د. صلاح فضل

وردة البحر

وحرية الخيال الأنثوي

رحلة في شعر سعاد الصباح

وردة البحر

وحرية الخيال الأنثوي

رحلة في شعر سعاد الصباح

دكتور/ صلاح فضل

الناشر:

دار الجميل للنشر

والتوزيع والإعلام

٢ ش عائشة التيمورية

جاردن سيتى - القاهرة

ت: ٧٩٤٩٤٢٣ - ٧٩٤٥٨٩٥

فاكس: ٧٩٦٣٥٩٩

تاريخ النشر:

٢٠٠٣ م / ١٤٢٤ هـ

تأليف:

د. صلاح فضل

الغلاف والإخراج الفنى:

الفنان/ أحمد صفوت

طبع

بمطابع الشرطة - بالدراسة

ت: ٥٩٠٣٠٣٠ - ٥٩٠٣٥٣٥

مقدمة

عن مجاز البحر والأنوثة

إذا كانت الحرية قد استقرت فى الضمير الفكرى، باعتبارها شرط الإبداع الأول، فإن الخيال يمثل الأداة الأساسية فى عمليات التوليد والتخليق. كما أنه يقدم بالضرورة الفضاء اللازم لممارسة الابتكار والإبداع، يستوى فى ذلك العلم والفن، وبقية أشكال الفكر المتجاوز لضرورات الواقع. وبقدر ما أجدنى، فى هذه المرحلة، مشدودا منذ فترة إلى نجمة الحرية التى تتراءى بين الغيوم، أراها منبع النور الحقيقى فى سماء المستقبل العربى الداكنة، فإنى لا أكتفى بحلم إشراقها الوضىء على جانب واحد من آفاق الحياة الممتدة من السياسة إلى الثقافة والمجتمع، فهى شمس لا تسطع منجمة على تفاريق جزئية، وهى فى تقديرى آخر مقدسات الإنسان؛ صنعه على عينه فى وهج التجربة وفى ضوء التاريخ، فبدون تحرير الذات والعالم لا يبقى أمامه سوى التخبط فى شبكة الأوهام، وليس هناك بديل للتخيل الإنسانى فى تشكيل فضاء الحرية، وتوسيع دائرته حتى يشمل أقطار الأرض والسماء.

وأحسب أن الإبداع الأنثوى فى الأدب خاصة لم يتفجر بكل طاقته فى الثقافات المعاصرة، ومنها العربية، إلا بفضل هذه المادة المخصّبة التى تسمى الحرية، فقد كانت ملكات المرأة دائما حافلة بفائض من الشعور العاطفى المتّقد الغلاب، وكان لسانها الزلق قديرا على الكلام والتعبير كما كان حسّها المرهف فائقا على كثير من المستويات، ولم تكن ضعيفة الوعى بمتطلبات الإبداع، لكن قسمة الحرية كانت جائرة عليها، فحرمتها من التدفق التلقائى الذى تهيئه لها أسباب الطبيعة وعوامل الكفاءة فى وقت واحد.

وقد اجتهدت فى الأعوام الأخيرة فى الحفاوة بالإبداع الأنثوى العربى فى الرواية والشعر، ابتداء من نوال السعداوى ورضوى عاشور وهدى بركات وسحر خليفة وحنان الشيخ إلى ميرال الطحاوى ومىّ التلمسانى وغيرهن، كما أخذت أتأمل صورة الرجل فى الشعر الأنثوى عند نازك الملائكة وفدوى طوقان حتى توقفت عند سعاد الصباح، وهنا أدهشنى بحق ما تتفرد به من عشق جارف للحرية وقدرة فائقة شجاعة على التغنى لها بمختلف الأنغام

والإيقاعات، فقد دربت خيالها - عبر مسيرة خصبة - على التحليق فى سماء الحرية حتى بلغت أعلى نقطة وصلت إليها شاعرة عربية معاصرة. ولم يكن هذا الجهد المضنى فى التدريب والتحليق عبثيا ولا سهلا، فقد دميت كفاها وتخضبت وجنتاها بأشواق الحركة نحو الحرية وتقليم أشواكها بقدر ما انتعشت أرواح قرائها بكشوفها الشعرية والجمالية. ولأنى مشغول بإعداد بحث مطول عن الحرية وتجلياتها فى الشعر العربى فقد وجدت البداية الملائمة فى نصوص سعاد الصباح المكرسة لهذا المقدس العصرى العظيم. ومع أن اختيار المادة الإبداعية يمثل فى حد ذاته حكم قيمة يشهد لها بالأهمية فإنه لا يلغى المسافة النقدية والجمالية بين النصّ ومتذوقه.

فالفكر النقدى الحديث قد أسقط من حسابه فى العقود الأخيرة مديح المبدعين، واعتمد على المكاشفة التحليلية التى لا تتربص ولا تتوعد، كما أنها لا تداهن ولا تتجمل، بل تنصت بإمعان ودود، وتتأمل برفق نفاذ، وتستجيب لذبذبات النصوص وارتعاشاتها وهى تختبر مدى حيويتها وقوتها وفعاليتها الوظيفية.

وإذا كانت صورة المجاز فى «**وردة البحر**» هى التى احتلّت بؤرة العنوان، لتمثيل شعرية سعاد الصباح فلأنها كناية رامزة تجمع بين ثالوث الحرية والخيال والأنوثة بوسعنا أن نقاربه من كل طرف من أطرافه، أو نلجه من مداخله العديدة. فالحرية مفتاح الخيال والأنوثة، وكل منهما يفضى إلى بحر الحرية ويصب فيه. والوردة التى تنبت على سطح هذا البحر قد حلّت فيها الأشواق محل الأشواك، وضاع عطرها الفواح فى فيض البحر وهى تنبت وتطفو على ماء الشعر لامرأة مبدعة تخيّلت ذاتها مرة فى صورة لافتة «**امرأة بلا سواحل**».

ومع أنى ألمح ما قد يثيره هذا الاختيار الموضوعى من حساسية نقدية، خاصة لأنه أول بحث أفرده لمبدع واحد، وقد كنت أجمعهم دائما فى سياقات موصولة، بيد أن خطورة المنظور، وخطر المنظور إليها، يفرضان هذا الإفراد.

فقد حرصت فى ممارساتى النقدية على تجاوز الشعارات الأيديولوجية التى غرق فيها كثير من النقاد العرب، كما تخففت من حدة الصرامة الأكاديمية التى أثقلت كتاباتى النظرية، وحاولت ممارسة حريتى التامة فى نقد الأفكار والمناهج، وتركيب تصورى الشخصى المميز لعجينتى الخاصة منها وتدويرها وإنضاجها، بقدر ما تنقلت بين الأجيال والأقطار والأنواع والأجناس الأدبية فى اختياراتى التطبيقية دون حسابات ولا قيود حتى أختبر مظاهر الإنجازات الإبداعية لنماذج عديدة من الأدباء والأديبات العرب. وكنت حريصا على عدد من المبادئ الاستراتيجية التى تحكم هذه الممارسة، فى مقدمتها الوعى بضرورة توظيف الأدب والنقد فى عالمنا العربى لتعميق منظومة القيم المتحركة التى ترقى بمستويات الحياة والإبداع؛ وهى الحرية والتقدم والفكر العلمى والمتعة الجمالية، كما يرتبط بذلك مبدأ ضابط هو الحرص على العدل فى النظر والتقييم.

ولا أجد من العدل فى شىء أن يتفادى النقاد الجادون تحليل أعمال مبدعة كبيرة مثل **سعاد الصباح** اتقاء لشبهة المجاملة، تاركين المجال للمدح المسرف أو الهجاء الظالم وكلاهما يسقط الخطاب النقدى وينتكس بمسيرته. فمن حق سعاد الصباح أن تلقى ما تستحقه من حفاوة نقدية، وأعنى بالحفاوة النقدية ما يعلو موضوعيا على المديح والهجاء، ويرتبط فكريا بمنظومة القيم التى تسعى الثقافة إلى تأصيلها وتنميتها، ليقيس مدى قربها - أو بعدها - عن مقتضيات هذه الاستراتيجية المستقبلية، معتمدا دائما على التحليل التقنى لآليات التعبير والتوصيل، ولجماليات الشعر النوعية التى تمنح القيمة الحقيقية لنصوصه فى أبنيتها الصغرى والكبرى على السواء.

ولأن الفصول القادمة كلها مطارحة حميمة لهذه النصوص المثيرة؛ ومراودة لشعريتها الصريحة التى لاتعرف المراوغة والإبهام، فإن حسبى فى هذا التقديم أن أشير إلى أبرز المحددات التى حكمت قراءتى النقدية لها، وفى الصدارة منها الكشف عما تمتاز به من أبنية التخيل الحر الذى يبلغ درجة

النزق الانثوى فى بعض الاحيان، وما تتفرد به من شجاعة إبداعية فائقة وحسّ حيوى دافق، وقدرة مذهلة على استعارة مفاهيم الشعر للحياة اليومية، وإضفاء النضرة الأنثوية عليها، كما تنطق هذه النصوص بصورة الذات فى إطار تقديمها لصورتى الرجل والمرأة وتقابل عوالمهما المركبة. أما الظلال التى شفّت عنها هذه القراءة النقدية فهى عديدة، من أخطرها السباحة الطليقة فى مياه الشعر المعاصر دون وضع الحدود الإقليمية للجزر الكبرى وعدم الاقتراب منها، فشاعرتنا لم تفطن إلى ضرورة التبرؤ من التأثير الطاغى لأستاذها نزار قبانى عليها ولم تر بأسا فى الخضوع لتياره الأسلوبى فى بعض الأحيان، وليست الوحيدة فى ذلك، فغازى القصيبى وفاروق جويدة قريبان منها مثلا؛ لكنها فيما يبدو حسبت أن تميزها الأنثوى يضمن لها الاستقلال والتفرد، وهذا ما تثبته القراءة النقدية المتعمقة، ومن هذه الظلال كذلك هشاشة جذورها التراثية فى اللغة، فهى لذلك وردة بحر فعلية، لا تضرب فى أرض الشعرية القديمة بطبقاتها المتراكمة، لما تشغف - كما يحق عليها - بأسلافها من شعراء التحرر العارمين فى الأدب العربى والغربى، ابتداء من الملك الضلّيل امرئ القيس إلى سلالة الجبارين مثل بشار وأبى نواس، ولم تحفظ عن ظهر قلب شعر الثالوث التاريخى الذهبى أبو تمام والمتنبى والمعرى، لكنها فى مقابل كل ذلك تنضح بالعصرية الفائقة وتندّ عن ذوق محدث مصقول، فهل كان بوسعها أن تجمع بقوة بين رحيق هؤلاء الأسلاف وعصارة الحياة السياسية والثقافية المحدثة؟

ربما لو عاودت سعاد الصباح ترتيب خرائط قراءاتها ومدت حبلا موصولا لهذه الأصوات لاختزلت كثيرا من الثرثرة التى تركتها تنمو كالعشب الضار فى قصائدها، فجعلت بنيتها ممدودة مبسوطة غير مكثفة ولا وجيزة، وإذا كان ميلها للتكرار المنتظم وتساهلها فى التعبير يقربانها من ذائقة اليوم، ويجعلانها تتمتع بدرجة مقروئية عالية، فى عصر يندر فيه قراء الشعر، فإن ذلك يبعدها قليلا عن تقاليد الشعرية العربية وهى تسعى لاختراق حاجز

الصمت والصوت فى السماء العربيه، كما أن هذا الاسترسال فى الشوق قد أفضى بها - ربما بشكل قصدى - إلي كثير من النثرية. غير أن المعادلة تستوى مرة أخرى عندما نتذكر كشوف الشاعرة الجمالية فى تحرير المتخيل الأنثوى وتفجير الطاقة العاطفية الثائرة فيه، واحتدام الأسلوب الملحمى فى كثير من مطولاته الفارهة، الأمر الذى يجعل مقاربة إبداعها المميز إبحارا فى شعرية الحياة العصرية تحت راية الحرية والأنوثة، ورؤية عاشقة وكاشفة لآفاق المستقبل المنشود.

الفصل الأول

أنا المتخيلة تراك

اطراف الخطاب:

عند قراءتنا للخطاب الشعرى، نستجيب تلقائيا لعدد من التقنيات التى تساعدنا على تنظيمه وفهمه، بحيث يصعب علينا القيام بكل ذلك لو ضاعت منا؛ لأنها أدواتنا فى الإدراك والتحليل. من أهمها الوعى بأطراف الخطاب المكوّنة لجديلته المركبة: من الذى يقول؟

هذا هو السؤال الأول الذى يتعين على المتلقى أن يطمئن إلى جوابه، فإذا حجب عنه اسم الكاتب أصبحت مهمته - خلال القراءة - وقبل إدراك فحوى الرسالة، اكتشاف مرسلها. فبدون هذا الاكتشاف لا يستطيع أن يتقدم بعيدا فى فهم شروطها وشفراتها التى تدخل فى تكييف طبيعتها. ومع أن هذه العملية تلقائية تتم غالبا بشكل عفوى فإن استحضارها ضرورى عند التحليل، لما يترتب عليها من نتائج فى تحديد استراتيجية الخطاب الشعرى.

وربما كان السؤال الثانى بهذا القدر ذاته من البداهة فى ظاهر الأمر: لمن يتحدث الشاعر؟

إذ من المفترض أنه يتحدث إلى القارئ المحتمل والفعلى، لكننا سرعان ما نكتشف لونا من الازدواج المتكاثر فى أطراف الخطاب، فى كل من المرسل والمتلقى على السواء.

فالذات المتكلمة التى تقوم بعملية القول الشعرى تختلف عن شخص الشاعر إلى حد ما؛ حيث يتم تذويب الشخص المتكلم التجريبى وإزاحته تدريجيا حتى يتحول إلى صيغة مختلفة لا شخصية. يصبح قناعا شعريا فحسب، مركبا وظيفيا تؤديه لغة القصيدة. وهو على الرغم من ذلك - كما يلاحظ الناقد الانجليزى المحدث كيلير - يحقق الدور الموحّد للذات الفردية، أو كما يقول نقاد آخرون: يتم عبره تأسيس ذات تخييلية تحل محلّ الذات الفردية، وينتظم الكلام انطلاقا منها، ليتوجه إلى أطراف الخطاب عبر اللغة الشعرية التى سرعان ما تنزلق من الذات إلى الغير.

ومن الطريف أن نجد سعاد الصباح فى الكلمات الأولى من ديوانها المبكر

«أمنيه» حوم حول هذه الفكرة فى الذات الشعرية المتخيلة، إذ تقول فى الإهداء:

«إلى قارئى : -

وكلماتى أحرف من خيال
ونبض قلب عاشق يبغى الكمال
يقدس الحب ويهوى الجمال
فإن أثارت فيك بعض انفعال
فذاك لى حلم شهىّ المنال
وإن أثارت فيك حب السؤال
فسل تجدنى ما عرفت المحال

وبمقدار ما ترصد الشاعرة فى هذا المدخل الأولىّ خواص ذاتها الشعرية التى تجسدت فى كلمات معجونة بالخيال، فإنها لاتنسى أن تضع القلب والكمال والجمال فيها، استجابة لنموذج جمالى سائد عن الشعراء الذين يرفّون كالملائكة، ويقومون بطقوس رسالة الحب المقدسة. لكنها فى الآن ذاته - وهى تتجه إلى القارئ الضمنى المفترض المتعدد إلى ما لا نهاية - تحدد ما تبغيه من هذا الشعر؛ أى أنها تقدم بيانا بسيطا وعفويا عن وظيفة الشعر لديها - لا من الوجهة الإبداعية فحسب - وإنما من منظور القراءة أيضا.

فعلى القارئ أن يستشعر قدرا من الانفعال بالشعر الذى يثير فضوله ورغبته فى السؤال. وسنرى بعد ذلك تتمة هذا المفهوم الشعرى، لكننا الآن نكتفى بملاحظة الازدواج المتكاثر للقارئ بدوره، فهو ليس مجرد أى قارئ متعين محدد بالتجربة الحسية، ولكنه بدوره أيضا ذات متخيلة، تنفعل عاطفيا، وتستشعر الفضول المعرفى، وتمارس حق السؤال. وحوار الذات المركبة مع هذا الآخر المركب كذلك هو الذى يخلق دائرة التواصل، فى كل لحظة تتم فيها القراءة، فتغلق وتفتح مرات أخرى لانهائية، مع أعداد متخيلة من القراء المفترضين، تتجدد معهم الذات المتخيلة بطرفيها من المرسل والمرسل إليه، عبر خطاب لايكف بدوره عن التجدد الإبداعى.

على ان وعى الشاعره بذاتها المتخيله، وممثلها لادوارها المتعدده، لا يعنى هشاشة فى علاقتها الصلبة بالعالم المحيط بها، بقدر ما يقدم بعدا فنيا وظيفيا مرنا لهذه العلاقة. يتيح لها قدرا من الاستبطان الذى تتحرر به من الوشائج المادية، لتقترب من جوهر الشعر فى نقدها للحياة، فهى عندما تقول فى قصيدتها الشجيّة، التى تستهلّها بمطلع غنائى فائق العذوبة، وهى تتحدث عن يوم مطير: -

«ما لها الأيام تبكى .. ما لها؟
أهى مثلى .. ضيعت آمالها؟
..
أنا وهم، أنا طيف من سراب
أنا سر مغلق، خلف حجاب
ملأ الدهر شبابى شجنا
فكأنى لم أعش عهد الشباب»

تكاد تمسك فى هذه المتوالية الوصفية بطبيعة الحضور الشعرى الذى يتجرد من ثقل الوجود المادى، ليسبح فى عوالم النور الضبابية، ويتحول إلى سراب متنقل. وبالرغم من الطابع التقريرى المباشر فى الوصف فإنه يشحذ من طرائق التعبير ما يجعله قادرا على نقل هذا الوعى بافتقاد الذات، فى أكثر لحظاتها توهجا وحيوية، فى فترة الشباب، لتحققها. فليست الإشارة لهذه الفترة، مجرد اعتراف بخواء التجربة، بقدر ما هى محاولة صادقة لتسمية عالمها، المفعم بالشجن والتوتر. وهو العالم الإبداعى الحقيقى. فمشاعر الامتلاء والغبطة والرضا، وهى ما يتهدد مثيلاتها، لايمكن لها أن تبرز السن المدبب الحاد فى علاقة الإنسان بذاته، وأشواقه فى التحقق الإبداعى الطموح. هذا الوعى بما يكتنف الوجود الشعرى من **«أطر لاواقعية»** فى مثاليتها، وحساسيتها هو النسبة الضرورية من الاغتراب الذى لا يمكن للمبدع أن يعيش وينتج بدونها. وهو اغتراب يمثل العصب الحساس للذات المتخيّلة المركبة، من ذوات متعددة، فى خصوبتها وثرائها.

ولعل أقوى صوره رمزيه لهذه الذات المتخيلة هى التى نراها فى ديوانها الأول، المعترف به، مع وجود دواوين أخرى أسقطتها الشاعرة من ذاكرة النشر بشكل مقصود وبثت بعض قصائدها فى دواوين تالية، وهو **أمنية (١٩٧١)** حيث تعمد الشاعرة إلى توظيف رمز عربى مثير، مشحون بالدلالة النبيلة، وهو **«الجواد»** لتطلقه على قلبها، مقارعة به حجج الرجال فى استعباد الإناث. وكانت بذلك أكثر ذكاء ولماحية من بعض نقادها الذين أطلقوا عليها لقب **«المهرة الخليجية الحرون التى خرجت من عصر الخيمة»**؛ لأنها تعلن أنها تضم بين ضلوعها قلبا مذكرا، يتمتع بما لاحد له من الكبرياء والعزة، ولأن القلب أيضا منبع الفن والشعر فى الوجدان العام فإنها تومئ بذلك إلى أن طبيعتها الإبداعية تنتمى إلى هذا المستوى الرفيع فى الإلهام، فشيطانها ليس أنثى ولكنه ذكر، مع الاحتفاظ بكل ما تمنحه الأنثى من عطاء وحنو وإبداع، تقول فى قصيدة **«جواد عربى»**:

«إن فى قلبى جـــواداً عـــربيـــا
عاش طول العمر فى الحب أبيّا
فـــإذا عـــاندته ألفـــيـــتـــه
ثار كـالمارد جـبـارا عـتـيّـا
وإذا لاينتـــه ألفـــيـــتـــه
بات كـالطفل .. رقـيـقـا وحـيـيّـا

..

لمســـة تجـــرح من عـــزتـه
يستحيل الطفل وحشا بربريا
همسة تأتيه عن غير رضا
يملأ الكون ضـجـيـجـا ودويّـا»

وهنا نلاحظ أن الإطار التقليدى للقصيدة العمودية كان لا يزال يمثل الحضن الطبيعى الذى تتربى فيه الشاعرة، لتتمرس بقوانين الإيقاع فى الوزن والقافية، ونظم الصياغة الشعرية، لتتقلب فى الأشكال العريقة للقول

بوتاراتها الموسيقية، وقد حمل به من الكلام والصمت. كلمة ... موصولة بلغة الحياة التى تضجّ من حولها، ومسكونة باتجاهاتها التحررية.

كما نلاحظ أن السمة الأساسية لأسلوبها الشعرى تتراءى منذ هذا الديوان فى طابعها الحسّى الملموس فهى تتمثل قضية ساخنة تقع فى قلب الصراع اليومى بين الرجل والمرأة، لكنها لا تتحدث عن الآخرين بصفة تجريدية، ولا تبعد بالتعميم عن تجربتها الذاتية، بل تتوجه بالخطاب لرفيقها بطريقة مجسدة، تبدو فيها شجاعة الإبداع عندما تبوح له قائلة :

«اجمع الأشواق من نور الضحى
وابن لى من نسجها عشا هنيا
وأنلنى قبلا معسولة
أتخذ منها عقودا وحليّا
وأنا أغزل شعرى بردة
تبعث الدفء حواليك شهيّا
لا تعاندنى فأغدو حمما
تهدم الدنيا عليك وعليّا
فحنانيك وحاذر غضبى
إن فى قلبى جوادا عربيا»

هذه هى الأنثى العربية الجديدة، تستلّ من الذاكرة الجماعية رمز الجواد الأصيل، وتتلبس بنبله، وتحذر من بداواته وجموحه إن لم يجد من يحفظ كرامته ويصون له عزته. إنها ترتفع بقامتها لتحقق تكافؤا إنسانيا مع الرجل، متكئة على مصدر قوتها الحقيقى، لا فى جاه الإمارة الذى قد يفوقها فيه، وإنما فى منطق القلب وأسباب الحب حيث لا تتوفر إلا بين أحرار متكافئين، فتقدم بذلك صورة نموذجية لهذه الذات المركبة المتخيلة التى تعبر عنها وعن غيرها فيما يعتبر نقطة أساسية فى استراتيجية الخطاب الأنثوى المتحرر.

شعرية الاختلاف:

إذا كان ينبغى أن نسلم بأن الثقافة العربية التقليدية تضع المرأة فى سلم أدنى من الرجل، بدعوى أنها ناقصة عقل ودين، متعللة باختلافها عن الرجل، وكأن هذا الاختلاف يبرر التمييز ضدها وضد من هم فى صفّها من الأطفال والمتخلفين المعاقين، فهؤلاء جميعا تربطهم فئة واحدة فى مقابل الرجال الأصحاء العقلاء فإن هذا المنظور لم يكن للإنصاف قاصرا على الثقافة العربية وحدها، بل كان الحال أدهى من ذلك فى الثقافات الأخرى ومنها الغربية طبعا، حيث احتلّ النساء والأطفال والمجانين مرتبة دنيا دعت بعض المحافل الكنسيّة فى العصور الوسطى لمناقشة قضية عجيبة يطرحها سؤال غريب: **«هل للمرأة روح أم لا؟»** مما يوشك أن يخرج بها من دائرة الإنسانية كلها. من هنا كانت دعوات تحرير المرأة استكمالا مشروعا لإلغاء الرق فى العصور الحديثة وتصويبا إنسانيا لتشوهات أخلاقية مزمنة. لكن النساء الأذكياء حرصن على الاحتفاظ والاعتزاز بأنوثتهن واختلافهن النوعى عن الرجال وهن يمارسن التحرر الفعلى من سلطته. بل جاهرن بحق الفئة التى ينتمين إليها من أطفال ومجانين - بالفعل لا بالمجاز - فى التكافؤ الإنسانى والمساواة الاجتماعية.

وهنا تصل سعاد الصباح إلى أقصى نقطة فى استثمار مساحة الحرية التى تضع يدها عليها وهى تجاهر بحقها فى أن تكون مجنونة، خاصة إذا كان هذا الجنون يعنى اختلافها المشروع عن الرجل والاستجابة العفوية لمطالبها الحيوية والوجدانية، دون تلك القيود الصارمة التى فرضها المجتمع على النساء منذ أقدم العصور، وجعل تجاوزها ضربا من الجنون. إنها مفارقة الاختلاف التى تفجر بها الشاعرة موقف الأنثى فى متخيّل جسور يعرض جانبا للذات مسكوتا عنه فى الحالات العادية، لكنها تصل فى تسخينه وشحذه إلى درجة غير مسبوقة قائلة:

«إنى مجنونة جدا .. وأنتم عقلاء

وأنا هاربة من جنة العقل .. وأنتم حكماء
أشهر الصيف لكم .. فاتركوا لى انقلابات الشتاء
أنا فى حالة حب .. ليس لى منها شفاء
وأنا مقهورة فى جسدى .. كملايين النساء
وأنا مشدودة الأعصاب .. لو تنفخ فى داخل أذنى
لتطايرت دخانا فى الهواء
إننى ضائعة كالسمك الضائع فى عرض البحار
فمتى تنهى حصارى؟
يا الذى خبّأ فى معطفه مفتاح دارى
يا الذى يدخل فى كل تفاصيل نهارى.»

ويلاحظ أن خطاب الشاعرة فى البداية ينبنى على مواجهة الذات الأنثوية للآخرين المخاطبين من الذكور، وكأنه فى المطلع يقصد عكس منطوقه على سبيل المفارقة والسخرية. لكنه لا يلبث أن يترجرج فى منطقة الاعتراف، متلفعا بصورة المجاز الطريف فى أشهر الصيف الساكنة مقابل انقلابات الشتاء، ويمضى بمنطق محكم لطرح أسباب الاختلاف فى القيم والمعايير، فصوت القصيدة المتخيّل يعيش حالة حب، وهى خارجة عن حدود العقل، بل أكثر من ذلك إنه يعانى - مثل ملايين النساء غيره - من قهر الجسد الذى لا يعرف الرجل طبيعته ولا يدرك عنف دلالته، كما أنه شديد التوتر والعصبية والإحساس الحاد بالضياع. عندئذ يتحول الخطاب إلى الرجل الفرد الذى يقوم بدوره التاريخى فى قهر المرأة وحصارها. ويصبح نداء الاسم الموصول **«يا الذى»** - على غرابته اللغوية - هو التجسيد الأسلوبى لهذه العلاقة الملتبسة بين الحميمية الشديدة والعدوانية البارزة. وتلعب الكنايات الذكية دورا تمثيليا واضحا في تخييل هذه العلاقة. **فهو الذى خبأ فى معطفه مفتاح الدار** - إشارة لعملية السجن والقوامة من ناحية، وهو الذى يشغل بحضوره وغيابة عالم المرأة بكل تفاصيله من ناحية أخرى. إنه الحبيب العدو كما لم تجتمع الأضداد فى مخلوق من قبله. وعندما يتم تحريك النسق التعبيرى لأداء هذه

الدلالة يصبح القارئ مستعدا لفهم تعقد الموقف باستخدام النداء الحميم «**يا حبيبى**» بكل ألوان الطيف فيه:

«يا حبيبى: إننى دائخة عشقا
فلملمنى بحق الأنبياء
أنت فى القطب الشمالى
وأشواقى بخط الإستواء..
يا حبيبى: إننى ضد الوصايا العشر
والتاريخ من خلفى رمال ودماء
انتمائى هو للحب .. ومالى لسوى الحب انتماء
وطنى مجموعة من شجر الليمون فى صدرك
والبواقى هراء فى هراء ..»

تتغلب حالة الحب على ضرورة المواجهة، لكن تبقى طبيعة الاختلاف ومساحة الحرية التى يغزوها صوت القصيدة، مما يكشف عن جانب من أدبيات العلاقة المحدثة بين الرجل والمرأة، أمرا لا عهد للشعر العربى به، خاصة على لسان المرأة. فبرود الرجل الشديد وحرارة الأنثى المفرطة خرق لتقاليد الخطاب الأدبى؛ مما يجعل صوت القصيدة يجاهر بخروجه على أعرق منظومة أخلاقية تتمثل فى الوصايا العشر فى العهد القديم. ويحتج بتعارض الواقع التاريخى المفعم بالرمال والدماء مع مضمونها المثالى الذى لم يلتزم به الإنسان.

لكن صوت القصيدة لا بد له من قارب نجاة، فليس بوسعه تكريس الاختلاف الجذرى عن الرجل فى مواجهة ضدية، عندئذ يصبح الحب، وهو القيمة الأعلى فى حياة المرأة ورسالتها التى تبشر بها إلى جانب كل الرسالات، هو منجاتها من الإثم والإدانة. لكنها وهى تقفز على هذا القارب بنزق التمرد توشك أن تقلب قاربا آخر مجاورا له، وهو المتمثل فى الحس الوطنى، فى نوبة جنون عاشق يجعل الوطن هراء فى منطق العاطفة المشبوب. ولأن الشعر والفن عموما له أخلاقياته الجمالية المستقلة عن المنظومة الاجتماعية والملتحمة بها فى الآن ذاته، فإن شبكة التخييل الماثلة فى أنساق

الصور الحسيه المتماسكه تجعل فعل التحرر الذى تعبر عنه هذه الشعريه يصل إلى درجة من الجسارة التى لم نعهدها فى شعر النساء، إذ لا يصبح الأمر مجرد مبالغة معهودة فى تمثيل اختلاف المرأة وخصوصية رؤيتها للعالم ومنطقها فى التفاعل معه، بل اشتباكا جريئا مع «تابوهاته» ومناطقه المحرمة وتجسيدا مقصودا لأشواق المرأة المحتدمة.

من التخيل إلى الرؤية:

هناك فكرة شائعة بسيطة عن الوصف والخيال، لابد من عرضها على محّك التأمل النقدى حتى ندرك طبيعة الشعرية، فليس الوصف مجرد طريقة للتعرّف على ملامح الأشياء كما تبدو فى الظاهر. وليس التخيّل تصورا مفارقا لمكوّنات الواقع. كما أنه ليست هناك طريقة وحيدة للوصف والتخيّل.

وقد انتهت البحوث الفلسفية، خاصة فى الظاهراتية **«الفينومونولوجيا»** المحدثة إلى أن الوصف فى أبعاده الطبيعية يقدم عالما استعاريا. فأن **«ترى»** معناه قبل كل شيء أن تفهم وتفسّر. والنظر إفهام لما هو معطى فى مدى الرؤية عندما تدمجه فى عوالم محددة قابلة للفهم. من هنا فإن خلق العوالم الجديدة يظل ممكنا مادامت النظرة المتأنية التى تعرّف وتوضح البنية قائمة على أساس نظرة أولية خالصة إلى أبعد حدّ من شوائب التصورات المسبّقة. ومعنى ذلك أن المنهج الوصفى فى مقاربة النصّ الإبداعىّ ينفذ إلى جمالياته ووظائفه وتقنياته.

ومن ناحية أخرى فإن التخيّل ليس ابتكار ما لا أساس له، بل إن النظرة الوهلية للعناصر البديهية لكشف طزاجتها وإدراجها فى نسق مفهوم جديد هى إعادة خلق لها. وإذا كان من الضرورى اتخاذ مسافة محددة من الأشياء لإدراك كنهها فإن التخيّل الخلاق - مثله فى ذلك مثل الوصف - هو الذى يضمن إقامة هذه المسافة. فأنا المتخيلة إذن هى القادرة على التقاط الهوّية بقفزة حدسية مباشرة.

ولنقرأ في ضوء هذه الفكرة عن علاقة الوصف الخلاق بالتخييل قصيدة سعاد الصباح الطريفة **«كويتية»** التي كثيرا ما تناولها النقاد باعتبارها مجرد وصف للذات الوطنية، تعلن به المرأة عن خصوصيتها الأنثوية بشجاعة فائقة. وسنجد أنها تكتشف تلك المرأة وتعيد خلقها فيما قد يبدو أنه وصف بسيط لها، تقول الشاعرة:

«يا صديقي:
في الكويتيات شيء من طباع البحر فادرس
- قبل أن تدخل في البحر - طباعي..
ياصديقي:
لا يغرنك هدوئي..
فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي..
إنني مثل البحيرات صفاء
وأنا النار ... بعصفي
واندلاعي...»

ولقد توقفنا في دراسة سابقة عند هذا النداء **«يا صديقي»**، وما يفترضه من مسافة ودية مع المخاطب غير الكويتي، لكننا نضيف هنا أنه صالح جدا لمخاطبة أبناء وطنها أيضا، فهو يصف طباع المرأة التي تفاجئه وتذهله وتتكشف له كل يوم عن عوالم مجهولة لم يكن يتوقعها أقرب الناس إليها. وقد تستوي فيها الكويتية مع غيرها من بنات حواء، فالهوية التي تحدّق بها القصيدة أنثوية في جوهرها. لكنها ليست مطلقة ولا مثالية مجردة، بل متلبسة بلحمها التاريخيّ وعظمها الإثنيّ. وإذا كانت الأبيات السابقة توغل في الاستعارية في نطاق البحر والهدوء الذي يسبق عواصف النار والدمار، فإنها تقترب من التوصيف الدقيق للهوية الأنثوية عن طريق التقاط خاصيتها المتميزة، مما يجعل الوصف استعاريا خلاقا ضاربا في أبعاد الشعرية إلى أقصى مدى:

يا صديقى:
إن عصر النفط ما لوّثنى
لا، ولا زعزع بالله اقتناعى
أنت لو فتشت فى أعماق روحى
لوجدت اللؤلؤ الأسود ..
مزروعا بقاعى ..
ياصديقى:
يا الذى أعشقه حتى نخاعى
كل ماحولى ..
فقاعات من الصابون والقش،
فكن أنت شراعى.»

تستمر استعارة البحر الممتدة على قوام المرأة لتتولد منها استعارات فرعية للبراءة والطهر والخصوبة الخلاقة، مقترنة بالطبيعة الفطرية السابقة على عصور الثراء وأدرانه الملوِّثة، هناك حس رومانسىّ صافٍ يتدفق فى جوف هذا الشعر المقطّر؛ لكنه شقىّ بوعى الحاضر عارف بشروطه، يحتاج إلى إبحار فى أعماق الروح حتى يعثر الغواص على اللؤلؤ الأسود، المكنون والمزروع بالقاع. وهى صور لا تتأتى إلا لشاعر منقوع فى ثقافة الخليج العربى وأساطيره ومذاق الحياة البدائية قبل النفط فيه، حيث يلعب الخيال الجمعى دوره فى توليد ألوانه وطعومه، كما أن هناك إطارا أنثويا للاحتواء العاشق والاحتضان الأمومى والذوبان فى المحبوب حتى النخاع يؤصل لهوية الصوت وصاحبته. ولعل ظاهرة إقحام النداء على الاسم الموصول عنوة **(يا الذى)** أن تكون المؤشر اللغوى لاعتناق هذه الهوية على مرأى من القواعد المنتهكة كى تلتمس فى خصوصية التعبير شراع النجاة من امتزاج المياه.

«يا صديقى:
الكويتية - لو تفهمها -
نهر من الحب الكبير ..

والكويتيه إعصار من الكحل،
- حماك الله من أمطار كحلى وعطورى -
والكويتية تهواك بلا عقل ..
فهل تعرف شيئا عن شعورى؟
فأنا فى غضبى عود ثقاب ..
وأنا فى طربى غزل الحرير»

الحرير الموشّى هنا ليس فى طباع الكويتية عندما تحلو وترق وتطرب فى ساعات صفوها ورضاها فحسب، وإنما فى هذا النسق التعبيرى المطرز بالتكرارات والترجيعات الدلالية والتقاسيم الموسيقية. القصيدة كلها تتخذ نظام المقاطع التى تبدأ بنداء الصديق وتختتم بقرار القوافى المطمئنة. وهى فى نسيجها الداخلى تعتمد على بنية التضاد بين الحالات المتطرفة؛ النهر الوديع مقابل الأمطار والإعصار، العقل مقابل الشعور، عود الثقاب النارىّ فى الغضب مقابل غزل الحرير الندىّ فى الطرب. بنية التضاد تصنع جديلة المعنى. وهى بترادفها وغنائيتها وطابعها الاستعارى المصور تغلّف شعرية الخطاب بلون من السحر الملموس لا يعتمد على الغموض والإبهام بقدر ما يتكئ على البداهة الحلوة واليقين الجميل. لكنها لا تلبث أن تزحزح منطقة السحر إلى المقطع التالى بعد أن أشبعت التعبير بنكهتها الخليجية الخاصة فى **«إعصار الكحل»** من ناحية وعبارة **«حماك الله»** المميزة لخطابها فى الحياة اليومية من ناحية أخرى، وأخذت تتراقص مطلقة لشعرها الليلى العنان كى يدعو العشاق إلى الفتنة وهو يدور منتصبا فى شلاله الأسود حول رأسها: -

«يا صديقى:
الكويتية أرخت شعرها الليلىّ كالجسر ..
فلا تعبأ بحرّاسى ..
وجندى ..
وستورى ..
والكويتية ملت من غبار «الطوز»

وإيقاع النوافير،
وأصوات الطيور».

فى أوضح دعوة للحرية والخروج على حتمية الجغرافيا للانفتاح على الطبيعة الغناء فى جميع البقاع، ومعانقة الخطر والحث عليه بغواية حواء المتمردة. وهى بذلك تلتقط الصوت الخفى المتردد فى أعماق الأنثى الخليجية، والذى يجعلها، عندما تمتلك جسارة الروح، أخطر نماذج المرأة المنتقمة من التاريخ والمنتهكة لضرورات الجغرافيا التى تجعل من الأوطان سجونا كبيرة.

تخيّل الواقع بوعى شقىّ:

بينما يقول علماء الدلالة المحدثون، إننا نعيش حياتنا، وننظم نسق تصوراتنا، ونطلق عباراتنا اليومية المتداولة، اعتمادا على مجموعة من الاستعارات التى نحيا بها، ونتكئ عليها فى لغتنا اليومية، نجدهم يتجاوزون كثيرا ما كان يقوله العملاء فى القرن الماضى من أن الباعة فى الأسواق، ينتجون فى اليوم الواحد أضعاف ما ينتجه الأدباء من المجازات والصور فى موسم كامل، كما نجد أن علماء النقد وفلاسفته يوضحون لنا أخيرا أن أهم أنواع التخيّل هو ما يساعدنا على تمثّل الواقع الذى نعيشه، ويجعله متصورا نسقيا مركبا يتمتع بحضور ذهنى لافت ومخالف لعاداتنا اليومية، وهو التخيّل الشعرى.

والملاحظ لدى قراءة شعر سعاد الصباح أن هذا اللون من الخيال المشاكل للواقع الحسّى الملموس هو القادر على أن يمسك بالدلالة وينقلها فى تواصل حار وفورى، خاصة عندما توظف فيه وعيها الشقىّ المحزون بالمفارقة الحادة بين المثال والواقع الخارجىّ المهيمن؛ الأمر الذي يجعل خطابها يتجاوز اللحظة التى كتب فيها والموقف المشار إليه ويصبح قابلا للتفسير والحضور فى المواقف واللحظات المناظرة. والطريف أنها تنطلق فى هذا السبيل من بداهة

الذات لتحدد معالم الهويه وسقف الطموح وغيام المستقبل، لتوجه نقدا لاذعا لقومها؛ إذ تبصرّهم بماهم فيه من غوايات تضيّع غاياتهم. إنها تلعب دور **«زرقاء اليمامة»** الشهيرة دون أن تشير إليها. مستثمرة كل معارفها السياسية والاقتصادية، وخبراتها الوجدانية، فى تصوراتها وصورها وأوضاع الكلام التى تتخذها؛ حينما تقول فى قصيدتها المطولة **«إن جسمى نخلة تشرب من بحر العرب»**:-

«إننى بنت الكويت
بنت هذا الشاطئ النائم فوق الرمل،
كالظبى الجميل
فى عيونى تتلاقى
أنجم الليل وأشجار النخيل
من هنا .. أبحر أجدادى جميعا
ثم عادوا .. يحملون المستحيل ..»

وهذا نَفَس شعرى أصيل، يرتمى على الرمل وينتمى إلى ذراته فى بداهة آسرة، هنا تولد **«بنت شاطئ»** جديدة ومغايرة تماما، تتمثل مهدها العربى ظبيا فاتنا. وتبتلع فى لغتها أشعار ثقافتها الراقية. السّطر الثالث مثلا يميل دون أن يدرى إلى افتتاحية **«أنشودة المطر»** السيّابية: -

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»

حيث تصبح رحلة البحر التاريخية بإيقاع عودتها الظافرة مقابل رحلات السندباد، لكن قرار الروح فى تعالقها مع الرمال وتماهيها مع المياه والطبيعة يميزها عما سواها.

كما أنها تريد أن ترصد متغيرات الزمن ، ومسخه للهوية الصافية الأصيلة، من ثم فهى ترجّع المطلع وتتقدم فى استعاراتها الحيوية لتقول:

«إننى بنت الكويت

ومع اللؤلؤ فى البحر نرعرعنا،
ولملمت محارا ونجوما
آه .. كم كان معى البحر حنونا وكريما
ثم جاء النفط شيطانا رجيما
فانبطحنا عند رجليه - رجالا ونساء -
وعبدناه صباحا ومساءً
ونسينا خلق الصحراء، والنخوة، والقهوة،
والمهباج، والشعر القديما
وغرقنا فى التفاهات،
هدمنا كل ما كان مضيئا
وأصيلا وعظيما »

تبدو العبارات كما لو كانت عارية من ثياب المجاز، مع أنها مزروعة فى قلبه، وبين لآلئه. ربما لأنها تستثمر منجز الشعرية السابق عليها؛ فلملمة المحار والنجوم ملمح قام به أسلاف عظام منهم إلياس أبو شبكة وخليل حاوى وغيرهما. والحضور الشيطانى الأسود للنفط متداول فى أدبيات النقد السياسى منذ عمر أبى ريشة إلى نزار قبانى، لكن صورة عبادة الشيطان تبتكرها حينئذ المخيلة النشطة للشاعرة، وتضع فى مقابلها هذا العالم الفطرى الجميل من النخوة والقهوة، لاحظ نكهة هذا الجناس الممتع، غير أن الطريف فى هذا التقابل أنه لايندرج فى منظومة القضاء الرومانسّى المعهود بين الطبيعة والحضارة ومايمثلانه من خير وشرّ على التوالى. بل يقيم ثنائية أخرى أشد تعقيدا بين الأصالة الأخلاقية النبيلة من ناحية، والزيف المادى المبتذل من ناحية أخرى، مما ينحلّ إلى تقابل بين حياة الروح ورفاه الجسد، ويصبّ فى جدلية أخرى ترتبط بصورة الذات وحقيقة هويتها العربية.

ومن المعروف نقديا أن هناك مجموعة من عناصر الاختزال التى يرصدها من يقومون بتحليل الشعر وهو يتحرك صوبها، لكشف حالات التوتر والسخرية والمفارقة وتكافؤ الأضداد. وهى ثنائيات الحياة والموت، والخير

والسر، والحب والكراهية، والعقل والعاطفة، وغيرها من المتعارضات التى تعمل كنماذج أولية لتحديد كيفية تأويل الدلالة الشعرية. وهذه القصيدة مثل كثير غيرها من شعر سعاد الصباح تتيح للقارئ مجالا خصبا لكشف هذه التعارضات. حيث تمضى الشاعرة - فى المقطع الثالث منها - لتقدم أقسى هجائية لعصر النفط فى نقد ذاتى حميم وموجع:-

« إننى بنت الكويت
غرفتى الشمس ..
ومن بعض أسمائى الصباح
وجدودى اخترعوا الأمواج .. والبحر ..
وموسيقى الرياح.
صادقوا الموت، فلا الخيل استراحت
من أمانيهم ..
ولا السيف استراح ..
ثم حلت لعنة النفط علينا
فاستبحنا كل ما ليس يباح
فالبساتين فراش للهوى
والنساء الأجنبيات
يعطرن لياليا الملاح
والدنانير على الأقدام ترمى،
وعلى الأجساد تصطفّ القداح
هكذا يا وطنى ..
ترفع رايات الكفاح
هكذا يبكى على الحائط سيف أثرى لأبى
هكذا من يأسه، يبكى السلاح »

ومع أن ترتيب السطور يظل خاضعا لقراءات مختلفة فإن النسق الإيقاعى الناضج والنفس الشعرى المطمئن، والصياغة المتمكنة الهادرة، كل ذلك يسمح لبعض اللفتات المبدعة بالبروز والفاعلية. ابتداء من نبرة الفخر التى لاتكاد

الذات؛ مما يتحول معه الضيق إلى إشفاق ومشاركة. إذ لانكاد نستوعب اعتزاز من تعتبر الشمس غرفتها الخاصة، والصباح بعض أسمائها، فى استغلال ماكر لحيل الألفاظ، حتى نفاجأ بأن البحر من اختراع جدودها، وموسيقى الرياح من عزفهم، لا نكاد نستوعب هذه النبرة المجدولة مع فلذات بارزة من تراث العربية الشعرى فى عصوره المختلفة؛ منذ عمرو بن كلثوم وأبى الطيب المتنبى، حتى نسقط فى لعنة النفط وتداعياته الأليمة في استباحة المحرمات وانتهاك المقدسات فى جملة من المشاهد الفادحة، وصولا إلى المفارقة الساخرة:

«هكذا يا وطنى .. ترفع رايات الكفاح»

وعلينا أن نتذكر تاريخ كتابة هذه القصيدة فى مطلع الثمانينيات، لنتمثل شجاعتها فى نقد الذات وإدانة حالة الانفصام فى الجسد العربى الممزق، فأن يقول ذلك شاعر شامى أو عراقىّ أو مصرى يصبح متسقا مع خطاب أبناء جيله فى بلده، أما أن تقوله شاعرة أنثى - لا ينبغى لها أن تطل على ما يحدث فى البساتين - من الخليج، فلا شك أنها تكون بحاجة لشجاعة فائقة حتى تسمى الأشياء بصورها، وتخرج على حدود المتوقع من مثيلاتها، ويصبح بكاء سيف أبيها الأثرى على الحائط شاهدا على نبرة الاستفزاز لعوده النخوة والقهوة إلى الحياة العربية.

موجة الإغراق العاطفى:

تبنى الذات صورتها عبر القول، وهى خلال ذلك تنسج شبكة من التخيّل المرن تتحرر فيه من سطوة قيود المجتمع ونظرة الآخرين. فهناك طاقة حيوية مقاومة للتجميد والتنميط. ونزوع غلاب لاجتراح قدر من الصدق الصادم للآخر، والمغاير لتوقعاته. غير أنها عندما تسرف فى اعتلاء موجة الإغراق العاطفى فى الحدب على الذات، أو العناد معها، تتخلخل صورتها، وينشقّ

هاشمها القاصري.

هذا الإغراق العاطفي في **«أنا المتخيلة»** يتجلى في لحظات إبداعية فائقة، تكسر النموذج المألوف للشاعرة وتخرج عن إطاره. وأخطر ما في هذا الإغراق أنه يكون دائما مقصودا ومخططا له، لم يأت عفوا يمكن تداركه، مما يضع القارئ في توتر لافت، ويحفزه على اتخاذ متباعد ونقدي منه، دون أن يكون قادرا على التماهي مع صوت الشعر، بل يرقبه في قلق وهو يشتط في غلّوه، ويمعن في عاطفيته الفردية الجانحة.

لنقرأ نموذجا لذلك هذه القصيدة الإشكالية المثيرة للجدل في واحد من آخر مجموعات سعاد الصباح الشعرية، وهو ديوان **«امرأة بلا سواحل»** الذي طبع فيما يبدو - لأول مرة فعلا وليس على سبيل التمويه كما سنشير إلى ذلك فيما بعد - عام ١٩٩٤، حيث تقول الشاعرة في قصيدة **«اعترافات امرأة شتائية»** :

«ما لجنوني أبدا حدود ..
ولا لعقلي أبدا حدود ..
ولا حماقاتي على كثرتها
تحدها حدود.
يا رجلا يغضبه تطرفي
من الذي يغضب من تطرف الورود؟»

تتخيل الذات، بحرية تامة، تراوحها الحاد بين العقل والجنون، ثم ترمق مخاطبها الطبيعي/ الرجل لتدين غضبه غير المبرر من هذا التراوح. وتنفي وصفه بالتطرف وهي تثبته في انخطافة واحدة؛ لأنها - وهذا هو تكملة المتخيل - ليست سوى وردة لا توصف بالتطرف. هنا ينكسر الوعي بالذات لينقلب إلى منظور الآخر، فربما تكون سيدة الورود في عين حبيبها، لكنها لا ينبغي أن تشيّئ نفسها، ولا تحيل ذاتها إلى نبات مهما كان عطره وجماله. شيء لاعقلي - هو من صلب كيان الأنثى - يتسرب إلى منطق الخطاب في هذ المقطع، فلننظر إلى ما يليه:-

« هذا أنا .. من يوم أن خلقت
أنوثتى ساحقة ..
عواطفى حارقة ..
شواطئ تضربها البروق والرعود ..
هذا أنا من يوم أن عشقت
أشرعتى مفتوحة -
ضفائرى مفتوحة -
أوردتى مفتوحة
وأنهرى تهزأ بالسدود
فلا تقف مرتبكا وذاهلا ..
أمام إعصارى .. فإننى امرأة
ليس لما تريده حدود »

عرف الشعر العربى طيلة مسيرته ديوان الفخر العنترى الذكورى، لكنه فى هذا الخطاب يفتتح باب الفخر الأنثوى الجموح المغرق فى مزاعمه. فصوت القصيدة يتجاوز السقف الذى وصل إليه الرجال، وتسعفه البلاغة التخييلية فى الأنوثة الساحقة والعواطف الحارقة والصواعق الخاطفة، لكنها تخونه فى تكرار وصفى لكل من الأشرعة والضفائر والأوردة، حيث لايجد لها جميعا سوى كلمة مفتوحة، ولو امتلك صوت القصيدة أعنة اللغة الشعرية ونبذ السهولة لعدد الأوصاف الملائمة محافظا على إيقاع التقنية.

لكن هذا يرتبط بظاهرة أخرى فى شعر سعاد الصباح تفاقمت فى دواوينها الأخيرة؛ لأنها أصبحت فيما يبدو تسيء الظن بالنقد ولا توليه الاهتمام الكافى، بعد أن جرّحها بشكل مجانى لا مبرر له، فقد أصبحت ترتكز على تكرارات الصيغ والمفردات بطريقة خطابية لا تثرى عمقها الدلالى؛ لأن سر نجاح التكرار هو خلق وهم طريف لدى المتلقى، يتمثل فى أنه يظن القول يعيد نفسه، بينما هو يضيف كل مرة ظلا جديدا غير مسبوق، وذلك عن طريق غير التأكيد اللفظى هو التصاعد والتنامى والوصول لذروة المعنى فى نسق مطرد

مختلف. أما تكرار الأوصاف ذاتها فهو يحتاج لإعادة نظر فى الصياغة.

كذلك نجدها تصف حبها فى المقطع الثانى بجملة من الأوصاف المتراتبة، فتمضى بطريقة تثير التساؤل فى نظامها وهى تقول:

«حبى شتائى .. / حبى جنونى .. / حبى انتحارى .. /حبى طفولى ..»

ومن الواضح أن التقلب الشتائى المجنون قد يبلغ درجة الانتحار، لكنه ينكسر عندما يفضى به ذلك مرة أخرى للعودة - بعد الموت - إلى الطفولة. مما يجعل هذه الطفولة هى القرار الذى يحتضن صورة الذات ويرضى فى نهاية المطاف حركتها المتذبذبة.

ويتعين علينا عند هذه النقطة أن نلتفت إلى ما تراه فى الآخر المتخيّل؛ لأنه لا يقل جنونا عن صورتها نفسها فى الإغراق العاطفى، فهو طبقا للصورة التى ترسمها له وهى تخاطبه بلهجة النداء الحميم:-

«يا أيها الجالس
سلطانا على أوراقه
يا أيها السلطان (هل كان لابد من هذا التكرار)
اكتب على إسوارتى
اكتب على دشداشتى
اكتب على الأجفان
اكتب على الرياح، والأمواج، والأمطار، والخلجان»

أما تكرار أمر الكتابة فهو ملمح أسلوبى إيجابى فى جماليته؛ لأنه يحمل تنوّعه مع كل مكتوب عليه، حيث يؤدى ما نطلق عليه فى مجال تحليل الأساليب الشعرية بوظيفة «**التدويم**» وهى اتساع دائرة الدلالة لخلق دوامة متحركة عنيفة من المعنى الشعرى الكلى المتموج. لكنه من ناحية أخرى يحدد مجال المخاطب فى الكتابة، كما سيزيد تحددا بالكتابة الشعرية، وعندئذ يتقلص إحساس «**أنا المتخيلة**» بذاتها، ويتضاءل حجمها الذى كان متورما بشكل عنترى أنثوى فى المطلع لتتمنى أن تكون مجرد:

« أمنيتى ..

بأن أكون فتحة .. أوضمة .. أو كسرة
أو زهرة صغيرة فى ذلك البستان
لو كان بالإمكان ياصديقى ..
لو كان بالإمكان»

على أن هذا التصغير المسرف للكينونة يعد مظهراً آخر من موجة الإغراق العاطفى فى انحسارها مثلما كانت فى ارتفاعها عند التضخيم الشديد، فالذات فى كلتا الحالتين تنخلع من أوتادها الواقعية لتطفو هائلة مرة أو تنكسر مستكينة مرة أخرى ذائبة من التفانى فى حرف المحبوب أو جزء صغير منه. ثم لا تلبث أن تمسها قشعريرة الأنوثة وداؤها المكين فى حب الامتلاك والاستحواذ على الاهتمام والرعاية، تصبح الحروف التى تمنّت أن تدخل فيها منافستها فى حبه:

«يا أيها الغارق فى مقعده الجلدىّ
هل تبصرنى فى زحمة الأوراق؟
يا أيها المزروع كالوردة فى الأعماق ..
أغار من يديك يا صديقى
حين على الأوراق تعزفان
أغار من رائحة الحبر .. ومن رائحة الصمت
ومن رائحة الأحطاب والنيران
أغار من رسائل الحب التى تكتبها ..
وقطة البيت التى تحضنها .. وقبضة الفنجان»

كما أنه ليس بوسع أحد أن يناقش منطقية الشعر؛ فإنه لا يمكن لنا أن نجادل المرأة فى لامعقوليتها، من هنا يصبح قياس خيال الأنثى الشاعرة على المعروف المتداول من منطق الشعر لونا من العبث، خاصة إذا كانت فى أشد لحظاتها تحررا وإغراقا فى تطرف الأشواق والكلمات والصور فى موجتها الشعرية العالية.

تحوّلات الذات المتخيّلة:

إذا كان إدراك التحولات يتوقف على استعراض مسار التطورات التاريخية فإن هناك عائقا مباشرا يتعلق بشعر سعاد الصباح فى دواوينها العديدة يحول دون ترتيبها؛ ذلك أن معظمها قد أجريت عليه عملية مسح للذاكرة، فصدرت له طبعة موحدة، عن دار النشر الرسمية التى تحمل اسمها- وإن كان دون علمها كما علمنا- بتاريخ واحد هو عام ١٩٩٢ ومكان واحد هو القاهرة، وأكثر من ذلك فإن هذه الطبعة تزعم أنها الأولى من كل المجموعات، وهذا غير صحيح بالمرة، مما يغلف بالإبهام واللبس والتعمية التاريخ الحقيقى لكل ديوان على حدة، خاصة لأن مجمل قصائد الدواوين لا تحمل تاريخ كتابتها، ويتعين على القراء أن يحدسوا بالترتيب الزمنى الصحيح، حتى تعود الدار لتصويب خطئها الفادح، وتضع أرقام الطبعات وتواريخها الصحيحة على أغلفتها، - كما هى متوفرة على الطبعات السابقة لهذه الدواوين والتى تتوفر نسخ منها لدى المتابعين- ذلك لأن كل ما يتعلق بتاريخ القصائد يعتبر فى تقدير النقد جزءا حميما مما يسميه عتبات النص، مثل العنوان والإخراج والإهداءات وغيرها، وقد يفوق الزمن كل ذلك فى أهميته، إذ يتوقف عليه فهم الملابسات الخاصة والعامة التى تحيط بالنصوص والإصابة فى تفسيرها وتأويل دلالتها، فمهما كنا نعتمد على أبنية التعبير والتصوير فى تحليل الأساليب الشعرية فإننا لا يمكن أن نغفل الإشارات التى تربط عالم القصيدة المتخيل بالواقع الذى تلمس سطحه وتنبثق فى محيطه.

من هنا فإن مسألة الترتيب الزمنى وضرورة إثبات الطبعات الأولى من كل ديوان دون تمويه لا تعنى مؤرخى الشعر والأدب فحسب، بل تعنى النقاد والقراء أيضا لما يرتبط بها من اعتبارات فنية وجمالية، يتصل بعضها

بعمليات التخلق الأسلوبى والتجسد المتدرج لاليات التعبير وتقنياته عند الشاعر، وبعضها الآخر يتعلق بطبيعة التحولات فى النَّفَسْ الشعرى كما نجده ماثلا فى أطوال القصائد المتفاوتة، ويكفى أن نشير فى هذا الصدد إلى أن ديوانا مثل **«فتافيت امرأة»** تربو صفحاته على ١٧٠ صفحة ولا تتجاوز قصائده ثمان عشرة قصيدة أى بمعدل عشر صفحات للقصيدة، بينما نجد ديوانا آخر ينتمى لفترة مغايرة فيما يبدو هو **«فى البدء كانت الأنثى»** لا يبلغ ١٥٠ صفحة ويضم قرابة مائة قصيدة بمعدل صفحة ونصف للقصيدة الواحدة، مما يترتب عليه اختلافات بارزة فى النظم المقطعية والتقنيات التعبيرية. وأخطر من ذلك مايرتبط فى سياق تطور الأنساق الشعرية من مرحلة إلى أخرى فى تحولات الذات المتخيلة والرؤية التى تتخذها فى النظر إلى العالم وتحديد معناه، مما يتعرض بحثه للارتباك والتناقض عند غياب المؤشرات الزمنية، خاصة لدى شاعرة مسرفة فى عصريتها حساسة فى استجابتها للواقع وتخيّلها لمعالمه مثل سعاد الصباح. ومع أن هناك تحولات طبيعية وئيدة تعترى الإنسان فى انتقاله بين مراحل حياته المختلفة، فإنها تظل موصولة بخطوط مرنة تحفظ للشخصية كينونتها، ولا يتسنى متابعة تعرجاتها إلا إذا أمسكنا بطرفيها المتقابلين وأبرزنا الخلافات الواضحة بينهما.

شعر سعاد الصباح مفعم بهذه التموجات الداخلية، خاصة فى انتقالها المفاجئ من شاعرة عمودية، تغمغم بأبيات منظومة بإتقان فى مرحلة الشباب الأول إلى هذا الانفجار العاطفى والانهمار الشعرى الذى أعقب فقدها لابنها البكر واستعاضتها الفنية له.

وبقدر ما أدى هذا إلى انبهام الحدود الفاصلة بين المراحل الشعرية المختلفة فإنه قد حقق ما كانت تقصد إليه من تأكيد انتقالها بسلاسة وعفوية تنساب من فترة إلى أخرى دون فجوات كبيرة، وهذا ما حدث أيضا فى المرحلة الثالثة التى استعانت فيها الشاعرة بقصيدة النثر فيما مزجت بين الإيقاعات المختلفة وإن كان لنا رأى فى ذلك نرجئه إلى حينه. ومع أنه ليس من أهداف هذه

القراءة التاريخ للشاعرة ولا التفصيل فى بيان تحولاتها الكبرى فإننا لا نستطيع أن نغفل حدثا بالغ الخطورة أصبح يمثل الأخدود الفاصل بين عهدين فى تماسك الذات المتخيلة عند سعاد الصباح وهو زلزال الغزو العراقى للكويت عام ١٩٩٠ لما ترتب عليه من تحولات جذرية فى رؤية الشاعرة، عندما صدع يقينها بالأشياء، وشرخ فى نفسها مسلمات كثيرة، مثلما فعل مع كل أبناء بلدها الذين استحالت تجربة الغزو لديهم إلى قضية شخصية ودخلوا بها لأول مرة محرقة التاريخ الذى صهر الشعوب العربية من قبل. وليس من أهداف هذه القراءة تتبع تفاصيل الصورة التى رسمتها الشاعرة للمحنة الكبرى، بل نكتفى بالإشارة إلى قصيدة واحدة - غير نارية - أدرجتها بعد ذلك فى سياق أشعار الأنوثة والحرية، وأطلقت عليها اسما لافتاهو **«القصيدة السوداء»** لتسجل به أقسى أيام عمرها وأشدها حلكة، وفيها تقول:-

«كم غيّرتنى الحرب يا صديقى
كم غيّرت طبيعتى
وغيّرت أنوثتى
وبعثرت فى داخلى الأشياء
فلا الحوار ممكن، ولا الصراخ ممكن، ولا الجنون ممكن
فنحن محبوسان فى قارورة البكاء».

تنوء الذات بحمل عالمها المثقل المحزون، وتبوء بحقيقة مرهقة هى أن الدنيا لم تعد كما كانت فى حلاوتها وعذوبتها بعد أن عصفت بها ريح الحرب، أصبح كل شىء مستحيلا، حتى الجنون ذاته. ولأنها تخاطب ذاتها الأخرى وتسميها «صديقى» هذه المرة فلا شك أنهما محبوسان معا فى قارورة سحرية لم تنفجر بالبكاء. وعلى الرغم من توظيفها لهذا التكرار الملحّ الذى كان يوحى فى شعرها السابق بالثرثرة الهينة الوادعة فإنه يؤكد هنا عمق التغيير واستحالة الاستمرار. تظل العبارة ممدودة مسترخية لكنها ليست مشتتة، بل تصبّ كلها فى بؤرة مركزة ثقيلة. وبقدر ما يثير هذا الانحباس

الآخير فى قارورة البكاء من مشاعر الضيق والعذاب فإنه قد يوحى ايضا بقرب انفجار القارورة وخروج المارد منها. لكن المقطع التالى يستحيل إلى تكرار ثرثار لما حفره الأول:

«قد كسرتنى الحرب ياصديقى
ولخبطت خرائط الوجدان
وحطمت بوصلة القلب
فلا زرع ولا ضرع، ولا عشب ولا ماء
ولا دفء ولا حنان.
قد شوّهتنى الحرب ياصديقى
والحرب كم تشوّه الإنسان
فهل هناك فرصة أخرى لكى تحبنى
وليس فى عينىّ إلا مطر الأحزان.»

ربما كان الشعور بالانكسار جديدا فى هذا المقطع، لكن الكلمة العامية **«لخبطت»** لن تضيف كثيرا إلى بعثرة الداخل السابقة، اللهم إلا خلط المستويات اللغوية كمظهر لهذا الاضطراب ذاته. وتظل مجموعة المنفيات التى تعدد الأشياء المجملة من قبل فضولا مضادا لما ينبغى للشعر من لمح وتكثيف، بحيث يصبح تعدد المنفيات شرحا دون ضرورة. كما أن التعقيب الحكيم **«والحرب كم تشوّه الإنسان»** يفقد حكمته ويستحيل إلى تحصيل حاصل لا جدوى منه. ومما يزيد المقطع ضعفا نهايته المتهالكة. فمهما كانت تشير إلى أهمية الحب فى حياة المرأة، حتى يصبح فقده ذروة الكوارث الكونية فإن القارئ يستشعر هبوطا حادا فى مستوى التمثيل المجازى لا تبرره سوى طبيعة النساء التى لا يعنيها من حركة التاريخ سوى الحفاظ على فتنتها وقدرتها على انتزاع الحب من أنياب الأسد، وبقدر ما فى هذه النهاية من جنوح أنثوى فإن بنيتها الشعرية هشة رقيقة. ويأتى المقطع الرابع ليجسد الموقف برمته، مستشرفا الحالة التى انتهى إليها صوت القصيدة فى شعوره العميق بالتحولات التى غيّرت كيانه وقلبت تاريخه، ويظل أكثر ما يمضّه

فيها هو التهديد بفقد الأحبة واستحالة عودة الأمور إلى ما كانت عليه:

«ياسيدى:
لست أنا جزيرة السلام
ولا الأنثى التى كان على أجفانها
يستوطن الحمام.
ولا أنا ..
نافورة الماء وسيمفونية الرخام ..
ياسيدى:
قد يبس العشب على شفاهنا
وانكسر الكلام ..
فكيف نسترجع أيام الهوى؟
ونحن مدفونان .. تحت الوحل والركام».

تتخلق فى هذا المقطع الوجيز مجموعة عنقودية من الصور الرامزة الثرية، تبلور رؤية حادة محدقة فى أعماق الذات المصابة بانشقاق التماسك وانفطار الروح، فصوت القصيدة يعلن بكل أسى أنه لم يعد - أمام مرآته - يمثل الأنثى الحالمة المتدفقة، أصبح مكسورا منثورا يابسا مدفونا، إنه فى أشد لحظات الصدق عندما يعترف بمكنون حسّه، لم يعد هناك جدوى للتلهف على عودة الأيام الخوالى؛ فالجناح مهيض، والروح مخذولة.

صحيح أننا سنرى صوت القصيدة بعد ذلك وقد استرد عافيته كلها وأطلق أحلامه المرفرفة؛ وأخذ يطفح بفرحة العودة ونشوة النجاة، لكن اللحظة المفصلية التى عبرت فيها الشاعرة عن هذا التغيّر الاستراتيجى فى عالمها الباطنى تظل جزءا حميما لاينفصم عن ذاتها الإبداعية كما تحققت فى الشعر، وتبلورت فى نص مركز بليغ. وإذا كانت هذه السطور تشير فحسب إلى أشد لحظات الاستقطاب فى حركة الذات المتخيلة، وهى تستحضر مخاطبها وتصنعه أحيانا أو تراه فى أحيان أخرى، وتحدد أقصى مدى وصلت إليه فى أبعادها العديدة، فإن قراءة التحولات الفنية للشعر، وتضاريس المعالم البارزة

لأهم تقنياته وذبذباته هى التى تكمل صورة الحركة وترسم خارطة الشعرية، مما سنعرض له تباعا فى الفصول القادمة، حيث تمتزج تجربة التخييل بصورة المتخيل وتتضح فى حركته مرونة الأدوات، ونرقب عبره عن كثب طاقات الإبداع وهى تتفجر بالحرية وتتحول طبقا لما تختزنه من خبرات جمالية وإنسانية تعتمد على التراكم النوعى، بقدر ما تفتقد الإصغاء إلى الصوت الآخر النقدى الذى لم يصل إلى درجة النضج الذكى فيما تردد حولها كى يمثل ضمير الشعرية العربية بميزانه العادل الدقيق.

الفصل الثاني

صورة المرأة
صورة الرجل

ورثت المرأة لغة الشعر وتقاليده عن الرجل، سبقها بقرون طويلة فى تكييف أوضاع الكلام وتذكير خطابه، وتفصيل حالاته الوجدانية على مقاسه الرجولى. وكان إذا رصد داخل المرأة وحاول استكناه عوالمها الباطنية رسمها كما يحب ويهوى، لا كما تريد لنفسها لو كانت هى التى تتحدث فى واقع الأمر.

كان لابد من شراكة النساء فى صناعة التحول وتأنيث الخطاب، فهن أدرى بأنفسهن. وبمقدار ما تتسم الشاعرة بالعفوية والصدق والقوة فى التعبير عن خلجات المرأة وتقلباتها المكنونة تضعنا فى قلب تجربتها الإنسانية وهى تبنى فى الآن ذاته خبرتها الجمالية. وقد حرصت **سعاد الصباح** منذ بواكيرها الشعرية على العزف والنزف معا؛ العزف على أوتار الأنوثة بتمثل ما تتميز به من دلٍّ وعبث، ونزف مواجعها الحميمة وآلامها الدفينة فى الوقت ذاته. لتجسّد بذلك وضع المرأة وملامحها القريبة والبعيدة.

فمن قبيل العزف ما نقرؤه مثلا فى قصيدة **«قَصّة شعرى»** وهى تقول لرفيقها:-

«شعرى الذى تعبده .. مُهَدّلا وثيرا
عاندت نفسى .. وغزوت ليله الأثيرا
قصفت أمسياته .. جعلته قصيرا
غدرت بالنبت الذى ربيته .. صغيرا
وكان ظلا وارفا .. يبدد الهجيرا
وكان لى خميلة .. تبَعْثر العبيرا
وكنتَ إن ضممته، مُلْمَلمًا غزيرا
نام على يديك جزلا، حالما، قريرا
كم ليلة قبّلته .. قبلته كثيرا
وكم لفته على يديك مستثيرا
وكم نفثت فيه من دخانك السعيرا

دوائرا تكتب فى الحب لنا نذيرا
فانتفضت موجاته .. تواجه المصيرا»

ونلاحظ على المقطوعة سلاسة التتابع السردى للوصف، فى نسق شبه قصصى، يمزج بين الزهو والمداعبة، وتمثيل افتتان المحبوب وتجسيد مواقفه المتعددة، كى تمهد لنهاية مثيرة مفاجئة، وهى تستثمر استحضار الماضى للتأثير فى سيرورة الحاضر الذى يشوبه الفتور اليومي، وهو ألدّ أعداء المرأة المتأججة، التى تبغى للعشق أن يظل مسنونا طيلة الوقت، عنادا للزمن، فتخاطب رفيقها:-

«كيف نسيت حبنا .. وعهدنا النضيرا؟
ألم أكن أميرة .. وكنت لي أميرا ؟
ألم أكن غرامك الأول والأخيرا؟
وهل تحب أن أقول نبأ .. خطيرا
قصصت شعرى إذ عرفت غدرك الكبيرا
قصصته إذ لم أجد .. حبا به جديرا»

ومع أن الدهشة التى نستشعرها فى هذا الختام من قبيل الطرافة والملاحة السردية؛ لا الشعرية الخالصة، بما تتضمنه القصة من عبث الطفولة ودلّ المرأة، غير أن أسلوب التعبير التلقائى الغنائى الآسر فى استثارة الماضى يمعن فى البساطة إلى درجة توليد الدهشة من مصدرين:-

أحدهما: تحويل المألوف إلى غير مألوف، فالحب هو الذى كان يجعلها أميرة ويجعله مثلها أميرا، لا اللقب العائلى ولا الجاه السياسى كما هو المعهود فى حالتهما. وغرامهما - مثل كل المحبين فى جميع الأزمنة - يبدو لهما دائما الأول والأخير، بما يجعله شديد الخضوع للعادة إلى درجة الخروج عن نطاقها فى منطق الزمن.

وثانيهما: هو تلك اللفتة الطريفة، التى تعكس منظور المرأة وتكشف عن حجم الأحداث بالنسبة لها، فالنبأ الخطير الذى تتصور أنه لابد أن يهز كيان

صاحبها ويغيّر مجرى حياته، ليس سوى أنها قصت شعرها.. هل يستطيع الرجل مهما أعمل خياله ليتمثل أحوال المرأة ويرصد ذبذبات مشاعرها، ومستويات وعيها بذاتها وبالآخرين أن يستخدم هذا السلاح المزدوج فى مقارعة الأحباب، ويظن أن قصّ المرأة لشعرها الذى يهيم به الرجل يدخل فى نطاق مكائد النساء، ويكتسب هذه الأهمية العظمى؟

والذى يعنينا فى هذا الأمر من المنظور النقدى هو هذا النَّفَسْ النسوى الحميم الذى يجعل لحظة الذروة فى الغضب والمكيدة:-

« قصصته .. إذ لم أجد حبا به جديرا »

فى سبيل الحب تطيل المرأة شعرها، وتريق شعرها، وفى سبيل الحب تقصه أيضا، وتنهى مقاطعه. هذه هى الأنوثة لم يستوعبها الرجال وأعلنوا حيرتهم أمام بدواتها، وهذا هو شعرها الذى يجسدها فى براءة غير آثمة وهو يعيد خلقها لتصبح من مكتسبات الخبرة الجمالية بالحياة واللغة فى انسيابها وتدفقها وامتلائها بنبرات العفوية. وإذا كان كبار الشعراء دائما يرتدون إلى عالم الطفولة ليمتحوا من آباره العميقة مياه الشعر الصافية، وهم يعبرون عن الطفل الذى ما زال يعمر قلوبهم بالبراءة الكونية المندهشة أمام العالم الكبير، وكانت لفتاتهم الصبيانية النزقة مصدرا ثريًا لجموح الخيال وهو يقوم بتصغير المرئيات ليعبث بمعناها، فإن عصر النساء الشواعر جاء ليضم إلى ذلك تجارب حميمة لم يستطع المبدعون تشعيرها من قبل. فالمرأة هى الوحيدة القادرة على صحبة الأطفال، ومتابعة نموّهم، وتشكّل وجداناتهم وتطور مراحل حياتهم فى أدق تفاصيلها. اكتسبت عبر قرون طويلة خبرة المعايشة الحنون لأسرار الطفولة والمراهقة بما لا يستطيع الرجل أن يستشعره بالدرجة ذاتها.

سعاد الصباح - منذ ديوانها الأول - تعير أذنا صاغية، وعينا مدربة، وحسًا مستوقرا لصغارها، وتقوم بتسجيل لحظاتهم المعضلية الحميمة بطريقة غنائية شيقة. مثلا ترصد لحظة اليوم الأول فى المدرسة لابنها البكر - الذي ستبكيه بحرقة لاهبة بعد ذلك - وهو ينضج أمومتها ويصنع طرفا من

أنوثتها، فتقول:-

« هذه دار وأسوار وروض وأريج
وصدى من ضحكات .. وصراخ وضجيج
...
كل أم فى يديها فلذة من كبد
وأنا أرنو إليهن .. وجنبى ولدى...
سألونى ما اسمه؟ عاش وأوفى وتبارك
قلت هذا ولدى .. معقد آمالى .. مبارك
...
سألوا : ما عمره؟ قلت تخطى الخامسة
كبر البراعمى عن حجرى .. وجاء المدرسة

وبغض النظر عن النبرة التعليمية الماثلة فى القصيدة، والنهاية الحكيمة التى تتجاهل - عامدة - صدمة الطفل بيومه الأول فى المدرسة ورغبته الحرّى فى العودة إلى سكنه ومرتع لهوه لتزيّن له الانخراط فى التعليم مع لداته كى يحيا فى المجتمع مع الآخرين، بالرغم من ذلك فإن سلاسة التعبير عن التجربة ورشاقة النظم وتلقائية المحاكاة للموقف، كل ذلك يجعل القصيدة نموذجا شيقًا لما تضيفه النساء الشواعر للوجود الإبداعى من تسجيل لهذه اللحظات الحميمة ببراءة لا يشترك فيها مع الأطفال سوى أمهاتهم الحانيات عليهم. كما يجعلنا نتساءل عن مصير القصائد الأخرى من هذا القبيل التى فرضت عليها الشاعرة رقابة صارمة مع أهميتها فى تمثيل المراحل الأولى من حياتها الشعرية.

المرأة .. عاشقة :

تشهد الذاكرة الشعرية نمواً جديدا باحتضان مجموعة الصور التي تخلقها مخيلة المرأة. وهو نمو يتم بشروط العصر الحديث ومواضعاته. حيث تقوم حرية الشخصية وكبرياء الإنسان برسم حدود علاقاته. لكن المرأة الشاعرة الموهوبة

تستطيع الجمع بين التناقضات فى انخطافة واحدة مدهشة؛ لتصبح أشد صدقا فى التعبير وقوة فى تمثيل الحياة الراهنة. وإذا كانت أدبيات العشاق العرب قد كونت رصيدا ثريا من ثروة المتخيل الشعرىّ عن حالاتهم وطقوسهم ومشاعرهم، فإن العصر الحديث وحده هو الذى شهد بروز مواقف العاشقات بعد غزوهن للغة وخروجهن للحياة العامة وامتلاكهن لناصية حرية التعبير. مع الحفاظ على خيط رفيع من احترام التقاليد، يتمثل على وجه التحديد فى استغلال لعبة الخطاب. فالمرسل إليه **«أنت»** قد يتماهى مع الزوج بقدر ما يتماهى مع المعشوق. أو هو يستظل بطيف **«الزوج المعشوق»** لينفرط مع كل معشوق بعد ذلك دون قيد. وإذا كانت الأعراف القديمة - خاصة فى الغزل العذرى - لم تجعل من المعشوقة زوجة سوى فى حالات نادرة، منها **«قيس بن ذريح»** فى قصته الطريفة مع **«لبنى»** التى طلقها وهو يهيم بها عشقا، فإن الأوضاع الحديثة تنحو إلى تأكيد قصر العشق على العلاقات الحرة.

وفي تجربة مثيرة تستثمر سعاد الصباح ثقافتها فى معرفة المجتمعات المعاصرة لتستعير منها صورة التفانى العاشق فى خدمة المحبوب، فتقول فى قصيدة بعنوان **«جيشا»** : -

« ليتنى غانية "الجيشا" التى تهوى العطاء
ليتنى .. كى أهب العمر لعينيك فداء
أملأ الدنيا حواليك عبيرا وضياء
وأحيل الجو إيناسا وبشرا وهناء
وأغنى لك من عاطفتى أحلى غناء
وأرى فى ثغرك العاطر لى أشهى غذاء
وأرى فى حضنك الدافئ لى أغلى رداء»

وإذا كان الخطاب الثقافى المعاصر يحمل المرأة على الاعتزاز بكرامتها وحريتها وكبريائها، كما يتمثل فى كتابات النساء وشعرهن العصرى، فإن سعاد الصباح تحتاج إلى جرأة مدهشة لتقول **«ليتنى غانية»** فتطوِّع هذا الخطاب كى يتسع لمقتضيات العشق وتقاليد الحب التى تجعل الذل والتفانى

ذروة الإخلاص والصدق، وتزيل هذا التناقض الظاهر بين الكبرياء والخضوع لتحله فى مستوى أعمق من الانصهار فى كينونة واحدة تعتزّ بتلاقيها الحميم بدلا من صراع الأضداد، بل تستثير من مكنون الثقافة العربية ما تستحضر به صورة المرأة التى تروض الرجل وتذيب عدوانيته لتسيطر عليه بأنوثتها وسحرها وفنها فى آن واحد، حيث تمضى فى تطويعه خلال خضوعها الظاهرى له قائلة:-

«ثم أروى لك شعرا لم يقله الشعراء
وحكايا لم ترد فيما رواه .. الحكماء
وكأنى شهرزاد الحب عادت فى الخفاء
لترد الملل القاتل عن سيدها طول المساء
فإذا نمت على صدرى كأزهار الإناء
ومشت كفى على شعرك تلهو فى انتشاء
ورنت للشعرات البيض نجمات السماء
دبّت الغيرة فيها فتوارت من حياء
ومضى الليل وقلبى فى صلاة ودعاء
أن تكون الأمل المرجوّ ياحلو الرجاء»

ففى مقابل أسطورة **«الجيشا»** اليابانية المتفانية التى أسفرت عنها تقاليد الشرق الأقصى، تقوم أسطورة شهرزاد الفاتنة فى حسنها وبلاغتها من شرقنا الأدنى، وتتمدد بينهما الشاعرة لتغنى لمعشوقها كى يكون الأمل المرجوّ الذى لم يتحقق بعد. ولولا هذا الإسراف فى تنضيد القافية المتواترة الذى أوقعها فى مفارقة اعتبار المحبوب **«كأزهار الإناء»** - وقد كان بوسعها أن تجعله من **أزهار الفضاء** غير المحبوسة فى الآنية - لولا ذلك لبلغت غنائيتها وسهولتها وسلاسة تعبيرها درجة عليا من الجمال فى هذا الإطار الذى يوشى أنشودة العشق وأغنيته المتجددة بالأمل والرجاء.

وقد عبرت سعاد الصباح منذ قصائدها الباكرة، عن استعداد فطرى قوى

لتجسيد التجربة الأنثوية العاشقة، فى أسلوب حسّى يقبض على المتعيَّن بمقدار ما يبتعد عن التجريد والذهنية. وهو أسلوب عريق فى الشعرية العربية، لعل أنضج تمثيل قديم له ما يتجلى فى كتاب **«السِّرىّ الرفاء»** عن «المحب والمحبوب والمشموم والمشروب» من مئات المقطوعات الشعرية التى تحتفى بمعطيات الحواسّ الخمس وتفنن الشعراء فى توظيف جمالياتها والتغنى بآلائها على امتداد العصور القديمة. كما يمثل **«نزار قبانى»** ذروة هذا الاتجاه الحسّى الحديث على ما وضحناه فى كتابنا عن «أساليب الشعرية المعاصرة» تحت عنوان **«اللمس بالشعر»** وبينا فيه مصادر التجربة الحسية وفلسفتها العينية المجسدة، وتقنياتها فى التصوير والتمثيل والتعبير. وقد كشفت شاعرتنا - كما سيتجلى ذلك فى مشاهد عديدة من هذه المقاربة - عن افتتانها بهذا الأسلوب الذى يتيح لها القبض على مشاهد الحياة الساخنة وصياغتها بطريقة «فورية» فى لفتات سريعة التوصيل لمخيّلة القارئ دون وسائط ذهنية أو فكرية. وسنجد مظاهر ذلك فى كل تجلياتها الشعرية، وإن كان بعضها أفصح عن طبيعة آلياتها فى التصوير وصناعة التخييل من البعض الآخر. وبوسعنا أن نستحضر ونحن بصدد الحديث عن العاشقة التى تتمدد فى جميع دواوينها تقريبا بعض النماذج اللافتة لهذا الأسلوب.

ومن أبرزها قصيدة **«ليتنى»** الدالة على سرعة البديهة فى اختطاف مجموعة من اللمسات القريبة وتوظيفها فى خلق نسق تخييلى ممتع، إذ تقول:

« ليتنى سيجارة فى ثغرك الحلو الرجاء
تتفانى فيك لثما .. كل صبح ومساء...
ليتنى فى جوك السابح أنفاسُ الهواء
أملأ الجو حواليك عبيرا وغناء...
ليتنى فى أفقك الرحب شعاع من ضياء
لأحيل الليل فى دربك نورا وبهاء...
ليتنى كنت على رأسك فتان الرواء
شعرة بيضاء كالنجمة فى سمت السماء...

ليتنى كنت كتابا لك فيه ما تشاء
من ترانيم حنان .. وتراتيل دعاء...
ليت أنى نقطة فى دمك العذب الإباء
فأنا مثلك يامولاى .. أهوى الكبرياء...
تلك أحلامى فخذ منها وحقق ما تشاء».

وهى مقطوعة غنائية رشيقة، أشبه بالسونيت فى الشعر الإنجليزى، حيث تتكون من سبع ثنائيات موحدة القافية تبلغ أربعة عشر بيتا.

والمطلع المعبر عن التمنى البعيد **«ليتنى»** يتكرر سبع مرات. والختام الذى يضع كل ذلك فى يد المخاطب ليختار منه ما يشاء.

لكن اللافت فى المطلع على وجه التحديد **«ليتنى سيجارة فى ثغرك الحلو الرجاء»** إشارتان متعاكستان؛ للرجولة المشتهاة، إحداهما السيجارة التى أصبحت علامة على الخشونة - وإن كانت قد تنعّمت كثيرا الآن - والأخرى عبارة **«الثغر الحلو»** التى لا تلائم فم الرجل لكثرة انطباقها على الفم الأنثوى فى الغزل العربى الرجولى، مما يقيم لونا من التضاد بين الإشارتين، لكنهما ينحلان معا فى البؤرة الدلالية التى تصنع سياقهما، وهى تمنى اللثم الدائم للفم والاحتراق فى لهيبه، كما تفعل السيجارة المحسودة.

كما نلاحظ توالى منظومة الأشياء الحسية التى تتمنى الشاعرة تجسدها فيها، وهى السيجارة وأنفاس الهواء - لا الدخان - وشعاع الضياء والشعرة البيضاء - لاتدرك كم يمقتها الرجل - والرداء والكتاب، بحيث تحيط بالمحبوب وتحتويه بطريقة متلاحقة شاملة تمنحه النور والحب والحنان، حتى تصل إلى ذروة التلاحم. أى أن هذا التفانى لا يحيلها إلى دمية فى يد الرجل بل يحملها على جناح الكبرياء والإباء.

جنة حواء وأنشودة العشق:

فى قصيدة رائقة بعنوان **«جنتى»** ترسم سعاد الصباح صورة طريفة لأشواق

المرأة فى الفردوس، ولطالما تأملنا جنة آدم بحورها وخمورها وفواكهها وظلالها. ترى عندما يقدر لحواء أن تتخيل العالم المثالى الذى تنشده، ماهى ملامح اختلافها عن آدم؟ هل تتوق بدورها لعشاق عديدين يقبعون فى انتظار إشارة من يديها؟ هل تسكرها أنهار العسل والخمر المصفى عن الحياة الأولى أم ستصر على استحضار حبيبها الذى هجرها لتعذبه فى الجنة بحب غيره؟ هل تستطيع التخلص حقيقة من المنظومة الأخلاقية التى رسخها الرجل، وما هى التنويعات الجديدة التى ستدخلها عليها؟ تقول الشاعرة:-

« جنتى كوخ وصحراء وورد
وحبيب هو لى .. رب وعبد
وصباح شاعرى .. حالم
أتغنى فيه بالحب .. وأشدو
وأرد القيد عن حريتى
وأرى الصحراء ملكى
وحبيبى بالأمانى .. نستبدّ »

إنها جنة منتقاة، مرسومة بريشة ذات ضربات مقتصدة، كوخ فى الصحراء حوله الورد، يستبقى من فضاء البادية النقاوة والبراءة والطهر، ويعمرها بالخضرة اليانعة المتوردة. هى لا تعنى بتدفق الأنهار ولاكثافة الأشجار، شىء واحد هو الذى يعمر هذا العالم ويجعله جنة، الحبيب. لكن التوحد فى هذا الحبيب مضاد للتعدد فى جنة آدم حيث الآلاف من الحور العين، حبيب حواء مكافئ لها، مناظر فى حبه، فهو ربها وعبدها، وهى سيدته وأمته فى الآن ذاته. هذا التكافؤ لا علاقة له بجنة آدم الفردوسية التى يتمتع فيها بسلطة ذكورية مطلقة؛ حيث تسخر كل الكائنات لإشباع لذائذه وشهواته دون أن يكون لها حق التمنى والتكافؤ. لكن الطريف فى جنة حواء أنها تناقض صور الحب التى كرسها الشعراء الرومانسيون، ففى مقابل ما تغنى به **إبراهيم ناجى** وشدت به **كوكب الشرق**:-

« أعطنى حريتى أطلق يديا ..

إننى أعطيت ما استبقيت شيئا
آه من قيدك أدمى معصمى ..
لم أبقيه .. وما أبقى عليّا
ما احتفاظى بعهود لم تصنها ..
وإلام الأسر .. والدنيا لديّا »

تحاول سعاد الصباح صناعة المستحيل فى الحب؛ أن يقترن بالحرية؛ بل ترد على ناجى وأمثاله بقسوة شديدة **«كاذب من قال إن الحب قيد»** قبل أن تستغرق فى وصف عينى المحبوب وما فيهما من دفء وإشراق، دون أن تنسى طبيعتها الأنثوية وهى تحيل مظاهر التقشف إلى ترف وزينة، مما لا تكف المرأة عن اشتهائه:

« وأرى الصبار أحلى زينتى
فهو لى تاج وخلخال وعقد
وأرى القفر رياضا .. غضة
أنا فيها ظبية، تلهو .. وتغدو»

تستعير صورة المرأة الظبية من الشعراء العذريين العرب، كما تبقى على توحدهم فى الحب، ونفورهم من التعدد، واحتفائهم بالعواطف الصادقة البريئة.

هذا هو الوعد الحالم بجنة حواء، ترسم أشواق الأنثى وهى غير بعيدة مما وضعه الرجل لها من معايير فى البراءة والطهر والخلاص دائما بالحب والاكتمال فى رحابه، دون أن يلتزم هو بشىء من كل ذلك فى تصوراته وأحلامه.

القصيدة التى تعطى لديوان **«خذنى إلى حدود الشمس»** عنوانه، وهو من مجموعاتها الأخيرة، تقدم أنشودة قوية لعاشقة جسورة ذكية، فيها من لفتات الحسّ الأنثوى، ونزق الخيال الشعرى، ما يجعلها مرشحة لأن تكون - عندما ينتبه إليها أحد الملحنين ويشدو بها صوت جميل - إحدى الأغنيات الكبرى فى السماع العربى. تستهلها الشاعرة بهذا المقطع الراقص الجذل النشوان:

« قل لى .. قل لى

هل أحببت امرأة قبلى
تفقد حين تكون بحالة حب
نور العقل؟»

وإذا كانت منجزات الشعراء عادة تتمثل فى مجموعة من التراكيب اللغوية التى يحتكرونها وتذكر دائما بهم عندما ترد لدى من يليهم، فإن هذه الجمل جديرة بأن تسجل باسم الشاعرة، غير أن كلمة «نور» تطفئ شيئا من وهجها، فالمرأة تجن عند العشق، تفقد عقلها، لكنها لاتفقد «النور» على وجه الخصوص، فالعشق ذاته بصيرة، نور داخلى، لعلها تفقد «حكم العقل» فتستغنى حينئذ عنه بنور الوجدان.

لكن المقطع الثانى يمضى بشكل أحكم وأبلغ وهو يكرر المطلع - دون ثرثرة زائدة - فالتكرار هنا تنمية للمعنى وتوليد للجديد فيه:-

«قل لى .. قل لى
كيف تصير امرأة - حيث تحب -
شجيرة فل ّ.
قل لى:
كيف يكون الشبه الصارخ
بين الأصل وبين الظلّ
بين العين وبين الكحل؟
كيف تصير امرأة عن عاشقها
نسخة حب .. طبق الأصل».

كنت لا أزال أعجب، ببيت من شعر العامية، لعله للشاعر الغنائى **مرسى جميل عزيز**، تغنيه **«شادية»** وهى تخاطب طفلها قائلة:

«نطق الهـــوى، م الحب فـــيك
يا أحلى صـورة شـفـوها اثنين»

حيث يصبح شبه الابن لأبيه، حتى كأنه صورة كربونية تشف عنه، علامة عشق الزوجة له. تنمى شاعرتنا هذه الصورة فى مجال مجاور عندما تنتبه

لحقيقة طالما لمسناها، وهى أن المحبين دائما ينتهون إلى أن يصبحوا **«نسخا طبق الأصل»** من أحبائهم، عقب التماهى والتوحد فى المشاعر والرغائب واللفتات، لكنها تقول ذلك بثراء شعورى وتصويرى مدهش، تدخل فيه علاقة العين بالكحل فى منظور شجيرة الفلّ. ولن ينقص من استمتاعنا بهذه الصياغة ما يقوله اللغويون من كراهة تكرار «بين» مرتين، فللصياغة الشعرية حريتها فى القول؛ وعلى النحويين أن يتأولوا فى إعرابهم. وتمضى الشاعرة فى مقطوعاتها الطويلة نسبيا، تطلب من عاشقها أن يأخذها خلف حدود الشعر والشمس، وربما اللغة أيضا، كى يتغنى باسمها، ويلاعبها كالأطفال، وتهتف به:

«أنت حبيبى .. لا تتركنى
أشرب صبرى .. مثل النخل
إنى أنت ..
فكيف أفرق بين الأصل وبين الظل؟

ولأن هذه القصيدة الموقعة الراقصة، تقع فى ديوان منثور فى جملته، فإن أبياتها تتألق بقوة، كاشفة عن حلاوة الموسيقى، عندما تصبح جزءا حميما من الشعرية الموظفة لتمثيل حالات الجذل الروحى والغبطة الكونية باندماج الحبيبين فى هوية واحدة، وسوف نرى فى الصفحات التالية كيف كان تنازل الشاعرة الطوعى عن استثمار طاقات اللغة الشاعرة لديها من الوجهة الموسيقية، والاكتفاء بالكتابة النثرية فى كثير من الأحيان، على ما فيه من حرية الممارسة وطاقة التجريب، تعطيلا لأوتار لم تمنح للشعراء الذين آثروا الاستغراق فى النثرية.

أوضاع الثكل وثورة الأرامل:

سنتوقف عند أبيات يسيرة من ثلاث قصائد فى ديوان **«إليك ياولدى»** أولا، لنتأمل من خلال صورها المتعددة أوضاع الثكل وحالاته المختلفة؛ لأن

الموت كان من أكبر حوافز الشعر لدى الإنسان، كما كان مبعث التدين لديه، مثله فى ذلك مثل الحب. ولأن شواعر العرب قد برعن فى الرثاء، وحفظته ذاكرة الأدب الذكورية التى أرادت للمرأة أن تكون دائما متلقية للغزل لا مرسلة له. أما الندب والتفجع فهو يشبع شهية السلطة الأبوية وعشقها لذاتها. لكن سعاد الصباح لا تخضع للتقليد الأدبى وهى ترثى ابنها البكر، بل تسترد بهذا الرثاء الفاجع وعيها الشعرى بذاتها وبالكون من حولها، فتكاد تفرح به وهى تلم ماتبعثر من شتات عزمها الإبداعى وتحشد طاقتها الفنية. إنها تنتزع بهذا الرثاء اعتراف الآخرين بجدية شعرها، خاصة الأب المكلوم بدوره، والذى يضطر فيما يبدو تحت ضغط مشاعره أن يأخذ أشعار زوجته هذه المرة باعتبارها علاجا لحالة الانسحاق التى كادت تودى بها، ويتركها كى تثبت أقدامها على أرض الشعر الزلقة دون أن يعنى بما قد يعتريها من كسور تمس وضعه الأدبى الدقيق، يتركها تحيل إلى تجربتها المباشرة الطاحنة لتخرج عليها وتنتصر منها وتتفنن فى كيفية تمثيلها وتجسيدها وهى تحيل الوقائع المحتملة إلى واقع وجدانى عميق. تقول فى قصيدة **«سؤال»** ما ينفطر له قلب القارئ:

«رفاقك الصغار يسألوننى عن الخبر
شهران مرّا .. والمبارك الحبيب ما ظهر
فإن أقل: مسافر، قالوا: إلى متى السفر؟
قد أقبل الصيف على شاطئنا وما حضر»

وتمضى بقية المرثية بهذا الإيقاع المتفجع الأليم فى التفاتاتها الذكية، لكن هذا المطلع الذى تستنقذه الشاعرة من حوارات الصبية عن غيبة رفيقهم هو الذى يمثل لحظة الانفجار والانهمار. حيث تعزّ الحقيقة على الفهم، ويتراءى عالم الكبار فى محاولته لاحتواء دهشة الصغار وهو أجدر منهم بالتأسّى والرثاء.

وإذا كانت الأم الولهى هى التى تصف الغائب بالحبيب، فهذا ليس من

شأن الصغار ولا عاداتهم عند السؤال، فإنها تتحول بذلك لواحدة من شأن الصغار ولاعاداتهم عند السؤال، فإنها تتحول بذلك لواحدة منهم، إنها هى التى تتساءل فى واقع الأمر، وهى التى تعدّ الزمن بالساعات والأيام والشهور، وهى التى تتمثل موقف المتعلل بالسفر الوهمى لتعزى نفسها، وهى التى تشعر بقيظ الصيف وخلوّ الشاطئ ممن كان يملؤه مرحا وبهجة. هى التى تبتكر المنظور الطفولى البرىء المتسائل لتكشف عن عمق اللوعة وفداحة الفقد. هى التى ترسم هذا الموضع للأم الثكلى فى صورة حوارية مقتضبة تفسح المجال للقول النادب المرير.

أما الوضع الثانى فهو حوارى أيضا، من الأخت الصغرى، حيث يقع عليها ظل الأم الحزين، فتتمثلها وتنطقها بما من شأنه أن تقول لو منحت قدرة التعبير. إنها رسالة من **«أمنية»** - لاحظ تطابق اسم الديوان الصادر عام ١٩٧١ مع اسم الطفلة المولودة بعد ذلك بعقد من الزمان تقريبا، فى إشارة دالة إلى الولادة الشعرية السابقة على الحيوية فى مخيال الشاعرة - تقول أمنية لأخيها :

«يا أخى .. أصبح لى اليوم من العمر سنة
قم .. وهنئنى ببعض البسمات المحسنة
عد .. وهب لى لعبة أو سوسنة
عد .. وبدد من سماء البيت غيم المحزنة
جافت الأنغام بيتا، كنت فيه أرغنة..
يا أخى ما عيد ميلادى سوى يوم كئيب
بعد أن غُيّبت عنا أيها الوجه الحبيب
لم يعد فى البيت إلا الصمت يتلوه النحيب
لم نعد إلا غريبا يتأسّى بغريب
وأبا يسأل ما الخطب .. وأما لا تجيب»

لعل بلاغة الطفلة الوليدة - فى متخيّل الأم - أن تكون أقوى من تساؤل الصبية عن رفيقهم، فالأم تبثها أيضا لسانها ومواجدها، تنطقها فى المهد

بمعجزة الشعر الكليم. تكشف بها عن سر قارب الأسرة الذى اهتز بشدة، وتعرضت لخطر الصدع العنيف، لكنها تعبر عن ذلك بتلقائية مدهشة، فغربة الروح توشك أن تخرب البيت، وأعياد الميلاد تتجدد بها الأحزان التى لاتفتر، إنه وضع آخر للثكل المبكر الذى ينسحب على بقية الورود الصغيرة ليسقيها لفح الحزن وحرقة الوجدان. ومع أن الطفلة البريئة تطلب المستحيل الذى طالما طلبته أصوات المراثى فى الماضى وهو عودة الراحل، فإنها تعطى لمطلبها إيقاعا طفوليا شيقا مصحوبا بالهدايا التى تتوقعها منه. وهى فى وصفها التصويرى لمناخ البيت الذى غاب أرغنه تنصب خيمة شعرية واقية من انسحاق الإنسان تحت وطأة اليأس المدمر العنيف، فعبرة الشعر شفاء كما قال أبو الفوارس عنترة.

لكن أعتى قطعة متفجرة فى هذا الديوان هى تلك التى ترفع كلمة التمنى المستحيل **«ليت»** - **«وهل ينفع شيئا ليت»** كما قال الشاعر القديم - إذ تقول فى ضراوة أنثوية لا يعرفها الرجل :

« ليت أمى ولدتنى فى زمان الجاهلية ..
بين قوم يئدون البنت فى المهد صبية
قبل أن تصبح أما ذات أزهار ندية
وتذوق الثكل والسقم وألوان البلية »

إلى أن تقول :-

« ليتهم يوم زفافى .. كان للقبر زفافى
ليتهم سلّوا عيونى .. ليتهم أنهوا مطافى
قبل أن ينزع منى الدهر أعماق شغافى
ثم يلقى بى إلى الوحدة فى سود الضفاف »

ثم تنتقل من هذه اللحظة السوداء إلى لون من تأمل المصير والتساؤل عن البعث لتبرر رغبتها الجامحة فى الموت الذى يحملها إلى لقاء الحبيب المفقود. ومع أن التعبير مباشر وصريح فى هذه الصرخة المكلومة فإن أداة التمنى «ليت» تغلفه بطبقة رقيقة وشفافة وصلبة من المداد المجازى الصقيل. فهى

تضع الكلمة على حافة الروح قبل أن تكون على طرف اللسان. تحمل القارئ إلى عوالم الماضى فى صراع الأنثى مع قانون الحياة العربية الظالم عندما تدخل عنصر الزمن فى منظورها. وهى إذ تهيب بهذا العصر أن يعيدها إلى الزمن السحيق كى تهرب من مصير أشد هولا وهو الثكل المبكر تكشف عن جانب آخر بالغ الحيوية فى خطابها الشعرى وهو الإحساس الحاد بإيقاع الزمن وتحرر المرأة واستقلال شخصيتها. وإذا كنا لايمكن أن نرمى الأم بالمبالغة فى هذا الموقف المنسحق تحت وطأة المقادير فإن علينا أن نشهد لها بالقدرة على ابتكار صور خلاقة غير مسبوقة للتعبير عن الفجيعة، لاينقص من ذلك بعض الضعف فى القوافى التى كانت لاتزال تلتزم بها، مثل وصفها للبسمات الطفولية بأنها **«محسنة»** مجاراة للقافية، وعلى ما أتذكر فلم يسبق لامرأة شاعرة فى تاريخنا العربى أن تمنت الوأد والزفاف للقبر - على كثرة تمنيهن للموت - فى لحظة انهمار عاطفى موجوع. لكن الشاعرة تمتاح من معين أنثوى خصب، ممعن فى نضرته، حتى وهو فى أقسى حالات التعبير عن الاندحار، مما يجعل الشعر قادرا دائما على الانتصار للحياة رغم قساوة الفقد.

وإذا كانت أوضاع الثكل طبيعية لدى المرأة التى تفقد ابنها البكر وتخصص ديوانا مهدى إليه، فإن أعجب ما فى هذا الديوان مقدمته المنظومة التى تقطر فرحا عندما تقول :

«أى بشرى؛ قلمى لاغَى وناغَى وتكلم ..
بعدما استسلم لليأس، وأغفى، وتأزم
خلته مات، ولكن كان فى صمت ملثم
ثم وافى بعد عامين، بشجوى يترنم»

ففداحة الثكل فرضت عليها الصمت والحصر والعجز عن القول، وهو أقسى ما يمنى به المبدع من موت أدبى، وقد كادت الشاعرة تنسى فى لحظة التفجر الإبداعى أنها تقدم مرثية لابنها، وتذكرت فحسب أنها صارت قادرة

على القول الشعرى، فبه تسترد ذاتها، وبه أيضا تسترجع ذكري وليدها، تحضره مرة أخرى لحياة الفن بعد أن سلب منها فى حياة الناس.

أما ما يمكن أن نسميه **«ثورة الأرامل»** فإن الشاعرة تقدمها فى مجموعتها الشعرية الأخيرة: **«خذنى إلى حدود الشمس»** - عام ١٩٩٧م، حيث تعرض صورة قزحية خاطفة، لتجربة حية، استغرقت عمرها فى العشق والترمل، بكل ما فيهما من حمّيا عاطفية، وجرأة مذهلة على اختراق منطقة **«المسكوت عنه»** فى مشاعر النساء. إنها تحرر خطاب المرأة الملفع بضباب التقاليد السوداوية التى تفرض عليها الصوم عن الحب والصمت عن الحياة بعد موت قرينها، تصرخ طالبة التخلص من ذكراه وهى تشرح منتهى استغراقه لعالمها، ومطاردة طيفه لوجودها. تقول فى جسارة غير مسبوقة فى أدبيات المرأة العربية:

«أيها الجالس ملكا فوق عرش ذاكرتى
حررنى ولو ليوم واحد من سلطانك
فكل شارع أمشى فيه .. يحمل اسمك
وكل مقهى ألجأ إليه .. يرفضنى وحدى
وكل حديقة عامرة تقفل أبوابها فى وجهى
وكل البوتيكات التى أشترى منها ثيابى
لا تبيعنى شيئا قبل أن أستشيرك
فاخرج من تحت جلدى
حتى أعيش حياتى بصورة طبيعية
وأتنفس بصورة طبيعية...
كيف أقتلعك من ذاكرتى
وأنت متشبث بها
كما تتشبث الشعب المرجانية
بصخور البحر الأحمر...
يا أيها المستأجر الأبدى لمشاعرى
اذهب إلى أى فندق تشاء

وأنا سـأدفع لك أجـرة إقـامـتك.
ادخل إلى أى مـقـهى تخـتـاره ..
وأنا سـأدفع ثمن قـهـوتك.
تزوج من أية امـرأة تعـجـبك ..
وأنا سـأدفع لك المهـر.»

اللافت فى هذه الصور أنها تمتلك يقين الحق فى تحرير الذاكرة الأنثوية، فتعلن ثورتها على طقوس الترمل فى الوقت الذى تعبر فيه بعرامة شديدة عن تجذر الحب فى كيانها حتى ليضحى ذنبها وحدها أنها بلغت فيه تلك الدرجة القصوى من التماهى مع حبيبها. وهى تستمد مجموعة صورها من واقع الحياة التى تعيشها دون أن تسقط فى فخ النماذج التخييلية التقليدية المحفوظة فى الذاكرة عن موت الأحبة وفقدان القرين.

إنها تستنفر حالات المعايشة الحميمة فى الشوارع والحدائق والأسواق والفنادق والمقاهى والأعراس بطريقة تلقائية ساخنة حتى لتبدو مشاكلتها للحياة فى أقصى درجات الصدق، ويبدو التساؤل عن كيفية الاقتلاع من الذاكرة - على نثريته الواضحة ومجافاته لروح النشوة الرومانسية التى طالما تغنى به المبدعون فى التشبث بالذكرى - يبدو كأنه رسم لتيار جديد يتم حفره بشجاعة طاردة لأرواح الموتى انتصارا لحق الأحياء فى الحياة.

تصل هذه النبرة الأنثوية الثائرة المتحررة إلى أقصى مدى تبلغه فى قصيدة أخرى يتساءل فيها صوت الشعر وكأنه يسائل التاريخ البشرى كله:-

« ماذا أفعل بتراثك العاطفى المزروع فى دمى
كشجرة الياسمين؟
ماذا أفعل بصوتك الذى ينقر كالديك
وجه شراشفى؟
ماذا أفعل ببصمات ذوقك على أثاث غرفتى
باللوحات التى انتقيناها معا
والكتب التى قرأناها معا
والتذكارات السياحية التى لملمناها من مدن العالم

وبالأصداف التى جمعناها من شواطئ البحر الكاريبى.
قل لى يا سيدى:
ماذا أفعل بهذه التركة الثقيلة من الذكريات
التى تركتها على كتفىّ؟
لقد حاولت أكثر من مرة .. أن أتخلص منك .. ومنها
ولكننى خجلت من بيع تاريخى
وبيع مشاعرى .
وبيع ضفائرى فى المزاد العلنى».

ومع غلبة الطابع السردى على هذه المقطوعة التى اختفى منها الإيقاع الموسيقى مع اختفاء نموذج الوفاء القديم الذى كان يعد دائما بما قد يضطره الزمن للحنث فيه فإن مجموعة الصور المجانسة لأحداث الواقع والمصورة لاحتمالاته تضمن للمقطوعة قدرا من الشعرية المنسجمة مع طبيعة التعبير الحسّى بالمشاهد والمواقع والألوان. مع بروز الملمح الأساسىّ فى شعر سعاد الصباح وهو الخضوع لاستراتيجية تعتمد على تحرر الخيال الأنثوى فى خروجه على مألوف المجتمع التقليدى وإنطاقه للمرأة بما لم يتعود الناس على سماعه من أشواق صريحة للحياة، بحيث لا تلغى أية مرحلة منها حقوق المراحل الأخرى وما ينبغى لها من استقلال وتفرد. وإذا كان الخطاب التحريرى الناجم عن هذا الموقف مثيرا للدهشة فإنه جدير بأن يثير الإعجاب بشجاعته وقدرته على تقديم نموذج جديد للمرأة - قد لا يرضى كل الرجال - يستغرق فى الحب بنفس القوة التى يبدو فيها قادرا على الخلاص من أمواجه عندما ترسو بها سفينة الحياة على شاطئ المستقبل.

صوت الرجل وصورته:

إذا كان الشعر العربى قد شهد فى مساره الطويل حالات طريفة، يتقمص فيها الشاعر صوت الأنثى، وينطق باسمها، مثل عمر ابن أبى ربيعة، ونزار

قبانى، فإن الأطرف يتمثل فى أن تقوم الشاعرة بدور مماثل، فتتحدث باسم حبيبها وهو يتغزل بها، على أن يكون ذلك لا من قبيل الخضوع القسرى لأوضاع الكلام المعتاد، ولا الوقوع تحت سيطرة الخطاب المذكر، باتخاذ مواقفه، واستنساخ لفتاته التعبيرية، بل من قبيل تعدد الأدوات والأدوار، وتنقّل المواقع بمرونة مفاصل الخطاب الشعرى حتى يستوعب التجارب المتخيّلة والمعيشة فى آن واحد.

وإذا كان التحليل النقدى قد كشف عن خواص خطاب الرجل عندما يتلبس باسم المرأة ويجهد فى التعبير عن عالمها، كما عرضنا لبعض ملامحه فى دراسة أخرى عن نزار قبانى، حيث يبرز منطق الرجل ويفرض نفسه على رؤيته، فيرسم صورته فى مخيال المرأة كما يهوى، فإن المرأة بدورها تريد من الرجل أن يتخيّلها كما تحب. أى أن المنظور هو الذى يتحكم فى ملامح الصورة. ولنقرأ **«سعاد الصباح»** وهى تقول فى قصيدة **«غيرة»**:

«شعرك المرتمى على كتفيك
ارفعى ليله .. بحقى عليك
لمليه .. فإن قلبى طفل
نائم حالم على ساعديك
زحزحيه إنى أخاف عليه
من لهيب الأشواق فى شفتيك ..
آه من غيرتى عليك من الليل..
إذا ما استنام بين يديك»

وإذا كان شعر المرأة قد بات ليلا كموج البحر منذ امرئ القيس فإنه من أبرز ما تزهو به المرأة الخليجية ومن أشد مفاتنها لفتا لأنظار الرجل فى تقديرهما معا. لكن المثير فى هذه المقطوعة هو ما تتصوره الشاعرة من أن حبيبها - وهو صوت القصيدة - يغار عليها من شعرها - أو يغار على شعرها منها، ويطلب إليها أن تحميه من لهيب الأشواق اللافحة عندما تنبعث من شفتيها. كل ذلك افتنان طريف يضع الرجل فى غير موقعه، وينسب إليه

تصورات غريبة عنه. فما أحسب رجلا يفصل بين المرأة وشعرها، اللهم إلا إذا كانت مولعة به إلى درجة تشير حفيظة الرجل. وهذه الفكرة ممتدة فى شعر سعاد الصباح كما رأينا من قبل، حيث تهدد حبيبها بأنها سوف تجتث شعرها وتقصه على طريقة الفتيان نكاية بالحبيب الذى لا يستحق. غير أن القصيدة التى تنطق بصوت الرجل لا تلبث أن تتوسع فى دائرة الغيرة فتجعلها تشمل:

«ومن المشط إذ أنامله تلهو ..
وتلقى الأمان فى إصبعيك
ومن النسمة السعيدة إن
طارت بأمواجه على جانبيك
ومن الكحل إذ يبثّ هواه
لعبتى المشتهاة فى عينيك
ومن الورد طائفا بشذاه
وبألوانه على وجنتيك
ومن القرط حين يرهق باللؤلؤ ..
ضعف الثقوب من أذنيك»

حيث تصبح كل أدوات المرأة مثارا لغيرة الرجل بهذا التفصيل الدقيق. لكن خيال الرجل لن يتمثل فيما أعتقد شيئا بالغ الحساسية لايعانيه سوى النساء، وهو ضعف ثقوب الأذن وخشيتها من وزن لؤلؤ الأقراط أن يرهقها ويقطعها؛ مما يجعل هذه الرؤية التى تساق على لسان الرجل أنثوية حميمة، كما كان شأن رؤية الرجل على لسان المرأة ذكورية واضحة، فهما عالمان متجاوران ومتداخلان، لكن كلاً منهما أدرى بأسراره وأعرف بمواقعه وأصدق حسًا فى التعبير عنها.

ولنا حينئذ أن نتساءل: ماهى النبرة المميزة لخطاب الأنثى الشاعرة فى تمثيلها للرجل، وكيف ترسم صورته كما تراها مرة وكما تتمناها مرات؟ وكيف تتراوح بدورها بين المثالية المجاوزة للواقع طورا، والمادية المقترنة بالجسد وجمالياته طورا آخر. ونحن إزاء شعر سعاد الصباح أمام فرصة مواتية

لاستجلاء هذه الصورة على حقيقتها، لما تتميز به من شجاعة إبداعية وصدق فنى لا يبرأ من بعض المراوغة الشعرية. وإن كان أسلوبها التعبيرى الشغيف، وطريقتها الحسية فى التجسيد يجعلانها أقرب إلى بلورة الصورة بطريقة ملونة بارزة.

لن يكون بوسعنا بطبيعة الحال أن نتتبع جوانب صور الرجل العديدة أبا وزوجا وابنا وقريبا بالتفصيل، لأنها أقرب إلى الإطار التقليدى، باستثناء لفتات ذكية سنشير إليها؛ إذ لانتوقع من صوت الشعر أن يبتكر رؤيته لها سوى بالقدر الذى يتسع له قلب المرأة وتؤدى إليه مشاعرها المتقلبة. وسنقف فحسب عند بعض الصور المتفردة للرجل، لأنها أصبحت علامة على هذه الرؤية الجديدة.

وربما كانت قصيدة **«كن صديقى»** التى ضمن لها الغناء دائرة واسعة من الفعالية الاجتماعية والشعرية أن تكون تعبيرا صريحا عن حاجة معاصرة للمرأة تلائم أجيال التحرير، وتنشد لونا من العلاقات المتكافئة، خارج أسوار التقاليد الموروثة. إنها تصنع صورة للرجل الذى ترجوه، دون أن تستعير صوته، وهى تنتقد الصورة الماثلة بالفعل وتكشف تناقضاتها. فهى تقدم النموذج المفتقد بما يتضمن ذلك من هجاء غير مباشر للموقف التقليدى المهيمن، حيث يتداعى الرجال - خاصة العرب - على طيوب الملذات الحسّية بنهم شديد، يكشف عن عجزهم فى كثير من الأحيان عن تصور مبسط لمستوى آخر من العلاقات الإنسانية الطبيعية الراقية بين المرأة والرجل. وإذا كانت الدعوة فى ذاتها، مثلها فى ذلك مثل أية فكرة أخرى، لاتكفى مطلقا لصناعة شعر جميل، فإن الطريقة الفنية التى توجه بها، والكيفية التى توظفها فى التعبير، وأنماط التشكيل والصياغة والإيقاع والحركة القولية فى جملتها، كل هذا هو الذى يجعلها شعرا جميلا وشجاعا.

تقول الشاعرة فى المقطع الأول:

«كن صديقى / كن صديقى

كم جميل لو بقينا أصدقاء
إن كل امرأة تحتاج أحيانا إلى كف صديق..
وكلام طيب تسمعه..
وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات.
لا إلى عاصفة من قبلات.
فلماذا - ياصديقى -
لست تهتم بأشيائى الصغيرة
ولماذا لست تهتم بما يرضى النساء؟"

سر النجاعة التعبيرية فى هذه الصياغة يكمن فى توظيف عدة تقنيات لغوية وتصويرية مبتكرة. أولها استخدام فعل الأمر والرجاء المباشر، فعل الكينونة الساحر ذو الطبيعة المقدسة، لتخليق لون جديد من العلاقة الحميمة والنظيفة بين الرجل والمرأة. على مستوى من الألفة والثقة والتلاقى فى ضوء النهار دون تحرش أومناورة للصيد. دون أن تسترجل المرأة أو يتخنث الرجل أو يفقد أى منهما خواصه المميزة لجنسه. تكرار **«كن»** بمذخوره الكونى ينسج الخيط الأول فى شبكة هذه العلاقة الجميلة.

أما الوسيلة التعبيرية الثانية فهى استخدام التعميم اللغوى للإيحاء بالشرعية والمنطق الطبيعى للأشياء، فصوت القصيدة لايعبر عن نزوة شخصية شاذة، ولاهاجس فردى غريب. ولكنه على دراية بطبائع الرجال والنساء، ويطمح إلى التسامى بها عبر أعراف نبيلة كريمة. فهو يعبر عن حاجة **«كل امرأة»** إلى **«كف صديق»** و **«خيمة دفء»** من كلماته الحنون. هنا تستحضر كلمات الكف والخيمة صورا جيدة لنمط من العلاقات الطيبة المتكافئة. وهى علاقات مشرفة فى علنيتها، حارة فى طبيعتها، عربية فى صميمها. ليست قاصرة على المجتمعات الغربية فحسب، كما يتراءى لبعض المهووسين بالجنس لدينا. بل هى مضادة للنموذج الشهوانى المتربص الشائع فى عواصف القبلات، وهى خارجة عن الأطر المشروعة. إن صوت القصيدة، وهو يرسم صورة للرجل المنشود يعدّل فى الآن ذاته صورة الأنثى، لأن العلاقة جدلية

متبادلة، وحاجات المرأة كإنسان أوسع دائرة وأنبل غاية من مجرد إشباع الجوع العاطفى أو الرىّ الحسّى أو حتى النهم الأمومى، إن لديها عطشا آخر أشد إنسانية ورفعة، يرضيها أن يهتم الرجل بها، بصورة أخرى تكشف عن ملامحها فى المقاطع التالية إذ تقول:

«كن صديقى / كن صديقى
إننى أحتاج إحيانا لأن أمشى على العشب معك
وأنا أحتاج أحيانا لأن أقرأ ديوانا من الشعر معك
وأنا - كامرأة - يسعدنى أن أسمعك.
فلماذا - أيها الشرقى - تهتم بشكلى؟
ولماذا تبصر الكحل بعينى
ولا تبصر عقلى؟
إننى أحتاج كالأرض إلى ماء الحوار
فلماذا لاترى فى معصمى إلا السوار؟
ولماذا فيك شئ من بقايا شهريار؟»

البحث عن الصحبة الخالصة، والرفقة العقلية والفكرية، يتجسد فى أشكال شعرية واضحة وبديهية؛ المشى على العشب فى أحضان الطبيعة. الإبحار المشترك فى ذاكرة الشعر، مجرد سماع صوت الرجل المؤنس الرفيق. كل هذا يعمر وجدان المرأة، ويشبع حاجاتها الإنسانية بشكل راقٍ مشروع يستمد أخيلته من مشاهد السينما والأدب والفنون التى تتسامى بغرائز الإنسان وتهذب شهواته وتفتح له أفقا مستقبليا وضيئا، بعيدا عن الكبت والحرمان. وهنا تترى التساؤلات الأولية التى ترسم صورة الرجل الشرقى النمطية، ابتداء من نموذج التركى حيال الحريم. فهو لايعنى من المرأة إلا بجسدها وزينتها وكحلها، بينما هى تنشر نموذجا عصريا آخر يتأمل ثقافتها ويعجب بعقلها ويحترم مشاعرها، ويقيم معها حوارا ندّيا لا تقيّده عيون الآخرين ولاتتحكم فيه عقد الذكورة المتوارثة من الأجيال السابقة.

وإذا كان كل مقطع يمثل تداعيا متواصلا سلسا مع ماقبله، وتنمية شيقة

لفكرته فى صور متعددة وارفة فإن المقطع الأخير يجمع شتات المتناثر؛ حيث يكثف المرقفين المتباينين، ويحفر بعمق المسافة التى تفصل بينهما. مبرزا موقف المرأة التقدمى من تلك الرؤية التقليدية الظالمة، ومجسدا حاجتها للتطوير والتثوير:

«كن صديقى / كن صديقى
فأنا محتاجة جدا لميناء سلام
وأنا متعبة من قصص العشق وأخبار الغرام
وأنا متعبة من ذلك العصر الذى
يعتبر المرأة تمثال رخام.
فتكلم حين تلقانى ..
لماذا الرجل الشرقى ينسى
حين يلقى امرأة نصف الكلام؟
ولماذا لايرى فيها سوى قطعة حلوى
وزغاليل حمام .. ؟
ولماذا يقطف التفاح من أشجارها .. ثم ينام ..؟»

ونلاحظ هنا أن صوت القصيدة يتلبس بنبرة حسيّة أيديولوجية تشده بقوة إلى نموذج **«نزار قبانى»** ومعه ثقافة العصر العاطفية والجنسية. خاصة فيما يتعلق بالصورة النمطية للرجل الشهوانى والمرأة العطشى دائما. غير أن هناك بعض السمات التعبيرية والأسلوبية المميزة لخطاب الشاعرة، أبرزها الإلحاح على تكرار المطلع لتحديد الإيقاع الدلالى والتركيز الشعورى، وتداخل المقطوعات وانديا‌حها بتسلسل متوالد. والحفاظ على بساطة الأداء والتطابق التام مع الموقف التحررى بكل أبعاده، مع بروز معطيات نمط الحياة الشخصية فى تفاصيلها الصغيرة.

ويبدو أن سعاد الصباح لم تستشعر - مثل غيرها من الشعراء - فى هذه المرحلة إحساسها بذاتها بشكل متضخم، بالقدر الذى كان سيدفعها بقوة إلى الفكاك من أسر أستاذها الذى تمرست بمذهبه، ضمن آخرين عديدين فى خارطة

الشعر العربى، ووظفت بعض طرائفه الحسية فى التعبير، دون أن تنتبه إلى خطورة الاستسلام الوادع لتأثير الكبار، أوتدرك ضرورة التخلص الجرىء من الإعجاب به والافتتان بشعره. وعندما نتذكر ما باح به شاعر ماكر مثل صلاح عبد الصبور من أنه مزق بعض قصائده، وفصولا من مسرحية شعرية كتبها لأنه فطن إلى **«وقوعه تحت عجلة شيكسبير الجبار»** على حد تعبيره نلاحظ أن شاعرتنا لم تنتبه لمثل هذه الخطورة ولم تبرأ من نتائجها. ربما لأنها كانت مطمئنة أكثر مما ينبغى لتفردها، واثقة من تميزها، غير مصّرة على إعلان استقلالها والحفاظ عليه. ولم يكن هذا للحقيقة شأنها وحدها، فهناك كوكبة من شعراء جيلها لم تدهمهم عربة نزار قبانى الطاحنة، بل جلسوا إلى جواره فى مقصوراتها الفارهة دون حرج، ويكفى أن نذكر منهم الشاعر السعودى الكبير غازى القصيبى والشاعر المصرى الشهير فاروق جويدة وغيرهما، مع اختلاف فى النبرات والملامح، واحتفاظ قوى بالأصالة المميزة لكل منهم. كما أن نزار نفسه لم ينبت بدوره فى فراغ، بل كان امتدادا ناضجا للمدرسة الشامية الحسيّة فى التعبير الشعرى التى يقف على ذروتها إلياس أبو شبكة والمدرسة المصرية الأبيقورية التى يتزعمها على محمود طه المهندس. وكل ما فعله الشاعر الدمشقى أنه بلغ بحرية التعبير الحسّى درجة تتسّق مع معطيات التحول الذى أصاب المجتمعات الإنسانية فى عصر السينما وأفلام الشبق الجنسى وأدخلها فى صميم البنى التخييلية للشعر؛ بعد أن كانت منزوية فى الكتب الممنوعة فى الظاهر من التداول والمنتشرة بين شيوخ العلم والأدب، جعلها الطعام الشهى اليومى للشباب والكبار. والتقطت الشاعرة الخليجية بجسارة تحسد عليها، وتحفظ واضح أيضا هذه الروح لتصفيها من شوائب الجسد المفضوح، ولتقدم عبرها تصورا ممتعا لعلاقات إنسانية ناضجة تتجاوز المألوف فى الخطاب الأنثوى.

صورة شاعر:

وقعت سعاد الصباح فريسة الثقة المفرطة فى الذات الشعرية. فلم تأبه - كما رأينا - بشبهة التماهى مع نموذجها الأثير فى قرض الشعر بأنيابه الضارية الموسومة. لم تبتعد عن خطاه ولا أسلوبه كما يبتعد التلميذ الحصيف خشية ضياعه فى عباءة أستاذه. لم تقتل أباها الشعرى كما فعل الشبان المتمردون وأعلنوا ذلك بوحشية بالغة. آثرت أن تدلّله وتثبت أبوته وتقترب حتى المحاذاة له. لم تخش من الاحتراق بوهجه، ربما إفراط فى الثقة بالنفس لا يدانيه فى الخطورة سوى إفراط آخر فى الجرأة، عندما تقدم صورا لعديد من الرجال، تلمع فى ثناياها صورته التى لا تخطئها العين الناقدة، على الرغم من بعض محاولات التمويه، التى ترسمه فى البداية كائنا افتراضيا مجردا، لا يعدو أن يكون نموذجا لجميع الرجال.

ومع أن القراءة النقدية المحدثة ينبغى لها أن تتجاهل مسألة التطابق بين النماذج التخييلية والواقعية، لكنها لا تستطيع أن تغفل عن بعض الملامح اللافتة فى هذه الصور الشعرية، خاصة إذا فرضت ثقلها الوصفىّ على ذاكرة القراء واستبدّت بأفق توقعاتهم، ويبدو أن صوت القصيدة لم يكن معنيا بإخفاء مظاهر هذا التطابق، بل كان مولعا بالمجاهرة به والتحدى الواضح لذواكر القراء كى تتعرف عليه، تقول **فى قصيدة حب رقم ٦:**

«أصعد إلى سقف القمر
لأقطف لك قصيدة..
وأصعد إلى سقف القصيدة
لأقطف لك قمرا ..
أصعد إلى فضاءات
لم تصعد إليها امرأة قبلى
وأرتكب كلاما عن الحب
لم ترتكبه سيدة عربية قبلى
ولا أظن أنها سترتكبه بعدى»

لكن المرأة العربية الوحيدة التى سبقت الشاعرة فى هذا المضمار فيما أحسب هى سيدة الغناء **«أم كلثوم»** التى جعلت من أناشيد أحبابها وقصائدهم فى التَّوَلُّه بها أنشودة حب كبرى تغطى بها الأنوثة الطاغية أردية الرجولة وتغمرها بتحنان موسيقى عذب، يستخرج منها أنبل عواطف الإنسان وهو يشكّل التاريخ الوجدانى لأجيال متعاقبة. شاعرتنا تعزف على اللحن ذاته إذ تقول:

« أتورط معك ..
حتى نقطة اللارجوع
وأمشى معك بلا مظلة
تحت أمطار الفضيحة.
أذهب معك إلى آخر نقطة فى اللغة
وآخر نقطة فى دمى
حتى أستحق أن أكون حبيبتك »

إن توازى اللغة والدم، وانصهارهما عند نقطة اللاعودة المتجاوزة لفضاء التقاليد الاجتماعية كفيل بأن يجعل المغامرة ذات طابع إبداعى خلاق، يبعدها بشكل حاسم عن أصداء السير الذاتية، ويؤكد أن صوت القصيدة المحايد لا يمكن أن يتطابق مع شخصية المؤلف مهما أصر هذا الأخير على التورط والتغنى والتلذذ بالبوح واستعداء الآخر عليه.

بيد أن صوت القصيدة لا يلبث أن يبدو مصمما على اجتياز منطقة الخطر والعبور إلى الوصف المحدد للحبيب وهو يقول له:

« أيها الرجل المنهك بنرجسيته
والمنهك بتعدديته
لا حظ لى معك.
فإما أن أجدك مكتظا بالنساء
أو أجدك مكتظا بالشعر.
إما أن أجدك نائما مع امرأة جديدة

أو نائما مع قصيدة جديدة.
أيها البحار الفينيقى
الذى ليس له مرافئ ثابته
ولا عناوين ثابته .. ولا ولاءات ثابتة
لا حظّ لى معك
ففنادقك دائما محجوزة
وذراعاك دائما محجوزتان
وأنا لا أتقن فن الانتظار..
أيها الممثل الكبير
الذى قتلته نجوميته
ليس لدىّ أمل
حتى فى الحصول على توقيعك
فأنا أصل دائما
بعد أن تسقط الستارة
وتطفأ الأنوار .. وينصرف المتفرجون»

هذا التناظر بين القصيدة والمرأة لا يلغى المسافة الجمالية بين الشعر والحياة، بل يكاد يعمقها وهو يجعل الشغف بالإنسان مجرد مظهر للولع بالمبدع، لكن الشاعرة فى شجاعتها الفائقة المفرطة لا تتورع عن هتك حجب الرمز حتى تنعم بحضرة الرغبة العارمة فى ترويض الواقع وسوقه كى يمتثل للمثال. وهى بذلك ترد الدين للرجل الشاعر فى التاريخ العربى كله عندما كان يزهو بالتغنى بالحبيبة، مسميا لها مباشرة مرة، وملوّحا مرة أخرى بصفاتها الحسية والمعنوية، وإن لم يلتزم دائما بالتعبير عن سوء الحظ فى الظفر مثلما فعل صوت القصيدة هنا وهو يرسم صورة المحبوب المتأبى المكتظ بشعره ونسائه ونرجسيته الفينيقية.

الفصل الثالث

الشعر استعارة الحياة

مفهوم الشعر فى الواقع:

لم تكتسب سعاد الصباح - على ما يبدو - ثقافة معمقة فى نظريات الأدب، ولم تقرأ كثيرا فى مناهج النقد ودراسات الشعر الحديث. لكنها شديدة الوعى بتجربتها الإبداعية وحساسيات اللغة الشعرية. كانت محصلتها الدراسية والعملية فى المجال السياسى الاقتصادى سبيلا إلى بناء بعض التصورات الأولية، على أساس المقارنة المعرفية، مع طبيعة العملية الإبداعية أسفرت عن تبلور مفهوم محدد للشعر، يشكل منظورا طريفا لم تسبق إليه. فقليل هم الشعراء الموهوبون الذين تخصصوا فى علوم الأدب أو فى علوم السياسة والاقتصاد. ولم يكن ولع سعاد الصباح بحقوق الإنسان وحماسها الشديد للقضايا المتعلقة بها سوى البؤرة التى انهمر فيها شعورها الوجدانى بالحرية والعدالة وقيم الإنسان، وتلاقت فيها مقتضيات التطور الثقافى للمجتمعات نحو الديموقراطية والتقدم، مما مزج فى وعيها بين الفكر الشعرى والاجتماعى فى منظومة متجانسة.

وعلى طريقتها فى تجسيد الأفكار بشكل استعارى رائق تتحدث عن العلاقة بين تخصصها فى الاقتصاد، والإبداع الفنى فى الشعر، قائلة فيما يرويه عنها الأديب الكويتى **«فاضل خلف»**:

«الاقتصاد هو مجرد موظف عندى، لو شئت أن أكتب مقالة اقتصادية فإننى أستحضر الأفكار وأستعين بالمراجع ثم أكتب. أما الشعر فأنا موظفة عنده، لا أقدر أن أفرض عليه شروطى أو آمره بأمرى، فلا يسعنى إلا القبول، إنه مليكى وسيدى، وأوامره ونواهيه هى النافذة». يبدو الشعر فى هذا المنظور كأنه الطفل المدلل، سيد البيت الصغير، أو كأنه الوحيد الذى يمارس الإمارة على الأميرة. لكنها تمعن فى تمثيل حالتها الإبداعية بلون من الاستبطان الداخلى عندما تقول عن لحظة ميلاد القصيدة - كما تعانيها فى التجربة العملية:-

«فى تلك اللحظة القدسية الخالدة، تسقط علىّ حروف وكلمات أدونها

على الورق فى موكب مهيب من الموسيقى الشعرية. تماما كما يتساقط المطر. وأشعر بالدهشة حينما أمعن النظر فيما دونته على الورق، وأتساءل: من أين جاءت هذه الصياغة التى تجمع فى أعطافها بين حلاوة التعبير وجمال التصوير وروعة الموسيقى؟ أرأيت كيف تعمل النار فى الحطب فتحوله إلى حجر فرماد؟ هكذا يولد التوهج فى كينونة الشاعر وتبدأ عملية التحويل تتدرج من حال إلى حال. وما أن تأتى حالة الرماد حتى يكون الشاعر قد رفع عينيه ويديه عن الورق وتنفس الصعداء؛ لأن القصيدة حينئذ تكون قد اكتملت تكوينا».

وإذا كانت هذه الشهادة تتوافق مع ما يؤثر بالتواتر عن الشعراء الآخرين فى وصفهم لطبيعة علاقتهم بالشعر، وخضوعهم لحالات الذهول والحميّا والتوهج النارى الذى ينبعث لهبه من أعماقهم، والدهشة التى تعتريهم بعد الخلاص، مما يعد معادلا لدهشة القراءة ومبعثا لها، فإن مصدر ذلك هو شفافية الشاعرة وقدرتها على استكناه حالتها بصدق ودقة. وعندئذ لا تصبح التجربة الشعرية متخيلا مقابلا للواقع وبديلا عنه كما يتوهم بعض الناس، وإنما هى بضعة من الواقع فى تجلياته الإبداعية، حيث تعبر عن جوهر الكينونة وتجسد أصدق ما فى الإنسان من لحظات الاكتمال. وربما كانت المنعطفات التاريخية الكبرى فى حياة الشعراء الخاصة والعامة هى التى تقدم لهم الفرصة المواتية للإطلال على الزمن ورؤية تحركاته المفصلية فى اللحظات الحاسمة. خاصة عندما ترتبط بفاجعة الفقد وزلزال الموت الفردى والجماعى.

وقد كانت تجربة الشاعرة فى فقد ابنها أولا فى السبعينيات، ثم فقد وطنها واسترداده فى التسعينيات عصيبة وشديدة القسوة، بمقدار ما كانت خصبة ومثمرة فى الشعر. وكما رأينا فى ديوانها **«إليك يا ولدى»** مرثية ملهوفة تتنزى فيها مشاعر الأمومة وتتعزى بالشعر، فإن ديوانها **«برقيات عاجلة إلى وطنى» «١٩٩٢»** يبرز هذا المنعطف التاريخى بشكل فائق. ابتداء من قصائد الغناء لوردة البحر إلى تلك الترنيمات الغاضبة الهادرة فى مثل

قولها:

« أيها الجار الذى هدّم دارى
وأنا عمرت فى قلبى له ركنا ودارا ..
إننى مكسورة، مقهورة، ذاهلة ..
تقذف الخيبة أحلامى، يمينا ويسارا
يا الذى أهديته الماء وأهدانى الصحارى
يا الذى أهديته نصرا من الله .. وأهدانى احتلالا وانكسارا
يا الذى أحرق أسراب العصافير .. وما قدم للريش اعتذارا
لا تؤاخذنى إذا جن جنونى .. أنت لم تترك لإنسان خيارا

هذا النداء المكروب المكرور، الذى يبلغ درجة التدويم الأسلوبى بتواليه ودخول حرف النداء على الاسم الموصول - على غير المعهود فى أساليب العربية - يشعل عددا متتاليا من مفارقات مجازاة الإحسان بالإساءة القاتلة. فى منظومة غنائية مفعمة بالشجن والحسرة والعذاب، مع ما يعتريها فى الآخر من رقة تلقائية: **«لا تؤاخذنى إذا جن جنونى»** تعتبر من أشد خصائص المرأة التعبيرية فى ثورتها ومحاولة تبريرها لما يعتبره الآخرون جنونا فى لفتة إنسانية محببة.

ثم يغيم المشهد فى ناظريها ويتبدد شبح الفرد المخاطب ليضيع فى الجمع، ويبرز التساؤل الموجع فى نبرة بكائية تندب حظ فقد الوطن والأحبة، والكفر بمواثيق الجيرة والعشيرة ودمار البيت، فى إيقاعات تذكرنا بمراثى الخنساء فى أخيها صخر ونعيها **«لفعل جساس على وجدها به، مما قصم ظهرها وأدنى أجلها»** تبدو سعاد وهى حفيدة الخنساء فى أقوى مواجدها وأكثر لحظاتها الشعرية توهجا وشجنا. على أن أفدح مفارقة تختتم بها القصيدة الغاضبة هى تناقض الحلم والواقع:

« أيها الماشون فى الفجر على أشلائنا ..
ما الذى يجدى صراخى .. ما الذى يجدى كلامى؟
وأنا مسحوقة حتى عظامى!

من ترى يسمع صوتى .. وأنا مدفونة تحت الركام؟
عندما يطعننى فى الظهر سيف عربى
يصبح التاريخ عارا ..
عندما يذبحنى أبناء عمى .. فى فراشى
يصبح الحلم العروبى .. غبارا»

وإذا كانت الشاعرة نادرا ما تؤرخ قصائدها، فإنها تثبت فى ذيل هذه القصيدة استثناءً تاريخ كتابتها ١٠/٨/١٩٩٠م، أى بعد نازلة الغزو بعدة أيام فقط. وحرارة الموقف المذهل فى أشد حالات غليانها. لقد اختلف وضع الشاعرة كثيرا الآن. فبينما احتاجت زمنا طويلا لتنطق بمرثيتها لابنها وتسترد كفاءتها الشعرية، انفجر غضبها شعرا إثر فجيعة الغزو العراقى المدمرة دون أن يرتجف قلمها بالخوف من المستقبل أو تقدير حساباته التى لم يكن أحد يعرفها فى تلك اللحظات. اختارت سعاد أن تصرخ فى وجه الهمجية من تحت الركام قبل أن تعمل عقلها السياسى وفكرها التاريخى. تركت لقلبها أن يقودها فى لحظات التردد عكس الاتجاه الذى كانت تغنى له من قبل وهى تتغزل فى السيف العربى لصدام حسين. كان موقعها حينئذ - وهى فى العاصمة البريطانية خلال الغزو - يسمح لها بأن ترى الوجوه المختلفة للموقف، أن تنصت إلى الدعاوى الزائفة للعدوان، وتفكر فى التبرير الأحمق الذى يتبرع به بعض المثقفين العرب، بل الحماس الطائش لزعامة الاغتصاب المدمر. لكنها لم تخطئ التقدير. تميزت بصفاء رؤية مدهشة وهى تصف مأساة ذبح أبناء العمومة بدعوى القومية وما يمثله ذلك من تبديد للحلم العروبى الجميل.

ولابد لنا أن نلاحظ أن هذه الكارثة الثانية لم تصب الشاعرة بالعىّ والحصر زمنا كما فعلت الكارثة الأولى فى فقد ابنها كما أشرنا من قبل؛ لأنها هذه المرة كانت قد تفجرت بالشعر وتمرست بحالاته وأوضاعه، وكان عليها أن تعلن موقفا سياسيا وليس مجرد استجابة شعرية للأحداث، من هنا

نرى أن قصائدها فى ابنها أكثر حميمية وألفة وأبعد عن الخطاب العام الجهير، لقد انتهت فيها إلى إقامة لون من التماهى بين الابن المفقود والقلم الذى جف عن الكتابة، حتى إذا تدفق الشعر منه كان ذلك بمثابة تعويض عن الراحل وحضور إبداعى له، ومن ثم فقد كانت تقول:-

«أى بشرى عادت الآمال فى أفق حياتى
وانتشت روحى وغنى قلمى بعد سبات
ها أنا أمطره اليوم أحرّ القبلات
قلم الشاعر لا يعرف معنى للممات»

فالشاعرة تحتضن الابن فى القلم، تمطره بالقبلات وتأخذ فى الترنم له وهدهدته بعد أن فقدته حينا. إنها تغتنم هذه الفرصة لتشرح وظيفة الشعر الحميمة فى كيانها، وأهميته القصوى - لا لشخصها فحسب - بل للوجود كله، مما يعود بنا لمفهوم الشعر لديها فتقول:

«قلمى بلسم همّى وضماد لأنينى
يبعث النشوة والآمال فى قلبى الحزين
كلماتى نفثات من حنان وحنين
وحروفى لمحة من طلعة الحق المبين»

ها هى تزهو بالشعر الذى يحقق وجودها، وتبرز السر الإلهى فيه، عندما يصبح تعويذة مقدسة تتلى على روح الفقيد بقدر ما تمثل نورا للحياة والأهل والأحباب، وتغمغم الشاعرة بالفرحة الدامعة لعودة هذا القلم - الطفل الأكبر- إليها قائلة:-

«قلمى - وهو حبيبى - كان فى شوق إلىّ
آه إذ عانقته مشتاقة فى إصبعىّ
خلت أن الحبر يبكى فرحة بين يدىّ
ويغنى بحروف من رضا الله علىّ.»

هنا تتحول أحزان الأم السوداء إلى طاقة إيجابية من نشوة الروح بسحر الإبداع الأدبى الذى لا يقل معزة عن الإبداع العضوى فى الأمومة، ويصبح

تجاوز الحصر تجديدا للحياة بالشعر وثراء للإنسانية بالكلمات. مما يؤكد ان الشعر بالنسبة للمبدع عامة، ولسعاد الصباح بصفة خاصة، يمثل القوة الخلاقة التى تتحقق بها الذات وتعلو على حدود الزمان والمكان.

نظام المقاطع ومفارقات التعبير:

للقصيدة عند سعاد الصباح هندسة مقطعية منظمة؛ فهى تحكم تدفقها الشعرى بطريقة تسمح للبنية الدلالية أن تتشكل فى مجموعات من الأبيات أو الأسطر المتوازنة. لا تلتزم عددا بعينه فى كل منظومة، بل تسير وفقا لحاجة الموجة الشعورية والتصويرية. وإن كانت لا تتباين فيما بينها بالقدر الذى يمكن أن يخلّ بأفق توقع القارئ أو يخيّب ظنه. بل كثيرا ما نلاحظ أنها تحقق درجة عالية من التناغم والاتساق فى الأطوال، مع الربط بينها بمطالع موحدة أو متجاوبة. مما يجعل كل مقطع استئنافا للقول فى دورة جديدة، تتمركز حول المحور ذاته من زاوية مختلفة، مما يحقق عنصرا جماليا بالغ الرهافة فى القول الشعرى وهو الترجيع مع التنويع؛ الأمر الذى يجعل القصيدة بعد ذلك تتسم بتعدد الأجزاء وتماسكها فى الآن ذاته. ويجعل عملية القراءة محكومة بنظام التكرار المعجمى والتوافق الصياغى، وكلاهما يدعم الترجيع الإيقاعى ويساعد على «**تبنيُن**» الدلالة الكلية للقصيدة. ولنأخذ نموذجا لهذه الخواص الفنية إحدى القصائد السياسية اللاهبة التى ألقتها عقب الغزو فى مهرجان الشعر الدولى الذى عقد بالقاهرة عام ١٩٩٠، وعنوانها «**من قتل الكويت؟**»، وتتألف من عشرة مقاطع، يتراوح تعداد أسطرها بين سبعة وخمسة عشر سطرا. تستهل ستة منها بعبارة واحدة «**من قتل الكويت؟**»، والسابع يكررها بصيغة أخرى «**من حطم الكويت**»، واثنان بعبارة تجيب على التساؤل السابق: «**هذا الذى قد قتل الكويت**». أما الأخير فهو الذى يمثل منظور المستقبل «**ستبعث الكويت من رمادها**».

ولنقرأ منها مقطعين فحسب لنرى استراتيجية التعبير فى هذا التشكيل الشعرى وكيفية تلاحم الأبنية المقطعية وانصبابها فى البنية الدلالية الكبرى.

تقول فى بداية المطلع:-

« من قتل الكويت؟
ينفجر السؤال فى عقلى وفى قلبى..
كنهر من لهب.
كيف تموت وردة بلا سبب؟
كيف تموت نخلة بلا سبب؟
هل أعجمى يا ترى قاتلها
أم عربى جاء من أرض العرب؟ »

وقد يكون من الملائم فى سياق تحليل التوزيع المقطعى أن نتأمل كيفية تنظيم الجمل الشعرية داخل المقطع الواحد. وسنجد أنها تتنضد طبقا لجماليات الإيقاع فى الدرجة الأولى. فالجملة الافتتاحية لا بد لها أن تكون منتصبة وحدها بشكل مستقلّ؛ لأنها مركز الثقل الدلالى فى السؤال الملح المطروح. وهى على اقتضابها كتلة قائمة بذاتها لا ينبغى أن تذوب فى جملة أخرى. ولهذا لا تتوافق مع قافية المقطع البائية. تتلوها جملة أخرى وصفية مطوّلة، تؤثر الشاعرة توزيعها على سطرين، لتصدير أهمية انفجار السؤال فى العقل والقلب معا من ناحية، وإبراز الصورة البيانية فى التشبيه الملحق **«كنهر من لهب»** من ناحية أخرى. لكن يظل بوسع القراءة المنطوقة أن تلم شتات السطر المطول إن هى أدت وظيفة الإبراز بتنغيم الإلقاء. ويظل هذا التوزيع على سطرين قابلا للتعديل فى قراءات وكتابات أخرى.

وبالفعل، فإننا - فى هذا البحث ذاته - عند الاستشهاد بأبيات الشاعرة وسطورها، كثيرا ما نعمد إلى إدماجها فى وحدات كلية، عندما لا يتوقف الهدف فى السياق التحليلى على وظائف الوقف ولا يتعلق بإبراز معناه. وهذا ما يتكرر هنا فى السطرين الأخيرين من المقطع السابق. فهما يخضعان لنظامين من الجمل؛ أولهما النظام النحوى الذى يقتضى ضمهما معا لتحقيق اكتفاء المعنى واستيفاء الملحقات واستقرار القافية مع تواصل حرف العطف

التخييرى. والثانى نظام التراوح الدلالى فى الجملة الشعرية الذى يسمح باعتبار السطر الأول قائما بذاته يترك الفضاء مفتوحا لتخيّل ما جرى؛ فهو من هوله وبشاعته بحيث لا يمكن لمن اقترفه سوى أن يكون أعجميا معاديا حتى يقتل وطنا بلا رحمة. حينئذ تصبح الجملة الثانية محملة بدلالة أخرى، فهو عربى، لكنه لا يقيم وزنا للعروبة مع أنه جاء من أرضها لينتهك مثلها. ومن ثم فإن تقطيع الجمل وتوزيعها يتكفل بخلق تيارات دلالية متعارضة ومتآزرة فى الوقت ذاته.

ثم تقول فى المقطع السادس:-

« من قتل الكويت؟
كفى .. كفى .. نتهم القضاء والقدر
بقتلها ونلعن الأشباح ..
كفى .. كفى .. نجلس فوق قبرها
نمزق الثياب أو نستحضر الأرواح
كفى .. كفى .. نهرب من ذنوبنا
أليس فى أحضاننا .. ترعرع السفاح؟
من قتل الكويت؟
من ذبح البحر من الوريد للوريد؟
من أرسل الأطفال للمجهول والنساء للشتات
لا أحد يجرؤ أن يهرب من وحشية المأساة.
إن دم الكويت منثور على ثيابنا
أليست الشعوب أيضا تصنع الطغاة؟ »

وإذا كانت المقاطع المتخللة والباقية فى القصيدة تعزف على الوتر ذاته، من إدانة نظم القمع والظلم وفقدان الحرية والديموقراطية فى الوطن العربى، وتدين صناعة الطغاة فإنها بذلك تبشر بقيم الحرية والنضال لتشكيل مستقبل عربى أفضل، يحترم فيه الإنسان والوطن، ولا تنتهك الحرمات الشخصية ولا

الوطنية بالمغالطات والأكاذيب والمفارقات الكبرى. ويتركز هذا التبشير فى المقطع العاشر بما تجعله تجميعا لخيوط المقاطع السابقة وتركيزا لها فى بؤرة واحدة.

بهذا لا يصبح التوزيع المقطعى للقصيدة مجرد أرقام لتنظيم القراءة بقدر ما هو وسيلة لبنينة المعنى وخلق آلية لتضافر الأجزاء فيه. مع الحفاظ على طبيعة الشعر الغنائى الذى يظل قابلا للتقديم والتأخير دون ضرر فادح، فوحدة هذا اللون من الشعر تسمح بقدر من المرونة وحرية الترتيب لا يمكن أن تُحتمل فى الشعر المسرحى العضوى الذى يتطلب تراتبا أقسى ونظاما زمنيا أدق. وإن كانت القصيدة المعاصرة تحقق قدرا من الدرامية بتوالى نظمها المقطعية فى أنساق محددة أيضا.

فلنتأمل أبنية التعبير ومفارقاتها داخل المقطع الشعرى الواحد حتى نستكشف الخواص الشعرية الماثلة فى بنية القصيدة عند سعاد الصباح، اعتمادا على فكرة أثيرة لدى نقاد الحداثة هى «الانحراف» أو «العدول» باعتبارها مفتاح التعبير الشعرى الخارج عن النمط المألوف والمثير بالتالى للدلالة الجديدة.

وهى فكرة ديناميكية بدورها؛ إذ تعتمد على مبدأ بسيط فحواه أن الاستخدام المتكرر لأية صياغة يفقدها توترها ويجعلها مثلومة مثل السكين البارده التى لا تجرح حسّ المتلقى ولا تسيل دم انتباهه، فتفقد بذلك قدرتها على إنتاج المعانى الشعرية المخالفة للمعانى اللغوية العادية والمترتبة عليها فى الآن ذاته. ومجال الإبداع التعبيرى مفتوح دائما على بناء التراكيب والمجازات والصور الجديدة المنحرفة عن المألوف المتداول. من هنا تصبح المفارقة كامنة فى جذر الشعرية.

وسعاد الصباح تدربت فى مجال الصياغة بتؤدة وأناة، وامتصت التقنيات السائدة فى الشعر العربى لدى الجيل الذى تتلمذت عليه وهو جيل الخمسينيات بأكمله - كما سنشير فيما بعد - وهو جيل الشعر الحر فى مصر

والعراق والشام. لكنها لم تلبث أن تشبثت بشكل تعبيرى غالب هو الذى يعتمد على التواصل الحسّى المباشر. وظلت ملامح هذا الأسلوب تنمو لديها حتى أصبحت من أوضح ممثليه فى خارطة الشعر العربى لدى الجيل التالى. وكان الطابع التحررى الأنثوى قد دفع إنتاجها بسمته المميزة. غير أن هذا لا يعفينا عند التحليل المتعمق من استعراض أشكال الانحراف التعبيرى الشائعة لديها، وما ينجم عنها من مفارقات لافتة.

ولنقرأ مثلا قصيدتها الغنائية الساخرة **«إلى تقدمى من العصور الوسطى»** لنلاحظ فى هذا العنوان ذاته جذر المفارقة بين الصفتين المتجاورتين، مما يقيم توترا ينبغى أن نحله باستبدال أحد طرفى المعادلة المتناقضة فى الظاهر **«تقدمى × فى العصور الوسطى»**. ولما كان الطرف الثانى واضح التأكيد فى جملة من المواقف والحالات التى تعرضها القصيدة، تعين تحويل دلالة التقدمى إلى ضدها، تقول الشاعرة فى خطابها الأنثوى المتدفق فى انهمار ترجيعى مكرور:-

« لو كنت تعرف كم أحبك .. لم تعاملنى كفرعون
ولم تفرض شروطك مثل كل الفاتحين.
لو كنت تعرف كم أحبك .. لم تكرسنى كأرض للفلاحة
مثل كل المالكين.
لو كنت تعرف كم أحبك .. لم تعاملنى ككرسىّ قديم
أو كنصٍّ فى تراث الأقدمين.
لو كنت تعرف كم أحبك .. ما قمعت ولا بطشت
ولا لجأت لحد سيفك .. مثل كل الحاكمين».

يلعب تكرار جملة الشرط دورا بارزا فى إقامة المفارقة المتنامية بين الحب من جهة والاستعباد المتجسد فى ممارسات السلطة والقهر والتشييء من جهة أخرى. على أن التقابل هنا يبدو بين طرفين؛ أحدهما متجانس باطنى مؤكد مكرور، وهو بلوغ الحب منتهاه، والثانى مظاهر سلوكية فى التعامل الذى يتجلى فيه جبروت الرجل ونزعته المسيطرة فى حب التملك والبطش، مما يبرز

تنافرا مثيرا للدهشة، حيث لا ينبغى أن تكون هذه المظاهر السلوكية جزاء عادلا لحب المرأة وتفانيها فى عشق الرجل. من هنا يتم تعديل الدلالة الأولى بالنفى - أى عدم المعرفة بهذا الحب - حتى يتسق الخطاب. فالجهل هو الذى يؤدى إلى السلوك الفظ. ويصبح تكرار الجملة الأولى لازما لإثبات هذا الجهل، مما يفتح الباب لأمل فى المعرفة يؤدى إلى تعديل فى السلوك. لكن تظل مجموعة الإسنادات المتتالية:

«أنا المرأة = وطن منتهك/ أرض مملوكة / كرسى قديم / شعب مقهور / نص مهجور» تتميز بدرجة عالية من الانحراف فى مجازيتها، مما يجعل تراكمها سبيلا إلى رفع درجة كثافتها الشعرية؛ دون أن يولّد ذلك إبهاما فى النصّ؛ لأنها تعيد بناء الدلالة ذاتها بأشكال مختلفة طبقا لفكرة «الانصباب» الأسلوبية، التى تعنى تكرار الأشكال المجازية المؤدية للمحور الدلالى ذاته بطرق متنوعة تحفره بعمق مهما كانت صلابته.

ويأتى المقطع الثانى من القصيدة بتعديل واضح لهذه الصيغة الشرطية، فيقيم محلها صيغة المحاجة بالنداء - وهو قسيم الشرط فى تأسيس البرهان الشعرى - إذ يقول:-

«يا سيدى: إن كنت تعتبر الأنوثة وصمة فوق الجبين
فما الذى أبقيت للمتحجرين؟
يا أيها الرجل الذى احتكر الذكاء.
يا أيها القمر الأنانى الذى اغتصب السيادة فى السماء.
يا من تعقدك انتصاراتى. وتكره أن ترى حولى
ألوف المعجبين.
يا من تخاف تألقى، وتفوقى، وتخاف عطر الياسمين
هل ممكن
أن يكره الإنسان عطر الياسمين؟»

وتظل المفارقة قوام متتالية الصور الواردة فى هذا المقطع أيضا، فهو يزعم التقدمية ويعتبر الأنوثة منقصة للإنسان، فماذا ترك للمتخلفين إذن؟ على أن

انهمار الشعرية فى هذه الابيات لا ينجم عن إحكام بنيتها فى الحجاج المنطقى، ولا انتصار العقل والحكمة فيها. وإنما ينبع أساسا من مصدرين مغايرين هما:-

- تدفق الإيقاع الموسيقى فى أنماط النداء والتقفية والترصيع الداخلى فى مثل: **الجبين / المتحجرين - الذكاء / السماء - تفوقى / تألقى،** - وبداهة منظومة الصور الشعرية التى تعتمد على إثارة معطيات الحياة اليومية فى علاقة الرجل بالمرأة، فى مواقف محددة. حيث يتظاهر فيها بأنه يعتقد المبادئ التقدمية فى التحرر بينما يندفع فى سلوكه العملى متوجسا منها شاكا فيها، خاصة إذا كانت مبدعة، ضائقا بتفوقها، إلى مدى يستوى فيه، إن لم يزد، على من لا يرفع مثل شعاراته. هذه البداهة التى تكشفها متتالية الصور المتدفقة ببساطة وتلقائية تجعل غنائية الإيقاع مبطنة بلون آخر من الغنائية الدلالية، بما يضمن للخطاب الشعرى تجانسا على مستوى أعمق فى التقنيات التعبيرية.

ويتكئ المقطع الثالث على توليد لون آخر من المفارقة الناجمة عن التساؤل الاستنكارى، وكل من الشرط والنداء والاستفهام منظومات تعبيرية إنشائية ذات طاقة شعرية متناغمة، إذ يبرز المفارقة بين المزاعم والحقائق فى خطاب الرجل حيال الأنثى قائلا:-

« أمثقف: ويقول فى وأد النساء؟
فأى ثقافة هذى .. وأى مثقفين؟
أمثقف، ويريد أن يبقى حبيبته بسرداب السنين؟
أتقدمى فى كتابته .. ورجعى بنظرته إلى الأنثى.
فإن ضحكت له امرأة .. يخاف عذاب رب العالمين
يا من ينادى بالتسامح والعدالة والتحرر فى الهوى
آمنت أنك سيد المتعصبين
ما كان يخطر لى بأنك جاهلى، من غلاة الجاهلين
فكرت أنك طبعة أخرى

ولكنى وجدتك طبعة عادية كالاخرين.»

ومن الجلى أن المفارقة هنا ماثلة بين منظومة الثقافة والكتابة، وقيم التسامح والعدالة والوعى الحر من ناحية ومنظومة وأد البنات والتعصب ضدهن والسباحة مع تيار التخلف من ناحية أخرى، مما يعود للبنية السابقة فى المقطع الأول من تناقض الادعاء مع الحقيقة، ويؤدى إلى كشف زيف هذا الادعاء فى المحصلة الأخيرة.

لكن ما ينجح المقطع فى إثارته تنمية للدلالة الشعرية هنا هو توظيف كلمات بارزة موسومة، مثل الثقافة والتسامح والتحرر، فى مقابل الجهل والتعصب، وهى كلمات شديدة الحيوية فى الخطاب المعاصر، مما يجعل القطعة الشعرية مغموسة فى جدلية الراهن فى المجتمع العربى. ويحدد موقف صوت القصيدة بجسارة فائقة فى الدعوة إلى التحرر الحقيقى فى القول والفعل، والاتساق الصحيح بين المبدأ المعلن والسلوك المتبع. هذه الجسارة التى تقودها إلى حافة إثارة مشاعر المحافظين فى السطر الخامس عندما تنفى التعارض بين التقوى والتعامل الإنسانى المتكافئ مع المرأة فى حالات البهجة دون حساسية. الأمر الذى يجعل هذا الخطاب قريبا فى الصياغة والدلالة، مما ألفناه لدى نزار قبانى من تعريضه بمواقف التعصب الدينى واختياره للياسمين رمزا للأنوثة المثيرة.

بين النثر والسرد وعشق الشعر:

بدأت سعاد الصباح منذ عقد الثمانينيات فى كتابة قصائد منثورة دون ضرورة جمالية أوفنية. ذلك لأنها تمتلك حسًا إيقاعيا غزيرا، متقدما وتلقائيا. تعرف كيف تستصفى أنغام الموسيقى وتقطر كل ما فى شرايين اللغة من ألحان. ليس لديها ما تفتقده فى هذا المقام. وفلسفة قصيدة النثر مضادة لروح هذا النوع من الشعرية، حيث توظف غياب الإيقاع لتخرج النمط الشعرى المشبع بالتوتر والمخالفة. وإذا كانت الشاعرة فى متخيلها الأنثوى الخارج على

قوانين الذكور نسبيا والمضاد لاستراتيجيتهم ترتكز على فكرة المخالفة أيضا فإنها فى تقديرى لاتمتد إلى نوع التعبير التوصيلى السريع فى الفهم والقبول. وأحسب أن تجارب أستاذها ونموذجها الأساسّى نزار قبانى فى تحدى شعراء قصيدة النثر، بدون ضرورة هو أيضا - لإثبات قدرته الفائقة فى العزف على جميع الأوتار، حتى المعطلة منها، هى التى أغوت سعاد فاقترفت هذا اللون الخاص من الشعر، مع أن لغتها لاتكاد تتغير من منظوم إلى منثور، وطبيعة رؤيتها واتجاه مواقفها لايعتريهما تبديل. عندئذ يبدو الشعر المنثور كما لو كان هرولة مضطربة لقوام رشيق قادر على الرقص الفنى البديع وعازف عنه بلاسبب، لعله يريد التخفف من بعض سمات جماله وحلاوته، يريد أن يتبذل فى ملابسه ومشيته أمام الآخرين نكاية فيهم.

لنقرأ لها مثلا هذه القصيدة اليومية التى تخسر كثيرا من غنائيتها ومقاماتها الشعرية باتخاذ الأسلوب النثرى، وهى **«شاى الساعة الخامسة»** حيث تقول فى مقطعها الأول:-

«أصبح شاى الساعة الخامسة معك قدرا مكتوبا على جبينى
يلاحقنى حينما كنت. فى بريطانيا أو فى ماليزيا
فى أمريكا .. أو فى جزر الكاريبى
فى الأرض أو فى السماء.
فى هذا العالم ..
أو فى العالم الافتراضى الذى أخترعه على دفاترى
عندما أكون وحيدة»

نشعر أننا حيال قصيدة **«افتراضية»** بدورها، تمسك فى يدها **«تيمة»** شعرية فائقة، يمكن أن يحيلها التوازى الموسيقى والتعبيرى الجيد تكوينا بديعا موازيا لإيقاع الحياة العميق، لكن الشاعرة تهدرها بشكل مجانى فى هذا النثر الفقير. قد لا يخطر ببالها أنها تدق على لحن ذهبى ومأساوى فاجع، تجسّد فى قصيدة **«جارثيا لوركا»** الشهيرة: **«مرثية إلى إجناثيو ميخياس»** التى يستهلها بالمطلع ذاته فى رثائه لصديقه مصارع الثيران المعروف:

« فى الساعة الخامسة .. فى الخامسه تماما »

حيث يصبح القدر ممسكا بعقارب الساعة وقرون الثور المهاجم، فى لحظة تتوقف فيها الحياة. لكن شاعرتنا تنثر عاداتها على جميع بقاع الأرض المأهولة والمفترضة، عندما يستبدّ بها الحنين للصحبة المؤنسة للرفيق الأليف فى الساعة ذاتها، كم كان المقطع سيقطر شجنا وتحنانا وغنائية لو دثرته سعاد بوشاحها الموسيقى الأثير وأشبعته رنينا من أعماق الروح. كان **«الفارابى»** فيما يؤثر عنه يقول **«خلق الله اللغة لتعبر عن الإنسان، وبقيت فى نفسه فضلة لم تقدر على ترجمتها، فخلق الإنسان الموسيقى ليعبر عنها »** والشعر الموقع هو الذى يجمع بين الخلقين فى انخطافة واحدة، فلماذا تتنازل الشاعرة عن هذه الرقية السحرية لتتكلم بطريقة عادية مثل بقية الناس؟

ثم تتابع رحلتها قائلة:-

« ليست عندى عقدة النساء البريطانيات
فأنا خليجية حتى النخاع، وأحبك حتى النخاع
ولكن شاى الساعة الخامسة صار جزءا من تراثى معك
صار عادة ثانية من بين ألوف العادات التى اكتسبتها منك
وأسعدتنى كثيرا، وعذبتنى كثيرا
وجعلتنى كالطفل الذى يجهش بالبكاء
كلما جاء وقت رضاعته »

يخفت كثيرا صوت الشعرية فى هذا الكلام بافتقاد الوزن التفعيلى، والاقتصاد اللغوى، ومقتضيات التقديم والتأخير والحذف والتركيز خلال عملية ضبط الإيقاع، واستبدال الإشارات المجازية بالعبارات المعتادة فى الصياغة اليومية، فالوزن يجر وراءه تشكيلا مغناطيسيا للجملة تنتظم به فى خطوط متوازية ومتقاطعة تولّد جماليات التعبير الشعرى، والنثر يفرط العقد ويبدد هذا التناسق. حتى التكرار الذى كان يضفى بهاء على توازنات اللغة المنظومة يتحول فى النثر إلى تمتمة مبحوحة، حيث تتطاول أدوات الوصل

وحروف العطف لتكبت دهشة الكلمات. وحينئذ يصبح الكلام عاديا جدا فى استحضاره للعادات المكتسبة، مملا فى استقصائه لجوانبها المختلفة.

ولا يجدينا فى شىء أن نمضى فى استحضار بقية المقاطع المنثورة، فقد أصبح الكلام افتراضيا بعد أن كان متخيلا خلاقا، أصبح بديلا شاحبا للشعر الذى يكتسب رمزيته وكثافته وحلاوة تخييله من عناق اللغة بالإيقاع الموسيقى المحسوب، دون أن تجبره أشكال أخرى من الإيقاع الموهوم. ولأن شعرية سعاد الصباح بطبيعتها مخففة ملطفة منبسطة، لا تعرف التكثيف الشديد ولا الوجازه القاطعة، حيث تمتد فى مقاطع مفتوحة، وتتلذذ بالتكرار والترجيع، ويحلو لها فى كثير من الأحيان أن تستخدم ما كان يسميه الوشاحون الأندلسيون «الخرجة» التى تمثل القرار الموسيقى والدلالى المكرور، فإن أشد غواياتها خطرا يتمثل فى هذه النثرية التى تطفئ وهجها عندما تهجر الإيقاعات المنظومة لتسترسل فى جمل مطولة تدور حول نفسها وتستقطر لحظاتها فى أنساق موصولة. عندئذ تحتمى ببطانة أخرى سوى الإيقاع تتمثل فى السرد، حيث تأخذ فى حكاية قصص قصيرة، ربما متوسطة الطول، متناسية ما ينبغى للشعر من لمح خاطف ورمز بارق وبلاغة مكثفة. تكاد تتحول الكتابة حينئذ إلى مجرد نثر جميل مغطى بملاءة سردية بيضاء. وبوسعنا أن نقرأ نماذج عديدة لذلك فى ديوان **«قصائد حب»** مثلا، حيث تحكى فى القصيدة الخامسة قصة سفرها وحدها - دون حبيبها - إلى باريس، وكيف أنكرتها مدينة العشق، ورفضت أن تعرض عليها وهى بمفردها مفاتنها وأسرارها التى تعرفها جيدا. يكفى أن نقرأ كلا من المطلع والنهاية لنحيط بالقصة من أطرافها، فليس فيها أية تحولات مفاجئة، والباقى تفاصيل مهما تأنقت صورها وتعددت أشكالها فهى تؤدى وظيفة سردية واحدة، تقول الكاتبة:-

« عندما قررت أن أعاقبك ..
وأسافر إلى باريس وحدى

لم أكن أعرف أننى سأعاقب نفسى
وأرتكب أكبر حماقات عمرى.
لم أكن أعرف أن باريس ترفضنى وحدى.
وأن مصابيح الشوارع
وأكشاك بيع الجرائد
وتماثيل الحدائق العامة
ستسخر منى
وتطلب من بلدية باريس ترحيلى.
لأننى خالفت مبادئ الدستور الفرنسى
فهندسة باريس الجميلة
لا تقبل امرأة تتناول العشاء وحدها »... الخ

سلاسة القص تفرغ الشعر من اكتنازه وتورده، تسيل دمه، تكرار الفكرة الواحدة ألف مرة لا يجعلها شعرية مهما كانت تفاصيلها باذخة الطرافة إلا بشرط واحد، أن تتوافق مع غيرها موسيقيا وتركيبيا وتتخالف تصويريا ودلاليا. هنا يصبح اتساق الجمل إلى درجة تجعلنا قادرين على توقعها نقطة ضعف فى التعبير الشعرى مهما كانت مجازاته وكناياته محببة. امتداد القصيدة إلى أربع وعشرين صفحة - نصفها بياض لا ينجح فى ملء فراغات الشعرية بصمته الخفيف - يجعل السرد لطيفا ممتعا، خاصة عندما تتجلى فيه تقنيات المفارقة المميزة لأساليب القص وتبدو الحبكة مرئية منذ البداية، مع أنها تقلب الموقف الافتتاحى:-

« **أيها السيد الذى يلعب بأقدارى**
كما يريد.
ويخطط لأسفارى، كما يريد.
لقد حملت معى إلى باريس ملفا كاملا
لكل انتهاكاتك ومخالفاتك
وجرائمك العاطفية.
ولكن باريس مزقت أوراقى.

وانحازت إليك».

ولابد لنا أن نلاحظ فى هذا الخطاب كيف تجاوزت النثرية عمليات القص والسرد، وطبعت بصبغتها أوضاع الكلام وأنواع مجالاته من قرارات وعقوبات وملفات وانتهاكات، مما جعل حقوق الإنسان وحقوق العشاق المشغولين بالمؤتمرات الدولية والمنظمات المدنية تطغى على حقوق الشعر فى هذه السردية النثرية الجميلة.

غير أن هذا الحسّ السياسى الذى سنتعرض له بشىء من التفصيل فى الفصول التالية قد دفعها إلى اتخاذ موقف نقدى من الشعر لا يتوقف عند قضايا الإيقاع ولا مشكلات النثرية، بل يركز على جناية الشعر، سواء كان حرا أو نثرا، على الأمة العربية التى استمرأت الكذب على الذات واللهو بالكلمات وصناعة الأصنام والتعبد لها، مما يدخل فى صميم فهمها لطبيعة الشعر ووظائفه الجمالية والحيوية ودوره فى العمل الحضارى للشعوب وتكييف مزاجها ووضع استراتيجية خطابها الوجدانى القومى.

كانت سعاد - مثل غيرها من كبار الشعراء العرب - تزور المربد قبل الغزو المشئوم، وتشارك فى فيضان الشعر الذى يكاد يغرق شواطئ دجلة بالقصائد. لكنها تتخذ مواقع خاصة بها، وتنشد أشعارا أسقطتها من دواوينها فيما بعد حينما أخذت عليها بأثر رجعى، وما كان لها أن تتنبأ بما سيحدث، كما أثبتت بعض هذه الأشعار التى تشهد لها بالرؤية الثاقبة للمستقبل العربى فى ضوء ما كان - ولازال - يتردى فيه من خطاب الزيف والنفاق. من الطريف أن القصيدة الختامية لديوانها الإشكالى **«فتافيت امرأة»** تمثل انتفاضة شاعرة بللها سيل الشعر المتداول فارتجفت منه وارتعدت لما يجره على الأمة من ويلات مدمرة، بمنطقه المتواطئ، وعماه الأليم عندما يكرس الطغيان، ويعزز نماذج الديكتاتورية المطلقة. أطلقت الشاعرة صرختها المفعمة بالأسى وهى تقول:-

«وصل السيف إلى الحلق ..

ومازال لدينا شعراء يكتبون.
وصل السلّ إلى العظم ..
ومازال لدينا شعراء يكذبون.
ويقولون على الأوراق .. ما لا يفعلون
ما الذى نفعل فى المربد
والآفاق جمر وشظايا ودماء
ضجرت منا كراسينا
فما نعرف صيفا من شتاء»

فتستحضر - ربما دون أن تريد - مفارقة «**أبى تمام**» الشهيرة بين السيف والكتب، بين القوة والأدب، وكيف أن النصر لا تصنعه الكلمات، وإنما الفتوح فى قوله:

السيف أصدق أنباء من الكتب ..
فى حده الحدّ بين الجد واللعب

وأن الشعراء ماضون فى لهوهم وكذبهم كما كانوا منذ قرون «**يقولون مالا يفعلون**»، وهنا نلاحظ سلاسة توظيفها للتراث البيانى القرآنى بشكل عفوى بسيط، لكنها لا تلبث أن تتخذ موقفا متميزا فى التفاتة تساؤلية متنكرة للفعل الشعرى المضجر، عندما ينفصم عن الواقع وتقلباته، ويعمى عن الوعى بمنطق الحياة ويغرق فى تأمل ذاته:-

«**يا زمان الصرف والنحو شبعنا عبثا**
وكلاما فارغا .. ووشايات نساء
أعطنى سيفا
وخذ منى دواوين جميع الشعراء
أعطنى عدلا
وخذ منى تعاليم جميع الأنبياء
أعطنى خبزا .. فما يشبعنى خبز السماء
أعطنى الشعب .. وخذ تيجان كل الخلفاء»

تشتعل ثورية العبارة بتكرار الشعار الذى كرسته «**فدوى طوقان**» فى

ديوانها الشهير «**اعطنا حبا**»، لكن سعاد تقيم مقايضة عنيفة تشرع بها طرف السيف بديلا عن جميع دواوين الشعر، لتصنع منظومة حادة من السيف والعدل والخبز والشعب مقابل الشعر والنبوة والسماء والسلطة فى مفارقة فادحة، تخالف فيها أوضاع غيرها من الشعراء إلى الأهداف الحقيقة لليوتوبيا التخييلية التى سرعان ما تنقلب على نفسها. ولكى تستقيم هذه المقايضة لابد لنا أن نضيف صفة لازمة للعناصر المتروكة - يفرضها السياق - حيث لا يمكن إدانة دواوين الشعراء إلا إذا كانوا كاذبين، ولا تعاليم جميع الأنبياء دون أن تكون محرفة معطلة، ولا يمكن أن نستغنى عن خبز السماء ما لم يكن وهميا. أما تيجان خلفاء اليوم فهى ليست بحاجة لصفة شارحة، فهى بطبيعتها مضادة لحق الشعوب فى الديموقراطية والحرية. ويلعب تكرار النمط النحوى التعبيرى «**أعطنى**» دورا هاما فى الإلحاح على نشوة الاستبدال ودرامية الموقف بأكمله. ويأتى بقية المقطع ليؤكد الرسالة الحقيقية للقصيدة وللشعر بجملته، وهى اعتباره كذبا ما لم تكن وظيفته الأساسية تحرير الإنسان:

«ما الذى نفعل فى المربد صبحا ومساء؟
وعلى أى مقام سيغنى المطربون؟
وعلى أى سرير لغوى .. سينام القائلون ؟
أعطنى شبرا من الأرض يسمى وطنا
ما به مشنقة أو مخبرون.
أعطنى شبرا من الأرض يسمى وطنا
لا تغطيه المنافى والسجون.
وصل السيف إلى الحلق
ومازال لدينا شعراء يكتبون
وصل السلّ إلى العظم
ومازال لدينا شعراء يكذبون
ويقولون - على الأوراق - ما لا يفعلون»

وإذا كان الترجيع هو الذى يحدد مقام الشعر، ويؤسس قراره، فإن ذروة الدلالة فى هذا المقطع تتمثل كما رأينا فى ربط معنى الوطن بالحرية، وتعليق مصير الشعر على الصدق، والحكم على القول بالفعل. لا أن تكون أوطاننا مسوّرة بالمشانق والسجون، ويظل أصحاب الرسالات فينا لاهين مرتزقة. فهذه هى جناية الشعر الزائف، لا على الثقافة وحدها، وإنما على التاريخ العربى كله. غير أن الصوت الذى ينطق بهذه الإدانة فى محفل التكريس للنفاق يشهد بأن إطلاق الحكم على الجميع إنما هو ثورة من الحماس الخطابى المفتون ببلاغته، وأن الغائبين عن هذا المحفل ذاته هم الذين يحفظون للشعر كرامته ورسالته فى بناء الوعى وصناعة المستقبل.

غير أن هذا الموقف النقدى من التوظيف السياسىّ للخطاب الشعرى المعاصر لا ينمّ عن تباعد منه بقدر ما يشف عن إيمان عميق بوظيفته الإيجابية، فسعاد الصباح تؤمن بالتوحد العميق بين العشق والشعر، وترى هذا الأخير باعتباره الوعاء الأساسىّ للحب، يحفظه من التآكل والتقادم، ويفتح له دائما أبواب المستقبل، تقول مثلا فى مقطوعة جميلة لرفيقها - ولابد أن يكون شاعرا - فى قصيدة لافتة تحمل عنوان **«ازرعنى بين الكلمات»**:-

«أخشى جدا .. أن يتحول هذا الحب إلى عادات
أخشى جدا .. أن يحترق الحلم وتنفجر اللحظات
أخشى جدا .. أن ينتهى الشعر وتختنق الرغبات
أخشى جدا .. أن لا يبقى غيم
أن لا يبقى مطر، أن لا تبقى أشجار الغابات
ولذا أرجو أن تزرعنى .. ما بين الكلمات»

ونلاحظ أن هذا الحصار الإيقاعى المحكم بين قافيتين، إحداهما مطلعية وهى عبارة **«أخشى جدا»** التى تستهل بها أربعة سطور متوالية، مما يطلق عليه فى العروض اللاتينى **«أنا فورا»** - أى تكرارات- كأنها قافية مطلعية

فى جمل تامة، والقافية الأخرى التى نعرفها فى الشعر العربى وهى التاء المسبوقة بحرف المد، والتى تتكرر فى خمسة سطور من مجموع ستة؛ أى أنها تسوّر بقية الكلمات تقريبا. الأمر الذى يجعل المقطوعة أنشودة لاهثة تطارد أشواق الخلود. كما يجمل بنا أيضا أن نلاحظ مكمن الطرافة فى وصف المبالغة «**جدا**» القريب من لغة الحياة اليومية، مما يجعل وقوعها فى السياق الشعرى كسرا للمألوف.

على أن الدلالة التى تعنينا فى هذه المقطوعة تتمثل فى التماهى بين العشق والشعر، فإذا كان الأول هو جوهر الحياة كما تغنى بذلك الشعراء فى مختلف العصور فإن الشعر هو الحاضن الطبيعى له، والضامن الأساسىّ لاستمراره، وعندما تكون العاشقة شاعرة فإنها لا ترضى مقرا لها سوى أن تنبت بين الكلمات الخالدة فى ذاكرة كل الأجيال.

تقاطعات ضوئية:

تنبئ البدايات الشعرية عن الركائز الأساسية التى صنعت عالم الشاعر، وعن أقوى الأصوات التى سكنت فضاءه وتغلغلت فى صميم وجدانه، وهو عندما يتقاطع معها فى البداية ويخترقها كى ينفذ إلى فضائه لايتمرس بالقول على نمطها كما يفعل بعض المغنين من الشباب فى تقليد الكبار، بل يصارعها كى يتغلب على منطقة جذبها المغناطيسى الآسر. هذا الصراع لايخفى على القارئ المدرب؛ إذ سرعان ما ينفذ إلى مسامه عطر الأسلاف الفواح، ويرى ملامح إنجازاتهم التعبيرية خاصة وهى تتراءى بأشكال مغايرة فى التجربة الشابة.

وإذا تتبعنا خيوط هذه الحزمة الضوئية فى خلايا شعر سعاد الصباح كان علينا أن لا نبدأ بالكوكب الذى جذبها بقوة إلى أسلوبه فى المراحل الناضجة، بل ينبغى لنا أن نستقرئ قصائدها الأولى وهى لما تزل طالبة فى جامعة القاهرة، وهى الفترة التى حاولت محوها - الإقليلا - من ذاكرة شعرها.

لنتوقف مثلا عند قصيدتها **«زمان اللؤلؤ»** التى تستهل بها ديوانها الأول المعتدّ به «أمنية» كى نرى جهدها الخلاق فى صياغة صوتها الخاص وتخليصه من نبرات الأساتذة الذين تدين لهم فى بداياتها. نجدها تعبّر بقوة عن التوتر الثقافى الذى كان يجتاح أبناء جيلها فى الكويت، وهم ينعون زمنا قديما، يسمعون عن صفائه وجماله، ويكرسون بالشجن والتحنان منظومة قيمه الآفلة. وهى تختار رمزا شفافا وضيئا ليكون علامة له ودليلا عليه. هو رمز «اللؤلؤ» الذى كان مصدر الحياة فى مصائد الخليج قبل النفط ومحور كل اقتصادياته ومصائر أهله. تقول فى مطلع عذب:

«فى بلادى، فى مغانى أرض أجدادى الجميلة
فى البوادى، بعد أجيال من الصفو طويلة..
ذات يوم هبط الساحر من ماء السماء
فكسا بالذهب الأسود أرض الصحراء...
ورآه القوم .. واستغرقهم هذا البريق
فتناسوا أنهم جاءوا من البيت العتيق
.. أنهم جاءوا وفى جعبتهم خير عتاد
من تقاليد، وأخلاق، وحب للجهاد..
وتناسوا لذة الكدّ وأيام الأرق
وتناسوا لقمة العيش يزكيها العرق ..»

فهى عندما تستخدم صيغة **«فى بلادى»** التى كان **«صلاح عبد الصبور»** قد سجلها باسمه حديثا فى عنوان ديوانه **«الناس فى بلادى»** وقام بتشعيرها وشحنها بأيديولوجية وطنية تتحدث عن الناس البسطاء الصقور الجارحين، عندما تفعل سعاد ذلك فهى تعيد إدراجها فى نسق كويتى خليجى جديد متميز منذ البيت الأول؛ حيث تتباعد قليلا عن قصيدة التفعيلة التى هزج بها عبد الصبور وهى تعود لتقاسيم الرباعيات الرومانسية المفعمة بالشجن العذب والتغنى بالأيام الخوالى وصفوها، قبل أن يهبط الساحر فيكسو أرض الصحراء بالذهب الأسود.

ومع ان الشاعرة تعلن في عنوان القصيدة **«زمان اللؤلؤ»** تعلقها بفكرة الزمن، غير أنها لا تستطيع التحول عن تأمل **«المكان»** وما حدث فيه من تغيير، بل لا تبرح منطقة الكلام عن **«الناس»** فى هذا المكان. حيث استغرقهم بريق السحر، وتناسوا قيمهم الأصيلة من تقاليد وأخلاق. وأفدح من ذلك نسيانهم لذة الكدّ والجهاد وحلاوة العرق الذى يُضمّخ بعطره لقمة العيش. موقف جديد لاعلاقة له بأنشودة عبد الصبور وإن ينطلق من أوتارها ويتكئ على افتتاحيتها فحسب، ثم لا يلبث أن يمضى فى مساره الرومانسّى الرهيف وهو يرصد اختفاء أخلاقيات الشظف لتحل محلها تقاليد الترف. فليست الحياة المفعمة بالتناقض الشهوانى مع الأبعاد الروحية هى التى تشغل بؤرة نص سعاد كما كانت لدى عبد الصبور، بل هى مفارقة أخرى رومانسية تربط الحرية بالماضى، وترى فى غيابه انتحارا للخير ومسحا لذكرياته الجميلة. تتحدث عن الغواصين بشكل مثالى مفارق لأوجاع الحياة الحقيقية ومصاعبها الفعلية كما رسمها محمد الفايز والروائيون الشبان. تتحدث كشاعرة أميرة:-

« عن الغواص لايعرف مالون الهموم
وهو يهوى فى دجى البحر ويصطاد النجوم..
ليسويها عقودا فى صدور الغانيات
تملأ الأيام نورا وتضىء الذكريات..
هكذا ينتحر الخير .. وتبقى الذكريات
يازمان اللؤلؤ الحر .. زمان الحُرّ .. فات»

هنا يتحول التقاطع الضوئى مع نموذجها الأول إلى قطيعة أيديولوجية؛حيث تستحضر زمان اللؤلؤ الحرّ فى إطاره الرومانسى الشائق وهو يقدم إلى صدور الغانيات، فتمتلئ أيامهن بالنور والحبور، ويتمثلن هذه الأيام وقد توارى منها شقاء الصيادين البؤساء وعذابهم الأليم فى مواجهة أخطار البحر ومكابدات الصيد وهموم الأهل الجوعى، يتوارى ذلك لتحل محله تلك الصورة الوردية عن الزمن الجميل. وإذا كانت هندسة القصيدة محكمة، ودلالتها مجدولة بعناية فائقة تنم عن نضج شعرى واضح لايتوفر عادة فى البدايات الأولى فإن

توظيف صيغة اللؤلؤ الحّر فى امتدادها كى تضفى على زمانه صفة الحرية بدوره تنمّ عن مهارة تشكيلية فى الصياغة تخفى تحتها براءة ساذجة فى الخبرة التاريخية والحيوية؛ إذ لايمكن أن تكون عصور الحرية هى الماضى المقترن بالفقر والقهر إلا من هذا المنظور الرومانسّى المثالى المفارق للواقع. لكن تظل هناك مفارقة أخرى ماهرة، تضع اللؤلؤ مقابل الذهب الأسود فتنتصر فى القيمة المادية والروحية للعصر الذى تتغنى به وتعلى فعلا من منظومة قيمه الأخلاقية بجدارة ملحوظة.

ونكتفى بهذه الإشارة السريعة لتقاطعات الشاعرة العديدة مع صلاح عبد الصبور لننتقل إلى فترة زمنية أخرى وشاعر مصرى آخر تأثرت به الشاعرة وهى كبيرة ناضجة هو «**أمل دنقل**» الذى كانت تشاركه فيما يبدو موقف الرفض للتدهور السياسىّ العربى والنقد اللاذع لمساراته. كتب أمل فى ديوانه المرقش بالأسى والدم «**العهد التالى**» قصيدة قصيرة ثاقبة بعنوان «**رسوم فى بهو عربى**» تقاطع فيها مع مخزون العين والوجدان فى الوعى العربى بالتاريخ الأندلسى خاصة فى إسقاطه على حالة اليأس والإحباط فى الواقع المخيف. ابتكر أمل فى هذه الأبيات تقنيات جديدة فى التعبير الشعرى بالتناصّ مازال النقاد يقفون عندها مليّا فى مثل قوله فى اللوحة الأولى من رسومه:

«اللوحة الأولى على الجدار:
ليلى «الدمشقية»
من شرفة «الحمراء» ترنو لمغيب الشمس،
ترنو للخيوط البرتقالية.
وكرمة أندلسية، وفسقية.
وطبقات الصمت والغبار. نقش
مولاى لا غالب إلا الله»

تلتقط سعاد الصباح - ربما دون قصد - نموذج هذه الشعرية المكثفة، لتمرح فى فضائها، بإيقاع مضاد، فى لحظة مختلفة جذريا عما ولّدت قصيدة أمل، لحظة الظفر والنشوة بالتحرير والأمل فى المستقبل. لحظة «**العهد**

السعيد » الذى اتى. فتكتب قصيدتها الفارهة « **نقوش على عباءة الكويت** » بالتوازى مع « **رسوم فى بهو عربى** »، لكن نقوش الشاعرة مضمخة بعطر النصر والبهجة، حيث تصبح « **ليلى الدمشقية** » الطالعة من تاريخ الفقد الأندلسىّ « **عصفورة التحرير** » عند سعاد، فتقول:

« **أيا صباح النصر، يا حبيبتى الكويت**
أيتها العصفورة المائية الرائعة الألوان.
بعد شهور سبعة فى قبضة السجان
طلعت مثل وردة بيضاء من دفاتر النسيان
فانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب على صيادها
وانتصر الله على الشيطان »

وإذا تذكرنا - عند أمل دنقل - رمز اندثار شعار « **لاغالب إلا الله** » وحلول شعار « **لاغالب إلا النار** » محله، أدركنا العلاقة الوشيجة بينه وبين انتصار الله على الشيطان فى شعر سعاد الصباح.

وليس معنى ذلك أن الشاعرة تستحضر فى وعيها صيغ أسلافها وتقوم بتحويرها، فلا يفعل ذلك شاعر حقيقى، ولكن معناه أنها فى المكنون من وعيها، والمخزون من معرفتها، تحرّك توافقات وتخالفات عضوية تمدها فى نهاية الأمر بالصيغ التعبيرية الملائمة تماما لتجربتها الجديدة والمنبثقة منها فى تراتب نسقى محكم، بينما هى تحاور فى البنية العميقة لدلالاتها الشعرية منجزات السابقين عليها وتبنى فوقها. فعبارة « **انتصر الله على الشيطان** » هى ذروة مجموعة من الجمل التصويرية الممثلة للتحرير، ابتداء من انفلات العصفورة من يد السجان إلى نجاة « **الوردة البيضاء** » - تذكر اسم فيلم عبد الوهاب الشهير - من دفاتر النسيان، ومرورا بانتصار السنبلة على القاطع، والعصفورة على الصياد مرة أخرى، يتوّج كل هذه المنظومة من القيم انتصار رمز الخير على علامة الشر فى الوجود كله، ويغلب الله وحده على أمره فى النهاية كما يقضى الشعار الأندلسى المندثر الذى قلبه أمل دنقل وأعادته سعاد إلى وضعه الطبيعى.

تمضى سعاد الصباح فى المقطع السادس من هذه القصيدة البديعة مخاطبة عروسها المجلوّة فى ليلتها ومناشدة وطنها الحبيب قائلة:

«يا قمرى
يا قمر الصيف الذى لم يحتجب
رغم حصار الموت واللهيب والدخان.
بعد شهور سبعة
رجعت يا حبيبتى الكويت
كما تعود للربى شقائق النعمان
لا أحدٌ بُوسعه أن يمنع الأعشاب
من تسلق الحيطان
لا أحد، لا أحد، لا أحد
يقدر أن يحبس فى قارورة
حرية الإنسان»

فتشير بكلمتها الافتتاحية ذكرى أول دواوين أمل **«مقتل القمر»**، فالكويت كانت مغتالة، وقد عادت قمرا صيفيا رائقا بعد مقتلها، رجعت لأهلها وأحبابها، رجعت ترد لهم الروح، وما هو أغلى من الروح: الحرية.

فلا أحد يقدر أن يحبس فى قارورة - مهما كان سحرها ومردتها وشياطينها حرية الإنسان فى العصر الحديث. هذه النغمة المنتصرة المزهوّة المفعمة بالفرح هى النقيض تماما لما كان **«أمل دنقل»** مشحونا به من يأس وإحباط فى رسومه الحالكة. إنه يختمها بكلمة تذكارية، يطلق عليها مسمى عجيبا - لا سابقة له فى الشعر - ويناوش بها ذاكرة الشعراء، القدامى والمحدثين، عندما يقول:-

«كتابة فى دفتر الاستقبال:-
لا تسألى النيل أن يعطى وأن يلدا
لا تسألى أبدا.
إنى لأفتح عينى (حين أفتحها)
على كثير، ولكن لا أرى أحدا»

كان أمل قد فقد الأمل فى عودة الخريطة المبتورة الأجزاء فى سيناء قبل ١٩٧٣م. فجعل نقشه من خطوط الانكسار، وتبنى صوت الشاعر العباسىّ الذى قال من قبل :

«إنى لأفتح عينى حين أفتحها .. على كثير ولكن لا أرى أحدا» وتبنى معه العبارة ذاتها عندما أطلقها أحمد عبد المعطى حجازى فى سياق آخر **«هذا الزحام لا أحد»**، لكن الشاعرة الكويتية تناهض تاريخ الانكسار وهى تبشر بعصر الحرية مؤكدة:

« لا أحد، لا أحد، لا أحد
يقدر أن يحبس فى قارورة
حرية الإنسان»

ومهما كان الواقع التاريخى الذى تستهلمه الشاعرة فى هذا الموقف المضاد هو المسئول عن هذه النبرة الإيجابية، فلا شك أن وعيها بحتمية انتصار الحرية ومنظومة القيم الإنسانية النبيلة هو الذى يجعلها لا ترى فى اللحظة التاريخية مجرد فرصة للانتقام الأعمى، بقدر ما ترى فيها بشرى للمستقبل، تمنحه الأمل المفقود.

كانت سعاد، فى المقطع الخامس من هذه القصيدة ذاتها، قد تقاطعت بشكل عابر أيضا، مع واحد من كبار شعراء الغناء، لعله صلاح جاهين أو آخر من طبقته - وهى تقول:-

« يا أمنا الكويت ..
بالأحضان، بالأحضان، بالأحضان
لقد تعبنا فى منافينا
فمدّى فوقنا شراشف الحنان»

موظفة الأغنية التى شدا بها **عبد الحليم حافظ** وعلقت بذاكرة الجيل وهو ينشد:-

« بالأحضان، بالأحضان، بالأحضان
بالأحضان يا بلادنا يا حلوة بالأحضان»

مع استحقاق الكويت لهذه اللهفة، بعد غيبة الفقد والدمار، أكثر من

استحقاق أى مسافر يعود إلى وطنه الذى لم ينتقص منه الغياب شيئا. ولو وضعت علامتى تنصيص حول هذه الكلمات، كما ينبغى للشعراء الذين يقيمون **«تناصًا»** مع غيرهم لكان ذلك أجدر بها؛ لأن ملكية العبارات الشعرية تقاس بمدى ما تثيره فى ذواكر المتلقين من أصداء. وترجيعات الغناء فى العصر الحديث تقوم بتثبيت هذه الملكية بشكل فائق، دون أن يقتصر الإحساس بها على نقاد الشعر. فإذا كانت عبارة **«لا أرى أحدا»** السابقة لا تشفّ عن تاريخها سوى للمتمرسين بقراءة الشعر العربى وتأمله، فإن عبارة **«بالأحضان»** ترنّ فى جميع الآذان بإيقاعها الموسوم فى الأغنية الشهيرة. على أن الشاعرة تكرر فى ختام هذا المقطع القرار الدلالى والإيقاعى الذى رأيناه فى المقطع الأول:-

«وانتصرت سنبلة القمح على قاطعها
وانتصرت عصفورة الحب على صيادها
وانتصر الله على الشيطان»

بما يجعل القصيدة أنشودة للانتصار، فى هذا التاريخ العربى الشحيح بلحظات النصر والبهجة فى حياتنا العامة.

ولا يسعنى أن أفرغ من هذه التقاطعات الضوئية لسعاد الصباح مع أسلافها من الشعراء دون أن أشير إلى أمرين:-

أولهما، ما سبق أن فصلت القول فيه فى دراسة أخرى عن مظاهر تقاطعها فى كثير من النصوص، وفى روح أسلوبها التعبيرى فى معظم مراحلها، مع أستاذها نزار قبانى، وكيف أنها لم تعر النقد اهتماما كى تمحو هذا الأثر مع خطورته.

ثانيهما: ما يتراءى لى من هجرة الشاعرة للديوان العربى القديم، وعدم ترددها عليه من حين لآخر، فصداقاتها من الشعراء القدامى قليلة، وعلاقاتها معهم ضعيفة، ولقد امتلأت أذنها ولسانها بمذاق المحدثين وأصواتهم حتى أصبحت مسرفة فى العصرية.

الفصل الرابع

سياسة الأنوثة

التخيّل السياسى:

يتعلم القارئ من الشعر الذى يطالعه خبرة مركبة غنية، مؤطرة كل شىء بطابعها الجمالى، ولكنها أيضا معجونة بمعرفة وثقافة متميزة تلائم كل تجربة ذات عالم خاص. ولا ننتظر من شعر سعاد الصباح بطبيعة الحال أن ينضح كله بماء الورد الذى يترقرق فى حياتها وشخصيتها فى كل آونة، فليس هناك هذا الوهم المثالى فى واقع الحياة المفعم بالمرارات والخيبات، لكنه عندما يشف عن بعض جوانب ثقافتها التخصصية بشكل لافت لا نملك سوى الإشارة النقدية إلى مصدرها وكيفية تمثيلها وتحديد فاعليتها، وإذا كنت فى هذه المقاربة أركز على حرية التخيّل فلاشك عندئذ فى أن الوجه الآخر من القضية وهو «تخيل الحرية» يحتل موقع الأولوية فى هذا السياق.

فالحرية استراتيجية لا تقبل التجزئة؛ من يمارسها فى السياسة ويلحّ عليها فى الاقتصاد لا يجوز له أن يتهرب من نتائجها فى الاجتماع والثقافة. وشاعرتنا واعية تماما بذلك، وربما كانت نشأتها الليبرالية الناصرية، ودراستها السياسية والاقتصادية، ومن قبل ذلك فطرتها العربية الشجاعة وتحررها المبكر من وطأة المجتمع القبلى الذى خرجت عليه كارهة ومختارة فى آن واحد؛ نظرا لظروفها الشخصية واقترانها المبكر بشخصية قيادية آثرت حرية الحركة والحياة وإبتعدت باراته عن السلطة والتزامات الحكم، ربما انعكس كل ذلك على نوع التخيّل الذى تمارسه فى خطابها الشعرى ويتجلى فى طبيعة مجازاتها وحالات استعاراتها وتصويرها. فهى تتحدث عن الشعور العادى لدى المرأة المستغرقة فى حصار الحب، المستمتعة به والراغبة فى الوقت نفسه فى التحرر منه. عندئذ يتبادر إلى وعيها الثقافى تشبيه تصويرى لا أظن أن شاعرة أخرى يمكن أن تتخيله أو تتصور نفسها فى موضعه؛ إنما كالمستعمرة تريد حكما ذاتيا.. وربما يكون هذا الحب أقرب إلى طبيعة الحب الزوجى الاستيطانى - غير الصهيونى غالبا - من غيره من أشكال الحب. تقول الشاعرة:

« أنت كالاستعمار القديم
تضع يدك على مناجمى
وقمحى وفاكهتى ومعادنى
وثرواتى الطبيعية
وتتشبث بالأرض ..
وصاحبة الأرض ..
وأنا لا أريد أن أطردك
وأغرق سفنك الراسية فى مياه عينى ..
ولكننى أريد أن تمنحنى
- ولو على سبيل التجربة -
نوعا من أنواع الحكم الذاتى »

ومن اللافت فى هذه المقطوعة الطريفة مقدار اعتزاز الأنثى - مهما كانت مثقفة - فى تخيلها السياسى، بثرواتها الطبيعية، فلها مناجم وقمح وفواكه ومعادن، وهى أرض تريد أن تكون **«حرثا»** للرجل، حتى أنها تستطيع أن تطرد المستعمر لو شاءت، ولا يتأتى ذلك بطبيعية الحال لامرأة عادية مقهورة محتلة، لابد أن تكون واعرة قادرة، وأجمل من كل ذلك تلك الصورة الفذة عن سفن المستعمر التى ترسو فى ماء عينيها، فهى ميناؤه ومرفأه، وهو الذى يسيل دموعها فى الصفو والكدر، ويبحر فى عينيها فى لحظات الحب البهيج. ومع ذلك فهى تفاوضه بلباقة سياسية نادرة، وتدعوه أن يمنحها بظرف شديد، ولو على سبيل التجربة، حكما ذاتيا تتحرر جزئيا به، وتحافظ على الدوران فى **«الكومنولث»** المتعلق به.

وإذا كانت صورة **«وضع اليد»** فى بداية المقطوعة، سواء كان ذلك على المناجم والقمح والفواكه، أم على بقية الثروات المعدنية والأرض، قد فقدت مجازيتها فى التعبير العادى لتشير إلى مجرد الاستيلاء والسيطرة فإن السياق الشعرى، وطبيعة **المتحدث / المرأة، والمخاطب / الرجل**، هنا ترتد بهذه الصورة إلى أصلها التعبيرى لتكون مجازا مركبا تصبح المستعمرة فيه هى الجسد الأنثوى، وتُدلِّ الشاعرة على حبيبها بما تمنحه له من خيرات وثمار

بزهو وفخار. الأمر الذى يجعل جسارة التخيّل غير المعتاد تتجاوز مجرد استعارة المستعمرة لجسد المرأة واكتشاف ما فيه من كنوز طبيعية، خاصة إذا كان الخطاب على لسان الأنثى التى لاتنكر ذلك النوع من الاستعمار، ولاتعلن عليه المقاومة المسلحة، بل تتلذذ به وتطلب فحسب تخفيف وطأته وهى تتواطأ معه وتضع سفنه فى ماء عينيها وتبغى التحرر العاشق من هيمنته التامة.

على أن هناك عرقا سياسيا ذهبيا يلمع فى معظم الوقت تحت جمر القصيدة فى شعر سعاد الصباح، قد يخبو فى بعض اللحظات، لكنه متقد فى أغلب الأحيان. وليس عبثا أنها تنتمى إلى أسرة حاكمة، كان أقرب الناس إليها - وهو مخاطبها فى حالات عديدة - ممسكا بزمام السلطة الفعلية وقاب قوسين من قيادتها فى وطنه، لكنه ابتعد عنها - بإرادته التى شاركت سعاد فى صنعها وتحملت نتائجها، وليس عبثا أنها تخصصت فى العلوم السياسية والاقتصادية حتى حصلت على أعلى درجة علمية وظلت وثيقة الصلة بأوساط العلم عندما انخرطت فى المنظمات الإنسانية التقدمية للمشاركة بالقلم والمال. ولا يمكن أن ينفصل وعى الشاعرة ولا حساسيتها عن هذا المناخ العلمى والعملى الذى استقطبها واعتصر حياتها وحدد موقع سكناها ونوع علاقاتها الخاصة والعامة. إنها منقوعة فى نبيذ السياسة منذ صغرها، وإن كان ذلك لايطفح على جلد بشرتها الشعرية بقدر ما يتخلل مسامها ويورد خديها ويصبغ لون عينيها ورؤيتها؛ أى يوجه استراتيجية خطابها. من هنا فإننا قد ندهش إن لم نجد فى كل واحد من دواوينها - مهما كان موضوعه فى الظاهر بعيدا عن قضايا الوطن الصغير والكبير، نفثات حارة تنبئ عن هذا الهمّ المقيم الذى لا تستطيع منه فكاكا. ولأن السياسة قرينة الدهاء وعدوة المباشرة الفجة فإنها لايمكن أن تصرخ بشواغلها دائما ولا أن تسميها فى جميع الحالات، كان عليها أن تظل وفية لروح الشعر الذى يعنى بجوهر الأشياء دون تفاصيلها الصغيرة، بل يعيرلها أجنحته وريشه الوجدانى الوثير.

ويظل حب الوطن والإشفاق عليه ومنه موقفا سياسيا قابلا للتشعير مهما كانت الظروف التى تدعو إلى البوح بذلك. تذهب المتغيرات وتبقى حقيقة الانتماء والاعتزاز التى يعبر عنها الشعر فى إمساكه بالمواقف الكلية والمشاعر العامة، وقد مرت علينا مثلا قصيدتها الواردة فى الديوان المخصص لرثاء ابنها البكر **«إليك يا ولدى»** وهى بعنوان **«ارفعى المشعل»** فى سياق تقاطعاتها الشعرية حيث تقول:

«فى بلادى، فى مغانى أرض أجدادى الجميلة
لى مع الأيام أخبار وأسرار طويلة..
هل أبوح اليوم بالشجو لأحبابى وقومى
فلعل البوح يجلو عن فؤادى بعض همّى» ..

وإذا كانت القصيدة الحديثة موسومة بطابع الكلية الذى يجعل كل مقاطعها تدور فى محاور ثنائية أو ثلاثية حول عنصر مشترك، فإن هذا الديوان برمته يكتسب شيئا من ذلك أيضا. فالرثاء ليس سوى بوح بالوجيعة وترنم حزين للأشجان. ولأن الأسى يبعث الأسى، والذات وعاء شامل تمتزج فيه المشاعر الخاصة والعامة ذات الجذر الشخصى، فإن الشاعرة قد استمرأت فى حلاوة الكتابة والتعبير عما يرهق وجدانها فى الوضع السياسىّ لبلادها. لكنها تبدأ هذه التجربة الحساسة المغرقة فى محاذيرها بما استقر لدى كل الناس من قداسة التغنى بحب الأوطان، فهذا مدخل مشروع جدا ومحبب إلى أقصى درجة، تستطيع أن تنفذ منه إلى وضعها ورؤيتها وهواجسها. ليس هناك أفضل من أن تخاطب بلادها قائلة:

«يا بلادى أنت أنأى من سنى الأنجم عنى
بيد أن الجرح فى الأعماق يبكى .. ويغنى..
غرباء الأرض أغراهم بريق الذهب
فاستباحوا، دون حق، أرض أمى وأبى..
وغدا ديدن أهل الحىّ، خبث ونفاق
كيف يرتاح الضمير الحرّ، والحق مراق؟..
فى بلادى، فى مغانى أرض أجدادى الجميلة

نسى الناس، من الياس، التواريخ الجليلة..
ذابت الأحلام، والآمال، فى الدمع السخين
وجرى الدمع دما، يبكى على الحق السجين».

ولن نعنى الآن بتلمس المقابل الواقعى للإشارات المراوغة الواردة فى هذه الأبيات، ابتداء من **«غرباء الأرض»** التى قد تعنى النفوذ الاستعمارى الذى يدير الدفة من وراء الستار، إلى عملائه من الخاضعين لهيمنته والعاملين لتثبيتها من أهل الأرض أنفسهم، إلى من لاينتمون إلى **«القبيلة»** الأصلية، ووصولا إلى طبيعة هذا الحق المراق أو السجين، وهل هو الحق فى الحكم والسلطة، أو الحق فى اقتسامها إلى غير ذلك من الاحتمالات العديدة التى يفرضها موقع المرسل البعيد عن مسرح الأحداث، والذى يرمق مايجرى حوله من استباحة للحرمات وانتشار للخبث والنفاق ونسيان للأعمال الوطنية وإهدار للآمال المشروعة. لكن المقابل المفهوم لهذا المسكوت عنه سياسيا والذى تلمح الشاعرة إليه يظل حبيس العبارة، يساعد على ذلك طبيعة الشعر ذاتها؛ إذ من شأنها العزوف عن التسمية والاتكاء على الإشارة الكافية. غير أن الشاعرة تبنى بأبياتها صورا وتصورات تبغى منها أن تكشف عن طبيعة المواقف لتستلّ منها ما يقبل التعميم ولا يورط فى نقد المشهد السياسىّ فى الثمانينيات، فهناك عهود وأخلاقيات لامفر من مراعاتها، وإن كانت هناك أيضا مراجل تغلى فى الصدور، ولابد للشعر أن يتدفق من فورانها الكظيم. توالى الشاعرة بثها وحزنها قائلة:-

«كلما عدت أرانى فى حمى أهلى غريبة
وهمُ مثلى أغراب على أرض سليبة
نحن أمسينا مع الأغنام فى أرض بلادى
والكلاب السود ترعى، والخنازير تنادى..
ربما تأكلنا يوما .. وباسم المدنية
يسقط الوعى ويغدو الشعب للغازى ضحية.»

وإذا كان الشعر لايتورط أكثر من ذلك فى البوح، ولا يسمى مفردات

السياسة ولا لعبة القوى فإن على النقد أن يحترم قوله ومراده، ولا يدخل فيه ماليس منه. غير أن القراءة التى تتم بعد عقدين من الزمان لاتملك إلا أن تأخذ فى حسبانها ما كشفت عنه أحداث التاريخ التالية، لتشهد نفاذ البصيرة الشعرية، وترى جانب النبوءة فيها. ومرة أخرى يبحث القارئ البرىء عن مقابل الأغراب والأغنام والكلاب السود والخنازير، لكنه لا يستطيع أن يصرف تفكيره عن هذا الظن الذى جعلته الأيام يقينا. فقد أكلنا الأجانب باسم المدنية والحماية، وسقط وعينا العربى أو كاد، وأضحى شعب هذا البلد ضحية للمآسى والمؤامرات. وكشفت السياسة عن لعبتها الدامية فى أحداث العقد التسعينى دون أن يكون لصيحة التحذير الشعرى أثر فعلى فى مجراها.

ولأن سعاد الصباح تنتمى إلى مدرسة الشعر التعبيرى الذى لم يقدم استقالته من شئون الحياة العامة، ولم يعلن انسحابه منها إلى داخل الذات الفردية وهواجسها وعوالمها الباطنية، وعلى الرغم من تحولات التعبير فى القرن العشرين، عبر مراحله الثلاث؛ من الشعر الخطابىّ الخارجىّ الذى كان يذيب الذات فى الجماعة إبّان الفترة الإحيائية، وتغلب عليه المباشرة السياسية، إلى المرحلة الوجدانية التى تتغنى بمواجع الفرد فى صراعه مع طبيعة الحياة الاجتماعية ومعاناته فى علاقاته الإنسانية، إلى تلك الفترة القومية الثالثة التى احتضن فيها الشعر آفاق الوعى الواقعى الجديد بجدلية الداخل والخارج، وضرورة التفاعل الخلاق بينهما والذى ساد منذ الخمسينيات حتى العقود المنفرطة الأخيرة، أقول لأن سعاد الصباح قد استوعبت كل ذلك فإن معجمها الشعرى ظل يحتفظ ببعض الكلمات الدالة والفاعلة فى إثارة موجات الشعور على الصعيد الجماعى، مما يشكلّ ملمحا بارزا فى نبرات الخطاب السياسى المتحرر من هذه المراحل إلى شعر اليوم. وعندما نقرأ قصيدتها **«فتنة»** فإننا لانستطيع أن نتجاهل مثلا قصيدة **«شوقى»** التى قالها فى العقود الأولى من القرن العشرين تعقيبا على محاولة اغتيال زعيم

الأمة «**سعد زغلول**» وجاء فيها:

«**وقى الأرض شر مقاديره .. لطيف السماء ورحمانها**
ونجّى الكنانة من فتنة .. تهددت النيل أوصالها»

وربما لم تكن سعاد الصباح واعية بتاريخ كلمة «**الفتنة**» ابتداء من «**الفتنة الكبرى**» بين على وعثمان كما أسماها طه حسين، إلى موجات الفتنة الطائفية التى تهددت وطننا العربى، لكنها هنا تشير إلى فتنة خاصة بالكويت، قد لا يستحضر القارئ الآن تفاصيلها الدقيقة ومدى ما كان فيها من طائفية أو قبلية أو شعوبية، غير أنها بجدلية العلاقة الجمالية بين العام والخاص تظل صالحة للتعبير عن حالة الجزع التى تنتاب الإنسان الممسك بمنظومة القيم العليا والغيور عليها، عندما يراها مهددة بالصدع مما يتكرر فى مراحل عديدة من حياة الشعوب، الأمر الذى يبقى للشعر راهنيته وطزاجته المتجددة، وتجاوزه المستمر لمواقع التاريخ، تقول الشاعرة:

«**كويتية أنا بنت الخليج**
وصاحبة الهامة العالية
وملء دمى مجد آل الصباح
ومنهم بناتى .. وأبنائية
فكيف تحكمّ فينا الطغاة
وعاثوا بأعراقنا الغالية
بأى الشرائع هم يحكمون
ويلهون بالقيم الراسية
أما وحدتنا دماء العروبة
والملة السمحة الهادية؟
فكيف يعودون للمذهبية
وهى الوقيعة والداهية
صَغَار يمزق شمل الكويت
ويمضى بقومى إلى الهاوية.»

ونود أن نلاحظ أولا ظاهرة لافتة فى هذا الشعر، تنطبق على دواوين الشاعرة الأولى كلها، وهى أنها كانت ملتزمة بالنظام العمودى الصارم فى

الوزن والقافية، وقد كان من حقها نتيجة لذلك أن تكتب بطريقة الشطرين فى السطر الواحد كما يكتب الشعر العمودى عادة، لكن الشاعرة آثرت أن تكتبها بهذا النمط الذى تأصّل فى شعر التفعيلة منذ الخمسينيات لرغبتها فى الارتباط بهذا التيار، مع أنها تحقق فائضا من النظام الوزنى تحرر شعر التفعيلة منه، فهى تلزم ما لايلزم من وحدة القافية وعدد التفاعيل، ولرغبتها من ناحية أخرى فى تحقيق درجة عالية من الغنائية التى تتدفق عبر السطور دون التفاف على أطوالها المتفاوتة فى شعر التفعيلة، مما أباح لها مالم يعد الشعر يطيقه اليوم من علوّ نبرة الفخر الشخصى والعائلى.

وتمضى بقية القصيدة على هذا النسق من إدانة الطغيان وتحذير القوم من فتن الطائفية والمذهبية والدعوات الهدامة للتفرقة بين أبناء الشعب الواحد، سواء كان ذلك فى دائرته الوطنية الأولى أم فى أفقه العربى الرحب. ولاشك أن هذه الدعوة تكتسب مصداقية وديمومة بقدر ما يتمسك المبدع والمتلقى بهذا الحسّ القومى، ويترك له تحديد استراتيجيته ومنظوره لأحوال التاريخ وتقلبات الواقع المختلفة وتكييف تمثلاته لها.

نزق الخيال الأنثوى:

للخيال الأنثوى فى الشعر والسرد طرائقه الخاصة التى يتميز بها فيما يبدو على الخيال الذكورى أو الأدبى العام. ربما كان من أبرز هذه الطرائق النزق واللعب والغرابة. وليس معنى ذلك أن ما نسميه الخيال الأدبى العام لايحفل بالغرائب ولا يثير الدهشة، ولكن الفرق بينهما يكمن فى الدرجة لا فى النوع، بمعنى أن الخيال الأنثوي قد يتطرق بشكل أوغل فى الغرابة إلى مناطق لايعهدها الخيال الأدبى، والسبب فى ذلك بسيط، وهو أنه مازال بكرا يكتشف إمكاناته ويجرب مغامراته التى لم تستنفذ أدبيا بعد.

وسعاد الصباح على الرغم من أن طابعها الأسلوبى الغالب يرتكز على نهج تعبيرى واضح يستثمر المألوف ويبلغ به أقصى درجاته، بحيث يقع فى منطقة

المفهوم فى غالب الأمر، تجنبا للشذوذ العجائبىّ المثير، غير انها تمارس هذا النزق التخييلى الممتع بمهارة وافتتان طريف، تلعب بالصور وتعبث كثيرا باللغة ومعها، وتنتشى بالكلمات، وتقفز بحرية من دائرة إلى أخرى دون أن تفقد اتساقها أو توازنها. قفزاتها التخييلية تتمتع بالليونة والرشاقة. لاتكسر عظم اللغة ولاتلوى صيغها، بل ترقص معها بانسياب عضوى جميل. لنتأمل إحدى هذه القفزات اللعوب فى مقطوعة يبدو أنها غزلية، تلعب فى منطقة المسكوت عنه، المتراوح بين البوح المجازى والصمت المثير. وهى بعنوان **«إلى واحد لا يسمى»** والمفروض للوهلة الأولى أن هذا الواحد رجل، وأنه لا يسمى تجنبا للفضائح وتكتما للأسرار. ولن يكون هدفنا من قراءة هذه المقطوعة هتك هذه الأسرار أو تخمين الأسماء، وإنما تأمل كيفية اللعب بالتسمية فى تخييل مرح وعابث ورشيق، تقول:-

«أسميك ..
- رغم اقتناعى بأنك لست تسمى -
«حبيبى»
وأعرف أن اللغات تضيق علىّ
وأن قميصى يضيق علىّ
وأن سريرى يضيق علىّ
وأن جميع المعاجم من دون جدوى
وأن حروفى مضرّجة باللهيبِ»

الملاحظ أن القفزة التخييلية فى التمثيل تتم هنا عبر حروف العطف، وهى حروف اتصال وتجانس، لكنها عندما تصل بين غير المتجانس تقيم علاقات غريبة وموحية ودالة. فصوت القصيدة - لننسى أنه سعاد - يبحث عن اسم / كنية / رمز لشخص يغطى به اسمه الحقيقى. فيستخدم الوصف المعهود جدا فى أدبيات الغزل بحيث أصبح لايدل على شىء، وهو حبيبى، لكنه سرعان ما يدرك أن اللغة جميعها قد ضاقت عليه بما رحبت عبر هذه التسمية التى لا تسمى ولا تعرّف ولا تحدد الهوية والقيمة. أن تضيق اللغة على المتحدث فهذا طبيعى وكثيرا ما يحدث، أما أن يضيق معها - وهذه هى

القفزة التمثيلية الرشيقة - القميص والسرير فهذا انتقال نزق لعوب من التسمية إلى مجالات أخرى أكثر حساسية بالنسبة لصوت القصيدة باعتباره أنثى، مما يجعله يقف على حافة الفضيحة التى يتفاداها أو يتلاعب متظاهرا بتفاديها. لكنه سرعان ما يعود مرة أخرى بقفزة مضادة إلى المعاجم بلغتها وكلماتها وحروفها، دون أن يتركها باردة محايدة، فالحروف لاتلبث أن تحل بدورها محل الخدود وتتضرج بلهيب الخجل الوردى من ذكر القميص والسرير.

حروف العطف إذن هى التى تكشف عن هذه القفزات التخييلية بما تمثله من نزق وتهور مقصود ومحسوب. وموطن الدقة فى هذا الانعطاف أنه يصدر عن أنثى فى مخاطبة رجل بمالم يعهد منها من قبل فى الخطاب الأدبى الشائع. مما يجعل الكلام موسوما. وأن هذه الأنثى لها وضع اجتماعى خاص يزيد القيود حتى على تخيّلها، وهى واعية تماما بكل ذلك، تقاومه وتتحداه:-

«أسميك - رغم احتجاج قريش - «حبيبى»
ورغم احتجاج «كليب» .. «حبيبى»
وأعرف أن حدودك ليس تحدّ
وأن رموزك ليس تحلّ
وأن قراءة عينيك
مثل قراءة علم الغيوب..»

تزيد الشاعرة مسماها أوصافا تجعله أشد إغراقا فى الإبهام والعماء، فهو ممن **«لايذاع له سر»**، وتسميته تثير احتجاج كل القبائل ذات السلطة والمنعة والحمية التى تشعل الحروب - من قريش سدنة الكعبة، إلى كليب التى لا يخلو اختيار اسمها من لعب على دلالته المفترسة والدنيئة معا، فرموز المحبوب مستعصية وكشف مستوره مستحيل، لا بذاته، وإنما بعلاقته بمرسل الخطاب. يتضاعف تشويق القارئ فى هذه اللعبة التمثيلية بمقدار ما تتكشف خطورتها وجسارتها. وهى فى صميمها لعبة شعرية تخييلية، لا ينبغى أن ننسى ذلك بالرغم من غوايتها واستدراجها لنا كى نتوهم أنها سردية توثيقية

لسيرة الشاعرة الذاتية. فضمير المتكلم فى الشعر متخيل دائما لايعنى شخص الشاعر، بل يعنى دوره ووظيفته وما يمثله فى أوضاع الكلام. وعندما نقرأ القصيدة يصبح كل منا بدوره المتكلم كى يعبر عن حالاتنا وأطوارنا النفسية والوجودية ويشفى غليلنا بأن يشبع رغبتنا فى أن نحيا مرات عديدة بأشكال مختلفة تمثيلية. نكون رجالا مرة، ونساء مرة أخرى، جادين حينا، وعابثين مغامرين ونحن لم نبرح مقاعدنا دون ألم مرة أخرى. لابد لأداء هذه الوظيفة التمثيلية لصوت القصيدة - وصوت القراءة أيضا - أن نفصم التلازم الساذج بين القول والحدث، **«يقولون ما لا يفعلون»**، ولعل السينما ومن بعدها الفيديو والكومبيوتر بواقعه الافتراضى أن تكون قد خطت بهذه الوظيفة التمثيلية للإبداع خطوات حاسمة تقضى على سذاجة الربط المباشر بين ضمير المتكلم فى النصوص الإبداعية، وحيوات الأدباء التاريخية الفعلية، لكن القصيدة تمضى شوطا آخر فى تغذية هذا الوهم اللعوب بخيالها النزق المجنح وهى تقول:-

«أسميك - حتى أغيظ النساء - حبيبى
- وحتى أغيظ عقول الصفيح - حبيبى
وأعرف أن القبيلة تطلب رأسى
وأن الذكور سيفتخرون بذبحى
وأن النساء .. سيرقصن تحت صليبى»

ها هو صوت القصيدة الأنثوى يمعن بعناده فى إثارة غيظ بنات جنسه خاصة ماضيا فى التخييل المحظور، مسميا هذه المرة عقوباته التى لاتقل عن طلب الرأس وذبحها ونصب صليبها وقيامتها. إنه جنون التسمية وجنون الحب وجنون المرأة، وكله يصب فى تيار واحد تخييلى تمثيلى مجازى هو **«جنون الشعر»**.

وليس نزق الخيال - كما أسلفت - أمرا قاصرا على المرأة الشاعرة، ولا على العصر الحديث، لكنه ملمح مميز لهما على وجه الخصوص. وحين نتذكر بعض الصور الشعرية العربية اللافتة، نجد أن مصدر إدهاشها لنا يكمن فى

انها تكاد تحمل لمحة انثوية محدثة؛ حتى ولو كانت رجولية قديمة - يحضرنى مثلا هذا البيت الشعرى الذى كنا نقرأه فى الشواهد النحوية فنتريث عنده طويلا ونرتجف معه لأنه شديد الغرابة والحلاوة لشاعر يصف ذكرى المحبوب:

«وإنى لتعرونى لذكراك هزّة .. كما انتفض العصفور بلله القطر»

وبعيدا عما اشتهر لدى نقاد التحليل النفسىّ للأدب من الطبيعة شبه الأنثوية لكثير من المبدعين، لابد لنا أن نلاحظ بالعين المجردة أن إحساس الشاعر الرجل بكيانه المادىّ عليه أن يتضاءل كثيرا حتى يشف عن نموذج بالغ الصغر والطراوة هو العصفور فى لحظة خاصة جدا هى انتعاشه وذعره معا، عندما يبلّله قطر المطر الندى حتى ينتفض بريشه الذهبى الصغير ويصبح تمثيلا تخييليا للمحب الذى تسقط عليه هزة الذكرى كالمطر المنعش المخيف فى آن واحد. ولعل بعد المسافة بين الرجل والعصفور، بين الذكرى والمطر المنهمر، هى مصدر هذا النزق الإبداعى الطريف.

لكن خيال سعاد الصباح - وهذه خاصيتها المميزة - يمتاح من معين آخر، حيث يستقى مادته من الحياة العصرية بما يحتدم فيها من لهو وفن وجمال دون أن يقتصر على مظاهر الطبيعة المتاحة للشعراء فى جميع العصور. إنه منقوع فى مشاهد السينما ومشاهدات الأسفار والبلدان والثراء اللونى والدلالى الكثيف لعناصرها المتنوعة المختلفة. إنها مثلا تعبر بلون من الطلاقة التخييلية اللعوب، عن لحظة العشق فى حياة المرأة العصرية، قائلة فى قصيدتها الجديرة بالغناء **«الحب فى الهواء الطلق»** عن سيناريو مرسوم بالكلمات إذ تقول:-

«حين أكون بحالة عشق
أشعر أنى صرت بوزن الريشة
أنى أمشى فوق الغيم
وأسرق ضوء الشمس
وأصطاد الأقمار»

لابد أن عشرات المشاهد السينمائية لشباب يقفز فوق العشب ويطير من

فرحة الحب قبل أن يذبح بخنجره تتراءى خلف عبارة **«وزن الريشة»** التى لم تكن قد دخلت القاموس فى اللغة القديمة، كما أن هناك خلفية ميثولوجية غنية وراء عبارات المشى فوق الغيم وسرقة ضوء الشمس واصطياد الأقمار تجعل كرامات اللحظة العاشقة أشد فاعلية من جميع الأساطير المتوارثة. وتعود الشاعرة فى المقطع التالى لتمارس هذه المغامرة التخييلية فى وصف حالة العشق قائلة:

« حين أكون بحالة عشق ..
أشعر أن العالم أضحى وطنى ..
وبإمكانى أن أجتاز البحر
وأعبر آلاف الأنهار
وبإمكانى ..
أن أتنقل دون جواز
كالكلمات .. وكالأفكار»

الحب حرية، والعشق جنون الحرية، يسمح باجتياز مسافات الزمان واختراق حواجز المكان فى البر والبحر. والإيقاع الموسيقى للكلمات، إلى جانب الصيغ التى توظف بتركيز دلالى كمنطلقات تعبيرية، خاصة الصيغة المحورية الراقصة: **«حين أكون بحالة عشق»** وما تضمره من تلخيص لأشد تجارب المرء - والمرأة - حيوية وتوترا ووهما بالديمومة؛ بينما هى **«مجرد حالة»**، كل ذلك يخلق حالة تمثيلية لصورة كلية شديدة التوهج والغنائية. وعندما يريد صوت القصيدة أن يضرب مثلا بحرية التنقّل وسرعة الحركة وعالمية الطابع واختراق الأسوار والحدود تغلب عليه صنعته فيجعل الكلمات والأفكار - الشعرية بطبيعة الأمر - هى المثل الأعلى فى هذه الحركية الفعالة المفعمة بالحب والحرية فى أرقى أوضاعهما.

ثم يمضى صوت القصيدة فى قفزة مفاجئة توازن بين حالات العشق طبقا لشخصية المحبوب قائلا:

« حين تكون حبيبى / يذهب خوفى / يذهب ضعفى
أشعر أنى بين نساء الأرض الأقوى

أترك عقدى الاولى خلفى
أهتف باسمك / فى باريس / وفى لوزان / وفى ميلانو ..
أدخل كل مقاهى العالم / مقهى مقهى
أخبر عمال الطرقات / وأخبر ركاب الباصات
وأخبر أزهار الشرفات / وأخبر حتى النمل
وحتى النحل / وحتى قطط الشارع / أنى أهوى»

ونلاحظ عملية الانتقال فى هذه الأبيات من حالة العشق على إطلاقها، إلى **«عشقك أنت»** بتميزه وفرادته، وما يمنحه من لذة المجاهرة وحلاوة البوح، ما يضفيه على صوت القصيدة من قوة وتوازن وتخلّص من عقد النقص. كما نلاحظ مظاهر العصرية فى التجوال الأوربى ودخول المقاهى والتواصل مع أصناف البشر والنبات والكائنات الصغيرة من نمل ونحل. من الطريف أن الشاعرة وهى تتحرر قليلا من إرهاق القافية الرائية فى هذين المقطعين تحل محلها نمطا إيقاعيا داخليا يتمثل فى **«ضعفى / خلفى»** من ناحية و**«الطرقات / الباصات/ الشرفات»** من ناحية أخرى، ثم لاتلبث أن تتحرر من كل تلك الخواتيم فى النهاية المفتوحة المكررة ثلاث مرات لتنطلق فى أرجاء الكون كله بأقصى حرية:

«أنى أهوى / أنى أهوى / أنى أهوى»

ويبدو أن الشاعرة كانت تستحضر وهى تكتب هذه الكلمات شكلا من أشكال التلحين الموسيقى الذى يمتد به الصوت فضائيا ليعمر الوجود كله. الأمر الذى يمثل تزاوجا دقيقا بين عنقود الصور المتتالية على المستوى المكانى فى القفز بين العواصم والأماكن والكائنات الحية وصولا إلى قطط الشارع التى تتماهى معها - وتتقلب على صفيح ساخن مثلها - وبين لون من الموسيقى التصويرية يستدعيه هذا النمط التخييلى ذاته ويساعد إيقاع الكلمات وتكرارها وتوالى حروفها على تجسيده وتمثيله.

ولعل عنوان **«الحب فى الهواء الطلق»** الذى يبدو كأنه اسم فيلم سينمائى هو الذى يساعد على هذا الاستحضار بمقدار ما يسعفنا فيه المذخور التخييلى

الجديد الذى تراكم فى مخيلتنا من الأفلام الموسيقية الراقصة. ونلاحظ فى النهاية الاختلاف البيّن فى حركية الخيال بين الصور القديمة والعصرية، فعلى طرافة شكل العصفور الذى بلّله المطر وتشابهه الظاهر مع إجفالة الذكرى ورجفة الدهشة منها، فإن فائض المشاعر الطليقة ببهجة الكون فى حالة العشق ودنوّ المستحيل وتحطيم حواجز الزمان والمكان، ثم تحول الإنسان بالعشق إلى كائن نورانى حركىّ آخر، مما توحى به أبيات شاعرتنا - يقدم نموذجا آخر للنزق الأنثوى العصرى فى الشعرية المحدثة.

ولكى نبرز خصوصية هذا الجموح بمثال آخر يكفى أن نتذكر ما اشتهر فى الشعر العربى بأنه **«أغزل ما قالته العرب»** فى المرأة، مما يجسد كينونة المرأة وبؤرة سحرها فى عينيها حيث يقول **«جرير»**:

«إن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به
وهن أضعف خلق الله إنسانا»

ويبدو أن مفارقة اجتماع القوة القصوى فى أضعف خلق الله هى التى أغرت الشاعر فى تحديقه وتحليقه، وهى التى جعلت النقاد يركعون له، فالخيال الذكورى قد ركز صورة المرأة وجمع سحرها فى عينيها، فماذا يفعل الخيال الأنثوى المحدث فى مقابل ذلك؟

تفاجئنا سعاد الصباح بلفتة تخييلية شديدة النزق، تثب إلى منطقة أخرى مغايرة وهى تلخص شخصية حبيبها فى يديه. تكتب فى **قصيدة حب رقم ٧** قائلة:-

«أكتب هذه الرسالة ليديك.
نعم ليديك
فيداك هما أكثر منك حنانا
وأكثر فهما لطبيعة النساء.
وأسرارهن .. وعوالمهن الداخلية ....
يداك هما الساحل الرملى الذى أتمدد عليه

عندما تضربنى العاصفة
وهما النخلتان اللتان أهزهما
عندما يأتينى المخاض
فتتساقطان علىّ رطبا جنيا ..
أحتمى بيديك القويتين
عندما لا أجد من يحمينى
وأتغطى بوبرهما الكثيف
عندما لا أجد من يغطينى
وألتجئ إليهما
عندما لا أجد من يطعمنى ويسقينى»

وفضلا عن امتصاص الإيقاع القرآنى الكريم فى آية مريم العذراء التى أمرت بأن **«هُزّى إليك بجذع النخلة تسّاقط عليك رطبا جنيًا، فكلى واشربى وقَرّى عينا»** وفى الآية الكريمة **«والذى هو يطعمنى ويسقين. وإذا مرضت فهو يشفين»**. فإن قصة العلاقة باليدين وتفاصيل حوارهما مع المحبوب، وحيلة التمييز التخييلى بينهما وبين الشخص ذاته، واستحضارهما دونه تتجاوز مجرد المألوف فى البلاغة العربية بالكفاية عن الكل بالجزء فى المجاز المرسل لتقدم لونا جديدا من التخييل الذى يفيد مما استقر فى الأعراف التعبيرية من اعتبار اليد موطن القوة والبطش، ليجعلها عكس ذلك أداة للتحنان والعشق والألفة الحميمة. وعندما تختم الشاعرة قصيدتها بالحديث إلى الرجل كله تقول له:

«أيها الرجل الذى أعتز بصداقة يديه
إذا قابلت يدك بالمصادفة.
فى أى مطار أو أى مرفأ
أو فى أى مقهى من مقاهى الرصيف
فسلّم لى عليهما..»

فتصل إلى ذروة الدلالة بالإشارة إلى اختزال هذه العلاقة فى لقاء اليدين، ففيهما الحب والصداقة والتحنان، وفيهما السلام وبهما السلام.

سياسة الأنوثة:

ليست هناك شاعرة معاصرة استطاعت أن تبلور رؤية للعالم المحيط بها من منظور أنثوى يعتنق **دين التحرير**، ويسعى إلى تغيير جذرى فى العلاقات الإنسانية، ويرى فجرا جديدا للتاريخ والإبداع مثل سعاد الصباح. لكنها تختلف عن زعيمات الحركة النسائية فى أمور جعلت أصداء هذا الدور أقل تأثيرا منهن حتى الآن للاعتبارات التالية:-

أولا: خطابها مكتوب بلغة الشعر، وليس بواسطة الإعلام، وهى لغة مجازية تمثيلية تحمل دائما على المبالغة والتطرف، ولم تعد سريعة الانتشار فى عصر الأقمار الصناعية، لم تعد وحدها هى التى تشكلّ الرأى العام كما كانت من قبل. فهى مسوّرة بجدار حاجب بمقدار ما كانت أكثر ألوان الخطاب شيوعا وتغلغلا فى صميم المجتمعات العربية القديمة.

ثانيا: موقف الشاعرة فى الانتماء لواحدة من أعتى الأسر النفطية الحاكمة فى دولة الرفاهية الأولى فى الوطن العربى لا يضمن لها مقعدا فى صفوف اليسار الفكرى، يضفى مشروعية لازمة لخطابها المناضل فى سبيل الحرية، مما يجعل المتلقين بطريقة لا شعورية يضنّون عليه بصفة الثورية ولايكادون يصدقون إشاراته تحفظا على ظروف مرسلته.

وثالثا: سحب الدخان التى تحيط عادة بالأمراء الشعراء، وتغلف إبداعهم بضباب الأقاويل التى لا يستطيع أحد إثباتها أو نفيها عن الانتحال والاستكتاب وشراء الذمم الأدبية، وكأنها ضريبة الثروة والجاه، حيث يميل المستمعون للتواطؤ معها وتصديقها دون دليل.

وعلى الرغم من هذه العوامل السلبية الموجهة لتكييف ظروف تلقى خطاب سعاد الصباح الشعرى فهى لم تبذل جهدا مخلصا للتبرؤ منها، فلم تسع مثلا إلى إنشاء صحيفة أو مجلة أدبية تحمل رسالتها إلى القراء، وآثرت أن تعيد تصوير **رسالة الزيات**، ولم تقف سوى خلف المؤسسة الثقافية الجادة التى تحمل اسمها صريحا لتشجيع شباب المبدعين دون أن تضع فكرة التحرر مثلا

- وهى جوهر مشروعها - فى صلب استراتجيتها المعلنة، كما انها وهى المتمردة فعلا على قوانين القبيلة المأخوذة ضمنا بجريرتها آثرت سياسة الحفاظ على المظهر، فلم تعلن خروجها على منطق الحكم ولا معارضتها ، لم تلعب دور المتمردة السياسية على ملاءمته لأطوار حياتها المختلفة، فزوجها تنحى راضيا عن السلطة - لمناهضته للهيمنة الأجنبية على بلاده- لكنهما آثرا أن يظل ذلك فى طى الكتمان فلم يفيدا من نتائجه لدى الحركات القومية واليسارية العربية، ولو كانت سعاد الصباح قد استثمرت هذا الموقف الوطنى المتفرد برفض السكوت على النفوذ الأجنبى لكان لها موقع فكرى مختلف، وما باحت به من إشارات فى قصائدها مغرقة فى العمومية والانزلاق على سطح الأوضاع برفق. أما دخان الانتحال فقد زادت كثافته حولها دون مبرر موضوعى حقيقى سوى انسجام أسلوبها التعبيرى مع أشعار نزار قبانى المشتعلة بحرائق السياسة والجنس، وعدم حذرها فى التخلص السريع من تأثيره، بل واعتزازها الأدبى بهذا التأثير على خطورته.

فإذا نحينا هذه الاعتبارات الخارجية جانبا، وتابعنا القراءة الثاقبة لدواوينها، ظهرت لنا الحقيقة جلية لا لبس فيها، وهى امتلاكها لصوت شعرى فريد فى صفائه، واستراتيجية إبداعية نادرة فى شجاعتها، حتى لتذكرك بأبناء النبلاء الذين كانوا عادة أشد وقود الحركات الثورية التهابا وجذرية. فقد آمنت سعاد بأيديولوجيا التحرير، خاصة تحرير النساء، وهو بداية التحول الحقيقى فى المجتمعات البطركية العربية، ومؤشر تقدمها الحضارى فعلا. لاكمية ما تستهلكه من ماء أو كهرباء أو ورق أو غير ذلك من أدوات الترف التى أصبحت تغرق هذه المجتمعات مع تصلبها وتخلفها. أخذت الشاعرة توظف معارفها وعلومها، وقوتها النفسية والاقتصادية، وموقعها الارستقراطى أيضا، لدعم تحرير الأنثى والدفاع الشرس عن حقوقها الإنسانية فى السيادة والحرية والتكافؤ العادل مع الرجل. إنها تبلور فى رؤيتها منظومة عارمة لحقوق النساء فى المجتمع العربى الراهن، وتقف على هضبة التاريخ

لتعلن مبادئها بفصاحة شعرية معجبة دون تلعثم اوخجل.

لكنها وهى تفعل ذلك، تحّول خطابها فى كثير من الأحيان إلى رسالة مكتوبة، تتنازل فيها عما ينبغى للشعر من بعض الإبهام والرمز، والدلال التعبيرى عن طريق الكناية والمجاز. إنها تكشف قناع اللغة وهى تنزع أقنعة الحريم فتهتك بالضرورة شيئا من حياء الشعر المراوغ وفتنته الملتبسة، مما يجعلها مثلا تنطلق فى خطاب صريح يتراوح بين حدود الشعر والنثر، فتقول فى مقدمة لاتختلف كثيرا عن القصائد فى ديوانها الراديكالى اللاهب:-

«هذه «قصائد حب» أحاول بها أن أقيم ديموقراطية عاطفية، يتساوى فيها الرجل والمرأة فى حرية البوح، بحيث لا يحتكر الرجل وحده بلاغة الخطاب الأيروتيكى، ولاتبقى المرأة مجرد مستمعة لاسطوانة الحب التى يعزفها الرجل ليلا ونهارا. إن لدى المرأة كلاما عاطفيا مخزونا منذ آلاف السنين تريد أن تقوله .. فاسمحوا لها أن تفجرّ ينابيعها الداخلية، وتطلق آلاف العصافير المحبوسة فى صدورها. اسمحوا لها أن تنزع الأقفال عن فمها. وتقول للرجل الذى تحبه **«أحبك»** .. دون أن تذبح كالدجاجة على قارعة الطريق. اسمحوا لها - ولو لمرة واحدة فى التاريخ - أن تعرف معنى المساواة فى الحب وتستنشق رائحة الحرية».

هذه الشجاعة فى امتلاك **«بلاغة الخطاب الأيروتيكى»** ليس لها نظير فى تاريخ الأدب العربى كله. كانت أبعد نقطة وصلت إليها المرأة الشاعرة فيها خلال عصور الازدهار الحضارى فى الثقافة الأندلسية قد تحققت لدى أميرة أخرى شجاعة، كتبت بحروف ذهبية مطرزه على وشاحها الشفيف:

«أنا والله أصلح للمعالى .. وأمشى مشيتى وأتيه تيها
أمكن عاشقى من صحن خدى .. وأعطى قبلتى من يشتهيها»

وفى مقابل **ولادة بنت الخليفة المستكفى** الأندلسية التى فعلت ذلك كانت هناك فى المشرق عشرات الشواعر من الإماء والجوارى يجاهرن بالتهتك دون إخلال بمنظومة القيم المستقرة. شاعرتنا على النقيض من ذلك لاتتهتك

ولا تتماجن ولا تنزل عن عرشها، بل تنشد حقا نسائيا فى البوح والمساواة، فى الجرأة والحرية، فى القول والإبداع، إنها تريد - بوعى عميق ومسئولية تاريخية جادة - أن تدير عجلة الحركة الحضارية فى اتجاهها الصحيح. أن تكمل إبداعيا رسالة المرأة الأسمى فى تحمل مسئوليتها الحضارية. تقول فى المقطوعة الأولى من الديوان ذاته:

« لا تؤاخذنى..
إذا كنت نزقة وعصبية
ومتوحشة الحروف.
فالكتابة بالنسبة للرجل
هى عادة يومية كالتدخين
أما المرأة
فتكتب بذات الطريقة
التى تعطى بها طفلا
وبنفس الحماسة
التى تمنح بها حليبها... ..
الرجل يكتب فى أوقات فراغه
والمرأة تكتب فى أيام خصوبتها
واحتشادها بالبروق
والفاكهة الاستوائية... ..
سوف أبقى أصهل
مثل مهرة فوق أوراقى ..
حتى أقضم الكرة الأرضية بأسنانى
كتفاحة حمراء»

كم هى جذرية فى تخيّلها الأنثوى للكون، فى تمثيلها الشعرى للكتابة المدرار الولود فى مخاض التحرر النبيل، كم هى ماهرة فى توظيفها المكثف لرموز المهرة والصهيل الأيروسّى وهى تقضم تفاحة آدم المحرمة لتستعيد حق حواء من براثن التاريخ. كم هى حادة موجعة فى تفاديها لموجات الإيقاع المهدهد، واتكائها على هدير الصور المتلاحقة.

إنها تستخدم حقها فى تعطيل الموسيقى الشعرية، فى هذا النوع من الكتابة المحاربة، فهى لاتغنى حتى تترنم على عزف البحور العروضية، بل تتمزق فى حضن الكلمات لتنشق عنها بذرة التحرير. والواقع أننا عندما نستعرض تاريخ المرأة فى جميع الثقافات - فى العصور القديمة - وقد امتلكت معظم أدوات الإبداع الشعرى دون أن تمارسه، فهى مانحة اللغة للرجل، وقدرتها على الثرثرة تفوقه عشرات المرات، وهى كتلة معجونة من العواطف العارمة والمشاعر المجنونة، لكن شيئا واحدا كان ينقصها هو مفجّر الإبداع وسره الحقيقى، حرية التخيّل، ومن ثم فإنها - وفى كل اللغات - تكتشف هذا المفجّر فى العصر الحديث وتنطلق به لتمارس ما حرمت منه من تحقق تاريخىّ وإبداعى عظيم. والشواعر اللائى فعلن ذلك يستوين مع الروائيات وزعيمات الحركة النسوية ومخرجات السينما والفنانات التشكيليات، كلهن يصنعن منعطفا جديدا فى تاريخ النوع البشرى تتحرك فيه الرئة المعطلة عن الإبداع لتسهم فى تنمية الخلق وتقدم الإنسانية. ومن ثم فإن نثرية شعر المرأة - من الوجهة النظرية - تصبح مبررة لسبب واضح، هو أنها إعلان عن الاختلاف وتكريس له، لولا أن شعراء قصيدة النثر قد أغرقوها فى ضبابية لافتة جعلتها عاجزة عن حمل أية رسالة جلية لقرائها.

الدور والأيديولوجيا:

يخطئ من يتصور أن للمرأة دورا واحدا تقوم به فى كل الحالات والأوضاع. فهذا مخالف لطبيعتها، مناقض لحيويتها، متجاهل لتعدد أبعادها وتقلباتها. وشاعرتنا قد آثرت الصدق فى تعبيرها عن الأنثى المتعددة الأدوار، فهى لاتريد تثبيت صورة فريدة ساكنة مثالية، منسجمة فى خطوط متوازية، بقدر ما تميل إلى أن تطلق لمخيلتها العنان فى تمثل وتمثيل مختلف المواقع، ففى قصيدة **«حب رقم ٢»** مثلا تغوص فى قلب استعارة فلكية طريفة لجسد المرأة، وأخرى تاريخية مضادة لوضع القصيدة الأولى فى الديوان

ذاته. ولأن بنية شعرها فى مجملها دائرية ملتفّة، فإن المقطع الأخير منها يمثل غالبا اللب الخالص المركز للدلالة المصفاة، وما قبلها رقصات تمهيدية تفضى إليه لتدويخ القارئ وبث خدر النشوة الشعرية فى أوصاله. تقول:

«تتشكل أنوثتى على يديك
كما يتشكل قوس قزح
بقعة خضراء، بقعة زرقاء، بقعة برتقالية
وعندما تنتهى من رسمى
أخرج من بين شفتيك
مبللة كوردة،
وشفافة كقصيدة... ..
على يديك
أدخل دائرة الحضارة
وأتربّى على وسائد حنانك
كقطة تركية مدللة
تنام طول النهار
وتختبئ طول الليل بين ذراعيك
وترفض الخروج إلى الشارع
حتى لاتدخل فى علاقات عاطفية
مع القطط الأخرى
فتفقد دمها الأزرق
وسلالتها الملكية
وحق الإقامة لديك».

كانت فى المقاطع الأولى قد تحدثت عن تفاصيل هذا التشكل الأنثوى الباهر بهضابه ووديانه، بثماره وينابيعه، بتنوع أقاليمه وحلاوة فاكهته، بحبات القمح فى الجنوب واللآلئ الخرافية فى الخلجان. وهى هنا ترصد ميلاد الوردة المبلّلة الشفيفة المتعددة الأضواء، القزحية، لكنها فجأة تنتقل إلى إحساس آخر بالدفء والاحتضان والترفع الارستقراطى. ربما كانت الشاعرة قد قرأت **«سونيت القطط» لبودلير**، لكننى لا أعتقد أنها تأملت التحليل العميق له، الذى اجتمع على إجرائه قطبان عالميان فى الثقافة المعاصرة، هما

اللغوى الرائد «**رومان جاكوبسون**» والأنثروبولوجى الأكبر «**ليفى ستراوس**» ونقل مرات إلى اللغة العربية لأنه كان بمثابة بيان للنقد البنيوى الحديث. ولا أحسب أن الشاعرة كانت بحاجة لقراءة هذا التحليل حتى تضرب مثلا مثيرا للإحساس الأرستقراطى الأصيل عند المرأة النبيلة عندما تترفع بجسدها ومشاعرها عن الابتذال والسوقية والوقوع فى علاقات عابرة. إنها وهى تصهل فى سبيل الحرية لاتنس دمها الأزرق وسلالتها الملكية التى تدعيها النساء الساميات الروح، فكيف تتنازل عنها العريقات الأصول.

على أن دوائر المجاز دائما كفيلة بأن تغلف دوائر الواقع، وأشكال التخيل جديرة بأن تستلّ من الجملة ظلها الحرفى لتبقى لها روحها الدلالى العميق. ويظل الأمر اللافت للنظر فى هذه القصيدة وأمثالها من شعر سعاد الصباح هو الجمع الغريب بين طرفين دلاليين متباعدين؛ هما ترعرع الأنوثة وارتواؤها من بين شفتى الرجل من ناحية، وتمدد الكبرياء وتوحيد العشق المترفع من ناحية أخرى. وكأن الصورة الثانية حرف استدراك وتصويب للصورة الأولى، حيث نرى تمثال «بجمليون» قد أخذ يعترف بفضل مبدعه ويقصر ولاءه وحبه له دون أن يتمرد عليه كما هو مشهور فى الأدبيات العالمية. أما مشاهد التشكيل الأنثوى وصنع الرجل الذى يتقن تكوينها فتظل من أنضر ما جادت به مخيلة شاعرة محدثة، لم تجرؤ أية امرأة من قبل أن تبوح به بمثل هذه الجسارة المترفعة.

ربما كان عنوان مجموعة سعاد الصباح الخامسة «**فى البدء كانت الأنثى**» موحيا بمحوريتها فى تقديم «**أيديولوجيا**» الأنوثة لديها، وتجسيد منظومة الأفكار الشعرية المرتبطة بها. ومن الواضح فى لعبة الصياغة للعنوان ذاته أنها تستخدم واحدة من أشهر عبارات العهد المقدس؛ «**فى البدء كانت الكلمة**» لتضع الأنثى مكان اللغة والروح القدس، ثم تعود فتجعل الكلمة بديلا للمرأة، فهى إذن توحد بالتماهى بين الأنثى والكلمة من ناحية؛ على اعتبار أن الأنثى الصامتة غير متحققة، والناطقة هى التى تمثّل بنات جنسها

وتشرّع لهن. كما تضفى ظلا من القداسة الابدية على المراة، باعتبارها نقطة بدء الخليقة الفعلية - على عكس ما توحى به التراتبية الدينية من خروج حواء من الضلع الأعوج لآدم - من ناحية أخرى. وربما كانت هذه المعاندة المقصودة للتراتبية الشهيرة هى المنطلق الأيديولوجى الأنثوى، إذ يقول كلمته المختلفة عما استقر فى الأعراف وتأصل فى التقاليد الأدبية. ولا تصبح لعبة العنوان حينئذ مجرد تناصّ شيقّ مع العبارة الإنجيلية التى سبقتها عبارات مماثلة فى كتب الأقدمين، ومنها **«كتاب الموتى»** الفرعونى الذى ترد فيه بالنصّ أيضا، بل تتجاوز ذلك لتبعث فى الذاكرة الثقافية مراحل أشد إيغالا فى القدم، خلال العصور الأمومية الأولى، عندما كانت الأنثى هى المعبودة باعتبارها **«إلهة الخصب»** فى المجتمع. على أن توقف العنوان عند نصف الجملة الأول لايعفى دلالته من التلّون بظل نصفها الثانى: **«والكلمة هى الله»** المسكوت عنه. فحلول الأنثى محل الكلمة يجعلها تتلبس بكل ما يرتبط بها من مجاز وحقيقة، من سحر وقدسية، من جمال وبلاغة، من كينونة ووجود سباق على ماعداه، باعتبارها بذرة الكون وأصل الخليقة وسرها المكنون.

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا العنوان المثير للتأمل، لم ينقل من عناوين إحدى القصائد ليقفز إلى موضع صدارة المجموعة كلها كما يحدث عادة فى مثل هذه المجموعات الشعرية، وإنما هو عنوان مبتكر بمفرده ومقصود لذاته، وضع على مهل وأناة ليرمز لهذه الأيديولوجيا الأنثوية بأقوى تجلياتها فى الشعرية العربية المعاصرة. مما يجعل صاحبته تحتل مركز الصدارة بين الشواعر العرب بوعيها العميق بدورها، وإصرارها الملحّ على رسالتها، وجسارتها المعهودة فى التعبير عنها، بأكثر تقنيات التعبير صدما وتنبيها وكثافة دلالية.

ولنتابع معها مثلا من قصيدة **«أنثى ٢٠٠٠»** ملامح هذه الأيديولوجيا التحويلية الثورية إذ تقول:-

«قد كان بوسعى - مثل جميع نساء الارض - مغازلة المراة.
قد كان بوسعى،
أن أحتسى القهوة فى دفء فراشى
وأمارس ثرثرتى فى الهاتف
دون شعور بالأيام وبالساعات.
قد كان بوسعى أن أتجمّل، أن أتكحّل، أن أتدلل
أن أتحمّص تحت الشمس
وأرقص فوق الموج ككل الحوريات
قد كان بوسعى أن أتشكل بالفيروز
وبالياقوت، وأن أتثنى كالملكات»

هذه بعض ملامح الأنثى القديمة، الأبدية، استقبال الغزل وممارسته للذات؛ عندما تتلخص حركة تاريخها بالوقوف أمام المرآة. على أن اللافت فى هذا المقطع، وفى الشعر دائما، ليس هو ما يقوله، وإنما الكيفية التى يقول بها، فهى تصكّ جملة تكرارية منغمّة تأخذ فى ترجيعها:-

«قد كان بوسعى» وهى شديدة اليسر والتلقائية، غير أن الترجيع يعطيها كثافة فائقة، يجعلها فوق الطاقة العادية للكلام، وهى تقترن فى كل مرة بعنقود من الصور الحميمة الأليفة للمرأة التقليدية: مثل احتساء القهوة فى دفء الفراش، ممارسة الثرثرة فى الهاتف، قتل الزمن بالساعات والأيام. لكن الإيقاع يفرض إعادة الترتيب تنازليا من الأيام إلى الساعات حتى نصل إلى قرار الجملة الشعرية الذى يحيل إلى تاء المرآة. وبين التاء المفتوحة والمربوطة يتحدد عالم المرأة خارج التاريخ وتحولاته. لكن الشاعرة تستأنف جملتها المحورية لتعيد رسم صورة المرأة وهى تتجمل وتتكحل وتتدلل، وليس تجانس تلك الألفاظ من الوجهة الدلالة فى الزينة والترف سوى مظهراً آخر لتجانسها الصياغى البديع فى التشكيل والموسيقى.

ومع أنها ترتكز على صيغة **«تفّعل»** التى قد توحى بالتكلف والتصنّع، غير أنها أصبحت بمثابة طبيعة ثانية للمرأة من كثرة الممارسة والتكرار، وانتقلت من الافتعال إلى مضاعفة المعنى وتكثيفه. فهى لاتكتفى بما منحت

من جمال وكحل ربّانى ودلال طبيعى، بل تزيد كل ذلك بشكل مضاعف. كما أنها لاتكتفى بلسعة الشمس العابرة بل «**تتحمّص**» تحتها وهى ممددة على الشاطئ قبل أن تتراقص فوق الموج مثل كل الحوريات ذوات «**التاء المفتوحة**». وتستمر صيغة التفعّل التى أصبحت تعنى التكثير والإغراق دون الافتعال والتكلف لتشمل التزين بالجواهر والتثنى فى القوام، وإن لم تكن الملكات هن النموذج الصحيح لذلك أكثر من الغوانى، لكن الضرورة - غير اللازمة - للقافية وهى التى تمثل فائض الموسيقى فى شعر سعاد الصباح تجعلها تختم بالملكات هذا المقطع الذى يعدد مظاهر الترف والزينة للمرأة مما عزفت عنه «**صوت القصيدة**» وهى تعلن تنازلها عن هذه المظاهر التى تحلو لغيرها. ثم تستأنف فى المقطع الثانى ذكر ما تؤثره على غيره معددة ما تركت من عالم المرأة التقليدى وما أقبلت عليه فى مشروعها الإبداعى كله:-

« قد كان بوسعى أن لا أفعل شيئا
أن لا أقرأ شيئا / أن لا أكتب شيئا
أن أتفرغ للأضواء .. وللأزياء .. وللرحلات...
قد كان بوسعى:
أن لا أرفض، أن لا أغضب
أن لا أصرخ فى وجه المأساة.
قد كان بوسعى:
أن أبتلع الدمع، وأن أبتلع القمع
وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات.
قد كان بوسعى:
أن أتجنب أسئلة التاريخ
وأهرب من تعذيب الذات.
قد كان بوسعى:
أن أتجنب آهة كل المحزونين
وصرخة كل المسحوقين
وثورة آلاف الأموات.
لكنى خنت قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلمات..»

ما تفعله الأنثى المتحررة هو الذى يحدد إذن قوانينها وأيديولوجيتها الجديدة؛ القراءة والكتابة والعزوف عن الأضواء والرفض والغضب والصراخ فى وجه المآسى الإنسانية. رفض الدمع والقمع والتأقلم مع السجن. مواجهة أسئلة التاريخ ومعاناة حساب الذات. احتضان آهات المحزونين وصرخات المعذبين. صناعة قوانين جديدة، بخيانة القديمة ونبذها، تصبح فيها المرأة أشرف الكلمات وأقدسها بالفعل.

الفصل الخامس

شجاعة الإبداع

شجاعة الحرية:

نستطيع أن نستخلص من القراءة النقدية المتأملة لإبداع سعاد الصباح الشعرى أن السمة المميزة لها، داخل إطار المدرسة التعبيرية التى أطلقنا عليها فى كتابنا عن الأساليب الشعرية المدرسة الحسيّة التى تمارس اللمس بالشعر، هى الجمع بين شجاعة حرية التخييل الأنثوى من ناحية وقدرة التوصيل الفورى للدلالة من ناحية ثانية. هاتان السمتان البارزتان يمثلان عصب شعرية سعاد. وما نقصده بحرية التخييل الأنثوى يعنى أننا - وللمرة الأولى فى الشعر العربى - نجد أنفسنا حيال مبدعة لا تنفصل عن الواقع الذى تعيشه وتغرق فى مجالات الخيال المفارق له، بل تقوم - وبوعى متنام ومنتظم - باتخاذ موقف تخييلى، يعتمد على انتقاء بعض العناصر المسيطرة على هذا الواقع، وتركيب تصور جديد متخيّل له، ينبنى على موقف نقدى مجاوز يلتئم فى صورة إبداعية، تنفذ إلى صميم بنية هذا الواقع، فى الوقت الذى ترسم فيه استراتيجية تحويلية تشكل رؤية عصرية فائقة الوضوح والجسارة. أى أنها فى اللحظة التى تفيد فيها من معطيات الثقافة التحررية للمرأة تقوم بتشعيرها فى خطاب متماسك، يتسم بالتحرر من المعطيات الضاغطة على وجدان المرأة والكابحة لمشاعرها.

ولنا أن نقرأ واحدة من أشهر قصائدها وأقواها فى تمثيل هذه الحرية، حتى لا نتوقف عن منهج استصحاب النص واستقرائه فى كل خطوة، وهى **«فتافيت امرأة»**، لنجدها بداية من العنوان خارجة على الأنساق التعبيرية الموروثة. فمن الفعل **«فتّ»** بمعنى كسّر يأتى الفتات والفتيته - كما تحدثنا معاجم اللغة - ولا ترد **«الفتفوتة»** - وهى مفرد الفتافيت - فى أى قاموس محفوظ، لكنها فى الواقع تملأ حجر الصبية والنساء المهشمات، مكسورات الجناح والخاطر، فى البيوت العربية. تقول الشاعرة:

«أيها السيد .. إنى امرأة نفطية
تطلع كالخنجر من تحت الرمال..

تتحدى كتب التنجيم،
والسحر ..
وإرهاب المماليك ..
وأشباه الرجال ..
إننى فاطمة ..
أصرخ كالذئبة فى الليل؛
وسيارات أهل الكهف جاءت لاعتقالى.
أيها السيد ..
إننى امرأة مجنونة جدا ..
ولا وصف لحالى.
إن عشقى لك من باب الخرافات،
فلا تكسر خيالى.»

ها هى تنتقى من عناصر الواقع أشدها بروزا وإثارة واستفزازا، فالرجل هو **«السيد»**، لكنها لم تعد **«أمة»**. النفط الذى أشعل حرائق التغيير فى كل شىء قد جعلها **«امرأة نفطية»** مالكة لثروتها ومصيرها. هاهى تتسلّل من تحت رمال التاريخ **«خنجرا»** يكاد يمثل انقلابا فى صورة المرأة، حيث لم يعد الخنجر أيقونة يحتكرها الرجل وحده بشكله العضوى، أصبحت المرأة لا تقل عنه **«خنجرية»** **«فيسيولوجية»** ومعنوية. وهى فى انقلابها عليه تتحدى كل الأساطير والأوهام المتمكنة من الناس؛ من كتب الطوالع والسحر، إلى إرهاب الطغاة بينما هم أشباه رجال، إنها تبدو هكذا أكثر **«رجولة من سيدها»**. وصوت القصيدة لا يكتفى بهذا المزيج الغريب من عناصر الواقع المنتقاة التى يشكّل منها تخييله الجديد، بل يمعن فى التحدى بتوظيف إحدى الصور الفادحة التى راجت فى الشعر **«الأيروسى»** المعاصر **«الذئبة ترضع ذئبتها»**؛ لتصنع أمرين حساسين:

أحدهما: التجرؤ على إسناد صراخ الذئبة إلى ذاتها الأنثوية، وتسميتها

بأعرق الأسماء فى المجتمع العربى «**فاطمة**» وتحديد زمن هذا الصراخ اللاهث غير المشبع فى الليل على وجه الخصوص.

وثانيهما: اعتبار من يقاومون ذلك من الرجال بقايا لأهل الكهف، وإن ركبوا السيارات الفارهة العصرية، وحاولوا بغباء اعتقال المرأة التى استيقظ ماردها ليحطم أسطورة سيادة الرجل وهيمنته المطلقة فى أكثر أنواع العلاقات الإنسانية حميمية وحساسية.

هذا التمثيل التصويرى يقدم تقنية تعبيرية ناجعة فى صناعة هذا المتخيل الجديد المنتقى من عناصر الواقع المركبة، فى سياق نسق محدث، مما يقدم رؤية جديدة للذات، تجعل القارئ عندما يصادف مرة أخرى عبارة المطلع «**أيها السيد**» يدرك ما أخذت تمتلئ به من مفارقة ساخرة، فهو فى الحقيقة لم يعد سيدا كما يتوهم منذ اليوم، ويصبح إثبات الجنون للمرأة مقولة قد تم تجاوزها بالفعل فى وصف هذا الحال المتخيل الجديد. لكن يظل إعلان الحرب بين الطرفين موقوفا لسبب جوهرى وبسيط جدا، هو أن هذا الصوت المركب المتخيل لا يكشف فى جموحه للتحرر عن عداء أصيل للرجل، بل على العكس من ذلك يعلن عشقه الخرافى له. ومن ثم فهو يدعوه إلى نزع السلاح وعدم كسر هذا الخيال الذى يرسم صورة جديدة لعلاقة حرة مشروعة.

ولابد للغة أن تشترك فى لعبة هذه الأوضاع الجديدة، فهى بقابليتها المرنة للتحولات الاستعارية قد ثبتت نظما تركيبية من تراتب الضمائر والتزامات الأفعال والمسندات. لكن ثورة الحرية التى تغيّر الواقع تعصف أحيانا بمقتضيات النظام دون عدوان على ضرورة التواصل والإفهام. فكما أن الأصل فى علاقة الرجل بالمرأة فى هذا المتخيل هو الوصال العاشق فالأصل فى اللغة أيضا توصيل الدلالة وشفافية المعنى المنتج. وما دام الوضع الجديد يرد لهذا الأصل فاعليته وعافيته، وينفى ما تكلّس فى صيرورته من ترسبات لا ضرورة لها، فإن تحرير اللغة وتأنيثها وتعدّيها -بعد اللزوم - حتى تكون مرآة لكل من الرجل والمرأة يصبح من رسالات هذا الخطاب الجديد عندما يقول:

« ايها السيد : ماذا بمقاديرى فعلت
لم يعد عندى انتماء « غير أنت »..
أيها « المحتلنى » شبرا فشبرا
أنت ألغيت عناوينى جميعا
فإذا ما هتفوا باسمى
فالمقصود أنت.
سيدى .. ياسيدى:
أيها « الحاكمنى » من غير قانون ومن غير شرائع
أيها « الحابسنى » كالماء ما بين الأصابع
أيها الطفل الذى لم أستطع تهذيبه
والذى أهديته الصيف .. وأهدانى الزوابع
أيها الطفل الذى أخرجته من جسدى .. كم أنت رائع »

ومن الواضح أن هذا الخطاب الجسور الذى تتوجه به الأنثى إلى الرجل السيد - وهو يفنّد مبررات هذه السيادة ، ويثبت تبعيته لها ، منذ أن كان طفلا لم تحسن تدريبه على احترامها ، مع أنه خرج من جسدها - يتعالى على تركيبة الواقع المستقر وهو يكشف عوارها وبطلانها الشديد. مع الحفاظ العجيب على نغمة الإعجاب به والافتتان بروعته وإبداعه.

ثم تأتى صيحة التحرير لتجسد الطريقة العيانية لتصوير اللحظة فى كيانها الحسّى الذى لا يقبل اللبس ولا الإبهام. بل يتميز بأعلى درجة من البداهة الشعرية المنبثقة من خاصية التوصيل فى هذا الخطاب:

« أيها السيد : اخرج من جهازى العصبىّ ..
من كتاباتى، وحبرى، وسطورى، وشرايين يدىّ
أيها السيد : اخرج من ملاءات سريرى
من رذاذ الماء ينساب على جسمى صباحا
من دبابيسى، وأمشاطى، وكحلى العربىّ.
ليس معقولا .. بأن تبقى مقيما سنة كاملة فى شفتىّ
ليس معقولا .. بأن تذبحنى، ثم تلقى تهمة الذبح علىّ

إن هذا ليس حبا ..
إنه فى أبسط الأوصاف غزو بربرىّ»

هكذا يتحول الرجل بقدرة شاعرة إلى «جنىّ» يتلبس المرأة ويستبدّ بها ويخترق جهازها العصبى وسطورها الشعرية. يتخلل فراشها وسريرها وأدواتها ويحتلّ شفتيها، ويقلب الأوضاع فيزعم - وهو الجلاد - أنه مجرد ضحية. الحب من منظوره سطوة وغزو همجى، أما من منظورها الجديد فهو توحد وتكافؤ. بسط لسيادة عادلة تبقى فيها حدود الشخصية واستقلال المصير علامة على التناغم الكونىّ الجميل.

وبالطبع فإن القصيدة لا تورد شيئا من «أسطورة الجنى» المتلبّس بالمرأة، لكنها تتخلل كل مفرداتها وصورها لدعم هذه الرؤية المركبة، مما يكشف عن استراتيجية جديدة للعلاقة المنشودة فى خطاب التحرير، حيث تتجاوز نبرة العداء والتهجم واحتقار الرجل مما تقع فيه بعض النساء انتقاما لعصور القهر والهوان، لتبنى أفقا متوازنا جميلا مفعما بالأمل. وليس هناك أشد حضورا فى مخيلة القارئ وقابلية للفهم الفورى من دلالات هذه الصور الحسية المجسدة فى أوضاعها المتميزة والمتغيرة من بوح ومخاطبة وتغييب. الأمر الذى يجعل الشعر يتمتع بأعلى درجات التواصل مع القراء. ويجعل صيحة **صوت القصيدة** فى المقطع الأخير بأن سيدها لم يترك لها سوى **«فتافيت امرأة»** هى فى الآن ذاته بشارة ببعث آخر لامرأة يقتلها الحب فيحييها فى كيان حر عاشق متماسك.

ونعود إلى مجموعة **«فى البدء كانت الأنثى»** لنلاحظ أنها تتراوح بين طرفين متضادين من الوجهة الإيقاعية؛ إذ بينما تغرق بعض المقطوعات فى عسل الموسيقى التى تتخلل كل ذراتها بإسراف شديد، نجد مقطوعات نثرية أخرى محرومة تماما من هذا العسل، ولا يبقى لها سوى الإيقاع الدلالى المجازى، وما تحفل به اللغة عادة فى كل مستوياتها من إيقاعات نثرية. ومع أن الشاعرة تمتلك - وتحرص على أن توظف - حريتها التامة فى الاختيار بين

هذين الطرفين، كما تمتلك ان تظهر حينا فى ابهى زينتها او ان تبدو فى مباذلها المنزلية العادية مثل كل امرأة، فإن من تعود على لقائها فى الحالات الأولى سوف يشعر بأن الحالات الثانية - على طبيعيتها وألفتها ومذاقها الخاص - ليست أجمل ولا أبهى أحوالها. علما بأن الموسيقى ليست زينة ولا زخرفا للكلام، ولكنها أجمل أوضاع الكلام الشعرى وأدق صوره النسقيّة. من هنا فإن قارئ هذا البحث سيجدنى فى معظم الوقت عازفا عن تأمل القصائد والمقطوعات النثرية ما لم تدفعنى الضرورة النقدية لذلك. مؤثرا إمتاع القارئ بما تملكه الشاعرة من قدرات إيقاعية تمثّل مكوّنا أساسيا فى شعريتها الغنائية، شأنها فى ذلك شأن شعراء المدرسة التى تنتمى إليها.

غير أننى سأتوقف هنا عند مقطوعة نثرية طريفة تمارس فيها الشاعرة حقها المشروع فى الاختلاف، وهى المتخصصة فى علوم السياسة والاقتصاد، فتعبر فى تعريفها الشعرى للديموقراطية - ببساطة وقوة - عن أبرز مكوناتها المعاصرة إذ تقول:

« ليست الديموقراطية
أن يقول الرجل رأية فى السياسة.
دون أن يعترضه أحد
الديموقراطية أن تقول المرأة
رأيها فى الحب
دون أن يقتلها أحد »

وقد احتفظت لهذه السطور عمدا بنسقها فى الكتابة الشعرية، حتى يتسنى للقارئ أن يدرك بقية العناصر الشعرية - غير الإيقاعية - فى تركيبها اللغوى. فهى تتكوّن من جملتين، تستغرق كل واحدة منهما ثلاثة أسطر؛ المجموعة الأولى تعريف بالنفى، والثانية تعريف بالإيجاب، والنمط التركيبى واحد فى كل منهما، والتقابلات التى تواجهها فيها هى:-

«الرجل × المرأة - حرية السياسة × حرية الحب - الاعتراض × القتل»

هذا التقابل التعادلى يكشف عن هشاشة المفهوم الأول للديموقراطية،

وجذرية المفهوم الثانى. فديموقراطية الرجل تتمثل فى ممارسة السياسة دون اعتراض. لكن ديموقراطية المرأة تتمثل فى ممارسة الحب دون قتل. وإذا كانت السياسة هى حركة الحياة فإن الحب هو بذرة وجودها ذاته. كما أن الاعتراض لا ينفى الممارسة ولا يهددها بشدة، لكن القتل يستأصل الحياة ذاتها. وإذا كان هذا المفهوم البديل يدخل فى صلب الفكر السياسى المعاصر فإن حرية المرأة بكل أبعادها تعد مقياس حرية المجتمع.

على أن نسق التعبير فى هذه القطعة التى دفعتنا لتأملها يبرز فيه أمران مغايران لما تعودت عليه الشاعرة وألفه قراؤها هما:

أولا: غياب الصورة التخييلية تماما مع الحضور القوى للصورة التركيبية، فليس هناك ظل لمجاز ولا استعارة ولا تشبيه، ليست هناك أية حركة تخييلية تقدم تمثيلا لموقف حيوى.

والثانى: أشد وضوحا وقد أشرنا إليه قبل التحليل وهو غياب النسق الموسيقى الذى تتألق الشاعرة فى توظيفه غنائيا، وينوب فى كثير من الأحيان عن الجانب التخييلى ويعوضه.

الأمر الذى يجعل المقطوعة خافتة الرنين مطفأة الروح مغرقة فى التعقل والحكمة، ومع أنها تعبر عن خلاصة وعيها بتجربة الحريات الإنسانية فى المجتمع المعاصر بشكل مركز ومقتصد فإن افتقادها لأجنحة التخييل والموسيقى لا يتيح لها أن تحلق فى أفقها الشعرى المعهود.

شجاعة العصافير ومجالى الحرية:

لكن هذه المقطوعات النثرية ذاتها، عندما ترتكز على سن مجازى مدبب واضح، تتجلى فى بؤرته بقية عناصر الشعرية التركيبية والتخييلية. ويصبح غياب الجانب الموسيقى أخف وطأة على متلقى الشعر. بل يكون بوسعه أن ينعم بطرافة التعبير ويستمتع بما فيه من جسارة إبداعية. دون أن يصاب بخيبة التوقع التى تعتريه عادة حيال القطع النثرية. وبوسعنا أن نسوق أمثلة

كثيره على ذلك من شعر سعاد، ولكننا نكتفي بنموذج واحد يتمثل في مقطوعة بعنوان **«عصافير»** تقول فيها:

«لا تضايقني الإشاعات
التي يروونها عنك وعني ..
بل على العكس ..
إنني أفتح لها نوافذ بيتي
وأقدم لها القمح على راحتي ..
وأتركها تلعب في خزانة ثيابي
إن إشاعات الحب في بلدي ..
عصافير جميلة ..
وأنا أرفض قتل العصافير»

تبدأ المقطوعة بروح نثرى مستفز قليلا في لغته العادية، مع ما تستحضره من أصداء غنائية لمقطوعات شعرية جميلة. فعبارة **«التي يروونها عنك وعني»** تحمل في تركيبها ظلا شاحبا لعبارة الأمير عبد الله الفيصل في **«ثورة الشك»** التي تشدو بها **أم كلثوم:**

«كأني طاب بي ركب الليالي .. يحدث عنك في الدنيا وعنّي»

مع ما فيها من بذخ تصويري يجعل الشاعر الأمير يستعرض ركب الليالي كأنه **«حرس الشرف»**، في مقابل الحديث عن **«إشاعات الحب»** والنميمة اليومية. لكن المرتكز المجازي الذي تبنيه الشاعرة برشاقة بالغة، ابتداء من فتح نوافذ البيت، وتقديم حبات القمح على راحة اليد، - أي تغذية الشائعات وتنميتها - وتركها تلعب في خزانة الثياب، على ما في ذلك من عبث مخيف بالأسرار. كل هذا يرشح بشكل مسبق ومثير لاستعارة العصافير، مما يجعل التصريح بها بعد ذلك تحصيل حاصل، لولا أن الشاعرة تردفها بما تريد أن تقوله بوضوح جليّ؛ فهي لا تخجل من هذه الشائعات، شأن غيرها من النساء؛ إذ لابد أن تقع خارج الشرعية الاجتماعية، ولا ترحب بها فحسب، بل تدللها وتعبث معها في خزائن الأسرار. وهي تعتمد في تبرير ذلك على حسّ

إنسانى وتقليد حضارى نبيل، وإن لم يحن سرقيا على وجه الخصوص، وهو تحريم قتل العصافير.

تكمن الشجاعة الإبداعية فى هذه اللفتة الشعرية على وجه التحديد؛ فى اعتبار إشاعة الحب عصفورا جميلا من التوحش التعرض له بالنفى والقتل ففى بعض تقاليدنا الموروثة - التى نزعم رقيها الحضارى - لا يعاقب المجتمع على الكره ولا على العنف؛ فمن يصفع امرأة فى الطريق يتركه الناس، لكن من يقبلها يسوقونه إلى المخافر لأنه خدش حياء المجتمع.

. . .

وإذا كان مقياس الحرية أبرز مؤشر حضارى يشير إلى درجة التقدم الحضارى، فإن التعبير الشعرى عنها هو الذى يكشف استراتيجية المبدع ومدى وعيه وقدرته على الرهان المستقبلى. وكلما كان حجم القيود ثقيلا كان خطاب الحرية أشد حيوية وضرورة. من هنا فإن أدبيات تحرير المرأة قد أصبحت سمة العصر الحديث الفارقة، وميزته التى يتفرد بها عن العصور السابقة. وإذا كانت تلك المرأة مبدعة كان التحرر شرط وجود بالنسبة لها بدونه لا تتحقق. وبوسعنا أن نقيس درجة إبداع المرأة بمدى تحررها، فكلما كانت شجاعة استطاعت أن تروّض مفاهيم الجماعة وتطور منظومتها القيمية. ولا مفر لها حينئذ من خوض صراع نبيل مع الآخرين رجالا ونساء، بل إن النساء يصبحن أنكى أعدائها؛ لأن صلابة البنية الخلقية للمرأة فى المجتمعات التقليدية تجعلها دائما أشد محافظة من الرجل، وليس هناك أشد وطأة على النساء الداعيات للحرية من المحافظات أنفسهن، فليس بوسعهن أن يكن مبدعات من طراز رفيع؛ لأن امتثالهن للتقاليد وتشبعهن بالأعراف السائدة يحول بينهن وبين كسر القواعد وتغيير مسارها مما يعتبر شرطا لازما للإبداع.

ولعل أقرب درجات التحرر وأكثرها بداهة ومشروعية هى حرية التعبير، باعتبارها المدخل الصحيح لبقية الحريات، ولن يجدى المرأة فى شىء إذا طالب كل الرجال بتحررها ولم ترفع هى صوتها للدفاع عن حقها فى التخيّل

والكتابة والممارسة الفنية. فان تقول ما تحتاج إليه بالفعل هو مدخل تصورها للعالم وحلمها به وتشكيلها لملامحه. وقد كانت سعاد الصباح شديدة الوعى بموقفها من قضايا التحرر، فقد سألوها مرة: «**من أنت**» فأجابت: «**امرأة قررت أن تخرج من قارورة التاريخ وأن تركب سفينة الحرية حتى الغرق**».

هكذا تدرك الشاعرة بفطنة أنثوية وإبداعية خلاقة أن قضية التحرر لها ثمن باهظ، يتهددها الموج فى كل لحظة، فتعيش على مقربة دائمة من حافة الغرق. لقد تعلمت أن تصنع مجازاتها العينية الدامغة، وأن تقف وحدها فى مواجهة الآخرين، واكتسب خطابها الشعرى مذاقه اللاذع وطبيعته الحريفة وكلماته الحارقة الحسية من هذا التقابل المتوتر بين ضمير الجماعة الغائبة والحاضرة، وضمير المتكلمة.

وقد أشرنا من قبل إلى أن ديوان «**فتافيت امرأة**» يعد من أعنف أشكال التعبير المجازى الشعرى عن هذا الصراع. فالمرأة التى تتفتت فيه هى ذات الصورة الخانعة القديمة، تتمزق تمردا، وتتجمع من جديد، على نسق عصرى يضمن لها إنسانيتها، تكافؤها مع الرجل؛ حقها فى التعبير الإبداعى العارم عن مواجدها وأشواقها وحاجاتها فى العشق والاستقلال، والحرية والكتابة.

وإذا استحضرنا مرة أخرى أصوات الشواعر فى تاريخ الأدب العربى فلن نجد بينهن من سجلت هذا الموقف بتلك القوة، ووضعت ثورية المرأة موضع الممارسة الإبداعية وهى تقول:

«يقولون: إن الكتابة إثم عظيم، فلا تكتبى
وإن الصلاة أمام الحروف حرام، فلا تقربى
وإن مداد القصائد سم، فإياك أن تشربى
وها أنذا .. قد شربت كثيرا.
فلم أتسمم بحبر الدواة .. على مكتبى
وها أنذا .. قد كتبت كثيرا
وأضرمت فى كل نجم حريقا كبيرا
فما غضب الله يوما علىّ

ولأن المجتمع يضفى على معاييره طابع القداسة، ويجعل اختراقها إثما فإن الشاعرة تسمى الأشياء بأقصى دلالاتها حتى يكون الحوار حاداً مسنونا فى ذروة توتره. فهم يفرضون الحظر عليها ويريدون تحريم كتابتها، وهى تؤمن بأن الكتابة صلاة للحروف، هنا توظف الشاعرة بطريقة التناصّ الذكى الآية الكريمة **«ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى»** مستحضرة الاستخدام المدين للآية بحذف شرطها الأخير، فمن يخاطبها هو الذى يقع فى الإثم وهو يحرم عليها صلاة الحروف، كما يشف مجازها التالى عن مصدر عنفها التعبيرى عندما تستخدم دون أن تنتبه عبارة نزار قبانى التى كان يطبعها على غلاف دواوينه فى وصف شعره بأنه **«لا يشرب من محابر الآخرين»**، وتضيف إليها صورة الآبار المسمومة التى يتركها الأعداء كمينا للجيوش الفاتحة. وهى لا تقارع خصومها حجة نظرية بأخرى تأملية، بل تعمد إلى خبرتها الحية وممارساتها الواقعية؛ فقد اجترحت الكتابة وتعاطت القصائد، وازدادت صحة وعافية وهى تضرم الحرائق فى كل النجوم.

وأجمل من ذلك وأحلى وقعا ما ينتهى إليه المقطع بطريقة تلقائية شيقة، تلتئم بسلاسة مع تقفية الأبيات السابقة، حيث فعلت كل ذلك **«فما غضب الله يوما علىّ، ولا استاء منى النبى»**. بهذا اليقين الطيب يرتاح ضمير المتكلمة فى نقض مزاعم ضمير الجماعة الغائبة وينتصر معنويا عليه، ليبدأ جولة أخرى فى هذه المكالمة / الملاكمة الحرة قائلا:

«يقولون إن الكلام امتياز الرجال .. فلا تنطقى
وإن التغزل فن الرجال .. فلا تعشقى
وإن الكتابة بحر عميق المياه .. فلا تغرقى
وها أنذا قد عشقت كثيرا.
وها أنذا قد سبحت كثيرا
وقاومت كل البحار .. ولم أغرق»

ولابد للقارئ أن يستشعر لذة الاتساق فى جماليات التوازى التركيبى

للمقاطع المتوالية وانسجام أنماطها إيقاعيا ودلاليا. فالوحدة الثانية تكرر نموذج الوحدة الأولى فى فعل القول المسند إلى ضمير الغائبين، وفى الجملة المثبتة المؤكدة **بأن**، وفى النتيجة المستخلصة بالنهى عن النطق أولا، وعن العشق ثانيا، ومساواة ذلك بالغرق ثالثا. كما تتكرر أيضا تقنية المقارعة بالممارسة؛ عندما تلجأ الشاعرة إلى حكم التجربة الواقعية، فقد نطقت كثيرا **(تختزل ذلك لأنه قد سبق إثباته)** وعشقت كثيرا، وسبحت فى بحر الإبداع والحياة دون أن تغرق. هنا تصبح القصيدة ميدانا للرماية وتسديد الضربات وهى تخطو إلى الكشف عن المسكوت عنه. فليست الحساسية الدينية هى المصدر الفعلى لتحريم التعبير، وإنما هى النزعة البطركية الرجولية التى تبيح له ما تحرّم على غيره. وها هى المرأة الثائرة المتحررة لا تطالبه بالاعتراف بحقها، فالحقوق تنتزع قسرا وتؤخذ غلابا كما يقول أمير الشعراء. والتحرر فعل إبداعى يكتسب مشروعيته بالممارسة الشجاعة والأمر الواقع، لا بالقضايا الاستدلالية والحجج المنطقية. إنها تصنع ثورتها فى الشعر وتمارس حريتها بالكلام وتفرض النتيجة المحتومة بإيقاعها الواقعى والموسيقى فى آن واحد.

وتتتابع حركات القصيدة فى مقاطع متناغمة، تستثمر لعبة التكرار الشكلى والتنوع الدلالى التى تعتبر مركز الثقل فى جماليات القصيدة الغنائية، حيث يتم اللعب على المحور المحبب فى اللغة: وهم التردد وحقيقة التقدم. فالأصوات والأبنية النحوية تبدو كأنها ترجيع ثابت لا يتغير، بينما الكلمات والمحتوى الدلالى والتصويرى يتنامى ويتخالف من مقطع إلى آخر لاستكمال الصورة الشعرية الكلية، تقول بعد ذلك:

«يقولون : إنى كسرت بشعرى جدار الفضيلة.
وأن الرجال هم الشعراء.
فكيف ستولد شاعرة فى القبيلة؟
وأضحك من كل هذا الهراء.
وأسخر ممن يريدون فى عصر حرب الكواكب

وأد النساء.
وأسأل نفسى:
لماذا يكون غناء الذكور حلالا
ويصبح صوت النساء رذيلة؟»

وإذا كانت الحريات الاجتماعية لم تخنق طيلة التاريخ إلا باسم الأخلاق والفضيلة، حيث شهدت أكبر ازدواجية مقيتة فى معايير القيم، تكيل للرجل بمكيال وللمرأة بمكيال آخر، فإن حوار الشاعرة مع غرمائها يصل لحافة خطرة؛ فهى لا تستطيع أن تسلم هذه المرة بخروجها على المعايير الأخلاقية؛ ولا يبقى أمامها سوى نقد هذه المعايير وكشف بطلانها. تفعل ذلك بالأسلوب الشعرى ذاته؛ بالتلقائية المنسجمة مع الموقف والمجسدة له بشكل حسّى بارز للعيان. فالتهمة الموجهة لها هى انتهاك قواعد الشرف والفضيلة بقول الشعر؛ لأنه فن قاصر على الرجال، وعلى النساء أن يصمتن. تسخر المتكلمة هازئة بهذا السخف الذى ينكر مسيرة الإنسانية نحو التحرر من قيود الزمان والمكان، فما بالك بقيود العرف الجائر. التقابل الحاد بين غزو الكواكب وعصر الجاهلية يفضح عقم الاحتجاج بالماضى وبناء المستقبل على أساسه. ويصبح التساؤل المشروع عن أساس التفرقة هو القرار الإيقاعى والدلالى الناجع مرة أخرى، فأى فرق إنسانى بين الرجل والمرأة يبرر أن يكون صوت أحدهما مباحا والآخر فتنة مقموعة.

على أن هناك ظاهرة لافتة فى هذا المقطع بدأتها الشاعرة منذ مطلع القصيدة، وهى أن أعداد التفاعيل فى كل سطر لم تعد محسوبة بالتساوى العروضى التقليدى. لقد أخذت السطور فى التقلص والامتداد طبقا لحاجة العبارة واقتصاد الكلام. لقد وجدت نظامها الحر التلقائى المضبوط ببنية الدلالة العميقة والصور المتراوحة. أما حركة المعنى الشعرى فهى تنتقل برشاقة وحيوية بالغة، استنفذت برهان الأعداء وأسقطت أسانيدهم. ثم أخذت تثبت مبدأ التوحد والتماهى - بله التساوى - بين الرجل والمرأة، اعتمادا

على منطق الحياة والطبيعة، فى تحليق شعرى يلعب فيه المتخيّل دورا جوهريا فى إشباع المعنى.

لقد أخذت فى ضرب الأمثلة التصويرية الناجعة لتزيد من كثافة الإحساس، وتجر قراءها - من الرجال والنساء دون فرق - إلى اللعب الحر فى حضن الطبيعة. ويلعب السؤال الذى طرحه المقطع الأخير دور الافتتاح لهذه الحركة الجديدة:

« لماذا يقيمون هذا الجدار الخرافى
بين الحقول وبين الشجر؟
وبين الغيوم وبين المطر؟
وما بين أنثى الغزال وبين الذكر؟
ومن قال للشعر جنس، وللنثر جنس، وللفكر جنس
ومن قال إن الطبيعة
ترفض صوت الطيور الجميلة؟ »

نظام الكون سابق على نظم المجتمعات البشرية، وفيه لا يمكن التمييز الفارق بين مكوّنات المشهد الواحد. فالحقل هو الأرض والشجر معا، والسماء هى الغيم والصحو والمطر. ولم يكن بوسع الخلائق أن تنمو ما لم توجد الأنثى إلى جانب الذكر. تنهمر الصور المجازية لتعبر عن الحقيقة الأبدية، ويتم اختيار هذه الصور بمهارة لافتة، للتعبير عن اندغام الطرفين، والتئام الجنسين دون فحش أو بذاءة. بل على العكس من ذلك؛ برقة متناهية. فما عبرنا عنه بالتسمية العامة: الخلائق، تنتقى الشاعرة منها نموذجا فاتنا هو الغزال الذى لا يستطيع أحد التمييز فى جماله بين ذكر وأنثى. ثم تلعب لعبة طريفة أخرى فى جناس مزدوج لتنفى القسمة الظالمة بين الرجل والمرأة؛ لأحدهما احتكار الشعر وللآخر استعمال النثر. فهى أجناس أدبية حقا، لكنها لا تتوزع طبقا للأنواع الحيوية. ولأن هذا النموذج يعيدنا إلى ما تصنعه الثقافة بالإنسان؛ إذ تزيّن له أحيانا ما يتنافى مع الطبيعة، فإن الشاعرة سرعان ما تعود إلى منطلقها الأساسىّ لترتمى فى حضن الطبيعة الأم، وتستشهد بها على المساواة

التامة بين الجنسين؛ فهى لا تقبل صوت الذكور دون الإناث؛ خاصة إذا كان هذا الصوت جميلا شجيا ينبعث عن الطير. هذا الرفض الذى تمارسه الثقافة البشرية فى بعض مراحلها المتخلفة تنفيه الأصول الطبيعية للإنسان والطير والنبات على حد سواء.

إذا كان قول الشعر - كما أسلفنا - هو فعل تحرر إنسانى فى حد ذاته، فإن خطابه يحمل مبرره فى طياته. إنه لا يحتاج إلى برهان خارجى. فمجرد صدوره وانبثاقه يؤكد ضرورته ومشروعيته البديهية. والمرأة لم يكن ينقصها، كما أشرت إلى ذلك من قبل، طوال العصور الماضية شىء يحول بينها وبين الإبداع، خاصة اللغوى فى الشعر، فهى مالكة اللغة وواهبتها للرجل الصبى، وهى متفجرة العاطفة تفكر بوجدانها، لكنها على الرغم من ذلك - وفى جميع الثقافات باستثناء يسير فى الثقافة اليابانية - لم تستثمر كل طاقتها الشعرية، لهجت ببعض الشعر والغناء، لكنها لم تنافس الرجل ولم تتكافأ كما يحق لها معه، فماذا كان ينقصها على وجه التحديد؟

لا تطرح الشاعرة مثل هذا السؤال الطبيعى، لكن ممارستها تجيب عليه. كان هامش الحرية المحدود محتلاً بالرجل وحده، نحّى المرأة من جانبه. استأثر بإرادة الحياة الخارجية وترك لها فضاء ضيقا فى البيت، ودورا مرسوما فى توزيع العمل. حرمها - وهذا هو بيت القصيد - من حرية ممارسة الحياة العامة والتعبير الحر عنها فى الفنون القولية المدونة والمنشدة بالغناء. كانت المرأة بحاجة ماسة لاستجماع شجاعتها - فى مختلف بقاع الأرض، عبر العصور الحديثة - كى تغزو هامشها فى الحرية وتمارس حقها فى التعبير الإبداعى. لقد وجدت أوضاع اللغة وأشكال التخيّل وطرائق التصوير مصبوبة فى قوالب ذكورية، حاول بعض الرجال تطويعها وتطوّع لأداء طرف من دورها واجتهد فى أن يفتح لها باب التحرر ويحرضها عليه بشدة، لكن، كان من الضرورى أن تتقدم هى لتخوض معركتها مسلحة بالموهبة والشجاعة، بالقدرة والإرادة، لكى تقدم إبداعها وتكرس حريتها وحرية المجتمع بأسره.

تتكئ سعاد الصباح، فى مقدمة ديوانها الذى حمل رؤيتها الأنثوية **«فتافيت امرأة»** على أقوال بعض هؤلاء الرجال المناصرين لقضيتها من كبار المبدعين الذين حملهم العشق والحق إلى تعبيد طريق النساء فى التحرر، تذكر منهم الشاعر الفرنسى العظيم فى فنه وجنونه **«لويس أراجون»** حيث يقول:

«لا تزال لدينا ديون كثيرة، قد لا يستطيع أولادنا، ولا أولاد أولادنا - على مدى قرون - أن يسددوها للمرأة. وإن رجل المستقبل سيكون قد تعلم من المرأة ما يكفى ليقدم اعتذاره». ثم يقول أيضا: «إننى أعتقد أن التاريخ على الصورة التى كتب بها هو تاريخ الرجال مع محظياتهم وجواريهم. وليس من الممكن أن يكون المستقبل على صورة الماضى. يضاف إلى ذلك أن المرأة كشعب مقهور. ومضطهد سوف تصحح بصورة حتمية أخطاء الرجل الأساسية».

وفى تقديرى أن المنظومة القيمية لم يصنعها الرجال وحدهم، بل شاركتهم المرأة سلبا وإيجابا فى تشكيلها، وأن التاريخ يشهد قسمة جديدة تتسم بالشراكة الإبداعية والمصيرية بين الجنسين. وأن مواهب المبدعات المتفردات تثرى تاريخ الفن والثقافة بشكل مضعف، وأن شاعرة مثل سعاد الصباح، وردة البحر ترد الاعتبار لبنات جنسها من شواعر العرب، وتسدد بدورها دينا فادحا للغة وللثقافة وترفع صوتا من أعذب الأصوات الشعرية وأقواها وأنضجها فى الإبداع الأنثوى المعاصر.

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
- مقدمة: عن مجاز البحر والأنوثة	٣
١ - أنا المتخيلة تراك	٩
أطراف الخطاب	١٠
شعرية الاختلاف	١٥
من التخيل إلى الرؤية	١٨
تخيل الواقع بوعى شقىّ	٢٢
موجة الإغراق العاطفى	٢٦
تحولات الذات المتخيلة	٣٠
٢ - صورة المرأة/صورة الرجل	٣٧
دلّ النساء	٣٨
المرأة .. عاشقة	٤١
جنة حواء وأنشودة العشق	٤٥
أوضاع الثكل وثورة الأرامل	٤٩
صوت الرجل وصورته	٥٦
صورة شاعر	٦٣
٣ - الشعر استعارة الحياة	٦٧
مفهوم الشعر فى الواقع	٦٨
نظام المقاطع ومفارقات التعبير	٧٣
بين النثر والسرد وعشق الشعر	٨٠

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
تقاطعات ضوئية.....	٨٩
٤ - سياسة الأنوثة.....	٩٧
التخيّل السياسى.....	٩٨
نزق الخيال الأنثوى.....	١٠٥
سياسة الأنوثة.....	١١٤
الدور والأيديولوجيا.....	١١٩
٥ - شجاعة الإبداع.....	١٢٥
شجاعة الحرية.....	١٢٦
شجاعة العصافير ومجالى الحرية.....	١٣٢
ثبت الموضوعات (المحتويات).....	١٤٣

رقم الإيداع : ٢٠٠٣/٤٧٨٣ الترقيم الدولى (I.S.B.N.) 477-5849-34-9
الناشر: دار الجميل للنشر و التوزيع و الإعلام

مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع

شارع العرور - الدراسة تليفون: ٥٩٠٣٥٣٥ - ٥٩٠٣٠٣٠ فاكس: ٥٩٣٧٦٥٥

لأن الناقد الدكتور صلاح فضل مشغول بإعداد بحث مطول عن الحرية و تجلياتها فى الشعر العربى فقد وجد البداية الملائمة فى نصوص الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح المكرسة لهذا المقدس العصرى العظيم و التى دربت خيالها - عبر مسيرة حقيقية - على التحليق فى سماء الحرية حتى بلغت أعلى نقطة وصلت اليها شاعرة عربية معاصرة.

... وفى هذا الكتاب «وردة البحر» يقدم الدكتور صلاح فضل مطارحة حميمة لنصوص سعاد الصباح المثيرة و مراودة لشعريتها الصريحة التى لا تعرف المراوغة و الابهام و يكشف عما تمتاز به من أبنية التخيل الحر الذى يبلغ درجة النزق الأنثوى فى بعض الأحيان وما تنفرد به من عشق جارف للحرية وشجاعة إبداعية فائقة وحس حيوى دافق وقدرة مذهلة على استعارة مفاهيم الشعر للحياة اليومية واضفاء النضرة الأنثوية عليها ..

إن الكتاب إبحار فى شعرية الحياة العصرية تحت راية الحرية والأنوثة ورؤية عاشقة وكاشفة لآفاق المستقبل المنشود ...

الناشر

مطابع الشرطة ت: ٥٩٠٣٠٣٠