في لحظة غضب أو سخط وبفعل ردّ الفعل الانفعالي الآني ـ لرسالتها الإنسانية والحضارية أو تحجم ـ بفعل الرؤى الانفعالية (قصيرة المدى) ـ عن أداء دورها التاريخي أو القومي ، لأن هذا قدر أصحاب الرسالات والقلوب الكبيرة ، ومن هنا يعلو صوت المطرب مخاطباً ـ عبر كلمات النص ـ الكويت :

فظلي كما كنت قلباً كبيراً
ونجمـــاً منيـــراً
وكوني المنارة للضائعين
وكوني الوسادة للمتعبين
وكوني كأية أم
تعانق أولادها أجمعين

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

**الشريط الثاني وأغنيات بطاقة معايدة :**

ينبني هذا الشريط بأغنياته الخمس على نص شعري كتب أثناء الغزو ، ونشر في ديوان **برقيات عاجلة إلى وطني** عام 1990 تحت عنوان (بطاقة من حبيبتي الكويت) .

ولكنه حين أعدّ للغناء ـ عقب التحرير ـ حمل عنواناً مغايراً ـ إلى حدٍّ ما ـ هو «بطاقة معايدة إلى حبيبتي الكويت» ربما لأن النص أعد للغناء بعد التحرير مباشرة ، فاقتضى الأمر أن يكون عنوان النص أو الشريط الغنائي كله «بطاقة معايدة وتهنئة» وليس «من» بل «إلى» الكويت .

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

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

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

نحن باقون هنا نحن باقون هنا
نحن باقون هنا نحن باقون هنا

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

هذه الأرض من الماء إلى الماء . . لنا
ومن القلب إلى القلب . . لنا
ومن الآه إلى الآه . . لنا
كل دبوس إذا أدمى بلادي
هو في قلبي أنا
نحن باقون هنا
هذه الأرض هي الأم التي ترضعنا
وهي الخيمة والمعطف والملجأ
والثوب الذي يسترنا
وهي السقف الذي نأوي إليه

وهي الصدر الذي يدفئنا
وهي الحرف الذي نكتبه
وهي الشعر الذي يكتبنا
كلّما هم أطلقوا سهماً عليها
غاص في قلبي أنا
سندباد : كان بحاراً خليجياً عظيماً : من هنا
والذين اشتركوا في رحلة الأحلام هم أولادنا
والمجاديف التي شقّت جبال الموج كانت من هنا
إننا نعرف هذا البحر جداً : مثلما يعرفنا
فعلى أمواجه الزرق ولدنا
ومع الأسماك في البحر سبحنا
ومع الصبيان في الحي لعبنا وسهرنا وعشقنا

وبعيداً عن القراءة الشارحة التي لا يحتاجها النص / الأغنية ، نرى الشاعرة تتوحد وتتماهى في الكويت ، فهي الكويت والكويت هي . غير أن الكويت هنا ليست أرضاً فحسب بل هي كينونة وجود ، فهي الأم والخيمة والمعطف والملجأ والثوب والسقف والصدر والحرف من الشعر . . وهي البحر وثقافة البحر ، وهي موطن البلاد وملاعب الصبا . . باختصار هي كل شيء . . حدوداً ووجوداً . . أرضاً وعرضاً . . ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، ومن ثم فمن أصابها بسوء كمَن أصاب أهل الكويت جميعاً : حيث «الأنا» الشعرية اندغمت في «الأنا الكبرى» أو «النحن» الجمعية من خلال ضمير الحيازة «نا» المنتشر على امتداد نص الأغنية الأولى ، التي استدعت كلماتها التراث البحري لحناً وأداءً وإيقاعاً . . الأمر الذي أثرى النص المُغَنَّى على نحو تتضاءل أمامه كلمات النص المطبوع وحده في الديوان .

**(2/2)** وتنساب كلمات الأغنية الثانية بصوت المطربة رباب ، تترنّم فيها بـ «أَنْسَنَةِ» المكان .

هذه الأرض التي تدعى الكويت
هبة الله إلينا
ورضاء الأب والأم علينا
كم زرعنا أرضها نخلاً وشعراً
كم شردنا في بواديها صغاراً
ونخلنا رملها شبراً فشبرا
وعلى بلّور عينيها جلسنا نتمرّى

وهذا يعني أن الكويت ـ هبة الرب ـ غنية بتنوعها الثقافي ، فإلى ثقافة البحر ثمة ثقافة البر ، ثقافة البادية ، على نحو يؤكّد أصالتها وحقّها التاريخي في الوجود ، بحراً وبرّاً على السواء .

**(3/2)** غير أن «أَنْسَنَةَ» المكان وخصوصيته ، والارتقاء به إلى «المقدَّس» تزداد وضوحاً في الأغنية الثالثة بصوت المطرب صالح الحريبي :

هذه الأرض التي تدعى الكويت
بيدر القمح الذي يطعمنا
نعمة الرب الذي كرّمنا
ويد الله التي تحرسنا
قد عرفنا ألف حب قبلها
وعرفنا ألف حب بعدها
غير أنا . . ما وجدنا امرأة أكثر سحراً
ما وجدنا وطناً أكثر تحناناً ولا أرحم صدراً
هذه الأرض التي تدعى الكويت هي منّا . . ولنا

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

وعبرته في آن :

الكويتيون باقون هنا
الكويتيون باقون هنا
وجميع العرب الأشراف باقون هنا
الكويتيون باسم الله . . باسم السيف
باسم الأرض والأطفال والتاريخ
باقون هنا
نلثم الثغر الذي يلثمنا
نقطع الكف التي تضربنا

بهذه النهاية المفتوحة للنص «نسالم من يسالمنا ونعادي من يعادينا» انتهى الشريط ، ولكنها تبقى نهاية الواثق بنفسه وشعبه ، بربّه ووطنه ، المتمسّك بشرعيته وحقّه التاريخي .

**الشريط الثالث وأغنيات نقوش على عباءة الكويت :**

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

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

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

**(1/3)** تنساب الأغنية الأولى في الشريط بصوت المطربة سوزان عطية في أداء واثق ولحن هادىء مشبع بالحسّ البحري الكويتي وإيقاعات مرحة موحية بسمفونية النصر ، من خلال صور شعرية جميلة مشعّة بالأمل والتفاؤل :

أيا صباح النصر ، يا حبيبتي الكويت
أيتها العصفورة المائية الرائعة الألوان
بعد شهور سبعة في التيه والحرمان[1]
طلعت مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان
فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب على صيّادها[2]

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

كم كنت يا حبيبتي جميلة في زمن الأحزان
كم كنت يا حبيبتي نقيّة قوية الأيمان
كم كنت يا حبيبتي عزيزة النفس كبيرة الأحلام
ها أنت يا حبيبتي شامخة تشهد لك الأيام

وهذا النص المغنّى مغاير إلى حدٍّ كبير للمقطع أو النص المطبوع ، على نحو يؤكد أن الشاعرة أعادت إنتاج هذا المقطع من جديد[3] ، وذلك في جو نفسي مغاير ارتفعت فيه سعاد الصباح فوق عواطفها الآنية المشبوبة لحظة التحرير إلى آفاق عالية من العواطف الناضجة الواثقة ـ بعد التحرير ، ومتجاوزة من خلاله صيغة الفعل الماضي ـ زمن الهزيمة ـ إلى الحاضر ، زمن النصر والشموخ .

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

أيا صباح البحر يا فيلكه
أيا صباح الموج يا بوبيان
أيا صباح الخير . .
يا مشرف . . يا يرموك . . يا وفرة . . يا جهرة
يا شويخ . . يا دسمان
(أوه يامال . . أوه يامال . .)
يا وطني المولود من رماده نخلة عنفوان
يا أجمل الحروف في قصائدي . .

يا وطن الأوطان
(أوه ياماال . . أوه ياماال . .)

وتصل سمفونية النصر إلى ذروتها بصوت ماجدة الرومي ، حين تشدو بضمير أهل الكويت ، مؤكدة أن الكويت ليست نفطاً ولا ذهباً ، بل هي الحب والدفء والسلام :

ضمينا إلى صدرك بعد غربة
فنحن من دونك يا حبيبتي عمر بلا أحلام[4]
ونحن . . من دونك . يا حبيبتي . .
لا نعرف الحب
لا نعرف الدفء
لا نعرف السلام[5]
ونحن . . من دونك . يا حبيبتي . .
مسافرون ضيعوا خارطة الشهور والأيام
(يا أمّنا الكويت)
بالأحضان . . بالأحضان . . بالأحضان . .
لقد تعبنا في منافينا
فمدى فوقنا نسائم الحنان[6]

**(4/3)** ويتكرر المذهب في صوت جماعي تقوده ماجدة الرومي عبر لغة شعرية متفجرة :

مضت شهور سبعة . .
ونحن ضائعون في الزمان والمكان . .
يا أمّنا الكويت . .
زالت دولة الطغيان . .
وانكسرت سلاسل . .
واحترقت مقاصل . .
وانهدمت جدران . .

وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها . .
وانتصرت عصفورة الحبّ على صيّادها . .[7]

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

يا قمر الصيف الذي لم يحتجب
رغم حصار الموت واللهيب والدخان
بعد شهور سبعة
رجعتِ يا حبيبتي الكويت
كما تعود للربى شقائق النعمان
لا أحد بوسعه أن يمنع الأعشاب
من تسلّق الحيطان
لا أحد . . لا أحد . . لا أحد
يقدر أن يحبس في قارورة
حرية الإنسان

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

يا أصدقاء السيف . . قلبي معكم
وأنتمُ تقاتلون الزور والبهتان[8]
بالعصي والفؤوس والأسنان
يا أصدقاء الغضب الكبير والإصرار والإيمان
بفضلكم عادت لنا الكويت
عزيزة قوية خفّاقة الأعلام
بفضلكم عادت لنا ديرتنا
وعادت الأبراج والنوارس البيضاء والحمام
يا من حرستم أرضنا
بالقلب والضلوع والأجفان
بفضلكم سنصنع الكويت من جديد
ونزرع النخيل في شطآنها
ويرتوي الريحان من حنانها[9]
إن الشعوب دائماً أقوى من الطوفان

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

**أغنية يا دارنا**

وردت هذه الأغنية النادرة في شريط «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» الذي صدر في عام 1992 . ووجه الندرة هنا يتمثل من كون هذه الأغنية الوحيدة التي كتبتها سعاد الصباح في مجال الأغنية الوطنية باللهجة المحكية أو المحلية أو العامية ، وذلك بحسب علمي . والأغنية بصوت المطرب علي عبد الستّار والمجموعة ، وتلحين أنور عبدالله ، على خلفية من الموسيقى الحماسية ذات الجذور الشعبية التي تذكّرنا إلى حد ما بأنغام «رقصة العرضة» بطابعها الفروسي المعروف ، ومن ثم فهي أغنية بسيطة تتكوّن من ثلاثة مقاطع (كوبليهات) قصيرة ، وقد انبنى نص الأغنية (كلماتها) في معجمها الشعري الشعبي (مفرداتها وتعبيراتها

وصورها الشعرية) على الحس البدوي المرافق للعرضة البدوية ، ولأن أغنية بهذا المعجم الشعبي ، وبهذا الفخر الوطني ، وبهذا التعبير عن وجدان جمعي ، هو وجدان أهل الكويت ، فإن بمقدور الباحث المتخصص في الفلكلور أن يطلق عليها «أغنية شعبية» . ولنتأمّل كلماتها ونتذكّر لحنها :

يا دارنا حِنَّا لكْ دروع وسيوف
حِنّا أهل العادات وأهل الحمايا
وحدة هدف ، وحدة شعب ، وحدة صفوف
سليمة أهدافنا والنوايا
يا دارنا . . . . . .
(إعادة)
أرض الخليج ترابها يكْحل الشوف
اللي معزّتها بوسط الحنايا
من دونها ما مِنْ تردد ولا خوف
حِنّا لها لا ينبس الشفايا
يا دارنا . . . . . .
(إعادة)
خدنا من الصحرا وفا ومجد ومعروف
ومن البحر خدنا كثير المزايا
خليجنا بالعز والمجد موصوف
وأرواحنا وقت اللزوم فدايا
يا دارنا . . . . . .
(إعادة)

والأغنية بمفرداتها العامية تتألق في الأفق شادية بوحدة الخليج الإقليمية (وحدة الهدف ، وحدة العادات والتقاليد والتراب الوطني ، وحدة الشعوب ، وحدة الصفّ) ومن ثم لا غرو أن تصب الأغنية في النهاية على المستوى السيميائي في خانة الانتماء والولاء للكويت وأرض

الخليج معاً ، بقدر ما تصب في خانة الفخر والتباهي بالأوطان ، وعقد العزم على الدفاع عنها وافتدائها بالأرواح (وقت اللزوم) كلما دعا داعي الجهاد . ويشكل ضمير المتكلم ـ في هذا النص / الأغنية ـ مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية ، وذلك من خلال «صيغة الجمع» المهيمنة عبر هـذا الضمير الشعبي «حِنَّا» بمعنى «نحن» وضمير الحيازة (نا) الجمعي . وهنا تصبح اللغة هي «السور» الذي يقف خلفه جماعة المتكلمين في تمايزهم عن غيرهم ، ويمتد مفهوم الوطن ليحتضن بالضرورة الإطار الخليجي الذي تقع في قلبه صورة «الديرة» / الكويت .

**ملاحظات على الأغنيات الوطنية :**

الأغنية الوطنية ـ في تجربة سعاد الصباح ـ تقع في ثلاثة أشرطة (كاسيت ـ فيديو) كلها مستمدة من قصائد الديوان الوطني **برقيات عاجلة إلى وطني** ، وقد تغنَّى بها عدد كبير من المطربين المحليين والعرب على خلفية من الألحان المتميزة للملحن أنور عبدالله . وفي ضوء المقارنة النصية بين القصائد المطبوعة والقصائد المغنّاة أو الملحنة لاحظنا ما يلي :

1) نجاح سعاد الصباح في إيصال رسالتها الشعرية المفعمة بالحس الوطني النبيل إلى الجماهير العربية العريضة على اختلاف مستوياتها الثقافية ، ذلك أن النص المطبوع يظل رهين الثقافة العالمة ، ورهين النخبة القارئة ، أما النص المغنَّى أو المسموع فإنه يمتد إلى الثقافة الجماهيرية وقاعدتها الشعبية العريضة ، خاصة في عصر (الكاسيت والفيديو) والفضائيات المرئية .

2) إن الآفاق الجمالية للنص الشعري في مجال الغناء (من حيث اللحن والأداء) هي الأكثر انتشاراً وثراء وتأثيراً في المتلقّي (المستمع أو المشاهد) منها في مجال النص المطبوع أو المقروء أو المتلقي القارىء ، علماً بأن الأصل في أداء الإبداع الشعري هو الأداء الشفاهي أو ما يسمى بالإنشاد (صيغة : أنشد يقول) بمصاحبة آلة موسيقية أو بدونها (وهو ما يفسر لنا سر الاستمتاع بالإلقاء الشفوي المباشر للشعر) . . فكأن سعاد الصباح بهذه التجربة «الغنائية» أو المغنّاة تعيد للشعر العربي سيرته الأولى . وقد ساعد على نجاح هذه التجربة الغنائية أن الإبداع الشعري عند سعاد الصباح يرتكز في بنيته العميقة على نظرية «الصيغ الشفاهية» بأكثر مما يقوم على الصيغ

الكتابية . وقوام هذه الصيغ الشفاهية في شعرها هو التكرار ، على مستوى اللفظ والتراكيب والصور والمعاني ، أعني التكرار اللفظي ، وتكرار البنى التركيبية والبنى المجازية والبنى الدلالية ، والموتيفات المعنوية ، على نحو يجعل من شعر سعاد الصباح شعراً شفاهياً في أساسه ، قبل أن تقوم بتدوينه أو تقييده في دواوين مطبوعة (وهو ما يفسّر لنا سرّ بساطة شعر سعاد الصباح وقدرته على النفاذ بعمق إلى وجدان المتلقي) . ومن الجدير بالذكر أن هذه الصيغ الشفاهية ـ بطبيعتها التكرارية ـ قد ساندتها إيقاعات داخلية وجمل لحنية شعبية (بحرية) قائمة بطبيعتها على التكرارية الفنية . ساعد على ذلك أيضاً أن المعجم الشعري المهيمن في غنائياتها للوطن هو معجم عصري بسيط (اللغة القياسية المعاصرة) قريب من لغة الغناء ، ولغة الحياة اليومية للناس ، دون أن يقع في براثن العامية المبتذلة ، وهنا تكمن عبقرية اللغة الشعرية في أشرطتها الوطنية التي أبت إلاّ أن تكون بالفصحى باستثناء أغنية . . «يا دارنا» التي تكاد تكون متفاصحة أو قريبة من الفصحى ، في مفرداتها وتراكيبها وصورها الشعرية .

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

4) إن مقتضيات إعداد النص الشعري للغناء والتلحين ، أو بالأحرى إن مواضعات النص المدوّن / المطبوع ، قد خضعت هنا لمتطلبات النص المنطوق أو المغنّى . . من حيث التركيز على الصيغ الشفاهية التي تمثّلت هنا في التكرار الكلي ، والتكرار الجزئي ، وشبه التكرار ، وتوازي المباني ، وتوازي التعبير . . إلخ . ومن حيث الاختصار ، وحذف بعض الأسطر أو المقاطع الشعرية ، أو دمجها في مقطع واحد ،

دون إخلال بالمعنى وتناميه ، أو بشبكة العلاقات الدلالية في النص . . الأمر الذي أدّى إلى تكثيف المعنى وتركيزه ، والإعلاء من كفاءة النص وفعاليته ، والخروج به أحياناً من مأزق التكرارية البصرية أو التشكيلية في المعاني والأخيلة في النص المطبوع ، وذلك بفضل هذا الاختزال أو «المونتاج» النصي ، مما يوحي بأن النص المطبوع ، فيه شيء من الترهّل الشعري ، إذا صح التعبير . وربما كان يشفع للشاعرة أن مثل هذه النصوص (الوطنية) قد ولدت ولادة قيصرية ، أي في ظل سياقات نفسية ـ ذاتية وموضوعية ـ مؤلمة أثناء محنة الغزو ، لا مجال إزاءها لمراجعة النص و«تجويده» ، باعتباره يومئذٍ دفقة شعورية منفعلة ، يصعب التحكّم فيها . وهو ما يفسّر لنا أيضاً هيمنة النبرة التقريرية على النبرة التعبيرية في بعض المقاطع أو النصوص ، (وإن كانت جماليات اللحن والأداء قد ارتفعت بالنص من هوة المباشرة والتقرير إلى آفاق شعرية مفعمة بالتصوير والتعبير) . ويشفع للشاعرة أن النصوص هنا كانت بمثابة «برقيات عاجلة» ومباشرة ، غايتها «الشجب أو التأييد» . ولعل هذا يفسّر لنا أيضاً لماذا أعادت الشاعرة كتابة بعض المقاطع بعد أن هدأت انفعالات الذات الشاعرة عند إعداد هذه الشرائط بعد التحرير بعام أو عامين ، خاصة في «كلمات» الشريط الثالث .

وربما كان من ميزات هذا الاختزال النصي الذي لحق بالنصوص المغنّاة ، التركيز على كل ما هو «موضوعي أو إنساني» و«مطلق» ، والبعد عن كل ما هو «ذاتي» و«آني» . وبذلك تجاوز النص الجديد أو المغنّى «فخ المناسبة» المرهونة بزمانها وسياقها الخاص ، إبان محنة الغزو ، مما أضفى عليه بُعداً جديداً جعله صالحاً للغناء الوطني على الدوام ، وجعل من التعبير عن مأساة الكويت تعبيراً عن مأساة كل وطن حر يقع تحت طائلة القهر أو الظلم من ذوي القربى ، أو يعاني من وطأة الغدر والاحتلال . ساعد أيضاً على ذلك نجاح سعاد الصباح في «أَنْسَنَة» المكان . . وهيمنة الضمير الجمعي ، على مستوى البنية النحوية واللغوية ، على نصوصها المغنّاة ، مما جعل ـ على المستوى الدلالي ـ الهوية الفردية للشاعرة تتوحّد مع الهوية الوطنية والقومية في آن ، وهو أمر بالغ القيمة ـ على المستوى السيميائي ـ بالنسبة للأوطان إبّان فترات المحن التاريخية الكبرى وقضايا الشعوب المصيرية .

# القسم الثاني
## الأغاني العاطفية

### فرق كبير بيننا يا سيدي
### فأنا الحضارة والطغاة ذكور

من ديوان **امرأة بلا سواحل**

وقفت دراسة هذا الجزء من البحث على أربعة أشرطة (كاسيت ، فيديو) هي على النحو التالي :

1 ـ شريط بعنوان «كن صديقي» بصوت المطربة المعروفة ماجدة الرومي .

2 ـ شريط بعنوان «حر بدون قيود» للمطرب عبادي الجوهر .

3 ـ شريط بعنوان «كرنفال النظائر الأولى» 1992 .

4 ـ شريط بعنوان «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» 1992 .

ولّما كانت كلمات الشريط الأول «كن صديقي» باللغة الفصيحة (العربية المعاصرة السياقية) ، فإن أحكامنا السابقة في الأغنيات الوطنية ـ حيث الكلمات الفصيحة ـ تنطبق تماماً على قصيدة (كن صديقي) ، من حيث إخضاع القصيدة أو النص المطبوع في الديوان لمتطلبات الغناء ، ومن حيث اختصار النص وتكثيف المعنى من 61 سطراً إلى 23 سطراً فقط في النص المغنّى (على شرائط الكاسيت والفيديو) أو من حيث تغيير كثير من المفردات والعبارات بأخرى جديدة . مما يعني أن النص الجديد قد خضع لعملية مونتاج شعري ، أو إعادة إنتاج ، لصالح النص المغنّى (لقد طال التعبير أو إعادة الصياغة ثمانية أسطر أيضاً من النص المغنّى) . ولّما كانت هذه الأغنية من الشهرة بمكان حتى إنها استقلّت من حيث الغناء بشريط مستقل (فيديو وكاسيت) ، كما استقلّ نصّها المطبوع ـ على مستوى الدرس الأدبي والنقدي ـ بدراسات كثيرة ، منها كتاب مستقلّ بعنوان

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

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

وهذا يبيّن أن الشاعرة سعاد الصباح قد كتبت الشعر (الغنائي) أو المغنّى باللغتين ، الفصيحة والعامية ، على نحوٍ يستدعي من وجهة نظر البحث ـ اللغوي والأدبي ـ تقييم هذه التجربة الشعرية ، والمقارنة بين شعرها الفصيح ـ على بساطته ووضوحه ـ وشعرها العامي الذي كتبته ، لا بهدف النشر الطباعي (في ديوان) بل لهدف غنائي بحت . ومن هنا أطلقت الشاعرة على هذا النوع من النصوص المصطلح الشائع في عالم الأغاني وهو «كلمات» الذي أثبتته أغلفة هذه الأشرطة . وربما ينطوي ذلك أيضاً على أن الشاعرة راحت تمارس هذه التجربة على استحياء مع أنها تجربة مألوفة منذ أحمد شوقي حتى أحمد رامي ، مروراً ببيرم التونسي وانتهاء بالشاعر الكويتي عبدالله العتيبي ، وكلهم كتب الشعر الفصيح والعامي ، وغنّى لهم كبار المطربين ، الأمر الذي يثير عدداً من التساؤلات النقدية الملحة في هذا المقام ، ومنها : لماذا أقدمت سعاد الصباح على هذه التجربة (الكتابة بالعامية) رغم صلاحية شعرها الفصيح للغناء كما رأينا ؟ . ولماذا أصرّت على أن يبقى شعرها العامي رهين الغناء / السماع وذلك على النقيض من شعرها الفصيح الذي أعادت طباعته مرّات ومرّات ؟ . وإذا كانت سعاد الصباح لا تتبرأ من شعرها العامي فلماذا لم تطبعه في بعض دواوينها بل لماذا كتبت أصلاً هذا الشعر العامي الغنائي ؟ . هل لأن طبيعة الكلمة في الأغاني العربية السائدة هي العامية في 95 بالمئة من الغناء العربي قامت الشاعرة بمجاراة هذا العرف الغنائي اللغوي ؟ . هل لأن العامية هي الأقرب إلى وجدان المستمع العربي ؟ . هل لأن العامية هي لغة الواقع الاجتماعي (والعاطفي) تعبيراً وتصويراً ؟ . هل لأن العامية باعتبارها كلاماً منطوقاً هي الأقرب إلى طبيعة الغناء الجماهيري في الإذاعة والتليفزيون ؟ .

أغلب الظن أن هذه التساؤلات الفنية أو النقدية لا صلة لها برؤية سعاد الصباح لعالم الغناء بل برؤيتها للعالم نفسه ، بقدر ما تعكس (الوجه الآخر) للشاعرة على المستوى الفكري / الأيديولوجي ، فإذا بشعرها الفصيح قد تمّ تكريسه للدفاع عن قضايا المرأة الكويتية والخليجية والعربية ، وحلمها في التحرير ، وتحريضها على التمرّد الجماعي إزاء الواقع الذكوري المهيمن والقامع ، وهذا هو الحلم الذي يتمحور حوله شعرها الفصيح ، على حين راحت تكرّس شعرها العامي (المغنّى) لرصد الواقع وتعريته وفضح أبعاده وأسبابه وكشف زيفه ، ذلك أنه ليس من صنع الرجل وحده بل شاركت في صنعه الأنثى العربية ذاتها ،

باستسلامها وخضوعها وتزلفها للرجل واستمرائها هذا الوضع الاجتماعي الموروث . . وبذلك يكون شعرها العامي دالاً سيميائياً على الواقع الأنثوي بكل سلبياته ، وشتان ما بين الحلم والواقع ، فاحتكر الحلم / المثال اللغة الفصيحة / المثال ، على حين احتكر الواقع المهمّش (للمرأة) اللغة العامية المهمشة ! .

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

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

الدعوة من أجل تحقيق «المساواة العاطفية» و«الاشتراكية العاطفية» بعيداً عن أي فكر إقطاعي أو قبلي ذكوري . ومن هنا أيضاً وبالمبرر نفسه شرعت في القيام بمبادرتها العاطفية الشعرية والغنائية لاسترداد حقّها المشروع كأنثى في نقل مشاعرها إلى من تحب دون شعور بالنقص أو عقدة الاضطهاد على نحو ما سنرى وشيكاً .

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

**الشريط الأوّل بعنوان «حر وبدون قيود» :**

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

1 ـ أغنية : «إنت الحنان» .

2 ـ أغنية : «حسبتك لي» .

3 ـ أغنية : «حر بدون قيود» .

4 ـ أغنية : «حبّك مضى» .

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

إنــت الحنــان بدنيتي
لي جار يــا خلي الزمان
ألقي بعيونـــك فرحتي
فيهــا الأمــان والحنان
حتــى وأنــا في غربتي
حبّــك حبيبي لي وطن

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

من غيرك أنا ما أعيش
قربك لروحي هو أمان
وإنت اللي في بالي تعيش
يا أغلى شيء بها الزمان
طيفك يشارك وحدتي
وصارت عيوني له سكن

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

سمّعني صوتك من بعيد
أبشعر إنــك بس معاي
يا حلمي الغــالي الوحيد
فيك الرجــا ودنيا مناي
لو شفت حالي من البعيد
إن كان قلبــك لي يحن

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

حسبتك لي أنا وحدي
وهـــذا كل آمـــالي
ولـــو أنك تحب غيري
عزيـــز ، وعندي الغالي
وكان افتـــراض قلبـــي
بعيونـــك أنـــا تذكار
ولو إنـــك بعيـــد عني
أنا أنتظر منـــك الأخبار
إذا ريح الجنـــوب هبت
تصـــوّرت أنـــا مرساله
وروحي من الوله ذابت
وصارت حالتـــي حاله
منى عمري . . منى عمري أبي صوتك يطرق أسماعي
بخطاوي وصلك المنشود ترى منك كلها أوجاعي
وأحزاني مـــا لهـــا حـــدود
يا مـــا تمنيـــت بليلـــة شوق نسمـــــــة هـــــــواي
وتأخذني لك الأشواق . .
يا مـــا تمنيت بليلة شوق . . إنـــــت معـــــــاي
إبْقُربي وبداخل الأعماق . .

وفي محاولة منها لإغرائه ـ لا لإغوائه ـ حتى يكون لها وحدها ترسم هذه الصور الشعرية الجميلة :

ونـــزرع كل صحارينا
بورد الحـــب والأحلام
ونـــروي كل أمانينـــا
بتلاقينـــا مـــدى الأيام

**(3/1)** وعلى هذا النحو تتمادى أنثى هذه التجربة في التعبير عن مدى احتياجها للرجل . . فهي بدون الرجل لا شيء ، على الرغم من أن مطلع الأغنية يوحي بأن المرأة (العربية) مخيّرة لا مسيّرة في علاقتها بالرجل ، على نحو ما نرى في هذا المطلع الرائع الذي يحفظ للمحب كرامته وكبرياءه في الأغنية الثالثة بعنوان «حر وبدون قيود» :

خلني مثل مـا كون
حـر وبـدون قيـود
أحبّـك على كيفـي
دامك معـي موجود

ولكنها سرعان ما تؤكد ارتباطها المصيري بوجود الرجل ، وكينونتها بكينونته ، ومن ثم ليس بمقدورها الاستغناء عنه :

عمري أنا بِلَيّاك يا روحي ما تسوى
إنت الوحيد اللّي النفس له تهوى
بحري أنا عينك والمركب إحساسي
ومجدافي إيدينك في غرقة أنفاسي
حاولت أنا وجرّبت أعيش من دونك
صدقني ما كمّلت . . ردّيت لعيونك

ومن اللافت للنظر هنا أن الضمائر النحوية المهيمنة على هذا النص ، وما قبله ، تتعدد في ثنائية ضدية طريفة قوامها رغبة ضمائر الأنا / المتكلم في الاستئثار والهيمنة (حيث الحبّ امتلاك) ، على حين أن ضمائر الآخر المخاطب تشي بأنه متوقف عن العطاء (حيث الحبّ عطاء) ، ومن هنا يتنامى الصراع أو الخط الدرامي في النص الغنائي . ومن اللافت للنظر أيضاً أن هذا هو شأن الخطاب السائد في مجمل أغانينا العاطفية ، إذ يندر أن نتحدث عن حبّ سوِيّ ! .

**(4/1)** أمّا في الأغنية الأخيرة «حبّك مضى» ، فربما كانت أفضل أغنيات الشريط ، باعتبارها أغنية رومنسية تحكي قصة حبّ مضى ولم يبق منها إلا الشجن وطيف الخيال ،

وبالرغم من ذلك فالحبيب هنا ما زال يعيش على هذه الذكرى ، ذكرى الحب الأوّل ، وربّما الأخير . ومن هنا فالحبيب لا يجتر الذكريات أو يجترح الأيام الخوالي فحسب ، ولكنه أيضاً يعيش على أمل عودة المحب ، وهي عودة تشبه عودة المطر المخصب ، ومن ثم فهي مصممة على أن تتنسم أخباره ـ كل موسم ـ وبرغم «الونة والآه» فهي قد وهبت له عمرها كله ، ولكن يبدو من «دون جدوى» ، وهو ما يفسر لنا هيمنة ضمير المخاطب في أول النص الغنائي وهيمنة ضمير الغائب (السردي) في معظم النص بعد ذلك :

حبّك مضى له سنين
وسط الحشا مـزروع
وطيفك بوسط العين
من حبي لك مطبوع
وبكل طريـق تمشيه
أمشي عليه بخطوتي
شاغل حياتـي هواك
في وحدتي هو سلوتي
نفسي أواسيها بغيابك
غصـب على روحي
والعين أمنيها يا مبتعد
لـو زادت اجروحي
وأقـول حبيبي يعود
لأرض سكـن فيها
في وصلـه الموعود
لا بـد يمـر فيها
مثـل المطـر وصله
تثمر بـه الأشجار

النفس لـــه تولـه
ومـــن غيبتـــه محتار
عمري مساحـة حب
فيهـا حبيبـي حدود
غيره أبـد مـا يعيش
وهو اللي بس موجود
كل مـوسم انتظـــر
أخبـاره توصلنـي
ولا أحـــد شافـــه
عنـــــه يطمّنـي
أوّل حبيب أهـــواه
وآخـر حبيب أهـواه
العمـــر لـــه كلـــه
في وَنّتـــي والآه

إن النص الغائب في هذا الشريط ـ بأغنياته الأربع ـ يشير إلى أن العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة في هذا الخطاب الغزلي علاقة غير سوية ، بمعنى أنها علاقة من طرف واحد ومن ثم فهي علاقة غير مكتملة ، وهو أمر له ما بعده في قراءة الأشرطة الأخرى التالية .

**الشريط الثاني :**

صدر هذا الشريط سنة 1992 تحت عنوان «كرنفال فنون الإمارات الأوّل» من تلحين أنور عبدالله ، ويشتمل على خمس أغنيات عاطفية باستثناء أغنية وطنية بعنوان «يا دارنا» سبق أن تحدثنا عنها ضمن القسم الأول الخاص بالأغنيات الوطنية . ومن ثم فسوف نقف هنا عند الأغاني التالية :

1 ـ أغنية «حاولت أحب غيرك» للمطرب محمد البلوشي .

2 ـ أغنية «ودي أنسى جرحي منك» للمطرب فيصل السعد .

3 ـ أغنية «ما أقدر على حبك» للمطرب عبد الكريم عبد القادر .

4 ـ أغنية «سافر حبيب» للمطرب عبدالله الرويشد .

**(1/2) أغنية «حاولت أحب غيرك» :**

تلعب هذه الأغنية ـ من حيث المستوى الدلالي ـ على الوتر نفسه الذي سمعناه في الشريط السابق ، وتر الحب والهجر ، أو ثنائية الاتصال والانفصال في العلاقات العاطفية الكائنة بين الرجل الشرقي والمرأة العربية ، حيث الرجل يمكن أن يهجر الأنا العاشقة دون ذرة من ألم أو تأنيب ضمير ، على حين أن الأنثى يصعب عليها ذلك ، ربما لأنها الأكثر وفاءً وصدقاً في طرفي هذه المعادلة الإنسانية . ومن ثم الأنثى في هذه الأغنية تحاول أن تنسى حبّها القديم بالانغماس في مغامرة عشق جديدة تساعدها على النسيان وتملأ الفراغ العاطفي عندها ، ولكن من دون جدوى ، ذلك أن ولاءها للحبيب الأوّل ما زال يملأ عليها قلبها ، وما زال مغروساً بقوة في وجدانها ، الأمر الذي يجعل من محاولات قيامها بالنسيان هو المستحيل بعينه فالحب لا يكون بقرار ، والنسيان فعل لا إرادي . من هنا لم تملك الأنا العاشقة إلا أن تقرر قطع حبل الوصل والانكفاء على ذاتها ولملمة جراحاتها تارة . ولكن ما إن يخايل الحبيب أفق الأنا العاشقة حتى تطمح أو تطمع في العودة إلى الحبيب ولكنها في الحالين عاجزة عن تحقيق أي فعل إيجابي يحسم لها هذا الصراع وما ينطوي عليه من توتر نفسي و(شعري) بين الانفصال والاتصال :

حاولت أحب غيرك لكن ما قدرت
أنا حاولت أصدّ وأنسى لكن فشلت
ألملم جراحي وأروح
وأرجع على درب الجروح
أقطع حبل وصلك
وبسرعة أرجع لك
حاولت أنا أسمك بلساني ما أطريه[10]
حاولت أنا رسمك من خاطري امحيه

لكني فشلت
لما عرفت نسيانك هو المستحيل
ألملم جراحي وأروح
وأرجع على درب الجروح
أقطع حبل وصلك
وبسرعة أرجع لك
كل ما بعدت عنك أشتاق لك وايد[11]
ما لي غنى عنك ، شوق الهوى جايد[12]
ورغم الألم أنت الأهم
غالي وما لك أي بديل
ألملم جراحي . . . (إعادة)

والأغنية على هذا النحو هي إعلان عن الفشل في البحث عن «بديل» عاطفي ، ليس لأنه لا يوجد مثل هذا البديل ، ولكن لأن الحب القديم لم يمت ، بل ما زال في القلب مشتعلاً ، فأنى يكون مكان للبديل ؟ . فالحب ليس فستاناً نقوم بتبديله حسب المناسبة ، ولكن الحب الصادق «تفرد» و«توحد» في الحبيب الذي لا يمكن ولا يصح أن يكون له «أي بديل» . الأمر الذي يستحق ـ برغم الألم ـ التضحية من أجله ، والوفاء له . . ويا له من وفاء حائر بين القطيعة والرجوع إليه . . أي بين ثنائية الانفصال والاتصال على مستوى العلاقة العاطفية .

**(2/2) أغنية «ودي أنسى جرحي منك» :**

هذه الأغنية مشبعة بروح «الحب الرومنسي» الذي ينطوي ـ في بنيته الدلالية ـ على اجترار الألم واجتراح الذكرى . . فالأغنية تحكي قصة حب انتهت بالفشل ، تحاول فيها الأنا العاشقة أن تتناسى خلالها جراح هذا الحب دون جدوى ، إنه حب مطبوع على حيطان الديرة ، ورمل السواحل ، وأوراق الورد ، وشفة المحبوب :

ودي أنساه ، جرحي منك
ودي أنساه ، بعدي عنك

ودي أنساه وأتذكر ماضي حبّنا المكتوب
على حيطان ديرتنا
على رملة سواحلنا
على الورد ، وعلى شفة المحبوب
ودي أنساه . . . (إعادة)

وتوغل الأغنية في نزعتها الرومنسية ، فأيام الهوى الحلوة قد فرّت ـ في ليل حزين ـ إلى غير عودة . . الأمر الذي انتهى إلى أن الحياة بغير حب لا معنى لها ، وتحول الحبيب على إثرها إلى دمعة تجري على خد الزمن :

أيام الهوى الحلوة بليل الحزن فرّت
ما عاد العمر يسوى وأوقات الفرح ولّت
أيا حب سكن يوفي ، وف دمي غدا يسري[13]
عقب عينك أنا دمعة على خد الزمن تجري
. . على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا . . . (إعادة)

ويحاول العاشق الولهان أن ينسى أو يتناسى حتى تهدأ نفسه ويرتاح من «أحزان العمر» ولكن دون جدوى ، فقد نفد صبره ، فالحب ، أو بالأحرى ذكرى الحب ، تشدّه إلى الماضي فكان أن عجز عن النسيان في الحاضر ، وهنا تشتعل نار الحبّ من جديد ، مدعوماً بشواهد حية لهذا الحب على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا . . إلخ :

بانساك وأبي ارتاح وأحزان عمري تهدى
سهران صبري ما دري إش بعده[14]
أنا بقلبي حزن خاطري والذكرى تعذّبني
أبي النسيان ما قدر ولك شوق يقربني[15]
على حيطان ديرتنا ، على رملة سواحلنا . . . (إعادة)

ومن الجدير بالذكر أن الشاعرة في هذه الأغنية الرومنسية لا تسعى إلى تفعيل الزمان وحده (ماضي حبنا ، أيام الهوى الحلوة ، ليل الحزن ، أوقات الفرح ، ما عاد العمر

يسوى ، خلي الزمن) بل عمدت إلى تفعيل المكان أيضاً من خلال بعض المفردات المحلية (حيطان ديرتنا ، رملة سواحلنا) ، وهو أمر له ما بعده في نضج الأغنية العاطفية وتطوّرها عند سعاد الصباح .

**(3/2) أغنية «ما قدر على حبك» :**

في هذه الأغنية تتجلى نبرة حب إيجابية . . فيها يسعى العاشق إلى استعادة حبّه الذي يوشك أن ينهار ، معترفاً بأنه لا صبر له ولا قدرة على بُعد الحبيب ، وهو كل دنيتها وعالمها ووجودها ، وبدونه لا معنى لشيء في حياتها :

ما قدر على بعدك لحظة ولا اصبر
كل دنيتي بقربك يا سيدي وأكثر
ما قدر على بعدك وأنا للي حبيتك
وأنا إللي شيلتك فوق ، وأنا إللي عزيتك
وإش لون أداري الشوق يا حبيبي وأصبر
رسمك سكن في اليوف ، ما غيره عيني تشوف[16]
وقلبي عليك مشغول ، والله اشْكُتر ملهوف[17]
ارجع تعال بساع ، وارحم هواي الملتاع
ما عاد صبري يفيد ، فكري ضناه الخوف

وتنتهي الأغنية بتبرير استعادة هذا الحبّ بمصاحبة مقولة أو «درس» لكل العشاق من خلا فعل الأمر الكائن في ختام الأغنية «ارجع كفاية بعاد . . . عمر الهجر ما فاد» حيث الحب لا يعرف الكبرياء المزيف وإنما الضعف الإنساني النبيل :

دنيا بها أنت بعيد ، بعيوني مو حلوة
كل مادا جرحي بيزيد ، وما عدت أنا اقوى
ارجع كفاية بعاد . . عمر الهجر ما فاد

**(4/2) أغنية «سافر حبيبي» :**

أغنية خفيفة لكنها جميلة مفعمة بالإحساس الرهيف تجاه المحبوب إذا قدّر له أن يسافر (ما أكثر ما يسافر الزوج العربي وحده فيكون هذا السفر على «أعصاب» الطرف

الآخر) ، وهذا صحيح ، مما يشير إلى أن الأغنية تعكس تجربة واقعية ذات نزعة إنسانية ، ولكنها تجربة قوامها التوتر النفسي الناجم عن الخوف من الفقد أو الهجر والبعاد :

سافر حبيبي ودموع عيني تسيل
ظنيت أنا قصده بتسلى
كلمني حبيبي ، بعيونه آهة ويل
إنت العمر . . يا . . عمري كله
سافر . . وأنا بحيرة وشجون
تلعب بأفكاري ظنون
وليلي عقب عيني طويل
سافر حبيبي . . . (إعادة)
سافر وخد قلبي معاه
ولو بديني رحت أنا وراه[18]
ليلي ونهاري انتظر منه يجيني طاري وخبر
مقدر أنا بعده وجفاه
سافر حبيبي . . . (إعادة)
ودنيتي وفرحي وهَنَايْ ، وغايتي وعمري ومناي
ومنين أجيب هذا الصبر ، وطيفه في كل وقت معاي
سافر حبيبي . . . (إعادة)

**الشريط الثالث :**

صدر هذا الشريط وهو من ألحان أنور عبدالله أيضاً بعنوان «كرنفال النظائر الأول» متضمناً خمس أغنيات عاطفية ، هي على الترتيب التالي :

1 ـ أغنية «خذني بحضن قلبك» غناء محمد البلوشي .

2 ـ أغنية «يا صدى صوتي» غناء عبدالله الرويشد .

3 ـ أغنية «وعدتني» غناء منى عبد الغني .

4 ـ أغنية «دروبي مَلّت الآهات» غناء نوال .

5 ـ أغنية «يا بو مبارك» غناء طارق سليمان .

وبمجرد سماع هذه الأغنيات ـ باستثناء الأغنية الأخيرة أو الخامسة ـ تتأكد فكرة مركزية مهيمنة عليها جميعاً هي فكرة الوفاء الأنثوي للرجل الشرقي الذي يبدو في هذه النصوص متأبياً على المرأة . . على نحو يشي بأننا ما زلنا نعيش في مجتمع ذكوري قامع ، متباهٍ بفحولته . ولكن المصيبة أن الأنثى نفسها هي التي تساهم أحياناً في صناعة هذا المجتمع المشبع بالذكورة من خلال توسلاتها للرجل ، وإعلانها الاستسلام له والافتقار إليه فهي لا شيء بدونه ، تستمد صيرورتها وكينونتها من صيرورة الرجل وكينونته .

ويبدو أن هذا هو «قدر» المرأة العربية في خطاب الحب العربي ، باعتبارها الطرف الأضعف ، الطرف المتوتر ، الطرف الخائف ، الطرف الذي يخشى أن يعلن الهزيمة ، وقد يراها «عاراً» يسعى لاستبعاده . وفي مثل هذا الخطاب يفتقد الحب ندّية الأخذ والعطاء . . هنا يظل العطاء من طرف واحد ، هو طرف الأنثى عادة ، في مجتمع قامع للرجل والمرأة على السواء ، في شأن الحب ، الأمر الذي يسمح بقراءة أغاني الحب عند سعاد الصباح على وجهين ، وعندئذٍ تنقلب المعادلة ، ويمكن عندئذٍ تأويل النص : مرة تبدو فيها المرأة سبباً في فشل العلاقة العاطفية ، ومرة يبدو فيها الرجل مسؤولاً عن فشل هذه العلاقة ، وإخال أن هذه هي وجهة نظر سعاد الصباح للعالم . . عالم الحب في المجتمع العربي ، باعتباره مجتمعاً ذكورياً ما زال قاهراً لنصفه الآخر .

وأيا ما كان الطرف الأقوى أو الأضعف في هذه المعادلة العاطفية ، فإنها في معظم أغنيات الشريط تنم عن علاقة متوترة ، وعن حبّ لم يكتمل وربما لن يكتمل أبداً ـ إلا نادراً ـ في ظل هذه النزعة الذكورية الاستعلائية أو النزعة الأنثوية الخانقة أو السلبية . وبدلاً من أن يكون الحب مصدر سعادة تحوّل إلى مصدر حزن وأسى لا ينتهي . ولعل هذا ما يفسر غلبة صيغة «الزمن الماضي» على فعل الحب في أغاني الحب العربية عموماً ، وهي غلبة سلبية بطبيعة الحال ، في مجتمع لا يزال يرى في البوح الأنثوي بالحب نقيصة اجتماعية . وعلى الرغم من أن سعاد الصباح في شعرها الفصيح المنشور في دواوينها تبدو

متمردة ضد المجتمع الذكوري ، رافضة له ، محرضة عليه ، فإنها على النقيض من ذلك في أغانيها العاطفية باللغة المحكية . . ربما لأنها ـ كما قالت ـ تريد أن تحاكي الواقع الآني السائد ، فَتُصَوِّر الأنثى في استسلامها وخضوعها واضطهادها في مجتمع ذكوري متضخم الإحساس بالذكورة ، على حساب إنكار حق كل ما هو أنثوي ونفيه .

**(1/3) أغنية «خذني بحضن قلبك» :**

في هذه الأغنية يتصدّر عدد من أفعال الأمر التي يبدو فيها الحبيب واثقاً من الاستجابة ، لكننا لا نلبث أن نكتشف أنها أفعال تنطوي على التوسل والتضرع للآخر القابع في أفعال الأمر ، لعلّه يشفق عليها فيأخذها في حضن قلبه (لا جسده) وأن يغمرها بحنانه ، وأن يخرجها من سجن الذات . وهي ترجوه أن يرحمها ، أن يساعدها على نسيان همومها العاطفية حتى ترتاح «باقي عمرها» ، ولكن ذلك يبدو أمراً عسير المنال بعد أن «عذبها ومرمرها» ، وكيف لا وذئب الذكورة ـ بغروره الكاذب ـ كامن في داخله . . والمرأة تعرف ذلك جيداً ، ولكنها في سبيل إنقاذ هذا الحب تتحمل الكثير ، عملاً بالمثل القائل «من عاشر الذيب يتحمل مخاليبه» ، غير أن من يتنازل مرة لا يملك إلا أن يتنازل مرات ومرات ، وعندئذٍ لا يلومن إلا نفسه . . ولكن يبدو أن هذا هو «قدر» المرأة العربية و«دورها» في آن . . وهذا يعني على مستوى النص الغائب رفض هذا الدور ، والتمرد على هذا القدر الاجتماعي المفروض والمرفوض معاً . كما تشي كلمات النص عن معنى غائب آخر يكمن في أن الطرف الآخر ـ ربما كان زوجاً أو حبيباً ـ في ثنائية الحب هو الذي أحال هذه العلاقة الإنسانية النبيلة إلى جحيم للأنا النسائية :

خذني بحضن قلبك
طلعني من سجني
يكفيني بس هموم
نسّيني وارحمني
يكفى وأبي ارتاح
الباقي من عمري

بين الضلوع إرماح
صرخات بصـدري
عذبني ، مرمـــرني
وَرَّاني تعذيبـــه
مـــن عاشر الذيب
يتحمـــل مخاليبـه

وتسعى الأغنية بعد ذلك إلى تصوير الوجه الآخر لتنامي الحب ومزايا الوصال (نقيض الانفصال في المقاطع السابقة) ، فراحت تتوسل إليه تنشد حبه وتلتمس عودته وتستجدي عطفه ، في محاولة محمومة من أجل نفي الاغتراب ، والإبقاء على الزوج وعلى حبه ، لعل هذه العلاقة تعود إلى ما كانت عليه من حب نبيل بناء ، وهي على استعداد لأن تصفح وتغفر ، برغم كل العذابات التي عايشتها ، لأن الحياة أقصر من أن نقضيها في خصام ونكد . . والعمر ساعات و«وقت الهنا لحظات» فلماذا لا نقطف أحلاها ونحقق أمانينا ، لماذا لا نغني معاً «لحن الحياة» الجميل :

كل العمر ساعـات
وبسرعـــة مجراها
وقت الهنـا لحظات
خل نقطف أحلاها
فوق البحـر والغيم
نكتـــب أساميـنـا
ننسى حيـاة الضيم
ونعيـــش أمانينـــا

غير أن اللهجة والغناء يتجهان بالأغنية إلى الجانب السلبي المتوتر في مثل هذه العلاقة العاطفية حيث يتكرر هذا المقطع مراراً ، وبه تنتهي الأغنية :

يكفي وأبي ارتاح
الباقي مـــن عمري

بين الضلوع إرماح
صرخات بصدري
عذبني ، مرمـــرني
وراني تعذيبـــــه
مـــن عاشر الذيب
يتحمل مخاليبـــه

فهل يعني ذلك أن سعاد الصباح تريد أن تلقي بمسؤولية تدهور هذه العلاقة العاطفية ، وهي علاقة ثنائية بطبيعتها ـ على المرأة وحدها . . باعتبارها الطرف الذي رضي لنفسه أن يعاشر الذئب وأن يقبل بغدره وجحوده وأن يتحمل عذاباته ، حفاظاً على نبل هذه العلاقة الثنائية وتحقيقاً لها . ذلك أن الأنثى دوماً على استعداد للصفح والعفو انطلاقاً من المثل الشعبي القائل «المرأة تعشّش والرجل يطفّش» أي أن المرأة تسعى للحفاظ على عشها على النقيض من الرجل في الأغلب الأعمّ . وبصرف النظر عمّا تنطوي عليه الأغنية من كلام كثير «مسكوت عنه» فإنها ـ من حيث المفردات والتعابير والصور الشعرية ـ أغنية رائعة لحناً وغناءً وكلمات .

**(2/3) أغنية «يا صدى صوتي» :**

في هذه الأغنية يتكرر المعنى نفسه ، ولكن على «تنويعة» أخرى . . يبدو فيها الآخر صدى للأنا العاشقة (كم هو جميل مثل هذا الحب) ، ولكننا سرعان ما نكتشف أنه برغم أن هذا الآخر مبحر في شريانها إلا أنه سرعان ما كشف عن وجهة القبيح وتحول إلى الآخر المحبط للأنا . . فقد تغير وهجر الأنا وغدر بها ، وهو أمر كانت تستبعده الأنا وتعتقد نقيضه :

يا صدى صوتي . . يا مبحر بشرياني
وحدك سكن قلبي ، ما فيه معاه ثاني
جبت الهجر من وين واشْ غيرك يا الزين
وأنا الذي ظنيت عمرك ما تنساني

وتبرر الأنا موقفها من الآخر وإلحاحها على حبه أنها كانت الأنا المعطاء دوماً ، فهي بالنسبة للآخر سدرة يتفيأ في ظلالها الأمان . . مثلما كانت نبع حنان و«طيب الليالي» و«كل الحياة» ، في عيونها شيدت له سكناً كله دفء ورحمة ، كانت له «أحلى المعاني» فأي شيء غيّره ؟ ! .

والأنثى ، كما تتبدى في هذا النص والنصوص السابقة ، تستصرخ الرجل كي ينقذها ، تطلب غوث ظالمها ، كي لا تغترب فتضيع ، تستصرخه من أجل أن يرفع عنها قيود القهر والظلم والاستعلاء ، بما هي قيود موروثة خلفتها عصور الجاهلية ، عصور التخلف الاجتماعي المزمن ، مبررة ذلك بقدرتها على العطاء الروحي والنفسي والثقافي والاجتماعي والحضاري :

إبدُنيتَك[19] لك كنت سدرة أمان
صنت المحبة ، وكنت منبع حنان
كنت لك طيب الليالي لما يعاند زماني
كنت لك كل الحياة بالدقايق والثواني
بعيوني لك شيدت بيت ومكان
ما عمري يوم خنت عشرة زمان
كنت لك أحلى المعاني . . يا من وهبته حياتي
كنت لك ليل ونور . . ترضى الهجر دا جزاتي ؟ ! .

وعلى الرغم من أن الأنا العاشقة هنا لم تخن الآخر ، ووهبته حياتها ، فإنه سرعان ما تنكر لهذا كله ، ولذلك تتساءل الأنا ـ مرة أخرى ـ في أسى ودهشة :

جبت الهجر مـن وين
واش غيرك يـا الزيـن
وأنـا الذي ظنيـت
عمـرك مـا تنساني

فهل هذا حقاً هو جزاء الأنا «المزمن» في خطاب الحب العربي ؟ . ربما كانت الإجابة

بالإيجاب ، فهو خطاب يتمحور ـ منذ أمد طويل ـ حول الهجر والفراق والأسى والحزن والألم والعذاب ، وتضخم الذات ، والتوتر القائم دائماً بين الأمل واليأس . . . ولكنه إلى اليأس أَمْيَل ، أو بين الصوت والصدى . . لكنه إلى الصدى أقرب !

**(3/3) أغنية «وعدتني» :**

ربما كانت هذه الأغنية أكثر أغنيات الشريط تفاؤلاً وإشراقاً في رؤيتها للحب . . وهي في الوقت نفسه تكشف درساً رائعاً في العلاقات العاطفية وفي التواصل الإنساني . وتقوم بنية الأغنية وحافزها على مجرد «وعد بالزيارة» ، ولكن كم كان رد الفعل الأنثوي العاشق بهيجاً وجارفاً إزاء هذا الوعد :

وعدتنـي بتزورني . . .
وبشعري تـزرع وردة

وتجلى رد الفعل على النحو التالي :

نهر الفرح من شوقي لك
فاض وإنكسر سدّه
الحب طغي في مهجتي
أشعل حنين من فرحتي
منهو ترى يرده
إنت بداية مولدي . . لا قبله ولا بعده
إنت نهاية غربتي . . وإنت الهنا وشهده
إنت البحر في دنيتي . . بجزره ومده
حبّك مرادي وغايتي . . ما اخون أنا عهده
وعدتني بتزورني . . وبشعري تزرع وردة . . . (إعادة)

وفي هذه الأغنية ـ لحناً وغناء وكلمات ـ تتبدى مسحة رومنسية حالمة ، محببة إلى الذات ، ولكنها تطل على المستمع في حياء ، ضمن فضاء شعري واجتماعي لم يعد فيه مكان للرومنسية ، ومن هنا تكمن فرادة الأغنية وحيويتها .

**(4/3) أغنية «دروبي ملت الآهات» :**

في هذه الأغنية المتميزة ـ لحناً وأداء وكلمات ـ تفصح الشاعرة بقدر ما تفضح طبيعة العلاقات الزوجية العربية المزيفة ، والاغتراب العاطفي بين الزوجين . ولذلك لا غرو أن تكون هذه الأغنية تعبيراً عن صرخة مكتومة لامرأة تعيش في حالة اغتراب نفسي مرير ، في بيتها ووطنها ، بسبب غدر شريكها الخؤون الكذوب الذي وثقت به واطمأنت إليه ، ولكنه سرعان ما غَيَّر جلده ، شأن الكثير من الأزواج ، فكان أن أحسّت معه بالغربة ، وكان الانفصال ، بعد أن فضحت زيفه . (وما أكثر ما يدور من مآسٍ خلف الأبواب المغلقة لبيت الزوجية) . ومن هنا تبدأ الأغنية بتفجير المعنى على نحو مباشر ، معنى الاغتراب الأنثوي المخيف في بيت الزوجية العربي في مجتمع ذكوري قاهر . من هنا كانت هذه الصرخة المريرة الحزينة :

دروبـي مَـلّـتْ الآهات
وعيوني مَـلّـتْ الدمعات

وتبرر الأنا العاشقة هذه النهاية الأسيفة بتنكر الآخر لها وجُحوده وأنانيته واستعلائه عليها ، على غير ما توقعت ، وذلك على الرغم من طول صبرها ، لعلها تنقذ بيت الزوجية من السقوط . ولكن ماذا تفعل وقد فجعت في هذا الآخر الذي لا تملك عندئذٍ إلا تعريته وكشف زيفه ، مؤكدة حالة «الاغتراب» :

معاك إنت مضى عمري بحزن وعتاب
وصبرت أكثر من اللازم وصبري ذاب
مظلّلنا سقف واحد ، واحْنا نعيش أغراب
أنا ، ويا بعد عمري . . .
ما عمري أنا في يوم حسبت للوقت هذا حساب
أنا ويا بعد عمري . . .
ما عمري أنا في يوم تصورتك تكون جذاب[20]
أنا ياللي بخيالي كنت أمل وأحلام

أتاريني تعلقت بسراب وأوهام . .
أماني عمري تسرقها ولا تحسبلي أي حساب .[21]

وبطبيعة الأنا الحريصة على سوية العلاقة العاطفية تستحضر الماضي في الزمن الجميل لعلّه يشفع لها أو لعل الآخر يرتدع فلا يتمادى في القطيعة والانفصال :

تذكر عشرتي ودربي . .
تذكر إننا في يوم . . . سوا كنا نعيش أحباب
وإذا ما وافقك حبي . .
لا تطو زمان راح . . واحسبني من الأصحاب
ألا يلي لأجل عينك أنا ضحّيت
جذي فيني ـ يا للأسف ـ سويت[22]
أماني عمري تسرقها ولا تحسبلي أي حساب . . . (إعادة)

وهكذا تتأكد الفكرة المركزية في غنائيات سعاد الصباح العاطفية ، بما هي فكرة تتمحور حول ثنائية الحب والهجر ، أو الاتصال والانفصال .

**(5/3) أغنية «يا بو مبارك» :**

وهي من تلحين : أنور عبدالله ، (1992) .

تمثل هذه الأغنية ظاهرة فريدة غير مسبوقة في الغناء العربي ، فهي «وثيقة حب» معلنة من امرأة عربية ـ هي سعاد الصباح ـ لزوجها الراحل المغفور له الشيخ عبدالله المبارك الصباح الذي انتقل إلى الرفيق الأعلى في لندن في 1991/6/15 .

في هذه الوثيقة لا تخجل الزوجة من إعلان حبها على الملأ ، والتغني بهذا الحب «الحقيقي» على أشرطة الكاسيت والفيديو وفاء وولاء له «حياً وميتاً» . . إنها إذن تجربة واقعية فريدة ، وهو أمر ما تعودناه في عالم الغناء العربي . ربما لأنه حب مثالي من زوجة مثالية لزوج مثالي .

ليس سراً أن يقال إن المغفور له الشيخ عبدالله المبارك ظل ـ كما تقول سعاد الصباح ـ على امتداد عمره هو الزوج والحبيب الملهم والصديق والرفيق والمعلّم والسيّد والأب والأمير .

(وهو أيضاً الوطن والزمن) الذي ترفرف روحه ـ حياً وميتاً ـ على «ديوان الحب» عند سعاد ، فما تكاد تقرأ أو تسمع قصيدة عشق في أي من دواوينها حتى تخايلك صورته ، وإن لم تذكره بالاسم ، فإذا هي ـ كالعهد بها ـ صورة الحبيب المثالي ، أو صورة الرجل كما ينبغي أن يكون في علاقته العاطفية والإنسانية بالأنثى ، صورة فارس الأحلام ، على سبيل الحقيقة لا المجاز الشعري . وهو أمر لم تكن الشاعرة لتخجل من البوح به ، على الرغم من مكانته ومكانتها ، في بيئة اجتماعية مثقلة بالعادات والتقاليد الموروثة التي تستهجن الحديث في الحب ، وترى فيه جرماً وفضيحة ونقيصة اجتماعية وأخلاقية بما في ذلك «العشق الزوجي» وترى في البوح به شأناً ذاتياً لا يجوز التصريح به ، بما هو شأن موغل في الخصوصية والسرية . حتى إذا ما انتقل الرجل ـ رحمه الله ـ إلى جوار ربّه بادرت الشاعرة إلى البوح باسمه صراحة دون مواربة ، أو حياء مصطنع أو خجل مزيف كما يبدو في هذه الأغنية الرائعة أو المرثية الحزينة «يا بو مبارك» وكأنها ـ على الرغم من حجم الفجيعة وهول الكارثة ـ تأبى إلاّ أن تعلن على الملأ ديمومة هذه العلاقة النموذجية ، من خلال إذاعة هذه الأغنية على شرائط الكاسيت والفيديو ، وباللغة المحكية أو اللهجة المحلية ، حتى يتذوقها الجمهور العربي كله ، ويستحضر دائماً معانيها النبيلة ، الإنسانية والعاطفية ، بما هي معايير ومشاعر نابعة من القلب ، وما يصدر من القلب يصل إلى القلب ، والحب الكبير ـ في رأي الشاعرة ـ لم يكن يوماً مناقضاً للقيم العليا أو مناهضاً للأخلاق العامة .

هذه الأغنية تستدعي بالضرورة قصيدة أخرى من أجمل قصائد الرثاء في الشعر العربي المعاصر ، هي قصيدة ديوان **آخر السيوف** للشاعرة نفسها (قيلت في يونيو 1991) مما يعزز الرأي الذي ذهبنا إليه . . وما أندر قصائد الرثاء الزوجية في أدبنا العربي كله (عادة لأسباب اجتماعية) ، مما يؤكد أن الشاعرة ليست مقتحمة فحسب عالماً شعرياً غير مطروق كثيراً ، ولكنها ـ وهي المقتحمة أبداً ـ شاءت أن تعلن عن هذه العلاقة وتخرج بها من حيز الخصوص إلى نطاق العموم . . غير أن **آخر السيوف** بجرسها الحزين ظلت حبيسة النص المطبوع (المتلقي / القارىء) . أما الأغنية فقد انفتحت على آفاق جماهيرية أوسع ، هي آفاق المتلقي : المستمع والمشاهد والقارىء على السواء ، على امتداد الوطن العربي . مضمخة بأريج العواطف الصادقة ، وحرارة التجربة وجماليات الكلمة واللحن والأداء . . وربما

كانت هذه هي المرة الأولى التي لا تتردد زوجة مكلومة في البوح بأحزانها الإنسانية النبيلة على الملأ وعلى هذا النحو المعلن (عبر شرائط الكاسيت) . والأغنية بسيطة ـ في كلماتها ـ بساطة سعاد الصباح في شعرها الفصيح ، ولكنها حبلى بأريج اللغة المحكية وعبيرها الإنساني الصادق . إذ تبدأ الأغنية بهذا النداء (الشخصي) الأثير إلى قلب سعاد ، وهو «يا بو مبارك» (وهو نداء مزدوج ، تنطوي فيه الكُنْيةُ على معانٍ كثيرة ، منها معاني الأبوّة والأمومة في آن واحد ، ناهيك عن عفوية حرف النداء (يا) بما يحمله في هذه المرة من «حضور» دائم لآخر السيوف ، ومن معاني الحب والامتنان والتقدير والعرفان) .

ثم تمضي الأغنية كلها بعد ذلك ـ على المستوى البنائي للنص ـ على أسلوب الشرط المعروف بثنائيته التركيبية (فعل الشرط ـ جواب الشرط) ، فإذا الأغنية مكونة من عشر جمل شرطية ، كل شرط منها مستحيل التحقق ، وجواب شرط واحد ، هو هنا بمثابة «القرار» الثابت على التنويعات النغمية التي تنطلق منها البنية الدلالية للأغنية . . في هذا القرار الثابت أو المتكرر تعلن الشاعرة عن عجزها ، أي أن فعل الشرط بما هو مستحيل التحقق في مثل هذه «الحالة» فإن جواب الشرط المقرون بالقسم بالله ـ ثلاثاً ـ هو بالحتم أكثر استحالة .

وهذا يكشف على المستوى الدلالي والسيميائي ـ عن عبقرية هذا الحب المثالي والوفاء النادر لزوجة مكلومة تجاه زوجها الراحل ، ومن ثم يختفي معنى الرثاء ـ بما هو مديح للموتى ـ إلى معنى المديح المباشر ، بما هو ـ رحمه الله ـ ما زال ، وسوف يبقى ، حضوراً حياً في وجدان الزوجة وقلبها ، وفي فكرها وعقلها على السواء .

وإذا كانت كلمات هذا النص مفعمة بالحزن العميق الصادر عن الشاعرة إلى الحد الذي تكاد تصبح معه الشاعرة هي الأحق بالرثاء ، فإن البنية الأسلوبية لهذا النص قوامها أفعال شرطية متعددة ، ولكنها مستحيلة التحقيق ، ولها جميعاً جواب شرطي واحد مشترك ، يبدو تحقيقه أكثر استحالة ، كما أشرنا إلى ذلك ، مما يعني ببساطة أن قدرة الشاعرة على الوفاء بحق زوجها في الرثاء ـ على مستوى التخيل الشعري ـ فوق شروط المكان والزمان ، وفوق آماد اللغة وطاقة الإنسان . ويا لها من لوحة إنسانية معبرة وصادقة ، يزكيها هيمنة ضمير

المخاطب على مستوى النص كله ، وهو ضمير يقتضي ـ على المستوى السيميائي ـ الحضور لا الغياب .

والحق أن سعاد لم تكن تبكي فيه زوجاً راحلاً أو معلّماً ملهماً أو آخر السيوف فحسب ، بل تبكي فيه أيضاً قِيَماً ومثلاً عليا من الزمن الجميل ، تبكي فيه نبل الفارس ، مروءته ، تبكي فيه ـ في إيجاز ـ درعها وكتابها المأثور ، بقدر ما تتغنى بهذا كله ، حضوراً ما بعده حضور يملأ عليها حياتها وقلبها وعقلها ، ضميرها وروحها ، يحقق كينونتها الذاتية والإنسانية . . ومن ثم لا تملك إلا البوح بهذا كله امتناناً وعرفاناً ، وأن تذيعه غناءً عبر هذا الشريط ، حتى يسمع العالم منها «لحن الوفاء» لهذا الراحل العظيم :

يا بو مبارك . .
لو أشيل بكفوفي ماي البحر[23]
وازرع الصحارى بساتين وشجر
وافرش أهدابي لك يوم السفر
واكتب اسمك على وجه القمر
موفيك حقك . . موفيك حقك[24]
والله . . والله . . والله في سماه
يا بو مبارك . . . . . (إعادة)

لو أخلي عيوني هي منزلك
واجعل أيامي محطة لتعبك
ما حلا عمري إلا بس معاك
هاك عمري فدوة ـ يا عمري ـ لك
موفيك حقك . . . موفيك حقك
والله . . . والله . . والله في سماه
يا بو مبارك . .
يا للي عطّر دنيتي بعطر الأريج
يا حبيبي يا أعز وأغلى صديق[25]

إذا ما شفتك دنيتي بعيني تضيق[26]
كم أحبك أنت يا ملح الخليج
موفيك حقك . . موفيك حقك
والله . . والله . . والله في سماه
يا بو مبارك . . . (إعادة)

وبهذه الأغنية الرائعة ـ على بساطتها وقدرتها على استحضار الخاص في العام ـ ترسم سعاد الصباح نموذجاً واقعياً للعلاقات العاطفية (والزوجية) والإنسانية يمكن الاقتداء به في خطابات الحب العربي المعاصر . وربما كان من المفيد هنا أن نعرج على هذا التعبير العبقري الذي جعلت منه الشاعرة «كنية» جديدة تخاطب به زوجها الراحل : (**يا ملح الخليج**) بكل ما يمكن أن تشير إليه هذه الكنية أو يفجره هذا التعبير المبتكر من معنى ، حيث الملح ـ على المستوى الفولكلوري ـ رمز الوفاء والطهارة والخلود ، وقد اكتسب بإضافته للخليج بُعداً مكانياً وذاتياً وإنسانياً ضخماً . . وهو تعبير مبتكر ونادر ، ينطوي على شبكة من الإشعاعات العاطفية والشعرية الفريدة . . كما يفعل تكراره فعله في تفجير شرارته الإنسانية في داخلنا ، كما عصف بقلب الشاعرة ، وبما هو ـ رحمه الله ـ في مرثيات سعاد مناط الفعل والانفعال . الأمر الذي يبرر أيضاً مجيء كم الخبرية التي تفيد الكثرة هنا في التعبير عن حجم هذا الحب العظيم (كم أحبك أنت يا ملح الخليج) .

وتبقى هذه الأغنية في مبناها ومغزاها بمثابة «معاهدة وفاء» و«عقد ولاء» مطلق في الزمان الآني والسرمدي ، بقدر ما هي «وثيقة حب» قامت بتوقيعها «منذ تسع وثلاثين سنة» أي منذ أن تزوجت عام 1960 بالشيخ عبدالله المبارك ، وحتى إذاعة هذه الوثيقة الملحقة بهذه القراءة ، والتي نشرتها في عام 1999 وهو توقيع سوف تبقى الشاعرة / الزوجة تقوم بإنجازه وتجديده مدى الدهر لتأكيد ما ورد في هذه الوثيقة العاطفية ، وحيث الحب الصادق لا يرتبط بحدود الزمان والمكان ، بل بالمساحات اللانهائية للقلب والروح والوعي ، ومن هنا لا تتردد سعاد في التصريح قائلة : « . . وسوف أوقعها ـ الوثيقة ـ بعد خمسمائة سنة . . بعد خمسة آلاف سنة ، ولا أشعر بضرورة حذف أي حرف منها» على حد قولها شخصياً . وقد جاء ذلك في سياق رسالة بعثت بها إلى جريدة القبس بعنوان «هذه وثيقة

حب» نشرت في يوم السبت 1999/3/13 العدد 9242 (انظر نص الوثيقة في ملحق الدراسة وما تنطوي عليه من شجاعة وما تكشف عنه من مساحات الحب في مجتمعات ، ما زالت ترى في المرأة لعنة وفي الأنوثة جريمة كبرى وتأكيداً لما ورد في «**بيانها الغزلي**» عورة وفي الحب عاراً ، وكان ذلك (الاعتراف) الذي قدمت به لديوانها السابع **قصائد حب** .

إن الشاعرة هنا ـ في الأغنية ـ لا تعترف بالزمن الموضوعي (الكرونولوجي) بما هو كمّ متصل قابل للقياس ، بل بالزمن الذاتي (السيكولوجي) بما هو زمن خاص بالشاعرة وحدها ، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس ولا يخضع له ، بل إن هذا الزمن الذاتي بالنسبة لصاحبه ربما كان أصدق وأدنى إلى المعيار الصائب ، وألصق بذات نفسه ، باعتباره زمن البوح والإفصاح وإخراج التشكل النصّي من حيز القوة إلى حيز الفعل على المستوى النصوصي .

**ملاحظات حول الأغنية العاطفية :**

1 . تكمن المفارقة الأولى هنا بين موقف سعاد الصباح من قضية المرأة في أشعارها المطبوعة وموقفها المغاير والنقيض في أشعارها المُغنّاة . . هي في الأولى شاعرة حالمة ، ثائرة ، متمردة ، وفي الأخرى شاعرة واقعية ، مستجدية ، مستسلمة . كلنا يعرف سعاد الصباح في دواوينها المطبوعة حاملة لواء الثورة بالكلمات إزاء ثقافة الصمت والقمع معاً ، بما هي ثقافة مهيمنة وسائدة ، حيث يمثل شعرها الفصيح معنى تحريضياً متجلياً في «ثورة الأنثى على سلطان الرجل» دفاعاً عن الوجود الأنثوي وحضوره في مجتمع يسعى عامداً متعمداً إلى تغييبه . الأمر الذي يعكس على المستوى الجمالي والدلالي والسيميائي رغبة حقيقية وعارمة عند الشاعرة في الانعتاق من قيود المجتمع الذكوري المتسلط بتقاليده البالية ، ومنها التسلط الرجولي على الحضور الأنثوي إلى حد إلغائه ونفيه . غير أن سعاد لها وجه آخر في شعرها باللهجة المحكية ، أعني في أغنياتها العاطفية ، وجه قد يبدو مفارقاً ومناقضاً للوجه الأول ـ الفصيح ـ فإذا هي هنا شاعرة لا تختلف عن أي أنثى شرقية ، تستجدي حنان الرجل وتنشد عطفه ، وتلتمس رضاه ، وتسعى إلى إشباع غروره ونرجسيته . . كيف يكون ذلك التناقض ؟ . ولماذا كتبت هذه القصائد المغنّاة باللغة العامية ، لغة

الشارع اليومية ؟ ! . أغلب الظن أن ليس ثمة مفارقة ، فهي في وجهها الفصيح تعكس المثال والحلم ، وفي وجهها العامي تفضح الواقع وتسعى إلى تعريتيه ، حتى يتأكد لدينا هوان الأنثى إزاء الرجل . . ولأنها تعكس الواقع فلا بد أن يكون ذلك بلغة الواقع . . أي لغة الحياة اليومية . . وكأنها بذلك ـ فضح الواقع الأنثوي ـ تسعى إلى تأكيد دعوتها التحريضية ضد سلطة الرجل . إن الواقع كما صورته سعاد في أغنياتها واقع مستفز ، مهين ، مذل ، لكنه في الوقت نفسه واقع يحفز على التمرد والثورة ضد كل ما هو غير إنساني ، بما في ذلك طبيعة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة . ولعل هذا هو ما يفسر غلبة ضمير الخطاب المذكر ، على ضمير الأنا المؤنث في كل نصوصها الغنائية / العاطفية ، وإليه ـ ضمير الخطاب المذكر ـ تعزو الشاعرة دائماً فشل الخطاب العاطفي في معظم الأحيان ، ولكن من دون أن تعفي المرأة من مسؤوليتها وتحمل نصيبها في هذا الفشل «المزمن» في تجربة الحب العربية ، وفي الحالين ، ليس من المبالغة في شيء أن نقول إن ديوان العشق في أشرطة سعاد الصباح ، هو ديوان العشق الحزين باعتباره الحاضر الأكبر في معظم نصوصها العاطفية المغنّاة ، والسائدة كذلك في خطاب الحب العربي المُغَنَّى .

2 . إذا تجاوزنا المستوى الدلالي إلى المستوى الجمالي وقفنا على نقطة ضعف أخرى . . كانت متوقعة . . وهي أن سعاد الصباح في كل نصوصها التي عرضنا لها تحمل رؤية ذاتية للعالم ، وليست رؤية جمعية ، ومن ثم ـ وباستثناءات محدودة ـ لا يمكن أن نصف «كلماتها» أو أغنياتها العامية أنها أغنيات فولكلورية ، أو شعر شعبي ، مثلها في ذلك مثل أحمد شوقي وأحمد رامي وغيرهما ممن كتبوا الشعر العامي المُغَنَّى تعبيراً عن وجدان فردي ورؤيا ذاتية للعالم (على النقيض من الأغنيات الفلكلورية أو الشعر الشعبي الذي يأتي تعبيراً عن وجدان جمعي ، ومن هنا كانت مجهولية المؤلف ، أو موت المؤلف بتعبير رولان بارت ، لا لأن النص الشعبي لا مؤلف له ، بل لأن الجماعة الشعبية تتجاوزه مبدعاً وتتبنى إبداعه باعتباره نصّاً على المشاع) . . ومن ثم فهذه النصوص الغنائية لا يشفع لها ـ فولكلورياً ـ توسلها باللغة المحكية أو المحلية ، باعتبارها لغة الحياة اليومية التي تضمن للنصوص جماهيريتها وليس شعبيتها .

بيد أن سعاد الصباح بحسّها اللغوي الرهيف استطاعت أن ترقى بمفرداتها العامية إلى آفاق «الشعرية» وخلق المهاد الشعري الموائم لسياق التجربة الشعرية ، لفظاً ومعنى ، خالقة بهذا نسقها اللغوي الخاص والمبتكر (المزج بين الفصحى والعامية في سياق أداء عامي) ، كما استطاعت أن تفجر ما تنطوي عليه المفردات العامية من معانٍ وأحاسيس دالة على خفايا النفس كاشفة عن دخائل الوجدان ، لتشكل منها في النهاية معظم طاقاتها الشعرية (التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية) . الأمر الذي يمكن للقارىء الفاحص أن يلمحه من خلال تحليله للمعجم الشعري والفني في هذه الأغنيات ، فإذا هي لغة تنطوي على مفردات وتراكيب وتعابير ، وتصاوير شعرية لا تصدر إلا عن وجدان مثقف وخاضعة لفكر أو عقل مثقف ، لم يلتزم كثيراً بجماليات المعجم الشعري الشعبي الكويتي ، خاصة أن معجمها اللغوي غير مغرق في المحلية ، بل هو معجم ينتمي في معظمه إلى «معجم لهجي عربي مشترك» أي مفهوم لكل العرب ، بقدر ما هو متجاوز بشحنته العاطفية والفكرية الكائنة في مفرداته ما تنطوي عليه مترادفاتها ونظائرها في المعجم الفصيح . فضلاً عن قيام الشاعرة بتطعيم كلماتها العامية بكثير من مفردات المعجم الفصيح ، الأمر الذي أظن أن الشاعرة كانت على وعي تام به حتى تضمن الانتشار لشعرها العامي المغنّى على مستوى العالم العربي كله ، والذي يعاني على المستوى الدلالي والسيميائي ـ من قمع المجتمع الذكوري بعامه ، ونفيه اللاحضاري للوجود الأنثوي وتغييبه ، فضلاً عن فشله المزمن في خطاب العشق العربي .

وما ينطبق على المعجم اللغوي العامي ينطبق أيضاً على التعابير والصور الشعرية «المثقفة» ، أعني تلك التي لا تصدر إلا عن حس مثقف ولسان مثقف ورؤية مثقفة ثقافة أدبية وفكرية عالمة (بكسر اللام) . وهذا يعني أن الصوت (السردي) هو صوت الشاعرة وحدها ، حتى وهي تتحدث باسم الأنثى عموماً . وهو صوت ينتمي في جمالياته الشعرية أساساً إلى الشعر الفصيح وجمالياته المعروفة ـ خاصة على مستوى النسج الشعري ، وحيث اللوحات النصية في كل أغنية (الكوبليهات أو المقاطع الغنائية) وفي كل شريط غنائي تتسم بالذاتية ـ مترابط عضوياً بحيث يُحيل بعضه على بعض ويتولد بعضه عن بعض ، منطلقاً من الخارج نحو الداخل ، ومن الداخل نحو الخارج ، أو من الآخر نحو الأنا ، ومن الأنا نحو الآخر في تمازج نصوصي ملحوظ ، جمالياً ودلالياً .

3 . لم يعد الموضوع هو المحور الذي ترتكز عليه التجربة الشعرية في نصوص سعاد الغنائية أو العاطفية بقدر ما أصبحت الذات الشاعرة وما يعتريها هنا من شجىً وشجن ، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء إزاء مجتمع ذكوري قامع وثقافة ذكورية مهيمنة . . وهنا يكمن مركز الثقل الشعري في أغنياتها العاطفية ، بحيث أصبحت سعاد هنا هي الفاعل الرئيسي لفعل الشعر المغنّى وبؤرة عالمه ، إلا أنها ليست الذات المستوحشة المعزولة ، بل المقتحمة التي تسعى صراحة إلى انتهاك هذا الشرف الذكوري المزيف ، وفضح أساليبه في الاستعلاء والغرور ، وتقوم في الوقت نفسه بمحاولة تأسيس قِيَم جديدة بناءة في ديوان «الحب العربي» كما تراه وتطمح إلى غرسه في بنية الخطاب الثقافي العربي المعاصر .

وعلى الرغم من أن ضمير المتكلم في هذه النصوص العاطفية يشكّل مركزاً أو مظهراً دالاً على زاوية الرؤية المحورية (الأنثوية) من خلال صيغة المفرد أو الأنا ، فإن هذه الأنا لا تشير إلى الشاعرة فحسب ، بل للأنثى عموماً . . . على حين يأتي ضمير الخطاب ـ في تأويلنا ـ معتصماً بحبل الذكورة الواهي في معظم هذه الأغنيات . . ربما إلى حد الاستسلام للثقافة الذكورية المهيمنة ولكنه الاستسلام الذي يدعو إلى تعميق الوعي بنقيضه وحتمية التمرّد عليه .

4 . إذا كانت الشاعرة قد أخضعت نصوصها العامية لقصدية الغناء ومتطلبات التلحين ، فقد كان ذلك ـ أحياناً ـ على حساب الإيقاع الشعري التقليدي (العروض) . لكن براعة «تلحين» هذه النصوص قد تكفلت بتعويض وتصحيح المسارات الإيقاعية للوزن الشعري من ناحية ، فضلاً عمّا قامت به الإيقاعات الداخلية من إثراء لحني ، ومنح النص الغنائي «شعرية» خاصة ، ساعد على إبرازها جمال الغناء أو الأداء التعبيري ـ بصوت مشاهير المطربين الكويتيين والخليجيين والعرب ، وهو أداء وصل بمعظم الأغاني إلى ذرى الإشباع الجمالي والنفسي والعاطفي لدى المتلقي ، مشاهداً كان أو مستمعاً . وبالمناسبة فالأصل في الشعر العامي أن يغنّى أو يُلقى شفاهياً ، حيث «الأداء» جزء لا يتجزأ من بنيته اللغوية وطاقته التعبيرية والإيحائية . ويبدو أن الشاعرة كانت على وعي بذلك أيضاً . . الأمر الذي ساعد على نجاح هذه

الأغنيات وانتشارها ، وهذا أقصى ما تطمح إليه عملية التوصيل عامة والتوصيل الإبداعي خاصة .

5 . ساعد على نجاح هذه التجربة الغنائية أيضاً ، أن شعر سعاد الصباح بطبيعته شعر غنائي محقق لجوهر الشعر الغنائي (الذاتي) من ناحية ، وبطبيعة التوظيف اللغوي في هذه النصوص ـ الفصيحة والعامية عندها ـ لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي ـ بالمعنى الأدبي والفني ـ وطريقته في صياغة عالمه ، وتشكيل رؤيته ، يتسم أساساً ـ في رأي نقّادنا المعاصرين ـ بغلبة طابع البساطة ، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ أو تذاع فيها هذه اللغة الغنائية . فإذا أخذنا نستقصي مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة في أغنيات سعاد الوطنية والعاطفية (الفصيحة والعامية) ، وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة ، وشحنات الذكريات ، وحيوية الصور والمفردات والتعابير (المتناصّة) مع المأثورات الشعبية ، فضلاً عن العفوية الطاغية التي يتسم بها (النفس الشعري) لدى سعاد الصباح . وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها ، فإن سعاد تفضّل الوجداني والشعبي منها ، مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل ، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في معظم الأحيان . كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز والتكثيف ، تلعب فيه أشكال التكرار (اللغوي والنغمي) دوراً توزيعياً حاسماً ، كما توظف فيه الأدوات الجمالية كالطاقة الإيحائية للعبارات والعلاقات المجازية ، والعناصر الصوتية مثل الإيقاع والرنين الصوتي ـ على مستوى الكلمات ، واللحن والأداء ـ مما يخلق في نهاية الأمر ـ دون مبالغة ـ نغمة خاصة ، هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبّس بحالة «الشعر المغنّى» إبداعاً واستقبالاً في آن .

## (ملحق)

نص رسالة سعاد الصباح إلى جريدة القبس ، العدد 9242 ، المؤرخ في 1999/3/13 ، بعنوان :

# هذه وثيقة حب

**بقلم د . سعاد الصباح**

هذه وثيقة حب

أوقّعها بعد تسع وثلاثين سنة . . وسوف أوقّعها بعد خمسمائة سنة . . بعد خمسة آلاف سنة . . ولا أشعر بضرورة حذف أي حرف منها . . أو إضافة أي حرف إليها .

«أحبك» هذا هو النص التاريخي الذي أصبح تراثاً تدرسه الأجيال بعدك . . ومن بعدي .

«أحبك» أربعة حروف فقط ، تساوي كل الأبجديات وكل الكتب والمكتبات ، وكل الأناشيد وكل الملاحم .

«أحبك» مكتوبة في كل زمان قبل أن تكون الكتابة في الكلام الذي لم أقله ، وفي الأحلام قبل أن أحلم بها ، وفي أعياد ميلادي التي لم أحتفل بها .

اليوم فكّرت وقرّرت وحدي أن أوقّع بأني أحبك ، سأغمض عيني وأوقّع لك . . على زرقة البحر سأوقّع لك . . على حبات المطر سأوقع لك . . على ذرات الثلج سأوقع لك . . على زجاج القمر سأوقع لك . . على الثلج . . على النار . . على دفاتر الشعر . . على فناجين القهوة السوداء . . على جسور فينسيا . . وغابات فينا . . وخلجان باربيدوس . . وعلى شجرات الأرز في لبنان . . وعلى معبد أبي سمبل . . وعلى بنادق الجنوبيين . . وعلى ذهب رمال الخليج العربي .

* * *

عبدالله . . يا رفيق الأيام الخضراء . . ويا صديق العمر الجميل . . عندما تزوجتك . . اكتشفت معك للمرة الأولى اللون الأخضر . . وفرحت باكتشافي . .

رأيت العالم معك . . بألوانه الحقيقية . .

وقبلك كان العالم مرسوماً بالأبيض والأسود . .

«أبو المبارك» يا الذي لا أعرف ماذا أسميه ؟ ! . .

علّمتني كيف أقرأ معك للمرة الأولى . .

كتاب الألوان . .

وكتاب الغابات . .

وكتاب الأزهار . .

وكتاب القِيَم والمروءات . .

وكتاب الحرية . .

وكتاب الحب . .

وكتاب الأمومة . .

وكنت مأخوذة بقراءاتي معك . .

تعلّمت كيف تتكىء الغيمة على كتف السماء . .

وأتكىء أنا على كتف حنانك . . حتى لا أفقد التوازن . .

يا سيّد هذا الكون . . عندما رحلت . .

رحلت الألوان . .

واختلّ توازني . .

## الهوامش

1 ـ في الأصل المطبوع : بعد شهور سبعة في قبضة السجّان .
انظر : ديوان **برقيات عاجلة** ، ص 89 ، ط4 ، دار سعاد الصباح الكويت ، 1994 .

2 ـ حذفت الشاعرة من هذا المقطع سطراً شعرياً يقول : وانتصر الله على الشيطان . (م . س) ، ص 89 .

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

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

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

6 ـ في الأصل : شراشف الحنان !

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

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

9 ـ في الأصل المطبوع : «ونزرع الريحان» فقط ، انظر الديوان ، ص 96 .

10 ـ ما أطريه : لا أذكره ولا أردده .

11 ـ وايد : كثير .

12 ـ جايد : مشتعل ـ متّقد .

13 ـ يوفي : جوفي .

14 ـ ما دري : لا أدري .

15 ـ ما قدر : لا أقدر .

16 ـ اليوف : الجوف .

17 ـ اشكتر : ما أكثر .

18 ـ بديني : بيدي الاثنتين .

19 ـ إبدنيتك : في دنيتك .

20 ـ جذاب : كذاب .

21 ـ ولا تحسبلي : ولا تحسب لي أي حساب .

22 ـ جذي فيني سويت : هكذا فعلت بي .

23 ـ ماي : ماء .

24 ـ موفيك : ما أوفيك .

25 ـ 26 : القاف تلفظ وكأنها حرف بين الجيم والشين .

# 21

# صورة المرأة في شعر سعاد الصباح

أ. رجاء النقّاش

قبل أن نتحدث عن شعر سعاد الصباح ، وصورة المرأة في هذا الشعر لا بد من الحديث عن بعض الملامح الأساسية لشخصية سعاد الصباح نفسها ، فالشعر لا ينبع من فراغ . والدعوات النقدية التي تنادي بأن يتجه الاهتمام النقدي إلى القصيدة دون الاهتمام بالشاعر هي دعوات خاطئة ، وأصحاب هذه الدعوات يقولون إن القصيدة التي بين أيدينا هي التي تعنينا ، أما الشاعر فهو يعني أصدقاءه وأقاربه والعاملين معه في وظيفة واحدة أو مكتب واحدٍ إذا كان هذا الشاعر من الذين يعملون ، أما في الدائرة الأدبية فإن الذي يهمنا هو الشعر وحده . هذه النظرية التي شاعت في النقد العربي الحديث عند بعض النقاد والباحثين هي نظرية ليس لها ساق وليس لها قدمان ، فالحقيقة الثابتة هي أننا إذا لم نفهم الشاعر و«نحيط علماً» بأحواله فإننا لن نستطيع أن نفهم الشعر على وجهه الحقيقي . وقد يكون من المفيد أن نضرب مثلاً سريعاً يكشف لنا على الفور عن الخطأ الفادح في هذه النظرية النقدية الانفصالية ، التي تعتبر الاهتمام بالشاعر نوعاً من الفضول الذي لا يليق بأخلاق الأدباء ، فهو بحث لا يجدي في جوانب شخصية يمكن أن يهتم بها محررو الأبواب الاجتماعية في الصحف ، أما النقّاد الحقيقيون فممنوع عليهم ذلك . . . لأن هذا السلوك الأدبي نوع من سوء الأدب .

المثل السريع الذي أريد أن أضربه لإثبات الخطأ في تلك النظرية التي تدعو إلى الفصل بين الشاعر وشعره هو قول المتنبي :

الخيلُ والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

وقوله في نفس القصيدة :

سيعلمُ الجمعُ ممن ضم مجلسُنا
بأنني خير مَن تسعى بـــه قدمُ

هذان البيتان إذا قمنا بعملية فصلهما عن صاحبهما المتنبي وظروفه الواقعية الخاصة به ، سوف يدفعان من يقرأهما ، وحدهما ، إلى القول بأن صاحبهما هو شاعر مغرور يتعالى على الناس جميعاً ويعبّر عن مشاعر مليئة بالأنانية إلى حد قد يحمل إهانة واضحة للآخرين ، وهؤلاء الآخرون يشملون كل إنسان على ظهر الأرض ، في أي مكان أو زمان . وما دام البيتان يدعوان ويعبران عن مشاعر سيئة فلا مكان لهما في عالم الفن الشعري الجميل . لأن كل ما يعبّر عن مضمون سيّىء لا بد أن يكون سيئاً هو أيضاً .

ولكننا إذا نظرنا إلى البيتين على ضوء ظروف الشاعر وأحواله النفسية والواقعية التي كتب في ظلها القصيدة التي تضمنت هذين البيتين ، سوف نصل إلى نتيجة مختلفة تماماً عن المعاني التي وصلنا إليها عندما نقرأ البيتين قراءة «إنفصالية» تهمل الشاعر وتهتم بالشعر وحده . فالبيتان قالهما المتنبي في قصيدة ألقاها في مجلس سيف الدولة أمير حلب ، وفي حضور الأمير ورجال بلاطه وكل الشخصيات السياسية والثقافية المهمّة التي كانت تحيط بهذا الأمير العربي . وقد ألقى المتنبي قصيدته هذه بعد أزمة عنيفة أصابت علاقته بأميره «سيف الدولة» ، وقد نشأت هذه الأزمة الكبيرة لأسباب كثيرة منها ما قام به حساد المتنبي والكارهون له من تحريض مستمر للأمير ضد الشاعر الكبير . وكان المتنبي يحتل عند سيف الدولة مقاماً عالياً ، ويمكننا القول دون أي مبالغة إن المتنبي كان يشغل عند سيف الدولة ما نسميه في لغتنا العصرية بمنصب «وزير الإعلام» . فالشاعر هنا صديق للأمير وداعية من دعاته ومعبِّر عن آرائه ومواقفه ، وليس تابعاً ولا خادماً

للأمير . وعندما «دسّ» البعض للشاعر عند الأمير ، كان الشاعر ينتظر الإنصاف والحماية من أميره ، ولكن يبدو أن الأمير قد مال إلى رأي أعداء «المتنبي» ، وإن كان الأمير قد ندم على ذلك أشدّ الندم بعد أن وقعت الواقعة ، وقرَّر المتنبي أن يهجر سيف الدولة ويترك إمارة حلب كلها ويبتعد عنها تماماً . كان الشاعر ثائراً في أعماق نفسه لكرامته وللظلم الذي أصابه وحلَّ به ، وكان عليه أن يضرب ضربته الأخيرة حتى يفيق الأمير من تأثير المحرضين ضده ، وحتى يدرك هؤلاء المحرضون أنفسهم أن الشاعر له كرامته التي يجب أن يصونها ، وله رأس مرفوعة بحكم عبقريته الفنية وما أداه من دور كبير في خدمة سيف الدولة ، ولذلك كتب قصيدته التي ورد فيها البيتان ، وألقاها في جو عدائي شديد له ، وفي وجه أشخاص يتربصون به ويتهمونه بأسوأ الاتهامات . وكان من الممكن أن يؤدي البيتان السابقان ، بل والقصيدة كلها ، إلى سجن المتنبي أو مقتله على يد الأمير الغاضب . ولكن المتنبي أحسّ أنه لا بد أن يدافع عن نفسه أمام هذه الأجواء المعادية له ، وأن يتحمل الثمن مهما كان غالياً فقال ما قال .

على ضوء هذا كله فإن البيتين يكون فيهما من التحدي والشجاعة والحرص على الكرامة ورد الإهانات ما يجعلهما صورة حية لنفس أبيّة غير خانعة ولا ذليلة . وهذه كلها معانٍ تختلف تماماً عن المعنى الظاهري للبيتين السابقين ، وهي معاني الغرور والادّعاء والتعالي على خلق الله . ولم يكن بالإمكان أن نفهم المعنى الصحيح للبيتين إذا أخذنا بالنظرية الانفصالية ، أي النظرية التي تفصل بين «الشاعر» و«شعره» ، وترى أن المهم هو الشعر ، أما الشاعر فلا أهمية له . وبذلك تكون النظرية «الانفصالية» أداة نقدية واضحة الانحراف ، لأنها تؤدي ببساطة إلى الخطأ في فهم الشعر وتذوقه والعجز عن الاقتراب من أسراره وخفاياه الدقيقة .

هذه المقدمة تأخذ بأيدينا في رفق إلى خطوة أخرى في فهم الشعر عموماً ، والشعر العربي على وجه الخصوص . فالشعر العربي يوصف بأنه شعر غنائي في معظمه . وحين نحاول الوصول إلى تعريف موجز للشعر الغنائي فسوف نجد أن هذا التعريف يقول لنا : «إن الشعر الغنائي هو شعر وجداني يعبِّر فيه الشاعر عن خواطره وعواطفه الشخصية بقصائد قصيرة نسبياً . وهو شعر تمَّ وضعه في الأصل للغناء على أنغام القيثارة Lyre ، ومن هنا جاء اسمه في

اللغة الإنجليزية وهو Lyric Poetry . و«الشعر الغنائي» أو «الغنائية» هي الوصف الشائع للشعر العربي في معظم مراحله ، باستثناء ما كان في القرن العشرين من ظهور المسرح الشعري على يد أحمد شوقي وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي أحمد باكثير وصلاح عبد الصبور وغيرهم . ولكنني أحب أن أعترض هنا على فكرة «الشعر الغنائي» هذه . فالشعر حتى لو كان غنائياً في ظاهره فإنه في جوهره لا بد أن يكون شعراً فيه نوع من «الدراما» أي الصراع والحوار بين أطراف مختلفة . وكل ما هناك أن هذه العناصر لا تكون ظاهرة في الشعر الغنائي مثل ظهورها في الشعر المسرحي . فعندما يكتب الشاعر قصيدة عن الحب مثلاً ، فإن علينا أن نتصور أن هناك عدة «أطراف» لها علاقة بهذه القصيدة ، فهناك الشاعر الذي كتب القصيدة وهناك الحبيبة التي تصفها القصيدة وهناك الذين يمثلون قوة مساعدة لهذا الحب ، والذين يعارضون هذا الحب ويقفون في وجهه ويحاولون القضاء عليه . وبهذه الطريقة يمكننا أن نلغي الفوارق بين الشعر الغنائي الخالص والشعر الدرامي أو المسرحي ، وعلى الأقل فإن الفوارق بين هذين اللونين من ألوان الشعر تبدو ضئيلة وغير حاسمة أو نهائية . ولعل النموذج التطبيقي السابق في البيتين اللذين قالهما المتنبي أمام سيف الدولة يكون نموذجاً واضحاً لتفسير هذا المعنى . فالبيتان اللذان قالهما المتنبي هما من «الشعر الغنائي» أي الشعر الذي يعبِّر عن عواطف الشاعر وما يدور في وجدانه . ولكن الشاعر وهو يكتب بيتيه والقصيدة التي فيها هذان البيتان ، لم يكن يعبِّر عن مشاعره فقط ، فقد كان هناك صراع واضح على مسرح نفسه ، بينه وبين أميره سيف الدولة ، وبينه وبين المحيطين بالأمير من أعداء الشاعر والمحرضين عليه ، وهناك في وجدان الشاعر أيضاً هؤلاء القلائل الموجودون في بلاط سيف الدولة الذين يحبون المتنبي ويدافعون عنه . أي أن قصيدة المتنبي كانت ثمرة صراع كبير وتعبيراً عن أطراف متعدِّدة لها علاقة وثيقة بهذا الصراع . ومن هنا فهي ليست قصيدة غنائية ولكنها قصيدة درامية ومسرحية أيضاً ، وهي لا تصوِّر شعوراً واحداً محدَّداً في نفس الشاعر ، ولكنها تصوِّر مشاعر متعدِّدة ومتناقضة أحياناً : ففيها الغضب ، وفيها الأمل والرجاء ، وفيها التهديد ، وفيها الحزن والأسى ، ومن خلال الصراع بين هذه المشاعر وغيرها خرجت هذه القصيدة الرائعة إلى نور الفن .

وهكذا فإن الشعر ، فيما أرى ، لا ينفصل عن الشاعر وظروفه وأحواله ، كما أن الشعر

الغنائي الذي يتغنّى بالشعور والوجدان ليس شعراً غنائياً خالصاً إلا في ظاهره ، أما في حقيقته فهو شعر فيه «دراما» أي مسرح وصراع وأطراف متعدِّدة .

ونعود بعد هذا كله إلى سعاد الصباح وقصائدها وإلى الموضوع الأساسي الذي نبحث عنه أو نبحث فيه وهو «صورة المرأة في شعر سعاد الصباح» . والترتيب المنطقي للدراسة كما أتصوره لا بد أن يبدأ بالبحث في الشعر عن الشاعرة نفسها .

فمن هي سعاد الصباح ؟ .

لا يفيدنا في الإجابة عن هذا السؤال كل ما يتصل بالشاعرة من معلومات تقريرية تفصيلية عن حياتها ، فمثل هذه المعلومات تخرج عن نطاق البحث الذي بين أيدينا ، ولكن الذي يفيد ويضيء وينفع هو البحث عن الملامح والعناصر التي دفعت الشاعرة سعاد الصباح إلى الاهتمام بقضية المرأة في شعرها ، والتي حدَّدت من جانب آخر أسلوب أدائها وطريقة تعبيرها الفنِّي عن هذه القضية .

وفي هذه الحدود أتوقف عند عدة ملامح أو عناصر في شخصية سعاد الصباح دون أن أتجاوز ذلك إلى ما يخرج على نطاق هذه الدراسة .

وأول عنصر من العناصر المهمة في شخصية سعاد الصباح هي أنها قد ولدت لأسرة عربية كبيرة ذات سلطان سياسي وثراء مادي واسع ، وهذا الوضع أعفى الشاعرة من أي كدح أو كفاح شديد القسوة من أجل الرزق . ولكن الشاعرة لم تستسلم لهذا الوضع ، ولم تستثمره للاسترخاء وتحقيق الرفاهية والعيش في حصن منيع يعزلها عن مشاكل الحياة والناس من حولها ، ذلك أنها منذ البداية كان لديها «موهبة فنية» واضحة هي موهبة «الشعر» ، وهذه الموهبة كان يمكن أن تكون أداة إضافية من أدوات الترف والرفاهية ، فيكون شعرها مثل شعر بعض الأمراء المعروفين في تاريخ الأدب العربي بل والأدب العالمي ، فهؤلاء الأمراء كانوا يكتبون الشعر أحياناً للتسلية ، وكانوا يعتبرونه من المواهب التي لا يحتاجون إليها كثيراً بعد أن أعطتهم الحياة كل ما يريدون ، فلماذا يكتبون الشعر ، وعن أي شيء يعبِّرون فيه والدنيا مطيعة لهم ، وليس لديهم احتياجات مستعصية عليهم . ولعل النموذج المثالي للشعراء الأمراء الذين عكفوا على ما في حياتهم من ترف ولذة واستغناء عن الناس هو الشاعر العربي

المعروف الوليد بن يزيد بن عبد الملك (707–744م ) ، وهو خليفة أموي تولى الخلافة لمدة عام واحد ومات مقتولاً بيد جنوده . فقد كان هذا الأمير والخليفة فيما بعد ، يلهو بالشعر كما كان يلهو بالحياة والناس ، وكان هذا الأمير الشاعر يكتب الشعر كما يقول طه حسين في كتابه **حديث الأربعاء** «الجزء الثاني» : «ليس حباً في الشعر ، فلم يكن يحرص على أن يكون شاعراً مجيداً ، وإنما كان يلهو ، أو كان يجد ، وكان يتخذ الشعر وسيلة عادية للتعبير عن لهوه وجده ، وكان لا يعنيه أن يقول الناس أحسن أو أصاب ، وإنما كان يعنيه أن يشعر هو بأنّه وصف ما في نفسه ، وترجم عن عواطفه» . وما يقوله طه حسين عن «الوليد بن يزيد» تؤكده مراجع التاريخ والأدب وتثبت صحته . وكان من مظاهر ترف «الوليد بن يزيد» وتحرّره من كافة القيود ما جاء عنه في بعض المصادر التاريخية من أنه أهمل شؤون الدولة وأقام في قصر له في البادية حيث استغرق في ترف الحياة ومباهجها محيطاً نفسه بجمهرة من الشعراء والمغنّين والطفيليين . وقيل إنه أنشأ «بركة» في قصره فكان يملأها خمراً ثم ينزع ثيابه ويستحمّ فيها ويشرب منها ويظل كذلك حتى يظهر النقص في البركة . وهذا كله يدلّنا على الترف الذي عاش فيه هذا الأمير نتيجة لنشأته كأحد أمراء الأسرة الأموية في عزّ مجدها وسلطانها وثرائها وسيادتها على المجتمع العربي . والنشأة وحدها ليست مسؤولة وحدها عن هذا الاتجاه الذي اختاره الوليد بن يزيد في الشعر والحياة ، ففي الأسرة الأموية نفسها من كانوا زاهدين أشداء في الحق مثل عمر عبد العزيز ، وهناك فيها من كانوا سياسيين وحكاماً لامعين من أصحاب الطبقة العليا في الحكم والسياسة مثل عبد الملك بن مروان ، وفيهم قادة فاتحون مثل عبد الرحمن الداخل المعروف في التاريخ باسم صقر قريش . ولكن الوليد بن يزيد نشأ نشأة مترفة ، وكانت طبيعته الفطرية في الوقت نفسه تميل به إلى عدم الالتزام بأي قضية من قضايا الحياة والإنسان ، مما جعله يميل هذا الميل الشديد إلى الاستجابة للترف الذي يعيش فيه وما نتج عن ذلك من شعوره بعدم المبالاة بأي شيء سوى متعته الخاصة .

سعاد الصباح على النقيض تماماً من نموذج الوليد بن يزيد ، فقد نشأت «أميرة» مثله تعيش حياة سهلة ليس عليها ضغوط اقتصادية خاصة من أي نوع ، ولكنها ولدت أيضاً بطبيعة نفسية مختلفة . وكما أن الموهبة الشعرية هي استعداد يولد مع الإنسان منذ اللحظة

الأولى في حياته ، فهناك ميول أخرى أساسية تولد مع الإنسان وتنشأ معه . وسعاد الصباح في شخصيتها التي عرفها الناس من خلال قصائدها وأفكارها ومواقفها العامة المختلفة كان لديها هذا الاستعداد الأساسي للانضباط والالتزام وتحمل المسؤولية ، ولديها هذه الصفة الواضحة كل الوضوح في شخصيتها وهي الميل الشديد إلى المشاركة في الحياة العامة والوقوف إلى جانب كل ما يستحق المساندة والكفاح والتأييد ومساعدة الآخرين من أصحاب القضايا العادلة والحقوق التي تحتاج إلى من يدافع عنها . وفي هذا المجال سوف يساعدنا كثيراً أن نشير إلى المؤلفات الفكرية التي أصدرتها سعاد الصباح . فهي تحمل لقب الدكتورة ، وعندما نقرأ لقب «الدكتورة» قبل اسم سعاد الصباح نتصوَّر على الفور ، لأنها شاعرة ، أنها نالت الدكتوراه في بحث عن الأدب ، ولكن الحقيقة التي قد تفاجئنا أنها نالت الدكتوراه في «الاقتصاد» وأنها نالت بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة القاهرة سنة 1973 ، مما يكشف عن ميل أساسي في شخصيتها إلى فهم العالم من حولها فهماً موضوعياً ، وعدم الاكتفاء بالمشاعر والانفعالات والنظرية الشعرية الوجدانية إلى الحياة . وسوف نجد بعد ذلك أن سعاد الصباح قد أصدرت عدداً من الكتب والدراسات تؤكد نفس الجانب الموضوعي في شخصيتها المتطلعة إلى فهم العالم ومشاركة الآخرين في همومهم ومشاكلهم . ومن هذه الدراسات **أضواء على الاقتصاد الكويتي والتخطيط والتنمية ودور المرأة في الكويت** . وكل هذه الدراسات تدل على أن سعاد الصباح لديها هذا الاستعداد الطبيعي والميل الفطري إلى ما يسميه العقاد باسم «الخروج من النفس» . أي «التفكير الموضوعي» في أحوال العالم والناس ، وعدم الاكتفاء بما يعني الإنسان وحده . وهذا الميل عند أي أديب أو فنان يزيد من قدرته على التعبير ، ويعطي لما يقدمه إلى الناس من أدب وفن أساساً موضوعياً يضيف إليه كثيراً من القوة والعمق والقدرة على التأثير . لأن الأديب أو الفنان الذي لا يهتم إلا بنفسه وتجاربه الذاتية الخاصة به وحده ، سوف ينتهي به الأمر إلى حالة تشبه حالة الخليفة الأموي الوليد بن يزيد ، فقد أصبح هذا الخليفة شاعراً لا يبالي بشيء سوى متعة نفسه ، ولا يكتب قصيدة إلا ليستمتع بها ويطرب منها ، فجاء كل شعره تعبيراً عن نزواته وغزواته في عالم الفوضى الروحية التي كانت تملأ حياته . وكانت النتيجة أن شعره كان ، على عذوبته ولطفه ، خالياً من أي رسالة ومن أي تعبير عن مشاركة الناس في

همومهم وقضاياهم المختلفة .

على أن كتابات سعاد الصباح الفكرية ليست وحدها هي الدليل على «النزعة الموضوعية» أو «الخروج من النفس» ؛ فسعاد الصباح في مجال العمل العام لها جهود متميزة وشهرة واسعة ومشاركات نافعة يعرفها الجميع ويقدرونها أعظم التقدير . ومن هذه الجهود اهتمامها الواسع بحقوق الإنسان ، ومساهمتها الجدية في تأسيس «المنظمة العربية لحقوق الإنسان» ، حيث يؤكد المشاركون في هذه المنظمة أنه لولا جهود سعاد الصباح لتعثرت المنظمة في مولدها وتطوّرها عثرات كبيرة . وسعاد الصباح لها كتاب بالغ الأهمية عنوانه **حقوق الإنسان في العالم المعاصر** ، وقد كتبت في بدايته إهداء له مغزاه تقول فيه ، «إلى صديقي الإنسان في كل مكان» . وهذا الكتاب هو مرجع من المراجع العربية الرئيسية في دراسة حقوق الإنسان من جوانبها المختلفة في الدِّين والقانون والاقتصاد والسياسة والعلاقات الاجتماعية .

هذا كله يحمل تأكيداً لذلك الاستعداد القوي عند سعاد الصباح للمشاركة مع الآخرين في همومهم وقضاياهم ، وهو استعداد أساسي راسخ في شخصيتها وبعيد كل البعد عن الشكلية والسطحية والتظاهر . وهذا الجانب الفكري والعملي في شخصية سعاد الصباح يستحقّ دراسة أخرى خاصة به ، ولكن الذي يهمّنا منه هنا هو أن هذا الجانب كان له تأثير قوي على شاعرية سعاد الصباح وتطوّر هذه الشاعرية بصورة سريعة ، حيث انتقل شعرها من التعبير الذاتي الذي يقتصر على تصوير التجارب الشخصية الخاصة إلى التعبير الرحب الواسع عن قضايا عامة تمس المجتمع والإنسان ، ولا تتوقّف عند حدود ضيقة في داخل النفس والوجدان .

هذه الروافد جميعاً تصبّ في شاعرية سعاد الصباح ، فتجعل منها شاعرية فيها غنى وتنوّع ودفء . فميلادها في عائلة كبيرة ومسؤولة وميسورة أعفاها من الكدح اليومي وراء الرزق ، وأتاح لها فرصة كافية وعميقة للتفكير والتأمل . ودراستها للاقتصاد وأوضاع المرأة في الكويت أتاحت لها أن تقترب بالمعرفة الصادقة من حياة الناس في بلدها الذي نشأت فيه . أما تجاربها الواقعية الأوسع فقد أتاحت لها فرصة للانطلاق خارج حياتها الكويتية ،

ولتكون على صلة بما يجري في العالم العربي بل وفي العالم كله من أحداث مؤثرة على مصير الإنسان . على أن سعاد الصباح في نهاية الأمر هي «امرأة» نشأت وعاشت في مجتمع محافظ ، وكان مصيرها الأصلي يقتضي أن ينتهي بها المطاف أن تعيش حبيسة بين جدران قصر من القصور الكبيرة ، لا عمل لها إلا الاهتمام بأزيائها وتلوين أظافرها ومتابعة سائر أخبار «الموضة الحديثة» التي تشغل عدداً من عواصم العالم وعلى رأسها باريس . وتلك هي المشاغل التقليدية لامرأة ميسورة في مجتمع محافظ تحكمه التقاليد الراسخة فيما يخص المرأة بالتحديد . ولكن تكوين سعاد الصباح ، وطبيعتها المتطلعة إلى المشاركة في الحياة والاقتراب من الواقع الإنساني بحقائقه الحية وما فيه من متاعب ومصاعب . . . هذه الطبيعة القوية المتحركة في داخلها دفعتها دفعاً إلى أن تكون بصورة من الصور امرأة ثائرة على ما لا يرضى عنه عقلها ولا يطمئن إليه قلبها من أوضاع وظروف تحيط بها . وكان أمام سعاد الصباح قضية «ساخنة» تتصل بها أشدّ الاتصال وهي «قضية المرأة العربية» بصورة عامة ، في الكويت وخارج الكويت ، ولا شكّ أن طبيعة سعاد الصباح المحبة للمشاركة العامة والرافضة للقيود هي في الوقت نفسه طبيعة واضحة لا تعقيد فيها ولا غموض ، فهي شخصية مستقيمة ، تستطيع أن تفهمها من أول حديث معها ومن أول قصيدة لها وأول مقال وأول كتاب . وهذه نقطة مهمة جداً في دراسة سعاد الصباح وفهم أدبها وأفكارها . ذلك لأن بعض الذين يثورون تكون ثورتهم مثل انفجارات البراكين ، تفاجيء الناس بما تلقيه عليهم من اللهب والمعادن المشتعلة المصهورة ، فهي بذلك قمة في الغضب ، ولكنها لا تعرف ماذا تفعل بغضبها ولا تدري كيف يتحوّل هذا الغضب إلى قوة نافعة للناس ، فما تقذفه البراكين قوي وعنيف وملتهب ، ولكنه في معظم الأحوال يحمل من الضرر أكثر مما يحمل من الخير والمنفعة ، فهو انفجار يدمِّر ويهدم ويقتل كل ما يقف في طريقه ، فالبركان ثورة عمياء وغضب بلا عقل ، ثورة ليس لها خطة ولا هدف يحدّد رسالة لها تريد أن تحققها في الحياة .

سعاد الصباح ليست من أصحاب الثورة العمياء ، ولا من أصحاب الغضب البركاني العنيف المخيف الذي يضر الناس ولا ينفعهم ، بل إننا سوف نجد بالمراجعة والدراسة أن غضب سعاد الصباح هو من نوع آخر واضح ومضيء . وأفضل ما يصوِّر لنا هذا النوع

من الثورة والغضب هو ما كتبه الأديب الألماني الكبير «جيته» عندما قال : «دع الذي يتحسس طريقه في الظلام والضوء المرتجف يستمسك بهذه الوصية ويحرص عليها أشد الحرص وهي : أن يعمل الواجب القريب منه . . . فإذا قام بذلك أصبح الواجب الذي يتلوه واضحاً ظاهراً» .

ولا أدري إذا كانت سعاد الصباح قد قرأت هذه العبارة التي كتبها «جيته» في القرن التاسع عشر ، أو أنها لم تقرأها ولم تصادفها من قبل . ولكن هذه العبارة هي التي تفسِّر شخصية سعاد الصباح ومواقفها المختلفة في الحياة والفكر والشعر . فهي إنسانة حريصة على ترتيب واجباتها ابتداء من الواجب القريب منها إلى الواجب الذي يليه ، وهكذا . ولا شك أن هذا النوع من الترتيب الروحي والعقلي والعملي هو الذي جعل حياة سعاد صباح وانتاجها الشعري والفكري يملك كل صفات النجاح والتأثير ، وهو الذي جعل لها صوتاً مسموعاً في عصرنا العربي الحديث .

وأقرب القضايا إلى شخصية سعاد الصباح هي قضية المرأة ، ولذلك كانت هذه القضية هي الواجب الأول لها ، وهي الباب المفتوح أمامها للتعبير الشعري والمشاركة في الحياة العامة .

والدراسة هنا تتركز على صورة المرأة في شعر سعاد الصباح . وفي هذا المجال فإننا سوف نجد أن الصورة الأولى للمرأة عند الشاعرة هي الصورة التي تتكرر في كل زمان ومكان ، أي صورة المرأة التي تبحث عن الحب لأن الحب في حياة أي امرأة يشبه الهواء الذي يتنفَّسه الإنسان ولا غنى عنه لمواصلة الحياة . فالمرأة منذ ظهور الإنسان على الأرض لا تشعر أبداً أنها عاشت حياتها إذا خلت هذه الحياة من الحب . فالحب في حياة المرأة هو حديقتها الأساسية التي تستطيع من خلالها أن تمارس وظيفتها الكبرى وهي وظيفة الأمومة . وقد يبدو هذا الجانب في حياة المرأة هو جانب تقليدي وعام ومتكرِّر ، أي أنه جانب يرتبط بكل امرأة في كل العصور وكل الأوضاع الاجتماعية ، ولكن ذلك لا يجوز أبداً أن يؤدِّي بنا إلى القول بأن ما هو تقليدي وعام ومتكرِّر ، لا بد أن يكون جامداً وخالياً من الجمال والقدرة على التأثير . فما أكثر الأشياء التي تتكرَّر في الحياة ولكنها مع ذلك تبدو جميلة ورائعة . فالشمس

تشرق كل صباح منذ أن خلق الله الأرض ، ومع ذلك فإشراق الشمس جميل ورائع ، والقمر يضيء الدنيا في كل الليالي الصافية ، ويتكرَّر ذلك أيضاً بصورة دائمة منذ أن خلق الله الأرض والسماء ، ورغم هذا التكرار فإن ظهور القمر في الليالي الصافية هو صورة حية من صور الجمال تبعث النشوة الرائعة في النفوس . كل ذلك رغم أننا نتوقع إشراق الشمس كل صباح ، وظهور القمر في الليالي الصافية الخالية من الغيوم والسحاب الكثيف . فلا مفاجأة هنا ولا جديد في الأمر . ولكن شعورنا بالجمال قائم رغم التكرار ، ولا أحد مطلقاً يحس بالملل من منظر الشروق أو منظر البدر المضيء .

وهذا هو نفسه ما يحدث في ارتباط المرأة بالحب ، فهو ارتباط تقليدي متكرِّر على مر العصور والأجيال . ولكنه رغم تكراره يمثل مصدراً للبهجة والجمال وهو نبع دائم من أصفى ينابيع الفنون .

سعاد الصباح لها نصيبها القوي من هذا الجانب الثابت في شخصية المرأة في كل العصور . وأقصد بذلك حاجة المرأة إلى الحب الذي هو مقدمة لأداء رسالتها الكبرى وهي الأمومة .

وأول الحب عند سعاد الصباح هو ذلك الحب العام الذي يشبه شروق الشمس وطلوع القمر . ففي أشعار سعاد الصباح الأولى تعبير مباشر وصريح وبسيط عن الحاجة إلى الحب والدعوة إليه . وفي هذه المرحلة الأولى من شعر سعاد ، نجد أن الحب الذي تتحدث عنه هو حب مثالي رومنسي ، ويمكن أن نفهم ذلك بوضوح عندما نعرف أن أول ديوان أصدرته سعاد الصباح كان عنوانه **من عمري** سنة 1964 ، وكانت في بداية شبابها في ذلك الوقت . وليس من الصعب أن ندرك طبيعة هذا الديوان الأول ومعنى الحب فيه . فهذا الديوان هو زهرة نبتت في حديقة الشعر الرومنسي العربي الذي كان ما يزال له صداه القوي يتردَّد في الخمسينات وأوائل الستينات ، وأقصد بالشعر الرومنسي ذلك الشعر الذي كان يمثله في مصر علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم من شعراء مصر ، كما كان يمثله في لبنان بشارة الخوري أو «الأخطل الصغير» وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل ، أما في سوريا فقد كان أبرز شعراء هذه المدرسة

الرومنسية هو عمر أبو ريشة وأنور العطار . وكان الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي من أقوى أصوات الرومنسية العربية . وكانت هذه المدرسة الرومنسية في الشعر العربي الحديث هي صاحبة الصوت المسموع والكلمة العليا في عالم الفن الشعري في النصف الأول من القرن العشرين ، كما كانت الرومنسية العربية بتركيزها على الحب والعواطف المثالية المشتعلة تعبيراً قوياً عن حاجة المجتمع العربي إلى حياة جديدة ، تنطلق به من قيود المحافظة والكتمان والتحرج من التعبير عن العواطف الإنسانية التي تموج بها النفوس وينظر إليها المجتمع العربي التقليدي على أنها خارجة على المألوف ، وأنها من الأمور التي ينبغي حجبها عن الأنظار وعدم التصريح بها والتعبير عنها في أي فن من الفنون . وبذلك يمكن اعتبار الرومنسية العربية ثورة كبرى ، ليس في الأدب فقط ، وإنما في المجتمع أيضاً . والثورة لا تعنى هنا «الانقلاب بالقوة» على الأوضاع القائمة والمستقرّة ، فهذا المعنى لكلمة «الثورة» يمكن أن ينطبق على الثورات السياسية . أما الثورة الرومنسية التي نعنيها فهي ثورة في الوجدان والتفكير ، وأهم معالم هذه الثورة هو التعبير الصريح عن الحب بعد أن كان الشعر العربي قد وصل إلى درجة من تجميد التعبير الشعري عن الحب فيما يسمَّى باسم «الغزل» ، والغزل في القصيدة العربية قبل الثورة الرومنسية كان شبيهاً «بالمبني للمجهول» في النحو ، أي أن الشاعر كان يتغزّل في كائن مجهول لا وجود له في الواقع ولا في داخل نفسه ، فالغزل هو خيال في خيال ، وهو نوع من الزخرف الفني والصنعة الأدبية ، إذ يعطي بدء القصيدة العربية بالغزل فاتحة مريحة ومبهجة لهذه القصيدة مهما كان موضوعها بعد ذلك . وحتى القصائد الدينية كانت تتمسك بهذا التقليد وهو أن يكون افتتاح القصيدة بالغزل ؛ فقصيدة (البردة) الشهيرة للبوصيري تبدأ بالغزل ، وقصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي تبدأ هي الأخرى بالغزل ، والقصيدتان دينيتان وموضوعهما مدح الرسول ﷺ . بل إن واحداً من أشهر شعراء التصوّف في الأدب العربي وهو عمر بن الفارض (1181–1235م) ، كان شعره الصوفي الديني مليئاً بالغزل . ولولا أن شعر ابن الفارض مرتبط بحياته أشد الارتباط لقلنا عنه إنه شاعر من شعراء الغزل أولاً وأخيراً ، ولكننا نعرف أنه صوفي متديِّن صادق في صوفيته وعقيدته ، فقد عاش هذا الشاعر الكبير حياة دينية منعزلة في جبل المقطم قرب القاهرة وفيه دفن .

وكان قد قضى بضع سنوات في مكّة حيث كان يأوي إلى واد قريب منها وينظم الشعر . وقد ذكروا أنه إذا أراد نظم الشعر أخذته غيبوبة يطول أمدها بضعة أيام حتى إذا أفاق منها أملى شعره . وكانت معظم قصائده غزلاً في «الذات الإلهية» . وهكذا نجد أن «الغزل» قبل ثورة الشعر العربي الرومنسي ، كان تقليداً فنياً ولم يكن تعبيراً وجدانياً عن حالات النفس العاشقة ، وبذلك يكون الغزل المعروف قبل الثورة الرومنسية في معظمه بعيداً كل البعد عن عاطفة الحب التي عبَّر عنها شعراء الثورة الرومنسية العربية أقوى تعبير وأكثره وضوحاً وصراحة .

وقد يثور هنا سؤال منطقي وهو : لماذا نعتبر الشعر الرومنسي العربي الذي ظهر بقوة في النصف الأول من القرن العشرين ثورة ؟ . وهذا السؤال في موضعه ، ولا بد من إجابة سريعة وعامة عليه . فشعراء الرومنسية العرب كانوا ثواراً بالمعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي . ففي الأدب تحرر الرومنسيون من دائرة الموضوعات التقليدية للقصيدة العربية من مدح وهجاء ورثاء وغير ذلك ، واتجه هؤلاء الشعراء إلى التعبير عن أحوالهم الوجدانية التي يشعرون بها في داخلهم دون انتظار لموضوع خارجي يحرِّكهم ويثير فيهم ينابيع الإلهام الفنِّي . ولأن هؤلاء الشعراء الرومنسيين بدأوا من أنفسهم ومشاعرهم الخاصة ، فقد دفعهم ذلك إلى أن يكتشفوا لغة شعرية جديدة مختلفة عن لغة الشعر التقليدي . وعندما نقرأ قصائد علي محمود طه وناجي وبشارة الخوري والشابي وغيرهم سوف نجد أنهم جميعاً يكتبون بلغة شعرية رقيقة شفافة تحمل «بصمتهم» الفنية المستقلة التي تختلف اختلافاً كاملاً عن قصائد البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم من كبار الشعراء السابقين على ظهور المدرسة الرومنسية . والاختلاف الواسع في اللغة الشعرية بين جيل شوقي وجيل الرومنسيين موضوع دقيق وفيه بحث يطول . ونكتفي منه هنا بتسجيل وجوده كاختلاف أساسي في اللغة الشعرية بين شعراء الرومنسية وشعراء الجيل السابق عليهم . وبعد ذلك لا بد من تسجيل ما حقّقه الرومنسيون من معاني الثورة في المجتمع ، بالإضافة إلى ثورتهم التجديدية في لغة الشعر . فقد جعل الرومنسيون من الحب موضوعاً شرعياً ، يمكن التعبير عنه دون خجل منه . وبذلك كسر الرومنسيون ما كان راسخاً في المجتمع العربي من أن الحديث الصريح عن الحب هو خروج على الأخلاق

والآداب العامة المتّفق عليها . وبذلك أعطى الرومنسيون للحب «شرعية شعرية» ، وأدّت هذه الشرعية بعد ذلك إلى «شرعية اجتماعية» . ومن هنا يكون للشعراء الرومنسيين المبدعين فضل كبير في «التحرير العاطفي» للإنسان العربي ، فأصبح من حق هذا الإنسان ـ رجلاً كان أو امرأة ـ أن يحب ويعلن عن حبِّه علناً وفي النور وأمام جميع العيون . ولم يعد الحب بحاجة إلى تصريح رسمي من المفتي أو شيخ الأزهر أو بابا الكنيسة . والحقيقة أن هذا التطوّر كان انقلاباً كاملاً في المجتمع العربي . وقبل هذا الانقلاب لم يكن التصريح بالحب مباحاً إلا عند الذين لديهم استعداد لفقدان الاحترام الاجتماعي العام . أما بعد الثورة الشعرية الرومنسية فقد تحقق ما سبق أن أسميناه «بالشرعية الشعرية» التي خلقت بعدها «شرعية اجتماعية» كاملة لعاطفة الحب .

على أن الثورة الشعرية الرومنسية كان لها بعد آخر بالغ الأهمية ، فقد نظر الرومنسيون إلى المرأة على أنها كائن إنساني مستقلّ له قواه الوجدانية والفكرية الكاملة والمساوية لما في الرجال من قوى مماثلة . وجاهد الشعراء الرومنسيون على ساحة قصائدهم الجميلة لرسم صورة مثالية حية للمرأة ، وكانت هذه الصورة التي أتقن الرومنسيون رسمها وأحسنوا تصويرها والتعبير عنها هي التي خلقت مناخاً اجتماعياً وسياسياً تمكنت المرأة العربية بفضله من الوصول إلى كثير من الحقوق التي حصلت عليها بعد ذلك ، مثل حقها في التعليم والعمل في كل مجالات الحياة ، وحقها في المشاركة السياسية التي حصلت المرأة عليها في معظم البلدان العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، ولم يبقَ الآن من الأقطار العربية التي لا تسمح للمرأة بالمشاركة السياسية الكاملة إلا عدد قليل من الأقطار ، ومن بينها الكويت مما كان له تأثير على شعر سعاد الصباح كما سوف نرى بعد قليل .

هذه هي الثورة الشعرية الرومنسية العربية التي كانت في فصلها الأخير عندما بدأت سعاد الصباح تكتب أشعارها في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات من القرن العشرين . وكان من الطبيعي أن تكون الشرارة الأولى في شعر سعاد الصباح هي الشرارة الرومنسية ، فامتلأت أشعارها في البداية بتمجيد الحب والدفاع عنه والتعبير الصادق البسيط المباشر عن حق المرأة في أن تحب ، خاصة وأن الحب الذي عبَّرت عنه سعاد الصباح في بداياتها الرومنسية كان هو الحب المثالي النقي الخالي من أي مظاهر مادية . وفي هذه المرحلة بالتحديد

كانت قصائد سعاد الصباح العاطفية تأكيداً لارتباط الحب عند المرأة بالحياة ، فالحياة لا معنى لها بدون الحب . وكانت سعاد الصباح حتى ذلك الحين تعيش في نطاق مجتمعها الكويتي المحافظ ، ولذلك كان هذا المعنى الذي دافعت عنه في قصائدها العاطفية يحمل الكثير من الجرأة والتمرّد بالنسبة لمجتمعها الكويتي ، وعائلتها الكبيرة التي تنتمي إليها . والجرأة والتمرّد هما الصفتان اللتان ارتبطتا بعد ذلك بشعر سعاد الصباح في كل المراحل التالية للمرحلة الرومنسية الأولى . والإشارة إلى ما في قصائد سعاد الصباح العاطفية من الجرأة والتمرّد ضرورية ، ولا يمكن الإحساس بذلك إلا إذا وضعنا هذه القصائد في إطار المجتمع الذي ظهرت فيه ، والظروف الواقعية التي أحاطت بالشاعرة نفسها وهي تكتب هذه القصائد .

ونتوقف أمام نموذجين من نماذج هذه المرحلة الرومنسية في شعر سعاد . والنموذج الأوّل هو قصيدة لها عنوانها (جنتي) وفيها تصف جنتها ببعض عناصر بيئتها مثل الكوخ والصحراء ، وتضيف إلى ذلك أن جنتها فيها (وردة وحبيب) ثم تقول :

وصبـــاح شاعـري حـــالم
أتغنـــى فيـــه بالحلمِ وأشدو
وأرد القيـــد عـــن حريَّتي
كاذب مَن قال : إن الحب قيدُ

وفي قصيدة أخرى من قصائد هذه المرحلة عنوانها (مثالية) تقول سعاد الصباح ، والخطاب في هذه الأبيات موجَّه إلى الحبيب :

لـو جعلـت الليـل ظهـرا
وعـرضت الشمس مهـرا
وجعلـت الجـو والأبحـر
والأنهـــــار عطـــرا
وفرشت الـدرب ألوانـــا
وأضـــواء وزهـــرا

ونظمـــت الكـــون لـــي
ماســـاً وياقوتـــاُ ودرّا
ستـــراني لست بالمـــال
ولا بالجـــاه أُشـــرى
كل مـــا أرجـــوه أن
تجعـــلَ لي قلبـــك وكـــرا

هذان نموذجان من شعر المرحلة الرومنسية عند سعاد الصباح ، ونستطيع أن نلاحظ بسهولة ما في هذه الأبيات من تعبير بسيط ومباشر عن عاطفة الحب ، وما في هذا التعبير العاطفي الشعري من إحساس بأن الشاعرة إنما تتحدّى بيئتها التي نشأت فيها ، وتحرص على التأكيد بحاجتها إلى أن «ترد القيد» عن «حريتها» ، وترى أن الحب ليس قيداً على الحرية بل هو الحرية نفسها . وذلك ما تعبِّر عنه قصيدة (جنتي) . أما في القصيدة الثانية وهي (مثالية) فالشاعرة «تهاجم» المعاني المادية والاجتماعية المرتبطة بعاطفة الحب ، وهي المعاني الراسخة والشائعة التي تقيس العواطف بمقدار ما يقدمه الرجل من «مقابل مادي» يعبِّر به عن مدى حبِّه للمرأة وعن قيمة هذه المرأة في نظره . فقصيدة (مثالية) ترفض كل ما هو مقابل مادي للحب ، فالحب قيمة معنوية عالية لا يمكن قياسها بمقاييس مادية وإلا أصبح نوعاً من «البيع والشراء» في الأسواق التي تتاجر بالأشياء . والذي يستحقه الحب ويتساوى معه هو حب مثله ، وهو أن تسكن المرأة في قلب حبيبها . أما المقاييس المادية فهي خارجة على نطاق أي علاقة عاطفية حقيقية ، وهي خارجة على نطاق ما تطلبه الشاعرة وتؤمن به منذ أن نطقت بالشعر لأول مرة ، وهو الاحترام الحقيقي للمرأة ومساواتها الكاملة في العلاقة العاطفية بالرجل . وهذه المعاني كلها عبَّرت عنها سعاد الصباح مرّة أخرى في حديث صحفي أجابت فيه إجابات نثرية لا تخلو من عذوبة الشعر نفسه ، وفي هذه الإجابة تشرح سعاد الصباح وجهة نظرها في الدفاع عن الحقوق الوجدانية للمرأة وتقول :

**«من للمرأة غير المرأة تكتب الشعر لتطرح قضيتها بنفسها دون وسطاء ولا وكلاء ، ودون محامين . . . لأن أكثر المحامين الذين تطوعوا للدفاع عنها انضموا أثناء الدعوة إلى صف**

**النيابة العامة . وأنا أكتب لأدافع عن حق المرأة . وأكتب لأسترد موقعها على الخارطة . . خارطة الثقافة . أكتب لأطالب بالاعتراف بشرعية أفكار المرأة وشرعية عواطفها واحترام خياراتها . وقد حاولت أن أساهم قدر طاقتي في الدعوة إلى تغيير صورة المرأة ، والشعر هو عمل تعبيري بالدرجة الأولى» .**

والذي تقوله سعاد الصباح في الكلمات السابقة عن وضع المرأة ، يقودنا إلى معنى مهم ، سوف نلتقي به في شعر سعاد الصباح كله ، وهو أن قضية المرأة لم تكن «قضية شخصية» خاصة بسعاد الصباح وتجربتها في الحياة ، بل كانت قضية عامة آمنت بها الشاعرة وتحمّست لها وتجاوبت معها بقلبها وعقلها ، فتحوّلت هذه القضية العامة عند الشاعرة إلى قضية حميمة جداً وكأنها أصبحت قضيتها الشخصية والخاصة بها وحدها . والفنان إن لم يستطع أن يقترب من القضايا العامة هذا الاقتراب الحميم خرج من دائرة الفن إلى دائرة التفكير الموضوعي الخالي من العاطفة والانفعال ، والمعتمد على التحليل العقلي الهادىء والبارد أحياناً . ولكن سعاد الصباح في تعبيرها عن قضايا المرأة المختلفة كما تراها وتحسّ بها تقف موقفاً شديد الحرارة والانفعال والحماس ، بل كثيراً ما تعبِّر عن موضوعها كأنها تقاتل في معركة مباشرة تشتبك فيها بالسلاح الأبيض مع عدوّ مبين ، وشعارها في هذه المعركة الحادة هو «يا قاتل يا مقتول» .

وهذه التفرقة بين ما هو شخصي وما هو عام يرجع إلى أن حياة سعاد الصباح الخاصة لم يكن فيها قهر رجالي ، من أي نوع . ففي أحاديث سعاد الصباح الصحفية وهي كثيرة وممتعة ومفيدة ومهمة وصريحة ، نعرف أن هناك رجلين مهمَّين في حياتها الشخصية ، هما أبوها وزوجها . وما تقوله الشاعرة عنهما يؤكِّد أنها عاشت حياتها كابنة وزوجة دون أن تتعرَّض لأي نوع من القهر الذي تعرَّضت له شاعرة كبيرة معاصرة هي فدوى طوقان وكشفت عنه بصراحة رائعة في مذكَّراتها التي أسمتها **حياة جبلية . حياة صعبة** ، فقد عانت فدوى الكثير من ألوان القهر «الرجالي» لمجرَّد أنها امرأة وشاعرة نشأت في أسرة كبيرة محافظة في مجتمع محافظ هو مجتمع مدينة نابلس الفلسطينية ، وكان للقهر الذي تعرَّضت له فدوى طوقان آثاره الكبيرة على شخصيتها وشعرها . بينما نجد أن سعاد الصباح لم تتعرَّض لشيء من ذلك . ففي حديث ممتع وصريح أجراه معها

الكاتب الصحفي المعروف رشاد كامل ونشره في مجلة صباح الخير بتاريخ 10 مارس سنة 1988 تقول سعاد الصباح :

«في حياتي رجلان لا أستطيع أن أعبّر عن دورهما الانقلابي بالنسبة لي ، الأول كان أبي ، والثاني زوجي . عندما كانت قراءة ديوان شعر لنزار قباني عيباً وخطيئة ، كان والدي هو الذي يأتي لي بدواوينه لكي أقرأها ، وما زلت أذكر مفاجأته لي عندما كان يدخل علينا متهلل الوجه وينادي قائلاً : اعطني قبلة يا سعاد . . يا ابنتي ، فأعرف على الفور أنه سيهديني أشعار نزار قباني أو اسطوانة لعبد الحليم حافظ ، وعندما كان البيانو رجساً من عمل الشيطان ، واكتشف أبي حبِّي وعشقي للموسيقى اشترى لي بيانو تعلَّمت العزف عليه . وكان أبي مثار حسد صديقاتي وزميلاتي لأنه مثقَّف ومستنير وذو أفق متحرِّر . وكان أبي لديه «ديوانية» ـ أي صالون أدبي وسياسي وفكري ـ ولم يكن يخجل عندما يراني أجلس وسط أصدقائه الكبار الذين كانوا يتحدّثون في كافة أمور الحياة . وكان أبي من قرّاء وعشّاق مجلة «الرسالة» التي كان يصدرها الكاتب الكبير المرحوم أحمد حسن الزيات ، وكانت الرسالة أحد الأشياء الهامة في منزلنا ، وربما كانت الخلافات الوحيدة بين أبي وأمي تحدث بسبب مجلة الرسالة . فقد كان أبي يختلي بنفسه لساعات يقرأ الرسالة حتى يتسنَّى لأصدقائه أن يقرأوا هم أيضاً نسخة الرسالة الموجودة معه ، وكان موعد قراءة المجلة يعني اعتصام أبي بغرفته ، لا يكلِّم أحداً . . . ومنه تعلَّمت أن للقراءة طقوساً أهمها احترام ما نقرأ ، وأن القراءة عمل جادّ ولا بد للإنسان من التفرّغ والعزلة حتى يستوعب ما يقرأه . ومن أجل ذلك وتقديراً منِّي للدور الريادي والثقافي للرسالة أعدت طبعها منذ سنوات في عدة مجلّدات «أربعين مجلداً» وذلك حتى تتاح فرصة الاطلاع لمن لم يعش ذلك العصر» .

هذا عن والدها ، أما عن الرجل الثاني في حياتها فهو زوجها عبد الله المبارك ، وتقول سعاد الصباح عنه في نفس حديثها المهم مع رشاد كامل :

«لولا زوجي لما استطعت تحقيق شيء مما حققته حتى الآن ، فلا تنسى أنني «طالعة» من «قبيلة» ووجود زوجي في حياتي أعطاني الضوء الأخضر لكي أتحرك بثقة ، وهو الذي سافر معي إلى لندن أثناء إعداد رسالة الدكتوراه . زوجي على درجة عالية من العقل الكبير الراجح جعلته يستوعبني ويحتويني ويعطيني كل ما أحتاجه كامرأة حتى أحقق ذاتي . وكان لزوجي ديوانية كبيرة يحضر مجالسها رجال السياسة والفكر والأدب ، فقد كان نائب الحاكم وقتها ،

**فأتيح لي ـ وكنت لازلت طالبة ـ أن أقابل كل هذه المستويات وأستمع لألوان من المناقشات والحوارات الجادة في كل صنوف المعرفة . ودعني أعترف لك : إنني أعتبر ديوانية زوجي هي المدرسة الأولى التي تعلمت فيها . وإذا كان عندي ارتباطات في ندوات أو مؤتمرات فإن زوجي لم يكن يجد أي غضاضة في أن أسافر للمشاركة في هذه الجهود العلمية» .**

هذا ما تقوله سعاد الصباح عن والدها وزوجها ، وهما الرجلان الأساسيان في حياتها الشخصية . وهو كلام له أهميته ، لأنه يكشف بوضوح أن الشاعرة عاشت حياتها في مناخ مناسب لها تماماً ، ولم تشعر فيه بأي نوع من القيود بسبب كونها امرأة . وفي هذا كله تأكيد على أن الانفعال العنيف الحاد بقضية المرأة في شعر سعاد الصباح ليس صادراً عن غضب خاص ، بل هو صادر عن غضب عام أحست به الشاعرة وتبنّته فأصبح بالنسبة لها وكأنه قضية شخصية . وهذه مرحلة من النضج الفنّي الراقي ، ولها نماذج كثيرة في تاريخ الأدب ، فأفضل الذين دافعوا عن الفقراء لم يكونوا كلهم من الفنانين الفقراء ، وأفضل الذين دافعوا عن الحرية لم يكونوا من الفاقدين للحرية ، بل كانوا أحراراً وكانوا يعشقون الحرية ويريدون لغيرهم من بني الإنسان ما تحقق لهم من نعمة الحرية . وسعاد الصباح في شعرها من هذا الطراز الراقي من الفنانين والأدباء ، فهي تدافع بحرارة عن حقوق المرأة المحرومة من هذه الحقوق ، رغم أن الشاعرة نفسها ليست محرومة من شيء .

ونصل بعد ذلك إلى مرحلة تطبيقية مباشرة نحاول فيها أن نرصد صورة المرأة في شعر سعاد الصباح . وقد أشرنا إلى أن بدايتها الشعرية كانت بداية رومنسية ، تستخدم اللغة الرومنسية المعروفة والشائعة ، متأثرة في ذلك بالمدرسة الرومنسية بصورها المختلفة مثل «جماعة أبولّو» وأهم شعرائها علي محمود طه وإبراهيم ناجي ، و«شعراء المهجر» وعلى رأسهم جبران خليل جبران . وفي هذه المرحلة الرومنسية ، كان شعر سعاد الصباح بسيطاً مباشراً يدعو إلى الحب المثالي العام الذي تحتاج إليه المرأة قبل أي شيء آخر . ولو أن سعاد الصباح توقفت عند حدود هذه المرحلة لما استطاعت أبداً أن يكون لها صوتها الخاص ومكانتها المتميزة في الشعر العربي المعاصر . فالمرحلة الرومنسية في قصائدها هي صدى لأصوات شعراء كبار ، وصورة غير أصلية من اللوحة الرومنسية الكبيرة في الشعر العربي الحديث .

والذي جعل صوت سعاد الصباح الشعري يتميَّز بوضوح وقوّة هو انتقالها السريع من الرومنسية إلى ما لا نجد تسمية دقيقة له إلا بأنه الشعر الذي يرتبط بالواقع وقضايا الحياة ، ويرتبط ـ على الأخص ـ بتلك المنطقة الشائكة المتفجرة التي وقفت فيها سعاد الصباح ، وهي منطقة الدفاع عن المرأة العربية وتحريرها تحريراً كاملاً من كل القيود التي تعوق حركتها العملية والوجدانية ، وتقف حائلاً بينها وبين المشاركة الجادة في الحياة . وهذه القضية لم تنظر إليها الشاعرة على أنها قضية يسيرة ومؤقتة ، بل نظرت إليها على أنها بركان ينطوي في داخله على الكثير من القضايا الأخرى الملتهبة ، وكلها تبدأ من قضية المرأة ولكنها لا تتوقف عند حدودها .

هذه المرحلة الجديدة في شعر سعاد الصباح ، أي مرحلة ما بعد الرومنسية ومرحلة الواقعية والاشتباك في معارك الحياة العامة ، هي التي أعطت لسعاد الصباح صورتها الشعرية القوية الخاصة بها والبعيدة كل البعد على أن تكون صدى للآخرين كما كان حالها في المرحلة الرومنسية الأولى .

والحقيقة أن البحث والتحليل في شخصية سعاد الصباح وشعرها يبدو ممتعاً ويثير خواطر كثيرة ويفتح طرقاً متعددة . ولو استسلمنا لهذه المتعة المغرية ، فلن تسكت شهرزاد عن الكلام المباح حتى لو أدركها الصباح . وينبغي ألا يستدرجنا البحث والتحليل مهما كان فيهما من المتعة بعيداً عن أصل الموضوع ، وهو صورة المرأة في شعر سعاد الصباح ، وأعتقد أن رحلتنا حتى الآن تحوم حول عالم الشاعرة ، وتعتمد على التداعيات الحرة التي كان لا مفر منها قبل أن نتوصل إلى خريطة مناسبة لموضوعنا الأصلي .

وأول ما يمكن أن نضع عليه أيدينا في هذا الموضوع هو صورة المرأة «الأم» . فسعاد الصباح لها ديوانان كاملان يعبِّران عن المرأة «الأم» تعبيراً قوياً صارخاً ، هما ديوان **إليك يا ولدي** وديوان **أمنية** ، ولا أعرف في تاريخ الشعر العربي مثيلاً لهذين الديوانين . والأول منهما موضوعه «مبارك بن سعاد الصباح» الذي مات سنة 1973 ، وقد مات إلى جانب أمه وهو معها في الطائرة ، أما الديوان الثاني فهو يحمل اسم **أمنية** وهو اسم ابنة الشاعرة الكبرى . وفي الشعر العربي الحديث شاعران كتب كل منهما ديواناً كاملاً عن زوجته التي

فقدها ، وهما الشاعران عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقي . وفي الشعر العربي القديم هناك قصيدة شهيرة كتبها ابن الرومي في رثاء ابنه ، وهي قصيدة رائعة مليئة بالاحتراق الوجداني الصادق العميق ، مما جعل لهذه القصيدة مكانة متميزة في الشعر العربي . ولكننا لا نعرف أحداً كتب ديواناً كاملاً عن ابنه أو ابنته غير سعاد الصباح . وهذا في حدِّ ذاته يثبت أن مشاعر «الأمومة» عند الشاعرة قوية وأصيلة . وعندما نقرأ هذين الديوانين نحس أن الشاعرة عاشت الأمومة مرتين ، مرّة كأم طبيعية مثلها في ذلك مثل ملايين الأمهات ، ومرة ثانية كشاعرة تتأمل «الأمومة» وتعبِّر عنها وتصوِّرها تصويراً فنياً مؤثراً . ولست أدري لماذا تنظر سعاد الصباح إلى هذين الديوانين نظرة سلبية ، ففي حديثها الصحفي مع الأستاذ رشاد كامل تقول إن الديوانين ليسا سوى «خربشة طفولة» ، وأن علاقتها الحقيقية بالشعر لم تبدأ إلا بديوانها الثالث **فتافيت امرأة** . فالحقيقة أن ديوان **إليك يا ولدي** وديوان **أمنية** هما عملان فنيان فيهما كثير من الشعر الصادق البسيط الخالي من التعقيد . وفي هذين الديوانين صورة حية للمرأة «الأم» ، بما في قلب الأم من لوعة واحتراق لفقد الابن في الديوان الأول ، وبما في الديوان الثاني من حنان ونشوة «أمومية» عالية تمثِّل نغمة من نغمات الفرح الغامر بالحياة . وهو فرح لا يخلو من الشجن ، لأن «أمنية» في إحدى قصائد الديوان تتحدّث عن أخيها الراحل ـ بلسان أمها الشاعرة ـ حديثاً إنسانياً حزيناً ، ولكنه حلو وعذب وقادر على أن يمس القلوب في يسر وبساطة وطفولة بالغة الجمال . فهذان الديوانان لا يستحقان حكم سعاد الصباح عليهما بأنهما «خرابيش طفولة» ، وحتى لو أخذنا هذا التعبير الذي تصف به الشاعرة الديوانين على وجهه الظاهر المباشر ، فإن باستطاعتنا أن نقول إن هناك كثيراً من الشعر الصافي في الطفولة وخرابيش الطفولة ، وكثيراً ما ينبع جمال الشعر ، والفن بصورة عامة ، من أن يعيدنا إلى طفولتنا بما فيها من براءة ونظرة أولى للحياة والطبيعة وإحساس لم يتعقد بعد بالدنيا والأشياء والناس .

في ديوان **إليك يا ولدي** وديوان **أمنية** صورة شعرية حية للمرأة «الأم» ، وهي صورة منسوجة من البساطة والتعبير المباشر الصريح ، وتصوير الأحزان والأفراح «الأمومية» بدون أي تعقيد أو غموض ، ولذلك فصورة الأم ومشاعرها واضحة أشد الوضوح في الديوانين بلا تزويق ولا زخرفة ، وهذا كله يجعل الديوانين من الشعر الجميل الذي يعتمد على

البساطة الكاملة في التعبير والتصوير . والديوان الأول بالتحديد وهو **إليك يا ولدي** يستدعي في ذاكرتنا قصيدة معروفة من روائع الشعر العربي الرومنسي المعاصر وهي قصيدة (قلب الأم) للشاعر التونسي أبو القاسم الشابي ، فديوان **إليك يا ولدي** هو لحن آخر حزين عن «قلب الأم» الذي يعتصره حزن قوي وحقيقي لفقدان الابن .

وفي إهداء ديوان **إليك يا ولدي** تقول الشاعرة :

**«إليك يا ولدي . إلى من كان رجلاً رغم طفولة العمر . إلى من كان الأنيس ، والرفيق ، والصديق ، في زمن ندر فيه هؤلاء ، إلى من كان «مباركاً» ، وستظل كذلك ذكراه . إلى ولدي . . . وإلى الأمهات اللواتي شابت في عيونهن الدموع . . . أهدي كلماتي» .**

وقد جذب انتباهي في هذا الإهداء الصادق صورة «الدموع التي شابت» فهي صورة بديعة مؤثرة . وقد كشفت لي هذه الصورة عن حساسية ثقافية وفنية قوية عند الشاعرة . فصورة «الدموع التي شابت» هي صورة قرأتها لأول مرة في مقال قديم لأستاذي الأديب والناقد الكبير الراحل أنور المعداوي ، وكان مقال عنوانه «قصة الدموع التي شابت» وقد نشره في مجلة الرسالة القديمة التي عنيت الدكتورة سعاد الصباح ، في إنجاز ثقافي من أروع إنجازاتها وأكرمها ، بإعادة تصويرها ونشرها من جديد لتكون بين أيدي الأجيال الجديدة . ومقال «قصة الدموع التي شابت» منشور في العدد 853 من الرسالة بتاريخ 7 نوفمبر سنة 1949 . وكان لهذا المقال نفسه قصة لا مجال للحديث عنها هنا . وفي السطور الأولى من هذا المقال يقول المعداوي : «جاء إلى الحياة والدمع في عينيه ، ورحل عنها والدمع في عينيه ، وتلك هي قصته : قصة الدمع الذي شاب والشعر في سواد الليل ، والروح الذي اكتهل والعمر في ربيع الأمل ، والزهر الذي صوّح والعطر في رياض الشباب» .

هذه الصورة للدموع التي شابت هي الصورة التي استخدمتها سعاد الصباح في إهداء ديوانها **إليك يا ولدي** . وأنا أذكر هذا التشابه بين الصورة التي استخدمتها الشاعرة والصورة التي استخدمها الناقد الكبير لكي أشير إلى أنه يمكن أن يكون تشابهاً عفوياً ، أي ما يسمّى باسم «توارد الخواطر» ، ولكن الأغلب في ظنّي أنه أثر من آثار ثقافة الشاعرة وذاكرتها الأدبية التي تقرأ بعناية وتهضم ما تقرأه وتتأثّر به . والمثال الذي أتوقف عنده هنا بسيط وعادي في حد ذاته ، ولكنه يساعد على حسم قضية أخرى يتحدّث عنها

الكثيرون ، بما فيهم سعاد الصباح نفسها ، وهي قضية تأثر الشاعرة في شعرها بنزار قباني . فالشاعرة تقرأ وتتأثّر بما تحبه وتنفعل به وتتعاطف معه من قراءاتها ، وينعكس هذا التأثير كله على كتابتها ، شعراً ونثراً ، دون أن يكون فيه أي عنصر يؤدّي إلى إضعاف صوتها الخاص أو شخصيتها الأدبية الواضحة المستقلة . فهي تتأثّر أدبياً وتنمو نموّاً طبيعياً ، ولا تتأثّر إلى الحد الذي يمحو وجودها ، ويفقدها استقلالها ، ويثير الضباب حول خريطتها الأدبية الخاصة بها . وفقدان الاستقلال الأدبي لا يتفق من قريب أو من بعيد مع شخصية سعاد الصباح الداعية بقوة إلى الاستقلال والحرية ، ليس في الأدب وحده وإنما في الحياة بكل جوانبها أيضاً .

في ديوان **إليك يا ولدي** نقرأ هذه الأبيات الجميلة البسيطة الصادقة الملهوفة :

مبارك كان لي دنيا من الحب أناجيها
وآمالاً أعيش بها ، وأحلاماً أغنيها
وللمستقبل المرجوّ أختال بها ، تيها
فكيف اغتالها مني قضاء جاء يطويها
ويلقي بي إلى الظلمات تشقيني وأشقيها
كأنّي موجة في اليم قد ضلّت مراسيها
فيا ولدي ، ويا ذخري من الدنيا وما فيها
أجب . . من يغلب النار التي شبت ويطفيها ؟ .
أما تشهد أيامي ، وما أقسى لياليها
تعذبني دقائقها . . . وتحرقني ثوانيها ؟ .

والديوان كله يعزف على هذه النغمة الصادقة الملهوفة ، بدون افتعال فيها أو تصنع ، وهي نغمة تصور اشتعال قلب الأم الحزينة تصويراً بسيطاً مباشراً يمس القلب ، لأنه صادر عن شعور حقيقي لا كذب فيه . ومرة أخرى لا أدري لماذا تحاول سعاد الصباح أن تنفض يديها من هذا الشعر وتعتبره «خرابيش طفولة» ؟ . ألأنه شعر بسيط سهل مباشر ينقل لوعة القلب كما هي ؟ . إن هذا اللون البسيط من الشعر في مثل المحنة التي عاشتها الشاعرة

بفقد ابنها الأول هو تصوير صادق مؤثر «للمرأة الأم» ، ولا يوجد ما يبرِّر إنكار ما فيه من جمال هو جمال البساطة ، والبساطة دائماً جميلة في كل وجوه الحياة وألوان الفن .

وصورة «المرأة الأم» تكتمل أمامنا من الديوان الثاني الذي يحمل اسم **أمنية** وهي الابنة الكبرى للشاعرة ، والتي حماها الله ورعاها ، فكبرت وأصبحت هي الأخرى أمّاً ، وجعلت من أمها سعاد الصباح جدّة ، وهو ما تعلنه الشاعرة في سعادة غامرة دون أن تخفيه ، حرصاً على مشاعر أنثوية زائفة تريد للمرأة أن تخفي فرحتها بأبنائها وأحفادها ، وأن تخفي تاريخ ميلادها حتى تحتفظ أمام الجميع بما تستطيع أن تضيفه إلى نفسها من شباب مصطنع ، وهي أمور ترفضها سعاد الصباح ، فهي تعلن في كل مناسبة أنها من مواليد 22 مايو سنة 1942 ، وتعلن أنها أم وجدّة ، وتعتبر ذلك كله «فرحاً بالحياة» لا يجوز للمرأة التي تحترم مشاعر قلبها أن تكتمه وتتستّر عليه .

في ديوان **أمنية** تكتمل صورة «المرأة الأم» والتي قدمتها سعاد بصدق في ديوانين كاملين ، وفي الديوانين استسلمت الشاعرة لعواطفها الطبيعية وعبَّرت تعبيراً أكرر وصفه بالصدق والبساطة ، ولم تلجأ فيه إلى أي نوع من «الصياغات الفنية» الصعبة ، ولم تستخدم في هذا التعبير عن الأمومة قدرتها الفريدة على أن «تصدم» القارىء وتثير دهشته وانتباهه بالصور الحادة والتعبيرات العنيفة المشهورة عنها في مرحلتها الشعرية التالية والتي بدأت بديوانها الثالث **فتافيت امرأة** .

ونترك صورة «المرأة الأم» في شعر سعاد الصباح إلى صورة أخرى كان من الطبيعي أن تجد صداها القوي عند الشاعرة ـ وخاصة بعد أن تجاوزت في سرعة شديدة مرحلة الرومنسية والمشاعر الصادرة عن تجاربها الذاتية ، وانتقلت إلى مرحلة جديدة هي مرحلة الاشتباك مع الحياة الواقعية ، والشعور الصاخب الثائر الذي ملأ نفس الشاعرة ، والذي يقوم على إيمانها بضرورة تغيير الثوابت القائمة على الأخطاء في داخل المجتمع العربي وفي وضع المرأة على وجه التحديد .

الصورة الثانية للمرأة في شعر سعاد الصباح هي صورة المرأة الخليجية والكويتية بشكل خاص . وقد يثور هنا سؤال يقول : وهل المرأة الخليجية في الكويت أو غيرها

تختلف عن المرأة في مختلف أقطار الوطن العربي الأخرى ؟ . والإجابة هي أن هناك اختلافاً محسوساً بين المرأة الخليجية وشقيقاتها العربيات . فالمرأة الخليجية تعيش في مجتمع مليء بالتقاليد والقيود ، وهو في نفس الوقت مجتمع «اليسر والرفاهية» ، بحيث أصبحت المرأة فيه قادرة على أن تجد من الوقت الكافي والإمكانيات السهلة ما يسمح لها بالتعليم والثقافة والسفر ، وأقصد السفر الحر الذي ليس فيه اضطرار من أجل العمل أو من أجل أي سبب آخر . وهذا السفر الحر هو نوع من الثقافة التي ترفع وعي الإنسان وتفتح أمام عينيه آفاقاً واسعة للمعرفة والرؤية والتفكير والتأمّل . وليس أمام المرأة الخليجية في مثل هذه الظروف إلا أن تغرق في الخمول والكسل والترف ، أو أن يرتقي وعيها وإحساسها بالمسؤولية العامة ، وتدقّ كل الأبواب بأيديها ، وذلك لكي تتخلص من قيودها وتشارك في الحياة بالعمل والرأي والمساهمة الفعلية في اتخاذ القرارات التي تقود المجتمع عن طريق العمل السياسي المشروع . فالصراع الذي تتعرض له المرأة الخليجية في داخل نفسها وفي محيطها الاجتماعي هو صراع قوي وكبير ، والخيارات أمام المرأة الخليجية لها وجهان اثنان : الأول هو الاستسلام للرفاهية وسهولة الحياة ، والثاني هو الدخول في اصطدام عنيف ضد القيود القائمة حتى يتاح للمرأة الخليجية مشاركة حقيقية في المجتمع .

وسوف نجد في قصائد سعاد الصباح ودواوينها الشعرية المتعددة اهتماماً دقيقاً وحاداً برسم صورة للمرأة الخليجية وتأثرها بظروفها وصراعها مع القيود والمخاطر التي تواجهها لتجعل منها مجرد امرأة مستسلمة للترف والرفاهية ، راضية باستبداد الرجال وأفكارهم وتقاليدهم ، متقبلة لما يمكن أن نسميه باسم «الماسوكشية النسائية» و«الماسوكشية» معناها لذة تعذيب النفس ، وهذه اللذة عند المرأة التقليدية تولد بالخضوع التام للرجل والرضا عن هذا الخضوع بل وطلب هذا الخضوع أحياناً ، فبعض النساء من ضحايا هذه «اللذة في تعذيب النفس» يرفضن الرجل الذي يتعامل معهن بالحسنى ، ويرين أن ذلك هو نوع من النقص في الرجولة .

سعاد الصباح تصور هذه الصراعات المتنوعة التي تتعرض لها المرأة الخليجية تصويراً شديد الدقة والجرأة ، وهي لا تقدم صورة «المرأة الخليجية» بطريقة تقريرية تصف

أوضاعها المادية وأحوالها الواقعية ، بل تقدم هذه الصورة وهي في قلب المعركة المشتعلة بالنيران . فالشاعرة لها موقف ، وهي منحازة إلى اختيار واحد أساسي هو ضرورة التغيير دون انتظار إذن الذين وضعوا القيود ووقفوا بجانبها يحرسونها بالسيوف وأسنة الرماح . إن الشاعرة هنا هي شاعرة مقاتلة ، ولعل ذلك هو ما دفعها دفعاً لا تردد فيه إلى الكتابة بصراحة ووضوح وشجاعة ، فالمقاتل الحقيقي لا يختفي وراء كثبان الرمال ، ولا يرسل إشارات رمزية غامضة إلى عدوّه الذي يطلق عليه النيران . . . المقاتل الحقيقي يقاتل بالسلاح الذي يملكه ، والشاعرة هنا تقاتل بقصائدها ، من شارع إلى شارع ، ومن بيت إلى بيت ، وهي لا تخفي شيئاً ولا تتستَّر وراء شيء ، فهدفها واضح وأدواتها واضحة أيضاً .

في قصيدة عنوانها (كويتية) تقول سعاد الصباح ، أو الشاعرة المقاتلة التي تريد أن تبدأ تاريخاً جديداً مختلفاً للمرأة الخليجية :

يا صديقي
في الكويتيات شيء من طباع البحر ، فادرس
ـ قبل أن تدخل في البحر ـ طباعي
يا صديقي
لا يغرنْك هدوئي
فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي
إنني مثل البحيرات صفاء
وأنا النار . . بعصفي
واندلاعي

وتقول سعاد الصباح في نفس القصيدة :

يا صديقي
إن عصر النفط ما لوَّثني
لا ولا زعزع بالله اقتناعي
أنت لو فتشت في أعماق روحي

لوجدت اللؤلؤ الأسود
مزروعاً بقاعي
يا صديقي :
يا الذي أعشقه حتى نخاعي
كل ما حولي
فقاعات من الصابون والقشّ
فكن أنت شراعي

وتقول الشاعرة :

يا صديقي
الكويتية تبقى دائماً صامتة
فمتى تقرأ ما بين السطور ؟ .

وقصيدة (كويتية) تمضي في بنائها الفنّي على هذه الطريقة التي تجمع بين عدة أنغام تعطي في النهاية تكويناً موسيقياً متكاملاً . ومن هذه الأنغام : نغمة ارتباط الخليجية بالطبيعة وخاصة البحر ، وما بين الخليجية والطبيعة من تشابه في لحظات الهدوء ولحظات العاصفة . والنغمة الثانية الغضب والرفض لما أضفاه النفط على الخليجية من طابع خارجي مليء بالرفاهية التي ترى الشاعرة أنها لا تمس الأعماق ، بل هي كلها ملامح سطحية لا تعبّر عن الشخصية الحقيقية ، والشاعرة تعلن بأعلى صوتها الفنّي أنها ترفض هذه المظاهر كلها وترى أنها فقاعات من الصابون والقشّ . وتستخدم الشاعرة صورة اللؤلؤة السوداء في مقابل صورة النفط ، واللؤلؤة تشير إلى عصر المشقة والجهد والغوص العسير في البحار من أجل استخراج اللؤلؤ الكامن في أعماق مياه الخليج ، وفي عصر اللؤلؤ كان الإنسان في الخليج نموذجاً حياً للكفاح والتحمّل لأقسى صعوبات الحياة ، بينما صورة النفط توحي بالعكس تماماً ، إذ إنها تحمل معها نموذجاً آخر للحياة يعتمد على الراحة والاسترخاء وتوفّر مصادر الحياة السهلة للإنسان . وعندما تتحدّث سعاد الصباح عن اللؤلؤة في مقابل برميل النفط ، فهي تحمل في حديثها الشعري دعوة لنفسها وحبيبها وللدنيا كلها بالعودة إلى الأصل ،

والأصل هو اللؤلؤ ، أي الحياة التي تعتمد على الكفاح والكدح والصبر والقدرة على التحمّل ، أما النفط ، وما جاء به النفط من أحوال وضعت حداً لعصر الجهد والصلابة في حياة الإنسان الخليجي ، فهو أمر لا يجوز أن يلغي الأصل أو يقضي عليه ، والأصل هو اللؤلؤ ، أي الجهد ومواجهة الحياة وتحمّل آلامها في صبر وصلابة .

وعلينا أن ننظر إلى هذه «النغمة» في صورة المرأة الخليجية عند سعاد الصباح نظرة دقيقة ، فهي نغمة غير واقعية ، إذ إن عصر اللؤلؤ قد مضى وانتهى ، وأصبح النفط هو الحقيقة المسيطرة على حياة الإنسان الخليجي ، رجلاً كان أو امرأة . كما أن هذه النغمة عند سعاد الصباح في تمجيد اللؤلؤ والتمسّك به وبكل ما يرمز إليه ليست نغمة رومنسية حالمة تعود إلى الماضي عن طريق الخيال الشعري وتستدعي في هذا الماضي ما كان فيه من براءة وصفاء . والذي في هذه النغمة عند الشاعرة هو دعوة وانحياز وموقف ، فالصراع القائم بين عصر البراءة والجهد الذي يرمز إليه اللؤلؤ ، وعصر الرفاهية والاسترخاء الذي يرمز إليه النفط هو صراع كبير ، وليس المطلوب هو حسم هذا الصراع بإلغاء النفط وإحراقه ، وليس المطلوب هو العودة إلى أيام التعب والشقاء ، ولكن الصراع في جوهره هو صراع بين «القيم» التي يمثلها كل عصر من هذين العصرين . . . عصر اللؤلؤ وعصر النفط ، ولا يوجد ما يمنع أن يعيش الإنسان في عصر النفط وفي قلبه وعقله كل القيم الأصيلة لعصر اللؤلؤ ، وإذا كان النفط ـ وهو مادة ـ مؤثراً أشد التأثير على الإنسان ـ وهو عقل ووجدان ـ فلماذا لا يؤثر الإنسان على النفط ويخضعه للمصلحة العملية والروحية للبشر .

هذا هو ما أراه في قصيدة (كويتية) لسعاد الصباح ، فهي قصيدة تدعو دعوة قوية وصادقة للحياة الإنسانية تقوم على تثبيت قيم عصر اللؤلؤ في عصر النفط ، مع السيطرة الإنسانية القوية على كل السلبيات المترتبة على دخول النفط في حياة الإنسان الخليجي .

والنغمة الثالثة التي تتكون منها قصيدة (كويتية) والتي تقدم فيها سعاد الصباح صورة للمرأة الخليجية كما تؤمن بها وتتمناها هي نغمة إنسانية رقيقة ، فالمرأة الخليجية مهما تمرّدت وثارت فإنها في جوهرها «امرأة» ، أي أنها بحاجة إلى الآخر ، أو على حدّ تعبير سعاد الصباح فإنها بحاجة إلى شراع يساعد سفينة حياتها على الإبحار والحركة الحرة البعيدة عن

الركود والجمود :

كل ما حولي
فقاعات من الصابون والقشّ
فكن أنت شراعي
. . . . . .
يا صديقي
الكويتية تبقى دائماً صامتة
فمتى تقرأ ما بين السطور ؟ .

إنها «الحاجة إلى الآخر» والاعتراف الجميل بهذه الحاجة ، وهي حاجة أساسية في الحياة الإنسانية ، وفي الحياة الأنثوية على وجه الخصوص ، فماذا تكون المرأة دون حبيب يملأ قلبها وحياتها بدفء المشاركة ؟ . إن هذا هو ما تعبِّر عنه سعاد الصباح في لطف ورقَّة ، بعد أن غضبت وثارت على عصر النفط وأنَّت وحنَّت إلى عصر اللؤلؤ ، ثم عادت إلى قواعدها الأنثوية سالمة ، ففتحت يديها تطلب شراعاً تحتضنه وتأمن معه ، وطالبت في لمسة شعرية ذكيّة بأن يقرأ الحبيب الموعود ما بين السطور وأن يتعلم كيف يترجم لغة الصمت إلى لغة حية مؤثرة .

بعد «المرأة الأم» و«المرأة الخليجية» سوف نجد لوحة ممتدة واسعة في شعر سعاد الصباح للمرأة «المتمردة الغاضبة» ، وهذه الصورة للمرأة هي أقوى صور المرأة في شعر سعاد الصباح كله ، وهي الينبوع الذي خرجت منه النسبة العظمى من قصائدها ، وهي الصورة الأساسية في معظم دواوينها الأخيرة ، بداية من ديوان **فتافيت امرأة** ، ومن هذه الدواوين : **امرأة بلا سواحل وفي البدء كانت الأنثى وخذني إلى حدود الشمس** . وصورة «المرأة المتمردة الغاضبة» عند سعاد الصباح لها أهمية كبيرة ، لأن الشاعرة في هذه الصورة تحاول أن تعلن ثورة كاملة لتعديل المبادىء والقوانين الظاهرة والخفية التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي ، وأحياناً يبدو لنا أن الشاعرة تريد أن تقوم بثورتها على مستوى العالم كله وليس على المجتمع الشرقي وحده ، وهي تستعين في ثورتها بآراء

لبعض المفكّرين والأدباء العالميين ، حيث تضع في الصفحات الأولى من ديوان **فتافيت امرأة** كلمات للشاعر الفرنسي «أراغون» وللمخرج الإيطالي «فلليني» . فأراغون يقول فيما اختارته الشاعرة من أقواله : «لا تزال لدينا فواتير كثيرة ، قد لا يستطيع أولادنا ولا أولاد أولادنا على مدى قرون أن يسددوها للمرأة . ولا بد أن رجل المستقبل سيكون قد تعلَّم من المرأة ما يكفي لتقديم اعتذاره» . ويقول «أراغون» أيضاً : إنني أعتقد أن التاريخ على الصورة التي تمت كتابته بها هو تاريخ الرجال مع محظياتهم وجواريهم ، وليس من الممكن أن يكون المستقبل على صورة الماضي . يضاف إلى ذلك ، أن المرأة كشعب مقهور ، ومضطهد ، سوف تصحح بصورة حتمية أخطاء الرجل» . أما «فلليني» فيقول : «المرأة تعرف عن الرجل أكثر مما يعرف عنها ، لأن المرأة هي التي تحتوي الرجل ، أما الرجل فهو موضوع لهذا الاحتواء» .

ومن المفيد هنا ونحن نتحدث عن صورة «المرأة المتمردة الغاضبة» في شعر سعاد الصباح ، وهي أقوى وأعنف وأعمق صورة للمرأة في هذا الشعر . . . أقول إن من المفيد لكي نعرف الملامح الرئيسية لهذه الصورة أن نقرأ بعض ما قالته الشاعرة نثراً حول هذه القضية ، ونثر سعاد الصباح ، حتى في أحاديثها الصحفية ، فيه كثير من ملامح الشعر ، فهي تحرص على أن تتحدَّث أو تكتب نثرها بنفس ايقاع قصائدها ، ونفس العنف والحدّة ، ونفس الحرص على اختيار الصور والكلمات الصريحة غير «المحجبة» ولا «المنقبة» ، وهي تشرح قضيتها دائماً أفضل من أي شرح آخر لهذه القضية .

وأختار هنا بعض ما تحدَّثت به إلى الصحفي مفيد فوزي في حوار طويل أجراه مع الشاعرة على حلقات نشرتها جريدة «العالم اليوم» سنة 1996 ، وهو حوار مهم جداً ، وفيه شمول وعمق ، بحيث يصلح أن يكون كتاباً كاملاً يلقي كثيراً من الضوء على حياة سعاد الصباح وفنها والقضية التي شغلت نفسها بها ، وهي قضية «التحرير الثاني للمرأة العربية» بعد التحرير الذي نادى به قاسم أمين في أول القرن العشرين . فقد كان قاسم أمين يدعو إلى تحرير للمرأة في علاقتها بالمجتمع بحيث يتاح لها التعليم والعمل والسفور وحرية الحركة ، أما سعاد الصباح فهي تدعو إلى تحرير المرأة من القيود التي وضعها الرجل ، والقيود التي وضعتها المرأة لنفسها . فدعوة سعاد الصباح هي ثورة على الخارج

والداخل معاً في حياة المرأة العربية .

تقول سعاد الصباح في حديثها الطويل مع مفيد فوزي :

**«إن الهم النسائي العربي العام يبقى واحداً ، وعقلية التسلط والاستئثار والعقد القديمة تبقى واحدة ، والعلاج يتعلّق بالرجل أكثر مما يتعلّق بالمرأة ، فإذا تغيّر هو تغيَّرت المرأة بصورة تلقائية ، وإذا بقي الرجل مغلقاً رجعياً وسلفياً متعصّباً بقيت المرأة في مكانها . . . على أن المرأة يجب أن تخرج من حالة الاستسلام والرضا والقناعة بالقسمة والنصيب ، وتقوم بثورتها الخاصة ، لأن كل إنسان يستطيع إذا استعمل إرادته أن يغيِّر قدره ، وإذا كان الاستعمار السياسي والاقتصادي قد سقط بعد قرون طويلة من الظلم والابتزاز ، فلماذا لا يسقط هذا الاستعمار الجديد الذي لا يزال مفروضاً على وجدان المرأة وعقلها ؟ . إن الرجل وحده في بلادنا هو الذي يلعب على المسرح السياسي والاقتصادي والثقافي ، والأحداث الجارية تدلّ كلها على أن الرجل فشل في السياسة كما فشل في الاقتصاد ، كما فشل في الكثير من حقول الأدب والفن . . . فلماذا لا تتدخّل المرأة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه ؟ . إن العالم يحترق ، والمرأة هي جدول الماء الذي يستطيع إطفاء هذا الحريق ، والعالم تعصف به الحروب شرقاً وغرباً ، والمرأة هي غصن الزيتون الأخضر الذي بوسعه أن يعيد السلام إلى هذا الكوكب المتفجِّر» .**

وفي نفس الحديث الطويل الجميل مع مفيد فوزي تقول سعاد الصباح :

**«من قال لك إنني أرغب في وجود مستقلّ عن الرجل ؟ . إنني كأنثى أبقى دائماً خاضعة لقانون الأنوثة . إنني يا سيِّدي لا أريد إلغاء الرجل ، لكنني أريد «تحضيره» بحيث يكون حبيبي وصديقي . . لا مستعمري» .**

وفي نفس الحديث تقول الشاعرة :

**«لقد تصدَّيت للدفاع عن المرأة العربية باعتبارها شعباً مقموعاً ومقهوراً ومدفوعاً في سراديب التاريخ ، وأَدَنْتُ التفرقة العنصرية في التعامل مع الأنثى» .**

وتقول الشاعرة في نفس الحديث أيضاً :

**«أي خطط تنمية ؟ . أي دولة ؟ . أي تخطيط ؟ . هذا حلم من أحلام اليقظة لا أعرف متى سيتحقَّق ، لكن ما أعرفه أن الرجال وحدهم هم الذين يضعون خطط التنمية ، وهم الذين يرسمون استراتيجية المستقبل ، وهم الذين يمسكون بمفاتيح السياسة والمال والإدارة .**

**أما المرأة فكل ما تستطيع أن تخطط له هو قائمة الطعام وألوان أثوابها وأحذيتها ، حتى اختيار أسماء أولادها ، لا تستطيع أن تقرّره وحدها» .**

هذه الآراء المتفرقة لسعاد الصباح تلقي ضوءا كاشفاً وكافياً على القضية التي تؤمن بها إيماناً عميقاً ، يقودها أحياناً إلى الجموح والمبالغة . ولعلّ الجموح والمبالغة يكونان ردّ فعل للمقاومة الشديدة للقضية التي تؤمن بها الشاعرة ، فهي ترى أن من حقّ المرأة ألا تقتصر أحلامها على الزواج وبناء بيت وأولاد وعائلة ، بل من حقّها أن تحلم مثل الرجل بأن تكون وزيرة وحاكمة وعضواً في البرلمان ومشاركة في اتّخاذ القرارات الكبرى ، ولها أن تحصل على كل ذلك إذا كان لديها ما يؤهّلها لأدائه وتحمّل مسؤوليته . ولذلك فما تطلبه سعاد الصباح في تعبيرها عن قضية المرأة هو أكبر من معاني التحرير النسائي العادي من تعليم وعمل وغير ذلك . إنها تطلب المشاركة الكاملة للرجل في كل شؤون الحياة وفي كل ما يتصل بمصير الفرد والمجتمع . والقضية هنا تصبح نوعاً من الطموح الكبير ، ومثل هذا الطموح العالي يلقى المعارضة الصامتة أو العلنية من الرجال ، بل ومن النساء أنفسهن أحياناً ، فما أكثر النساء اللواتي يؤمنّ بأن نظرة الرجل الشرقي إليهن صحيحة . وهذا سبب قوي يفسّر العنف والمبالغة والجموح أحياناً في تصوير سعاد الصباح للمرأة «المتمرّدة الغاضبة» ، ذلك لأن الطموح كبير جداً ، والمعارضة لهذا الطموح هي بحجم هذا الطموح ، أي أنها معارضة كبيرة . ولعلّ سعاد الصباح تكون على حق ، فامرأة بمثل موهبتها وإمكانياتها الثقافية والمادية والعائلية كان يمكن أن يكون لها في مجتمعها وفي الحياة عموماً شأن آخر لو أنها كانت رجلاً ! .

على أن ما يلفت النظر في صورة المرأة «المتمرّدة الغاضبة» عند سعاد الصباح هي أنها صورة تعكس غضباً شاملاً على أوضاع المجتمع العربي كلّه ولا تقتصر هذه الصورة على حدود «الثورة النسائية» ، فالمرأة «المتمرّدة الغاضبة» في شعر سعاد الصباح هي مفتاح للتطوّر الكبير الذي تحلم به الشاعرة لمجتمعها في مجال الديموقراطية والحرية والعدالة والإخاء الإنساني . ففي الوقت الذي تعبّر فيه سعاد الصباح عن غضبها الشديد ضد أوضاع المرأة فإنها تغضب بنفس القدر والقوة ضد أوضاع المجتمع العربي وفي المقدمة من ذلك مجتمع الخليج نفسه . وهذا الاتصال الوثيق بين صورة المرأة المتمرّدة الغاضبة وبين أحوال

المجتمع العربي الأساسية يرفع ثورة سعاد الصباح النسائية إلى مستوى أعلى بكثير من حدودها الضيقة ، ويعطيها طابعاً بالغ العمق والأهمية .

ولا أحتاج هنا إلى سرد نماذج كثيرة من شعر سعاد الصباح للتدليل على ما أقول ، فمعظم قصائدها تؤكّد على أن احتجاجها النسائي هو احتجاج أشمل وأوسع من الحدود النسائية ، أي أنه احتجاج سياسي واجتماعي وفكري أيضاً . ولعلّنا نجد تلخيصاً لذلك كله في المقطع الأخير من قصيدتها الشهيرة (أسئلة ديموقراطية في زمن غير ديموقراطي) حيث تقول :

هل تستطيع امرأة مقيمة في مدن الغبارْ
أن تتحدّى مرّة واحدة سلطة شهريار
وتكتب الشعر على دفاتر من نار ؟ .
هل تستطيع امرأة
تعيش تحت رحمة الأموات
أن تختار
في مدن ليس بها حرية
ولا بها حوار ؟ ! .

إذن فالهدف البعيد ، وربما الأساسي ، لصورة المرأة «المتمرِّدة الغاضبة» عند سعاد الصباح هو خلق مدينة فاضلة فيها «حرية» وفيها «حوار» .

وهناك قصائد شهيرة أخرى لسعاد الصباح تعبِّر عن نفس الحرقة واللوعة والتمرّد والغضب والحنين إلى المدينة الفاضلة ، وهي مدينة الحرية والحوار . ومن أشهر هذه القصائد جميعاً قصيدة (فيتو على نون النسوة) التي صدرت ضدها فتوى تدينها وتعتبرها خارجة على القانون والشرع . والقصيدة هي أولى قصائد ديوان **فتافيت امرأة** ، ونتوقف في هذه القصيدة أمام مقطع واحد منها تقول فيه الشاعرة :

يقولون :
إن الأنوثة ضعف

وخير النساء هي المرأة الراضيهْ
وأن التحرّر رأس الخطايا
وأحلى النساء هي المرأة الجاريهْ
يقولون :
إن الأدبيات نوع غريب
من العشب . . ترفضه الباديهْ
وأن التي تكتب الشعر
ليست سوى غانيهْ ! ! .
وأضحك من كل ما قيل عنّي
وأبقى أغنّي
على قمّتي العالية
وأعرف أن الرعود ستمضي
وأن الزوابع تمضي
وأن الخفافيش تمضي
وأعرف أنهم زائلون
وأنّي أنا الباقيهْ

ونتوقف هنا ، فقد طالت بنا الرحلة ، وإن كنت أشعر أنها على طولها لم تصل إلى كل ما يحيط بالموضوع من جوانب ، فلا يزال في الحديث عن «صورة المرأة في شعر سعاد الصباح» جوانب أساسية تحتاج إلى شيء من التفصيل ، وخاصة هذا الجانب الذي لم نتوقف أمامه ، وهو طريقة الشاعرة في البناء الفنّي لقصائدها ، وأسلوبها في اختيار صورها الشعرية ، والموسيقى التي تعتمد عليها ، وميلها إلى اختيار التعبير الفنّي أحياناً بما يسمَّى «قصيدة النثر» ، وحرصها على إثارة الدهشة والصدق فيما تكتبه ، وغيرها مما يتصل بالفن في قصائد سعاد الصباح ، وهي جوانب لم نتعرض لها ، لأنها بحاجة إلى دراسة خاصة أخرى مختلفة عن هذه الدراسة التي بين أيدينا . تبقى بعد ذلك ثلاث ملاحظات عامة أحبّ أن أشير إليها إشارة سريعة .

الأولى ، هي أن سعاد الصباح تمثّل ـ فيما أرى ـ نموذجاً رائعاً لما ينبغي أن يكون عليه العمل العام وخاصة في منطقة الخليج العربي . فكثيراً ما طرح المفكّرون والباحثون ـ في داخل الخليج وخارجه ـ سؤالاً يقول : ماذا نفعل بالثروة والإمكانيات المادية الكبيرة المتاحة للخليج ؟ . وكثيراً ما توقّف الناقدون أمام أساليب التصرّف في الثروة والإمكانيات الخليجية . وأعتقد أن سعاد الصباح تقدّم إجابة صحيحة على هذا السؤال ، وهي بذلك تضع نموذجاً قوياً لما ينبغي أن تكون عليه الأمور . فهي من حيث إمكانياتها المادية تعمل للخير العربي العام في حدود رؤيتها وتصوّرها ، وهي في أدبها ـ شعراً ونثراً ـ لا تجعل من هذه الأدب زينة تتحلى بها وتملأ فراغها وتعالج ما قد يصادفها من ملل الرخاء والرفاهية ، بل لقد جعلت من أدبها «أدب قضية» آمنت بها أشدّ الإيمان ، ولم تحصرها في الهم النسائي بل انطلقت منها إلى الهموم السياسية والاقتصادية وغيرها من هموم العرب الكبيرة . وقد نختلف مع سعاد الصباح هنا أو هناك ، ولكن من حقّها أن نقول عنها إنها تعطي نموذجاً متميّزاً ورائعاً لطريقة التعامل الصحيح مع الإمكانيات الخليجية الكبيرة . ورغم أن هذا النموذج هو نموذج فردي ، إلاّ أنه يعطي صورة لما ينبغي أن يكون عليه الجميع من مؤسسات وأفراد .

وأكتفي بذلك فيما يتصل بهذه الملاحظة ، وأتمنى أن تكون السطور السابقة واضحة ومفهومة للجميع .

الملاحظة الثانية ، هي تأكيد لما أشرت إليه في بداية الدراسة من أن سعاد الصباح استطاعت أن تجمع في حياتها بين الجانب الشخصي المستقرّ تماماً ، والذي لم يعلق به أي غبار ، فقد كانت زوجة ناجحة لرجل تحبّه وتحترمه ، وهي أم ناجحة في أسرة مستقرّة . وسعاد الصباح لها قصيدة صادقة جميلة في رثاء زوجها «عبد الله المبارك» . وهذا يعني أنها لم تلجأ إلى القضايا العامة بسبب جرح شخصي خاص بها ، فهي على المستوى الشخصي سعيدة ومطمئنة وغير مجروحة ، وذلك يرفع من مستوى اهتماماتها العامة ويجعل منها اهتمامات جادة ومخلصة ، مهما كانت درجة الاختلاف أو الاتفاق معها في تناولها لهذه الاهتمامات .

الملاحظة الثالثة ، هي أن سعاد الصباح لديها «غريزة سياسية قوية» تحرّكها فكرياً وفنياً وتدفعها إلى الثورة والغضب ، حتى في بعض اللحظات التي قد لا نستطيع تفسيرها بصورة كافية ، والشاعرة هنا تذكّرني بالمتنبّي ، فهي في هذه «الغريزة السياسية» مثل «المتنبّي» ، وهما معاً من الحالمين بأن تكون لهما مشاركة في السلطة والسياسة واتّخاذ القرارات التي تتصل بمصير المجتمع . والحرمان من تحقيق هذا الحلم السياسي يمثّل مصدراً قوياً للإحساس بالغضب الحادّ والأسى الشديد . على أن شعر سعاد الصباح وشعر المتنبّي ـ بعد نقطة الالتقاء الوحيدة هذه ـ يختلفان عن بعضهما البعض أشد الاختلاف في كل شيء .

وهذه الملاحظة الأخيرة عن «الغريزة السياسية» قد تساعدنا على تفسير حالة الغضب العنيف الشائع في قصائد سعاد الصباح . وإذا كان المتنبي قد تمّ حرمانه من تحقيق أحلامه السياسية بسبب خوف أصحاب السلطان منه وشكهم فيه ، فقد جاء حرمان سعاد الصباح من تحقيق أحلامها السياسية لا لشيء إلاّ لأنّها : امرأة . وهذا الحرمان السياسي ـ فيما أظنّ ـ هو نبع أساسي من ينابيع الشعر عند سعاد الصباح ، وهو السور الحديدي الذي تجسدت فيه كل القيود المفروضة على المرأة ، والتي تحسّ الشاعرة بأنه لا حياة ولا حرية للمرأة بدون هدمه وتدميره والقضاء عليه ، حتى يكون في إمكان المرأة أن تصعد إلى أعلى الدرجات إذا كانت قادرة على ذلك ومؤهلة له .