محمود حيدر

لغة التماس

مطالعة في شعر سعاد الصباح

سلسلة مبدعون عرب

لغة التماس

مطالعة في شعر سعاد الصباح

الطبعة الأولى ١٩٩٥

الناشر : مؤسسة دار الكتاب الحديث

بيروت ـ لبنان ص. ب. ٥٩٦٣/ ١٤

هاتف فاكس : ٨٣٣٩٤٢

قياس : ١٧ X ٢٤

نوع الورق : هولزفراي أبيض ٨٠غ

المؤلف : محمود حيدر

تصميم الغلاف : محمد شمس الدين

محمود حيدر

لغة التماس

مطالعة في شعر سعاد الصباح

مؤسسة دار الكتاب الحديث

جَميع الحقوق محفوظة

للطبعَة الأولى
١٤١٦هـ-١٩٩٥م

مؤسسة دار الكتاب الحديث
للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان
ص.ب ١٤/٥٩٦٣ - هـ - فاكس: ٨٢٣٩٤٢

إهداء

إلى زوجتي

و

آدمَ

و

سام...

محمود

هذه السلسلة

إن ما يجري في حركة النشر من فوضى وقلة تخطيط وإهمال عملية تأسيس المعرفة والثقافة في المجتمع العربي عبر قراءة الكتاب، هو ما دفع مؤسستنا لأن تعمد إلى إصدار هذه السلسلة «مبدعون عرب» لتكون معيناً ثقافياً للقارئ الطامح إلى استضاءة تجارب أعلام الإبداع العربي في شتى المجالات الفكرية والأدبية والفنية.

حرصنا أن نحافظ في إصدار هذه السلسلة على مستوى جاد من الكتابة الجديدة التي يستطيع أصحابها استجماع ما يمكن لسبر أغوار الكتّاب المعتمدين، وكشف مناحي إبداعهم وتميّز نتاجاتهم وقدراتهم الفنية. ولما كانت أسماء الأعلام ترددت في أكثر من مؤلف، فإن مكتبتنا العربية في حاجة إلى قراءات تتميز بروح جديدة متجددة، تعمل على تخطي سابقاتها، والتعامل مع الأعلام والأسماء الكبيرة من كتّابنا القدماء والجدد، بأسلوب نقدي علمي نحرص على استمراره في تجربتنا هذه.

إن هذا الكتاب الذي نضعه بين يدي القارئ الكريم هو حلقةنموذج من تجربتنا الجديدة، يؤسس للتعرف إلى تجربة الشاعرة سعاد الصباح من جوانب جديدة، لا تكرر التجارب النقدية التي حاولت الإحاطة بنصوص الشاعرة، إنما تسعى إلى إضاءة جوانب متميزة في شخصيتها، واضعة إياها في موقعها من التجارب العالمية التي تتوافق ومضمونها الفكري والفلسفي والشعري.

نعاهد قراءنا متابعة العمل في هذه السلسلة، لتغطي أكبر عدد ممكن من مبدعينا العرب، مساهمين بذلك في تعميق النقاش الثقافي وإضاءة الروح الجديدة في الكتابة النقدية.

الناشر

على سبيل التمهيد

نص المابعد والكلام عليه

*«**الصديق الأول**: والآن، إنني عرفت كل شيء . . كل شيء من البداية حتى النهاية أليست «الياء» هي نهاية الحروف الأبجدية؟ . .*

***الصديق الثاني**: تستطيع أن تقف عند «الياء» إذا شئت هذا . . الكثيرون يفعلون هذا وينتهي مطافهم بـ«الياء» ولكن ما أبلغ الدهشة التي ستعتريك إذا ما حاولت المضي ما بعد «الياء» مطلعاً على عوالم أخرى لا متناهية».*

سيوس:

ما وراء الحمر الوحشية

* * *

دائماً تحملني الرغبة إلى المابعد. هناك حيث يمكث ما لا يُرى، ولا يُسمع، ولا يُحَسّ. رغبةٌ في ما يتعدى «الياء»، في اللغة والأشياء والناس. فلست أجدني قابضاً على متعة، من خلال الحواس؛ من المباشر الذي هو قبالة مرمى العين؛ أو على طرف اللسان؛ أو تحت سطوة الأصابع. كل موضوع هو موضوع بحث عن لذة مفقودة. كل نص قابل

للإنكشاف على لذة ما. فإنك ستدخُلُ فيه ما إن يتراءى لك أولُ إغراء للكلمات. حتى إذا خطوت قليلاً، وبُتَّ في فسحة المابعد، أمسك النصُّ بك، لتأخذ منه قدر حاجتك إلى المتعة. لا شيء كالقراءة يمنحك مشاهدة العالم الذي تأسَّس بالكلمات. ولا شيء كالكتابة يؤسس لك ذاتك كل لحظة. إنهما أجمل اختراع كوني. هاتان اللتان تصيران واحداً بعد أن تستَنْتِجَ الأولى أختَها، فيغدو إذ ذاك القارئ كاتباً، والكاتبُ قارئاً. ويمسي النصُّ مرآةً تتعدد فيها النصوص. كل عين ترى إليه، تخلقه من جديد. ما دام ينعكس فيها صوراً وكلمات.

***

في «الما بعد» يمكث الشعر. ولئن شئتَهُ على سجيتك، قارئاً / كاتباً، فما عليك حالئذ سوى احتساب ما هو أشدُّ استدراجاً للهلع. هنالك يجيئك نصُّ ما بعد «الياء» بعد أن غادر للتوِّ حروف الهجاء، لينطرح أمام عينيك بلا رحمة. فإن أنت كنت على قَدْر الحمْل، منحك دِفْئَهُ الحميمَ وسحره. وإن أنت سقطَّت دونه، لخوفٍ أو لجَهلٍ، تُهْتَ في صقيع «الما قبل»، ولم ترَ سوى ما يراه الآخرون...

تريد الكتابة قول شيء ما. فسيكون لها ذلك متى أتمَّت هذا الشيء، وجعلته جسداً ذا كينونة. عندئذ يجري النصّ مجرى عالم محدَث. يمكنُ الناظرُ إليه أن يشهدَ عليه بالحواس. أن يراه ويسمَعه ويُحسّه. أن يراه رؤية مختلفة، مغايرة لتلك التي رآها في غضون المساحة الجامعة بين الألف والياء. رؤية تجتاز المرئي لتطوَّف في اللامرئي. تصبح القراءة رؤيا كالكتابة. ويصبح القارئ رائياً كالشاعر. يتمثل الأول روح الثاني في نصه؛ ويفرغ ما استحصل منه في وعاء نفسه. حتى لَيُشْكِلَ الأمرُ على القارئ فيظن أنه هو الذي كتب من قبل أن يكتب الشاعر.

تلك منهجية قراءة. لا يستوي حالها الأحيال الشعر. قراءة من داخل. من منطقة تغشاها العتمة. حيث لا يتيسر لأي كان القراءة من دون إضاءة

ما؛ من دون كاشف يفصح لعدسة الرؤية طرائق بلوغ الهدف.

***

ما القراءة من داخل؟

إنها قبل كل شيء قراءة تَمَثُّل. قراءة يستبقُ حكمُ القيمة فيها حُكْمَ الواقع. حيث أن واقع القصيدة هو في مكان آخر. مكان تعيُّنُهُ القيمة بإطلاق، فلا دخل لقواعد التحليل والتقريب والتذهين في تعيينه أو رسم حدوده وتشخّصاته.

قراءة تَذُوقُ القصيدة ولا تفترسها بالنقد.

قراءة لا تتعامل معها كغريب. ولا ترى إليها من مسافة. فالقصيدة إما أن تدخل إليها بلا استئذان، دون حواجز أوأسوار أو مخافر، وإما أن تبقى خارج عالمها، فلن تمسَسْها ولن يَمْسَسْك منها شيء.

قراءة تقبل القصيدة أو ترفضها، بعد وقت. بعدما تكون أنجزت مهمة التعاطي معها كقريب. كمرآة للذات المقبلة عليها، إقبال مريد يتوق إلى رؤية ما خفي عليه من نفسه. فلو كان الحاصل قبولاً للقصيدة، لَحَسُنَ طالعُ المريد، والتذَّ بما قرأ ورأى، واستعشق ما احتجب من نفسه في نفسه. ولو كان الحاصل رفضاً لها، فله أن يغادر المكان في هدوء. فلا يهن ولا يحزَن ولا يأخذنَّه سيفُ الغضب. ومن عبد القادر الجرجاني قوله في «أسرار البلاغة»: «لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة. وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه من ذلك دليل»...

***

هل ما نقرأ نقدٌ؟

كل قراءة نقد، ما خلا قراءة الشعر. والأمر يتعلق بين نص ممكن ونص

لا معقول. تستطيعُ نقدَ الممكن مهما غَارَ في ظلام التعقيد. إنك بهذا تنقُدُ الجزئيَ بلغةِ الجزئي. بالحروفَ الهجائية المرتبة ترتيباً عقلياً صارماً من الألف إلى الياء. سوى أنك غَير هذا تماماً بإزاء اللامعقول. الشعرُ هذا اللامعقولُ الذي لا تحدّه الفيزياء. اللامتناهي المفتوح على اللامتناهي. فأما القصيدة فهي جسم هذا اللامتناهي. هي تكثيف اللامعقول بمنحه شكل المعقول؛ المتماثل كعالم صغير يكتمل تحت مرأى العين. إنها انفلات لا طبيعي من طبيعة لا حدود لها. لكنها لا تلبث أن تستنفذ بذاتها ثم تتموضع في عالمها المخصوص. فلا تنتمي لأصل إلا لأصلها المتصل بخالقها. لكنها تبقى على سرِّها حتى ولو شاء الشاعرُ نَفْسُه أن يُبعْثرها ليعيد صنعها من جديد. ستبقى عصية على اشتغاله رغم أنها الأشد قرباً منه. يعود هذا إلى أنها خرجت بغتة من لا نظامية الانبثاق الشعري. من منطقة لدى الشاعر، ليس يُعرَفُ إلى الآن، أهي في داخل الجسد أو خارجه. . أم هيْ وليدة اقتران مذهل بين الجسد واللاجسد؟ . . .

هل نرى إلى القصيدة على أنها مصادفة التقاء بين معقول ولا معقول كانا يسيران على خطين متوازيين ثم لم يفتأا أن التقيا عند نقطة تعجُّبٍ مثيرة؟

هل هي لحظة مصالحة نادرة بين عقل وقلب اتخذا منطقة وسطى بين الظلال والضوء، فكانت القصيدة جوهرةَ ذلك الالتباس المدهش؟

القصيدة هي هذه وتلك، وأوصاف يمتلئ بها وعاء التأويل. بيد أنها تصرّ على الانزياح خارج دائرة المعروف. خارج نطاق سلطة القراءة من بُعْد. أي سلطة النقد التي تحمل القصيدة إلى المشرحة بزعم تفكيكها وتقويمها وإعادة تركيبها. تسعى القصيدة إلى النأي بنفسها من شائعة النقد. ثم تلجأ إلى ذاتها فتتحصن بمنزلها السرّي لئلا يركب النقد رأسه فيقبض، من غير إذن، على ناصيتها، ولا يَدَعُها حتى تصير حطاماً. سوف تفوز القصيدة بما قدرته لنفسها. تنأى من كلام غير ذي جدوى.

كلام لم ينفذ إلى ما احتفظت به في سرّها. تظل على عهد الشاعر الذي أخرجها مطمئنة آمنة في لحظة قلق أو انخطاف. تبقى أمينة لحظتها. مستقلة، متوحدة، مستوحدة، مغلقة على كل شائبة وزيف.

لا يفعل «النقد» سوى الحطام. يخدش الإبداعي ويجعله مفتوحاً على التشوهات. فلا هو بقادر على تقويم ما يزعم أنه ملتو. ولا هو بمستطيع ترميم صدع اللغة والمعنى وهندسية القصيدة. وحتى لو أغرى ما يتبدّى أنه ضعف في اللغة، شرطة النقد، لهتك محارم الإبداعي، فلا يلبث هذا أن يحتمي بالعالم الذي خلقه واطمأن إليه. فيعود النقد إثر ذلك حسيراً على فعلة لم تلبَّ شهوتُها. وسيمكث هكذا زمناً لا انتهاء له ما دام يغلق على نفسه سجن القواعد والمناهج والمعيّنات.

***

على الدوام كانت الغلبة للشعر على ما يُزعم أنه نقد، وللقصيدة على الكلام عليها. فكيف يمكن المحدود الجزئي أن يحيط باللامحدود الكلي؟ وكيف للذي بلا أجنحة أن يرتحل في سفر لا تحده النهايات. وللذي لا يحسن الغوص، الهبوط إلى الأعماق ليكتشف جوهرة العتم.

كان «باتاي» يتحدث عما يسميه تجربة التخوم فرأى إلى أن الشعري بقدر ما يمركز الانفعال في بؤرة الشعور الفرح بالتطابق الكامل بين الذات وموضوعها، فإنه يولد شعور الانفتاح في آن معاً... الشعري هو ناتج انسجام بين الحالة وشاعرها تصل درجة التوحد الوجودي. لتصبح اللحظة دهراً ويصبح المكان البسيط متسعاً للكينونة. إنها الحالة التي يستحيل رصدها قبل حصولها. هي هزة فجائية تنبثق من مكان محرم على الإدراك. تسقط على الشاعر لغة مكتملة فيتمثلها هذا بدوره، ليمنحها بُعداً جسدانياً بعد ما كانت مجرد هيولى كلمات مبعثرة في الأبدية.

والشاعر، لا الناقد، ذاك الذي يبتدع النص النقي. الخالص، الذي لا

تشوب متعة الاستغراق فيه شائبة. القصيدة لا تشبه إلا ذاتها. إنها غنية عن التشبه بملفوظات سواها. كأنها كائن من عالم غرائبي لا وظيفة له سوى الإدهاش والسحر والمباغتة. كان بودلير يرى إلى النص النقي كذهب خالص يقدم كما لو أنه أخرج للتو من منجم. وهو في رأيه خلق لسحر إيمائي يتضمن في وقت معاً، الموضوع والذات، الشيء والفاعل. العالم الخارجَ عن الفنان والفنان ذاته . . إن الخطاب الشعري - كما يبين باختين - يكفي ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين. وإن لغة الشاعر هي لغته هو. إنه يجد نفسه داخلها برمته. من دون شريك يقاسمه إياها.

***

في البدء كان النص. قبل النقد والتأويل والمقاربة والمقارنة. وقبل أن تُخضَعَ لغة الشعر لاختبار القواعد والمناهج والمعيَّنات. النص كان الابتداء مذ كانت الهيولى، وأما بعد، فكلام على الكلام الأصل.

منطق النقد هو كالمنطق «يؤدلج» الغرائز، «يُفَكْرِنُ» تشظيات النفس وهذياناتها الجميلة الساحرة ثم يريد إقناعنا بوجوبه والضرورة. قال لوتريامون ذات مرة أن المنطق أداة خطرة إذا سخرناه لخدمة غرائزنا. لأنه يستطيع أن يكسو أكثر الخواطر ضلالاً برداء من المعقولية يقنعنا بها.

ما إن يتمأسس النص الإبداعي حتى يذوي تدريجاً في جحيم الرتابة والسأم والتبلُّد. من هنا يمكن الحديث عن نص يشيخ ويموت، ونص يبقى على كينونته ما دامت الكينونة.

النقد، نقد الشعر خصوصاً، تأسيس لسلطة. سلطة تسعى إلى القبض على ملكوت الحرية التي تنمو فيها القصيدة. على النص أن يبقى على حريته كشرط للتصعيد والمراكمة والإدهاش. كأن النص الذي ولد عارياً يجب أن يظل هكذا لئلا يحجبه رداء المحرم. لا نهج للنص يملى عليه من خارج. نهجه منه وفيه ولا يخرج منه حتى يعود إليه. إنه كينونة مكتفية

بذاتها ولذاتها وليس لأحد عليه سلطة .

***

يكون النقد نقداً في مستوى الوضع الإبداعي ، متى انتقدَ النقدَ بجرأة . متى تماهى والإبداعي ، ثم ابتنى للقصيدة منزلاً يعصمها من الموت والاندثار .

ويكون النقد إبداعاً ، متى صار نصاً يؤسس لنص جديدٍ وكلامٍ آخر وأسئلةٍ لا تكف عن التوالد .

ويكون كذلك متى ارتفع إلى مستوى القصيدة فأصبح من مواليدها . فصار نصاً على نص ، يحمل بذور الانتشار والتوسع إلى ما لانهاية . إنه في هذا المعنى تدوين مرحلة استطلاع ذوقية في رحاب الإبداعي . فالقصيدة تُكتب ثانية حين تُذاق . حين يُرى إليها بعين القلب . وحين يوصف مستواها الجمالي وصفاً يكاد يضارع الأصل بجماليته . إن سيرورة النقد لا تفعل سوى إثارة التعب لأصحابها . وقليلون منهم من لا تأخذهم الخيبة بعدما يوقنون استحالة المهمة ، أو يدركون إحساس الفشل في الكلام على جدوى النص .

أجاب أبو حيان التوحيدي وزيره حين طلب إليه أن يوازن له بين الشعر والنثر : قال «إن الكلام صعب . قال : ولِمَ؟ قال : لأن الكلام على الأمور ، المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها ، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ، ممكن ، فأما الكلام على الكلام ، فإنه يدور على نفسه ، ويلتبس بعضه ببعض . . . » (من الإمتاع والمؤانسة) .

القراءة بالذوق . لا بالعقل ومقاييسه ووضعياته وأحكام الزمان والمكان . يُقرأ النص الشعري هكذا على ما أزعم . تلك قراءة تتوضَّع في نقطة التوسط بين النص من داخل والنص من مسافة . فإنك ستدخل النص كما لو كنت صانعه ، ثم ستغادره كأنك لم تكن فيه . لكنك لا تلبث حتى

تؤول إلى منطقة كلام هي أدنى إلى التناص منها إلى الانتقاد. وإلى التأويل منها إلى التفسير والتفكيك وبعثرة الجملة الشعرية. هي منطقة كلام تُبتَدأ من الامتلاء وتُختَتَمُ بالامتلاء. الوجود يمكث في النص، والنص يمتلئ بالوجود. إذن فهي كتابة وجود، لا كتابة عدم. النقد مصيره العدم لأنه لا يفعل شيئاً سوى بث الشائعات من بعيد. لا يدخل النقد المعطى الشعري، يبقى خارجه. لأنه يفتقد حاسة الذوق. تلك الحاسة التي تمتلك الجسد كله، والروح كله، والإنسان بأجمعه. ولذا فعندما يُذاقُ النص يذوب في الجسد كما تذاب الخمرة بالماء. وعندئذ يستحيل الذائق قارئاً فعالاً فينتج النص من جديد. كلاماً منثوراً يؤسس بدايات لكلام آخر إلى ما لا منتهى له.

يقودنا الذوق الشعري إلى علاقة رحبة، متسامحة، ودودة مع القصيدة. يرمي إلى استظهار مكنونها الجميل ليتبدَّى هذا المكنون، من ثمّ، كأنما حديث على الذات الكاتبة / القارئة. وتشعر هذه أن ما تبتعثه القصيدة من إشارات وإيماءات إنما هي إشاراتها وإيماءاتها. وتشعر أن ما يقال كانت ستقوله ولم تقلْهُ. أو أنها قالته يوماً ما. حتى إذا طلع الكلام بلسان سواها ظَنَّتهُ منها، وقد حمله إليها من يشبهها خَلْقاً وخُلُقاً.

مطالعات هذا الكتاب لقصائد الشاعرة الكويتية سعاد الصباح، تستضيء بما مضى من كلام. هي مطالعات وليست نقداً. فإني لا أزعم هذا. قد تكون تجربة استبصار مسرحها النص. وقد تكون تذوقاً للقصيدة. لإيجاد صلة مودّة بها. للاقتراب منها لاستدراجها بغية الوصول إلى بهجة ما. لجعلها منزلاً يطمئن القلب إليه، كلما لاح سأمٌ أو حل في النفس خواء. هذا شأننا مع القصيدة. وكذا أمرنا مع الشعر. أن نقترب منهما بلا سلاح ولا وسائط ولا مناهج كلام. ويقيني أن لا منهج معيناً يفرض نفسه سلطاناً على الشعر. المنهج سلطة والشعر يدحض السلطة. المنهج احتمال عنف دائم في النص وعليه. فلا يجوز الاقتراب من القصيدة وسط مناخات مملوءة بالعنف والعسف والإقصاء الابداعي.

تعاملتُ مع القصيدة بنسبة ما تعاملت هي معي. فبهذا المعنى كانت القصيدة بمثابة حركة داخلية ابتعثت أسئلة، وإشارات، استفهام، ودهشة، وحرضت على كشف ما يخفى علينا مما يسمونه اللغة النسائية. أو الكتابة بالمؤنث (Ecriture au feminin) أو «المؤنث في الكتابة» (Le feminin dans L'Ecriture).

كان هذا في أساس المحرِّضات على الكتابة. وكان سؤالي الذي لا جواب عنه هو: كيف تولد قصيدة من أنثيين: المرأة واللغة؟ كيف ستكون حالها في مثل تلك الحال؟

إنها تجربة في الكلام على الشعر. تجربة وحسب. لا منهج لها. قراءة بلا تقليد. وكتابة كذلك. قراءة وكتابة مفتوحتان على نهاجيات لا حصر لها. ربما يجدني القارئ في أي مقام يشاء أما أنا فلا أجد نفسي في مقام تحتجب فيه الاحتمالات والرؤى والكلام المفتوح.

محمود حيدر

بيروت - صيف ١٩٩٥

الفصل الأول

ثالوث اللغة / الشعر / المستحيل

مهمة الشاعر الكبرى هي تأسيس الوجود باللغة

«مارتن هايدغر»

تجتاز لغة سعاد الصباح حدود كونها واسطة لإظهار المعنى، فهي تخطو لتكون المعنى إيّاه، يحلُّ فيها وتحلُّ فيه ضمن متواليات هندسية، غايتها ملء المساحة المدّعاة بين الشكل والأصل وبين الشيء وظله، وبين الكلام وما لا يمكن ولادته بغير الكلام، فيبقى من دونه بمثابة عدم.

تريد هذه اللغة أن تؤلف الشعر وتتألف به ومنه في آن. حتى إذا أخذت أمكنتها في عالمه المتسع، اللامتناهي، كان لها فسحتها المخصوصة للظهور. وكان لها خصوصية الكثافة الداخلية للصورة المجردة، كما لصورة العالم المرئي، وتجلّيها بأردية لغوية، لا تعقيد في صنعها ولا افتعال. فالصورة والعوالم، وكذلك اختلاجات النفس بالمرارة والحب والامتلاء والعدم والحياة والموت، تتراءى لنا على خط مباشر. فها هنا توغلٌ في الحقيقة. حيث لا يجرؤ غير الشعر على القيام بمثل هذه المغامرة. ليدخل الشعر في اللغة فتولد احتمالات المخاطرة. إذ السير في مسارب اللغة، وفي ثنايا عتمتها، يكاد لا ينجو لحظة من الأفخاخ والمكائد ومن كمائن المجهول والمعلوم على السواء.

لقد ذهبت الشاعرة سعاد الصباح إلى تشكيل عمارتها اللغوية عند فواصل الشعر الخطرة. وعلى خطوط التماس مع المحرَّم: قيم المجتمع الأهلي، الجسد، العراء، الحب. وكذلك على تلك الجدالية المُلتبسة، المعقّدة فيما بين الرجل والمرأة، ككينونتين متجاذبتين متنافرتين، متحابتين إلى درجة التناقض والموت.

لم تشأ هذه اللغة أن ترتدي الحجب مخافة الوقوع في الخطيئة. تحاشت الكمون وراء البلاغة؛ أو الدوران حول الممكن المتيسِّر. على أمل أن يتسنى لها الوقت بعدئذٍ لتلج المستحيل الشعري. ربما عرفت الشاعرة منذ الابتداء أن الشعر هو المستحيل. ولذا فلن يتبدد هذا المستحيل إلا به. ولا يمكن القبض عليه إلا بوساطته. وضمن هذه الإوالية راح ينبجسُ ثالوثٌ متحدٌ لا ينفصم: الشعر واللغة والمستحيل. كل طرف في هذا الثالوث تمثيل للآخر. بوصفه تمثُّلاً خلاقاً لهذا الآخر. اللغةُ هي الشعرُ والمستحيلُ. والشعرُ هو اللغةُ المستحيلُ. والمستحيل هو عينُ الشعر وعينُ اللغة.

لا ممكن محدودٌ في الشعر. والقصيدة مهما تناهت في الصغر، فهي تنطوي على عالم كبير. ما دامت تحتوي بعداً وجودياً على صلة لا تنقطع بأجزاء الوجود التي لا حصر لها. إذن، فالشعر هو إمكان لا يحدّ. من حيث هو قبض دائم لا متناهٍ على أطراف الوجود. بهذا المعنى يتحقق الشعر كظاهرة انطولوجية. فيما هي انطولوجية لغوية لا تتجزأ إلا في القصيدة وعن طريقها. لكنها تظل على وصالها ببعضها؛ لتحتفظ بوحدتها وديمومتها. والقصيدة جسدُ الشعر وكينونته؛ وهي احتماله وإرادته. من دونها يبقى أطياف كلام وهذياناً في الفراغ. أما اللغة فهي كينونة القصيدة وجسدها واحتمالها وإرادة نشوئها.

إن الجدالية بين هذه الأبعاد المتداخلة المنسوجة في بعضها، تجد تعبيرها في «اللغة التماسية» عند سعاد الصباح. حيث لا يفصل فاصلٌ بين الرؤية وموضوعها. وحيث يستوي الزمان والمكان والحواس كلها ضمن آلية اختلاج ذاتي. فينبثق النص حالئذٍ ليس كوصف لهذا الاختلاج، بل كتجسيم لعالم قائم بذاته وفي ذاته. هذا العالم هو القصيدة، بعد أن تتشكّل وتنبني وتتّخذ لنفسها كينونة مستقلة، ووعاءً يحتوي لحظة الشعر، ويدثّرُها بدفئه، بعد أن كانت هائمة في فضاء سديمي لا نهاية له.

«اللغة التماسية »هي التي تمنحُ القصيدة علَّةَ وجودها . فتجعلها كائناً متحركاً، حيوياً ، وفعالاً . إنها لغة تباشر اللحظة الشعرية من دون استئذان . تهبط عليها لينشأ بينها فعل الخلق ، ويتم الأمر بمنأى عن أواليات «التذهين» «والتعقيل» اللذين غالباً ما يستبقان إجراءات الكتابة وتقنياتها .

وحينما تصل المباشرة أعلى درجات التوتر ، تنصهر اللغة بالحالة ، والحالة باللحظة ، والإثنتان باللمح الباطني الذي تضيء الشاعرة على حين بغتة . وظيفة المباشرة التي تستولدها اللغة التماسية هي الاستيلاء الطفولي على اللحظة الشعرية قبل أن يبدِّدها الوقت . وهي ضبط الرؤية على ومضة البرق المنبجسة من المنطقة السرية داخل ملكوت الشاعرة . يتبدَّى الأمر كأنَّ مهمة اللغة منع حدوث فراغات من شأنها كسر احتمالات المتعة في النص . ذلك أن المباشرة تحقيقٌ لرغبة الاتصال والتواصل مع الأشياء الحميمة وبها . رغبة لا يعترض سبيلها خفيرٌ، ولا رقيبٌ يعيِّن لها وجهة سيرها ، ولا ناظم لسيرورة انفعالاتها ، بينما هي تحثُّ الخطى نحو خواتيمها .

غالباً ما أُخذ على المباشر تنميط الشعر . كأن تستحيلُ معه القصيدة باعثاً للضجر . أو أن تظهر كمجرد توليف كلامي لا يوحي بغير الموات أو الضمور أو التصحُّر . ففي هذه الحال تذوي اللغة وتضمحل حتى لا تعود قوة خلاقة . حتى لا تقوى على إنشاء كينونة ضاجّة بنبض عالمها الخاص . وربما وَعَتْ شعرية سعاد الصباح الوجه الكارثي للمباشرة ، فحاولت منذ الابتداء اجتناب العبارة المُقَوْلَبَة . تلك التي تقع خارج السحر . وخارج أي حماس . بل وخارج اللغة نفسها كقوة استيلادية للقصيدة . لذلك لم يأت شِعرُها كمعطى لساني . كنشيد لا نشيج فيه ولا استلذاذ بإيقاعات الذات ، المتناقضة القَلِقة ، وإنما ذوبان فيه إلى درجة التلاشي . ففي كل قصيدة من قصائدها ، خصوصاً قصائد الحب والوجود ، إعادة خلق للشاعرة نفسها . كأن دور القصيدة بالنسبة إلى صاحبتها هو عدْم شعورها بالعدم لترتعش بلحظات الومضِ والوجود والامتلاءِ .

ولكي تؤدي القصيدة غايتها الذاتية ها هي تأخذ بناصية الجسد، تعيدُه إلى جبلته الأولى. إلى هيوليته، ثم تبعثه من جديد. كأن في ذلك تجربة في القيامة، تريد من خلالها صاحبة النص. إجراء مصالحة مع ما ينطوي عليه عالم ما بعد الحواس. تلك المصالحة الاضطرارية، لكن الضرورية، لكي تجتنب الإحساس بالخواء وبالموت:

«دعوتُ الله ذات ليلة..
إن يحرِّرَني من حُبّك.
فاستجاب الله لدعائي
وحوَّلني إلى حجر».

[قصيدة «دعاء»: «في البدء كانت الأنثى» ص٧٩]

وفي قصيدة «لجوء غير سياسي»:

«أصرخ: أحبُّكْ
فتترك الحمائمُ سقوفَ الكنائس
لتُعَمِّر أعشاشَها.
في طيَّات شعري»

[المجموعة نفسها، ص١٠٥]

وتذهب سعاد الصباح في صيرورة تحولاتها إلى استيلاء خرافي جميل للجسد كما في قصيدة «أطول نهرٍ في العالم»:

«عندما أرقص مَعَك
يصبحُ خصري سُنْبُلَةَ قَمحْ.
ويصبحُ شَعْري
أطول نهرٍ في العالَمْ».

[المجموعة نفسها، ص٦٧]

إننا هنا قبالة تجربة تباشر الحالة، كما هي في وضعها البكر، ومثلما هي

في تجسُّدها البدني:

«وَشَمَتْكَ أمّي على ذاكرتي
قبل أن أولَدْ
وتنبأتْ بأن تكونَ لي . . .
فاستعجلتُ الولادَة».

[المجموعة نفسها، ص٦٦]

لغة عادت إلى ما قبل الفيزياء، لتصنع من الفراغ طبيعة حيَّة، ثم لتتعجَّل عملية الولادة. فإذا هي نبوءة تتحقق بعد ما تحوَّل الوشم على الذاكرة، عاشقاً بكامل عناصره الفيزيائية يستدعي معشوقه إلى الولادة السريعة.

هذه اللغة تدعم الحالة، تَلجها دونما تهيّؤ، أو تدبير احترازي. مزيتُها في كونها تعطي حيوية إضافية لإلغاء المسافة بين النص وصاحبه. فيصير الإثنان واحداً. ثم لا يلبث أن يصبح النص - القصيد - هو - هي - صاحب الأمر. بينما ينكفئ الشاعر عن مقامه الرفيع بمجرد إفراغ نصه.

ليعود يبحث لتوِّه عن مقام جديد يعصمه من لعنة الشعور بالإقصاء والخواء.

استقصاء السِّر

في «قصائد الحب» تتصاعد اللغة حتى ذروة اتحادها وحلوليتها بالحالة المجسَّدة. وتجري عملية التصعيد على شكل استقصاء لا يهدأ للمناطق السرية في الحدس الشعري. وهذا الاستقصاء هو نوع من الاستقصاء الميتافيزيكي.

على ما يقول أندريه كريسون نقلاً عن برغسون «فالحدس لا يقتصر فعلاً على وجدان الفرد الشخصي ، بل يتحول إلى «انجذاب ذهني». وهو انجذاب إلهي يفتح لنا آفاقاً على داخلية الغير، كما يفتح لنا آفاقاً على داخليتنا نحن، ويؤكد لنا برغسون «أننا نتمكن بهذه الطريقة أن ننفذ إلى قلب الأشياء لكي نطابق ما فيها من خصوصي صرف لا يمكن التعبير عنه، بل يصار إليه بنوع من الاستقصاء الميتافيزيكي، وهو الاستقصاء الذي يوحي بما في هذا الشيء من جوهري وخاص»(١).

إن مثل هذا الاستقصاء سنجد تطلباً لإنجازه في «المباشرة». أو في ما أسميناه «لغة التماس» عند سعاد الصباح. تلك هي مفارقة النص المنبني على لحظة الاتصال بين الحسية الطبيعية في العلاقة مع الأشياء والكلمات وبين وجهها الحدسي الميتافيزيكي. وما يجعل لحظة الاتصال بين الطبيعي وما فوق الطبيعي لحظة مصالحة نادرة، إنما هو عنصر المباغتة اللغوية أساساً. فبهذا المنظور تكون اللغة قد حازت حرِّيتها، من حيث هي كينونة، ومن حيث هي جوهر وجود. فهي إذاً ليست مجرَّد وسيلة

اتصال، أو هي ذات وظيفة أدائية للتعبير. وبحسب مالارميه: «إن الشاعر لا يكتب بالأفكار ولكن بالكلمات» أوليست الكلمات كما يقول كولردج أجزاء النبتة وبراعمها؟ لقد كان هذا الأخير «مفلسفاً» لهذه الرؤية حين رأى إلى أن سعيه الحقيقي إنما هو لتحطيم التضاد القائم بين الكلمات والأشياء. ولرفع الكلمات كما كانت إلى مستوى الأشياء، والأشياء الحية أيضاً. يضيف «وقد ينبغي أن نفعل هذا لو أردنا أن ندرس الاستعارة دراسة نافعة. فيما ينسى هيوم ومعلمو المدارس ما هو مهم جداً في اللغة إذ يتعاملون معها على أنها مجرَّد حافز لعملية الصياغة التصويرية. إنهم يظنون أن الصورة تكمل معنى الكلمة. والحق أن المسألة على العكس من ذلك، فالكلمة هي التي تستجلب المعنى الذي تفتقر إليه الصورة، وإدراكها الأصلي[٢].

الصورة في قصيدة سعاد الصباح شكل كلمات. وظيفتها الامتثال للغة لكي تؤدي هذه مقصودها الشعري على أتمِّ وجه. ذلك أن كل شيء يأخذ منحاه الخاص ضمن وحدة اللغة يتصاعد معها أو يهبط، ينفعل أو يهدأ. كأن نسيج الكلمات هو صورة ما سيحدث، أو هو صورة ما حدث فيما مضى، وفي مكان لا عهد لنا به من قبل.

من «فيتو على نون النسوة» نقرأ:

«يقولون

إن الكتابة إثم عظيمٌ

فلا تكتبي.

وإن الصلاة أمام الحروف.. حرامٌ

فلا تقربي.

وإن مداد القصائد سمٌ

فإياك أن تشربي.

وها أنذا

قد شربت كثيراً

فلم اتسمم بحبر الدواة على مكتبي .

وها أنذا . . .

قد كَتبتُ كثيراً .

وأضرمتُ في كلِ نجمٍ حريقاً كبيراً

فما غضب الله يوماً عليَّ

ولا استاءَ مني النبي . . . » .

[فتافيت امرأة ، ص١٦]

المعنى والصورة يذوبان معاً في لغة تذهب بعيداً في تمثل ذاتها . فإرادة الكتابة إحرازٌ لوجود ملتبس ضمن بيئة مجتمعية ليس للمرأة فيها غير الصمت .

لكن ما قرأناه كلام في المواجهة . لغة من دونها ينتفي الحضور الفعال للمرأة الكاتبة . فهي لا تلبث أن تتحول تدريجاً إلى كلمات مقروءة أو مكتوبة لكي تطمئن إلى كونها انوجدت بالفعل :

«أخشى جداً

أن لا يبقى غيمٌ . .

أن لا يبقى مطرٌ

أن لا تبقى أشجار الغابات .

ولذا . . أرجو أن تزرعني ، ما بين الكلمات . . . . » .

[«في البدء كانت الأنثى» ، ص٤٥]

إن مواجهة الأشياء بالكلمات غايتها إجراء عمليات مزج كيميائي تستحيل الأشياء بموجبها لغة مشحونة بالتوتر. ولن تستطيع غير حاسة الذوق النفاذ عبر المواجهة، إلى قلب الأشياء والكلمات وإجراء عمليات المزج المطلوبة. فهذه الحاسة فطرية، وبدائية إلى الحد الذي تتسقَّطُ فيه ماهيَّات الوجود دون المرور بوسائط. عنها يقول د. زكي نجيب محمود:

«إن هذه الحاسة أقرب إلى الفطرة الأولية من غيرها، لأنها متصلة بمادة الغذاء الذي هو مادة الحياة. ولأنها تمتزج بالشيء المحسوس امتزاجاً لا يدع لها فرصة تتروَّى فيها أو تتدبَّر الأمر قبل حدوثه، فالشيء المحسوس باللسان إما يكون مقبولاً فوراً أو مرفوضاً فوراً، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى حاسة البصر - مثلاً - فلأننا نرى الشيء وهو على مبعدة منا، يتاح لنا أن «نفكر» في نتيجة الصدام بيننا وبينه قبل وقوعه، أو أن نقرِّر الفرار إذا كان مناهضاً لمصالحنا، ومن أجل ضرورة البتِّ السريع بالنسبة إلى حاسة الذوق كان لا بد لها من قابلية شديدة للتهذيب لكي تُرهَفَ الإرهاف الذي يساعدنا على هذا البتّ السريع في القبول والرفض. أفيكون غريباً بعد هذا أن تُتخذ مقياساً للتهذيب الحضاري كله (. . .) ثم إن حاسة الذوق لكونها مباشرة - على النحو الذي وصفناه فإنها لا تستغني بالرمز عن الوقف نفسه. ذلك أن الكائن الحي وهو على فطرته يستجيب لمواقف مُتعيَّنة مشخَّصة. حتى إذا ما نما في طريق الإدراكات المجرَّدة (وهو نمو خاص

بالإنسان وحده من دون سائر الحيوان) أخذ ينيب شيئاً عن شيء. فجزء واحد من أجزاء الموقف يكفيه ليستجيب الاستجابة التي لم يكن ليستجيبها إلا للموقف كله، ثم يمضي الإنسان في عملية الإنابة التجريدية هذه، حتى يصل إلى مرحلة استخدام اللغة. وهنا تغنيه اللفظة عن الشيء نفسه فيستجيب لها الاستجابة نفسها التي يستجيب بها للشيء ذاته لو كان قائماً أمامه مشهوداً له [٣].

إنّ الذوقية التي تفرغ شحناتها في اللغة وعبرها تستدعي تمثُّل أي حالة خارجية كما لو تصبح حالة ذاتية داخلية محضة. وهنا ينطبق الأمر على كل نزع من نوازع الذات التي لا تنحصر. فما ينطبق على الفرح والاغتباط بلحظات الأبدية، ينطبق على الحزن والاكتئاب ولحظات المرارة.

وفي قصائد سعاد الصباح يتحول الاضطهاد، مثلاً إلى مقولة شعرية تفيضُ بالتوتر. سواء تعلّق الاضطهاد بشعب أو بأمة أو بمرأة تقيدت بأغلال البداوة. فالاضطهاد هنا بمثابة شعور وإحساس ووعي. بمجرد أن تسمعه أو تشاهده أو تقرأه أو تحسه فإنك، لا محالة، واقع فيه، مستغرق في إواليات المُرة وعذاباته. فالشخصي هو الكلي الجماعي، والوطني، والإنساني. فلا فواصل أو مسافات بين قيم الشعور الذاتي والقيم الجماعية. فها هنا تتمثّل الأنا، بالأنا العليا، ضمن صيرورة تمثّل وانسحاق:

«إنني بنتُ الكويتْ

كلما مرَّ ببالي عرب اليوم، بكيتْ

كلما فكّرتُ في حال قريش،

بعد أن مات رسول الله،

خانتني دموعي، فبكيتْ..

كلما أبصرت هذا الوطنَ الممتدَّ
بين القَهْر والصَهر . . بكيتْ
كلما حدَّقتُ في خارطة الأمسِ
وفي خارطة اليوم . . .
بكيت . . .
(. . .)
كلما شاهدت جيشاً عربياً
يطلق النار على الشعب بكيتْ
كلما حدثني الحاكم عن عشق الجماهير له ،
كلما استجوبني بوليس قطرٍ عربيٍ
عن تفاصيل جوازي . . .
عُدْتُ من حيثُ أُتيتْ . . » .

[«فتافيت امرأة» ، ص ١٣٠ - ١٣١]

إن هذه الحرارة المرتفعة للإحساس بالخواء خارج محيط الذات ، ما لبثت أن توغلت عن طريق اللغة الشعرية في ثنايا الذات حتى لكأن يصيرُ الجسدُ وطناً خالصاً . يصيبه ما يصيب الوطن من نكبات وآلام وكسور . ولا يتوقف تصعيد الأحاسيس عند حدود انصهار الذات بالوطن (بالأمة) ، وإنما تمتدُّ عميقاً في رحاب الإنسانية . ليصير الإحساس بالاضطهاد إحساساً وجودياً اشتمالياً . ولعل أكثر ما يتجلى به مثل هذا الإحساس الوجودي بالاضطهاد ، هو ذاك الذي يقع على المرأة والذي تبرزه القصيدة حيث تلج تفاصيل حياة المرأة وجزئياتها :

«الفرق بين العاشقة الأوروبية

والعاشقة العربية

أن الأولى تتناول الوجبات السريعة

والأطعمة المثلجة . .

والحب المثلج

في حين أن العاشقة العربية

تشوى . .

على نار الفحم . . » .

[«في البدء كانت الأنثى» ، ص١٢٣]

تقودنا هذه اللغة التمثُّلية للاضطهاد إلى قراءة نص رائع للفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل فوكو فنسمعه يتحدث عنه بلغته الخاصة الجوانية :

«الاضطهاد يشبه الحب إلى حد ما . إنه كالحب لا يحتاج إلى أن يكون متبادلاً حتى يكون حقيقياً . الاضطهاد لا يحتاج إلى مضطهدين (بكسر الهاء) لكي يكون اضطهاداً . إذ يكفي أن تشعر بالاضطهادَ لكي تكون مضطهداً (بفتح الهاء) . إن تجربة الاضطهاد مستقلة لا تختزل إلى أي شيء آخر . إنها مستقلة بمعنى أنها لا تحتاج في حقيقة الأمر إلى الآخرين . إنها في غنى عنهم . ليس المضطهد في حاجة إلى مضطهدين لكي يشعر بأنه مضطهد . صحيح أن للآخر وجهاً مكشّراً عابساً، وأن الآخرين قريبون جداً من المضطهَد، لا تكاد تفصلهم عنه أي مسافة . إنهم بشكل ما يَتْلَعون برؤوسهم على وجه الضحية . ومع ذلك فإن الشيء الأساسي في عملية الاضطهاد ليس هذا . أن تكون مضطهَداً (بفتح الهاء) فهذا يعني أن تكون لك علاقة خاصة باللغة . يعني ألا تستطيع أن تقول «أنا» إلا وتحسُّ بأن هذه «الأنا» مشقوقة في منتصفها، ومكسورة في صميمها من قبل الآخرين،

كل الآخرين. أن تكون مضطهَداً فهذا يعني ألا يستطيع المضطهَد أن يتكلم من دون أن يهرب منه كلامه. أو ينزلق خارج حدود إرادته، ثم يدور حواليه لكي ينقلب ضده، ويصبح وكأن الآخر هو الذي لفَظَهُ كأن الآخرين هم الذين لفظوه. أن تكون مضطهداً فهذا يعني أن تتكلم في عالم صامت رهيب الصمت حيث لا يجيب كلامك أحدٌ. حيث لا يرد عليك أحدٌ أبداً. ولكن ما إن تصمت عن الكلام وتمد أذناً صاغية حتى تسمع كلامك الخاص بالذات وقد ارتد على نفسه، وصادره عليك الآخرون، وحوَّروه حتى أصبح لك عدواً قاتلاً. المضطهَد يصغي لصمت العالم المليء بدمدمة الكلمات التي ليست في الحقيقة إلا قفا لغته الخاصة بالذات»(٤).

غير أن وعي الاضطهاد، كفكرة وكواقع مجتمعي، يشكل سمة شعرية مميزة في قصائد سعاد الصباح. لا سيما منها قصائد الحب. تلك التي يظهر فيها الرجل سلطة لها قيَمُها وأسلحتها الإيديولوجية وأدوات تسلطتها.

في مجموعة «فتافيت امرأة» مثلاً يسكن وعي الاضطهاد كل قصيدة، من خلال لغة مكشوفة. لكن منطوية في الوقت نفسه على سر. وهذا السرُّ هو نفسه اللغة التي تطلق عواطف المرأة إلى أقصاها. وتخترق أعماق الأشياء وصولاً إلى النقطة التي تكاد عندها اللغة تلامس الحقيقة.

وهكذا سنرى أن الخاصية المهمة التي ترجَّعَ صداها في مجموعة «فتافيت امرأة» قد تكون تلك الحالة التناقضية التي تتخبط فيها امرأة تعاني من أزمة عشقية حادة لا تستطيع معها أن تضم أشلاء نفسها الممزَّقة المبعثرة. امرأة تتهم وتهاجم. إلا أنها لا تلبث أن تغدو تابعة يميزها الخضوع المستمر. تابعة للرجل نفسه الذي تشير إليه بإصبع الاتهام الذي تبذله امرأة ما في بحثها عن «الآخر». فهي تكوِّنه وتحييه، تعيد خلقه من جديد. دون أن تتمكن رغم هذا الجهد والحلم. وتريد أحلامها الأنثوية أن

تنتزع من هذا الآخر – الذي يعلن عصيانه ويكرِّس غموضه – الحنان المنتظر. فهي تستنكر تصرفه السادي، وتدينهُ وتشعر في الوقت ذاته بلذة مألوفة ناتجة عن هذا الشعور بالذات[٥] وهكذا على الرغم مما تظهرُ القصائد من تناقض في النظرة إلى الرجل كحضور سلطوي، فإن تمثل هذا الحضور، عبر صلة العشق أو الأمومة، يجعل من هذا التناقض قشرة ظاهرية، بينما هو في حقيقته ومنطقه الداخلي متكامل متواصل ومنسجم.

لغة مكتفية بذاتها

نرانا في قصائد الحب بإزاء لغة لم تكتفِ بتوصيف الحالة العشقية، كما في تجارب لا حصر لها من الشعر العربي المعاصر والقديم. لقد أنشأت اللغة الحب ككينونة مكتفية بذاتها ولذاتها. لها حياضها، وأمنها، وسَترها، وسرُّها. كما لو أن الحالة العشقية عارية كجنين لمّا يكتمل، فإذا جاءت اللغة اكتملت فيها تلك الحالة، وقام من الفراغ مخلوقٌ على صورة المصوِّر.

يقول فرناندو بيسوا «يحدث لي أن أؤكد أن القصيدة شخص كائن حي. وأنه ينتمي بوجوده الجسماني ووجوده الشهواني إلى عالم آخر إلى حيث لا تني مخيلتنا تسقّطَهُ»(٦).

في قصيدة «الخاتم» نقرأ:

«أصرخ: أحبُّكْ

فيستدير فمي

كخاتم الياقوت..».

[«في البدء كانت الأنثى»، ص١٠٧]

لنا الآن أن نلاحظ كيف أحرزت هذه التلقائية صنع خاتم من فم يصرخ بالحب. لقد حققت بفوريتها، وبتدخلها العفوي قصيدة ناضجةً. ممتلئة بالحركة، ضاجة بها. لكن زاخرة بالاستحالات الغرائبية التي تنقلها

الصورة الشعرية إلينا. هذه الاستحالات ابتدأتها اللغة عبر تمثلها للصورة وللجسد مع ما يحتويانه من اختلاجات ونبض. ثم لم تبرح اللغة حتى تطوعت للقيام بلعبة السحر. ها هو ذا الفم يتحول إلى خاتم ياقوت، ويأتيك المشهد البطيء ساحراً باهراً، وأخاذاً، فأنت حيال كيمياء الحالات المتحولة، تلك التي يتكوَّن بفعل امتزاجها واختلاط عناصرها مولود فردوسي يغتذي من لحظة الأبدية التي يوفرها له الحب. ولولا «كاف» التشبيه الفاصلة بين الفم المستدير، المزموم بالدهش العشقي، وبين خاتم الياقوت، لوقعنا على غرائبية مكثّفة مضاعفة. كأن يؤدي الصراخ العارم، إلى زلزال في قوانين الأشياء، ليبدِّل من ثباتها، وصرامتها، فيغدو الفم حالئذٍ، وهو في ذروة لهفته وانخطافه، خاتماً ياقوتياً من لحم ودم ولون مصفى.

سوف نلحظ مزيّة أخرى في المشهد المتحرك لجدالية الخاتم/ الفم. إننا قبالة مخلوق آتٍ من فراغ. من مكان ما ليس يُعْرفُ من أي مجرةٍ تناهى إلينا. جلّ ما نعرفه أن مخلوقاً كهذا جاء بفعل الصوت الذي هو مبتدأ اللغة وخبرها. ما يؤكد لنا أن الخلق لكي ينبثق ويتجلى ويكون، لا بد له من همَّة تدفعه من أمكنة الاحتجاب والعتمة إلى مطارح الضوء. كأنما للدويِّ الذي يحدثه صراخ الحب، فعل الأمر «كن». وفور ذلك يكون ما أُمِرَ به. ثم تقع المواجهة ليذوب الفاعل في الفعل، ثم في المفعول الذي هو صورة المصور وكينونته.

في قصيدة حب رقم (١) تفصح سعاد الصباح عن فلسفة «المباشرة الشعرية» في صنع القصيدة، ما يعطي توكيداً إضافياً على تفرّدها بإزالة المساحات الشاغرة بينها وبين النص الذي تكتب. كأنها تريد إقصاء كل سرّ مزعوم للنص الشعري. كأنها تنبري لإطاحة سلطان الكتابة، الذي لا شغل له سوى «أدلجة» النص وتزييف حقيقته العارية:

«أريد أن أكتبْ

لأتخلَّص من فيضاناتي الداخلية . .

التي كسرت جميع سدودي .

أريد أن أتخلَّص من هذا الفائض الكهربائي .

الذي يحرقُ أعصابي . .

ومن هذه البروق . .

التي تركضُ في شراييني . .

ولا تجدُ مكاناً تخرجُ منهُ . .

أريدُ أن أكتُبَ إليكْ . .

لا لأرضي نرجسيتك ، كما تظُنْ

ولكن لأحتفِلَ

ربما للمرة الأولى . .

بميلادي كامرأةٍ عاشقةْ

وبتفجير انفعالاتي في وجه هذا العالَمْ . .

إن الكتابة

تبتكر لي جنَّاتٍ صناعية

لا أستطيع دخولها . .

وتعطيني حريةً

لا أستطيع ممارستها . .

وتخلق لي جُزُراً لازورديّة . .

لا أستطيع السفر إليها

الكتابة إليك . . هي حمام الأمان الذي يمنعني من الانفجار

والمركبُ الوحيدُ الذي أصعدُ إليه . .

حين تمضغني العاصفة» .

[«قصائد حب»، ص٢١ - ٢٢ - ٢٣]

«فلسفة المباشرة» سنجدها في كل قصيدة . لكنها فلسفة تمنح كلاً منها سرَّها الخاص . حيث يتوارى السر والسحر تحت السقف الطفيف للحالة الشعرية، التي تصدمك بمباشرتها الحادة .

واللافت أن الحِدَّيَّة هنا، تقوم بمهمة إلقاء القبض على الإلهام الشعري . على عكس ما قد يحصل في بعض التجارب من انفصال في وحدة حضور القصيدة فالمباشرة بهذه المثابة مصدر إلهام . حيث ترى الشاعرة إلى نفسها تتكلَّم وتصبح ذات فعالية، فتضيء وتستضيء . ولهذا السبب على الأرجح، سعت إلى الوثوب فوق مساحة الانتظار . فهي تدرك أن انتظار هبوط الوحي الشعري ضرب من عدم الفعالية، وتمويت لإرادة الدخول في الحالة وتمثلها تمثلاً ناجزاً لا تشوبه شائبة . مزية لغة التماس أنها تمكن الشاعرة من الهبوط على وحيها . لا أن يهبط الوحي عليها . تمكنها من رؤية الحقائق العارية، ومن اختزال الزمان والمكان بسرعة البرق . فحالئذٍ تجيء القصيدة حرة . كما لو أنها تخرج من سجن الحيرة، أو كأنها تنعتق من أسر سلطة أيديولوجية جرى تشكيلها وإعادة إنتاجها على امتداد عهود بشرية طويلة .

إن القصيدة المستولدة من منطقة شاعرية هبطت على وحيها، هي القصيدة التي تكون قد أحرزت ما لا يمكن إحرازه عبر لغة انتظارية مملوءة بالفجوات .

والذين يوجهون الدعوة إلى طرد اللغة غير المباشرة، لغة الانفصام، إنما يستحثون «السَحَرَة» من الكتاب الشعراء لكي يلتهموا أماكن الشعر التهاماً لا هوادة فيه . «فبالعودة إلى لغة الحياة ولقائنا معها، سوف يتمكن الأدب

(الشعر) من إعطاء كلمات مفردات وقواعد لغوية. تمكننا من التعبير قبل فوات الأوان. وقبل أن تعجز الحياة عن التكلمُ بقوة كافية على وجه كوكب هذه الأرض لكي تنقذ نفسها (. . .) علينا أن نعيد الكلمة الحية إلى مصدرها الحياتي بواسطة لغة ذَوبَانية حيث الكلمة والجسد يتحدان في واقع جسدنا، ليس فقط على مستوى معتقدنا. نحن في حاجة إلى لغة كلامية هي برهان على الحياة، لكي لا يستطاع بعد ذلك تجاهل الحياة وتمريغها وهدمها. وليس هدفه أن يُحِبَّ، بل أن يساعد الحياة على أن تجعل نفسها قابلة للفهم وللحب، حب الحَياة على الأرض»[٧].

الكلمات كملحمة جمالية

قد يحصل أن تتقيد المباشرة بسجون مفرداتها. كأنْ تجيئها اللغة على صهوة حصانٍ هرم، فتصفعنا بقسوتها ورتابتها. ونكون كمن يتطلع داخل مرايا متكسِّرة. وقد يحصل في المقابل أن تتقيد لغة الاحتجاب والثورة بسجون مفردات مماثلة. والحالان تستويان في كونهما صادرتين عن سلطة. «ذلك أن لغة السلطة هي لغة تكرار. وكل المؤسسات الرسمية للغة إنما هي آلات اجترارية: المدرسة - الرياضة - الدعاية - العمل الجماهيري - الأغنية - الإعلام - كلها على الدوام تعبِّر مجدداً عن البنية نفسها، عن المعنى ذاته. وأحياناً عن الكلمات ذاتها: أن تقولب التعبير هو واقع سياسي وهو الصورة العظمى للأيديولوجيا»(٨).

ويحسب رولان بارت «إن كل لغة تصبح قديمة حالما تتكرر. وكل لغة تتكرر هي لغة مشبوهة». ذلك أن الجديد - برأيه - هو المتعة، وعند فرويد «إن لدى البالغ سن الرشد تشكل الجدة "Nouveauté" شرطاً للمتعة. في الحالين ثمة قياس لا مناص منه: أن تحتفظ القصيدة بنبضها المخصوص بصيرورة حركة، ليس بالضرورة أن تؤول إلى غاية. ذاك أن القصيدة هي غاية بذاتها لكن لا بد لها من أن تختزن طاقة الاندفاع الحيوي، وتعيد إلى اليباس ماءَهُ العذب، وإلى التصحر خصوبته. وبذلك تكون الحجب الاصطناعية وعادية الجملة الشعرية أو مباشريتها بمثابة قشرة تخفي تحت جمودها وقساوتها ينابيع لا تنضب.

تضعنا شعرية سعاد الصباح في مباشرة، لا نكاد نمسُّها حتى تنطبع مرايانا الداخلية باحتدامها الداخلي المرير. معها ينزاح الظل الرمادي الفاصل بين ظاهر النص وباطنه. فإذا نحن بإزاء ظاهر ينكشف على باطن. وباطن يتمثل ظاهرهُ. حتى ليبدو لك الظاهر والباطن والشكل والمحتوى، كقلادة ماسية تتكامل وحدتها، بأضلاعها اللامتناهية.

يتقدم نحوك النص، أو أنت تتقدم نحوه لا فرق. المهم أنك تكون قد بلغت عوالم لست غريباً عنها. هي عوالمك أنت، ولم تكن لتدركها وهي في حضورها المرئي المباشر أو لم تلج عمق مساحاتها وقاع نصِّها.

إن هذا النوع من المباشرة عند سعاد الصباح له مزيتُهُ داخل تيار الشعر العربي المعاصر. لا سيما لجهة انتمائه إلى الضدِّية. وانعطافه نحو خصوصية ما. وهذا يستجلي لغة مشحونة بمفردات المرارة والغضب والوجع الذاتي الوجودي، الذي ينتشر ويتسع ليصبح في أوضاع معينة بحجم العالم.

وإذا كانت غاية التعبير الشعري خلق قيم فوق - شخصية وذات ديمومة على حد قول البلغاري موكاروفسكي، فإن تحقيق مثل هذه الغاية لا يتم إلا عبر القيمة الشخصية أساساً. وحجة موكاروفسكي «أن غاية اللغة الشعرية ليست انفعالية قائمة على الإحساس الذاتي، وإنما تنهض، كما، تقدم على ترسيخ قيم فوق - شخصية، وقسمة بالاستمرار والدوام. إذ ومن الممكن أن يحصل هذا الارتباط بالذات، لولا أنه جانب من هذه اللغة الشعرية لا غير. فثمة فترات محددة انقطع فيها التعبير الشعري عن جانب الإحساس، نحو التجريد (. . .) غير أن موكاروفسكي يكشف من جانب آخر أن لغة الشعر هي جزء من نظام لغوي، ذلك أن ما تقوم عليه هو الإضافة إلى هذا النظام. إلا أنه لا ينبغي النظر إلى لغة الشعر في كونها على الدوام تلك اللغة الزخرفية، خصوصاً أن هذه السمة ناتجة عن التفرقة بين الشكل والمضمون. واعتبار الشكل وعاءً للمضمون. فمن الممكن العثور

على لغة شعرية لا تقوم على جمالية، في الحالة التي يتجه من خلالها الشاعر إلى المعجم بغية نسيج قصيدته دون إعارة الأهمية لقيمة الجمال»[٩].

تذهب القصيدة السادسة من «قصائد حب» إلى تصعيد العلاقة بين اللغة وأشيائها حتى الجمع بينهما، جمعاً يكاد يفصح عن حلولية. ليس بالمستطاع بيان حدودها، وتخومها الفاصلة، فيها تستخدم الشاعرة مفردات مثل «اللغة»، «الكلام»، «النقطة»، «القصيدة»، بطريقة المباشرة. كما لو أنها تريد أن تؤكد اختلاجاتها القصوى لتضعها في مجال ما ومقام ما وحال ما. هذا إن دل على أمر فيدل على تأهيل تلقائي لاسلوبيتها الشعرية:

«أصعد إلى سقف القمر
لأقطف لك قصيدة.
وأصعد إلى سقف القصيدة.
لأقطف لك قمراً..
أصعد إلى فضاءاتٍ
لم تصعد إليها امرأة من قبلي
وارتكب كلاماً عن الحب.
لم ترتكبه سيدة عربية قبلي
ولا أظن أنها سترتكبه بعدي.
أتورط معك
حتى نقطة اللارجوع
وأمشي معك بلا مظلة

تحت أمطار الفضيحة
أذهب معك
إلى آخر نقطة في اللغةْ
وآخر نقطة في دمي
حتى أستحق أن أكون حبيبتكْ» .

[«قصائد حب»، ص١٠٢]

وها هي تنتهي بقصيدتها (حب ٨) إلى المآل إيَّاه؛ إلى المآل اللغوي . أي التحول بعد عناء وفناء إلى كينونة آمنة مطمئنة في حروف اللغة :

«يا أيها القديس الذي علمني
أبجدية الحب .
من الألف إلى الياء
ورسمني كقوس قُزَح
بين الأرض والسماء
وعلمني لغة الشجرْ
ولغة المطرْ
ولغة البحر الزرقاءْ
أحبكْ
أحبكْ
أحبكْ»

المسألة إذن هي مسألة تمثُّل الكلمات للأشياء، تمثلاً لا يرى بالعين المجردة . لا يُرى إلا بعين القلبَ . وإن شئنا لقلنا بعين الشعر . أي بلغته التي تحملها القصيدة على صهوة حصان خرافي مجنَّح . هي مسألة الوحدة التي لا تنفصم بينهما . إلى درجة لا يمكن اللغة إلا أن تكون الأشياء ذاتها . عند

غير أهل القصيدة، تعتبر هذه المسألة معضلة فلسفية يستحيل تفكيكها أو بيان عوالمها بيُسر.

وحدها القصيدة ببساطتها وتلقائيتها، ومباشرتها لذاتها وللأشياء تستطيع إنجاز مثل هذا التمثل بوصفه معضلة فلسفية.

والملحمة الشعرية بوصفها ملحمة جمالية لغوية وحدها التي تستولي على هذه المعضلة من دون أي عناء ذهني. فهي تتقدم بلغة تدهم الكينونة وتفككها وتعيد تأسيسها من جديد. على اعتبار أن اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي للقصيدة. ولئن كانت سلطة اللغة لا تحدُّ كما - يقول شومسكي - فالإفلات من براثنها لا يتم إلا باللالغة، أو بتهديم اللغة وتفكيكها. ونحن نضيف: إن الإفلات من سلطة اللغة لا يوفّر عناصره سوى عالم القصيدة اللامتناهي.

لغوية الجسد

«أيها المحتلني شبراً شبراً . . أيها الحاكمني من غير قانون أيها الحابسني كالماء بين الأصابع . . أيها المالكني . . أيها اللابسني ثوباً من النار . عليك . . أيها السيد . . . لو حاولت أن تمسكني لن ترى إلا فتافيت امرأة . . لن ترى إلا فتافيت امرأة» . . .

[«فتافيت امرأة»، ص٤٥ - ٤٦ - ٤٧]

إنه الاندفاع الحيوي للغة في الجسد . أو هو دفع اللغة بإرادة ذاتية نحو الجسد . كأن الشاعرة تودُّ لو تنجز عملية تحويل للذّة من الحواس إلى اللغة . فيتحقق لها إذ ذاك ما يسميه رولان بارت بـ«لذة النص» .

لكن البحث عن لذة النص هو بحث فلسفي عن الجمال أساساً . ولعل النص الشعري هو من بين النصوص الأدبية الأكثر تعبيراً عن الجمال، والأشد خلقاً له . عند كانط مثلاً يرتبط سوء الفهم المتعلق بالفلسفة الجمالية بعبارة تتناول وصفه لما هو جميل . فقد ضمَّن كتابه «نقد ملكة الحكم» تعريفه للجميل : لا يعتبر جميلاً إلا ما يلذ (ما لا عمل له إلا اللذة) . إن الجميل هو موضوع «الإعجاب» المحض . إنه موضوع اللذة التأملية المحضة . واللذة يتجلى عبرها الجميل بالنسبة إلينا، باعتباره جميلاً فهي لذة نشعر بها - بحسب عبارات كانط - دونما أية مصلحة . خلواً من كل

«مصلحة خاصة» إذاً ، وبطريقة منزَّهة بشكل مطلق (. . .) يقول كانط : «يمكن الذوق في القدرة على الحكم على موضوع ما أو على نوع من التمثلات من خلال اللذة المطلقة، أو الانزياح بعيداً عن كل مصلحة خاصة . إن موضوع لذة كهذه هو ما نسميه بالجميل» (. . .) يكوِّن السلوك الجمالي، أو ما نسميه بالسلوك تجاه الجميل «اللذة بعيداً عن كل مصلحة خاصة (أو بمعزل عنها) اللذة المنزهة، وغياب المصلحة (بمعنى أن تهمل شيئاً ما . . .)، يعني بحسب التصور الشعبي، اللامبالاة تجاه شيء ما أو تجاه شخص ما : ويتصور شوبنهاور تعليقاً، للإرادة، وصولاً إلى الراحة، إلى الانعتاق من كل جهد، من كل توق، إنها حال الاستراحة المحضة . حال عدم - إرادة - شيء على الإطلاق . إنها التبخر المطلق في عدم المشاركة[١٠] .

تمتلئ قصيدة الحب السادسة بعوالم جسدية مكثفة، وكل عالم تخلقه ترنو إلى جعله موضوعاً مرآوياً للإعجاب المحض بالحبيب . هناك تصعيد لولبي للعلاقة داخل لغوية الجسد . وتبدو الصورة كما لو أن الكلمات والأشياء جمعت جمعاً حلولياً قصد بلوغ اللذة المشتهاة . وهي اللذة المتأملة، المتخيَّلة التي لا تنبني إلا بوساطة الحواس وعن طريقها .

لقد رأينا أن منتهى التصعيد اللغوي في هذا المقطع هو استحقاق الحب في اعتباره الصورة القصوى للرغبة . فهناك تضحية باللغة والدم والسبيل الواضح السوي وبالسَّتر وبالسفر اللامتناهي في رحاب الوجود من أجل التحقق في المحبوب .

وهو تحقق غايته بلوغ ما يشبه النشوة «النرفانيه» لكن من خلال وسائط الجسد وجوارحه .

«إن أي فكرة في مجال الشعر مهما أوغلت في التجريد لا بد أن تستعين بأعضاء الجسد وأجهزته، حتى يكون لها حضور أو بروز، بدءاً من الخلية، وانتهاءً بأرض الأجهزة العصبية . ومهما أوغل الشاعر في التجريد،

ومهما أكثر من استخدام «الأمل» و«الرجاء» و«المحبة» و«الصبر» . . . إلخ ، فإن من المحال عليه أن يستشعر موقفاً مجرداً . فلا بد أن يأمل شيئاً ما . ويرجو شيئاً ما . ويحب شيئاً ما ويصبر على شيء ما . . ولهذا لا نرى أي فرق بين المادي والمعنوي . ذلك أن أدق المعنويات تخرج من الجسد مثلما تصبُّ في الجسد(١١).

ونقرأ في قصيدة الحب السادسة مقطعاً آخر :

«أطير ألف سنة ضوئية . .

حتى أحط على كتفيك . .

وأحلّق على ارتفاع ٣٢ ألف قَدَمْ

حتى ألامِسَ يَدَيْكْ . فإذا وصلتُ إليكْ

مهشَّمةً

مُحطّمةً

كقطار خرج عن قضبانه

فحاول أن تُلصِقَ أجزائي »

سنشاهد هنا صورة أخرى من التصعيد المتواتر للغوية الجسد . حيث يصل درجة الحطام والتفتت من دون أن يأخذه قلق الفناء . ذلك أن كل موت أو تفكيك للجسد في حضرة الحبيب ، إن هو إلا رحلة ارتقاء في سلّم النشوة ، واستسلام جميل لإعادة خلق هذا الجسد من جديد .

حالة مَرْيميّة

وها هي الرحلة تواصل ارتقاءاتها لتخاطب المحبوب بعد أن تحول هذا إلى كينونة هيولية فتقول في مقطع ثالث من القصيدة السادسة :

«أيها الغامض كالأساطير
والمترجرج كالزّئبقْ
ليس مهماً أن تتجسدْ
فأنا أمضغُكَ في أحلامي
كحبة فاكهةْ
فيسيل السكر على جدران ذاكرتي .
ليس مهما أن تتجلّى
فأنا أقرأ في وحدتي خطوط يَديْك
فأتنبّأ بمستقبلي . . .
وأشم رائحة رجولتك
فأنجبُ عشرين طفلاً» .

سنقع هنا على تمثل صارخ للحالة «المريمية» . حيث يرتفع الجسد فوق لَعَناته المحتملة ، ليشق من الروح القدس مولوداً إلهياً ومخلصاً للبشر . تريدَ الحبيب روحاً خالصاً لا يعتريه دنس الجسد وخطاياه . لكنها مع ذلك

لا تني تلحُّ على مطلب التكاثر. ففي التكاثر تتسع حدود اللذة. وتتنوع ألوانها وأشكالها وتجسيماتها المتوهمة.

هكذا ينتشر الجسد في القصيدة فيتمثلها ليصير هو هي، وليظهر من ثمَّ، ككائن لغوي محض. إن تحوّل الجسد إلى كينونة لغوية عن طريق القصيدة هو إحراز لدرجة دخول اللامتناهي من جانب الشاعرة. فاللامتناهي يجعل الجسد نصاً مفتوحاً على الاحتمالات كلها. وهو ما تكشفه لنا سعاد الصباح في قصيدة «النص المفتوح»:

«أهم ما فيكْ
أنك لا تتعاملُ معي
كقصيدة منتهية..
وإنما تتعامل معي
كنص مفتوح على الحرية».

[«في البدء كانت الأنثى»، ص١١٩]

لكنْ يبقى الإبداع الأدبي - الشعر أساساً - على صلة وثيقة بنزوعات الجسد واختلاجاته. وثمة من يذهب إلى أنه ناتج من الطبيعة التكوينية للجسد البشري. فهو بالتالي ضرورة من ضرورات الصيرورة. ولكن على الرغم من هذه الضرورة تلعب المصادفة دوراً كبيراً في التلاوين الكثيرة للإبداع الأدبي. بل إن الضرورة ذاتها ليست سوى نتيجة للاحتمالات التي تخضع هي الأخرى لقوانين عامة. فالإبداع في المحصلة الأخيرة، نتاج جدلية الضرورة والمصادفة. وإذا أردنا بشيء من العسف. أن نميِّز بين الضرورة والمصادفة، قلنا إن الإبداع الأدبي يصدر من ضرورتين أساسيتين: الجنس والموت. ويخضع لكثير من المصادفات والظروف والاحتمالات. إنه ينزرع في تربة الجسد. وباستخدام لغة فرويد نجد أن الليبيدو والثاناتوس "Thanatos" هما الأساس والبقية نوافل. ولكن رغم كل الالتباسات التي وقعت والتي يمكن أن تقع يظل

الإبداع الأدبي نزوعاً استعلائياً سلطوياً تعويضياً، يرفض ويفرض ويكمل ويضيف، وذلك بحسب خصائص وأهداف ووسائل النزوع الأساسي الأعمق في الطبيعة الجسدية للإنسان[١٢].

إذا كانت صورة العلاقة بين اللغة والجسد، أو بين القصيدة والجسد تكاملية توالدية متماهية من وجه فهي من وجه ،ثانٍ على خلاف ذلك. تناقضية تنابذية وقائمة على مبدأ النفي والتعاكس. فالقصيدة المختزنة في المحل الميتافيزيكي للجسد. لا تلبث بعد أن تعبره وتصبح كينونة مكتملة الولادة.. حتى تغادر الشاعر نهائياً. وتتحرر من أبوته لها وسلطته عليها. تغادر القصيدة الشاعر «وتتحرر من عبئه التاريخي والاجتماعي (خصوصاً الاجتماعي) والنفعي أو من أحماله الزمنية المتعبة المشوشة. تغادره كما تغادر الدمعة العين كي لا تعود أبداً. تغادره كما يعرف الجسد. وهذه المغادرة تحررها من الذاكرة، ذاكرته هو، وكذلك الذاكرة المعممة التي تحيد به وتحاصره لتنضم إلى النسيان. لكن ليس من ذلك النسيان العفوي والآلي بقدر ما هو النسيان الذي يقطع الوشائج، ويتحدى القدرية المتصلة بالشعار نفسه. القصيدة لا تنسى كاتبها فحسب، وإنما تحاول أن تقيم معه، بعد المغادرة علاقة «اوديبيّة بامتياز»، علاقة قتل ربما متبادلة. الذاكرة الاوديبية تتحول نسياناً أوديبياً، نسياناً يجعل من العودة إلى الوراء إلى الشاعر عودة إلى الموت، أو إلى الجفاف أو بالأحرى إلى الوصاية الأبوية. القصيدة لا تتحرر فقط من الآخر (الجمهور) ولكنها تتحرر من الشاعر الذي صار أيضاً بمثابة آخر. وتتمرَّد في ذلك على مرجعية الينبوع الواحد أو الينبوع المتعدد. تتحول إلى عزلتها المطلقة. تغادر منزل أهلها إلى النائي أو المتباعد، أو الكهف أو إلى القصر، إلى الاختباء. كأنها تبحث عن لعنتها الخاصة، بعدما بصقت لعنة الماضي والتاريخ. لعنتها الخاصة في خلاياها الخاصة، وفي حياتها الخاصة، وربما في ميتتها الخاصة. تصبح ذاكرة ذاتها، ونسيان ذاتها، وزمن ذاتها، وصورة ذاتها، ويصبح كل بحث عنها من قبل الشاعر بحثاً عن عدم»[١٣].

إن الجسد الذي كان واسطة ولادة القصيدة ورحمها الدافئ يصبح غريباً عليها بمجرد أن تغادره . كما لو أن سُنَّة العيش والموت تنطبق انطباقاً نموذجياً على سنن وإواليات ظهور القصيدة . الجسد التواق لاستعادة نفسه يستعين بالقصيدة لأداء مثل هذه المهمة الوجودية المضنية . فهو في لحظة اختلاجها ثم في أوج كتابتها يكون قد تمثلها ويمسي مجرد كلمات . حتى إذا اكتمل عقدها وبناؤها الفني عاد إلى خوائه البدئي ، ثم راح يبحث عن تجسد جديد بكلام جديد . تخرج القصيدة من الجسد مثلما يخرج الروح خلال تجربة موت موقوت . أو خلال مغادرة ليلة أثناء سبات عميق . تفعل إرادة البقاء فعلها ويعود الروح إلى سكناه وسكينته عندما يجدِّد نفسه بغذاء جديد . وعند الشاعر سوف تتدخل إرادة الكتابة لتحول دون توغل الخواء وتسلل العدم ، إن قوانين الحياة والموت ، شأنها شأن قوانين الكتابة والمحو ، حكمها ميكانيزمات العود الأبدي ، على حد تعبير نيتشه ، فإنَّ كل شيء في وجودنا يريد أن ينبع وأن يسيل وأن يبلِّغ رسالته دونما تقييد . يريد اتباع التعرجات التي لا نهاية لها لجزيرة حياة ، هي عريضة وطويلة كما النهر المتدفّق يتقدم نحو ضخامة سعة مستقبل العالم . كل شيء فينا يفتش عن مستقبل ويرغب في الاعتقاد بمستقبل . وفي مجال تولُّد الحياة ، نشعر بداخل أنفسنا بأننا متعلقون بالحاجة إلى نقل حياة تنعشنا وتنعش الآخرين ، كما نستشعر فينا قوة الدفع والجريان والاضطراب التي ليست كلماتنا التقريبية سوى الصدى المشوه لها ، لأنه لا يطابق هذا الدفق الدموي

الداخلي والمائي، كما هي اللغة الجنينية التي تريد النمو في وسطها الحمضي المبلل، الذي تُندِّيه التأثرات العاطفية التي لا تزال بعد محمّلة بحيويتها، والتي لا تزال بعد كثيرة الأنانية وكثيرة الفردية، وهي في سجن الجسد المغلق على نفسه، على اعتبار أن المحاولة الكلامية لا تزال تنقصه. وهذه المحاولة هي التي سوف تفتّحه وسوف تنشر فيه لغة الحياة، وتحوّل غرائزنا ذات الطاقات التي لا تزال بعد فظة ومعزولة وما قبل تاريخية، إلى كلمات تصدر عن أصغر تشعبات عملية الإبلاغ، حيث يترمّز التعلق العميق - حتى الأحشاء - بالحياة الإنسانية. إن غريزة البقاء والرغبة في إنقاذ الحياة والحفاظ عليها ومنحها كل ذلك يعني حباً ليس موجهاً إلى الحياة الجسدية وحدها بل إلى الحياة الروحية أيضاً، لكي يشع الجسد إلى الحياة بالكلمة التي تعبِّر. ولكي تستطيع الكلمة إخراجنا من ظلمة الليل البشري، ولكي يكفّ الجسد عن أن يكون بدائياً، على الكتابة أن تكتب من جديد، أن تكتب على مسافة ليست بعيدة. بل هي أقرب من التماس وأقرب إلى اللمس والحس والتحسّس، وأقرب إلى هذا الغلاف الرطب من الجسد الحيواني الذي هو المسافة بيننا وبين الكلمة. وحدها... القوة المحبة للحياة تستطيع اجتياز الكلمة حتى مركز نورها الداخلي، وبينما هي تنيرها يمكنها تحقيق التحام جرح الافتراق[١٤].

عند سعاد الصباح تفصح جدالية اللغة/ القصيدة/ الجسد عن تكامل داخل هذا المثلث. حين أن الجسد غالباً ما يستولي على النص استيلاء متوتراً حيناً، هادئاً حيناً آخر، أو حائراً قلقاً أحايين كثيرة.

وما كان لهذا الاختلاج المتناقض، المتضارب، أن يحصل على هذا النحو لو لم يستغرق الجسد في هواجسه الشاعرية استغراقاً لا نقصان فيه. هكذا يتبدى الجسد كمعبر إجباري تمر من خلاله القصيدة إلى فضائها الأوسع. أما اللغة التي تسير بالقصيدة الهوينا فإنها تقطف من الجسد عبيره الخاص وتأججه واشتعاله. وفي هذا المعنى يمنح الشاعر نفسه صفة التعدد

والكثرة، واستطراداً صفة العود الأبدي إلى حيوات لا حدّ لها.

في قصيدة «قراءة غير تقليدية» تقول الشاعرة:

«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.
كما يقرأ العصفور كتاب الوردة».

[«في البدء كانت الأنثى»، ص٥١]

وفي قصيدة «حاول أن تخترعني» تقول:

«تعبتُ من الكلام التقليدي
عن الحب
تعبتُ من غزل الموتى..
وأزهار الموتى.
والجلوس على طاولة العشاء..
كل ليلة

مع قيس بن الملوّح
وجميل بُثينةْ
وبقية الأعضاء الدائمين
في نادي الحب العذري
حاول أن تخرج عن النص قليلاً
حاول أن تخترعني» .

[المجموعة نفسها، ص ١١٠]

استحالات الجسد

ثمة جسد مسكون بالكتابة، جسدٌ استحال لغة وطائفة كلمات. إذاً فلا يمكن بلوغ المتعة المرتجاة إلا في منازل الكتابة حيث تسكن كل قصيدة في فضائها المخصوص. في هذه القصائد ينحو التصعيد الجسدي نحواً أبلغ حين يطرح نفسه حقل اختبار بين يدي الحبيب. فيطلب إليه إعادة صوغه من جديد ولمّ أشتاته المتناثرة. فيما هي أشتات لغو - جسدية في المنتهى.

«تتشكل أنوثتي على يديكْ
كما يتشكل قوس قُزح
بقعة خضراءْ
بقعة زرقاءْ
بقعة برتقالية.
وعندما تنتهي من رسمي
أخرج من بين شفتيك
مبللة كوردة
وشفافة كقصيدة»

[«قصائد حب»، ص٤١]

يتبوأ الجسد مطراً وجودياً في قصائد سعاد الصباح. ولأنها تتعامل معه بهذه الصفة نراها تسخّرُهُ للغة لكي تؤدي هذه لعبتها على أكمل وجه. ولكنها وهي تخوض هذه المغامرة تمنح الجسد بهاءَهَ المُنْحَفِرَ في النص. حتى ليخال المرء، للوهلة الأولى، شعر الصباح شعراً جسدياً بالمطلق، أو لكأن اللغة تتوقف وتصمت على ضفاف الحواس الخمس. لقد وظّفت الشاعرة المساحة الانطولوجية للجسد أيما توظيف. واستطاعت أن تأخذ قسطاً من حرية التنقل ضمن هذه المساحة المتعددة الأبعاد؛ عنينا:

- البعد التأملي الرومانسي.

- البعد السايكو - سوسيولوجي.

- البعد اليوغوي العرفاني.

- البعد الفيزيولوجي المباشر، وما يستوعبه من أسئلة لا حصر لها وفي مقدمها سؤال الجنس.

غير أن ما يميّز الأبعاد جميعاً التقاؤها على نسق مشترك، هو في النهاية نسق الجسد. باعتبار الجسد، ينبوع الأبعاد ومصدرها الأول. ذاك أنه يستحيل بلوغ النقطة من دون واسطة. والبحث عن الواسطة هو بحث في ثنايا الجسد وجوارحه وحواسه. وينطبق الأمر على القصيدة حيث يتعذر إمساك أجنحتها الدائرية بمعزل عن هبوب رياح الجسد. «إن النزوع إلى.. أو الخوف من.. بداية أي مشروع شعري.. ومثل هذه البداية تستدعي نوعاً من التوتر. وقد نسميه توتراً نفسياً، لكننا لا نعرف التوتر النفسي إلا بتجليات جسدية. ويختلف هذا التوتر باختلاف الأفراد، ولا يمكن رصد الأسباب الكامنة خلف هذا التوتر لكثرتها وتشعبها وتشابكها أيضاً. إلا أنها تكون في القصيدة واضحة بعض الوضوح.. والتوتر النفسي ذاته يتراءى عن طريق مطالب الطبيعة البشرية في القصيدة(...) وتنتشر مطالب الطبيعة البشرية في القصيدة من خلال أشكال عدة، تختلف من

شاعر إلى آخر لكن هذه الأشكال متقاربة ويمكن تصنيفها على النحو التالي:

- الشكل الدرامي.

- الشكل القصصي.

- الشكل الحلمي أو التداعيات البارقة، وهي ومضة تظهر في مقطوعة شعرية قصيرة.

- السردية، أو تطواف يشتمل على عدة أمور.

- أشكال أخرى مثل الإسقاطية والإدماجية. وهي اختباء واستتار خلف شخصية من الشخصيات إما بإخفاء شخصية الشاعر عليها، أو باندماج شخصيته فيها وذلك لأسباب كثيرة. لكن في كل هذه الأشكال لا بد أن نجد في القصيدة محيطاً من النثر.

- جزيرة شعرية كبيرة، أو جزراً شعرية مبثوثة في خضم محيط النثر[١٥].

وإن عرضاً «بانورامياً» لقصائد الجسد عند سعاد الصباح يُظهر تموضع هذه الأشكال بإيقاعات مختلفة ومنسجمة، وفاقاً لمنشأ الأجواء الخاصة بالقصيدة وصيرورتها. واللافت أن كلاً من الأشكال الموحى بها تنطوي على قابلية اللعبة اللغوية، مما يحافظ على منعة البناء الفني المركب للقصيدة الصباحية ونشيجها المفارق.

ومن قراءة المنطق الداخلي للقصائد نجدها منذ الابتداء وقد حسمت السجال المفترض في إشكالية المضمون والشكل. وانبرت توائم النظرية الحديثة القائلة بـ«مضمون الشكل» هي نظرية تقوم على أن كل معطى إبداعي إنما يعكس بدرجات متفاوتة محتواه، لا بمعنى علاقته بالعامل الثاني المكمِّل له؛ أي المضمون، وإنما بالمعنى الذي يقرِّر وحدانية الصلة بين الإثنين؛ كأن يكون الشكل هو المضمون إيَّاه.

كتب الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه في مطلع قصيدة "Orphée Sonnet á" يقول:

«التنفس قصيدة لا منظورة

محض تبادل مستمر بين الكينونة التي تخصني

ومكان العالم قبالتها

هناك حينما أجيء أنا ذاتي وأنضم إليه إيقاعياً.

موجة فريدة أكون لها البحر المتدفق...».

في هذا المطلع يتبدى لنا ريلكه كشاعر جسد بامتياز نادر. «فالتنفس هو الإيقاع الرتيب الذي يتكون منه وحوله الجسد الحيّ مقابل جسد العالم الذي استنشقه. أعبُّ فراره مني واملأ من فراغه صدري. التنفس هو الإيقاع الرتيب الذي يذكر بإمكانية خارقة على تفجير الإيقاع فيما ينبثق الشعري، وتعادُ كتابة نص العالم. يدخل الإيقاع إلى المكان مكان العالم - عن طريق التنفُّس عن طريق النَفَس. هناك كائن ما يتنفس في جهة من أرض العالم. كل متنفس يمركز العالم تبعاً لوجوده. ينطلق المنظر المتغيِّر من نَفَسه. النظرة والنفَس والنقطة تكوِّن منظومة الواقع، النظرة هي التي تحوِّل الامتداد إلى منظر. النفس ينقل الداخل إلى الخارج والخارج إلى الداخل. والنقطة تُمَفْصِل النَفَسَ والمنظر. تضع الإنسان داخل المنظر. وعند ريلكه فإن الموجة هي تنفس البحر، ولولاها لكان البحر هَمَدَ وضاع في المكان. الموجة لا تصنع البحر، لكنها تكشفه إيقاعا»(١٦).

ضمن هذه الإيقاعية تتحول كلمات القصيدة إلى أشياء جسدية. ثم تتموضع فيها لينبثق الشعري مكسواً برنة الإيقاع. ولا يحصل التخطي بعدئذ إلا إذا حملت القصيدة جسدها إلى مغامرة تعرضه فيها لهبوب رياح المعقول واللامعقول. للأنوار والظلمات، للمحرم وللمقدس. فبلغوية الجسد تستطيع القصيدة أن تخلق تمردها الذاتي، أن تولِّد مناخها الحر، وأن

تعتق ما تحويه من عوالم وتجسدات وتمثلات لتمنحها ملكوت الحرية. فالجسد باقٍ في سجنهِ حتى يدخل القصيدة وحتى ينبثق لغة معززة بالشعري:

«مشيت إليك على أهدابي
ولم أصِل..
ومشيت على دموعي
ولم أصِل
ومشيت على كبريائي.
ولم أصِل
فيا من تسدّ مفارق الدروب
وتلعبُ بإشارات المرور
هل يمكنك أن تدلني على طريق؟
لا يوصلني إلى ذراعيك
لا يوصلني إلى الهاوية..».

[«في البدء كانت الأنثى» ص١١٦]

أنسنة القصيدة

هنا تحاول القصيدة أن تمتطي لغة الجسد لكي تبلغ حلماً ما، وهماً تستطيع من خلاله بلوغ حرّية. لكنها لا تلبث أن تدرك أن السير على الأهداب وركوب بحر الدموع لا بد أن يصل إلى اللاشيء، إلى العدم. وهذه هي مزية القصيدة التي تبقي نوافذها مشرعة للامتناهي، مفتوحة على احتمالات لا حصر لها.

تلك هي تراجيديا الشعري في أنه يتجسد باللغة التي لا تلبث أن يصيبها الهلاك بعد حين. ولذلك فهو محكوم بالاختلاج الدائم، بتمرد لا ينقطع على اللغوي، وبتمرد اللغوي عليه. إلى أن يحصل هذا التطور اللولبي المتصاعد والقائم على مفارقة التناقض ونفي النفي والحياة والموت. وفي فلسفة المسيحية يتكامل اللغوي - الجسدي تكاملاً شعرياً بامتياز.

«في البدء كان الكلمة

والكلمة كان عند الله

وكان الكلمة الله»

(إنجيل يوحنا، الأصحاح الأول)

وفي إنجيل يوحنا أيضاً:

«ومنحت القدرة لكي يصبح أبناءً لله

المؤمنون باسمه.

الذين ولدوا ليس من دم ولا من مشيئة

جسد ولا من مشيئة رجل

لكن من الله ولدوا

والكلمة صار جسداً»

[انجيل يوحنا، الأصحاح الأول]

هذه الاستحالات المتناوبة المتبادلة لا متناهية في فلسفة التكوين. كما هي غير متناهية في القصيدة. ذلك أن الشعري لا يجد نفسه ككينونة وجود إلا إذا تحقق كل لحظة في الخيال اللغوي. ثم ليكتمل بعد ذاك تجسده في الكتابة، في القصيدة.

وإذا كانت لغة التكوين قد اتصلت بالجسد لتنفصل عنه بوصفه دَنساً ومصدراً للخطيئة، فإن القصيدة لا تكتمل إلا به. عبر لغته الحالة فيه حلول المادة الهيولية المكونة له. «إن الكلمة التوحيدية المسيحية حرمت نفسها من جزئها الجسدي، من جزئها الأنثوي، وحرمت نفسها من غيرتها. وبإرجاع اللغة دوماً إلى الذات أصبحت الكلمة نرجسية، لا ترجع إلا إلى ذاتها في لغة مغلقة، فقدمت انتماءها إلى العالم الإنساني البيولوجي والحسي. لغة انحراف، لغة تجعلنا نتألمُ عوضاً من أن نعبِّر عن ألمنا. هذه الكلمة رأينا مدى مجدها، المجد الذي ورثته عن الأب كابن وحيد له»[١٧].

مزية القصيدة لا سيما تلك الصادرة من أعماق الأنثى، إنها احتفظت للغة بأنوثتها. بخصوبة تحولها وتطورها وارتفاعها. بمنحها الجسد كينونته

من خلال توليدها المفتوح للكلام. وسنرى في قصائد الحواس عند سعاد الصباح تلك الأهمية الخاصة للجسد. بوصفه علة بلوغ الإحساس بالكينونة. والعناية باللغة هنا إنما هي عناية تتم عن طريق الجسد، من خلال مباشرته أو مباشرة ما هو خارجه بواسطته. كما لو أن الشاعرة المستغرقة بالحواس تدعونا إلى تجسيد اللغة عبر ربطها بجوارحنا كلها. بالعين والأذن واليد والبشرة إنها تسعى لكي تؤنسن اللغة والكلمة، من خلال رفعها إلى مقام الجسد ومن ثم تحويلها إلى جسد قائم في ذاته:

«في عزّ الصيف..

تصطدم أنوثتي

بقطرة عرقٍ صغيرة

تكرج على صدرك

وأنت قادم من جهة البحر

فيتكهربُ العالم..

وتهطل الأمطار..»

[«في البدء كانت الأنثى»، ص ٥٠]

في هذه القصيدة تصل اللغة إلى مستوى معين من دراميتها هادفة إلى خلق حركة في إطار قصيدة قصيرة. لكنها على قصرها تختزل عالماً واسعاً من الاختلاج الذاتي. وهذا ما نشاهده لحظة اصطدام الأنوثة بقطرة العرق المنسابة فوق صدر الحبيب المخاطب، القادم لتوه من جهة البحر. ثم لا يفتأ هذا العالم المتشكل تدريجاً أن يتصاعد إلى الذروة، فيحدث تبدلاً خرافياً في الطبيعة حيث يتكهرب العالم وتهطل الأمطار.

إن هذا المستوى من التوتر الدرامي في القصيدة الجسدية يكشف لنا

كيف تبدو كل لفظة كأنها نوع من الصراع (توتر بين الشخوص)، ومرة أخرى كأنها تكامل وتعاون وانسجام، وهذا عائد إلى منطق التوتر نفسه والتصعيد، وتكمن اللفظة في الالتحام العنيف، للكلمة بالجسد، الالتحام الذي بسببه وحده يحرز الشعري مكانته. وتحرز القصيدة سعيها إلى تكثيف العوالم الكبرى الفسيحة ضمن دوائرها الكتابية الضيقة. . .

الفصل الثاني

المجاز: ثنائية المحو / الخلق

أكثر اللغة مجازٌ لا حقيقة

«ابن جنّي»

مسرح المعنى

تتدخّل اللغة وحركاتُها في معترك تتوسله الشاعرةُ، ابتغاءَ حرية ما. فلا شيء غير اللغة بمقدوره استيلاد عالم من عدم. أو استنبات رحابة وبهجة، من عالم ممتلئ برهاب الاماكن الضيقة. لقد سعت القصيدة عبر اللغة، لإحراز تحرر شبه مستحيل من سلطتي الزمان والمكان. فهذه مهمة ليس من اليسر بلوغها والقبض على فردوسها المغيَّب. لكن الدخول في المعترك ما فتئ حتى كشف حقيقة داخلية كامنة في القصيدة. هي حقيقة تمثّل اللغة للحظة الشعرية تمثُّلاً كاملاً. ومع هذا فما كان بالإمكان بلوغ هذه الحرية من دون علاقة لصيقة، مندمجة، ومتحدة اتحاداً صَهْرياً فيما بين الشاعرة واللغة والقصيدة.

كيف تتبدى العلاقة في إطار هذا المثلث؟

إنها، كما بيَّنا، علاقة ذات طبيعة خاصة. فحين تظهر القصيدة إلى العلن، لا يبدو لك أن واحداً من أضلاع المثلث قد اتّخذ كينونته المستقلة في عزلة عن الآخر. فالشاعر هو اللغة واللغة هي القصيدة، والأخيرة هي الشاعر الذي يختزل عالمها (عالم القصيدة) في لحظة انخطافه إليها. بهذه العلاقة المتحيِّرة، المشتبكة أمكن شق طريق نحو تعديم سلطة الزمان والمكان. السلطة التي غالباً ما تحتبس إرادة إنتاج القصيدة وراء جدار سميك يستحيل خرقُه بيُسرٍ. ربما لهذا السبب ذهب مارتن هايدغر في

تأويله شعر هولدرلن[1]، إلى أن مهمة الشعر الكبرى هي «تأسيس الوجود باللغة». في حين ينوجد الشعر في صميم الكينونة التي وُجدت. أي أن القصيدة تنمو وتنشأ في رحم الكينونة التي أنشأتها اللغة؛ وليس على الشاعر إثر هذه الحال، إلاّ أن يفك قيدها، ويزيل الترسبات والعوالق من حولها، عبر مزيد من بتر المفردات الزائدة والعبارات النافلة (. . .) اننا عند قراءة هايدغر، هذه، لا نعود إلى اللغة لتحليل ماهية الشعر. بل إلى الاعتقاد بأن ماهية اللغة لا تفهم إلا انطلاقاً من ماهية الشعر. فتنحصر المرجعية الأولى في الشعر لا في اللغة، ويكون الشاعر الإنسان هو الأصل واللغة الفرع. والانسان حقيقة واللغة جزء من تلك الحقيقة. ثم إن هايدغر، لا سيما حين يقرأ شاعراً مثل هولدرلن، حريص على أن يعود إلى البدائية الخلاقة. ذلك المباشر البدائي الذي يقال من دون ارتباط بالمفهوم، لأن «الشعر مثل الاسطورة يستمد لغته من ذاته»[2].

تنجز قصيدة سعاد الصبّاح جدالية اللغة، الانسان، والشعر بحسب توليفها الخاص. ولقد قلنا، فيما سبق، أن «الفورية اللغوية» التي وسمت عالم القصيدة وملامحه، هي التي ستؤدي مهمة الإنجاز الصعب. ومن خلالها ايضاً، سوف تمتد المواجهة إلى اعتراك أشد ضراوة مع تياريّ الزمان والمكان. وعلى الرغم من أن «الفورية اللغوية» هي ما اتفقنا عليه بـ« لغة التماس»؛ أي لغة الاحتدام بالأشياء والأحاسيس والأهواء وتقلبات النفس، فهي في حقيقتها لغة مجازية لا يجوز التعامل معها وفقاً للاستخدام الدارج. ان ثمة خاصية عند الشاعرة، تتشكّل من تزاوج جملة عناصر في آن. إذ تنصهر الاختلاجات العاطفية والنفسية وتداعيات الذهن والشعر في وحدة الوعي. بحيث يبدو الفكر - كما يبيّن أدونيس- كأنه يتصاعد من الشعر، كما تتصاعد من الوردة رائحتها. وتتمثل هذه الخاصية في البنية المجازية للتعبير[3].

تجيء قصيدة الصباح كمسرح للمعنى، بإمكان رائيها وسامعها أن يؤوِّلاها وفق ما توقّعه فيهما من مؤثرات. قد يتلقاها أحدٌ كمعطى وصفي

لحالة واقعية مباشرة، وآخر كبيان مجرّد ينطوي على عالم لا يمت بصلة إلى ما هو معلن. ففي قصائد الحب، مثلاً، سنجدها تخاطب الله وتناجيه عبر المباشر المرئي، عبر الحبيب المعيَّن، ذي الحواس الخمس، والقلب والعقل والخيال. حتى أنها لا ترى توصيفاً دقيقاً للحب إلاّ من طريق جعله وجوداً ملموساً، أو كائناً يختلج أمام العين وتحت سمع الأذن:

اسمع في دمي ضجة غير

اعتياديهْ

هل هذا هو الحب؟ . . .

[«في البدء كانت الأنثى» ص٩٧]

تحويل مشهدي

إن تحويلاً في مشهدية المسرح لا يقوم بغير المجاز الذي يقيم على اللغة، وفيها، عمارات لم تتعودها الحواس. يقول العالم اللغوي ابن جنيٍّ: «أكثر اللغة مجاز لا حقيقة». والمجاز هو الخروج على استعمال اللغة وفقاً لحقيقتها، أي لما وضعت له أصلاً. «وأسباب العدول عن الحقيقة إلى المجاز ثلاثة: الاتساع، التوكيد، التشبيه. فالمجاز في اللغة العربية اكثر من أن يكون مجرّد أسلوب تعبيري. انه في بنيتها ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النفس إلى تجاوز الحقيقة، أي إلى تجاوز المعطى المباشر. وهو إذاً وليد حساسية تضيق بالواقعي وتتطلع إلى ماوراءه، وليد حساسية ميتافيزيكية. فالمجاز تجاوزٌ: وكما أن اللغة تجوزُ نفسها إلى ما هو أبعد منها، فإنها تجوز الواقع الذي تتحدث عنه إلى ما هو أبعد منه. كأن المجاز في جوهره، حركة نفي، للوجود الراهن، بحثاً عن موجود آخر»[٤].

إن البحث عن الزمن الآخر في قصائد سعاد الصباح هو بحث عن اللاّموجود بلغة مجازية مباشرة. وربما هنا تكمن مفارقة. إذ إن المجاز يستلزم ادوات لغوية غير مرئية احياناً. أدوات تُستحضَر للتوِّ من المعنى الذي لا يتكشَّف إلا لحظة انبثاق أول حرف من حروف القصيدة. وبما إن لغة التماس قد حَجَبت المسافات المفترضة بين المضمر والمكشوف وبين الشكل والمحتوى، وبين الاستخدامات اللغوية ودلالاتها، فمن البديهي أن تتقدم إلينا وهي مشبعة بالمجاز. وعلى هذا النحو سيبدو لنا كيف

استطاعت لغة المباشرة أن تخرج الواقع من سياقه المألوف، ثم تندفع به إلى عالم اللامعقول. ولأن المجاز يُخرج الكلمات على حدودها الحقيقية، أي المألوفة، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع، انما هي علاقات احتمالية، يتعدد بها المعنى، مما يولّد اختلافاً في الفهم، يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم. ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجالٌ لصراع التناقضات الدلالية. هكذا يظل المجاز عامل توليد للأسئلة. وهو من هنا عامل قلق وإقلاق بالنسبة الى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية. ان هذا كله يعني أن المجاز يرتبط بنظرة الى الحقيقة، أو انه لا يتضمن موقفاً منها وحسب، وإنما يتضمن كذلك طريقة في التفكير، وفي الكشف عن الحقيقة والتعبير عنها[٥].

في قصيدة «التوقيت النسائي» تظهر مجازية المعنى في أوضح تمثّلاتها. يحلُّ الشعر واللغة معاً في الوقت. تتوحّد الأشياء بمعانيها ودلالاتها فيصبح مثلاً الزمن هو الحب. ويغدو الحب هو اللازمن، الموجود واللاّ موجود، المرئي واللاّ مرئي يكوّنون قصيدة قابلة لكل صورة وتأويل. ومهما يكن فانعدام المواقيت العادية وسطوع الأبدية في حضور العشق مساحة القصيدة يكوّنان بدورهما بعداً مجازياً واضحاً. وكل ذلك من طريق مشهدية لغوية لا تكفُّ عن التوالُد والانبثاق.

«لا يوجد توقيتٌ شتويٌ لمشاعري،
ولا توقيت صيفي لأشواقي،
إن ساعات العالم كلّها،
تضرب في وقت واحد
عندما يحين موعدي معكْ.
وتسكت في وقت واحد
عندما

تأخذ معطفَك . . . وتنصرفْ».

[«في البدء كانت الأنثى»، ص ٤٦]

لكن الشاعرة التي يحملها الحب على صهوة جواده الجامح، لا تكتفي بتجاوز المواقيت العادية. فها هي تحاول اجتياز مفاهيم العوام للزمن، لترتحل في خصوصية حادة لتبيين ما ينبغي عليها تبيينه:

«كنت أدري - قبل أن أولد - أني سأحبُّكْ. . .

بعد أن جئتُ إلى العالم،

ما زلت أحبك. .»

[«في البدء كانت الانثى»، من قصيدة «المتفوقة»]

يأخذ المجاز لعبة تشكيل الكلمات ليؤلف بنية القصيدة. وهي لعبة اتّخذتها الشاعرة فكوّنت بها أسلوبها، فكانت هي نفسها قلب هذا الاسلوب وروحه. ذاك أن لغة الشاعر، كما يقول باختين، هي لغته هو، إنه يجد نفسه داخلها برمته، دون شريك يقاسمه إيَّاها. والواضح أن صور الكلمات أو المجازات اللفظية تتصل بتغيُّرات المعنى. في حين ان أهم هذه الصور المستخدمة في العملية الشعرية عموماً هو: الإضمار، وحذف النسق، والتطابق المعنوي، والإسهاب، والوصل، والقطع، والإحالة، والتكرار، والتعارض، الخ. وتدخل الاستعارة في أساس العملية المجازية لأنها الاكثر شهرة في اللعبة كما يقول الفرنسي بييرجيرو، ويضيف: أما «المجاز المُرسل فيشتمل فيما يشتمل عليه، على إرادة أخذ الجزء مكان الكل: كأخذ الشراع مكان السفينة. وأما الكتابة فتأخذ الشكل مكان المضمون مثل: كأس من الخمر». وأما أهم المجازات التي يحددها جيروفهي: الاستعارة، المجاز الصوري، الإلماح، السخرية، التهكّم، الحقيقة المعرفية، مجاز الحالية، المجاز المُرسل، الكناية، التورية، مجاز العلمية، طلب النتيجة من وراء السبب، قلب المعنى، الخ[٦]...

إن سيرورة الزمن لا تستقر على حال في قصيدة سعاد الصبّاح. هي كموج البحر لا انضباط لإختلاجها على سياق ما. ولا قياس لمدّها وجزرها. حيناً تسمو فوق الزمن الطبيعي، الزمن العادي المشحون بالكدر والحبوط، لتعيش لحظات الأبدية. وحيناً آخر تنشدُ الوصول، ولو من باب الرجاء. كما لو أنها أخفقت في تلك الأونة من بلوغ سر السعادة القصوى. لكنها بالحب وحده ستحوز إواليات التصعيد الروحي، لترسم، من ثمة، الصورة التي تتوسلها، ولتختزل الزمن كله في لحظة وجد نادرة:

«اني أحبك في بدايات السنهْ. . .

وأنا أحبك في نهايات السنهْ. . .

فالحب أكبرُ من جميع الأزمنهْ. . .

والحب أرحبُ من جميع الأمكنهْ. . .»

[«امرأة بلا سواحل»، ص ٢٠]

إن مفردات من مثل البدايات – النهايات والازمنة – الامكنة، وأكبر – أرحب، ستشكل عصب القصيدة الداخلي الذي يجيز لها الانكشاف أمام البصر. وسيتواصل المشهد في هذا النحو الفوري المباشر من دون أن يتوارى الحب ولو لومضة تحت أستار الكلام المجرّد.

تظهر مجازية المعنى هنا من خلال عدْم عفوي، تلقائي للزمان والمكان في آن. إن الدخول في لحظة الحب يحرِّر الشاعرة من ضغط الوجود الكثيف الذي يؤلفه الوقت وجغرافيا المكان. إن نفي هذين العنصرين الضاغطين (الزمان والمكان) من القصيدة، يعكس توقاً الى حرية لا حدود لها. في حين ان التماس هذه الحرية والإمساك بأطرافها جاء من دون تحايل على اللغة، او تسلُّل (غير مشروع) إلى المعنى. لقد جاءت «الحرية» على شكل صراخ، من دون ان يختفي ذلك الصمت المدوّي، الذي لا يلبث أن يتفجَّر متى انفلت مزاج القصيدة من قيده.

إن احتواء الزمان والارتفاع فوق اعتباراته ومقاييسه «الرياضية» هما أمران متوازيان واحتواء المكان واختراق جدرانه السميكة، الأسرة. بالزمان والمكان فقط سيتسنى للقصيدة العروج الى مخاييلها الاكثر سعة ورحابة، نحو عالم بديع الصنع، فريد بين العوالم.

هكذا يتبدى عالم الجنة مثلاً. فهي كما نعلم، عالم يقع خارج الزمان والمكان المعقولين. سوى أنها غاية كل امرئ أتعبته أمكنة السوء وأزمنة

ورسمت صورته على هواها :

«جنّتي كوخٌ وصحراءُ وردُ

وحبيبٌ هوَ لي، ربٌ وعبدُ

وصباحٌ شاعريٌ حالمٌ

أتغنّى فيه بالحب وأشدو

وأردُّ القيد عن حريّتي

كاذب من قال ان الحب قيدُ!

وأرى الصحراء ملكي . . وأنا

وحبيبي بالأماني نستبدُ(. . .)»

ثم تضيف القصيدةُ مفهومها عن لا زمانية ولا مكانية الجنة حين تذهب بعيداً في المجاز، فيبدو لنا كأن شريطاً سوريالياً وقد مرَّ فجأة من أمامنا :

«وأرى الرمل قصوراً، وأنا

بذراها، في جلال الملك أبدو

وأرى الصبَّار أحلى زينتي

فهو لي تاجٌ وخلخالٌ وعقدُ

وأرشُّ الحنظل المرَّ مُنىً

فإذا الحنظل في كفّيَّ شهدُ

وأرى القَفر رياضاً غضَّةً

أنا فيها ظبيةٌ تلهو، وتعدو».

[«أمنية» ص ١٤٥ - ١٤٦]

في «اعترافات امرأة شتائية» تستعين الشاعرة بالرجل/ الحبيب لكي يحررّها من أسر الزمان والمكان، ثم ها هي ذي تتمنى لو تكون مجرّد زهرة في ملكوت الحب حيث يكون الزمن هناك زمناً دهرياً لا يستيقظ الغارق في نشوته أبداً.

«أمنيتي . .

بأن أكون فتحةً

أو ضمةً

أو كسرةً

أو زهرة صغيرة، في ذلك البستان،

لو كان بالإمكان يا صديقي

لو كان بالإمكان،

يا رجلاً حرَّرني من سلطة الزمان والمكان،

لو كنت تدري، كم أنا مبهورةٌ

وكم أنا سعيدةٌ

وكم أنا أشعر بالأمان».

[«امرأة بلا سواحل»، ص ٣٨-٣٩]

لا حاجة إلى أن ينحو الكلام لدينا، نحو التقليد الجاري في تفكيك بنية

القصيدة، لكي نكتشف التمازج الحاصل بين اللغة والجسد والطبيعة. لقد انجز المجاز مهمته هنا على أحسن صورة. فإذا كل مستحيل في الواقع يصير ممكناً في النص، لا سيما حين يكون الأمر متعلقاً بسلطتي الزمان والمكان الضاغطتين في شدة على حال المرء. فالعالم الذي يستولده المجاز هو عالم حقيقي من حيث كونه عالماً يستجيب لمقتضيات العملية الشعرية. إن الحصول على الحرية من سلطة الآخر، أياً يكن هذا الآخر، لن ينجز إلا ضمن كيمياء التحول. كما في الاستحالات المتناوبة لحركات اللغة، ونبات الطبيعة. تلك التي ما كانت لتحرز قصدها لولا البعد الإشاري والرمزي الذي انطوت القصيدة عليه. العربية تقول ان الرمز فيها يعني الإشارة والاشارة طريق للدلالة على أمر. ويبيّن الجاحظ أن الدلالة على المعاني لا تكون بالألفاظ وحدها، بل تكون كذلك بالإشارة. وهي دلالة سريعة خفية وغير مباشرة. وهناك رأي لقدامة بن جعفر في الرمز يقول: «وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه، في ما يريد طيّه عن كافة الناس، والافضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف إسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الاجناس، أو حرفاً من حروف المعجم. ويطلع على ذلك من يريد إفهامه. فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما، مرموزاً عن غيرهما». ويقول قدامة بن جعفر أيضاً في الاشارة إنها الإيجاز، مشيراً إلى أن الرمز كذلك ايجاز ويعّرفها بقوله: ان يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة، بايماء اليها، أو لمحة تدل عليها. هكذا يكون قوام الرمز في اللغة العربية كامناً في الايجاز. وبُعدُ المعنى عن ظاهر اللفظ. والشعر إذاً لا يُفسَّر، ولا يوضح، إنما هو، كما يعبّر البحتري «لمحٌ تكفي إشارته». ويحتاج فهمه إلى التأويل. وهو بطبيعته، إذاً، غامض، يقول أبو إسحاق الصابئ: «أفخر الشعر ماغمض، فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه». ويقول الجرجاني: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة الأولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضنُّ وأشغف». ويميّز بين الغامض والمعقد فيقول: «والمعقَّد من الشعر والكلام لم يُذم لأنه مما تقع فيه

حاجة الى الفكر في الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرَّفه، ويُشْيك طريقك إلى المعنى، ويوعرُ مذهبك نحوه، بل ربما قسَّم فكرك، وشعّب ظنك، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب (. . .) ولا يقول ما لا رميه أكثر من هذا في كلامه على غموض الشعر. وفي جميع الحالات، يبدو الشعر، كما يمارسه الخلاقون الكبار، حركة لمعرفة المجهول - تقدم ثقافة الجسد على ثقافة العقل، وتقدم البداهة والفطرة على المنطق والتحليل، وهو نفسه ما تنهض عليه الكتابة السوريالية»[٧].

جسرٌ بين عالَمين

إن عَدْمَ الزمن وعدم المكان، سيظهران بجلاء في المنحنى المجازي في قصيدة سعاد الصبّاح. لكن هاتين المهمتين الشاقَّتين سوف تؤلفان، فيما بعد، أي في اثناء عملية اكتمال القصيدة، لحظة الدهش الممتع. هذا الذي من دونه لا يكون الشعر شعراً، ولا القصيدة قصيدة. لقد اكتشفت الصوفية، تلك الحساسية، ربما من دون غيرها من المذاهب. فرأت إلى المجاز بما هو الحقيقة الأولى في أوليات خروج القصيدة إلى العلن. وبما هو المنطق الداخلي للعملية الشعرية. والمجاز، بحسب التجربة الصوفية، مثلاً، هو جسرٌ يربط بين المرئي وغير المرئي، بين المعروف والغيب، وبما أن الغاية هي الكشف عن هذا المجهول، فإن الصورة، تحديداً، إنما هي ابتكارٌ محض. وهي بالتالي، ليست تشبيهية، تولد من المقايسة أو المقارنة، وإنما تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يُصبحان وحدة. ومن هنا ليست الصورة صنْعية، أو طريقة تقنية للتعبير، ليست بعبارة أخرى، بيانية أو بلاغية، وانما هي بدئية، تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق معها الحدس الشعري. وقوة الصورة وغناها إنما هما في نوعية العلاقات التي تخلقها أو تكشف عنها، بين هذين العالمين، والتي تتركها مع ذلك، عصية على التقاطها عقلياً؛ أي عصية على التدجين والتكييف مع المحسوس الواقعي. فهي واقعية من حيث انها تكشف عن الاصلي الجوهري، لكنها في الوقت نفسه، تفلتُ من الواقع الملموس، من حيث انها تشير إلى ما يتجاوزه. وهي في ذلك، ليست وصفاً، بل هي ضوءٌ

يخترق ويكشف؛ انها اتجاه نحو المجهول. وبهذا المعنى، تولد صدمة جديدة، وتستدعي حساسية جديدة. وهذا يقودنا إلى أن ندرك كيف أن الشعر في التجربة الصوفية (تحديداً) لم يعد أدباً بالمعنى المصطلح عليه، وإنما أصبح تساؤلاً حول جوهر الانسان والوجود، ورغبة في تغيير صورة العالم؛ انه باختصار، إعادة صياغة للانسان وللوجود. الصورة هنا تصْييرٌ؛ أي تجاوزٌ وتغيير[٨].

اللغة الإشارية في قصيدة سعاد الصبّاح لها خاصيّتها. هي من وجهٍ، تنأى عن الغموض والتعتيم مثلما هي الحال في نصوص التصوف والسوريالية، وهي من وجه ثانٍ، تنطوي على قصدٍ غير الذي يوحي به غالباً ظاهر النص. ذلك، على الرغم من سمة المباشرة التي تسِمُ لغة القصيدة. تلك مفارقة تثير أسئلة جادة حول الخاصية التي أشرنا إليها. ولو شئنا مقاربة جواب أولي على مصدر المفارقة، لتَبيّنَ انها متأتية من لغة التماس التي تتألف منها العملية الشعرية بكاملها. فحين يقترن المجاز بلغة تقوم مزيّتُها، أصلاً، على الاقتراب الشديد من المرئي والمباشر من دون أن تنقله كما هو واقعاً، ينشأ الالتباس الذي لا مناص منه. الالتباس الذي هو واجب لاكتمال القصيدة، ولإكتسابها خاصيّتها. ولا بأس من القول إن المسافة الطفيفة بين المرئي والمضمر، هي التي تمنح المجاز فرصة منح القصيدة حضورها الخاص. وهي التي تعزز ألَقَ الصورة الشعرية، حيث تفصح هذه بدورها، عن صفة التوحُّد فيما بين كلمات اللغة وأعيان الطبيعة على اختلافها وتنوعها اللاّمتناهيين.

المجاز، بهذا المدلول، هو الشعر بعينه. بوساطة الأول يستيقظ الدال الحقيقي من بين ركام الدلالات التي تزخر بها حقول الآداب كافة؛ ناهيك بصفة خاصة، عن حقل الشعر. وبوساطة الثاني ينجلي عن الحَيَواتِ رياء الكلمات؛ ويعتلي النص صهوة حقيقية لا تشوبها شائبة. انها الحقيقة الشعرية حيث لا يضارعها في الأمر شيء.

عندما تطلق الشاعرة، الكلام على الجنون، مثلاً، فهي تطلقه لينطلق بها من ثمَّ، إلى عوالم خلاص من المحدود. من أسار كل سلطة تعيق النص والنفس. انه في هذه الدلالة جنون جميل ليس بسواه يبلغ المُحبُّ ذروة شأنه. وهو في هذه الدلالة ايضاً، يكون قد بات جنوناً خالصاً بعد أن يكون مجازاً خالصاً، يتدفق في القصيدة كماء عذب في وعاء الشفافية.

إن قوة المجاز ولغته سيمكنان القصيدة، على الدوام، من إستيلاء عالمها المخصوص. لقد افادت سعاد الصباح من المجاز حين امسكت بلغتها على نحو يخاله المرء امساكاً بالوجود المحسوس الذي تخلقه القصيدة. ولقد اشتهر عن الصوفية انها تُبطِنُ لغة هي عالماً في ذاتها. تعيش فيه وتتنفس وتتألم وتعاني. وتبيِّن لنا نصوص الشعر الصوفي القدْرَ البيِّن من العوالم المدركة والمحسوسة والتي يسعى الشاعر إلى خلقها ليطمئن إليها. وليمارس شعائره من خلالها.

ولهذا نجد أن صور المجاز الصوفي توحِّد بين المحسوس والمجرّد، الظاهر والباطن، المعلوم والمجهول. انها تدمج بين وجهي الصورة حتى ليبدو الظاهر باطناً والمجرّد محسوساً والمجهول معلوماً. وتلك صور تبتنيها لغة حائرة بين التبسيط والتعقيد. وذلك لأجل غاية اخيرة هي جعل النص مرآة تجربة، وممارسة لسلوك من دون أي تزيين او تزويق أو افتعال. إن النموذج الذي يقدمه لنا النص الصوفي على هذا الصعيد هو نموذج فريد، لناحية قدرته على الدخول في المجاز دخولا لا محدوداً، ثم توظيف ما يسمح به من ولادات لا متناهية للصور في سبيل خلق العالم الخاص للقصيدة. ذاك أن الصوفي يخلق، بقوة المجاز ولغته ، عالمه المثالي- كما يبيِّن أدونيس- وهو عالمٌ يُحسُّ ويدرك بالتخيُّل، وهو يعاش بوصفه عالم أحداثٍ خاصة بالتاريخ الداخلي. هذه العلاقة بين الداخل والخارج، الباطن والظاهر، هي مصدر رؤيا الأحداث الداخلية، الأعمق، وهي علاقة أشبه بمرآة ذات وجهين. وهذه علاقة تماهٍ بين المحسوس واللا محسوس، بحيث لا يعود الخارج ذو البعد الواحد المرجع الوحيد

لتموضع الحدث النفسيِّ - الروحي. هذه العلاقة تصبح الماهية نفسها للخيال الخلاّق لدى الصوفية[٩].

في كينونة المجاز لا تعود الصورة الشعرية مقصورة على بعد. إنما ستنطوي على أبعاد لا حصر لها. حيث تتجاوز القواعد الرياضية المحدودة لتلج فضاءات تتوالى العوالم فيها على شكل بانوراما لا متناهية تستقبل كل تأويل.

الفصل الثالث

حركية الزمن في القصيدة

تفتح الابدية بابها من مركز الذرة

وليام بليك

تيار الزمن

يجري الزمن في العملية الشعرية مجرى اللغة التي تحييه. ينسل تيارُهُ من بين المفردات والصُوَر والمعاني، انسلال الريح من شقوق منزل خريفي. كأنما هو في هذه الحال علةُ كلام البَدء. وسيكون له ذلك، ما دام كل شيء ينحني لسلطانه برهبة، لكنه والقصيدة على تواجُهٍ مقيم، وسيعتركان في منازلة لا هوادة فيها، فإما أن يغلبَ الزمنُ القصيدةَ فيجعلها أشلاء كلمات، وحطام معان، وإما أن تحتويه كوعاء لا متناهي السعة. وفي الحالين ثمة سيرورة تصاعدية تؤلف دينامية القصيدة من داخل، سيرورة تستولدها أصلاً الممارسة. ففي ممارسة القصيدة عدْم العدم، وإثباتُ وجود. فيها توليد عوالم ما كانت لتكون وتنمو من دونها. والعملية الشعرية في هذا المعنى خروجٌ على الزمن العادي. اجتياز لرحلة مضنية قاسية من المتناهي إلى اللامتناهي. لكن هذين، الخروج والاجتياز، يفترضان، على الاجمال، حداً أعلى من التوتر والتصعيد والمجاهدة لبلوغ ما يسميه الوجوديون «لحظة الأبدية».

غالباً ما تمتلئ القصيدة بالزمن فيستغرقها بكثافته. ثم يختبرها بأثقاله التي تفوق قدرة الشاعر على الاحتمال. سوى أن القصيدة في حالة امتلائها به، تنبري إلى نوع من المقاومة، لكنْ «مقاومة بالحيلة»، إذا صح مثل هذا الاصطلاح المجازي، أي إلى التكيُّف مع كثافة الزمن الرياضي قَدْرَ إمكانها. ففي ذلك محاولة نجاة من خواء محقَّق. مع أن الأمر لا يتم بما قد يُفترضُ من السهولة، ثمة مخاضات لا بد أن تعبُرهَا العملية الشعرية قبل انبثاق القصيدة. إنها المخاضات نفسها التي عادة ما تؤلف المنطق

الداخلي لرحلة الشعر في اتجاه القصيدة. وهي نفسها التي تكشف ذلك الزواج المهزوز بين المعطى الشعري والزمن.

أمامنا ثلاثة مشاهد تأسيسية تُظهر لنا مستويات متباينة لصيرورة الزمن في القصيدة ولطريقة تعاملها معه:

- **المشهد الأول:** يتمثل بالانطواء في الزمن. بالإنسحاق تحت وطأته الوحشية. أو بالاستسلام لقَدَرِه وحتميته. فالزمن في هذا المشهد، مواز لخسارة يصعب تفاديها، خسارَة مآلها العدم. حيث الشعور باللاجدوىً يستغرق النصَّ وصاحبه، ويدفع بهما نحو عتمته المطلقة

- **المشهد الثاني:** وفيه تتملَّك الحيرةُ النص. فتبدو تيارات النفس محكومة بزئبقية الانجذاب إلى زمانين متعاكسين، متضادَّين: زمان ما قبل القصيدة. حيث ترزح الحَيَواتُ بأثقالها، وأحزانها، وتناقضاتها، وتجعل الأنا الفردية أسيرة البحث عن خلاصها من دون جدوى. وزمان ما بعد ولوج عالم القصيدة. حيث تحرز الذاتُ الشاعرة قدْرَاً من الحرية، فتنفكُّ، بنسبة ما، من الطوق المضروب عليها. وفي هذه المنطقة الرمادية من الاحاسيس المتضاربة، يبدو الشاعر كما لو أنه عند نقطة ذروة القلق. فعليه آنئذٍ خوض امتحان العبور بكمية إضافية من الحساسية والجرأة والصبر وقوة اللمح.

- **المشهد الثالث:** وهو خلاف الأول بالطبع والتجربة. لكنه يتعلَّق صيرورياً بالثاني. يتولَّد منه. ثم ينفصل عنه إثر مكابدة، تتخلَّص القصيدة في غضونها من شوائب ومعوِّقات شتى. إلا أن القصيدة وهي تخوض حرب الانفصال عن جحيم المنطقة الوسطى لا تنفك تراوح بين الاحتجاب والظهور. فهي حيناً تنشدُّ إلى كثافة الماقبل، إلى الزمان العادي المفعم باحتمالات الخسارة، وحيناً آخر إلى شفافية المابعد. حيث تستشرف القصيدة غايتها القصوى، ساعية إلى دخول تجربة جديدة، هي تجربة الدخول في لحظة الأبدية.

ولكن، هل ستحرز الشعرية غاية القصيدة في تأبيد اللحظة، والانتقال الصعب - الجميل - نحو عالم الشفافية؟ إن هذا السؤال يتصل اتصالاً موثوقاً، بالطفرة الشعرية. بالتحقق في لحظاتها ضمن سيرورة عظيمة الوقع، لم تحسب قبلاً، لكنها في الوقت نفسه ليست وليدة مصادفة. فعندما ترتفع الشعرية مسافة أعلى من الزمن الرياضي تصبح مهيَّأة لكي تلامس الأبدية. وأمامها في هذه الحال مهمة شاقة لكن لذيذة. مهمة مواجهة البُعد القهري للزمان الكثيف. وهي مواجهة مستحيلة ما لم يتمكن الشاعرُ من السمو بوَقْته إلى مقام يحتوي الحزن العابر، مثلما يحتوي النشوة العابرة. علَى هَذَا المُنبَسَطِ من الأرض الجديدة. ينفسحُ مجالٌ، وإن طفيفٌ، لتأسيس نص يغتذي من لحظات الأبدية. نصّ تسعى القصيدة، ضمن فسحته، إلى قطع مسافات أطول في تصاعدها الذاتي. فتقترب شيئاً فشيئاً من أمان مفقود. أو من طمأنينة محجوبة لم تبزغ إلا إثر معاناة مديدة، وألم مزمن.

لقد تميَّزت الشعرية، عموماً، باعتراكها في الزمن وبه، ثم بدخولها معه في رحلة إبحار إلى عمق الكينونة، كينونة الانسان على الأخص. فالزمن الذي خرج بالقصيدة إلى الوجود، لم يعبِّر عن نفسه بتجلٍّ واحديّ الوجه فحسب، بل هو يظهرُ ويتجلّى في وجوهٍ وأشكال، وتجليات وعناصر لغة لا حصر لها. وكانت هذه على الاجمال، تؤول إلَى استظهار القلق الناجم عما تثيره اشكالية الإنسان والوجود. وفي كل حال، سيكون على الشاعر وهو يتعدى الإشكالية. أن يعبُرَ الامتحان الأشد هولاً. عليه أن يجيب عن أسئلة لا تنتهي في ثنائيات متباينة، متفاوتة ومتناقضة: الزمن/ الموت، الزمن/ الحب، الزمن/ اللذة والزمن/ الوجود.

وفي الثنائيات جميعاً يكمن الاحترابُ العنيدُ بين الزمان الرياضي، الضاغط، الكثيف، وبين زمان الأبدية المشبع باللّطف. مع هذا تبقى القصيدة وحدة قياس تمثّلات الجواب الشعري على كل مستوى. وسيتبيّن لنا إلى أي حد استطاع الشاعر أن يحتوي الزمن، أو أن يطوِّعه لمشيئته. ثم

ليتعايش وإيّاه عِبرَ مصالحة لا مناص منها.

يقول بيتر شون في كلام له عن بودلير «إن تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره في «أزهار الشر». وهو في هذا يريد إن يبيّن لنا كم للزمن من أثر قاطع في تشكيل النص الابداعي، وفي التحكم بنبضه الداخلي، وتوتراته اللغوية. إن هذا التبيين يصلح، بلا أدنى ريب، ليكوِّن معايير ذوقية في ضوئها تمكن معرفة خصوصية أي شاعر في خلال مواجهته وتصدّيه لتيار الزمن. وبالتالي قدرته على الفوز في اختراق حُجُبِه ومنعطفاته الخطرة. ونكاد لا نتردَّد في الكلام على أن العقدة الشعرية في القصيدة تكمن في طريقة تعاملها وتيار الزمن، في كيفية الذهاب إلى احتوائه، أو في المسار الذي تتخذه لنفسها إن هي أخفقت في مهمتها وعجزت عن النفاذ إلى مناطقه المحرَّمة. إنها عقدة تتوقف على استيلاء لحظات الاضاءة أو البقاء في خواء العتمة. مثلما تتوقف على مدى ملامستها للمعنى، أو مسّها معنى المعنى، والحفر في أغواره المجهولة، أو في معرفة ما إذا كان سيتمكن الحفر من بلوغ مناطق التوتر الداخلي أم أنه سيظلّ قاصراً عن بلوغها.

***

إن الوقوف عند حركية الزمن في قصائد سعاد الصبّاح، لا ينأى البتَّة عن الاشكاليات الأصلية التي تثيرها علاقة الزمن بالقصيدة. فالزمن في شعر سعاد الصباح هو سليل معاناتها. كذلك فإن القصيدة بعد خروجها من المعاناة ستبدو بوضوح، بوصفها سليلة الزمان الذي اعتركت به وفيه. إنه إذاً، [الزمن] علّتُها، وهي أيضاً [القصيدة] علّتُهُ. فهما لا ينفكّان عن بعضهما. امرهما واحد، ولا مناص للأول من الثانية، ولا للثانية من الأول. كما لو أنهما توأمان يتلازمان حتى في أكثر لحظات افترانهما تحلّلاً وابتعاداً.

لكن الزمن في شعر سعاد الصباح لم يأتِ القصيدة على وجه واحدٍ

حصري، كما سنرى فيما بعد. بل لقد أتاها على أكثر من وجه ولون وشكل وَطريقة، فحملته هي، أي القصيدة، على تعدده وتنوعه، وبما اقتضته تقلّبات أحوالها. كأن الزمن في حال «القصيدة الصباحية» بمثابة وحدة قياس متمايلة بين القبض والبسط. وبين التوتر والراحة، وبين القلق والأمان. حتى أنه في كثير من الأحيان والاحوال يعكس تلك الفسحة التي تفصل بين الرؤية والعتمة داخل النفس. فيظهر الرمادي، آنئذٍ كتمثيلٍ مرآوي لاختلاجاتها وتقلبها من حال إلى حال.

كيف يتبدى تيّار الزمن في قصائد سعاد الصباح، كيف تعاملت معه، أو تعامل معها؛ وما هي العناصر المخصوصة التي تميِّز العلاقة الداخلية بينهما؟

إن السمة التي تستوقف قارئ القصائد، هي تمثّل النص لتيارات الزمن المختلفة، المتعددة، المتبانية. وتلك سمة مميزة تمنح النص صفة الاتساع والشمول. كما تعطي القصيدة فرصة التجوال الرحب في فضاءات غير محدودة. هكذا سنرى إلى مدى كان التداخل، والتشابك، والانصهار، فيما بين المشاهد الرئيسة التأسيسية، الثلاثة، التي أتينا على ذكرها في الصفحات الأولى، من هذا الفصل، عنينا مشهد الانطواء في الزمن، ثم مشهد الحيرة التي تتملك النص فتجعله خاضعاً لجاذبية زمانين متعاكسين، ثم مشهد السعي الحثيث لإحراز عملية الدخول في تجربة الأبدية...

إن المشاهد الثلاثة هذه، ستؤلف إشكالية التوتر العام في شعر سعاد الصباح. لكن المشاهد نفسها، غالباً ما تلتقي ضمن قصيدة واحدة. فتنعكس في هذه الحال، صورة التنوع والتعدد في إطار وحدة بنيانية متسقة. إلا أن هذين، التنوع والتعدد، يخفيان في حقيقة الأمر، اختلاجاً كينونياً لدى الشاعرة، ما يجعل اللغة الشعرية مرآة عاكسة للنفس المشحونة بكل ما يتأتى لها من مؤثرات الوجود في ظاهره وباطنه على السواء.

إرادة الوهم

على الدوام سنلحظ تصعيداً في القصيدة، تبدو معه اللحظة الشعرية قد أحرزت مقامها المُراد. ثمة سعيٌ إلى القبض على زمن يزحف كثعبان يلتفُ حوالي عنق طري. ففي غضون السَّعي تتدخَّل همَّةُ المنشئ لتواجه معضلة هي في غاية الصعوبة. معضلة مواجهة الحتمية في مفهوم الزمن. ذاك أن مواجهة كهذه تعني خوض مغامرة ليست مضمونة النجاح. ولأنها كذلك فهي تتكئ إلى وهم لا إلى يقين. والوهم ضروري متى استحال إرادة تستطيع أن تخلق عوالمَ تأمن إليها النفس. وأياً يكن الخطب فالوهم هنا، بمثابة إرادة. قوة فعل؛ تواجه الخسارات وتتحداها مهما كبرت أو اتسع بسببها خواء النفس. إن سعي الشاعرة إلى احتواء الزمن سيبدو ضرباً من تمهيد وقائي لتخوض غمار ما هو أعظم، أو أشد فظاعة. عنينا ذاك المتَّسع الفاصل بين العدم والوجود، حيث يحتاج التصعيد الشعري في خلاله إلى جرعة زائدة لكي يملأ الفراغ الداخلي. أو ليست خسارة العمر، وما في العمر من مراهنات على احتلال اللّذة، هي أفظع الخسارات وأكثرها وطأة؟ . . .

إن تحدياً للخسارة في قصيدة سعاد الصباح يمكث في متن اللغة. تلك الحريصة - وهي تقف على خط التماس مع الموجودات والكلمات - على أن تكون صلتها بالموجودات والكلمات والأشياء من دون واسطة أو فاصلة. وستبدو الصورة حينئذٍ، كأن التحدي نسيج تلك اللغة، فيما اللغة بدورها نسيجُهُ ومزيجُهُ. سوى أن المضي في تحدّي الخسارة، كما

يظهر لنا عبر النص، استلزم من جانب الشاعرة تصعيداً إضافياً. فهو تحدٍّ لخسارة محتملة مضاعفة ومزدوجة: خسارة العمر كزمن ذاتي وجودي؛ وخسارة الحبيب بما هو صورة الأنا الوجودية التي يتأكد وجودها به، «ويتشرْعن» فيه. إذ من خلال الحبيب المتمثَّلة به صورة الأنا، تحقق هذه شرعيتها تجاه نفسها أولاً، وتالياً تجاه الغير. ومهما يكن من أمر فالحاصل في سيرورة الخسارة وتحدِّياتها هو قصيدة لا يسعها إلا أن تقر أحياناً بعبء الحمل وثِقلِه وأحياناً أخرى بسهولة المواجهة ويُسرها. كل ذلك ضمن دينامية صعود وهبوط يحتويها الوعاء الأكبر لتلك السيرورة اللولبية المحكومة بسرِّ القصيدة وسحرها. إن هذا النابض - قصدنا نابض التحدي - سيأخذ أمداءه الواسعة. أما عندما يؤلف واحداً أساسياً من عوامل تحريك القصيدة في أثناء تعاملها مع الزمن، فإنه سينطوي، من دون أدنى شك، على جرأة مشهودة. جرأة تحويل المأساة المنتظرة، المحقّقة إلى سعادة ممكنة ومحقَّقة أيضاً. لكن إرادةً هنا، تتدخل لتجري عملية التحويل هذه. فاستبدال ثنائية الزمن/ العدم بثنائية الزمن/ الحياة المفتوحة على الحركة والفرح والابدية، إنما ينم عن لحظة امتلاء الذات بالوجود، إلى المستوى الذي يتيحُ لها استيعاب الزمن والحد من كثافته.

نقرأ في ختام قصيدة «أنت أدرى» ما يلي:

«مرْ. . تجدني أجعلُ الليلَ إذا ما شئت فجراً،

والخريفَ الجَهْمَ نيساناً، وألواناً، وبشرى

يا حبيبي، لا تسل ما لونُ حبِّي. . . . أنت أدرى».

[«أمنية» ص ١٣٩]

إن فعل الأمر الذي رفعته الشاعرة كوسيلة مخاطبة للحبيب، كان ضرورياً لإجراء التحويل في مفهوم الزمن. وهذا لم يكن ليُنْجَز على هذا النحو لولا عملية تحوُّل شاملة لعناصر الحالة الشعرية واللغة في آن. فالحب

في لحظة اشتعاله يستحيل إرادة فعّالة وهذه تستحيل بدورها كينونة حاضرة في ذاتها، لها فعلها التغييري الحاسم في ظاهرات الوجود. تستطيع الارر ادة إذن، أن تفعل بالزمن، فعلها بأي شيء ذي قابلية للتكييف والتغيير. تستطيع الارادة ان تقلّصه ان كان مديداً وأن تمدّه إن كان كثيفاً. كل شيء محكوم في هذه المعادلة بما يسميه برغسون (BERGSON) بالوجدان. أي بمصدر الطاقة الحيوية التي يغتذي الشعر منها وبها، فتنبثق القصيدة كثمرة لاختلاجاته وتقلباته. فالوجدان يتصل اتصالاً موثوقاً بالزمن. بل هو وجه من وجوهه؛ لأنه يعني، أول ما يعني، الذاكرة سواء في وعيها الماثل أو في لا وعيها الوامض. ألم يقُل لا يبنتز عن المادة أنها «روح وامضة؟». كل وجدان إذاً، ذاكرة قبل أي شيء آخر، أي تراكم الماضي في الحاضر. وبحسب برغسون أيضاً «كل وجدان هو أيضاً، سبق إلى المستقبل: تأمّلْ في اتجاه عقلك حينما تشاء، فترى أنه يهتم بما هو في الحاضر، ولكن في سبيل المستقبل، خصوصاً، فالإنتباه هو انتظار وليس ثمة، وجدان يخلو من انتباه إلى الحياة. فالمستقبل هنا، يدعونا إليه أو بالأحرى، يجذبنا إليه، وهذا الجذب المتواصل، الذي يجعلنا نتقدم على طريق الزمن، يدفعنا أيضاً، إلى العمل المتواصل، فكل عمل هو تطاول على المستقبل. هذه هي، إذن، مهمة الوجدان الاولى: حفظ ما مضى واستدراك ما هو آت؛ حتى كأن الحاضر غير موجود بالنسبة إليه إن نحن ردَدْنَا الحاضر إلى اللّحظة الرياضية من الزمن. لأن هذه اللحظة ليست سوى الحد، النظري المحض، الذي يفصل بين الماضي والمستقبل، والذي نستطيع أن نتصوره، لكننا لا نستطيع أن نلمحه لاستحالة استقراره. إن ما نلمحه، بالفعل، هو كثافة زمنية معينة تتألف من قسمين: ماضينا المباشر، ومستقبلنا الأدنى. فنحن نستند إلى هذا الماضي. وننحني على هذا المستقبل. إن هذا الاستناد، وهذا الانحناء هما اللذان يميزان الكائن الوجداني. . وهنا يصح القول إن الوجدان هو همزة الوصل بين ما كان وبين ما سيكون، وجسر يصل الحاضر بالمستقبل»[1].

وحدهُ الشعر لا الفلسفة، استطاع أن يملي أوامر إرادته على الزمن. مع أنه غالباً ما يمليها، وهو يرتعد هلعاً فيما يتفرَّس بتلك الدائرة المحيِّرة بين الوجود والعدم. فالقصيدة بهذا المعنى محاولة تغلُّب على العدم بما هي ظاهرة وجودية بامتياز. ومن خلالها فقط نستطيع تشييد عوالم لا حصر لها. عوالم تخصّنا نحن عندما نقرأ القصيدة؛ ونعيش زمنها الخاص، ومفهومها للزمن. كما نتمثَّل الحالة الخاصة التي صدرت عنها في لحظة البرق الشعري. لقد واجهت القصيدة الزمن وسعت إلى احتوائه. لكنها ظلَّت، على الدوام، مرتابة من نتائج معركتها معه. فهي معركة غير مضمونة، وتستدعي القلق والتحيُّر، وكذلك المراوحة بين الزهو بالانتصار أو الحبوط في الهزيمة. كأن فعل القهر هو في آن للزمن وعليه. والمشكلة التي استغرقت جلَّ أسئلة الفلاسفة الوجوديين قديماً وحديثاً، تكمن في سؤال الموت، وما يستتبعه من إشارات استفهام لا حدود لها. فالانسان يستطيع أن ينتصر على الجوع والمرض والاعاصير في خلال صراعه من أجل البقاء، إلا أن انتصاره هذا موقوت، إذ لا يلبث الزمن أن يطويه تحت جناحيه الوحشيين في لحظة غير محسوبة. كان المهم بالنسبة إلى الابداع الانساني هو العثور على وهم يعتصم به جرّاء الكارثة المحتومة. لقد كان التأمل الفلسفي وكذلك الاستبطان الروحي، وبينهما الشعر، مجالات خلق لهذا الوهم الجميل. لكن المشكلة الرئيسة هي أصلاً في الشعر، باعتباره الفن الوحيد الذي يستطيع النفاذ إلى الطبقات الخفية في الأشياء. مشكلته في كيفية استيلاد الوهم والتعامل معه في آن.

ثمة من يزعم أن الشعر ينفس الاحتقان الداخلي عن طريق الكذب. في هذا السياق يحدِّد الشاعر اودن وظيفة الشعر في قصيدته: في «ذكرى رفيقه الشاعر ييتس» فيقول:

«ترنَّم بفشل الانسان، في موجة من الغمّ؛

وفي صحارى القلب

دع الينبوع الشافي يبدأ،

وفي سجن أيام عمر المرجل الحر

علّمه كيف ينشد أناشيد الثناء(. . .)» .

ويرى الكاتب الانكليزي كولن ولسن[٢] أن لا مناص من إختراع الوهم. لكن الوهم الجميل؛ والصادق أيضاً وأساساً. ذاك أنه يتفجَّر كينبوع عذب في صحراء الزمن البشري. فيكون للشاعر منه لذة الشفاء من قهر الخارج عليه. كان فاكنر يحب أن يستعمل كلمة "Wann" التي تعني «الوهم»، كان يستخدمها لمعنى كونها ضرباً من الخيال المشروع، التمثيل الروائي. فهو مصدر الراحة العاطفية عن طريق التخيّل، وهو بحسب كولن ولسن يعلِّم الناس الثناء لا عن طريق الإشارة إلى عجائب الكون، كما يفعل العلم، بل بفضل خلق خيالات تحقق رغباته(. . .) إنه ضرب من المراهم التي تهدِّئ الجراح التي تُنكِبُنا بها الحياة، وإن كان يظل عاجزاً عن شفائها. ومنذ زمن طويل اعتقد ييتس أنه كان أميناً غاية الأمانة عندما عبَّر عن هذا الرأي نفسه في الفن كنوع من سلَّم يسمح لك أن ترتقي فوق وحل الحياة، ولكنه لا يملك القوة على نقلك إلى خارجها بصورة دائمة. في شعرية الزمن عند سعاد الصباح لجوء إلى الوهم، ثم جعله حقيقة قائمة بذاتها داخل القصيدة. لكن اللجوء هنا تعبير عن إرادة مسبقة، متصوَّرة، حيث يمثِّل الوهم بهذا المعنى، عين الحقيقة الشعرية. ولذا، فهو ليس لجوءاً قهرياً نكوصياً، أو هو محاولة هروب من مواجهة. في قصيدة «حلم ٢» نلاحظ أن الشاعرة صنعت وهماً، وأرادت أن تبقى فيه بقاءً أبدياً:

«حَلِمتُ ليلة أمسْ

بأنني أصبحت سمكة

تسبحُ في مياه عينيكَ الصافيتين،

خفتُ أن أقصَّ عليك الحُلُمْ

حتى لا تُغلِقَ أهداب عينيك عليَّ

وتخنقني . . » .

[«في البدء كانت الأنثى» ص ١٢٨]

إن الوهم هنا، يتعلق في كونه تمسكاً باليقظة المؤلمة التي يستثيرها الزمان والمكان والبوح في آن. والحقيقة هنا أن الحلم ليس تعويضاً لا إرادياً عن استلاب يحل على المرء وهو في حال اليقظة، بقدر ما هو توليد إرادي لقوة اللمح الداخلي عنده. والشاعرة إذ تؤثر توليد هذا الحلم فلأنها تريد أن تلبي ظمأ الشاعر الذي هو فيها، إلى وهم تركن إليه، وتعتصم به لحظة انجذابها وتوقدها.

غير أن الخوف من فقدان الوليد، يصاحب عملية التوليد للوهم في صورة دائمة. كما لو أن الخوف شرط لازم لصناعة الحلم/ الوهم. الخوف من أن يختفي هذا قبل اكتماله. مثل حنين لم يكتمل بعد ان حلّت عليه لعنة ارتحاله عن الرحم قبل أوانه. لقد اقتضى الخوف أن تحتوي الشاعرة ثلاثية الزمان والمكان والغياب أوالسّتر لكي تحتفظ بمحبوبها في داخلها. فلا يخرج إلى العراء فيضيع:

«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 ألِدكَ

حتى لا تضيع في الغابة . . » .

[«الحمل الابدي» : «في البدء كانت الأنثى» ص٤٨]

لقد انبرت القصيدة إلى إجراء عملية تحوُّل عجائبية من أجل أن يبقى التطهُّر من دنس الحياة الكثيف وحده الذي يبني عالمها الرقيق الشفّاف . لقد بدا الشعور بتيار الوقت على طرفه الأقصى . فالحِمْلُ الأبدي نوع من تشييد لوهم لا يستطيع زلزال الزمن أن يهدم ركائزه أو يزعزع بناءه . ها هنا اتكاءٌ على قوة الفن/ الشعر بوصفها «مخلِّص الحياة الرقيق الذي لا يقودنا حقيقة إلى ما وراء هذه الحياة ، وإنما يرفعنا إلى ما فوقها ، ويُرينا إياها لعبة لا أكثر» كما يقول فاكنر .

ومن دون أدنى ريب ، فإن الفوز في إقامة صرح الوهم الأبدي على مسافة القصيدة ، القصيرة والمحدودة ، إنما هو انجاز نادر . ففيه يخرج المرء من كثافته ، من كآبته وانضغاطه ، بل إنه يكف عن كونه بشراً كما يريد كولن ولسن أن يبيِّن : أي ، مخلوقاً يسعى وراء أهدافه ورغباته . وينقلب مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة . وإذا كان التأمل العادي يجلب - حسب ولسن - شعوراً بالغبطة والراحة . فالأولى أن يجلب هذا التأمل الكوني نشوة منفصلة أعظم من أي شيء بوسعنا أن نتصوره ، سلام وغبطة نيرفانا العظيمين[٣] .

الزمان كمعادل للخواء

نقصد هنا الزمان العادي - الرياضي - حيث ينوجد المرء فيه كموضوع لإحصاء عمره لحظة لحظة. وحيث يكون إحساسه بالخسران مهيمناً على حَيَوَاتِه كلها. الزمان، بهذا المعنى، معادل للخواء. هو الوجه الخفي للهدر والتناقص؛ إلى أن يلامس المرءُ فيه حائط العدم. فينصدمَ به، ولا يكون من خيار له آنئذ، غير البحث عن سبيل يأمن إليه ويعصمه من آلام الفراغ. ويمكن القولَ إن اشدَّ لحظات الشعور بالزمن، وبوطأته على النفس، هي تلك المكتظة بنوبات الحزن البطيئة، الوئيدة الخطى في ثنايا الشعور. وهي نوبات عادة ما تتأتى من ضجر أو شك، قلق أو وهم، يأس أو بُغض، أو من أي ضربٍ من ضروب العذاب الداخلي التي تحمل علّتها في ذاتها، ولا يكون مبعثُها ناجماً عن سبب خارجي، بل من المعاناة الجذرية للشروط الأساسية التي يرتكز عليها الوجود البشري بما هو كذلك. ذلك الوجود الذي يقوم أصلاً على خلفية من العدم. فغريزة المحافظة على الذات تعمل على الوجه التالي: أتألم عندما أشعر بالفناء، أفرح عندما أشعر بالبقاء. في الوضع الأول تنطلي عليَّ الخدعة فتتراءى إليّ الأشياء والأشخاص والأفعال وقائع في عالم حقيقي. بينما أكتشِفُ في الوضع الثاني أنها أطياف ومهازل وأوهام في عالم خرافي (. . .) وهكذا الحال بالنسبة إلى الزمان، يفرضُ كثافتَه نفسها عليَّ في مراحل الحزن، ويفقد كل وزن وكيان في فترات السرور. إنه حياتي على هذه الأرض. إنه ميزان يعكس جميع صفات جسدي، يقيس ضغطه، ويعلو

ويهبط على خفقات قلبه. متركّزاً في وعيي، الذي يضبط كالعدّاد دقاته، التي تتوقف عندما أنام. إنه وجودٌ موقت وعدمٌ مؤجل. يكون أو لا يكون تبعاً لترابط أجزائه وتفككها، وفقاً لتشابه محتواه أو تنوعه، الذي لا قيام له من دونه. إذ كيف يمكننا تصوُّر ذلك الامتداد الطويل، إن لم يكن هناك علامات فارقة تملؤه وتجعل منه قبلاً وبعداً. المشاهد، الأحداث والكائنات تحمل على تيّاره الجاري في أعماقي. فإما أن تستقل عن بعضها وتتلاشى فلا تكون الديمومة، كعربات قطار تنفصل الواحدة عن الأخرى، تتبعثر وتضيع، وإما أن تتلاحم وتصمد فتكون الديمومة التي يرتبط وجود العالم المادي بها. إذ إنها في داخلي تعطي كياناً للعدم في الخارج[٤].

قبل بلوغ المرحلة القصوى في التصعيد الذاتي، تظهر مشاهد القصيدة كأنها تترجّح بين زمني الكثافة والشفافية، بين زمن الديمومة وزمن التبعثر والشتات الداخلي. ولسوف تتبدّى هذه المشاهد في قصائد متفاوتة الأجواء. ففي مجموعة «إليك يا ولدي» ينتصب الزمن كجبل من العتمة الدامسة. فالحزن على غياب فلذة الروح جعل الزمن بطيئاً، ومشحوناً بآلام تمزق «الأنا»؛ تبعثرها وتحيلها إلى حطام لا نهاية له:

«لقد حجب الحزن عني الوجود
وأمسيت أشتاق حضن الفناء
كرهت الحياة وما في الحياة
كرهت الصداقة والأصدقاء
كرهت التفاهة والتافهين
وفرط الجحود، وشح الوفاء
فهاتي سيولك.. أخمد حقدي
على الحاقدين.. على الاشقياء

وانزع مواقعهم من ضميري
وأطفئ ثورة هذي الدماء
ويسجد صف دموعي لربيّ
وأرجع في نوره للصفاء
لعلك يا رب ترحم ثكلى
وتنزع من شوكه ما تشاء».

[«إليك يا ولدي» ص٣٣]

ثم في مطرح آخر تبدو الشاعرة على شيء من الحيرة في ما يجب أن تضعه بإزاء عاصفة الحزن، كنشيجها في قصيدة «إيمان»:

آه من ناري أو من يأسي ومن ضعف ثباتي
قد توالت حسراتي، وتهادت خطواتي
لا ترى عيناي غيرَ الليل يا نور حياتي
وأراني في ظلامِ البيت أحيا في فواتِ
ثم تخاطبُ وَلَدها الغائب:
وَلَدي . . . ليتك تدري كيف باتت أمسياتي
لو بساطُ الأرض طِرسي، ولو البحرُ، دواتي
لملأتُ الكونَ إيقاعاً حزين الصَّفَحَاتِ
فسل الرحمن في أيام عمري الباقياتِ
رحمةً منهُ، تعزّيني إلى يوم مماتي
إن إيماني بربّي وحدَه، طوق نجاتي . . .

[«إليك يا ولدي» ص٦٢]

سنقع في قصائد الحزن على توغّل عميق في أنفاق الزمن الضيقة. مقروناً بترجّيات ربّانية للإنعتاق منها. ولما كان الزمن الطبيعي سجناً للكينونة فهو يولّد العدم ويمحي الوجود. فالأبدية تلغي العدم وتنشر سلطان الوجود، عندما تندمج الثواني والدقائق، تذوب وتتضافر معاً على استيلاء خلية حيَّة، كذرات تتماسك وتتداخل وتتآزر معاً على تشكيل نواة سويَّة تكون العدم، لكن عندما تتفرَّق عن بعضها وتتبعثر، وتنحل كذرات تتفتَّت، تتملَّص وتضمحل، فتزول بذلك قطعة المادة التي تتألف منها، يتلاشى الزمان هباءً منثوراً، ويخلي العدمُ الساحةَ للوجود الذي لا يترعرع إلا في مناخ الأبدية. في حاضر ليس فيه قبل ولا بعد. لا ما ض ولا مستقبل، لا بداية ولا نهاية ولا أي من مقوِّمات العدم(. . .) إن إحالّة الوجود إلى عدم هو تفتيته إلى ذرَّات من الدقائق والثواني. فالزمان هو منوال الفناء. هو عزل الجزء عن بقية الأجزاء المنفصلة عن بعضها، الغائبة عن نفسِها، وبالتالي عن الكل الذي تؤلفه، وعن الكينونة التي هي إمكانية تواجد جميع الأقسام معاً، وذوبانها كلها في وحدة[٥].

إن الاستغراق في ممرات الزمن الضيقة، الكثيفة لا يستقر في قصائد سعاد الصباح على حال. فهو استغراق موقوت، ومرهون بتبدُّل أحوال النفس المتقلبة باستمرار. ولعل هذه المراوحة المتحيِّرة بين القنوط للزمن وآلامه وأحيائه المغلقة وبين التمرد عليه، ما يمنح التجربة الصباحية مزيَّتها المفتوحة على التأويل. وهي ربما، ستعطيها احتمالات الصعود إلى مقامات أرقى في التعامل مع تيارات الزمن.

في قصيدة «ارفعي المشعل» التي تخاطب فيها بلادها تتبدى لنا ملامح التوق إلى مثل هذه المقامات:

«فانهضوا من غفوة الوعي ومن أسر السكينةْ.

قبل أن تغرق في الطوفان أعلام المدينةْ.

(. . .)

كل ما يبنى على الرملِ . . هباء في هباءْ

فابتنوا في العمق، ما يرقى لأسباب السماءْ

(. . .)

هذه الأيام . . لا تعرف معنىً للسباتِ

والذي يغفَلُ، تطويهِ رياحُ الذكرياتِ».

[«إليك يا ولدي» ص ٧٠ - ٧١ - ٧٢]

هنا تعطي الشاعرة للحكمة حيِّزاً خاصاً. بما يتعدى الذات الفردية إلى الذات الجماعية. ذات الأمة. فهنا دعوة إلى القبض على الزمن الحضاري قبل فوات الأوان. دعوة إلى احترام الوقت وتقديسه، إذ من دون ذلك سقوط في لجج التأخر والفوات والنكوص. كأن الزمن وحده هو القيمة القياسية لحضور الأمة (الأنا الجماعية) أو خوائها. واللافت للنظر في هذه الناحية، أن الخطاب الشعري ينطوي على ضمير المتكلِّم حتى في ذروة الانفصال الظاهري بين الأنا الفردية والجماعية المخاطبة. لقد اتحدت «الأنا» بـ «الأنا الجماعية» على وجه لا نتميَّز فيه الفارق بين المتكلّم والمخاطب. إن الرغبة الإنسانية في التوحُّد مع الآخرين متأصِّلة بجذورها في شرط الوجود المميَّز للجنس البشري، وهي من أقوى دوافع السلوك الانساني. لقد فقدنا - ككائنات بشرية تجمع بين حد أدنى من الاستجابة لحكم الغريزة، وحدٍ أقصى لاستخدام العقل - توحّدنا الأصلي مع الطبيعة. ولكي لا نشعر بالعزلة التَّامة، وهي التي تدفعنا - حقيقة - إلى الجنون، فإننا في حاجة إلى توحُّد جديد مع الطبيعة. ومع إخواننا في البشرية. وهذه الحاجة إلى التوحُّد مع الآخرين نمارسها بأساليب عديدة في علاقة الحنان مع الأمر، ومع الإله المعبود، ومع الدين، ومع القبيلة والأمة

والطبقة الاجتماعية، والاخوان والزملاء وأعضاء المنظمة المهنية[٦]. إن دعوة الشاعرة إلى الانخراط الكلي في الـ«نحن» العظمى، هي شرط تأسيسي للنهوض من الكبوة. وهي شرط أيضاً للسيطرة على تيار الزمن من أجل الوثوب في اتجاه الضفة الأخرى للوجود.

لكن الشاعرة في يقين من أن ما ينطبق على الذات من التزام قيمي جمالي ينطبق أيضاً على الجماعة. ولذا تنزع نزوعاً بيِّناً نحو إضفاء محمولها الخاص الذاتي على العام الموضوعي، أي تحميل الأمة والجماعة ما ترنو إليه الأنا الفردية في لحظة انفجارها في القصيدة. وستبدو الشاعرة في تلك المقاطع المقتطفة داعية نهضوية بامتياز. بل هي تنبري إلى الأمر بهمَّة استثنائية، لا تتولَّد إجمالاً إلا من عصبية شاعر. أما عنصر الزمن فيتدخَّل في صلب تلك العصبية، ويؤلف جملة المحرِّضات التأسيسية للعملية النهضوية. كما في: «هذه الأيام لا تعرف معنىً للسبات.. والذي يغفَلُ تطويه رياحُ الذكرياتِ»... ثم إن الزمن يفترض - إذا ما أُريدَ الإمساك بناصيته - مغادرة الجشع والأنانية والإكراه، إلى فضاءات أكثر رحابة وتسامحاً. ذاك أن من أهم قيم النهضة، وعوامل انبعاث حضارة ما هو السير حثيثاً في اتجاه ما يقارب المدن الفاضلة. أي النأي من قيم الاستهلاك والتذرُّر والفساد والدخول في قيم منتجة تقدس الزمان وتجعله قياساً لتقدُّم الجماعة أو تأخرها. إن العملية الشعرية تحاكي الفرد أولاً وأخيراً. ذاك الذي منه يبدأ انبعاث الجماعة، ليتحول هذا الانبعاث من ثمة إلى إرادة جمعية تغيِّر وجه العالم.

في هذا الصدد بالذات، يبيِّن عالم النفس الأميركي - الالماني اريك فروم أن بين البشر مجموعتين متقابلتين: تجسد الأولى نموذج الكينونة، والأخرى نموذج التملُّك، في أقصى صورة وأوضحها، ولا تملك لقدَرها تغييراً أو تبديلاً. غير أن المجموعتين معاً لا تشكِّلان إلا نسبة ضئيلة مَن المجموع الكلي. أما الغالبية الساحقة من البشر فإن لديها إمكانية حقيقية في أن تكون هذا النمط أو ذاك. وظروف البيئة هي التي تحدِّد أي الاتجاهين

يغلّب وأيّهما يقمع.

إن دعوة الشاعرة إلى الاهتداء بقيم الكينونة واضحة في هذه القصيدة. وفي جملة قصائدها التي يختلج فيها الخاص بالعام. الأنا بالنحن، والمواطن بالوطن. لكن الدعوة، لا تكتفي بالتوجيه الارشادي وهذا هو المهم، بل تذهب في عمق القضية لتحولها إلى قضية ذاتية ذات أبعاد وجودية تزخر بالقلق والمرارة.

المنطقة الوسطى

ليس أمراً هيناً إنجاز الغلبة على الزمن ومغادرة مساواته وشدائده. ذلك يحتاج إلى قوى نفسية في غاية التحفُّز والتيقُّظ والإعداد. إذاً، كيف واجهت القصيدة هذه المهمة.. هل ثمة وجه آخر لقصيدة سعاد الصباح وقع عليه حلُّ المعضلة؟

إن المهمة معقدة، حتى لا نقول مستحيلة. وما من ريب، إنه كلما استعصت ممكنات التغلُّب على معضلة الزمان، كلما منحت القصيدة لنفسها فرصة إضافية لولوج المستحيل. ومتى غدت في دائرة المستحيل تيسَّرت لها أبواب لا حساب لها، لكي تنجز المهمة الموكولة. كأن قَدَرَ القصيدة أن تلتقط لحظة الإضاءة في عتمة المستحيل.

كان على الشاعرة أن تتعامل ومناخين مضطربينِ متعاكسينِ لكل منهما زمانه الخاص: مناخ الكثافة والانضغاط والحزن البطيء.. ومناخ الشفافية والراحة وفرح الانجذاب للحظة الأبدية. ومن الطبيعي أن تشهد هذه المنطقة من القصيدة اضطراباً وقلقاً. مثل كل المناطق الوسطى، التي يسودها شعوران متناقضان ويتعايشان ضمن لحظة حياة واحدة.

لكن كيف تمظهرت حركية القصيدة في تلك المساحة الفاصلة بين زمانين؟

ما يلفت أن في القصيدة الواحدة تجربة توحِّد بين تيارين متناقضين للزمن من دون أن تختلَّ وحدتها الفنية. ففي قصيدة «ليتَ»، سنشاهد اختلاجات ذاتية تعكس ميكانيزمات التعاطي مع ذينك التيارين. غير أننا لا نلبث أن نكتشف وحدة داخلية تنتظمها سيرورة، توفر للتجربة بعض عوامل نجاحها. وها كم ثلاثة مقاطع:

الأول:

«ليت أمي ساعة الميلاد كانت ولدتني
ولدتني.. لأعاني قَدَري إذ ولدتني..
ليتها بين رؤى أحلامها ما نشدتني
المآسي حطمتني، والرزايا بددتني..».

والثاني:

«لَيْتَ باقي العمر لا يعدو سويعاتٍ قصيرة
ثم أمضي لرحاب الله في أحلَى مسيرَة
لألاقي عندَهُ من كان لَلقَلْب أثيره
وأناجي سحر عينيه وأستافُ عبيرَهْ».

والثالث:

ليت أن المرءَ منذ البدء يدري قَدَرَهْ
فهو لا يُفجَأُ عند الحادثات المنكَرَهْ
وخيول الصَّبر تعدو فتُعَفِّي أثَرَهْ
ويرى الأحداثَ منذ المهدِ حتى المقبرهْ

[«إليك يا ولدي»، ص ٤٩ و٥١]

نلاحظ في هذا المثلث المقطوف من القصيدة حصول تقلُّب في تداعيات المناخ الذاتي. فالتدفق العاطفي المصدوم بالقَدَر في المقطع الأول، لا يكتفي بذاته، كأنْ تكون الولادة إلى الحياة في ظل المآسي والرزايا بمثابة لعنة ما كان ينبغي أن تحصل. حتى إنها تمنَّتْ لو أن أمها قتلت حلمها قبل أن

تتفكّر بإنجابها. وهذا يُظهر إلى أي مدى جعلها الحزن تكابد ساعة الوجود من أصلها. لكنها لا تلبث في المقطع الثاني أن تعود إلى فطرتها الإيمانية وإلى اعتقادها بأحقية الموت كسنّة حياة، فترجو لو يختارها الله تعالى إلى رحابه لتعانق روح المحبوب الذي غاب. ومن وجه آخر سوف ينكشف المقطع الثاني على لغة عرفانية تتجلى إيقاعاتها بالحب الالهي الذي طالما تقدَّست ألسنُ عاشقات الله به. وهكذا سنشعر كما لو أن عشق الحبيب المرئي الذي غاب استحال عشقاً إلهياً بعد الموت. فالمصالحة مع الموت في حال كهذه مستحيلة الحدوث الا عند من التمسوا جاذبية العشق الالهي. ومع أن المقطع الثالث يعكس رجاءً بأن تتحول معرفة البشر بأقدارهم إلى معرفة كلية بالزمن الذي هم فيه، ذلك حتى لا يفاجؤون بما تخبئ لهم آتيات الأيام. ولكن أو ليس رجاءً مستحيلاً كالذي نقع عليه في المقطع الثالث هو ضرب من تحويل الزمن الطبيعي القاسي الملامح والقسمات واللحظات إلى زمن مطلق تتوافر فيه عوامل الأمان والراحة؟

إن ثمة تداخلاً في مقاصد كل من المقطعين الثاني والثالث لجهة الحَيْرة التي أخذت تشق طريقها في ثنايا النفس بعد التسليم بالأبدية الإلهية.

وليس غريباً، بالطبع، على امرأة شاعرة أن تبلغ هذه المرتبة من التصعيد الروحي، خصوصاً عندما تبلغ ثنائية الحب/ الحزن لديها درجة الذروة. فسيكون لها إذ ذاك الانعتاق، ولو جزئياً، من ضغط الزمن، على اعتبار أن الغياب وخسارة المحبوب المرئي، ليسا سوى شعور محموم بهذا الضغط المرير. كانت ماجدة القرشية المتصوّفة الشهيرة، تنظر إلى الحياة الانسانية على أنها مهلة من الله للإنسان، وأن الدار العاجلة هي أيضاً مهلة «اقتطعها» الله من الأزل وخصَّ بها الانسان لكي يستطيع فيها أن يهيئ نفسه ويعدّها لتقبل الحقيقة الالهية. لقد أعطى الله الانسان هذه المهلة رحمةً به وحباً لتتّسع فيها المعرفة الالهية عند الانسان وتتسع بالتالي محبته لله وتقوى، إذ تصبح هذه المحبة الانسانية لله من جنس المحبة الإلهيةللإنسان. . بذلك يصبح الانسان أهلاً لتقبُّل محبة الله له ورحمته

ورضوانه والقربى إليه والحياة فيه في الأزل الذي هو الدار الآجلة[٧].

تقترن المعاناة بالمجاهدة في تجربة سعاد الصباح الشعرية فالقصائد المنتمية إلى أجواء ومناخات مختلفة تعكس في جوهرها تحولات واقترابات في اتجاه الزمن اللامتناهي. الزمن الشفاف، الذي يستحيل عدماً لرقّته، وتأتّيه كلحظات أبدية. إن هذه التحولات في الزمن وما نشأ عنها من تعبيرات تبدو متناقضة أو متعاكسة في الظاهر، تبدو أقرب إلى أن تفتح على رغبة لامحدودة لاستكناه حقائق الحب والزمن والآلام الناجمة من اصطدامها في لحظة معينة.

إن لدى الشاعرة كشفاً متعمّداً عن المحرِّض الأول لقلق المعرفة الوجودية بالأشياء والحقائق. وضمن هذه الرؤية سنجد أن مقولة الحب هي التي تؤسس لعمليات الانتشار والتصعيد والاختلاج المترجِّح بين الماقبل والمابعد. وعليها بخاصة تنعقدُ «انطولوجية شعرية» تتخطى البعدين الكلاسيكيين اللّذين زخرت بهما القصيدة في عزِّ شهرتها خلال القرنين المنصرمين. عنينا البعدين الدرامي الواقعي والرومانسي. واللافت للنظر أن شكل القصيدة عند سعاد الصباح رغم أنه ينتمي على الأغلب إلى ذينك البعدين، فهو لا يفتأ حتى ينفلت من شكلانيته، فيتّجهُ صعوداً ليؤدي بعداً ميتافيزيكياً. والمتتبع لتطور الوعي الرومانسي العربي قد يلاحظ أن ذلك الوعي بدأ أولاً مشبعاً بالتشاؤم، ثم تحوّل إلى غناء للحياة، وتمجيد للشعر، صفو الحياة الحقة (وإن لم يزاوله روح القلق والتطلع إلى المجهول)، وانتهى إلى نوع من الانغلاق على نفسه، اتخذ عند بعض الشعراء الرومانسيين صورة المذهب اللّذّي. وعند آخرين صورة تقرب من التصوف «الذهني». وكان ذلك إيذاناً بانكسار النموذج (الرومانسي) حين انطفأت ثقة الشاعر في قدرة الخيال والشعر على اختراق الحجب، واجتلاء الحقيقة[٨].

في غير مطرح من عالم القصيدة عند سعاد الصباح، سيتهيّأ لنا أن

الرومانسية باتت قيداً يحول دون سبر أغوار النفس واختلاجاتها الداخلية العميقة. ورغم أن استعمالاتها اللغوية في تجاوز المناخ الرومانسي التقليدي، بغاية ولوج عالم اللمح الباطني حافظت على نسقها التقليدي، فإن الدلالة المعنوية للتجربة تقترب إلى حدٍّ بعيد من العالم الملتبس بين الما قبل والما بعد:

«ليت ربي حين قدَّر لي هذي الحياة
لم يصُغْني بشراً يحمل في القلب أساه
بل فراشاً في الفيافي، أو نباتاً في الفلاه
أو شعاعاً في الدياجي، أو غناء في الشفاه».

[«إليك يا ولدي»، ص٤٩]

لدينا الآن أربع مفردات: الفراش، والنبات، والشعاع، والغناء، تمتلئ بها النماذج الرومانسية والواقعية في القصيدة العربية. لكنها، مع ذلك، تؤول إلى مناجاة غيبية على أمل الانعتاق من قبضة الزمن الضاغط بحزنه واكتئابه على حال الشاعرة. وهي مناجاة جريئة بلغت حداً نَشَدت فيه الموت من أجل الخلاص. وتلك صفة خاصة، من صفات المدرسة الرومانسية في القصيدة العربية. واللافت للنظر أن تفضيل الموت على الحياة في أحوال اللوعة والقبض، في ظاهرة شائعة بين الشعراء الرومانسيين العرب الاوائل وهذه نصادفها في قصائد مثل «المنتحر» و«بين المهد واللحد» لفوزي المعلوف، و«المعري وابنه» و«حانوت القيود» للعقاد. ولعلها سمة من سمات الفورة الرومانسية الأولى. ميَّزتها من الارهاصات الباكرة للرومانسية لدى شوقي وحافظ، وعلى الخصوص مطران. وإذا وجدنا هذه السمة مختفية أو شبه مختفية من شعر جبران المنثور والمنظوم فما ذلك إلا لأن جبران لبس مسوح الانبياء منذ إنتاجه المبكر. ومن نقائض الرومانسية - وهي كثيرة - أن النزعة الايمانية - التنبوئية أحياناً أو الصوفية أحياناً أخرى - تقابلها، وربما تتحد بها، نزعة

شكية غالبة، كما أن تمجيد الحياة بقواها الغامضة - في إنكار للعقل العملي - ربما انقلب كرهاً للحياة وتفضيلاً للموت. ولعل من أسباب التشاؤم في المرحلة الأولى للرومانسية العربية أن هذه الحركة لم تكن ثورة على الكلاسيكية بقدر ما كانت استمراراً لها. والكلاسيكية العربية، مثل نظائرها في الآداب الأخرى - تركن إلى العقل في استنباط المعاني، يضاف إلى ذلك تأثير المعريِّ القوي في الشعراء العرب المعاصرين والملاحظ أن اقتران قوة العقل بقوة الوجدان كثيراً ما يولِّد التشاؤم. على أن وضوح التعبير، وهو سمة أخرى من سمات الكلاسيكية، جعل التشاوم يبدو صريحاً في أعمال هؤلاء الرومانسيين الأوائل. حتى أن العقَّاد ليوجزُهُ بطريقة مثيرة في هذه الأشطر الخمسة التي عنونها بكلمة «سيَّان»:

«يا شمس ما ضرَّك لو لم تشرقي
يا روض ما ضرَّك لو لم تعبقِ
يا قلب ما ضرَّك لو لم تخفقِ
سيَّان في هذا الوجود الأحمقَ
من كان مخلوقاً ومن لم يخلقَ»(٩).

في قصيدة «بيتك الأخير» سنرى كيف تتشابه تجليات الحزن الرومانسي. فتظهر القصيدة كما لو أن حجاباً أوقفها، فلم تعد ترى سوى العدم:

«آهِ.. كم تغرقنا الأوهام في دنيا الضَّلالْ
فإذا الماء سرابٌ.. وإذا الشط مُحَالْ
وإذا البيتُ الذي كان لأحلامي مَجالْ
يغتذي قَبْراً لأحلامي إلى يوم المآل..
هل بنيناه لكيْ تحجبه هُوجُ الرِّمالْ؟
هل زرعناهُ لكي نستقيه الدَّمعَ المسالْ؟

لم يخطُرْ لنا يوماً ببَالْ. . ».

[«إليك يا ولدي» ص٤٧]

لقد تشكلت اللحظة الشعرية هنا عند نقطة الذروة للحزن؛ وكان بديهياً والحال هذه، أن يظهر العالم كمعادل للموت. حتى أولئك البشر، الذين يتحركون بكل صخبهم وضجيجهم وتعشُّقهم للحياة، ليسوا في منطق القصيدة المشبعة بالغياب سوى موتى في صور أحياء.

إن العنصر المأسوي في مجموعة «إليك يا ولدي» سنجد نظيراً له في أعمال لا حصر لها، سواء في بلادنا أو في بلاد تنأى عنّا ثقافياً «وحضارياً». إلا أن ما يوحِّد بينها هو الحزن المتأصّل في ذات الانسان وفي معدنه وفطرته. إن تكثيفاً لهذا الحزن يقدِّمه لنا كمثال، الشاعر وراقص الباليه الشهير فاسلاف نجنسكي، الذي وُلِدَ قبل أكثر من مائة عام في كييف، فلقد ذهب الحزن به إلى أن يختزل تجربة البشر كلهم بتجربة زوجته التي خطفتها المنية بقسوة. . بعبارة «إن كل حياة زوجتي، وكل حياة الجنس البشري هي الموت» ثم يمر بأحد فنادق مدينته بعد أن يقضي وقتاً طويلاً متمشياً فيقول: شعرت بالدموع تجول في عيني، حين فهمت أن الحياة في مثل هذه الأماكن هي الموت. البشر يمرحون، والله حزين، إنها ليست غلطة البشر. . ».

في قصيدة الحزن عند سعاد الصباح لن يبلغ الأمر هذا الحد من العدمية. الحزن لحظة كثيفة وتمر. صحيح أنها تترك آثارها القاسية على صفحة الروح إلى أمد طويل، لكنها لا تُسقط الحُجُبَ بين المتناهي واللا متناهي. فثمة صلة سرِّيّة يعززها الإيمان بالقَدَرِ الإلهي. تغتذي منه النفس والقصيدة في آن لتبقيا من ثم مشرعتين على احتمالات الرضى والسكينة. إن إيقاف الحزن عند حدود اللامتناهي هي واحدة من أخطر مهمات القصيدة. إذ عن طريق استخدام هذه الارادة، إرادة تحدي زمن الحزن، سوف تتحقق

العناصر الأولية، بل الضرورية لحل وتجاوز تلك المعضلة الوجودية. قصيدة «إيمان» تفصح عن هذا كما سنرى في مقطعها الأخير:

«وَلَدي... ليتك تدري كيف باتت أمسياتي
لو بساطُ الأرض طِرْس، ولو البحرُ دواتي
لملأت الكونَ إيقاعاً حزين الصفحاتِ
فسل الرحمنَ في أيام عمري الباقياتِ
رحمةً منه، تعزّيني إلى يوم مماتي
إن إيماني بربّي وحدهُ، طوق نجاتي

[«إليك يا ولدي» ص ٦١- ٦٢]

مزيّة القصيدة في هكذا حال، انها لا تمكث طويلاً في حقل الرومانسية المتشائمة. تحاول أن تجتاز منطقة الفراغ ولو بجرعات زائدة من التعب. وهي حين تضمن بلوغها الضفة الأخرى ستستكين على شيء من الاسترخاء وراحة البال. لذا فلا تلبث بعد برهة لا سيما بعد أن تُفرغ شحنة انفعالها حتى تنطلق إلى حقل أكثر اتساعاً. ربما لأنها تدرك أن هناك ما يلبّي حاجتها. وما يستجيب لنبضات قلقها في أشد مناطق انضغاط المرء بها. هناك حيث تفيض الالوهة عليها، ترحماً وحباً، فتنقذها من رحى الزمان لتضعها من ثمَّ، آمنة، في رحاب اليقين الفسيح.

بعض قصائد سعاد الصباح، من مثل «أنا والغيب» جاءت مدفوعة بنبضات قلق خاصة. لقد وحَّدت بين مناخين متباينين: مناخ التساؤل والاستفهام والشك والشكوى؛ ومناخ الاستغفار والاسترحام والالتجاء إلى الله كمآل أخير:

«كيف يا قلبي تفردت بألوان العذاب؟
واحتملت العيش مرّاً، وشربت الكأس صابْ

ولماذا أوصد الغيبُ بوجهي كل بابْ؟
وسقاني الهمُّ واللوعة من غير حسابْ».
إلى أن تستدرك:
«ربِّ. . غفرانك إن كنت تجاوزت الصوابْ
وأسأت الظن بالغيب وأخطأت الخطاب
رغم أن النور في أعماق أعماقي مذابْ
لم يحرِّضني ضلالٌ، أو يساورني ارتيابْ
أو يحرِّكني إلى ذاتك لومٌ أو عتابْ»
وها هي تعود للمناجاة فتنشئ:
«يا إلهي. . هل قضى أمرك في أم الكتاب
أن أحلام عمري، في رؤى الوهم سرابْ
وأماني نجوماً تائهات في السحابْ
أكذا ينتحر العمر وينفضّ الشبابْ»

[«اليك يا ولدي» ص ٧٣ - ٧٤]

هذان المناخان المتباينان سوف يحكمان القصيدة في أشد مناطقها بحثاً عن حقيقة ما. غير أن تجاورهما في قصيدة واحدة، لن يبقى طويلاً. فإن الشاعرة المحمولة برغبة لاجتياز عتبات روحية إضافية. تحاول الانتقال إلى مناخ أكثر يقيناً وأماناً.

كيف تمظهرت رغبة الاجتياز إذن، وإلى أي مدى ستتمكن القصيدة من العثور على حيّز ما في منطقة الما بعد. . المنطقة التي ستفتتح فيها العملية الشعرية فضاءً أوسع في تعاملها مع الزمن؟

الفصل الرابع
القصيدة في زمن الألوهة

«الوجود يبدأ على الضفة الأخرى من اليأس»

سارتر

العبور إلى الزمان المقابل

اقتضت رغبة الاجتياز والتجاوز أن تلج الشاعرة مسافة أعمق في الوجود. حملها إلى ذلك أمران ملحّان : بلوغ فردوس الطمأنينة المفقودة، وليقينها أن اليأس لا يصنع شعراً، بل يهبط بالشعر الى مستوى الهزيمة الداخلية، حيث لا يوجد هناك غير خواء وعتمة حالكة. ولأن الشعر مواز للوجود والامتلاء، فإن العثور عليه لا يتحصّل إلاّ في ما يوازيه. لكن الانتقال إلى الوجود يبدأ من منطقة اليأس، تماماً كالإيمان الناشئ عن منطقة الشك. كما كان الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر يقول: «إن الوجود يبدأ على الضفة الأخرى من اليأس». . .

من دون ريب، هناك مسار غيبي تزخر به قصيدة سعاد الصباح، ما أعانها لتخطّي نفق الحزن المعتم. ومن المسار إيّاه سيكون للّمح الباطني عند الشاعرة أثره المبين في نهوض فعالية شعرية على الضفة الأخرى للزمن. عنينا الزمن الجاري تحت عناية الألوهة، حيث سيتسنى للعملية الشعرية أن تنمو بيسر، ثم تتنامى نحو أشكال ومناح أسمى. إلاّ أن اللمح الباطني بوصفه وليد إيمانٍ مستمدٍ من الفطرة اساساً. ومن البيئة الثقافية والتجربة الذاتية، هو الذي سيتولى، فيما بعد، فتح شعاع من نور في جوار الحزن. هكذا فإن ما يحتاج الشاعر إليه من دون سواه، من الناس، هو كمية نور تفوق ما يلزمه الحزن العادي في حالة فَقْدِ الحبيب. وهكذا سنرى كيف

عبَّرت الشاعرة في قصيدتها عن تلك الكمية الكبيرة والمعقَّدة اللاَّزمة لردم الهوَّة التي أحدثتها الخسارة. في حالتها الخاصة امتزج الحزن العادي على الحبيب بحزن وجودي متأصِّل في وجدانها. ومن آلية الامتزاج هذه تشكلت واحدة من أهم عُقَدِ العملية الشعرية المتعلقة بالزمن وأخطرها.

إن إيمان القصيدة بمبدأ البلاء كحق إلهي على البشر هو قضية حاسمة في تأليف التجربة الذاتية الشعرية؛ ثم دفعها إلى بلوغ رحلة الاستبطان الصوفي. والقرآن الكريم يبيِّن قوله تعالى في اختبار البلاء فيقول:

«وَلَنَبْلُوَنَّكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنْفُس والثمرات، وبشر الصابرين الذين إذا أصابتهم مُصيبَةٌ قالوا إنَّا للَّه وإنَّا إليهِ راجعون»[1].

إن إختبار البلاء يعيد صوغ النفس، ويفتح أمامها سبيلاً عُلوياً. سوف يمكّنها، إثر مجاهدات متأنية، من احتواء زمن الخسارات، بما فيها خسارة العمر. لكن الانتقال في اتجاه الزمن المقابل. أي زمان الألوهية سيجعل كل شيء، ينتمي إلى الزمن الأول، زمن الما قبل، بالتحديد. سوف يعطيه حجمه الأصلي. فالحزن حزن متعلِّق بأسبابه المباشرة، ولذلك فهو زائل بزوال الأسباب. أو على الأقل بالاندثار التدريجي لهذا الحزن. أما ما يبقى فهو الشعور بتعظيم الوجود والفرح به وفيه. بينما يصبح الزمن في الألوهة ومعها زمناً شفافاً أبدي الجمال. وإن الشاعر الالماني ريلكه يغني التحوُّل والصيرورة والتغيُّر ويدعو الانسان إلى أن يعيش بملء إرادته عمراً زاخراً بالنشاط متحلّياً بروح الخَلق، فيختار ما يريد وينبذ ما يريد، ويفرض كلمته وسيطرته على الأرض. يهدم العالم المفروض عليه ويبني العالم الذي يعجبه ويمضي دائماً نحو مزيد من الانتصارات. مبدعاً نفسه في كل لحظة من جديد كالشعلة المتوقِّدة دائماً، إن الله هو الحاضر اللا نهائي. أشعر معه أني كنت منذ الأزل وأني باقٍ إلى الأبد. إن زمان الألوهة الذي يبيِّن بعض علاماته شاعر مثل ريلكه هو الزمان الذي سيجده كل

شاعر تحقق له أن يهبط على وحيه. أن يرى ما لا يستطيع الآخرون أن يرَوه. ذلك أن زمان الألوهة هو الابدية عينها، والانتقال إليها سيقطع الصلة المريرة بالأحزان البطيئة، ومن خلالها يمكن تحويل المستحيل إلى ممكن. وهو ما تطمح إليه القصيدة حين تتجلى في الألوهة كمصباح يضيء العتمة. فإن تحويل الحزن إلى نشوة زاخرة بالغبطة أمرٌ حاصل إذا كان حزناً في الله، ومع اللّه. لقد تمنى ريلكه موته الخاص. وغنّاه في واحدة من قصائده، وبدا كأنما الموت هو غاية منشودة لبلوغ الراحة الأبدية:

«. . . يارب امنح كل شخص موته الخاص،

الموت النابع من هذه الحياة، التي وجد فيها الحب، المعني، والعذاب. لأننا لسنا سوى القشرة والورقة.

الموت الكبير الذي يحمله كل منا في داخله هو الثمرة التي يدور حول محورها كل شيء. من أجل هذه الثمرة كل شيء مرئي يبقى خالداً حتى ولو كان قد أمحى منذ مدة طويلة:

امنح الإنسان ليلاً يسمح له أن يتلقى ما لم تبلغه الأعماق البشرية حتى الآن.

امنحه ليلاً يزهر فيه كل شيء، واجعله يتضوَّع أكثر من وردة بيضاء. . .
امنحه ليلاً مهدهداً أكثر من هيمنة رياحك . . .»[٢].

عند سعاد الصبّاح لم تنقفل قصائد الحزن على نفسها. بل هي ظلّت مشرعة على إمكانية التصعيد والتحويل. ففي قصيدة «امطري يا سماء» تمثيل حيّ لتلك الامكانية. وفي المقطع الثالث منها سنقرأ:

«أجَلْ. . .

حطّمي كل شيء هُنَا

فمن بعدِهِ كلّ شيء هباءْ

أجل امطرِي . . ذوبيني أسىً

خذيني بسيلك قطرَةَ ماءْ

لعلِّي أسيلُ على قبرِه

وأسقيه في لهفتي ما أشاءْ».

[«إليك يا ولدي» ص ٣١-٣٢]

لقد تضافر هنا فعْلان. فعل الحب وفعل الحزن. ومنهما وُلِدَ فعل التحوُّل. وما من ريب، إن الذوبان في اللوعة هو أقصى حالات التصعيد العشقي. معها يصبح الموت والغناء في الحبيب هو غاية المحب. وبذا يصير الحزن مصدر الفرح الأكبر وعلَّتُه. إن قصيدة الحزن حوَّلت الشاعرة الى عاشقةحقيقية. وبالتالي فقد أتيحت لها فسحة نادرة. وإنْ قاسية ومفجعة، لكي تنعم، مثل كل العشّاق الحقيقيين، بالوجود الرحب؛ وبزمان الأبدية. . هؤلاء لا يبقى لديهم كما يعتقد ريلكه: «. . لا أمس، ولا غد: لأن الزمان انهار وهم يزهرون خارج أنقاضه. .».

ورغم أن الحب والحزن معطيان غير منفصلين، من حيث كونهما على صلة عضوية الواحد بالآخر، فالحب هو الذي يحمي المحزون من الخواء واللاجدوى. والحب الذي يستحيل عشقاً، يستحيل أن تبدِّده الشوائب والملمات. إن الحب يصون المرء حتى وهو في ذروة حزنه وتكدُّره. يحمله على تجاوز نظام الزمان المحدود، المطعون بالفناء العدمي، إلى نظام الابدية حيث البقاء الراسخ في جوهر الكينونة. ولئن كان المعشوق هو موضوع العشق فحسب. أي أنه لا يبادل العاشق حرارة عشقه، فهو - أي المعشوق- كائن زائل بينما العاشق كائن دائم، خالد. أبدي. فالعاشق لا يتوقف عشقه عند حدّ. خصوصاً الحد المرئي الذي ينقطع عنه بمجرد زواله ليتصل به عن طريق آخر غير قابل للفناء والزوال. إنه المعشوق اللاّ متناهي

الذي لا يبقى الأَ هو موضوع العشق الحقيقي بعد أن يتلاشى فيه كل غائب بصفته معشوقاً متناهياً.

وإن كان المقطع الثالث من قصيدة «امطري يا سماء» ينشد اللاجدوى من كل شيء، فلأن زلزالاً مدوِّياً حصل، ولا بد من أن تكون له خرائبه وآثاره ووقته؛ كما في:

«حطِّمي كل شيء هنا.. فمن بعده كل شيء هباء..».

إن غناءً للعدم واللاَّجدوى سنسمعه هنا بوضوح، لكنه غناء موقوت تتخلله أسئلة الشك والشكوى في آن. والشك، على الإجمال، طريق ضروري إلى اليقين، اليقين الراسخ الذي لا تزعزعه الخسارات مهما بلغت فظاعتها. إن أسئلة الشاعرة على الأخص، أسئلة وجود حتى في المواضيع، متناهية الصغر. إذ غالباً ما يكون الوجود بالنسبة إلى الشعراء في حجم الذرَّة فاللاَّمتناهي في الصغر يعادل اللاَّمتناهي في الكِبَر من دون زيادة أو نقصان. ينطبق الأمر على المكان مثلما ينطبق على الزمان. فاللحظة عند الشاعر تساوي الأبدية إن هو استطاع القبض عليها في لحظة امتلائه باليقظة. إن الشاعر هو ذلك الكائن القلق الذي يسأل الغيب: من أنت؟ إنه حارس في كرم الرب يسهر في كوخه طوال الليل من أجل سيده، ويسكن في قلبه كما تشع الذبالة المرتعشة في القنديل (...) إن الله يصطفي هذا الكائن الهشّ الضعيف ويختارُ هذا الاناء السريع العطب ليسكب فيه موجاته العُلْويَّة. إن هذه القدرة السماوية التي تجتاحه فجأة تجد لها علاقةً، وصلة قربى مع طفولته التي لا تزال أصداؤها تترجَّع في جميع حنايا قلبه. لكن كيف لمخلوق قليل الخبرة مثله أن يحمل بين يديه الواهنتين هذه المسؤولية الجسيمة، وأن يتلقى هذه الهبة الالهية التي هبطت عليه. إن هذا الانفجار الداخلي العميق يجعل الحَياة صعبة عليه، ويجعله عاجزاً عن تلبية متطلباتها، وشق طريقه مع الآخرين، وتحرم عليه الانشغال بأي شيء آخر. هو المستغرق كلية في خدمة قدرة لا متناهية. الملتزم بخدمة إله

غير إله هذه الارض. المستوحش مع كل غروب شمس وحلول مساء. المترفِّع عن الأمور الدنيوية. المتفرد عن القطيع البشري. الضائق بسجن الكون الكبير. الجائع إلى خبز الله، الذي هو الجار الودود، الذي يخفف عنه آلامه، ويساعده بكل صمت على تحملها. فالليل ثقيل الوطء على المؤرقين الذين تمتلئ نفوسهم غصباً عنهم بالمرارة والحقد على ماضيهم، الذي لم ينته بعد، وعلى مستقبلهم الذي لا تلوح فيه بشائر فجر، ولا يتردد فيه صياح ديك. من أجل هؤلاء المعذبين الذين يتعثرون بخطاهم العمياء في الظلام، ومن أجل خلاصه الشخصي يبحث الشاعر عن الله[٣].

إن وصلَ أمكنة سحرية كالتي يتوق الشاعر إليها ترجِّياً لخلاصه، تتأتى له في العادة، عبر تجربة ذاتية معقَّدة ومتداخلة. فإلى الانخطاف الفجائي الذي يحل في القلب على صورة ضوء لطيف، لا مناص من مرور السالك في المثلث المثير للهلع: الحب، الحزن والوقت. فإنه مثلث مكتمل الحلقات، متكامل ومتواصل. فعلى أيٍّ من إضلاعه يمكن الدخول في مغامرة تصعيد روحي لا تخلو من الشقاء والتلوُّع.

لم تكن قصيدة «صلاة» سوى حالة مرآوية تعكس تجربة خاصة عند سعاد الصبّاح. الحالة التي لم تعُد أي حالة سواها، تستطيع ملء الفراغ الروحي الحاصل عندها. لا سيما بعدما قطع الألم مسافة بعيدة في أغوار النفس، ولمّا يعد بالإمكان احتمال جحيمه المدمّر:

«أيها التائه الذي ليس يدري بغصَّتي

أنا ظمآنة الفؤاد، ولقياك واحتي

أنا صوفية الحنين، ومغناك كعبتي

أنا إن متُّ في هواك فذكراك جنَّتي».

[«أمنية»، ص ٥٨]

أفلا نلاحظ هنا، تدخلاً بيّناً للغة التماس بمجرد وصول الحالة الشعرية إلى منطقة الكشف عن المكنون؟

إن المسألة هي بهذا القدْر من الحساسية حيث يترقّى الشكل والمعنى معاً إلى درجة لا يعود الفصل بينَهما ممكناً بحال من الأحوال، يصلان إلى حدّ من التطابق والانطباق يلتبس فيه الباطن من الظاهر. ويستظل كلٌ منهما بالآخر حتى ليبدوا كلاً مكتملاً في كينونة واحدة. والشاعرة هنا تَظْهَرُ كمن يعلن عن نفسه للملأ، ومن طريق لغتها الاصلية؛ اللغة التي يتصالح فيها الانسان مع كلماته، حتى يصير هو الكلمات، والكلمات هو، من دون تهيُّؤ مسبق لمثل هذه الاستحالات المتناوبة. إلا أننا في قصيدة «صلاة» سنلاحظ كذلك قطعاً مع مناخ، ودخولاً في آخر. وستنبِّهنا الشاعرة إلى هذا القطع بأسلوب الجهر بالانتماء إلى أهل التصوُّف. إذ لا خلاص لها من الحزن المركَّب سوى الوثوب على أجنحه الصوفية إلى عالم الرقّة المطلقة، وبالتالي الانقطاع إلى لحظات الابدية المؤنِسة. إن الحبيب المرئي الذي افتقدته استحال روحاً هيولياً. وإنه لأمر بديهي أن نرى إليها وقد انبرت إلى مشاهدته عن طريق الاستبصار الداخلي الذي لن يؤمِّنه لها غير طريق الصوفية. وهكذا سنرى كيف اتّحد الحبيبان في القصيدة ليغدوا ضميراً واحداً، كما سنرى إليهما عبر الكلمات التي استحالت للتوّ صوراً ومشاهد. ثم لتنعم بالمشاهدة بقدْرِ ما تنجز من تحويل الصُوَرِ والمشاهد إلى لحظات عيشٍ في الأبدية.

لكنْ لا بد من سؤال ضمن هذه المساحة بالذات: هل يلبِّي الجهرُ بالانتماء إلى الصوفية مناطق الفراغ الحادثة بسبب الغياب والفقد؟

سوف يقال الكثير في هذا الشأن. فالصوفية مُذ جرى التعامل معها كحركة فلسفية- إجتماعية، كانت موضوعاً إشكالياً بامتياز، إذ إنها حركة الفرد في الوجود، وفي نفسه. وهي حركة نفس الفرد حين تقارب ذاتها في لحظة الاستبصار والتأمل الباطني. والصوفية في أبرز وجوهها، هي

نحن (الجمعية والفردية في آن). إذ في داخل كل منا يكمن صوفيّ ما، غافٍ، أو شبه غافٍ. وبهذا المعنى لا تعود الصوفية تشخيصاً أو تجسيداً، بقدر ما تكون معايشة معنوية واحتواءً دلالياً كرمز (. . .). إن الصوفي هو ذاك الذي يرى أكثر من غيره دون أن يفصح عن ذلك[٤].

إلا أنه قد يفصح عن هذه الرؤية متى رأى مناسبة لها، متى تيقَّن أنه يعيد تأليف نفسه المفككة، المشتتة، حالما يصرخ بالرؤية: ها قد وجدتها . . يا إلهي!!.

إن رفع الحجُبِ الكثيفة المحيطة به (الصوفي) ليست - بحسب الدكتور أبو العلا عفيفي - سوى اختراق ومناطحة ما هو مادي في عالمه من جهة، واعتراض على مضمون هذا المادي المَوْقَعَن والمعقلن الذي - يختزل الإنسان في الإنسان من جهة ثانية. فحساسية الصوفي ليست مَرَضية في جوهرها، إنما هي نابعة من تأملاته الدقيقة في عالمه، وما ينظمه ويضبط حركاته، ولكن على نحو سلبي. وليس نشدان الرب سوى الاعتراض الأمثل على رفض الآخر، الذي يعيش حضوره في داخله وأمام ناظريه، وفي تفكيره، ولغته، ويبرمج قواه لها، وهو «المُلَهْوَت» والممثّل بالسياسي الذي رقَّ ورقّى نفسه إلى مستوى المثال الأعلى (الإله مجسداً). وسلوك الصوفي يفصح عن علاقة استراتيجية تقوم بينه وبين واقعه الذي يخترقه عمقياً ويسعى إلى جعله مهزوماً، أو على تحويله و (توليفه) لصالح المثال الأعلى المذكور. وهو الواقع المأسس الذي يرفض مأسسته له، التي تقوم على (باطل)، والحق المطلوب هنا هو نفسه أداة المواجهة مع هذا الواقع وساحة مكاشفة، ولغة الاختلاف المنشودة[٥].

هل ثمة في هذا التوصيف ما يقارب الصوفي الكامن في ثنايا قصيدة سعاد الصباح؟

في قصائد مثل (صلاة)، (امطري ياسماء)، (أنا والغيب)، (موعد مع الجنة) إلى قصائد الحب الممزوجة بالحزن، تكمن كتابة صوفية تفصح

عن نفسها حيناً بلغة المباشرة المكتفية بذاتها، وحيناً بلغة الرمز والإشارة واللمح. إلاّ أن منطقة الكمون الصوفي، لا تبتدئ عند الشاعرة إلاّ من الزوايا الحادة. أي من تلك المنطقة التي صعد الحزن فيها الدرجة التي مكّنته من إختراق الحُجُب. إن فظاعة الخسارة المرئية، ممثّلة بفقد الحبيب، لم تكفها لغة القصيدة «العادية» لتعوّض عن نفسها. بل كان لا بدَّ لها من الاتساع أكثر فأكثر، والارتفاع أيضاً وأيضاً حتى تصبح الخسارة حادثاً محدوداً في وعاء اللاّ متناهي.

إننا ليمكننا أن نرى بوضوح إضاءات، قادمةً من عتمة النص الشعري، حتى في أحلك لحظات الحزن فيه. وتلك سمة خاصة من سمات الكتابة الصوفية، التي تترك، على الدوام، مجالاً مفتوحاً على احتمالات الكشف والبحث عن الغبطة. فإذا كانت الصوفية غير مقيَّدة بأحوالها. أي أن لكل امرئ منها أحواله وأذواقه ومقاماته، فالمشكلة إذاً غير حاصلة، ذاك أن كل شاعر هو صوفي بطبعه وفطرته ما دام إنساناً يسعى قُدُماً لخلق صلة ما بينه وبين الله، أي مع الله، وفيه، من دون واسطة تقيِّده ضمن أنساقها وصرامتها.

تأويل الحزن

لقد ذهبت الصوفية في تأويل الحزن فجعلته أحد مقاماتها ومسالكها. وبحسب الرسالة القشيرية، فإن الحزن حال يقبض عن التفرق في أودية الغفلة، والحزن من أوصاف أهل السلوك. وكان أبو علي الدقَّاق - وهو أحد أساتذة التصوف - يقول: «صاحب الحزن يقطع من طريق الله تعالى في شهر ما لا يقطعه من فَقَدَ حزنه سنين» وجاء في الخبر: «إن الله تعالى يحب كل قلب حزين» وجاء في التوراة: إذا أحبَّ الله عبداً جعل في قلبه نائحة، وإذا أبغض عبداً جعل في قلبه مزماراً. وقال السري السَّقطي: وددتُ لو أن حزن كل الناس ألقي علي. وتكلم الناس في الحزن فقالوا: إنما يُحمدُ حزن الاخرة، فأما حزن الدنيا فغير محمود، الاّ أبا عثمان الحيري فإنه قال: الحزن بكل وجه فضيلة وزيادة للمؤمن ما لم يكن بسبب معصية، لأنه إن لم يوجب تخصيصاً فإنه يوجب تمحيصاً. وقال أبو سعيد الخدري: سمعت رسول الله (صلعم) يقول: ما من شيء يصيب العبد المؤمن من وصب أو نصب (أي من داء وبلاء) أو حزن أو ألم يهمه، الاّ وكفّر الله تعالى عنه من سيئاته [1].

ولأن صلة الحزن بالزمن صلة عضوية، فالزمن الكثيف الضاغط هو الذي يجعل الحزن أليماً وموحشاً. ولئن كانت الصوفية قد تأوَّلت الحزن كماهيَّة من ماهيَّات عروجها الالهي، فمنحته بذلك صفة التقديس، فإنها

قد تأوَّلت الزمن بتأويلها الوقت الذي هو أحد أبرز مصطلحاتها. فحقيقة الوقت عند أهل التحقيق هو حادث متوهَّم، (أي واقع في المستقبل) عُلِّق حصوله على حادث متحقّق. فالحادث المتحقّق وقت للحادث المتوهّم، تقول: «آتيك رأس الشهر»، فالإتيان متوهّم، ورأس الشهر حادث متحقق، فرأس الشهر وقت الإتيان. ويبيِّن عارفو الصوفية فلسفتهم للوقت بالقول: الوقت ما أنت فيه. وإن كنت بالدنيا فوقتُكَ الدنيا، وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن فوقتُك الحزن. وهم يريدون بهذا أن الوقت ما كان هو الغالب على الانسان. وقد يعنون بالوقت ما هو فيه من الزمان، فقد قال قومٌ: الوقت ما بين الزمانين. يعني: الماضي والمستقبل. ويقولون: «الصوفي ابن وقته». ويريدون بذلك: أنه مشتغل بما هو أولى به في الحال. قائم بما هو مطالب به في الحين. وقيل الفقير (العارف) لا يهمه ماضي وقته وآتيه، بل يهمه الذي هو فيه. وبعض الصوفية ذهب إلى إعطاء صورة جدلية صافية عن علاقة الانسان بالزمن فاتفقوا على أن من ساعده الوقت فالوقت له وقت (أي سعادة) ومن ناكده الوقت فالوقت عليه مقتٌ (أي حزن وكَدَرٌ وبغض).

وربما كان الدقّاق من أكثر المتصوفين عناية بالوقت، حين فرَّق بين الوقت بمعناه الأبدي وبين الوقت بوصفه معطىً متهرباً للمرء. يقول: الوقت مبردٌ يسحقك ولا يمحقك. ويعني لو محاك وأفناك لتخلَّصتَ حين فنيت، ولكنه يأخذ منك ولا يمحوك بالكلية. وكان ينشد:

كـل يوم يمر يأخـذ بعضـي ... يورث القلب حسرة ثم يمضي

وكان ينشد أيضاً:

كأهل النار إن نضجت جلود ... أعيدت للشقاء لهم جلود

وقيل في هذا المعنى:

ليس من مات فاستراح بميتٍ إنما الميتُ ميتُ الاحياء[٧]

لم يكن دخول التأويل الصوفي للحزن والوقت في قصيدة سعاد الصبّاح دخولاً برّانياً. إنما أرادت الشاعرة بهذا التأويل، أن تستبطن ما استغلق على الرؤى المسطّحة للأشياء والمعاني. فالحزن المؤدي إلى العدم، لا يحتويه سوى اللاّ متناهي المشرَع على إحتمالات الوجود. والصوفية عندما تأخذ محلّها ضمن دائرة الفعلَ إنما تتخذ لها مكاناً في الوجود. أي إن رؤياها لا تنفصل عن الوجود، بل هي الوجود عينه. وبهذه الدلالة تتحصّل القصيدة حضورها الحيّ وبقاءها. فهي لن تصاب بعد الآن بداء اللاجدوى. وإن كانت ستظل على تحيُّرها وارتباكها توقاً إلى البحث عن مطرح أكثر أماناً.

وسيعطي الغياب في مجمل قصائد الشاعرة مساحة كبرى للتأويل. فالغياب الذي يثير سؤال العدم هو نفسه الذي سيشقُّ نوافذ له في اتجاه الكينونة والأبدية:

«كيف سأهربُ من حلقات الدخانْ؟

وكيف أحدّقُ في ساعة البيتِ

بعد رحيلكَ . . .

يا من سَرَقْتَ الزّمانْ؟؟».

[«إمرأة بلا سواحل»، ص ٥٤]

غير أن السؤال عن الكينونة الضائعة وعن الزمان الضائع المبدَّد بسبب الغياب، سوف يجد جوابه في قصيدة «صلاة» على الوجه التالي:

«أنا إنْ متُّ في هواك فذكراك جنّتي . . .».

إن ثمة تلازماً بين الموت والذكرى، فهما مستمران، دوّامان في لحظة الهوى. أي في لحظة الأبدية والكينونة الناجمة عن الحب الأقصى. فالموت في الهوى يلغي الحزن مثلما يلغي الفرح العابر والنشوة العابرة. وفي هذا المحل بالذات، فإن التأويل الصوفي يتدخّل ليسهّل عملية الالغاء وبقدر عالٍ من التسامح والرضى. ذاك أن الغائب حيٌّ لا يموت في الجنة. وهو قبل ذلك حيّ في لحظة الأبدية المتحصّلة من الطريق الإلهي.

الصوفية تلغي الذاكرة. بمعنى أنها تتأسّس في الآن، في اللحظة التي ما إن تنقضي حتى تليها أختها فيتأسّس الوقت الصوفي على التالي، فالتالي من اللحظة وهكذا دواليك، إلى ما لا نهاية له، إلى اللامتناهي الزمني. وعبر هذه الإوالية يمضي الصوفي في المجاهدة ساعياً إلى الكشف عن لحظة الابدية، ينتشي بها ويختزل الزمان الرياضي فيفنيه، ليفنى هو في اللحظة (. . .) لقد قيل: «الصوفية هم أبناء الوقت»، و«الصوفي ابن وقته». ذاك أن المعرفة الصوفية تنبثق من الحضور هنا والآن. وليس من معرفة ماضية. فهذه المعرفة التي تمت ماضياً وتأسّست لم تعد قادرة أن تستجيب إلى هذا الحضور، فهي عامة. وما يقتضيه هذا الحضور يتمثّل في فرادة التجربة، وفي زمنيتها المتميّزة. وهذه الزمنية هي وقتك أنت. أي هي ما أنت فيه. ما أنت بوصفك فرداً متميّزاً، في لحظة تاريخية متميّزة. فالوقت في التجربة الصوفية هو ما بين الزمانين: الماضي والمستقبل. هو ما أنت فيه هو «السيف»، أو هو ما «يسحقك». والكتابة الصوفية شأن المعرفة الصوفية. إنما هي تاريخ هذا الوقت، تاريخ علاقة الأنا والأنت، أو تاريخ حوارهما. وهي معرفة لا تُنقل. ذلك أنها ليست عقلية بل ذوقية. وكما أن لكل «ذوقه»، فإن لكل «معرفته»، معرفة ذات تحرّض الآخر لكي تكون له أيضاً معرفته. لا يكفي الآخر أن «يقرأ» لكي يعرف، إنما يجب أن «يعيش» وأن «يختبر». المعرفة مكاشفة ومعاينة وليست نقلاً. إنها الحضور لا المضي. والآن لا الأمس والهنا لا الهناك، والذات لا الجماعة ولا المؤسسة[٨].

كل شيء إذاً يقوم في هذا الموضع على التكثيف والاختزال والتوحُّد . فالأبدية والكينونة حصيلتان لسيرورة من التصعيد الروحي يخضع لها الزمان العادي والمكان العادي . ولعل الصوفية وحدها هي التي منحت تلك السيرورة منطقها الداخلي ؛ فجعلتها سيرورة كشوفية ذوقية لا تحدُّ منها محدِّدات العقل وقوانين الكلمات والأشياء والناس .

ليل الخرافة

ثمة ما يحيلنا إلى الكلام على ما نسمِّيه، لا زمانية القصيدة. فالواضح أن تحقيقاً لمثل هذه الكينونة لم يكن لينجز، ثم ليترسَّخ، لولا اللغة الفورية التي عَبَرتْ القصيدة بواسطتها نحو معادلة الزمن المستحيل لتحيله إلى زمن ممكن. إنها لغة التَّماس؛ في ما هي لغة وجودية ترنو إلى أن تولِّف وعاء الكلمات، والاشياء، والوقت دفعة واحدة. وسنرى كيف أحرزت فوزاً بيِّناً على الزمن فكثَّفته إلى حدٍّ أصبحت فيه المسافة المفترضة بين الليل والفجر، وبين الخريف والربيع، مجرد مسافة وهمية كما في قصيدة «أنت أدرى». إن هذا لا يتم الاّ ضمن إواليات العملية الشعرية ولغتها المخصوصة، والاّ فكيف يصير ما هو غير واقعي ولا عقلاني في الواقع، واقعياً وعقلانياً في القياس الشعري. ولسنا نأتي بجديد إذا قلنا إنه في ثنايا هذه الدائرة بالذات تنمو الامكانية الشعرية التي لا تلبث أن تنفجر في وقتها المناسب، وعلى التعيين حتى يؤول التصعيد العشقي بين اثنين إلى كماله الأقصى. وعندها يقول الأول للآخر على لسان السرِّي السقطي، المتصوف الكبير: يا أنا...

في قصيدة «قصة ليلة» ندخل مع الشاعرة في عالم من الاسترخاء الجميل. تتداعى اللغةُ في حركة إنسيابية أفقية، حتى لتكاد تطوي الزمن وتعصره من دون أسلحة حادة. إن لحظة الحب أنشأت عالمها المتكامل. فإذا هو عالم شفاف رقيق على مستويي المكان والزمان. والليلة التي انْبَنَتْ

في الخيال الشعري لم تكن ليلة كالليالي عادية. إنها ليلة أبدية انعدمت فيها جاذبية الوقت، وتبدَّدت كثافته فانفرجت سرائر النفس، وانشرح صدر العالم:

«الله . . . ما أجمل ليلَ اللقاءْ

ربي . . . أمِنْ أجليَ هذا المساءْ؟

رصَّعَتِ الانجُمُ شَعرَ السماءْ

وشاع في الجو رقيق الضياءْ

واكتست الدنيا بأبهى رُوَاءْ

وارتحل اليأس، وحلَّ الرجاءْ

وغرَّد الطيرُ نشيد الصفاءْ

وعانَقَ الزهرُ نديَّ الهواءْ».

[«أمنية»، ص ١٤٧]

إن استهلال القصيدة بالإستذكار الالهي. ثم بمخاطبة الربِّ واستفهامه على النعمة التي أفاضها على الحبيبين، ما يعطي دلالة لامِرَاءَ فيها، على درجة السمو بالزمن في اتجاه اللامعقول. فالزمن الميتافيزيكي، لا الطبيعي، بات وحده الذي يستطيع أن يلبي الحالة العشقية في تلك الليلة الفريدة. وأكاد أقول إن القصيدة لو باحت بما عندها من مكنونات، لكنَّا بإزاء ليلة خرافية بامتياز. تلك التي يرى المحبُّون في غضون لحظاتها الأبدية ما لا يراه الآخرون مهما اتسع خيالهم، أو اتسعت معارفهم.

إن هذا بَدهي ما دام الشاعر في برهة ما، قادراً على رؤية الكون من خلال أجزائه، فتذهله ضخامة الأشياء والأجزاء وجمالها الأخاذ. وهو

ما لا يتسنى للانسان العادي أن يشرع باب النَظَر على هذا النحو إليها .

إن الشّعر بمجمله ، بطبعه - بحسب كولن ولسن - إنصراف عن «تفاهة الحياة اليومية» . وحياة الانسان هي سلسلة من الاستجابات لهذا العالم . وهي على مستويات عديدة مختلفة ، من متعة لعبة الدومينو والثرثرة في حانة ، إلى الزلازل الداخلية في نفس امرئ تحوَّل عن دينه . إن كل موقف إنساني يستثير مستوى مختلفاً عن غيره من الاستجابة ، أي مرتبة مختلفة من الشخصية . فالوعي بالذات عند أم تطعم طفلها يشترك اشتراكاً ضئيلاً في وعيها لذاتها حين تتشاجر مع جارتها بحيث تكون هذه الأم شخصين مختلفين بالفعل . والشاعر امرؤ خبر أعمق استجاباته - ولذا أعمق لحظات وعيه لذاته - وهو وحيد . ويجوز أن يكون لديه مستويات عديدة أخرى من الاستجابة : تجاه الناس ، تجاه السفر ، وتجاه السياسة ، لكن لب حيويته ، وأساس «حياته الخفية» ، إنما يقع في تلك الاستجابة الحميمة للجمال ، فهي التي تستثير أعمق إحساسه بهويته . وحين يبرز التعبير عن الذات من هذه «الحياة الخفية» تختفي «الشخصية» أو على الأقل تصبح ليس أكثر من طبقة رقيقة من الماء وظيفتها أن تنشر الضوء»[٩] .

إن «قصة ليلة» التي نأت في لغتها وتدفُّقاتها عن المؤثرات والانفعالات اليومية ، بدت كأنها آتية من «الحياة الخفية» للشاعرة . حيث هنالك يمكث ما لا يعلن الاّ لحظة المصادفة الشعرية . وحيث لا يستجيب الاّ للتأثيرات الجمالية وحدها . ظهرت الشاعرة هنا كأنها انفصلت انفصالاً تاماً عن وشائج الزمن العادي ، ثم راحت تدلف إلى عالم ميتافيزيكي متنزِّه عن صور ومشاهد العالم الطبيعي المشحونة بالسلب والاستلاب والإكراه والتذرر والتشوهات . ولذا فليس من قبيل الغرابة أن يحدث الانفصال عند الشاعر بين عالمي الشفافية والكثافة . فهو إنفصال ضروري لتتحقق الشاعرية عبر القصيدة الذاهبة عميقاً إلى قاع المعنى . فالقول بأن الشعراء غالباً ما ينطوون على طبيعة مزدوجة هو قول صحيح ولكن بمقدار ما تمنحهم ملكاتهم الإبداعية قوة الموازنة الدقيقة بين الشخصيتين . وبمقدار ما

ينبري المبدع إلى إقامة جسر وطيد بين شخصيته المُلهَمة، المستجيبة للمؤثرات الجمالية، وشخصيته المستثارة بالانفعالاتِ اليومية والصغائر، والمنغّصات، وتوافه الأشياء.

لا تكتفي قصائد احتواء الزمن عند سعاد الصباح بالنأي عن الزمان المألوف حتى تجتنب الخسارات. فهي تستأنف مغامرة التصعيد لعلّها تصل إلى ما يلبي حاجتها الانطولوجية، أي الحاجة إلى ملء خواء في النفس يلدُ مع الانسان بالفطرة. قصدنا، الخواء الناتج عن الاحساس الدوّام بالفجيعة المقبلة، الموت. أما مغامرة الاحتواء فأوّلُ ما تتطلب، التوغّل في قاع اللحظة. التي لا نهاية لها. ثم بواسطة لغة تصنع التاريخ ولا تعيد زمناً مضى. فهي شبيهة بالنقطة الهاربة إلى الأمام، تزداد ضخامتها وتجذُّرها كلما قطعت أشواطاً أخرى في بحر الزمن، وهي التوحّد المشروط بآنيّة متحوِّلة. ذلك المتخيَّل الذي يتراءى أرحب من الزمن، لأنه أرفع من أن يكرّر ماضياً أو يلاحق حاضراً أو يتوقع آتياً لا يدرك منه الاّ السراب. المتخيَّل الذي يدمِّر الحدود ويعيد الأزمنة الفرعية إلى نقطة واحدة مكثفة تولِّد شعراً أسمى من أن يسكن قصيداً واحداً، أو ينحبس في نصٍّ وهمي يختفي معتنقوه وراء «علمانية» مخادعة[1].

غير أن إواليات التصعيد اللولبي في اتجاه الزمن اللاّمتناهي تكتسب طابعاً مركباً متمازجاً في قصيدة سعاد الصبّاح. هنالك محاولة وصول إلى ما يشبه مصالحة مع تيّار الزمن. مصالحة ذات سمة خاصة حرصت الشاعرة على إجرائها خارج القوانين المرسومة؛ أي في الفضاء اللاّمتناهي، حيث سيكون أمامها، في حال كهذه، حفر عسير في أحد اتجاهين لا ثالث لهما:

– إما أن تفشل المغامرة، فتسقط في الفراغ، حيث لا وقت للراحة، ولا مطرح آمناً تلتجئ إليه.

– وإما أن تنجح في إحراز نقطة الابتداء لبلوغ اليقين. وآنذاك تتعرَّف

إلى حقيقة الزمن. حقيقته من حيث كونه مجرّد أسطورة خادعة. وتستدرك أن العالم هو أيضاً مجرّد أسطورة من ذهب كما يقول شوبنهور الذي يمضي ليرى إلى العالم على أنه مجرد خداع. وفي إعتقاده، كذلك، أن الحقيقة الوحيدة هي الارادة . . الارادة في أن تحيا، وأن تبتدع، وتفوز بالسعادة.

لكن الفوز بالسعادة، التي يبيّنها شوبنهور، ليست على الأغلب، التهام اللذة التي تقع أمام العين، أو في متناول اليد. أو حتى تلك التي تحرّك نبض القلب لنزوة حب عابرة. إنها سعادة الفوز بالقبض على الزمن والهبوط على لحظة الأبدية. ذاك أن الشاعر، بهذا المعنى، هو الذي يهبط على لحظته ووحيه، لا ان لحظته ووحيه هما اللذان يهبطان عليه.

في هذه الفسحة بالذات تتدخّل الارادة الشعرية كعامل حاسم من أجل بلوغ نقطة الابتداء. وهي النقطة المفصلية بين الزمن المتناهي والزمن المطلق. بين الزمان العادي ومستهل الاستبصارات الفجائية التي ينتزع الشاعر من لحظاتها رخاءَه الأبدي.

لقد استهلت الشاعرة رحلتها في اتجاه اليقين حين استعانت بكائن يشبهها. إنه الوحيد الذي يوفّر الأمان لها، يملؤها بحبه وتحنانه فتمتلئ هي بالوجود. فالوجود هنا متكثّفٌ به. فهو الوجود والوجود هو. لذا راحت تتشبّهُ به وتتمثله حتى الاتحاد.

في قصيدة «العالم أنت» تمثيل لهذا الكائن الاستثنائي:

«خذ الخريطة . . .

ورتّبها كما تشاء . . .

فالقارات أنتْ.

والبحار أنت

وأنا أنت

من اسمك تبدأ جغرافيةُ المكانْ

ومن عينيك تأخذ البحار ألوانها

ومن ثغرك يولدُ الليل والنهارْ

ومن إيقاعات صوتكْ

أولَدُ أنا . . . ».

[«فتافيت امرأة» ص ٨٥-٨٦]

وفي مكان آخر من «فتافيت امرأة» تبدو كما لو أنها تخشى على «الكائن الاستثنائي» الذي هو الحبيب المرئي، أن يلتهمه الزمن، فها هي تتوسله أن يجعل بينه وبينها مسافة لكي لا تحل الخيبة:

«أتوسل إليك

أن ترفَعَ يديك عن أجزاء الزمنْ

وعن ترتيب أيامي . .

فلقد أعطيتك السبتَ . . والأحدْ

وأعطيتك الثلاثاء . . والاربعاءْ

والصيفَ . . . والشتاءْ

والوقت الذي تكوَّنْ

الوقت الذي يتكوَّنْ».

[المصدر السابق، ص ٦٥]

وعلى الرغم مما يفضي به النص الكامل للقصيدة، من إستخدام مباشر للمعنى، عبر مخاطبة المحبوب ورفع الشكوى إليه، ومنه، وعليه. . فإن المقطع الذي اقتطفْنا يعكس رغبة داخلية ذات دلالة، رغبة في مغادرة سجن «الاستهلاك اليومي» للنفس جسداً ومعنىً. إن هذه الرغبة سنلحظ أثراً لها في غالبية القصائد. وهذا طبيعي ما دامت تتضوَّر شوقاً إلى حرية أرحب وأسمى، إلى المقام الذي يتمكن فيه الانسان القلق من الاتساع والشمول فيصبح إنساناً كاملاً. كان عالم الاجتماع والمفكر الاميركي أريك فروم يحرص في منتهى أيام عمره على وجوب تحقيق الانتقال من إنسان المظهر إلى إنسان الجوهر ومن إنسان التملك إلى إنسان الكينونة. وهو بذلك أراد أن يفتح كوّة في حضارة الألف الثاني الميلادي يستطيع الإنسان المأزوم من خلالها النفاذ من سجون الاستهلاك. وليس من شك في أن مهمة من هذا الطراز ليست يسيرة، وهي تستلزم الحد الأقصى من التحفُّز الذاتي والاستنفار الجماعي.

تيار التهيُّؤ الداخلي

كيف للشعري إذاً أن يهيىء ملامح إجابة على لحظات الكينونة والأبدية، مجتازاً في ذلك المفصل الصعب لتيّار الزمن؟

تبيِّن النماذج الشعرية التي دخلت معركة الزمن الكبرى، أن التهيُّؤ الداخلي شرط ضروري لقهر الزمن وآلامه. وهو شرط أيضاً، لاستقبال فيوضات الأبدية المباغتة. ويستحضر كولن ولسن واقعة حصلت للشاعر ييتس أثناء جلوسه في أحد مقاهي لندن وقد عبّر عنها الأخير في القصيدة التالية:

«ها عامي الخمسون قد جاء . . وانقضى
وها أنا أجلس، رجلاً متوحداً
في مقهى مزدحم في لندن
وأمامي كتاب مفتوح وقدح فارغ
فوق منضدة من الرخام،
وفيما أنا أحدّق من ذلك الحانوت صوب الشارع
توهَّج جسدي فجأة،
وطوال عشرين دقيقة أو أكثر أو أقل،
بدا، ويا لسعادتي العظيمة،
إنه قد غمرتني السعادة، وبمقدوري أن أُسْعِدَ الآخرين (. . .)».

إن كتابات ييتس مفعمة بهذه التبصرات الفجائية، خصوصاً فيما كتبَهُ منها في سنواته الاخيرة، بعد أن تخطى مرحلة الشفقة على الذات، الرومانطيقية لديه، حول «خطيئة الأشياء التي لا شكل لها». ففي قصيدة له دعاها «اللوالب The Gyres» يفتتحها بأن يكرر بضع نبوءات متشائمة عن «المعاد» نجده يقول:

«وماذا يهم؟ إن صوتاً يتسلل من داخل كهف، وكل ما يعرفه هو تلك الكلمة: «ابتهج!»[11].

تفصح قصيدة «حلم صغير» لسعاد الصبّاح، عن تجربة في الأبدية. يذوي الزمن الكثيف في غضونها ليصير عدماً في ما يعادل الدقائق الخمس:

«اتركْني نائمة خمس دقائقْ
على كتفيكْ
حتى تتوازن الكرة الارضية»

[«في البدء كانت الانثى» ص ١١٥]

يحقق الخيال الشعري ما لم يستطع الذهن المعياري تحقيقه البتَّة. ينقل المستحيل إلى دائرة الممكن، حتى ليبدو لك المستحيل ممكناً في الذهن المعياري. ذاك أن «توازن الكرة الارضية» في القصيدة هو توازن حقيقي وطبيعي بالنسبة إلى المحب الفعَّال. فعالم المُحبِّ الداخلي هو عالم لا طبيعي بفعل الاشتعال الذي يحرق كل جارحة من جوارحه. إنه التوازن المشروط بفعل الحب. أو ليس النوم على كتفي المحبوب هو مصدر التوازن الوجودي، ومن دونه اختلال وجحيم يأكل ثنايا النفس؟

ما يوجبُ الاشارة أن خيال القصيدة أحرز إنجازاً مهماً حين وَازَن بين الجسدي واللاجسدي. حين أطلق الجسد من أغلاله وجعله متحداً إتحاداً شرطياً بالكون الأرضي. إن هذا لن يحقّقه خيال عادي، بل خيال خلاَّق

يتولى عملية التحويل بين المحسوس واللاّ محسوس. ففي الخيال الخلاّق إذن، يتحول المحسوس واللاّ محسوس: الأول يصعد، والثاني يهبط وتلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي والحب الروحي، والتي يتولّد عنها أيضاً الحب الصوفي، إن هذا الحبّ يوصل إلى حالةٍ من الوجود الأعلى، والوعي الأعلى: يتحد العاشق بالمعشوق، في حب بلا حدّ. يشعر المتصوِّف أنه تحرّر: يخرجُ خارج ذاته، خارج الحدود الطبيعية والحسّية. يخرج من ذاته لكي يدخل أكثر فأكثر في ذاته[١٢].

إن ثمة طبيعة أخرى يوجدُها الصوفي، يعيشها، ويطمئن إليها. هذه الطبيعة هي حقيقة الخيال المتجسمة في ذاته؛ وفي الكلمات التي تنطوي عليها القصيدة أو النص بعد أن ينقلها إليهما. إنها تبدو لنا، نحن الذين على مسافة منها، بمثابة سراب لا طائل منه. فالطبيعة المنوجِدَة من طرف الشاعر الملتحف بالكلمات هي طبيعته هو ولا دخل لنا بها، إلا من حيث اشتراكنا معه في الألوهة الكامنة فينا. لكنها بالنسبة إليه بمثابة حقيقة لا يمسُّها الشك أبداً. فهي الطبيعة التي استولدها خياله إثر تحوّل مثير في كينونته. وإثر مجاهدات وذوبانات لا حصر لها في دوائر الحزن والفرح والخوف، وعوالم الألوهة.

لقد حققت صوفية أقصى الشرق الآسيوي رؤاها؛ عبر بوذا الذي رأى إلى اللمح الباطني الانخطاف بالوجود على الصورة التالية: «إنك حالما تلمح هذه الحقيقة الكبرى ينتفي الشك لديك تماماً، ويتضح الأمر فيما يتعلق بنقطة واحدة: هي أن حياة الإنسان ومشاغله منفصلة تماماً عن تلك الحقيقة، بقدر انفصالها عما لو كنتَ أخطبوطاً يهتم بدراسة الفلك». في ملحمة «بهاجافات غيتا» يشرح «كريشنا» للمقاتل «أرجونا» إن العالم كما يراه الإنسان لهو وهمٌ يخفي حقيقة الله. وإن روح الإنسان هي الله أيضاً. وبمعنى موهم للتناقض، تستطيع أنت أن تصل إلى اللّه، إما بالغوص الكامل في داخل نفسك أو الانفتاح المطلق على الخارج. «فالابدية تفتح بابها من مركز الذرّة» هذا ما قاله وليم بليك، معبراً عن الفكرة ذاتها. غير

أنه في ذروة «الغيتا»، وبعد أن يتم التلقين، يسمح «كريشنا» لـ«أرجونا» أن يلمح كليَّة الله:

«أيتها الصورة الكونية، أنا أراك دون نهاية

عدداً لا متناهياً من الأذرع، والأعين والأفواه

والبطون. ولا أرى، أو أجد لك نهاية أو وسطاً أو بداية.

أراك متوَّجةً بالأكاليل، تمنحين الصولجان والقرص،

ومضيئة كل اتجاه والعيون ترتدُّ حسيرة من سناكِ

أراك متوهجةً كالشمس، كالنار، وملتهبة إلى ما لا نهاية...».

إن هذه الرؤيا - رؤيا عين العصفور - أو بالأحرى، رؤيا عين الله- تكشف من المعاني ما تعجز عن أن تكشف مثله عين الدودة، التي هي إدراك الانسان العادي. منذ هذه اللحظة يغدو كل شيء مبرراً، كل شيء حسناً. ليس هناك ارتداد بصر بعد الآن ولا شكوك ولا مخاوف. ونحن نجد في بداية «غيتا» (وهي جزء من مهاباراتا، الملحمة الهندوكية المعروفة) أن «أرجونا» رفض الذهاب إلى المعركة لأنه يعرف وجوه من سيقابلهم في جيش العدو. وتمزقه الشفقة عليهم. وعندئذ يطمئنه كريشنا أن مخاوفه سخيفة: «اخرج للقتال... فقد ذبحتُ أنا هؤلاء الرجال من قبل»[١٣].

تدخل الكتابة كعامل حاسم في إنضاج التهيّؤ الداخلي لولوج زمن الألوهة. فالكتابة هي منطق التجربة الذاتية الساعية نحو هذا الزمن. أو بالأحرى نحو بلوغ اللاّزمن عن طريق انتشار في الوجود مثلما ينتشر ضوء الليل فوق صفحة الماء. فأنى أبصرت الماء أبصرت ضوءاً يختلج ويتلألأ، كلما اختلج الماء وتلألأ. سوف نرى ملامح هذا التهيُّؤ في إحدى قصائد الحب عند سعاد الصبّاح:

«إن الكتابة...

تبتكر لي جنّات اصطناعية
لا أستطيع دخولها
وتعطيني حرية
لا أستطيع ممارستها
وتخلق لي جزراً لا زوردية
لا أستطيع السفر إليها . .
الكتابة إليك
هي صمام الأمان الذي يمنعني من الانفجار
والمركب الوحيد الذي أصعد إليه
حين تمضغني العاصفة . . . ».

[«قصائد حب» ص ٢٤]

رغم أن منطق القصيدة هنا يترجّح بين وجهين حائرين لوظيفة الكتابة؛ وجه الخيال ووجه الحقيقة الواقعية المرة، فهناك استدراك بأن للكتابة فعل الخرافة، كونها تعصم عن الانفجار والعدم. أفلا تبدو ممارسة الكتابة على هذا النحو ضرباً من ضروب التوحّد مع الذات؟ أكثر من ذلك، أفلا تبدو طقساً صوفياً يستظهر إحتجاجاً على الوجود السلبي، على الزمن الآخذ بناصية الكائن نحو الهاوية؟ . . .

إن مقدمات كهذه، وأيّاً تكن نوازعها، واضطراباتها، وفوضاها، وتحيُّرها، فلا مناص من أن تفضي إلى ذلك العالم المرتجى. الذي هو غاية العملية الشعرية وفضاء القصيدة المفتوح . . .

الفصل الخامس

حب المابعد

من عرفني أحبَّني . ومن أحبَّني عشقني . ومن عشقني عشقته .
ومن عشقته قتلته . ومن قتلته فعليَّ ديَّته . ومن عليَّ ديَّته فأنا ديَّته . .

«حديث قدسي»

الحب الكوني = تعديم الزمن

يثير شعر الحب في قصيدة سعاد الصبّاح سؤالاً إشكالياً: ما الحب؟ أي مفهوم. وأية ماهية؟ كذلك الأمر بالنسبة إلى المحبوب، موضوع للحب ومحرّك له. أي محبوب تريد؟. من أي صلصال هو؟ أهو رجل من معدن الرجال الذين يمرون في الشوارع أو يجلسون في المقاهي أو يحاربون ويعشقون ثم يموتون كما لو أنهم لم يكونوا؟ أم أنه رجل غير عادي. حُلُمي. ميتافيزيائي. مثل سائر الرجال شكلاً وهيئة ومظهراً. لكنْ ليس مثلهم في شيء من حيث محدوديته وقابليته للاستهلاك ولاجدواه؟

إن ما تصوّره لنا القصيدة يُظهر بزيادة من الوضوح، المقام الذي يتساكن فيه المحبّون، أو الذي يقيمون فيه على غير وفاق. وهو مقام غير عادي في أي حال. هنالك على الدوام اعتراك حميم بين المحب والمحبوب. المحبّ توّاق إلى إحراز حرية ما مطلقة، من وراء حبه لحبيبه. كأنه بذلك يريد أن ينوجد فيه بعد أن كان عدماً. يريد أن يكون مرآته وخياله وظلاله ووقته وكينونته ولحظته الأبدية في كل حين. ولأن المُراد أدنى إلى الإستحالة منه إلى الإمكان فسيبدو لنا الحبيب المتوخّى طيف كائن لا يلبث أن يزول بمجرد أن تنعدم المسافة بينه وبين المحب. أو أنه قد يبدو أحياناً كائناً من نار يحرق بلا هوادة ولا رحمة، وأحياناً أخرى كائناً ينتمي إلى تلك الكائنات المتفوقة (النيتشوية) التي يبلغ معها الشاعر في قصيدته نقطة التأليه «النيرفاني» لكي يهجع ويطمئن.

غير أن قصيدة الحب في شعر سعاد الصبّاح تولّد فيك حَيْرةً ما . فرغم وضوحها، ومباشرتها ، وصراحتها، هي لا تخاطب حبيباً بعينه، وإنما خيال رجل يجب أن يكون وهو غير موجود. كأنما تخاطب الغياب. اللاّ جسدي. لكي تجتنب الوقوع فريسة الخيبة. أو ضحية المتناهي الذي سيعيدها حالَ الاستجابة لنزعاته التملكية، إلى زمن الخسارات الصغيرة. وتفاهات الحياة اليومية. في «إلى رجل يخاف البحر» نقرأ:

«أيها الرجل المشنوق على حبال الوقت

ابقَ مطموراً تحت أرقامك وأوراقك

ابقَ واقفاً على مرفأ الطمأنينة . .

أما أنا . .

فمسافرة في البحر . .

ومسافرة مع الشعر

ومسافرة مع البرق

مسافرة في كل الأشياء .

التي لا تعرف التوقيت . . »

[«فتافيت امرأة»، ص ٨٤]

في هذه القصيدة تبتدئ الشاعرة من المحل الذي انتهت إليه. ونستطيع أن نقول إنها ابتدأت حيث لم يعد المتناهي التملُكي يلبّي تأججها الروحي. لم يعد الرجل هو ذاك الذي أعتادت بنات حواء على تسميته «فارس الأحلام». لقد كَبُرت الحاجة؛ وتوسعت المساحة، واتسعت رؤية العين والقلب. فالرجل الذي ترنو القصيدة إليه لا شبيه له سوى في المدن

الفاضلة . إنه رجل «الإنسان الكامل» عند الشيخ ابن عربي وهو «المتفوق» عند نيتشه . إنه ينتمي ، على ما يبدو ، إلى صنف الرجال المتألقين الممتلئين بسحر المعنى وجاذبية الجسد . بل إلى أولئك الذين تنظر المرأة في مرآتهم فترى ذاتها وكأنها المرآة نفسها . حين تحدق أكثر سترى أنها كانت هناك وراء المرآة من قبل أن تنظر ويأتيها انعكاس الصورة . أما الرجل الذي يخاف البحر والسفر والبرق والشعر ، الرجل الذي لا يعرف الأشياء التي لا تعرف التوقيت فمنبوذ ممقوت . عليه أن يبقى في حمأة خساراته الأكيدة . وفي ملذاته العابرة التي تمنحه نعمة الوهم ، في أنه واقف على مرفأ الطمأنينة . إن رجلاً كهذا ينتمي ، بالنسبة إلى الشاعرة ، إلى زمن الما قبل ، إذ كان كل شيء جميل رهناً بما تراه العين وتلمسه الأصابع ويذوقه الفم . ولذا فإن القصيدة حين تُرتحل في عالم الما بعد الفسيح ، تصبح ذات رؤيا . ومعها يصير للحب رؤية أخرى ومفهوم آخر مختلف عما قبل . في الما قبل حبّ قابل للخسارات المفتوحة على العدم والخواء واللاّ جدوى ، وفي الما بعد حبٌ خالد ، أبديٌ يبقى يسبح في فضاء الكينونة اللامتناهي . إنه حبٌ كونيٌ يصير معه اللاّمتناهي في الصغَر لا متناهياً في الكبَر . ومعه ينتفي الزمن الكثيف الضاغط المرعب لتحلَ مكانه لحظات الأبدية . إن الحب في هذا المحل يُخرسُ دقّات الساعة . والسعادة الناجمة عنه توقف الزمن . « إنها حالة من الغفلة البريئة يزايلُ أثناءها الهمّ والقلق والاضطراب النفسي ، التي تقف على جزيرة بمفردها ، حرة بمنجاة من الألم . حيث لا يعود من أهمية سوى للإستمتاع بهذه النعمة التي تلغي الدنيا الزائفة السطحية ، التي كنا نعيش فيها من قبل ، والتي كانت تخبئ خلف مظهرها الكاذب ذلك العالم الآمن الذي ندخل الآن منطقته المسحورة والذي هو وحده الحقيقي (. . .) ومهما يكن من شيء فالحياة بهيجة يقوى المرء على احتمالها . يوم الثلاثاء يعقب يوم الإثنين ، ثم يأتي من بعدهما يوم الأربعاء . العقل ينمو في حلقات فتقوى الذاتية والنمو يمتص الألم . وبما أن الحياة لا تكفّ عن حركة فيها طنين وعنف متزايدان ، فإنها تبعث فينا اندفاع الشباب وفورته حتى ليبدو الكائن بأكمله وكأنه لا يتوقف مسرعاً

عن الحركة كزمبرك الساعة. إن مجرى الزمن يتدفق مسرعاً من كانون الثاني إلى كانون الأول، ويجرفنا تيّار الأشياء التي أصبحت مألوفة لدينا، حتى أنها لم تعد تترك في نفوسنا أثراً فنطفو.. ونطفو[1].

وليس ثمة ريب، أن لحظة الفرح المتأتّية من الأبدية تضعنا في حيوات أخرى نستطيع أن ننعم بعوالمها وفراديسها ما دمنا نجانب التعلُّق المخيف بـ «حبال الوقت». وما دمنا نحتفظ بتوازن لا يفصل بين ما هو روحي وما هو جسدي. وإنما يشدُّ من أواصرهما في سبيل إحراز المزيد من مسافات الانفصال عن الزمن.

إن مقاربة هذه اللحظة تبدو لافتة في خطاب الحب عند سعاد الصبّاح. وسنقرأ هذا بوضوح في قصيدة «العالم أنت»:

«خذ الخريطة...

ورتّبها كما تشاء،

فالقارات أنت،

والبحار أنت،

وأنا أنت

(...)

من اسمك تبدأ جغرافية المكان،

ومن عينيك تأخذ البحار ألوانها،

ومن إيقاعات صوتك

أولدُ أنا».

[«فتافيت امرأة» ص ٨٥-٨٦]

لقد توحّد الوجود بالحبيب فصار العالم بتجلياته صورة له. ولما كان المحبُ كائناً في هذا العالم، وهو أحد صوره المتجلّية، غدا المحبوب تجلّياً له. ذائباً فيه، هو هو. وفي هذه المنطقة من التوحّد والذوبان يمسي العالم كله مكاناً لفعل الحب. ذاك أن كل شيء ينادي باسمه ويدعو إليه. ويستغرق فيه.

في قصيدة «الحب على مستوى الكون» ما يحاكي تلك المنطقة:

«عندما أحبك

أتجاوز حدود العلاقة الخاصة،

لأدخل في علاقة حب،

مع العالم كله . . .»

[«فتافيت امرأة» ص١١٣]

إذا كان الخيال ضرورياً هنا لتشييد حب على مستوى الكون فإن وجوده تم بفعل إرادة أملت فعل الوجود. وهو لم يتم تلقائياً كأي موجود بالمصادفة. لقد حدّد الجرجاني المعنى الناجم من الخيال بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفيٌ. وأنه مفتّن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر الأ تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً. ويقول: إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في إختراع الصور ويعيد، وإنه يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي» (الجرجاني: أسرار البلاغة).

يكاد الحب يكون المقام الوحيد الذي يفتح له الخيال الشعري أفقه اللاّمتناهي. ونكاد نجزم بأن الحب متى استوطن قلب القلب قبض على الخيال اللاّمتناهي، حيث لا فرق لحظتئذٍ بين حب العالم وحب الله. فكل

شيء في العالم هو تجلٍّ للألوهية وفيضٌ منها عليه.

ما الحب إذن؟

إنه علّة التكوين. فالوجود فعل حب. وفي الحديث القدسي: كنتَ كنزاً مخبوءاً فأحببتُ أن أعرف فخلقت الخلق، فتعرفت إليهم فعرفوني. فبالحب تظهر معرفة العارف بالله، وبه يتجلى علمُ الله بالانسان. ولعل الصوفية هم أكثر من ذهبوا في عوالم الحب، وسيروا أغواره السحيقة. وهم رأوا إلى أنه الحب لا يُحدّ، لكنه يُدرك بالذوق. وإذا كان الحب لا يُحَدّ من حيث ذاته، فإنه يُحَدّ من حيث نتائجه وآثاره ولوازمه. ولكي نعرف الحب يجب أن نذوقه. وهذا الذوق لا يروي، فالحب شربٌ بلا ريّ، ومن قال رويت منه ما عرفه. فكلما شرب المحبُّ من الحبِّ ازداد عطشاً إليه.

معنى ذلك أن الحب لا يوجَد في حالة من الثبات، بحيث يمكن تعيينه أو تحديده. وإنما هو في حالة متحوِّلة على الدوام. إنه كالنهر لا يتكرر مرتين - بحسب التصوّف الهندي - والحب لا يقبل شريكاً أو مشاركةً. فالقلب لا يسع في الحب اثنين. ومن طبيعة الحب «أن يُصمَّ صاحبه عن كل مسموع سوى ما يسمعه من كلام محبوبه أو أن يُعميَهُ عن كل منظور سوى وجه محبوبه، وأن يخرسه عن كل كلام الاّ عن ذكر محبوبه، وذكر من يحب محبوبُه، وأن يُختم على قلبه فلا يدخل فيه سوى حب محبوبه، وأن يرمي قفله على خزان خياله، فلا يتخيَّل سوى صورة محبوبه. دون ذلك لا يكون حباً، ولا يكون صاحبه مُحباً. ذلك أن الأصل في الحب هو أن يكون المحبّ عينَ محبوبه، وأن يغيب فيه عن نفسه فلا يعود هو نفسه، وإنما يتماهى مع محبوبه»[٢].

لقد ركّزت الكتابة الصوفية على الحب، كلامتناه يعصم من الاندثار؛ ومن تشيؤ الطبيعة الالهية للإنسان. جعلت من الحبّ الالهي مبتدأ رغبتها لكي ترتحل بعيداً في الفضاء الحميم والصعب في آن. يرى ابن عربي: أن الحب يقترن بلذة لا لذة فوقها. وأن له شراباً، يصفه بأنه التجلّي الدائم

الذي لا ينقطع (. . .) والكأس بوصفها القلب هي عين المظهر . والشراب هو عين الظاهر فيه والشرب هو ما يحصل من المتجلّي للمتجلّي له ، أي للشارب . وشراب الحب هو بمعنى آخر ، حب الله لنا لكي نحبُّه . فإذا أحببناه . عرفنا بشربنا شراب حبه لنا ، إن حبَّه لنفسه هو عين حبِّه لنا . وبهذا الشراب يسكرنا ، فلا نعود نعرف أننا نحبه ، مع أننا نحس بأننا نحبه (. . .) هكذا يكون شراب حبه لنا هو العلم بأن حبَّنا له هو من حبِّه لنا . فهو يغيِّبنا عن حبّنا له .

إن ما تفضي إليه قصيدة سعاد الصبّاح هو اقتراب بَيِّنٌ من مفهوم الصوفية للحب . كما في قصيدة «حديث إلى نفسي» :

«أيها الحبّ . . . يا ملاذ المساكين ، ويا رحمة من الرحمن

أنا لولاك ما رأيت سَنَى اللّه ، ولا ذقت لذة الإيمانِ

أنا لولاك لانحدرتُ إلى السَّفحِ ، ولم أرتفعْ لِسَمْتِ التفاني

فانتشل زورقي إلى شاطئ الامان،

وهدّئ لواعج الحرمانِ ،

وأعِدْ لي العَهْدَ الذي يجدُ القلبُ به عودة إلى نيسانِ . . »

[«إليك يا ولدي» ص ٥٤]

لكن القصيدة لا تكتفي بالتسليم للحب بهذا القَدر من العلياء المطلقة . فها هي تمضي بعيداً في طلب كشف المعرفة المحجوبة وَلو عن طريق الرجاء والتمنّي :

«ليتنا ندرك ماذا . . خلف أستار الرواية؟

بعد أن يستأثر الموت بأبطال الحكاية ،

إفنَاءٌ، ثم بعثٌ، ونشورٌ وبداية . .

تجمع الأحباب في ظل حياةِ اللاّ نهاية؟

(. . .)

إن يكن هذا . . فيا ربَّاه عجِّل بالمصير،

وأجرْني من عذابي . . أنت يا خير مُجير،

قرِّب الموعِدَ يا ربي إلى يومي الأخير،

هات يومَ البعث، واجمعني بمحبوبي الصغير»

[من قصيدة «ليت»، ص ٥١-٥٢]

مراتبية الحب ومقاماته

للحب عند الصوفية ثلاث مراتب : إلهية ، وروحانية ، وطبيعية .

تمثّل الأولى حب الانسان لله ، وحب الله للإنسان ، وتمثل الثانية السعي في مرضاة المحبوب ، بحيث لا يبقى للمحب مع محبوبه غرضٌ ولا إرادة . أما المرتبة الثالثة فتتمثل في المطالبة بنيل جميع أغراض الحب الطبيعي ، سواء سرَّ ذلك المحبوب أم لم يسرَّهُ . ولا يحبُّ المحبوب في الحب الطبيعي ، لذاته ، بل يحبُّ لما فيه من النعيم واللذة . وهذه حقيقة تسري كذلك على الحب الروحاني والحب الالهي .

والغاية من الحب الطبيعي الاتحاد . بحيث تكون روح المحبّ روحاً لمحبوبه بطريق الالتذاذ وإثارة الشهوة . ولهذا الحب فعلٌ نفسي وجسدي في المحبّ ، يعلّله ابن عربي بتعاظم صورة المحبوب وتضخمها ، بحيث يضيق خيال المحب على استيعابها ، مما يؤدي إلى نحول بدنه وتغيّر صورته ، فيصفرُّ لونه ، وتذبلُ شفتاه ، وتغور عيناه ، تضعف قواه ، ويفش عليه إذا رآه ، ويُصعقُ ، وفي الأخير ، قد يُجنُّ .

ولا يعلّل المحبّ فعلَ المحبوب ، وإنما يقبلُه ويعيشه . ذلك أن التعليل من صفات العقل ، ولا عقل للمحبّ بل إن الحبّ الذي يدبّره العقل . لا خير فيه . فالحب لا يجتمع مع العقل في محل واحد . ولهذا لا بد من أن يكون حكم الحب مناقضاً لحكم العقل . ولئن كان العقل للنطق والتهيام

للخرَس، كما يقول إبن عربي، فإننا ندرك علاقة الجنون بالكلام. فالجنون يَبدأ عندما لا يعود المحب قادراً على الكلام، أي عندما يخونه الكلام. ولهذا كانت لحظة اللقاء الخاطف بين الجنون والكلام، بين جنون يتكلّم وكلام يُجَنُّ، هي لحظة التعبير، أو لحظة الشعر بامتياز. وهي لحظة نادرة حسب رأي أدونيس.

والغاية من الحب، في مرتبته الروحانية، هي التشبُّه بالمحبوب، مع القيام بحقّه، ومعرفة قدره. . وإذا كان الحب الطبيعي خاضعاً للحد والمقدار والشكل، فإن الحب الروحاني، على العكس، خارجٌ على الحدّ، وعلى المقدار والشكل. ولهذا، حين يتمكن هذا الحب من الحبيبين، لا يشكو أي منهما فراق الآخر، لأنهما ليسا من عالم الأجسام، والمعاني هنا لا تتقيَّد ولا تتحيَّز.

وفي هذا الحب، يحب المحبوب محبوبه لنفسه، وله هو، فهو حبٌ جامعٌ، على العكس من الحب الطبيعي حيث المحبُّ لا يحبُّ الا لأجل نفسه هو. وفي الحب الروحاني إذا تلبّس بالصورةَ الطبيعية وظهر فيها، تصير ذاتُ المحبوب عين ذات المحب، وذاتُ المحبِّ عينَ ذات المحبوب. ويصح للمحب أن يقول: أنا مَن أهوى. ومن أهوى أنا . . «وَجْدي إنما هو علي، وعشقي إنما هو فيَّ، وولهي إنما هو بي، ففيَّ أهلَك. ولي أملُك، فأنا المحب المحبوب وأنا العاشق المعشوق».

أما الحب في مرتبته الثالثة الالهية، هو حب الله للانسان، وحب الانسان لله. وفيه يشاهد الانسان كونَه مظهراً لله. وهو لذلك الحق (الله) الظاهر كالروح للجسم، باطنه غيث فيه لا يُدرَك أبداً، ولا يشهده الا محبٌ. ويكون الحق (الله) مظهراً للإنسان فيتّصف بما يتّصف به الانسان من الحدود والمقادير والأعراض، ويشاهد الانسان ذلك، وحينئذٍ يكون محبوباً للحق.

يقول ابن عربي: إن لمقام المحبة أربعة ألقاب:

أ- **الهوى**، وهو سقوط الحب في قلب المحب. من هَوَى: إذا سَقطَ، وهو ذو سلطان لأنه من العالم العلوي، إنه استفراغ الارادة في المحبوب.

ولولا الهوى ما هوَى من هوى بحسب ابن عربي.

ب- **الحب**، وهو خلوص الهوى إلى القلب، وصفاؤه من كل كدَرٍ. وسلطان هذا الحب أعظم من أن يزيله أي شيء.

جـ- **العشق**، وهو افراط المحبة. لذلك يوقدُ نار الشوق والوجد، إنه التفاف الحب على المحب، حتى يخالطَ جميع أجزائه. وهو مشتق من العَشَقَة، أي نبتة اللَّبلاب التي تلتفُّ حول ما تنمو قربه. وفي العشق يكون العاشق تحت سلطان المعشوق. وفي العشق، عشق الانسان أو الله، يقابل العاشق بذاته كلها معشوقَهُ (الانسان أو الله) لأنه يماثله، فلا تبقى فيه فضلة ليصحو، فيهيمُ في ظاهره، وباطنُه في باطنه. هكذا لا يسمى الحب عشقاً، الاّ إذا ظَهَرَ الحب في حبّة القلب، وعمّ الانسان بجملته، وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسَرَتْ تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه، وغمرت جميع مفاصله، وعانقت جميع أجزائه، جسماً وروحاً، ولم يبقَ فيه متسعٌ لغيره، وصار نطقه به، وسماعه منه، ونظره في كل شيء إليه، ورآه في كل صورة.

د- **الودّ**، وهو ثبات الهوى أو العشق، في ما يسوء وما يسرُّ على السواءْ.

ويمضي التوصيف الصوفي للمحب والمحبة فيأتي على لسان ابن عربي بكلام مؤداه أن سطوات التجلي الالهي تبعث في المحبّ أحوالاً مختلفة، كمثل البَثّ والوجد، والحزن، والكرب، والسُّكْر، والجوى. وكمثل الشوق، والغرام أو الهيام، والكَلَف، والبكاء، والذبول، والانكسار، والاصطلام، واللوعة. ذلك أن المحبة المفرطة تذهب بالعقول، أو تورث

النُّحول، والفكر الدائم، والهمّ اللازم، والقلق، والأرق، والوَلَه والبَلَه. ويعرِّف ابن عربي بعض هذه الاحوال، فيقول عن الغرام مثلاً، إنه الاستهلالُ في المحبوب بملازمة الكَمَد، وليس للحب صفة أعظم إحاطة من الغرام.

ويقول عن الكَمَد إنه يورث الذوبان، وإنه حزنُ القلب الاكثر شدة، لا يجري معه دمعٌ، لكن صاحبه يكون كثير التأوه والتنهُّد.

ويقول عن الاصطلام إنه نار لها اضطرام. ترد على قلوب المحبين فتحرق كل شيء تجده إلا المحب.

ويقول عن اللوعة إنها حرقة الهوى. وعن الجوى إنه الانفساحُ في مقامات المحبة، لأنه مأخوذ من الجو.

ويقول عن الوَلَه، إنه الانشغال بالحب عن المحبوب، وعن السُّكر بأنه يذهب بالعقل وإنه المرتبة الرابعة في الحب، لأن أوّله ذوقٌ ثم شربٌ ثم ريّ ثم سكر. ويقول عن الهيام، إنه العشق للجمال والهَيَمان في الدَلال، وإن المحب هائمُ القلب، أي حائرٌ في الوجوه التي يريد القلب أن يتقلَّب فيها.

ويقول ابن عربي عن الحزن إنه أصْعَب المحبة أو أشقها، وعن المدلَّه إنه سكران العقل، والذي لا تدبير له، وعن البث، إنه الهموم المتفرقة من أجل الصور الكثيرة التي يقع فيها تجلّي محبوبه. ويقول عن الوجد إنه ما يصادف القلب من الاحوال المغنية له عن شهوده، وعن الكرب يقول، إنه (أي الكرب) ما يجده المحب من الغليل، والحُرقة، والاصطلام، ويقول إن الحب يعمي ويصمّ...

لا تنأى قصيدة سعاد الصبّاح العشقية عن المفهوم الذي يبيِّنه الشيخ الاكبر عن الحب. حتى أن المنطق الداخلي للقصيدة يبدو أدنى إلى رؤية الصوفية منها إلى أية رؤى أدبية أو فلسفية أخرى. إن المعنى الذي تتمحور حوله القصيدة هو معنى صوفي بامتياز، ولو جاء عارياً من الستائر اللغوية

والاستخدامات الرمزية الإشارية التي تميّزت بها القصيدة الصوفية عن الجملة. لعلنا نجد تمثيلاً لهذا الرأي من خلال نماذج من القصائد توزعت على غير اتّساق منهجي سحابه الدواوين السبعة التي أصدرتها الشاعرة. مثالاً نقرأ قصيدة «الحب في الهواء الطلق»:

حين أكون بحالة عشق،

أشعر أني صرتُ بوزن الريشة،

أني أمشي فوق الغيم،

وأسرق ضوء الشمس،

وأصطاد الاقمار...

[«في البدء كانت الأنثى»، ص ٤٠]

إننا هنا بإزاء تحوُّل في كيمياء الجسد، يُختزل فيه الزمن حتى ليكاد ينعدم، لولا اللحظات التي استغرقت كتابة القصيدة. لكن التحوُّل مصحوب بانذهال العاشق الذي نقله عشقه إلى الخرافة؛ فبدا كما لو أن الخرافة حقيقة لا يمسّسْها لَبْسٌ أو شائبة. كأن القوة السحرية التي يخلقها العشق في كينونة العاشق ذات فعل يقلب المستحيل إلى ممكن. إن التخفُّف من أثقال الجسد إلى درجة فقدان الوزن والسير فوق الغيم، واصطياد الاقمار والأنجم، إن هو الا حضور في الابدية والكينونة لا يتحقّق فيه غير المتألهين.

وغالب الظن أن فناءً عن الجسد كالذي تكشفه القصيدة، لن يحصل لأحد ما لم ينخرط حقيقة في تجربة العشق. حيث يتضاعف الحب ليصبح مفرطاً في المحبة. ويلتف الحب على المحبِّ حتى يخالط جميع أجزائه. فيظهر الحبُّ - حسب ابن عربي - في حبّة القلب. وإذ ذاك يستهل العاشق

إرتحاله في الطبيعة اللاّمتناهية، فيقطع الافلاك والمجرات بومضة البرق.

متى وُجد العشق إذاً، وجدت الأبدية، وانعدم الزمان الكثيف المظلّل لأجنحة الروح. ولقد أفصحت الشاعرة عن هذه الجدالية في قصيدتها «التوقيت النسائي» على الشكل التالي:

لا يوجد توقيت شتويّ لمشاعري،

ولا توقيت صيفي لأشواقي،

إن ساعات العالم كلها،

تضرب في وقت واحد

عندما يحين موعدي معك

وتسكت في وقت واحد،

عندما تأخذ معطفك وتنصرف.

[«في البدء كانت الأنثى»، ص ٤٦]

تنبئنا القصيدةُ أن الغياب موت وخواء، والحضور امتلاء بحيوات لا حصر لها. إذ يصير المعشوق بحجم العالم وما فيه من أعيان وصور وأشياء. وفي هذه الحالة الاخيرة، ليست لكلمة موت أو عدم من معنى بالنسبة إلى العاشقة. إن تلك الخدعة العظيمة التي يوفّرها الشعر تمحو مقاييس الذهن محواً مبرماً وتجعل الشاعر يعيش لحظة حقيقة مشعة. العشق باعث فرح ولذا فهو باعث للحظ الابدية فعندما نتأمل العالم، ونحن نعيش في الزمان لا نراه جميلاً. لأننا ننظر إليه حينذاك بعين جسدنا، التي تشوهه وتظهره لنا فقيراً، مجدباً، وتعكس عليه ظلال تعاستنا التي تسلبه كل رونق، ومن الطبيعي في مثل هذه الحال أن نخاف الموت، وأن نقلق للغد، فالزمان عامل فناء، ومنظار يفضح عدم الاشياء

وتفاهتها. لكن عندما نستشرق العالم من كوّة الابدية فإنه يتبدى لنا في أوج سحره، لأننا نطل عليه، من هذا العلوّ السامي. بعين روحنا، التي تبيِّن خصوبته وغناه وامتلاءه بالامكانات والوعود، ونكون على درجة من الفرح تضفي نورها على كل شيء، وتحيطه بهالة من الروعة والبهاء. كيف لنا بعد أن تخشى الزوال، أو نعرف الهمّ، طالما أن الروح تعيش خارج نطاق الفناء وحروف الأيام: ليس لكلمة موت من معنى بالنسبة إليها.. فهي وجود محض يتيح لنا اكتشاف ماهيات الاشياء المحتجبة عادة. في مثل هذه اللحظات يبيح لنا العالم كنوزه الدفينة. فإذا به حافل بالمادة الشعرية جدير بالوصف. عندئذ فقط يجب أن نكون على استعداد لتلقي عطاياه، وتدوين المفاتن المحظورة التي أسفر عنها فجأة، إذا كنا نريد بالفعل، أن نبدع عملاً فنياً. فالأبدية هي الباب الوحيد الذي يفتح على الجمال، والذكرى هي إحدى الوسائل للولوج منه. ولذلك لم يكن أمام مارسيل بروست في محاولته استعادة الزمن الضائع سوى أن يستعيد لحظات النشوة التي حفلت بها الذاكرة كخزّان للحظات الأبدية. لقد كان يقول: «إن الفراديس الحقيقية هي الفراديس التي فقدناها». والذكرى العفوية هي برأي بروست السبيل الافضل لاستعادتها، وإحياء طفولته، التي خيِّل إليه دائماً أنها الفترة الوحيدة من العمر التي عاشها بامتلاء، أوالتي لم يتجاوزها قط. من هنا حنينه الدائم إلى الماضي، ورغبته الملحة في بعثه، والاحتفاظ به، فبهذه الطريقة كان يعثر على فكره ونفسه التي كان يبحث عنها كشيء ضائع. إلى درجة أنه كتب مرة يقول: ربما كان بعث الروح بعد الموت ممكناً كظاهرة من ظواهر الذاكرة... الذاكرة التي كانت تهبُ لنجدته، وتنشله من المتاهة، التي كان يتخبَّط في ظلماتها، عاجزاً من دونها عن الخلاص[٣].

إن ولادات جديدة تحققها سعاد الصبّاح في قصيدتها. وهي ولادات لم تتحصَّل إلاّ بعد ممارسة شاقة لسيرورة تمويت الزمن وتعديمه. وهذا غالباً ما أوْجَبَ استعمال القوة الاقتحامية لإنجاز المُراد. فالولادة الجديدة كي

تحصل لا بد لها من ممارسة العنف. وإقتحام الوجود بالقوة، وهذا لا يتم من دون تحطيم قشرة ما، وإحداث ضجة كبيرة، كما تفعل المياه المتفجِّرة بزخم في أعماق الأرض، والمنبجسة من كتل الجليد المفتتة، والمتدافعة في طفراتٍ ووثبات جنونية، تبث النبض في عروق الطبيعة. لأن الدم الجديد الذي يسري في العروق، ويدبُّ في أوصال الجسم تعجز أية قوة عن إيقافه. فيروح الرأس يهتز من النشوة أو كدرويش يدور بعمامته، مردِّداً اسم الله، ذائباً في حالة من الوجد الصوفي، أو عاشقٍ يبلغ ذروة الغبطة حين يحقق الوصال غايته[٤].

في قصيدة «المصلِّية» تدخل الشاعرة في تجربة عنف، على شكل احتراق لأصابع المعشوق في هيكل للعبادة:

«أصابعك تشتعل فوق الطاولة

كشمع الكنائس...

وأنا...

أريد أن أصلّي».

[«في البدء كانت الانثى» ص ٧٣]

كأن منتهى الالتذاذ في العشق يحتاج إلى ضرب من تعذيب العاشق للمعشوق. ضمن إوالية صاخبة من ذوبان الأنا في الآخر (الأنا المقابل). حيث ينعدم الزمان في مكان آمن، لا حضور فيه سوى للحضرة الالهية وشهودها. إن هذه الإوالية تفصح عن معنى كون الارادة - والارادة المنتجة للفعالية، والفعالية العنفية أحياناً - هي الجهر بأن الحياة عمل من أعمال الإيمان. الايمان بأن اللذة الكبرى تكمن هناك حيث الله يتجلّى في جمال الاشياء ولا تناهيها في الابدية والكينونة.

إن إرادة العشق وحدها ستتولى تحويل العالم المعقول إلى عالم لا معقول. لكن هذا العالم اللاّ معقول حقيقي في اللحظة التي تمتلئ فيها بحالة العشق:

«ودعاني لذراعيه بلطفٍ . . واحتواني

وكأنا في خميلات الهوى عصفورتان

ثم غبنا في زمان . . ليس من عمر الزمان

وعناقٍ . . مرَّت الساعات فيه كالثواني».

[«أمنية» ص ١٦٣]

العشق في الابدي ـ الكينوني

لقد عرَّفت الصوفية إرادة العشق على أن لها في المخلوقات تسعة مظاهر:

المظهر الأول هو الميل، وهو انجذاب القلب إلى مطلوبه فإذا قَوي ودام سمي ولعاً وهو المظهر الثاني للارادة. ثم اذا اشتدَّ وزاد سمي صبابَة، وهو إذا أخذ القلب بالاسترسال فيمن يحبُّ فكأنه انصبَّ كالماء إذا فرغ لا يجد بداً من الانصباب، وهذا هو المظهر الثالث للإرادة. ثم إذا تفرَّغ له بالكلية وتمكَّن ذلك منه سُمِّي شغفاً، وهو المظهر الرابع للارادة. ثم إذا استحكم في الفؤاد واخذه عن الاشياء سمِّي هوىً وهو المظهر الخامس. ثم إذا استولى حكمه على الجسد سمّي غراماً وهو المظهر السادس. ثم إذا نما وزالت العلل الموجبة للميل سمّي حباً وهو المظهر السابع للارادة، ثم إذا هاج حتى يفنى المحب عن نفسه سمّي وداً، وهو المظهر الثامن للإرادة. ثم إذا طفح حتى أفنى سمّي عشقاً. .[٥].

ثم كان الشيخ ابن عربي يرى إلى الحب على أنه «خلوص الهوى إلى القلب وصفاؤه عن كدورات العوارض، فلا غرض لمحب، ولا إرادة مع محبوبه. فإذا خلص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل، وتخلَّص له وصفا من كدورات الشركاء في السبل، سمّي حباً لصفائه خلوصه، ومنه سمّي الحب الذي يجعل فيه الماء حباً لكون الماء يصفو فيه

ويروق وينزل كدره إلى قعره، وكذلك الحب في المخلوقين إذا تعلّق بجناب الحق وتخلّص له من علاقته بالأنداد الذين جعلهم المشركون شركاء لله في الألوهة سمّي ذلك حباً. بل وقال فيه تعالى: «والذين آمنوا أشد حباً لله»..

تبدو اللّمحات الصوفية ذات أثر بيّن في قصائد الحب والعشق عند سعاد الصبّاح، فهي ظاهرة في بنية القصيدة وشكلها، وكذلك في معناها ومنطقها الداخلي. وهذا لا ينفصل بالطبع، عن كون القصيدة في لحظة كتابتها تدوين لحالة الاستغراق في انخطاف ما. فيما هو انخطاف مستنتج من تجربة وسَمَت رحلة الشاعرة على إمتداد سنوات طويلة. فإذا كانت الصوفية تجريد للخاص أو الجزئي ثم جعله عاماً، شاملاً، ومطلقاً، فإن قصائد الحب التي تخلّلت الدواوين السبعة أفضت بما رمت إليه نصوص التصوف. لقد التزمت بإظهار الخاص والجزئي كما هو، فاستطاعت بذلك أن تجعل منهما وعاءً للمطلق والشمولي. فهي إذ تتكلم على الجسد بمثل تلك اللغة المتوقّدة المتوثبة، سيتراءى لك على الفور طيفهُ، وهيوليتهُ، فيسموان متدرجين على سلم القداسة؛ ويتنزهان عن دنسهما الحيواني المحض. وبحسب ابن عربي إن أرقى أنواع العلاقة بين العابد والمعبود، بين المحب والمحبوب هو التحقق بالوحدة الذاتية بينهما: أي التحقّق ذوقاً بأنك أنت هو وهو أنت: أنت هو من حيث صورتك. ومن هنا كان لك الافتقار والإمكان: بل العدم الذاتي.. وهو أنت بالعين والجوهر، فإنه هو الذي يفيض عليك الوجود من وجوده...

لقد خرجت المرأة على مدار الجنس في الفكر الصوفي، لتنطلق في مدارات أوسع وأكبر.. وتعددت نصوص ابن عربي تؤكد إنسانية المرأة لا أنوثتها، فها هو يقول: «الانسانية تجمع الذكر والانثى، الذكورة والانوثة فيها عرضان ليسا من حقائق الانسانية. ورأينا المرأة في جغرافية الكون الصوفي تحتل أعلى المراتب فما من منزل ينزله وليٌّ إلا وتنزله (..) وإذا تركنا جانباً موقف الصوفي من المرأة، ودخلنا معاً إلى محرابها، لنرى

تصوُّفها وخصوصيته . . نجد أن طبيعة المرأة تساعدها على التفوق في ميدان التصوف (. .) وعلى الرغم من الباب المفتوح أمام المرأة للتفوق الروحي . . الاّ أن تاريخنا الصوفي لم يتناقل كثيراً أخبار سيدات العشق . وليس السبب عدم اهتمامه بظهور إحداهن في أفق الوجود ، ولكن السبب الاكبر يرجع إلى طبيعة تفوُّق المرأة . . إلى ذاتيتها التي تتمثَّل حتى في تصوُّفها . تنغلق على دائرة ذاتها تحتبس الأنوار . . وتحظى بوصول عميق وثابت ولكنه وصول صامت من دون ضجيج[٦] .

ما من شك في أن قصيدة العشق التي يتحلى الجسد فيها كمطلق جمالي إنما تنطوي على وجه لا جسداني روحي . ولعلّ هذا الإنطواء هو مكمن الحقيقة في الصيرورة الشعرية . ذاك أن الشفافية تبلغ مداها الأشمل والأعمق لتزيل كثافة المكان وكثافة الزمان في آن . وعند هذه المنزلة بالذات تكون القصيدة حققت منتهى قصدها ، فعبرت من خلال الحب الالهي ، الكوني . نحو تعديم الزمان والسباحة من ثمة في فضاء الأبدية اللاّ متناهي . . .

إن منزلة كهذه ، حتى تتحقق تبتغي مساحة أوسع من الصفاء الذاتي . حيث يتوقف على توافره انبثاق القصيدة بعد مرورها في مخاضات العملية الشعرية . ومتى انوجد الصفاء واضمحل التكدُّر والقبض تيسَّر للشاعر إن يرى الوجود بكليته بعد أن يذوب الزمان والمكان في لحظة البهاء الالهي وجماله المطلق .

في قصيدة «عاد الربيع» توصيف لمخاض الانتقال من حال إلى حال . وعلى نحو تبدو القصيدة فيه مفصولة بين عالمين متناقضين . عالم الحزن والقلق وعالم الغبطة والصفاء :

«مرَّ يومي مسرفاً في الطول ، موصول العذاب

كلما أقبلت ظمأى . . لم أجد غير السراب

وإذا قُلتُ متى ألقاك . . . فالصمت جَوَابْ.

الربيعُ الآن في نفسي شجونٌ واكتئاب (. . .)»

ثم ها هي تنتقل إلى الضفة المغايرة من الشعور، حين تتعلَّق بالحبيب تعلُّق العلة بالمعلول، والدال بمدلوله. إذ بمجرد أن يطل الحبيب بوجهه للمحبِّ يصبح كل شيء سهلاً، متسامحاً، ينضح بالبهجة التَّامة.

«يا حبيبي . . . هل لماضينا من الوصل إياب؟

أنتشي منه وأشدو بأغانيه العِذاب

وأغني بالذي يسكِرُ أوتار الرباب

وأمنِّي نفسي الحيرى بأحلامِ الشباب

وأرى الأشجان ولَّت . . والربيع الطلق آبْ

والعناقيد تدَلَّت . . بأباريق الشرابْ

والأزاهير تحلَّتْ . . بأفانين الثيابْ

والعصافير تجلَّت . . في الرّبَى بعد الغياب

وصَفَتْ روحي وصَلَّتْ . . وسَمَتْ فوق الترابْ

لم يعُد بيني وبين الله في الحُبِّ حِجَابْ

فإذا ما سمع الله دعائي . . لاستَجابْ».

[«أمنية» ص ١١١]

حتى في الابدية هناك ما يدعو إلى الحيْرة. ذلك أن لا طمأنينة تامَّة إلا في الموت. لأن الموت أبدية مطلقة ليس فيها انقطاع أو تتخللها لحظات تفاوت

وتباين: هكذا سنرى كيف جمعت القصيدة بين حالين نفسيَّين تباعد بينهما مسافة من الاضطراب والفوضى واللاّيقين. وسنرى أيضاً كيف اقترن عشق المحبوب المرئي، بعشق المحبوب اللاّمتناهي. ثم كيف انتهى الأمر بتلك الإوالية إلى أن يسقط الحجاب بين المحب ومحبوبه. لقد زالت المسافة الزمانية والمسافة المكانية في لحظة الدهشة. حيث تراءى للمحب أن الأحبة ذابوا في اللحظة معه، فكانوا جميعاً أدنى الى الله من أنفسهم.

إن سقوط الحجاب هو سقوط للزمان الكثيف. وفي المقابل ثمة شيء آخذ يسمو ويرتفع إلى ما هو أبعد من فيزياء الزمن. فلحظة الالتقاء بالمحبوب المطلق هي النقطة التي تبدأ منها الكينونة والأبدية معاً. لقد جعل الشاعر هولدرلن الشعري مرادفاً لسكن الكينونة: «فالانسان إنما يقيم (يسكن) شعرياً».

ليس ما يقوله هولدرلن توسيعاً للشعري، ولا نشراً له، إنما ممارسة وتحقيقاً له. فالإقامة في العالم لا تكون من دون انبثاق المخاطرة للكينونة أو في سياق الفوز بها أو خسرانها. حسُّ الاقامة ينفتحُ على شعور ممضٍّ بافتقادها في الآن ذاته. لأن الاقامة في أرض البراكين واختلاف اللحظات انتظار المفاجآت. هكذا يدعو هولدرلن في مطلع إحدى قصائده الرائعة: «تعال! . . في المنفتح! «Komm ! Ins Offens» (. . .) والمنفتح الذي يقصده هولدرلن هو المنظر العالمي الذي لا يقف الكائن على مسافة منه. بل يجد نفسه داخله، مستوعباً فيه. فالامتداد في عمق المنظر يكاد يسحب الناظرَ من مركزه نحو محيط يتّسع ويبتعد باستمرار. لكن انبثاق الشعري يعيد المنظر إلى مركزية الذات. ويجعل العينين المنفتحتين على العالم تعيدان خلق المنظر الذاتوي في مرآة العالم، هذا الافق الممتد إلى ما لا نهاية[٢٨].

إن «المُنْفَتَح» الذي شعَّ به خيال هولدرلن الشعري، هو إيَّاه، الافتتان بالبرق الذي يشع به خيال أي شاعر لحظة انبثاق القصيدة. هو إيَّاه صفاء

الوجود في قصيدة «عاد الربيع» وما يماثلها في قصائد الحب عند سعاد الصبّاح. إن لحظة الحب هنا، وحدها التي تفسح الطريق أمام الشعري الكينوني، ووحدها التي تتيح ولادة الأبدي. فقط عليها لكي تبلغ الأمر، أن تسير الهوينا نحو ذاتها، من ضمن سيرورة لا إنتهاء لها . . .

المراجع

مراجع الفصل الأول

١ - نبيه صقر - أندريه كريستون: برغسون - حياته، فلسفته، منتخبات ص/ ٣٥. منشورات عويدات - الطبعة الأولى بيروت شباط ١٩٦٢ ص٣٥.

٢ - ريتشاردز: فلسفة البلاغة، الفكر العربي المعاصر ص٣١، عدد (٧٠ - ٧١) ١٩٨٩ ص٣١.

٣ - زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، دار الشروق بيروت، القاهرة. ص٢٦ - ٢٧.

٤ - هاشم صالح: فيلسوف القاعة الثامنة، في إطار ملف خاص بـ «فوكو» نشرته مجلة «الكرمل» الصادرة في نيقوسيا العدد (١٣) ١٩٨٤.

٥ - د. عزة ملك: سعاد الصباح في فتافيت امرأة، ترجمة اسمهان بدير، دار المتنبي ص١٢.

٦ - فرنادو بيسوا: مقاطع من رحلة جديدة، النهار البيروتية ٢/ ٣/ ١٩٩٣.

٧ - شانتال شواف: الجسد والكلمة، مجلة مواقف، العددان ٧٣و٧٤ خريف ٩٣ - شتاء ٩٤.

٨ - رولان بارت: لذة النص، مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠.

٩ - موكاروفسكي: في اللغة الشعرية، مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد السابع صيف ١٩٨٩.

١٠ - مارتن هايدغر: من فصل في كتابه «إرادة القوة باعتبارها فناً». تراجع أيضاً مجلة «العرب والفكر العالمي»، العدد السابع، صيف ١٩٨٩.

١١- حنا عبود : القصيدة والجسد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨ ص. ١٠

١٢- المصدر نفسه ص. ٤١

١٣- بول شاوول : في لا جدوى الشعر - الأوديبية المعكوسة «السفير» البيروتية - الأربعاء ٢٧/ ٢/ ١٩٩٤ .

١٤ - شانتال شواف : مصدر سبق ذكره.

١٥ - حنا عبود : مصدر سبق ذكره، ص١٢ .

١٦ - مطاع صفدي : الشعري الكينوني، الفكر العربي، المعاصر عدد ٥٨ - ٥٩، نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨ .

١٧ - شانتال شواف : مصدر سبق ذكره.

مراجع الفصل الثاني

١- مصطفى الكيلاني: ماهية الشعر من خلال قراءة هايدغر لهولدرلن، الفكر العربي المعاصر، عدد تشرين الثاني - كانون الأول ١٩٨٨ .

٢- La légende de l'être - Langage et Poésie chez - Heidegger; Arion L. Kelkel «Histoire de la Philosophie»- J. Vrin 1984. (p:517).

٣-أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الثانية ١٩٨٩، ص ٧٤ .

٤- المصدر إيّاه، ص ٧٤-٧٥ .

٥- المصدر إيّاه، ص ٧٥ .

٦- بيير جيرو: الاسلوب والاسلوبية، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت ص ١٥-١٦ .

٧- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص١٥٨-١٥٩.

٨- المصدر إيّاه، ص ١٦٠-١٦١.

٩- المصدر إيّاه، ص ١٦٢-١٦٣.

مراجع الفصل الثالث

١ - اندريه كريسون: برغسون حياته، فلسفته منتخبات، ترجمة نبيه صقر منشورات عويدات، بيروت، ص ص ١١٩ - ١٢٠

٢ - كولن ولسن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الدرادي ابو حجلة، دار الآداب بيروت ص ٢٨.

٣- كولن ولسن: المصدر إياه ص٣١.

٤ - سمير الحاج شاهين: لحظة الابدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، منشورات دار البيان ودار القاموس الحديث، ص٥.

٥ - سمير الحاج شاهين: المصدر إياه، ص٨.

٦ - اريك فروم: الانسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، ومراجعة وتقديم لطفي فطيم سلسلة عالم المعرفة، الكويت ٤١ اغسطس (آب) ١٩٨٩، ص١١١.

٧ - د. سامي مكارم: عاشقات الله، دار صادر، بيروت. ص ٢١ - ٢٢.

٨ - شكري محمد عياد: انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر. عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨ الكويت، ص ٣٥.

٩ - شكري محمد عياد، المصدر إياه، ص ٥٤ - ٥٥.

مراجع الفصل الرابع

١- القرآن الكريم : سورة البقرة. الآيتان ١٥٥ ، ١٥٦ .

٢- سمير الحاج شاهين ، لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ، منشورات دار البيان ودار القاموس الحديث بيروت ، ص ١٧٦ .

٣- المرجع نفسه .

٤- ابرهيم محمود : الرقص الصوفي، ذاكرة النفس المضيئة ، كتابات معاصرة، العدد ١٧ شباط - آذار ١٩٩٣ ، ص٤٨ .

٥- المصدر إيّاه ، ص٥٠ .

٦- عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيرية في علم التصّوف ، تحقيق وإعداد معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي ، دار الجيل بيروت ، ص ١٣٨ .

٧- القشيري : الرسالة القشيرية ، ص ٥٥ .

٨- أدونيس : الصوفية والسوريالية، منشورات دار الساقي ، لندن ص١١٦ .

٩- كولن ولسن : الشعر والصوفية ، نقله إلى العربية، عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب ، بيروت ، ص ٢٢٤ .

١٠- مصطفى الكيلاني : ماهية الشعر من خلال قراءة هايدغر لهولدرلن ، «الفكر العربي المعاصر»، عدد تشرين ثاني - كانون أول ١٩٨٨ .

١١- كولن ولسن : الشعر والصوفية ، ص ١٦ - ١٧ .

١٢- أدونيس : الصوفية والسوريالية ، مصدر سبق ذكره، ص ١٦٥ .

١٣- كولن ولسن : مصدر سبق ذكره، ص ٣٤ .

مراجع الفصل الخامس

١- سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية، ص (١١٢) .

٢- في التأويل الصوفي للحب اعتمدنا مفهوم الشيخ محيي الدين بن عربي

الوارد في كتاب جمعه وألّفه محمود الغراب عنوانه «الحب والمحبة الالهية» دمشق ١٩٨٣ . وقد وردت ملخصات لهذا المفهوم بحسب ما اقتضته ضرورات الاقتباس . من دون الاشارة الى المصادر .

٣- سمير الحاج شاهين : مصدر سبق ذكره ، ص (٧٤) .

٤- المصدر إياه ص (٩٦) .

٥- عبد الكريم بن ابراهيم الجيلي : من كتابه «الانسان الكامل في معرفة الاوائل والاواخر» .

٦- د . سعاد الحكيم : المرأة بين الصوفي والتصوُّف ، عنوان مقدمتها لكتاب «عاشقات الله» للدكتور سامي مكارم ، دار صادر ، بيروت ، ص (١٥) .

٧- مطاع صفدي : الشعري / الكينوني ، مجلة «الفكر العربي المعاصر» ، عدد ٥٨-٥٩ . نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨ . ص (٤) .

فهرس المحتويات

الاهداء ٥
تقديم الناشر ٦
على سبيل التمهيد : ٧

الفصل الأول

ثالوث اللغة/ الشعر/ المستحيل ١٧

الفصل الثاني

المجاز : ثنائية المحو/ الخلق ٦٣

الفصل الثالث

حركية الزمن في القصيدة ٨٣

الفصل الرابع

القصيدة في زمن الألوهة ١١٥

الفصل الخامس

حب الما بعد ١٤٥

المراجع ١٧١

هذه السلسلة

إن ما يجري في حركة النشر من فوضى وقلة تخطيط وإهمال عملية تأسيس المعرفة والثقافة في المجتمع العربي عبر قراءة الكتاب، هو ما دفع مؤسستنا لأن تعمد إلى إصدار هذه السلسلة «مبدعون عرب» لتكون معيناً ثقافياً للقارئ الطامح إلى استضاءة تجارب أعلام الإبداع العربي في شتى المجالات الفكرية والأدبية والفنية.

حرصنا أن نحافظ في إصدار هذه السلسلة على مستوى جاد من الكتابة الجديدة التي يستطيع أصحابها استجماع ما يمكن لسبر أغوار الكتّاب المعتمدين، وكشف مناحي إبداعهم وتميّز نتاجاتهم وقدراتهم الفنية. ولما كانت أسماء الأعلام ترددت في أكثر من مولّف، فإن مكتبتنا العربية في حاجة إلى قراءات تتميز بروح جديدة متجددة، تعمل على تخطي سابقاتها، والتعامل مع الأعلام والأسماء الكبيرة من كتّابنا القدماء والجدد، بأسلوب نقدي علمي نحرص على استمراره في تجربتنا هذه.

إن هذا الكتاب الذي نضعه بين يدي القارئ الكريم هو حلقةنموذج من تجربتنا الجديدة، يؤسس للتعرف إلى تجربة الشاعرة سعاد الصباح من جوانب جديدة، لا تكرر التجارب النقدية التي حاولت الإحاطة بنصوص الشاعرة، إنما تسعى إلى إضاءة جوانب متميزة في شخصيتها، واضعة إياها في موقعها من التجارب العالمية التي تتوافق ومضمونها الفكري والفلسفي والشعري.

نعاهد قراءنا متابعة العمل في هذه السلسلة، لتغطي أكبر عدد ممكن من مبدعينا العرب، مساهمين بذلك في تعميق النقاش الثقافي وإضاءة الروح الجديدة في الكتابة النقدية.

الناشر

مؤسسة دار الكتاب الحديث
للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع
بيروت ـ لبنان
ص.ب ٥٩٦٣/١٤ ـ هـ ـ فاكس: ٨٣٣٩٤٢