في البدء كانت الأنثى

غريزة الحياة وتجربة الإتصال عند سعاد الصباح

تأليف

د. أسمهان بدير

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت)

في البدء كانت الأنثى

رواية

غريزة الحياة وتجربة الإتصال عند سعاد الصباح

تأليف

د. أسمهان بدير

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت)

في البدء كانت الأنثى

غريزة الحياة وتجربة الإتصال
عند سعاد الصباح

الطبعة الثانية
٢٠٢٢

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت)

مقدمة

كثيراً ما طالعتنا قصائد الشاعرة سعاد الصباح برغبة ملحة في تمجيد الذات وإبراز (الأنا) الصميمي، في إطار مازوشية متجددة ومتحوّلة ترمي إلى إبراز صورة المرأة الخاضعة التي تتوق إلى العبودية الذكورية في علاقتها مع الرجل. وتلوح هذه الظاهرة خصوصاً في ديوانها الثالث «فتافيت امرأة» حيث ينعكس نوع من الازدواجية الشاعرية، فريدٌ من نوعه، تتقلب فيه المرأة ما بين عاشقة ومبغضة، وما بين خاضعة ومتمردة.

ويبدو أن هذه الظاهرة تحولت إلى أسلوب عاطفي انتهجته المرأة الشاعرة فطبع دواوينها ووحّدها. إذ أن ديوانها الأخير «في البدء كانت الأنثى» يتحرك في المدار نفسه، ويتخذ من الازدواجية الحميمية إطاراً لشتّى المشاعر والأحاسيس، مع فارق بسيط هو أن الكتاب يعكس بشكل فاضح مازوشيّة مدمّرة تحيل الذات إلى نكرة لا تعترف بوجودها إلا من خلال الآخر.

ولربما نتساءل، ونحن نقرأ قصائد الديوان الأخير: أين

الليبيدو الفرويدي المركّز على الأنا الذي كان يظهر باستمرار في شعر الدواوين التي سبقته؟ أين النرجسية التي كانت تشكل جزءاً هاماً من موضوعاتها؟ وأين توثين الذات؟

ونستطيع أن نقول إنّ هذه الظاهرة لم تختفِ بشكل نهائي في ديوان «في البدء كانت الأنثى»؛ فهي تظهر من حين إلى حين بأشكال لغوية متعددة وبتلميحات مختلفة. ولكن هذه التلميحات لا ترد بصورة ملحة كما في السابق. ربما لأن المرأة قرّرت هنا أن تتخلى عن عقائدها السابقة، كاشفةً النقاب عن ضعفها أمام ما تعتقده العظمة الذكورية. والواقع أن ظاهرة التعالي والاعتداد تختفي في معظم قصائد هذا الديوان لتعود فتتجلّى بشكل بسيط غائر. وتبقى ظاهرة واحدة هي تلك التي تدعمها عاطفة الحب وشعور العشق اللذان يغذّيان فرديتها ويثبتان ذاتيتها.

يتفرّد الديوان الرابع للشاعرة سعاد الصباح عما سبقه من حيث الشكل ومن حيث المضمون. فالقصائد فيه أكثر عدداً، تبيّن تعددية المشاكل الصميمية المطروحة. إنّه يحتوي على سبع وتسعين قصيدة تتراوح ما بين طويلة تتوسّع على مدى عدة صفحات، ومتوسطة، تتألف من بعض المقاطع الصغيرة، وقصيرة (جداً أحياناً) لا تتعدى الجملة الواحدة، إلا أنها تختصر في قصرها

صوراً شتّى فيها كثير من البلاغة. والقارىء المتنبه يستطيع أن يقارن ما بين القصيدة الأولى مثلاً (كن صديقي) المؤلفة من خمس صفحات، والقصيدة الثالثة والخمسين (بين ذراعيك) والتي تتكون من جملة واحدة بثلاثة سطور قوامها الفعل والفاعل والمكان. فيرَى إذ ذاك التأثير المباشر أو غير المباشر للفكرة المحصورة بشكل معيّن وبأسلوب خاص.

والمواضيع المطروحة في القصائد جميعها تدور حول محور واحد هو مفهوم الحب والعشق. إلا أن اللغة التي ترتكز عليها هي لغة السلطة، لغة الجهاز السياسي الخاص. وهذه اللغة تكشف عن عالم فريد هو الآخر ثنائي، يشبه عالم الشاعرة الأول في فتافيت امرأة إلا أنه يناقضه في الوقت ذاته، بل يتحداه.

وإن كان لمفهوم الحب كلماته ومفرداته، فإن هذا المفهوم يستمد في ديوان «في البدء كانت الأنثى» كلماته ومواضيعه من إطار غريب لا يمت إلى عالم الحب بصلة، هو عالم السياسة العنيفة والاستعمار الساحق. ويمكن القول أن الشاعرة سعاد الصباح تدخل عالم الحب في تجربة الاتصال التي تبوح بها في قصائد، من باب مخيف وواسع، يفضي إلى فضاء داخلي تتصارع فيه الرغبات وتتشابك عنيفة ومدمّرة.

أ ـ القطبية الذكرية ـ الأنثوية

تُعتبر القطبيّة الذكريّة ـ الأنثوية المحور الأول والأخير الذي تتّحد حوله قصائد الديوان وتتشعّب. التجربة الشعرية في هذا الديوان تدور حول الحب وهذا الآخر الذي بوجوده وُجد هذا الحب. فوجود الآخر ـ الرجل هو صنو لموضوع الكتاب، تتوسع نسبةً إليه القصائد المختلفة.

وهذه القطبية تتكون باستمرار انطلاقاً من مبدأيْن متكامليْن: الذكورية والأنثوية. إلا أنها تعكس بشكل ثابت الوجود الدائم للذكورية السادية التي تشير بالمقابل إلى مازوشية غير مرفوضة. ومن هنا يتشكّل الديوان وتنبني القصائد، بعناوينها الغريبة، فتبرز معها وجوه الرجل المتعددة وبالمقابل، هوية المرأة في تعدديّتها.

ووجوه الرجل هذه، تتعاقب في الديوان وتتسارع. تختفي قليلاً لتظهر من جديد: فهناك الرجل الطاغية، والنرجسي، والمستعمر، والمولى، والملك والظالم والشرير، إلى آخر ما هنالك

من وجوه تسم الرجل بالسادية والعنف. تصفها الشاعرة وتصف معها ما يختلج في داخلها إزاء كلٍ منها.

والصورة المتحوّلة هذه والمتقلّبة باستمرار يقابلها وجوه أنثوية متعددة. فالشاعرة تتغيّر وتتبدّل: المرأة العاشقة ليست فقط تلك الهائمة في حب الآخر إلى حد الجنون إنما هي أيضاً المرأة الأم التي تحرص على ألاّ تفقد أمومتها في القطبيّة هذه وفي تجربة الاتصال. هي العبدة أيضاً التي تتأرجح ما بين رغبة ورهبة وحب وكراهية. وهي الذات المدمّرة لذاتها والتي تتشبّث بدوافع المازوشية الحقيقية. إنها المعادلة التي قد توضح الجواب والتي تكلّمت عنها الشاعرة في القصيدة الرابعة والستين حيث كتبت:

رجل + امرأة = سلكان كهربائيان مكشوفان.

أنت + أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية.

وإن كانت هذه المعادلة تظهر التكافؤ في إطار القطبية الذكورية الأنثوية، إلا أن هذا التعادل لا يظهر إلا نادراً. ولنا عودة إلى الصور البيانية المعكوسة في هذه القصيدة. إلا أننا لا بد من أن نشير إلى الوضع السادي ـ المازوشي، المأساوي في أحيان كثيرة، والذي حرصت الشاعرة على إبرازه.

وثمّة مظهر أخير لا ندري إن كانت الشاعرة سعاد الصباح قد عملت على إبرازه أم إخفائه: إنه النزعة «النزارية»، إذا أمكن القول، التي تدفع القصائد شكلاً ومضموناً. فنزار قباني الشاعر، يتراءى للقارىء من خلال بعض قصائد هذا الديوان، وقد تُعلّلُ وجودَه المازوشيةُ الأنثوية التي تحصّنت بها الشاعرة وتوارت في متاهاتها.

الرجل الطاغية

تجربة الاتصال التي تتوخاها شاعرتنا ويعرضها ديوانها لا تقف عند حد الرغبة الجامحة أو الشعور العنيف. إنه عنف بلا حدود يطل من ورائه وجه الرجل الطاغية. على أن الديوان يعرض في قصائده نوعين من الطغاة تتعامل معهما الكاتبة. فهناك الطاغية غير المرغوب فيه، من ناحية، والطاغية المعشوق، من ناحية أخرى.

فوجه الطاغية المعشوق يتوارد في معظم القصائد. والشاعرة لا تتوانى عن نعته بأقبح الصفات وتنسب له كثيراً من السيئات. تذكرها دون أن تتناساها. ولعل وصف الفارس في القصيدة الخمسين من ديوانها هو انعكاس لصورة الرجل كما تريده. فالشاعرة تقول في قصيدة «المعركة الأخيرة»:

رجل أنت مكتظ بالنساء حتى التخمة...
وحين تأتيني مساءً
مثخناً بالكحل، والعطر، والأظافر...
أمسحُ جراحك بماء الورد

وأتوسل إليك أن تخلع خوذتكْ
وترمي سيفك على الأرض...
وتجعلني
معركتك الأخيرة. (ص ٨٥)

تلك الصورة المجازية للفارس المتخم بالنساء قد تكون هي صورة فارس الأحلام الذي تنشده. هي تريده الساديّ الجبار حيث يتاح لمازوشيتها الانثوية أن تتألق وتمتد. فهو «الآخر» الطاغية المرغوب فيه، بل الأمل المنشود. وتوارد المجاز المرسل في البيت الثالث ما هي سوى الإقرار بهذا الواقع؛ فالكحل، والعطر، والورد، ما هو إلاّ تجسيد للنساء اللواتي «يثخنّ» فارسها، لا بالجراح، بل بكل ما هو مهدِّدٌ لوجودها كامرأة، وكيانها كأنثى.

هو الفارس المعشوق، إذن، رغم كل شيء. ويبدو أن حالة العشق عند الشاعرة تصبح من أهم كواتم الصوت وحجب الرؤيا. ومفهوم الرجل الطاغية يرد في مجالٍ آخر بصورةٍ مخالفةٍ لهذه الصورة: ذلك لأن تجربة الاتصال تصبح مشلولة وحالة العشق معدومة. وإن كان الفارس المزواج المحصّن تحت خوذته الحديدية هو رمز لزير نساءٍ يكوّن الأمل المنشود، فإن الرجل الطاغية غير المرغوب فيه يتجسد في شخصية تاريخية هي رمز

الطغيان والظلم: هولاكو يتّحد في شخص الرجل الذي أصبح في نظر الشاعرة بعيداً عن «الشعر» وعن «الحب». فهي تقول في قصيدة «رجل تحت الصفر»، مخاطبة الرجل «العدواني» بشكل مباشر مجازي:

يا هولاكو هذا العصر..
ارفع عني سيف القهر
إنك رجل سوداوي..
مأساويٌ..
عدواني..
لست تفرق بين دمايَ
وبين نقاط الحبر... (ص ٣٠)

وإن كانت سعاد الصباح الشاعرة تلجأ هنا إلَى الاستعارة فتُطْلِقُ على هذا الآخر اسم «هولاكو»، فذلك لأنها تجد في هذه الاستعارة المجازية أبلغ تشبيهٍ يمكن أن يصف الرجل الطاغية الذي لا يشكل في حال من الأحوال موضوع حب بالنسبة إلى ذاتها. ففي هذا الاسم المستعار، جمعت كل تعليلات الطغيان وأساليبه: الخراب والدمار، الأجتياح والحرائق. ولئن ذكرت في هذا المقطع صفات هذا الرجل الطاغية، «سوداوي،

مأساوي، عدواني»، فالشاعرة تركت للاسم المستعار أن يلقيَ الضوء على جوانب تلك الشخصية التي تركت بصماتها على تاريخ حياتها الزمني.

والمسبّبات التي تحملها على نعت الرجل الذي تتعامل معه بالمخرِّب المدمّر، ليست الطغيان أو الظلم فحسب. بل هي مسبّبات تتعلق بتأثيرات داخلية تنبع من الذات. ومن الواضح أن الشاعرة تجد لذةً كبرى ـ كما سنرى في كثير من القصائد ـ في تعذيب الذات وفي الألم. ولكن شرط أن يكون المسبّبُ موضوعَ العشق؛ وأن يكون هناك رابطة تجمع بينهما، ترتكز على «أشياء القلب» و«أشياء الفكر» والانفتاح الكلي. فتجربة الاتصال يجب أن تكون قبل كل شيء تجربة روحانية قبل أن تكون جسدية، نابعة من أنحاء الذات المترفّعة:

يا هولاكو..
ليس هنالك ما يجمعنا
لا أشياء القلب
ولا أشياء الفكر.
أنت تحب ثبات البرّ،
وإني أشرس من أسماك البحر

أنت تمارس فن القتل
وأنا أمارس فنّ الصّبر.. (ص ٣١)

والشاعرة في هذه القصيدة، تشير إلى ذلك الصراع الدؤوب القائم بينها وبين (الرجل ـ الطاغية ـ هولاكو). فتعرض لحاليْن مختلفيْن تمام الاختلاف، دون أن تنسى بأن تصف ذاتها المتأمِّلة. فهذا الطغيان تُقابله ـ ليس فقط بالشراسة والمقاومة بالصّبر ـ بل بمقوّمات أخرى تخضع لعوامل ذاتية. فالمقطع التالي يتيح للقارىء أن يرى شخصية الأنثى الثائرة الرافضة لأنواع التعامل التعسفية. فهي إذ ترينا صورة الطاغية الذي يتكرر أولاً وثانياً وتاسعاً وتسعين إلى ما لانهاية، فكأنه يتكاثر أو يتجسد بصورٍ أخرى تقمصيّة، تظهر في الطرف المقابل صورة الأنثى الجَلود التي تأبى الرضوخ حيث لا تريد:

يا هولاكو الأول...
يا هولاكو الثاني..
يا هولاكو التاسعَ والتسعينْ..
لن تدخلني بيت الطاعة،
فأنا امرأة...
تنفر من أفعال النهي..

وتنفر من أفعال الأمر

لا تتحدّث عن إحساسك نحوي

إنك آخر مخلوق يتعاطى الشعر... (ص ٣٢)

وإن كانت الشاعرة ترفض «أفعال النهي والأمر»، فهي لا تتردّدُ في اللجوء إلى تلك الأفعال، فتخاطب الرجل ـ الطاغية بالأسلوب نفسه؛ فتنْهى في المستقبل «لن تدخلني...»، كما في الحاضر «لا تتحدثْ...». والمسبّبات ليست روحانية فقط، بل هي تقترب من أن تكون جسدية أيضاً:

ليس هنالك ما يبقيني

إن شفاهك مثل الشوك...

وإن سريرك مثل القبر..

وهنا لا بد من الإشارة إلى لعبة التماهي المضاد إذ أن الشاعرة تميل إلى إزاحة الصورة التي ترفضها عن ذاتها فتسقطها على الآخر. وهي تستعير لهذه الصورة مفهوم الحرارة ودرجاتها:

يا هولاكو..

لا تتضايق من كلماتي

إن أفشيت أمامك هذا السِّرْ

إني في حال الغليان،
وإنك رجل تحت الصّفر. (ص ٣٣)

قصيدة الديوان الخامسة هذه تحتل مرتبة مهمّة بين القصائد الست والتسعين التي تحيط بها. فهي تشكل الصورة الذكورية الأولى التي من خلالها تنطلق بقية الصور وتتّحد، مقابلة ومضادّة لها. هي محور هام بالنسبة للديوان يدور حول موضوع الذكر المرفوض، وتقابله محاور أخرى تحكي معظمها عن الآخر المعشوق، وإن كان هذا الآخر لا يقل طغياناً عن الذكر الآنف وصفه.

الوجه الأنثوي: هل هو برْسونا أم القناع؟

العالم الداخلي الصميمي عند الشاعرة سعاد الصباح مليء بالمفاجآت والمتناقضات. إنه ينقسم إلى معسكرين في تصارع دائم: عالم ثوري متحول يتوق إلى الواقعية والحرية والانعتاق من قيود الذكر وأساليبه المدمّرة؛ وعالم رجعي ينفي الحرية ويأباها يمتد نحو تقاليد بالية ما زالت ثابتة في بعض الأمكنة والأزمنة؛ والعشق والحب يأخذان عندها معنىً مرتبطاً بالعالمين بالتساوي.

ولكي نفهم التضمينات العديدة التي تعكسها صور الوجوه الذكورية التي رسمتها الشاعرة في قصائدها، علينا أن نتفحص قبل ذلك صورة الأنثى نفسها ومضمون ذاتها. وقصيدة «أنثى ٢٠٠٠» تعطينا الوجه الحقيقي (أو القناع الحقيقي؟) الذي يحلو للشاعرة أن تتقنّع به. ففي هذه القصيدة، تتتابع المقاطع، مبتدئة بعملية التقليل ومُفتتحةً بـ«قد + الفعل»، التي ترمز إلى الاستطاعة والقدرة وتضع القارئ أمام صورتين متوازيتين: وجه

الأنثى المتحررة ـ التي هي الشاعرة نفسها ـ ووجه الأنثى التقليدية التي تمثّل «جميع نساء الأرض» كما تقول في جملة معترضة:

قد كان بوسعي
ـ مثل جميع نساء الأرض
مغازلة المرآة

قد كان بوسعي
أن أحتسيَ القهوة في دفءِ فراشي
وأمارس ثرثرتي في الهاتف.
دون شعور بالأيام... وبالساعات

قد كان بوسعي أن أتجمّل...
أن أتكحّل...
أن أتدلل
أن أتحمّص تحت الشمس
وأرقُصَ فوق الموج ككل الحوريات

ولربما قصدت الشاعرة بهذه الوجوه الانثوية التي تعدّدها المرأة الشرقية فقط وليس «جميع نساء الأرض»، المرأة

العاطلة عن العمل والمنصرفة إلى لذّاتها، إلى القوت الأرضي دون الروحاني:

قد كان بوسعي
أن أتشكّل بالفيروز، وبالياقوت،
وأن اتثنى كالملكات

(...)

قد كان بوسعي
أن لا أرفض
أن لا أغضب
أن لا أصرخ في وجه المأساة

قد كان بوسعي
ان أبتلع الدمع
وأن أبتلع القمع
وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات

وهكذا فإن الشاعرة تعدّد أنواعاً من النساء اللواتي

رضيْن بذلّ العبودية واخترن الطريق الأسهل البعيد عن «تعذيب الذات»، فهي تقول ضمن التعداد هذا:

قد كان بوسعي
أن أتجنب أسئلة التاريخ
وأهرب من تعذيب الذات

وتخلص إلى التصريح عن ماهيّتها الحقيقية:

لكنّي خنت قوانين الأنثى
واخترت مواجهة الكلمات.

على أن ما تسمّيه الشاعرة «قوانين الأنثى» الأنثى التي تنتفي من ذاتها، نجده مجسداً بشكل أو بآخر داخل القطبية الذكرية ـ الأنثوية. فهي الأخرى أطاعَت ـ كبقية النساء أو ربما أكثر ـ هذه القوانين الأنثوية المذكورة. ذلك لأن صورة الرجل تبرز في نطاق قوالب عديدة تعكس الوجوه الذكورية المتعددة التي أظهرتها القصائد. كلها تدور حول نمط واحد هو الرجُل المستبد الظالم المدمّر. ففي مواضع كثيرة من الكتاب نرى أن ذات الشاعرة تستهوي «القمع» و«الدمع» والتأقلم في «سجن» الآخر. شرط أن يكون هذا الآخر معشوقاً. فالشاعرة اختارت السجن طواعية. وهذا الاختيار تظهره ليس فقط الفكرة الأساسية أو

الأفكار الثانوية في القصائد، بل أيضاً اللغة ومفرداتها. وهناك عناوين مختلفة في الديوان تلجأ إلى أسلوب الاستعارة والتشبيه لتُبيِّن مدى رضوخ الذات الأنثوية ورضاها بالعنف والألم والذل: «حكم ذاتي»، «قمع سياسي»، «رصاصة»، «يا أجمل المستعمرين»، «لجوء غير سياسي»، «العودة إلى الزنزانة»، كلها عناوين تضمّن في عبارتها معنى القمع والاستبداد. و«إجازة» ثم «السفر على الأهداب» ترمزان، في كثير من مفرداتهما، إلى حال الانسحاق والإذلال التي ترضى بها الشاعرة في العلاقة الذكورية ـ الأنثوية. فأين من كل ذلك «أنثى ٢٠٠٠»؟

ولعل المازوشية الأنثوية تتَّخذُ أبعاداً حقيقية في كثير من القصائد، خصوصاً في «السفر على الأهداب». والعنوان وحده يتضمّن معنى الجهد الوضيع والألم الشديد حَيثُ يعكس صورة الإنسان الذي يسير على أهدابه. والقصيدة تقول كل الذلّ وفقدان الكبرياء اللذين ترضى بهما ذات الشاعرة الأنثوية في حالة العشق؛ إنها «تمشي على كبريائها» لتصل إلى المعشوق:

مشيت إليك على أهدابي
ولم أصل..
ومشيت على دموعي

ولم أصل
ومشيت على كبريائي
ولم أصل
فيا من تسدّ مفارق الدروب
وتلعب بإشارات المرور
هل يمكنك أن تدلّني على طريق؟
لا يوصلني إلى ذراعيك...
لا يوصلني إلى الهاوية..

أما في «إجازة»، فالقصيدة تظهر نوعاً من العلاقة الفريدة بين المعشوق المدمِّر والأنثى المدمَّرة. علاقة غير مرفوضة لا بل مستحبّة:

أتمنى أن تعطيني إجازه
ولو لبضعة أيام
أرمم فيها كل هذا الخراب
الذي تركته على شفتيّ
وأعيد النظر في هذه الفوضى
التي تركتها في كل مكان
على جدران غرفتي

وعلى جدران قلبي
أتمنى أن تبتعد قليلاً
حتى أكتشف الفارق
بين رائحة قهوتي
ورائحة دمي... (ص ١١٤)

إنه هولاكو آخر ميزته أن «الخراب» الذي يُحدثه غيرُ مرفوض.

ب ـ الوجوه الذكورية

١ ــ تتعاقب الوجوه الذكورية في قصائد الديوان التي تعتمد الموضوع لا الذات. فمازوشية الشاعرة ترسم لنا صورة المعشوق بوجوه شتى. فالذكر هو أيضاً دراكيولا مصاص الدماء. وهذا الدراكيولا عربي، تناديه «يا سيّدي» وتخاطبه كملك النساء:

يا سيدي:
يا ملك الحب ويا محرّر النساء!!
إليك قد لجأتُ كي تلمّني
من قسوة الأنواءْ
وعندما رأيتني
مكسورة... مقهورةً
حوّلت أجزائي إلى أجزاءْ
وبعدها... تركتني ضائعةً
كذرّة الغبار
بين الأرض والسماء...

وتشبيه الذات بـ «ذرة غبار» وإحالتها إلى نوع من الهباء أو العدم تظهر حال هذه الذات المعذبة والتي تستمتع بعذابها.

ولربما يوجد نوع من الرفض لهذا الوضع يظهره أسلوب التهكم الذي لجأت إليه الشاعرة. على أن المازوشية الأنثوية تبقى الموضوع الأهم في هذه القصيدة.

«دراكيولا العربي» يقابله وجه استبدادي آخر فريد من نوعه هو «روبوتْ عربي عاشق». ويبدو أن صفات «العربي» العاشق لا تتلاءم وطموحات الشاعرة العاطفية. فهي في أزمة وجدانية معه، تصف لنا تخبطها المأساوي ورفضها لما يمثله من حضارة وواقع. فهي تدين نزعاته السادية وخلفياته التقليدية:

مشكلتك الكبرى يا صديقي
أنك تختزن في ذاكرتكْ
كلَّ الأفكار السلفية
وكل الكلمات المأثورة
وكل ما ورثته عن أجدادك
من نزعات التملك
والسيادة
والتعددية النسائية... (ص ١٣٣)

وهي تتهم هذا الروبوت العربي بالرجعية وانقسام الذات:

مشكلتك الكبرى
أنك رغم كلامِك عن الحداثة
لست حديثاً
ورغم كلامك عن المعاصرة
لست معاصراً
ورغم كثرة أسفارك
فإنك لم تبارح خيْمتك... (ص ١٣٤)

والمشكلة «الكبرى» التي تتحدث عنها الشاعرة تتضح في إطار من التركيب الكلامي القائم على سيولة كلامية تدعمها الأدوات البلاغية. فالتضاد هنا يوازي ما بين حالتيْن متناقضتيْن للذات نفسها:

الحداثة لست حديثاً
المعاصرة لست معاصراً
أسفارك لم تبارح...

فالدال ينقُض نفسه فيبرز بذلك حجم المشكلة.

وفي هذا الوجه العربي الذي يتمثل بـ «روبوت» (والمجاز

هنا شديد التضمين) يظهر كل ما هو منافٍ لطموحات امرأة تنزع إلى حرية الاختيار؛ فهي تقول بلغة بسيطة مستمدةٍ من الواقع السياسي:

مشكلتك الكبرى
أنك لا تزال إقطاعياً..
في العصور الماركسية
ولا تزال قبلياً..
في العصور الليبرالية
ولا تزال ممسكاً بناقتك
في عصر حرب النجوم. (ص ١٣٦)

أو من الواقع النفسي. فيبدو فيها وجه «النرجسي» الذي يدور حول نفسه:

مشكلتك الكبرى
أنك لا تتخلّى عن شعرةٍ واحدة
من نرجسيتك التاريخية
فأنت تدعو النساءَ إلى الرقص
ولا تدور إلا على نفسك
وتنام مع المحترفات

ولا تنام إلا مع نفسك (ص ١٣٦)

ولعل عناصر المشكلة هذه هي ما يُعلل رفض الشاعرة واستنكارها. فالحب والحنان والحالة الوجدانية أو «الشعر» هي أولى مقاييس القطبية الذكورية الأنثوية.

مشكلتك الكبرى
أنك مصفّح ضدّ الحبّ
وضدّ الشعر
وضدّ الحنان
وأنك لم تفتح ـ منذ عرفتك ـ
نافذةً واحدةً لدخول الشمس
ودخول العصافير (ص ١٣٦)

وواضح أن القصيدة تعرض لوضعيْن ذاتييْن يبدو فيهما الوجه الأنثوي مخالفاً تمام المخالفة للوجه الذكوري. فالطموحات ليست واحدة:

مشكلتك الكبرى
أنك تشتري الكتب ولا تقرأُها
وتدخل المتاحف...
ولا تتذوق زواج الخطوط والألوان...

وتنزل في فنادق الدرجة الأولى

ولكنك لا تعيش...

وتغيّر النساء

كما تغيّر قمصانك

وربطات عنقك

وتمارس الحب

كما تخلع حذاءك (ص ١٣٧)

والشاعرة تعيب على الرجل العربي آليته في الحب ورجعيته في التعامل وعدم ذكائه، وجهله وعدم إنسانيته وعاطفته. فهو «الكمبيوتر» «ذو الذاكرة المعدنية»:

مشكلتك الكبرى

أن جميع معلوماتك عن الحب

مأخوذة من كتاب (ألف ليلة وليلة)

فاحتفظ بذاكرتك المعدنية كما تريد...

فإن آخر اهتماماتي أن يحبّني (كمبيوتر)...

وواضح أن هذا الوجه الذكوري لا يمكن أن يخلق حالةً وجدانية بالنسبة إلى الشاعرة. لا ولا يشكّل موضوع حب

بالمعنى السيكولوجي للكلمة. فجميع السّمات التي تشكّل هذا الوجه التقليدي مرفوضة من ذات الشاعرة.

وإن كانت شاعرتنا تلجأ إلى أسلوب التهكم والسخرية، فذلك لأن هذا الأسلوب اللغوي يعتبر كأوالية دفاعية تساعدها على مجابهة الخطر المحيق بالذات. وهذه الأوالية تخدم المرأة الثائرة ضد قوانين التجميد وضد ما يحقّرها.

وعامل السخرية والتهكم يدعم العدوانية التي تتحصَّن بها ذات الشاعرة. ويظهر ذلك بوضوح في قصيدتها «ازدواجية». وقد يكون مفعول السخرية أشد تأثيراً على النفس من مفعول الدرامية العادي:

كم أنت بليغٌ ومتدفقْ
عندما تتحدث
عن مأزق المرأة العربية
وضرورة فك الحصار التاريخي
عن فمها..
وعقلها..
وجسدها المطمور تحت الرمل
ولكن ما يدهشني

أنك عندما تكتبْ
تضع المرأةَ دائماً
«بين قوسين»... (ص ١٠٤)

فهذه الصور المضحكة حيث تتلامس المفردات الطنانة مثل «مأزق»، «فك الحصار التاريخي» «متدفق»، والبسيطة «فمها»، «عقلها»، «بين قوسين»، لتبرز الوضع الدرامي، هذه الصور تتجرأ على الواقع وتسخر منه داخل لعبة لغوية ثابتة لتنسج من هذا الواقع اليومي ـ كما في قصائد كثيرة أخرى ـ رمزاً بالغ العمق والأهمية.

هنا يجدر القول أن النزعة السريالية تكاد لا تفارق شعر سعاد الصباح على الرغم من العمل العقلي في لغة القصيدة. وهذه السريالية تأخذ شكل السخرية في معظم الأحيان وشكل الملتقط للتافه والحاد والمأساويّ. إنّها تنطلق من صور الواقع وألفاظه لتصبَّ فيه. ففي قصيدة «عقوق» تأتي المفردات والأفكار مستمدة من الواقع: تسخر منه وتعالج التافه فيه:

يرضع الطفل من ثدييْ أمِّه
حتّى يشبع...
ويقرأ على ضوء عينيها
حتى يتعلم القراءة والكتابة

ويسرق من كيس نقودها
ليشتري علبة سجائر
ويمشي فوق عظامها النحيلة
حتى يتخرج من الجامعة (ص ١١٢)

وتستمر الشاعرة بوصف واقع عادي ووضع بسيط لتعكف في النهاية إلى التقاط ما فيه من تفاهة، فتولد بذلك وضعاً آخر يمكن أن يوصف بالمأساوي، إذ تقول:

وعندما يصبح رجلاً
يضع ساقاً فوق ساق
في أحد مقاهي المثقفين
ويعقد مؤتمراً صحفياً يقول فيه:
إن المرأة بنصف عقل وبنصف دين
فيصفق له الذباب
وغرسوناتُ المقهى.. (ص ١١٢)

ذلك هو وجه آخر للذكر الذي تأباه الشاعرة.

٢ ــ موضوع الحب في الديوان يعكس وجه الرجل المعشوق، المرغوب فيه، إن صح القول. أمام هذا الوجْه، تُمتهنُ الذاتُ وتُنْتسى الحقوق. ولعل أهم سمات هذا الوجه هو النزعة

الاستعمارية التي تنشدها المرأة الشاعرة. ولئن كان الاستعمار يُشكّل بوجه عام نزعةً تعسفيّة تتصف بالعنف والإذلال، فهذا العنف والإذلال يصْبحان عنصرين هامين في العلاقة الذكورية الأنثوية كما تتوخاها. والقصيدة السادسة والستون من الديوان تحمل عنوان «يا أجمل المستعمرين» والعنوان يحدّد في هذه المخاطبة نوعية القطبية الذكورية الأنثوية، ويبرز الذات الشاعرية التي تنعم بنوع من المازوشية لا يمكن إنكاره:

إنني إحدى الأعضاء القديماتْ
في منظمة الدفاع عن حقوق الإنسان
ومنذ أن كنت طالبهْ
وأنا أمشي في كلِّ المسيراتْ
التي تطالب في رحيل الاستعمار (ص ١٠٢)

وهذه الذات الضليعة بالقوانين الإنسانية تتبدّل بتأثير العشق ويصبح الظلم والامتلاك والاستبداد شيئاً أساسياً لإرساء قواعد التجربة الوجدانية في العلاقة الذكورية الأنثوية. إذ أن الشاعرة تتابع فتقول ضمن هذا الموضوع متوجهة ـ باعتدادٍ واستذلال معاً ـ إلى «أجمل المستعمرين»:

ولكنني منذ عرفتك
نسيت حقوقي

ولم أعد متحمّسة لرحيلك عني..
يا أجمل المستعمرين!! (ص ١٠٢)

فالشاعرة إذن ليست ضد أساليب القمع والتسلط. ولربما قامت وحدة القصائد العضوية على هذا الأساس، لأن صورة الرجل المستبد المتسلط تتجلّى في معظم القصائد إن لم يكن في جميعها. وهذه هي الصورة التي تنشدها الشاعرة في تجربتها العاطفية. ففي قصيدة سابقة، نجدها توازي ما بين القمع السياسي والقمع العاطفي. فهذان اللونان يتساويان لديها ليصبحا «مؤسسةً واحدة».

قبل أن أعرفك...
كنت أظن أن عمليات غسيل الدماغ...
هي من طبيعة الدول الاستبداديّة
بعد أن عرفتك
وغسلت دماغي
من كل المقاهي التي دخلت إليها قبلك
وكلُّ الشواطىء التي كنت أستحم في مياهها قبلك
وكل الرجال الذين دعوني إلى العشاء قبلك
بدأت أفهمْ

ان القمع السياسي
والقمع العاطفي
هما مؤسسة واحدة.. (ص ٩٦)

وفي هذه القصيدة تتكشَّف فتراتٌ زمنيةٌ هامةٌ بالنسبة للذات الأنثوية عامةً: «قبل أن أعرفك..»، «منذ عرفتك»، «بعد أن عرفتك» ما هي سوى محطات زمنية على خط الزمن النسائي. وعلى هذه المحطات تبني الشاعرةُ فكرة القصيدة فتجزئُ الخطَّ الزمني وتدخلُه تاريخها.

وصورة الرجل المستعمر تأتي في الديوان كالهاجس فهيَ تتكرّر فكرةً ولغةً. وتُرينا بشكل فاضح المازوشيّة الأنثوية التي تصرّحُ بها الشاعرةُ، كما في قصيدة «حكم ذاتي»:

أنت كالاستعمار القديم
تضع يدك على مناجمي
وقمحي، وفاكهتي.. ومعادني..
وثرواتي الطبيعية
وتتشبث بالأرض
وصاحبةِ الأرض
وأنا لا أريد أن أطردك

وأغرق سفنك الراسية في مياه عينيّ
ولكنني أريد أن تمنحني
- ولو على سبيل التجربة -
نوعاً من أنواع الحكم الذاتي!! (ص ٩٤)

وإن دلّت هذه القصيدة على شيء فعلى تلك العلاقة السادية المازوشية التي تتجلى ليس هنا فقط، بل في معظم القصائد. ومن خلالها نرى الشاعرة تعضّ على جرحها النرجسي وتمنعه من أن ينزف.

ولا بد لنا من الإشارة إلى اللغة والمفردات التي تلجأ إليها الشاعرة وتبني بها وبدلالتها قصائدها: إنها مفردات مستعارة قبل كل شيء، من الحياة السياسية بوجه عام، وهي لغة الاستعمار بوجه خاص تدعم صورة الرجل المستعمر وتبرز وجهة التسلط عنده.

والرجل الذي تغنّيه ذات الشاعرة ليس المستعمر المستبدّ فقط، إنما هو أيضاً الدون جوان الذي يضع «السلسال الذهبي» في صدره ويقرأ «الجريدة». والشاعرة حاولت، كما تقول، قتله، فما قتلت سوى نفسها:

أطلقت الرصاص على رائحتك
على صوتك

على المقعد الذي تجلس عليه
والجريدة التي تقرأُها
والسلسال الذهبي الذي تضعه في صدرك...(ص ٩٩)

والدون جوان المستعمر هو أيضاً الغوغائي الذي لا أمل في إصلاحه. هو الطفلُ الطائشُ والذكر ذو الطبائع الوحشية، لكنه في الوقت نفسه «نبيّ الحب»، وهذا ما يُبرّرُ كل المواقف المأساوية. فالذات الأنثوية صنعتْهُ من أحلامها وجنونها وخلقته على هذه الصورة؛ ففي قصيدة «ماذا يبقى منك؟» تصرح الشاعرة بموقفها إزاء هذا النوع من الذكر المعشوق:

لست أفكر في تغييرك أبداً..
لو غيّرت طبائعك الوحشية
ماذا يبقى منك؟
لست أفكر في تأديبك
أو تهذيبك
لو هذبت الطفل الطائش فيك
فماذا يبقى منك؟ (ص ٣٦)

والذي تصفه الشاعرة هو ذاك المعلم الذي يعرف «ما لا تعلم».

لست أفكر في إخراجك من فوضاك
فلو لملمت الورق الملقى فوق سريرك
ماذا يبقى منك؟
لست أفكر في تعليمك فنّ الحب
فأنت نبيُّ الحب..
ولو علمتك ما لا أعلم
ماذا يبقى منك؟؟ (ص ٣٧)

إنها خطوط سريعة ترسم صورة الرجل كما تبغيها الشاعرة وفيها تؤكد على السمة الأساسية التي تكمل شخصية هذا المعشوق الغوغائي الذي تحبه كما هو: طفلاً طائشاً وشاعراً مهووساً:

لست أفكر..
في إنقاذك من زلزال الشعر
فلو أنقذتك من زلزال الشعر
فماذا يبقى منك؟
ماذا يبقى منك؟
فماذا يبقى منك؟ (ص ٣٨)

ومن المؤكد أن هوية الرجل كشاعر تتخذ بعداً خاصاً

عند الشاعرة. فهولاكو ليس كذلك إلا لأنه «آخر مخلوق يتعاطى فن الشعر» (ص ٣٢). فعالم الشعر والذات الشاعرية أشياء أساسية في بنيان العلاقة الوجدانية.

٣ ــ على أن وجه الرجل الطفل يتكرر ويتتالى. ففي قصائد عديدة يلوح لنا هذا الوجه مرسوماً بقلم الذات الأنثوية. على أية حال، هي صورة الرجل الأحمق المجنون التي يعكسها الوُجدان الشاعري والتي تبرز في قصيدة «شقاوة أطفال»:

لا أغضب من غضبكْ
ولا أتضايق من برقكْ
ورعدكْ
وجنون عواصفك.
إنني أعرف أن كل الأواني التي تكسرها
وكل الحماقات التي ترتكبها
ليست سوى مقدمات
لولادة القصيدة.. (ص ٤٩)

فضيلة الصفح والغفران تبدو وكأنها الطرف الآخر للتصرف الطفولي الأرعن. والعلاقة تصبح علاقة أمومية يحدها من جهة الطفل الشقي ومن جهة أخرى الأم العاشقة.

والشاعرة تعرف أنها تدفع غالياً «ثمن الأمومة»):

لا أستطيع أن أقول لك: لا...
ولا أستطيع أن أقف في وجه
نزواتك الصغيرة..
فأنت تستغل طفولتك بذكاء..
وأنا أدفع ثمن أمومتي.. (ص ٨٢)

٤ ــ صورة الأم والطفل التي تمثل الأنثى العاشقة والذكر المستغل لعاطفة الأمومة عند المرأة، تلوح في قصائد عديدة وتحمِّل معانيَ بعيدة. والعلاقة هي أولاً بأول ـ وكما تصرح بها الشاعرة ـ علاقة الأم بالجنين. ففي قصيدة «أمومة» تقول سعاد الصباح:

فرحي بلقائك
كالضربة الأولى للجنين على جدران الرحم
كالحركة الأولى من سيمفونية بيتهوفن الخامسة

(ص ٦٥)

وهنا لا بد من الإشارة إلى صورة الجنين التي تتخذ معانيَ عدة. إلا أن المعنى الأهم فيها هو ما يؤكد تلك العلاقة الاحشائية الحميمية التي تكمن ما بين النطفة والرحم، وبين الجنين

وحاملة هذا الجنين. فالرجل المحبوب يشكل جزءاً من ذاتها، تصنعه وتضعه كما تضع الأم طفلها إذ تقول:

فيا أيها الرجل الطالع من تشققات فكري.
حيثما تكون على خريطة هذا العالم
تذكر أمومتي. (ص ٦٥)

وقد يرتبط هذا التعليل ارتباطاً وثيقاً بعنوان الكتاب ويُبرّر دلالته: «في البدء كانت الأنثى».

والشاعرة التي تتهم رجلها بأنه يستغل أمومتها، تقع في حالة من التناقض تدعو فيها هذا الرجل لأن يتذكر علاقتها به وكأنها تدفعه بنفسها نحو الابتزاز والاستغلال، والقصيدة التسعون تثير هذا الموضوع بوضوح. فتحت عنوان «ابتزاز» نجد الشاعرة تتساءل باستغراب متناسية أن ذاتها الأنثوية هي التي تتوق إلى مثل هذا الوضع الابتزازي. والقصيدة هذه تعرض صورة الرجل الطفل والأم العاشقة الخاضعة، حيث تقول:

كلما جرحتني بسكاكين كلماتك
تقول لي: إغفري لي طفولتي
فإلى متى تستغلّ أمومتي؟

يا سيدي..

إلى متى؟؟

ولعل أعمق بعدٍ للعلاقة الاحشائية المتضمّنة معنى الأمومة الحقيقي تعطيه قصيدة «الحمل الأبدي». فعنوان القصيدة ينم عن مدى خلود وعظمة الحب الذي ترمّز إليه الشاعرة. وصورة أنثى الكانغورو التي تحمل صغيرها في بطنها وتدور به في أصقاع الأرض هي خيرُ رمزٍ لهذه العلاقة الداخلية القائمة بين جنين وحامل وما بين طفل وأم:

أحملك كأنثى الكانغورو

في بطني...

وأقفز بك من شجرة إلى شجرة

من رابية إلى رابية

من قارة إلى قارة

أحملك تسعة أشهر

تسعين شهراً

تسعين عاماً

وأخاف أن ألدك

حتى لا تضيع مني في الغابة.. (ص ٤٨)

فالترميز للأمومة هنا يستمد أهميته من الأسلوب البلاغي الذي اتبعته الشاعرة في هذه القصيدة وهو التشبيه. فتشبيه الأنثى العاشقة التي «تحمل» حبها وتحويه أنّى ذهبت بأنثى الكانغورو يعبّر بوضوح عن ماهيّة الأزمة الوجدانية التي تعيشها هذه الأنثى. وهي فضلاً عن أنها تصف وعي الذات في وسط الأشياء المحيطة بها، تحدّد علاقة هذه الذات بغريزة الحياة. فالضمير الشعري ارتفع عندها من مستوى الغرائز العادية إلى علياء القيَم والمثل، حيث غريزة الأمومة. والأمومة هي أنبل غريزة تنعم بها الأنثى دون الرجل، من حيث إنها تختلف شكلاً ومضموناً عن شعور الأبوّة. والشاعرة تبدو فخورةً بهذا «الحمل الأبدي». ولعل مفهوم «الحمل» نفسه يتضمّن معنيَيْن مختلفيْن. الأول ذو بعدٍ سامٍ يرمز إلى الجنين والأحشاء، والثاني لا يملك هذا البعد، بل ينحدر إلى ما هو ماديّ وسلبيّ كاشفاً عن المعاناة التي تملأ الفراغ النفسي عندها. وهذا البعد السلبي يهيْمن على جو القصائد العام.

على أن العلاقة الاحشائية الحميمية تنكشف بأسلوب بلاغي آخر هو المجاز المرسل. فتشبيه الذات العاشقة بأنثى الكانغورو تؤكد العلاقة العميقة بين المحتوى والمحتوي، حيث يشكل هذان العنصران وحدة كاملةً ومتكاملةً.

وعليه، فإن مفهوم العشق عند الشاعرة يتخذ في كثير من القصائد بعداً خاصاً يُبرز نوعاً من العلاقات هو قبل كل شيء ما يربط الأم بالطفل. وهنا تبتعد الشاعرة عن المبدأ الفرويدي الذي يشيّد القطبية الذكورية الأنثوية على أسس جنسية، وذلك بأن تدرج العلاقة في سلّم القيم المتسامية.

وهكذا فإن صورة العاشقة الأم والرجل الطفل تصبح في هذا الديوان صورةً محوريّة رئيسيةً تتكرر فكرةً ولغةً. فبعد قصيدة «شقاوة أطفال» (ص ٤٩)، و«أمومة» (ص ٦٥)، و«ثمن الأمومة» (ص ٨٢). تطالعنا في آخر الديوان قصيدة تحمل العنوان نفسه: «أمومة» (ص ١١٧). وهذه هي القصيدة الحادية والثمانون، التي تأتي في هذا الموضع من الكتاب وكأنها تؤكد ماهية العلاقة التي تجمعها بالرجل المعشوق. فتقول في هذه القصيدة:

أحياناً
يخطر لي أن ألدَكْ
لأحمّمك
وأنشّف قدميْكْ
وأمشط شعرك الناعم
وأغنّي لك قبل أن تنامْ... (ص ١١٧)

٥ ــ وإن كانت الشاعرة تعترف بأن حقيقتها الجوهرية هي الأنوثة التي تقوم على أسس سامية، فهي في قصائد كثيرة تؤكد هذه الحقيقة. فيصبح المعشوق عندها «أكثر من حبيب»، فيظهر وجه «ملك الملوك» في هذا الإطار، تترفّع معه عن غريزة الحياة السائدة. فهي تخاطبه قائلة: «يا أكثر من حبيبي»:

عاديةٌ..
كل التعابير التي أقولها
عن حبّك العظيم...

يا حبيبي.
فهل هناك كلمة ثانية؟
لم يكتشفها أحدٌ
تخرجني من وَرطتي
يا ملك الملوك
يا أكثر من حبيبي... (ص ٢٥)

والسؤال الذي تطرحه في هذه القصيدة، تجيب عليه في القصيدة التالية والتي تحمل عنوان «إلى واحد لا يسمّى..» فالشاعرة تبحث عن الكلمة النادرة التي لم يقلها أحد بعد لتسمية

الرجل الذي تحب. إلا أنها تجدها كلمة شاملة جامعة معبّرة:

أسميك..

ـ رغم اقتناعي بأنك لست تسمّى .

«حبيبي»

وأعرف أن اللغاتِ تضيق عليّ .

وأن قميصي يضيق عليّ.

وأن سريري يضيق عليّ.

وأن جميع المعاجم من دون جدوى

وأن حروفي مضرّجة باللهيب (ص ٢٦)

إنّ عملية التسامي والترفع بالحبيب فوق مصاف البشر والبحث له عن اسم لم يلفظ بعد تكشف ـ وخاصة في هذه القصيدة ـ عن شعور نرجسي يبرز ضمن إطار لاهوتي. «أسميك» هو ما يعلنه الكاهن في الكنيسة أمام الملأ عن منح الطفل اسم المعمودية، عندما يعمّده. أي أن المعمّد يصبح الابن الروحي للكاهن. وهذا ما سعت الشاعرة للإشارة إليه. هي الأم الروحية والرجل إبنها الروحي.

ودلالة هذا الفعل «أسميك» وزمنه الحاضر، بالإضافة إلى وجود الفاعل والمفعول به في بنْيته، تكشف عن هوية هذا

الفاعل وماهيته المتسامية. فالشاعرة تستعير، إذاً، (لأناها) أبعاداً غير مألوفةٍ تؤكّد بها نرجسيّتها. فهي تتابع وتقول:

أسمّيكَ

- رغم احتجاج قريش -

«حبيبي»

ورغم احتجاج كليبٍ..

«حبيبي»

وأعرف أن حدودَك ليس تحدُّ

وأن رموزك ليس تحل

وأن قراءة عينيك

مثل قراءة علم الغيوب.. (ص ٢٧)

ولا تنسى الشاعرة هنا أن تذكر الصعوبات التي تعترضها. فمفهوم أنه كلما تعقدت الأمور وكبرت المشكلة تزداد أهمية الموضوع المطروح. لأنّ تسمية الحبيب والبوح بهذه التسمية يتعارضان مع النزعة القبلية التي تطالعنا بها القصيدة.

على أنه بالإضافة إلى المناخ القبلي الذي يسود جو القصائد العام، الذاتية منها والموضوعية، في حضور دائم لـ «قريش» و«كليبٍ» و«عقول الصفيح» (ص ٢٨)، هناك مناخ لاهوتي

يضفي على القصائد جواً فريداً حيث تختلط الماديات بالروحانيات وبالوجودية. فنحن نرى أن الشاعرة تلجأ في أكثر الأحيان إلى استعمال مفرداتٍ تستلهمها من الدين المسيحي. كما هي الحال في الفعل «أسميك». الذي يستحضر في دلالته رجل الدين الكاهن. وعلامات كثيرة تشير إلى هذا الاستعمال الخاص: «رموزك»، «علم الغيوب» (ص ٢٧) «النساء سيرقصْن تحت صليبي» (ص ٢٨)؟ ثم «مفاتيح الغيوب» (ص ٣٥) و«تقرع أجراس الكنائس» (ص ١١٨) ولعل استعارة الصور من هذا الجو الروحاني، تشير إلى التجربة الجسدية التي تتحدث عنها الشاعرة سعاد، فنحن نرى مشهد الشمع الذي يشتعل في الكنائس ونشهد وراءه أصابع المعشوق. بينما العاشقة تصبح مصليّة في معبد الحب الذي تشير إليه مجازاً. ففي قصيدة «المصلية» تقول:

أصابعك تشتعل فوق الطاولة
كشمع الكنائس
وأنا...
أريد أن أصلي (ص ٧٣)

وتسبق هذه القصيدة، قصيدة أخرى بعنوان «حبة كرز» توسع صورة الطائر الذي يفتح جناحيه و«يسقط» صريع شهوته:

موسيقى صوتكْ
وبيانو كليدرمانْ..
جناحان أطير بهما نحوكْ
فافتحّ شفتيْك
لأسقط كحبة كرزٍ بينهما (ص ٧٢)

فتحت ستار الروحانية واللاهوتية تتوسع صورة الأنا الجسدي.

في هذا الفلك الشعري حيث تدور الشاعرة، هنالك إذن عالمان يتصارعان: عالم الحب وعالم الرجعية. أي عالم ذاتي داخلي وعالم خارجيّ مهدّد، حيث يتغلب الأول على الثاني في إطارٍ من التحدي السافر. وهذا التغلب يؤكد وجود الذات الذي لا يقف عند حد. إنه الجرح النرجسي الذي يحتاج باستمرار إلى تأكيد هذه الذات.

٦ ــ والحبّ عند سعاد الصباح يظهر في إطار سلبي وكأنه تعذيب للذات التي تحتويه. فهو آناً «ورطة» كما تقول في «يا أكثر من حبيبي»:

.. فهل هناك كلمة ثانية
تخرجني من ورطتي

يا ملك الملوك..

وهو طوراً «ضربة..» يُصاب بها القلب:

...

أطعتهم

وتدثرت بألف قبعةْ

وألف كنزة صوفْ

ولكنني رغم كل ما حصنت به جسدي..

نسيت أن أحصّن قلبي..

فأصبت بضربة حب.. (ص ٧٦)

وهو «أفيون» يشلّ كل ضمير، كما تقول في قصيدة «لو رميت نفسي»:

لو رميت نفسي من قمة هذا العالم

لأتخلص من **أفيون** حبك...

لوجدني الناس ممدّدة بين ذراعيك (ص ٨٣)

فكأن هذا الحب الغريب من نوعه خطرٌ لا بد منه. فهو «الهاوية» أيضاً:

...

هل يمكنك أن تدلّني على طريق؟

لا يوصلني إلى ذراعيك..

لا يوصلني إلى **الهاوية**.. (ص ١١٦)

وهذه القصيدة تتناغم مع قصيدة أخرى في الديوان تعرّف فيها الشاعرة بالحب وكيميائه. فتخلص منه إلى وصف هذا الحب في إطار مازوشيتها الأنثوية:

.. والشوق إليك عادة ضارة

لا أعرف كيف أتخلص منها..

وحبك معصية كبرى

لا أتمنى أن تُغفر.. (ص ٦٢)

ثمة إشارة إلى ناحية بيانيةٍ هامة، ذلك أن الذي يحصل في شعر سعاد الصباح يشبه ما يحصل في شعر نزار قباني عندما يتكلم بلسان أنثاه. فهذه الأنثى ـ تماماً كما أشرنا إلى اللفتاتِ الدلالية عند الشاعرة ـ تعيش في لذة الألم وألم اللذة في علاقتها مع المعشوق؛ وتصف الحب كالهوى المدمّر وتتمنى أن تتخلص منه. ونحن إذا أعدنا قراءة «أكثر من حبيبي»، حيث ورطة الحب، أو «ضربة الحب» أو حتى «لو رميت نفسي»، أو أيضاً قصيدة «السفر على الأهداب»، لرأينا بأن نفحةً نزارية تمسح هذه

القصائد. فالشاعرة تسأل رجلها بقلق أن يرحل عنها أو على الأقل أن تخلص من حبه المدمّر. وهذا ما يذكرنا بقصيدة نزار «رسالة من تحت الماء»:

لو كنت حبيبي ساعدني أن أرحل عنك
لو كنت طبيبي ساعدني كيْ أشفى منك.

إنه (المطب العاطفي) الذي تحدثت عنه سعاد في قصيدةٍ بعنوان (كما..) والذي لا سبيل للخروج منه، إذ تقول، وكأنها تناشد الرجل بأن يخلصها من هذا (المطب):

كما تدخل الطائرة في مطب هوائي
لا تعرف الخروج منه..
دخلتُ في **مطبك العاطفي**
أيّها الرجل
ولم أعد أعرف باب الدخول
من باب الخروج.. (ص ١٢٥)

ومهما يكن من أمر، فإن صورة الرجل «المستعمر» و«الطاغية» و«المستبد» و«المعشوق ـ الأمير» و«الملك» و«السيّد» إلى آخر ما هنالك من أوصاف لهذا الذكر الذي يدور في فلك شعر سعاد الصباح، يذكّر بالصورة التي يعطيها هذا الشاعر عن نفسه

بلسان نسائه اللواتي يتحدثن في قصائده: صورة الساديّ الذي يدجّن النساء وينمّي عندهن نزعة حادة نحو المازوشية.

فهل تصبح مازوشية الشاعرة «نفحة نزارية» إن صح القول، تستمدها من وجدان نزار قباني الشاعري؟ فسعاد تقول في «حلم صغير» (ص ١١٥):

اتركني نائمة خمس دقائق
على كتفيك..
حتى تتوازن الكرة الأرضية..

ونزار أعطى رديف هذه الصورة وكأنها انعكاس لها وجواب على ما تحويهْ من انفعالات، وذلك في قصيدة مأخوذة من ديوان «كل عام وأنت حبيبتي» (ص ٨١). فهو يقول:

عندما تدق الساعة الثانية عشرة
وتفقد الكرة الأرضية توازنها
ويبدأ الراقصون يفكرون بأقدامهم
سأنسحب إلى داخل نفسي وأسحبكِ معي...

فهل يمكننا هنا أن نتكلم أيضاً على توارد الأفكار والصور بهذه الدقة؟ لمَ لا؟ فأخْيِلة الشعراء تتشابه، ومخيّلاتهم

غالباً ما تلتقي. وما صورة «توازن الكرة الأرضية» هنا إلا مثلٌ على هذا التلاقي.

ولا بد من الإشارة هنا إلى نرجسيّة الشاعرة التي نادراً ما تظهر في هذا الديوان. وكأن هذه النرجسيّة التي أبرزها بشكل فاضح، الديوان السابق «فتافيت امرأة» قد اختفت، وذلك لصالح مازوشية مدمّرة نرى من خلالها ميل الذات الأنثوية إلى عذاب الحب. ويلاحظ ذلك في جميع قصائد «في البدء كانت الأنثى». وكثير من الدلالات اللغوية والبلاغية، من مفردات وصور، تدعم بشكل خاص العلاقة السادية ـ المازوشية التي تعلن عنها الشاعرة في علاقتها مع الرجل المعشوق. وإن أعلنت في بعض الأحيان عن نرجسيتها فلكيْ تذكّر بأنها تعي تأثيرها الأنثوي على محيطها الذكوري وإعجابها بنفسها. فقصيدة «في بيت موزارت» تبيّن النزعة النرجسية هذه والتي لا تلبث أن تتلاشى ـ في مواضع أخرى ـ أمام سادية الذكر:

عندما دخلنا في بيت موزارت في سالزبورغ
ورآني معك
ورأى الكحل العربيّ في عينيّ
جلس على البيانو القديم..

وعزف لنا مقطوعة (زواج الفيغارو)

ونسيَ جميع السائحين (ص ٩٢)

٧ ــ من ينظر في ديوان سعاد الصباح الأخير نظرةً فاحصة، يمكنه الوقوف على وجوه الرجل المتعددة التي توردها الشاعرة كصور فوتوغرافية واضحة كل الوضوح. وصورة (الرجل الملك) تكبر وتتسع لتشغل عدة قصائد. فبعد أن سمت الشاعرة رجلها «ملك الملوك» كما ذكرنا، تلقّبه في القصيدة الثانية والثمانين بـ«الملك». وبعد أن أعلنت ولاءَها له كمستعمر ومجتاح، تبايعه بالإمارة والملك، وتتوجه ملكاً على قلبها. وكأنها ترسي بذلك قواعد الحب العظيم الذي يخرج عن المألوف. وصورة التتويج في قصيدة «الملك» تتسع على مستوى الكون وتشرك فيها العالم الخارج بكليته:

أصرخ: أحبك

فتخرج المدينة برجالها ونسائها..

وشيوخها وأطفالها..

لاستقبالك

وتنطلق الحمائم

وتعزف موسيقى الجيش
وتمتلىء راحات الأولاد
بأكياس الحلوى...
وتضيء المآذن
وتقرع أجراس الكنائس
معلنةً تتويجك
ملكاً على قلبي.. (ص ١١٨)

النفحة النزارية لا يمكن إنكارها في ديوان (في البدء كانت الأنثى)، تلك التي تشير إلى تأثر سعاد الصباح بمدرسة الشاعر نزار قباني. ولربما يذكرنا هذا الولاء المعلن بقصيدة نزار نفسه و(قطته الشامية) التي تنعته طوراً بالملك وطوراً بالمولى. والشاعرة سعاد الصباح، إذ تكشف عن ذاتها الشاعرية المازوشية إزاء رجل مَوْلي وملك، كما تصرح في مواضع عديدة منه، إنما تذكّر بنساء هذا الشاعر اللواتي ذكرهنّ في شعره. وتأتي قصيدة «يوميات قطة» لتؤكد هذا الرأي وتدعمه. ففي هذه القصيدة التي تفصح عن «حالة عشق» تصرّح بها الشاعرة دون مواربة، ترتسم صورة الرجل الذي يحمي، والذي يعطي «مفاتيح الغيوب»؛ والذي يتراءى في عالم نزار الشاعري.

يقول الدكتور الشاعر خريستو نجم في دراسته عن «النرجسية في شعر نزار قباني»(*) بصدد «جدلية العبد والمولى»:

هذا الشعور بالارتياح يتجلّى في تصوير انتصاراته (والضمير يعود هنا إلى شخص الشاعر نزار قباني) على المرأة التي تيّمها بحبه، فأضحت رهن إشارته. وإذا ما نطق بلسانها فلكي تبثّه لواعجها وتباريخ هواها، كأن تبوح بالخوف(...) أو تعلن خشيتها(...) أو تبدي هواجسها(...). ولذا نراها تشكو من ضعفها أمامه(...). ولعل القصائد التي يتحدث فيها على لسان المرأة إنما جاءت كلها لتعلن ولاءها له وتبايعه بالإمارة والملك... (ص ٢٠٦).

وإن كنا قد أشرنا إلى وجود الشاعر نزار في قصائد سعاد الصباح فلأننا قد وجدنا بأن الإشارة إليه ضرورية، ذلك لأن في شعر سعاد نفحة نزارية لا يمكن أن تأتي في السياق دون تعليق. فالضمير الوجداني الأنثوي الذي تفصح عنه الشاعرة يأتي مطابقاً للذات الأنثوية التي تميّز نساء الشاعر نزار وانفعالاتهن أمامه. ومن يرجع إلى «قصائد متوحشة» لنزار ويلاحظ تصوير «القطة» وذكر «المدية» أو «السكين»، يدرك مدى الارتباط الذي يقرّب صور سعاد من صور نزار. وفي الموضوع نفسه يتابع الدكتور خريستو نجم فيقول:

(*) «النرجسية في شعر نزار قباني». دار الرائد العربي. بيروت ـ لبنان، ١٩٨٣.

«ورغم أن هذا النوع من الشِّعر أصبح ظاهرة مألوفة في نتاج نزار، إلا أن الإشارة إليه ضرورية لوفرته في ديوان (قصائد متوحشة) حيث نسمع «قطته الشامية» تنعته تارة بالملك وطوراً بالمولى:

قيّدني يا ملكي الشرقي فإني امرأة شرقية

إني مولاتك يا مولاي فغص **في صدري كالمدية**»

(ص ٢٠٦)

وصورة المدية المرمزة تتكرر في شعر سعاد. ففي قصيدة «حضارة القهوة» التي يبدو فيها (المعلّم) الذي يعلم ما لا تعلم أنثاه، تقول الشاعرة:

علمتني..

من بين ما علّمتني

أن أشرب قهوة الاكسبرسّو

في المقاهي الإيطالية الصغيرة

على شواطىء كومو

وفنيسيا..

وسان ريمو..

وبعدما رحلت

رحلت الحضارة الرومانية معك

وقُتل يوليوس قيصر...
وصارت رائحة الاكسبرسو
تدخل **كالسكين في خاصرتي؟** (ص ١٠٨)

هل هي محض صدفة أم توارد خواطر، تلك الصور التي تتوازى على خط الشعر البياني فتظهر من بين الوجوه الذكورية العديدة، وجه الشاعر السادي أيضاً؟

٨ ــ وهنا لا بد من الإشارة إلى وجهٍ آخر للذكر المعشوق يرد في القصيدة الآنفة الذكر ويكرَّس في القصيدة الخامسة والثمانين. إنه وجه الرجل العالم بكل شيء كما تصفه الشاعرة، الرجل الذي يهيمن على الجسد كما الروح ضمن ثنائية العبد والمولى. ففي القصيدة التي تحمل عنوان (المعلّم) والتي تجمع في موضوعها العام صفات الذكر الذي تحبه الشاعرة وتخشاه، تنكشف هذه الثنائية وتتبيّن العلاقة الساديّة المازوشيّة:

أيّ رجل أنت **يا سيدي؟**
أية بصمات تركتها على أفكاري؟
أية أسماك متوحشة
أطلقتها في شراييني؟
أية أمصال ثورية حقنتها في دمي؟

فبعد كل يوم أقضيه معك
أعود.. وأنا ممتلئة بالشمس
ومضرجة بالبروق
وفي عينيّ تركض خيول الحرية.. (ص ١٢١)

ويمكننا التحدث هنا عن ثنائية الضحية والجلاد حيث تصبح الحرية حلماً ورؤيا لا يمكن الإمساك بها. وفي هذا الإطار يتحدث الدكتور خريستو نجم عن المعشوقة التي تصبح «فريسة القلق»:

> كل هذا يجعل الشاعر مرتاحاً إلى مجده ارتياحاً تفتقده المعشوقة لأنها فريسة القلق على صاحبها، باعتباره فارساً جوالاً لا يستقر، وأميراً ملولاً سرعان ما يسأم. ولذا نراها تسأله أن يرحل خوفاً على حبهما من الضياع أو السقوط في هوة الملل...

وقد تكون قصيدة سعاد الصباح «ازرعني بين الكلمات» خير جواب على ما يورده الدكتور نجم. فالشاعرة تعبّر عن خوفها الشديد من السقوط في هوة الملل وضياع الحب. فهي تقول:

أخشى جداً..
أن يتحول هذا الحب إلى عاداتْ

(*) المرجع نفسه ص ٢٠٧.

أخشى جداً..
أن يحترق الحلم، وتنفجر اللحظاتْ
أخشى جداً أن ينتهيَ الشعر، وتختنق الرغباتْ.
(ص ٤٤)

هذا الخوف الناتج عن شعور أنثوي مألوف نلاحظه عند نساء نزار قباني. وقد يكون هذا الشعور مشتركاً بين جميع النساء اللواتي يقعن، مثل الشاعرة، في «حالة عشق». فالمرأة تبحث عن الخلود في الحب وبالحب. و(الكلمات) وحدها هي التي تؤمّن للشاعرة شعور الخلود هذا:

أخشى جداً..
أن لا يبقى غيم
أن لا يبقى مطر
أن لا تبقى أشجار الغاباتْ
ولذا.. أرجو أن تزرعني
ما بين الكلمات.. (ص ٤٥)

والحق أن صوراً كثيرةً في شعر سعاد الصباح تكشف عن علاقة متينة مع شعر نزار قباني. وربما يكون تأثر شاعرتنا بشعر نزار قباني وتوارد الخواطر هو العامل الأساسي في خلق هذه

الصور. فالعالم الشاعري عالم خاص بالشعراء فقط. وحدهم يدورون في فلكه. وحدهم يستمدّون صورهم من عناصر فريدة تستعصي على الإنسان العادي، يتحصّن وجدانهم بداخلها فتصبح حصنهم المنيع والممتنع على كل من لا يتذوّق الشعر.

ج ـ الرجل الملاك

١ ـ المرفأ والسفينة

إن من يقرأ قصيدة الديوان الأولى (كن صديقي)، يسمع الصرخة التي تطلقها الشاعرة سائلة بإلحاح بأن يكون الحبيب صديقها وأن يتسامى بأحاسيسه. وإن كانت تقصد في هذه القصيدة الإشارة إلى الرجل الشرقي الذي (لا يهتم بأن يرضي النساء) والذي لا يرى غير (الكحل) في عينيهن و(السوار) في معصمهن، فلكي تشير، بواسطة أسلوب النفي، إلى صفات الرجل الذي تحلم به: الرجل الصديق الذي يُشعرها بوجودها وبكيانها كروح لا كجسد. وهي إذ تُعيبُ عليه أنه «لا يرى فيها سوى قطعة حلوى وزغاليل حمام»، وإذ تكرّر أمامه السؤال الملح (كن صديقي) فإنما لكي تبين له حاجتها ورغبتها. وفي الواقع أن أي علاقة حب لا تتخللها الصداقة ولا يدعمها الحوار هي علاقة مهدّدة بالشلل والجفاف. فالصادقة تمنح علاقة الحب نوعاً من الاستمرارية والخصوبة وتضفي عليها جواً من السلام. وهذا ما ركّزت عليه الشاعرة عندما بيّتْ للرجل رغبتها وطلبت منه أن

يكون «ميناء سلام»:

كن صديقي
كن صديقي
فأنا محتاجة جداً **لميناء سلام**
وأنا متعبة من قصص العشق، وأخبار الغرامْ..

(ص ١٤)

صورة (الميناء) هذه تخدم أهداف الشاعرة البيانية وتدعم فكرتها الشاعرية. ومدلول الميناء واسع جداً وعميق جداً. فهذا المكان المنفتح على السماء كما على الأرض والبحر والأفق هو ملجأ لمن يطلب الاحتماء من العواصف والانواء وهو مرسى لمن يقصد الارتياح من تعب السفر ومشقته. هو أيضاً الملاذ لمن يبغي الشعور بالأمان والاطمئنان. وضمن هذه المدلولات تتبلور صورة الميناء وتتسع. فالشاعرة إذ تطلب من الصديق أن يكون (ميناء سلام) بالنسبة لها، تصبح هي الميناء بالنسبة لرجلها. ميناء حرّ حيث لا يحتاج للحصول على ورقة استئذان، وحيث يحتفظ هو وحده بحق الدخول:

طلبتْ سفن كثيرهْ
اللجوء إلى مرافىء عينيّ

فرفضتها جميعاً
مراكبك وحدها
هي التي تملك حق اللجوء
إلى مياهي الاقليمية...
مراكبك وحدها
هي التي تسافر في دمي
دون استئذان..

والصورة التي تجعل من العينين مرفأ ترد في موضع آخر من الديوان حيث تشبه الشاعرة الرجل بالسفن الراسية في مياه عينيها:

.. وأنا لا أريد أن أطردك
وأغرق سفنك الراسية في مياه عينيّ (ص ٩٤)

وتتغيّر الصورة. فبعد أن تكون عينا الشاعرة هما الملاذ وبر الأمان، يصبح وجه الشاعر جواز سفر يسمح لها بدخول جميع الموانىء والمطارات. ولا تخلو قصائد الميناء هذه من اعتداد بالنفس حيث تتجلى نرجسية الشاعرة بشكل صريح، كما في «امتبازلت العشاق»:

وجهك جواز سفري

أجوب به العالمْ
وأدخلُ به جميع الموانئ والمطاراتْ..
وعندما يراك رجال الأمن
مخبوءاً في عينيّ
يفتحون صالة الشرف لي
ويقدّمون المرطبات والأزهار
ويعطونني أفضلية المرور
لأنني عاشقةٌ.. (ص ٦٨)

ولعل المدلول الأكثر تعبيراً عن الملاذ والملجأ هو ما جاء في قصيدة «آخر المرافىء» حيث تُظهر الصور المتتالية علاقة ذكورية ـ أنثوية فريدة، تتم بين محتوٍ ومحتوىً وفق خط بياني ثابت:

أعدك أن أكون وطنك
فعدني أن تكون عاصمتي
أعدكَ أن أكون سفينة أحلامك..
فعدني أن أكون آخر مرافئك..
وعدتك أن أكون غيمتك
فعدني أن تكون مطري..

إنها تداخل أوّلي بين متكلم ومخاطب يظهرهما

الفعل: أعدك ← فعدْني؟ أكون ← تكون، فيكوّنان نقطة انطلاق نحو علاقة تكاملية ترسم داخل مشهد شيئيْن متداخليْن: وطنك ← عاصمتي؛ سفينة ← آخر مرافئك، غيمتك ← مطري، مع الوجود الدائم لهذا المتكلم الأنثى الذي يدل عليه ضمير الأنا (ي) والمخاطب الذكر حيث يتمثل بالضمير المفعول به أو المضاف (ك).

٢ ـ الوطن

مفهوم الوطن يختلط عند الشاعرة سعاد الصباح بمفهوم العشق. والوطن هو الملاذ حيث يشعر الإنسان بالاستقرار والأمان. وهو أيضاً حيث الحب، وحيث الحبيب. بهذا القدر يتخذ أهميته. وهي، قبل كل شيء، أهمية الزمان والمكان بالنسبة للعاشق. وعلى هذا الأساس تبرز صورة الوطن في قصيدة «إلا مدينة واحدة»:

كلُّ مدائن الأرض تبدو لي على الخارطة
نقاطاً وهميهْ..
إلا مدينةً واحدهْ
أحببتك فيها
وأصبحت فيما بعد..
وطني.. (ص ٦٤)

هذا الارتباط الوثيق بين مفهوم العشق ومفهوم الوطن يتخذ عند الشاعرة مدلولاً معيّناً هو ما يربط السبب بالمسبَّب. وقد يصبح كونياً كما في قصيدة «الحب في الهواء الطلق»:

حيث أكون بحالة عشق
أشعرُ أن العالم أصبح وطني..
وبإمكاني أن أجتاز البحر
وأعبر آلاف الأنهار
وبإمكاني..
أن أتنقّل دون جوازٍ
كالكلمات وكالأفكار (ص ٤١)

وهذا الوطن الوهمي يكبر أو يصغر وفقاً للزمان والمكان وحالة العشق فيهما. فوطن الشاعرة قد يكون بين ذراي المعشوق:

بين ذراعيك
يتحول المنفى
إلى وطن.. (ص ٨٩)

وهي تنشد بإلحاح هذا الوطن الصغير فترد الصورة مرة أخرى في قصيدة صغيرة تحمل عنوان «أنت وطني». فتصبح ذراعا الحبيب وطناً والحبيب نفسه زمن الشاعرة الذي صودر منها:

لم يبقَ لي وطن أعود إليه..
فاجعل من ذراعيك الوطن
هم صادروا زمني
فأصبحت الزمن (ص ١١١)

٣ ـ البحر الأم

وهكذا فإن مفهوم الوطن والميناء والسفينة والمراكب تتضمَّن جميعها معنى الأمان والتعلق الشديد اللذيْن تنشدهما الشاعرة. ولا بد من لفت النظر في هذا الإطار إلى الصورة الخفيّة التي تظهر فقط من خلال مدلولات الميناء والسفينة والمراكب، ألا وهي صورة البحر.

وإن كانت الشاعرة لا تشير مباشرةً إلى هذه الصورة، فهي ترمز إليها بشكل غير مباشر. والمفردة ذاتها (البحر) لا ترد إلا نادراً. عندما تقول إنها «أشرس من أسماك البحر»، هي تذكر هذا الامتداد الهائل من المياه وتشير إلى عمقه. وهذا العمق يتردد في أبياتٍ أخرى عندما تصف حالة العشق عندها:

وبإمكاني أن أجتاز البحر
وأعبر آلاف الأنهار

وعندما تراه (قادماً من جهة البحر..). أو حينما تتكلم عن المراكب (التي تسافر في دمها) وعن (المياه الاقليمية) عندها.

أو عن شعرها الذي يصبح من جراء الحب (أطول نهر في العالم). ولعل حديثها عن صيد اللؤلؤ في بلادها وعن الغواصين الذين (يعطون حياتهم للفوز بدانةٍ جميلة) يذكر بالبحر العظيم. وهي نفسها تعود فتقول بأنها دخلت (بحر حُبّه) لتحصل عليه. فقصيدة «الدانةُ الأغلى» تثير موضوع الماء والبحر الواسع العميق حيث تكثر اللآلىء:

عندما كنت طفلة
كنت استمع مأخوذةً
إلى حكايات صيد اللؤلؤ في بلادي
وكيف كان الغواصون الشجعان
يعطون حياتهم للفوز بدانةٍ جميلهْ..
وعندما أصبحت امرأة
ودخلت بحر حبّكْ
عرفت لذة الغوص في المجهول
لأحصل عليك
يا أغلى دانةٍ في حياتي.. (ص ٧٥)

والشاعرة تلح أحياناً على رمز الماء في بعض القصائد. فهي تذكر في قصيدة «قمع سياسي» الشواطىء والاستحمام:

«غسلت دماغي... من كل الشواطىء التي كنت أستحم في مياهها قبلك». وهي تريده طفلاً تحممه وتنشف له قدميه، في قصيدة أخرى. وتحلم بأنها «أصبحت سمكة تسبح في مياه عينيه الصافيتين». وفي قصيدة الديوان الأخيرة تستنتج بأن «كل شيء يضيق حتى مساحة البحر».

والبحر هو الأم الكونية. وعملية الغوص في الأعماق ينتج عنها علاقة حميمة بين كائن وجماد مصدرهما واحد. فالكائن كان جنيناً يسبح في مياه الرحم. وعلى هذا الأساس يفسّر التحليل النفسي للأدب الرموز المائية، فيبنيها على أساس علاقة تجمع بين الإنسان ومصدره؛ أو على أساس احتكاك مادتين: مادة الجسد ومادة الماء، احتكاكاً يولّد نوعاً من اللذة الحسية عند السابح. ومما لا شك فيه أن صوَر السباحة والغوص والتحميم التي ترد في بعض القصائد تتخذ بعداً خاصاً أساسه العلاقة الحسيّة.

والأم واليمّ يختلطان لفظاً ومعنى. فالماء هو الأم. وهو أيضاً وطن الجنين الأول. ويحرص الطب الحديث اليوم أن تتم الولادة في الماء وينتقل الجنين من مائه الأصلي إلى ماءٍ فرعي لكي لا يصدم بانتقاله من بيئة مائية إلى بيئة هوائية. وقد ذكر في القرآن الكريم: «وجعلنا من الماء كل شيء حي». وفي معمودية

المسيحيين، يطهّر المعمّد بالماء ـ الرمز المطهر الذي يمنحه حياةً جديدة.

فالشاعرة سعاد عندما تتكلم عن البحر أو النهر وعن غوصها في الأعماق أو استحمامها أو سباحتها، إنما تشير إلى هذا الحنين الذي يعتري ذاتها إلى وطنها الصغير الذي هو مصدرها. ونحن نراها دائبةً في البحث عن وطنٍ يحميها وملاذ تلجأ إليه. إنها فكرة الولادة والانبعاث تلك التي تولّدها عملية الاندماج بالبحر. وهي فكرة القضاء على القلق الناتج عن انفصال الجنين عن أمه ومائه. فالغوص والسباحة هما أفضل صورة لمشهد جسدين متداخلين. فالشاعرة تتحد مع البحر وتحس بالارتياح، وبهذا الشعور الطفولي الغريزي الذي يعتري الجنين وهو في بطن أمه. ولا بد من الإشارة هنا إلى الصورة الأمومية التي تجمع الرحم والجنين والأم، وكنا قد أشرنا إليها سابقاً في موضع آخر من هذه الدراسة:

فرحي بلقائك
كالضربة الأولى للجنين على جدار الرحم.

ولا غرابة إذا أصبحت هذه الصورة ملحة في شعر سعاد الصباح. فالشاعرة توخّت في علاقتها مع الآخر، أن تكون العلاقة هذه أمومية.

٤ ـ الارتداد نحو الطفولة

ظاهرة الارتداد نحو الطفولة تشكل اليوم موضوعاً هاماً بالنسبة إلى التحليل النفسيّ للأدب. ومن الواضح أن اختيار الشاعر لصورة دون أخرى ولموضوع دون آخر ليس عملاً مجانياً، وإن كان أحياناً غير مقصود يقرّره اللاوعي أو الحدس الشاعري. وإن كانت الشاعرة قد لعبت دور الأم في العلاقة الذكرية ـ الأنثوية معتبرة الحبيب طفلها المدلّل الذي يحوز كل اهتماماته، فهي أيضاً تتوق لأن تكون طفلة وتحنّ إلى ذلك العهد الطفولي.

وكثير من قصائد ديوان «في البدء كانت الأنثى» تتميّز بهذا النكوص نحو الطفولة. فالإنسان كائن مطبوع على الحنين. وفي وسط العالم القلق العنيف حيث يعيش، يشتد هذا الشعور بالنكوصية. واسترجاع الطفولة ما هو سوى استرجاع الزمن المفقود حيث الأمان والدعة.

وعهد الطفولة يُعتبر عند الشاعرة محطة زمنية ثابتة بها تتوازى بقية المحطات الزمنية الأنثوية، ومنها تنطلق. وفي الديوان

قصيدتان قصيرتان تأتيان على ذكر هذا النكوص والارتداد نحو تلك المرحلة الزمنية المكانية التي تُطبع بالبراءة. القصيدة الأولى هي التاسعة عشرة في الديوان، عنوانها يرمز إلى النسبة القصوى (أعلى شجرة في العالم) وتبتدىء بمحطة زمنية نكوصية:

عندما كنت طفلة..
كنت أتصور أن الشجرة
هي أعلى مكان في العالم..
وعندما أصبحت امرأة
وتسلقت على كتفيك
عرفت أنك أكثر ارتفاعاً من كلّ الشجر..
وأن النوم بين ذراعيك
لذيذٌ.. لذيذ..
كالنوم تحت ضوء القمر (ص ٥٤)

ومن الملاحظ أن بنية القصيدة اللغوية ـ البلاغية تتشكل وفق مخطط واضح: (عندما كنت طفلة / كنت + وعندما أصبحت امرأة/ عرفت). أي وفق مرحلتين متكاملتين ترتبط كلٌ منهما بزمن معيّن وواقع نفسي معيّن. وإن كان الزمن الماضي يسيطر على ابعاد القصيدة حيث يتم الحدث، فهذا الزمن

متحولٌ يُظهر المرحلة الزمنية الهامة بالنسبة للذات الشاعرة، وهي المعرفة. «عرفت»: هو الفعل الناتج عن مرحلة التحول هذه. والقصيدة كنص تعتمد بعديْ الزمان والمكان. تؤكدهما الأدوات النحوية من حروف جرّ (في، على، بين، تحت) وظروف زمانية أو مكانية مثل (عندما)، نقطه الانطلاق الزمنية. وما نص القصيدة كلها إلا مصاهرة بين هذين البعديْن الهامّيْن، في الواقع، بالنسبة للذات الأنثوية.

وهذه الذات دائمة الحضور في النصّ، بل هي تشكِّل المحور الأول والأخير فيه. تظهر تنوّع مصادرها المعرفية، ففي الخط الزمني الذي ترسمه بعدٌ إنسانيّ وكوْنيّ. فإن كانت االقصيدة تحاكي التجربة الذاتية المغلقة في القراءة الأولى، فإنها في القراءة الثانية، تصبح تجربة إنسانية شاملة بها تتخذ العناصر الكونية (الأشجار ـ القمر) بُعداً خاصاً.

وإن كنا قد أشرنا في هذه القصيدة إلى ما يميّز بنيتها البلاغية وتركيبتها المحورية، فلأن هذه البنية وهذا التركيب يتكرَّران في قصيدة أخرى تتشكل بالطريقة نفسها إلا أنها تتمحْور حول عنصر كوني مضاد: فمن موضوع الأعالي، تتحول الشاعرة إلى موضوع الأعماق، ومن التسلق إلى الغوص. وهما تجربتان

متعاكستان على مستوى الكون. هكذا تستوي قصيدة «الدانة الأغلى»:

عندما كنت طفلةْ
كنت أستمع مأخوذهة
إلى حكايا صيد اللؤلؤ في بلادي
وكيف كان الغوّاصون الشجعانْ
يعطون حياتهم للفوز بدانةٍ جميلةْ..
وعندما أصبحت امرأةْ
ودخلت في بحر حبك
عرفت لذة الغوص في المجهولْ
لأحصل عليك.. (ص ٧٥)

والتوازي اللغوي والبنيوي مع القصيدة السابقة لا يخفى على القارىء. فالتشكيل التالي (عندما كنت طفلة/ كنت + وعندما أصبحت امرأة/ عرفت) هو الذي يبني النص. ومن المعروف أن التكرار بالنسبة للأشكال اللغوية أو النحوية ليس بعملية مجانيةٍ يأتي بها الشاعر صدفة. إنما هو وليد التجربة اللاواعية، حيث إن الذات الإنسانية تختزن الصور المؤثرة فيها وتخرجها بغياب الضمير الواعي.

نقطة الانطلاق، إذن، هي مرحلة نكوص تعود من خلالها الشاعرة، في هاتين القصيدتيْن، إلى عهد الطفولة. وإن كان النكوص يعني الحنين عادة، فإن هذا الحنين يتركز على المرحلة الثانية (عندما أصبحت امرأة). فهذه المحطة الزمنية بالذات هي التي تتّخذُ الأهمية الخاصة ونحوها يتوجه الحنين. ذلك لأن المحور يتبدّل من (الأنا) الخاص إلى ذات الآخر، وبوجود هذه الذات المعْشوقة يتحول المستوى المكاني إلى بعد زماني تتلقاه الذاكرة وتحتفظ به.

٥ ـ الشجرة والنهر

إن الأنوية التي تعتمدها كثير من قصائد ديوان سعاد الصباح ما هي إلا معبر (أنا) الآخر والولوج إلى ذاته. فكثيراً ما نرى أن الذات الأنثوية تتلاشى لتحل مَحلها الذات الذكرية المعشوقة. هذه الحلولية، إن أمكن القول، تكشف عن ذاتها في القصيدتين السابقتيْن، «أغلى شجرة في العالم»، «الدانة الأغْلى»، اللتين تعتبران إشارتين مجازيّتين إلى تلك الذات الذكورية التي تصبح محور النصّيْن وهدفهما. إلا أن الحدث اللغوي الملفت للنظر هو أن الشاعرة تلجأ إلى استعمال أفعل التفضيل في دائرة المطلق، لتحديد الذات الذكورية وتعريف القارىء بها. هنا لا بد من الإشارة إلى قصيدة ثالثة تعتمد الأسلوب نفسه وهي «أطول نهر في العالم»:

عندما أرقص معك
يصبح خصري سنبلة قمح
ويصبح شعري
أطول نهرٍ في العالم.. (ص ٦٧)

وإن كان الوصفان الأولان يميّزان المعشوق، فالوصف الثالث يميّز العاشقة وشَعرها. (أعْلى - أغْلى - أطول) جميعها صفات ترتقي بالذات نحو اللامتناهي ونحو المطلق. وبهذا يكتسب المعشوق هوية الفرادة والوحدوية. فهو - دون سائر البشر - يتمتع بتلك الصفات.

والشاعرة تستعير مفهوميّ «الشجرة» و«اللؤلؤة» لترمز بهما إلى من تحب؛ ومفهوم «النهر» لتدلّ به على ما تحدثه عندها ذاتُ من تحب. فالمحور الموضوعي يصبح هذه الذات وتأثيراتها.

وجدير بالذكر أن الشجرة تعتبر رمز العطاء، ورمز السمو والرفعة، وفي الشجرة غريزة أمومية. فهي تلد التمر وتعطي الغذاء. تحمل وتلد كالأنثى. أما اللؤلؤة فهي النادر وأحياناً المستحيل. موطنها القاع والماء، لا الأعالي والفضاء كالشجرة. هي الانغلاق أيضاً الذي يتصالب وهذه الحال مع الانفتاح على الكون عند الشجرة. وكأن الشاعرة تريد أن تعطي الحبيب أبعاداً كونيّة نادرة. أما مفهوم النهر، فهو يشير إلى الزمن الهارب. وليس من أحد كالأنثى يعيش هذا الزمن ويحسّ. فهي تتحسّسه بجسدها وأحشائها. وما الحمل والولادة والرضاعة سوى محطات زمنية نسائية لا يعرفها الذكر. وتبقى صورة الخلود ماثلة في هذه

القصيدة، فالنهر هو نهر الزمن وحالة الحياة الأبدية.

وهكذا فإن حب الشاعرة يصبح حباً كونياً يتصالب مع حدود الزمن المتسارع. وكوْن شعرها أصبح (أطول نهر في العالم) يلفت النظر إلى التفاف الزمن بالشاعرة: إحاطته بها وإحاطتها به وكأنها أصبحت جزءاً منه. وبذلك يتضح مفهوم القصيدة السابعة والسبعين في الديوان حيث تقول الشاعرة في (الحب على مستوى الكون):

عندما أحبكْ
أتجاوز حدود العلاقة الخاصهْ
لأدخلَ في علاقة حب
مع العالم كلهْ (ص ١١٣)

وهنا تموضع الشاعرة هذا الحب في اللامحدود واللانهائي فيتّخِذُ صفة المطلق الذي عنتْه في العناوين، كما في النص. فالشجرة والنهر يعنيان العموديّ المسطح، وهما يشيران، كما ذكرنا، إلى العلوّ وإلى الامتداد. بُعدان مميّزان تطالعنا الشاعرة بتفضيلهما والتماهي بهما.

وفي الديوان، تتخذ الشجرة رمزاً خاصاً يختلف عن المألوف فهي تقصد فيها العلو والامتداد إلى فوق حيث الطبقة

الهوائية. والشاعرة تظهر إعجابها بهذا العنصر الكوني لا لأنه معطاء وخيّر بل لأن علوّه يذكرها بالآخر. فإن تماهت بالنهر المنساب ناسبة إليه شعرها، فلأن هذا التماهي يبرز، بتعاكسية الأشكال والحركة، ماهية هذا الآخر الذي يشبه بعلوّه (أو استعلائه) الشجرة الممتدة عمودياً. فهي تقول في «أعلى شجرة في العالم»:

عندما كنت طفلة
كنت أتصور أن الشجرة
هي أعلى مكان في العالم...
وعندما أصبحت امرأةْ
وتسلقت على كتفيك
عرفت أنك أكثر ارتفاعاً من كل الشجرْ... (ص ٥٤)

من هذا «الحب على مستوى الكون» تستعير الشاعرة إذن صفات العناصر الطبيعية والكونية لتصف بها المعشوق. حتى السماء، تصبح من وجهة نظر حلولية، شخص الآخر، يحل بها وتحل به في وحدة، وحدها الشاعرة تراها وتعيشها. كذا يبدو لنا هذا المعشوق في قصيدة «أسئلة»:

يسألونني ما لون السماء؟
هل هي زرقاء؟

أم حمراء؟
أم بنفسجية؟
فأطلب منهم أن يتوجهوا بالسؤال إليك
لأنك سمائي... (ص ٩٣)

إلا أن تفضيل الشاعرة للشجرة وما ترمز إليه يظهر بوضوح في أكثر من قصيدة. الشجرة في الغابة ـ موطنها ـ وحولها الأوراق ـ أفكارها المتناثرة. هذه العناصر الطبيعية «تتأنْسن» تحت قلم الشاعرة، تتحد مع الإنسان وتتقمص ذاته. فالأشجار لها ذاكرة تُقرأُ، والغابة تحزن، تبكي، تشعر بالتذكار. والأشجار تتألم وتتوجع وتتذكر ماضيها. التشبيه بليغ ومعبّر يظهر مدى التأثير الذي تتركه في نفس الشاعرة رؤية الأشجار والغابة. وهذا ما تصرّح به قصيدة قراءة في ذاكرة الأشجار:

أمشي كل خريفٍ في الغابات
لأغسل وجهي بالأمطار
هذا ورق أصفر
هذا ورق أحمر
هذا ورق مشتعل كالنار (ص ٣٩)

والشاعرة تلمّح إلى الحزن بشكل سريع تعكسه المفردة

«خريف» وإلى حاجتها لغسل هذا الحزن. وربما في ذلك الاغتسال تطهير لجرح أو لذنب. وبقية القصيدة تورد التساؤلات العديدة التي تطرحها والتي تجعلها تتوحد مع الطبيعة في حزنها وألمها وبكائها. إذ تقول:

أسأل نفسي:
وأنا أمشي فوق نثارات الياقوت
أهذا ورق.. أم أفكارْ؟
وهل الغابة تحزن أيضاً؟
تبكي أيضاً؟
هل هي تشعر بالتذكار؟
هل تتألمْ؟
هل تتوجّعْ؟
هل تتذكّر ماضيها الأشجار؟ (ص ٣٩)

وهذه التساؤلات تعكس جواً عاطفياً مشحوناً بالحيرة وكأن الشاعرة تتماثل وتتحد بهذه العناصر التي تذكّرها بذاتها الأنثوية.

د ـ السادية الذكورية

من يقرأْ ديوان الشاعرة سعاد الصباح «في البدء كانت الأنثى» يستطيع أن يلحظ التقلبات السريعة لهذه الأنثى (البدائية) إن صحّ القول، ونظرتها المتغيّرة بالنسبة للذات الذكورية. وهي، إن كانت تصوّر الحبيب كعالَم لامتناهٍ، نادرٍ ومعطاء، فهي نفسها تعود وترسمه بشكل مغاير. فهذا الحبيب الكوْني هو أيضاً الساديّ الذي تخافه وتخشى غدره. وقد ركّزت الشاعرة على ناحية الغدر هذه، وجعلتها صفة ملاصقة لتلك الذات الذكورية التي جعلتْ منها موضوعَ عشقها، ومحور أحلامها.

خمسة أحلام في خمس قصائد مرقّمة (من واحد إلى خمسة) تروي فيها الشاعرة ما جاء في كل منها لتخلص إلى رسم صورة السادي الغادر. ففي قصيدة (حلم ١) تقول:

حلمت ليلة أمسْ
بأنني أصبحت سنبلة
في براري صدرك

خفت أن أقص عليك الحُلُم
حتى لا تأخذني إلى خباز المدينهْ
فيحوّلني إلى رغيف ساخن
وتأكلني... (ص ١٢٧)

وتشبيه الذات الأنثوية بالسنبلة وذات الآخر بالبراري يبرز الفارق الكبير بين هاتيْن الذاتيْن. فالسنبلة رمز الخير والبركة والقوت والأمل الواعد؛ والبراري هي رمز القحط والوحشية والوحدة. وخوف الأنا الشاعرية في هذه القصيدة هو خوف من الانسحاق بلظى النار والاغتراب. أمّا عملية التحويل (فتحوّلني)، وعملية الأكل (فتأكلني) أي المضغ والالتهام، فهما خير مبرّر لهذا الخوف.

وفي هذا التشبيه إشارة ـ ليس فقط إلى سادية الحبيب ـ بل إلى الابتزاز والغدر اللذين تخشاهما الأنا الشاعرية.

أما الحلم الثاني (حلم ٢) فهو ينطلق من المبدأ نفسه وينبني على الموضوع نفسه، إلا أنه يغيّر في المدلولات وتضميناتها. تقول الشاعرة:

حلمت ليلة أمسْ
بأنني أصبحتُ سمكهْ

تسبح في مياه عينيك الصافيتيْن
خفت أن أقص عليك الحُلُمْ
حتى لا تغلق أهداب عينيك عليّ
وتخنقني.. (ص ١٢٨)

السمكة والمياه والأهداب، جميعها عناصر أمان واطمئنان. والسمكة في عالمها المائي هذا ترمز إلى ذات الشاعرة التي تتماهى معها. وقد تكون صورة الخنق بالأهداب خير دليل على عاملي الغدر والوحشية اللذيْن تنسبهما الشاعرة إلى الرجل الذي تعشق، وإلى ساديّته.

والحلم الثالث محوره فكريّ. فالشاعرة «قصيدة سريّة» وبما أنها سريّة فهي تخشى الناشر. تقول سعاد في (حلم ٢):

حلمت ليلة أمس
بأنني قصيدة سريّة
مخبوءة في أحد جواريك
خفت أن أقص عليك الحلم
حتى لا تعطيها إلى أحد الناشرين
فتفضحني (ص ١٢٩)

القصيدة/ الجارور/ الناشر، ثلاث مفردات ينبني عليها

حلم الشاعرة. ومن هذا المحور تنطلق ثلاث علاقات، أولاها داخلية وهي ما يربط القصيدة بالجارور، وثانيتها خارجية، تكوّن مصدراً لحالة شرٍ مهدّدة (الفضيحة).

الحلم الرابع يُدخل في بُنْيته العلاقة الجسدية. وحتى في هذا المجال نجد هذه العلاقة مهدّدة بساديةٍ ذكورية غادرة:

حلمت ليلةَ أمس
بأنك اشتريت لي يخْتاً خرافياً
يتنقل بي من شفتك العليا
إلى شفتك السفلى
من ذراعك اليمنى
إلى ذراعك اليسرى
خفت أن أقص عليك الحُلُم
حتى لا تبيع يخت أحلامي
وتبيعني.. (ص ١٣٠)

الحلم والخرافة ما هما سوى تلك العلاقة الجسدية الفريدة التي ترمز إليها الشاعرة باليخت المتنقل. والأحلام ترتطم بأرض الواقع، واقع الأنثى المازوشية في معاملتها مع السادي.. وعمليّة بيع الحلم تضمن كثيراً من المعاني البعيدة أولها أن القطبية

الذكورية الأنثوية لم تعد بالنسبة للشاعرة سوى خرافة، إذا اعتُبرتْ هذه المفردة بمعناها الثنائي: فالخرافة هي كذبة وهي في الوقت ذاته حالة مذهلة ترتبط بالواقع. تلك هي حال الذات الأنثوية الشاعرة في (حلم ٤).

وهذه الخرافة تكبر في (حلم ٥). فـ«أشجار الحنان» و«حليب العصافير» و«فاكهة القمر» تصبح هي الأخرى خرافة:

حلمت ليلة أمسْ
بأنني مستلقية تحت أشجار حنانك
وأنك تسقيني حليب العصافير
وتطعمني فاكهة القمر
خفت أن أقصّ عليك ما رأيتْ
حتى لا تضحك من تخيلاتي
وتسرق صندوق أحلامي. (ص ١٣١)

من يكون إذن هذا السادي الذي يحرّم على الذات الأنثوية لذة الحلم؟ فالشاعرة تعيش حالة حب، وفي حالة الحب يهرب الواقع وتتبدل الأشياء. فإذا بـ«الحنان» يتشعب إلى أغصان وارفة ظليلة، والعصافير تعطي «الحليب» والقمر يعطي «الفاكهة». حالة الحب تغيّر حقيقة الكون وتغني الخيال والتخيّلات وتحيل

العالم إلى «صندوق أحلام». والصورة التي أعطتها الشاعرة عن الوضع السادي المازوشي الذي تعيش فيه تكبر وتغنى وذلك بفضل العناصر الكونية العديدة التي أدخلتها على بنية هذه الصورة.

وهكذا فإنّ الشاعرة تحاول في الأحلام الخمسة أن تعرض المسار الوجداني العاطفي الذي تعيشه. وهو مسار مدمِّر يظهر الوجه الأخير للذات الذكورية كما تراه هي: ساديّاً، مبتزّاً، مدمّراً، عدوانياً، غادراً. وما الأفعال التي تختم القصائد الخمس سوى إشارة إلى المعاناة الداخلية ومسبّبها: «تأكلني»، «تخنقني»، «تفضحني»، «تبيعني»، «تكسر صندوق أحلامي» فجميع هذه الأفعال تتضمّن العمل المدمّر، حيث إن الفاعل فيه هو الرجل، والذات الأنثوية الممثلة بضمير الياء هي المفعول به. وعنصر الخوف يشكل المحور الأساسي الذي عليه ترتكز هذه القصائد. وعليه، إذا كان الحب يقتضي الاعتراف بالآخر ذاتاً وموضوعاً، فإن هذا الآخر يخالف القاعدة ونراه لا يعترف بحبيبته لا ذاتاً ولا موضوعاً. هذا وضع السادي.

هـ ـ تحليل الذات الأنثوية

لا عجب ان كان ديوان «في البدء كانت الأنثى» يحمل في سطور قصائده تحليلاً دقيقاً للذات الأنثوية.. فكاتب الديوان أنثى وأكثر من ذلك أنثى في حالة عشق كما تؤكد الشاعرة بنفسها. وحالة العشق هذه حالة خاصة جداً عند النساء قد تبدو في بعض الأحيان أقرب ما تكون من الحالة المرضية. والأعراض، إن أمكن القول، التي تطالعنا بها كاتبة الديوان والتي تختص بحالة العشق هذه لست غريبة كل الغرابة عن عالم النساء. وربما أوجزت الشاعرة سعاد في سطرين أو أكثر حلم المرأة ومطلبها عندما تكون في حالة عشق. ففي «يوميات قطة»، سمعناها تقول:

أنا في حالة عشق.. يا حبيبي
نعمة كبرى بأن أفتح عينيّ صباحاً
فأرى في جانبي من أناديه «حبيبي»
نعمة أن أشرب القهوة ما بين ذراعيك...
(...)

نعمة أن تشعر الأنثى بإنسان يغطيها

ويحميها.. ويعطيها مفاتيح الغيوب... (ص ٣٥)

والسطران الأخيران يقولان باختصار متطلبات الأنثى العاشقة. وهي متطلبات واهية، خفيفة إذا ما قارنّاها بمتطلبات الرجل.

ولعل الأنثى ـ إن لم تكن في حالة عشق ـ تبقى واعيةً لمشاكلها، مدركةً لذاتها. فالشاعرة تُرسي قواعد الديمقراطية بين الرجل والمرأة. إنّها تصرح بضرورة المشاركة ولا تتردد في أن تصف الرجل الذي لقّبته بهولاكو من ناحية حسيّة محصنة:

إن شفاهك مثل الشوك

وإن سريرك مثل القبر (ص ٣٢)

وتطلب المساواة في التجربة الجسدية، وتنادي بتكافؤ الفرص:

إني في حال الغليان

وإنك رجل تحت الصفر (ص ٣٣)

والحقيقة أنه في ديوان الشاعرة سعاد الصباح عرضٌ لحالات حب خاصة إنما تتخذ في كثير من الأحيان أبعاداً شمولية،

أي أنها تصبح حالات أنثوية عامة. وهذا ما تختص به القصائد الصغيرة.

وجميع هذه القصائد التي تتحدث عن «حالات الحب» تبدو مغلّفة بالزمن. فالحالة تبدأ في لحظة معينة هي لحظة الشوق. وهذه اللحظة تعتبر نقطة انطلاق للحدث ـ الحالة.

فقصيدة «الهاوية» تبدأ بالظرف الزماني «كلما» الذي يشير بمدلوله إلى عملية التكرار والمعاودة. وقصيدة «الحب في الهواء الطلق» تبتدىء بجملة الفعل المضارع ـ أي الحالة الحاضرة ـ يتقدمها الظرف الزماني «حين» الذي يتكرر ثلاث مرات في القصيدة، ممهداً لثلاث حالات محددةٍ زمنياً. أما قصيدة «التوقيت النسائي» فيخترقها على مرتين الظرف الزماني «عندما»، محدّداً لحالتين.

وتكاد لا تخلو القصائد الصغيرة من الظرف المشير إلى الزمن. فهذا الدال يبدأ بوجه عام الحالة التي هي قبل كل شيء مثبتةٌ في الزمن وإلى الزمن. فنحن نقرأ بعد ذلك:

عندما أودعك في المطار

في قصيدة: رائحة (ص ٥٧)

عندما أرقص معك

في قصيدة: أطول نهر في العالم (ص ٦٧)

وعندما يراك رجال الأمن

في قصيدة: امتيازات العشاق (ص ٦٨)

عندما أعود من السفر

في قصيدة: السفر المستحيل (ص ٧١)

عندما أصبحت امرأة (٢)

في: الدانة الأغلى وأعلى شجرة

عندما كنت طفلة (٢)

في: الدانة الأغلى وأعلى شجرة

حيث تأتيني مساءً

في: المعركة الأخيرة (ص ٨٥)

عندما تكون المرأة في حالة عشق

في: عندما (ص ٩٠)

عندما دخلنا منزل موزارت

في: في بيت موزارت (ص ٩٢)

عندما تتحدث

في: ازدواجية (ص ١٠٤)

عندما تسافر ـ عندما يطلب

في: العودة إلى الزنزانة (ص ١٠٦)

بعدما رحلت

وعندما يصبح رجلاً

في: عقوق (ص ١١٢)

عندما أحبك

في: الحب على مستوى الكون (ص ١١٣)

وعندما رأيتني مكسورة

في: دراكيولا العربي (ص ١٢٢)

هذا عدا عن الظروف الأخرى التي تشير إلى الزمن، ثم المفردات بمدلولاتها، مثل «بعد هذا اليوم»، «قبل ذلك»، أو «كلما» الذي يدل على الزمن المتكرر. كل تلك الظروف الزمنية هي إذاً بداية للحظة حب أو ألم. بداية لحالة أو لأزمة. وهذه الأزمة قد يمكن تعميمها. فهي في التجربة الوجدانية الجسدية التي تعيشها الشاعرة، لأنها تعني النساء بوجه عام.

والشاعرة سعاد تتكلم في قصيدة «الحب في الهواء الطلق» عن ذاتها الأنثوية التي تخضع في لحظة من اللحظات لحالة العشق فتقول:

حين أكون في حالة عشق
أشعر أنني صرت بوزن الريشة
أني أمْشي فوق الغيم
وأسرق ضوء الشمس
وأصطاد الأقمار (ص ٤٠)

ونحن نعلم أن كثيراً من محلّلي النفس كانوا قد اعترفوا بظاهرة انعدام الوزن هذه التي تتحدث عنها الشاعرة، والتي تظهر في حالة العشق عند المرأة. كما أنهم أقروا بالشعور الكوني الذي تحسه المرأة في حالات الحب. والشاعرة سعاد لا تخرج عن هذا المفهوم عندما تصرّح:

حين أكون بحالة عشق
أشعر أن العالم أضحى وطني (ص ٤١)

وبأن الحب قوة تستمدها الأنثى العاشقة من الرجل الذي تطمئنّ إليه وتبدّد خوفها. وبهذا المعنى تقول الشاعرة:

حين تكون حبيبي
يذهب خوفي..
يذهب ضعفي.. (ص ٤٢)

وتحليل الذات الأنثوية في الديوان لا ينحى في كثير من الأحيان منحى الخصوصية. ففي قصيدة «عندما» مثلاً، تختفي الذات الشاعرية ويحل محلها اسم الجنس (المرأة) الذي يمثل جميع النساء. وتصبح هذه القصيدة الصغيرة المبنية على جملة واحدة موزّعة على ثلاثة أبيات، نوعاً من التعريف أو الاستنباط:

عندما تكون المرأة في حالة عشقْ
يصير لون دمها
بنفسجياً...

هذا التبدّل البيولوجي في حالات العشق تكلم عنه ستاندال إذ قال: «عندما تكون المرأة في حالة حب يتبدل حتى لون عينيها». والصورة التي أعطتها سعاد الصباح عن هذا التبدّل البيولوجي هي عميقة الدلالة. والشاعرة إذ تتساءل عن السر الحلولي هذا، تبوح بسرّ نسائي يترجم الشعور الذي تحسّه والأحاسيس التي تعتمرها:

أسمع في دمي ضجةً غير اعتيادية
هل هذا هو الحب؟؟ (ص ٩٧)

وكثيرة هي التعْريفات التي توردها الشاعرة كتعميمٍ لتجربةٍ ترفعها إلى المستوى الانساني. وقد يتشكل التعريف بجملة

إسمية تخلو من أي فعل، يحدها المبتدأ والخبر فتأتي كتعريف قاطع. فهي تقول في «كيمياء»:

الحب هو انقلاب في كيمياء الجسد
ورفض شجاعٌ
لروتين الأشياء
وسلطة البيولوجيا (ص ٦٢)

وكأنّ هذا التعريف توكيد صريح للتفاعلات الناجمة عن تواصل جسدين، صادر عن أنثى مدركة (لأناها) الجسدي ومستلزمات هذا (الأنا).

والزمان الأنثوي يتكامل مع المكان الذي لا حدود له في «حالة العشق». فالحب المطلق الذي تتكلم عنه الشاعرة يقابله زمان مطلق وكذلك مكان مطلق. والمكان يوجد بالنسبة للذات الأنثوية حيث يوجد الحب. فإذا كان هذا الأخير موجوداً يصبح المكان واقعاً وحقيقة، يرتبط به تمام الارتباط. فهو حصيلة هذا الحب، من اختراعه وتأليفه. والحب هو الذي يخلق المكان، لا العكس. وهكذا فكل مدائن العالم تبدو «وهمية» بالنسبة للشاعرة إلا المدينة التي أحبّتْ فيها؛ فهي تقول في قصيدة «إلا مدينة واحدة»:

كل مدائن العالم تبدو لي على الخارطة
نقاطاً وهمية
إلا مدينة واحدة
أحببتك فيها
وأصبحت فيما بعد
وطني.. (ص ٤٤)

فعاطفة الحب تضفي على المكان صفات تغيّره وتخلقه من جديد. تجعله عالماً خاصاً تميّزه صفة الانتماء والشعور القومي، ويتخذ أبعاد وطنٍ تنتفي معه الملازمات المكانية العادية. يصبح مكاناً مطلقاً تختفي بوجوده كل الأمكنة الممكنة فلا يبقى إلا هو: كوطنٍ للحب. وقد أشارت الشاعرة أكثر من مرة إلى هذا المفهوم الجديد للوطن الذي تخترعه المخيّلة في لحظة الحب إذ كتبت تقول:

بين ذراعيك
يتحول المنفى
إلى وطن.. (ص ٨٩)

وهكذا فإن مفهومي الزمان والمكان يتكاملان ليشكلا وحدة عضوية متماسكة، هي ما تتشبث به الذات الأنثوية العاشقة. وبتكاملهما تتولد حالة النيرڤانا التي تلمّح إليها الشاعرة، في القصائد القصيرة خصوصاً.

و ـ الهواجس الأنثوية

١ ــ كنا قد أشرنا إلى أن القصائد القصيرة بالذات تعرض لحالاتٍ عاطفية هي أشبه ما تكون بتحليل عميق للذات الأنثوية. والشاعرة تذكر فيها الهواجس التي قد تعترض المرأة في علاقتها مع الرجل الذي تحب. ففي القطبية الذكورية الأنثوية التي تخترق العالم الشاعري في الديوان، ترتسم نقاطٌ عديدةٌ تشكل في معظمها هواجس أنثوية قد يكون أولها عامل الخوف: الخوف من الأخرى. تلك هي صفة أنثوية أكثر منها ذكورية. وقصيدة «فضول» تتخذ من عنوانها غطاءً لتخفي به شعور الخوف هذا الذي يختلط بشعور الغيرة:

أعرف أنني المرأة الأولى في حياتك
ولكن الشيطان الذي يشرب القهوة
معنا كل صباح
يظل يحرضني كي أسألكْ..
«ومن هي الثانية».

أما في قصيدة «سر نسائي» فالشاعرة تعيب على حبيبها صمته. ولعلها هنا تصف الرجل بوجه عام: يكره «التكرار»، يحب الكلام الصامت و«الصمت المتكلم». وهذه ليست طبيعة المرأة. فالمرأة ـ كما تقولها سعاد الصباح بصراحة ـ تحب ترجمة الشعور علناً، والإفصاح عن الحب مباشرة. وقد يكون في هذا الأمر وبالنسبة للمرأة، التواصل الحميمي الحقيقي:

قل لي: أحبّكِ
قل لي: أحبّكِ
أعرف أنك تكره التكرارْ
وأعرف رأيك في الكلام الصامتْ..
وفي الصمت الذي يتكلم
ولكنني امرأة
أحب من يحكّ لي جلد أنوثتي..

والصورة الأخيرة تشير إلى هاجسٍ أنثوي محض هو الجهر بالحب وترجمته بطريقة مباشرة وحسيّة، تضع الأنا الجسدي ضمن اهتمامات الذات الأنثوية الأساسية.

نشوء التواصل الحميمي الحقيقي الذي يدعمه الكلام والحوار يبدو وكأنه مطلب أساسي في العلاقة الذكرية الأنثوية التي

تعيشها الشاعرة. فالجهر والتصريح وإعلان الحب كل هذه الأمور التي تتطلبها المرأة في «حالة الحب»، تصبح ركناً أساسياً في التعامل مع الرجل. فالشاعرة تصرّح في قصيدة «النقاط على الحروف»:

أقول بالفم الملآنِ:
«أحبك».
أقول باللغات التي أعرفها
وباللغات التي لا أعرفها
«أحبكْ»
أقول في اجتماع عامْ
تحضره الشمس. والقمر. وبقية الكواكبْ
«أحبكْ».

وفي الواقع، أن الشاعرة سعاد تضع القارىء أمام حالتين نفسيّتيْن متعاكستيْن: حالة الرجل الانطوائي، المنغلق على ذاته، الذي يتجنب التعبير المباشر ويرضى بقليل الكلام أو عدمه (introverti)، وصورة الأنثى الملحاحة المنبسطة والمتجهة كلياً إلى خارج الذات (extravertie) التي تطالب بالكلام والانفتاح على الآخر، والتي تفرض أيضاً في علاقتها مع الرجل عدم لبس الأقنعة:

فأنا لا أحترم حباً
يلبس الأقنعهْ
ويتحرك خلف الكواليْس
ويسكن في (حي الباطنية) (ص ١٢٠)

وصورة (حي الباطنية) هذه تأتي في نهاية القصيدة لتبرز التهكم الساخر على وضع الرجل الانطوائي. حيث إن إضافة المفهوم التجريدي إلى مفهومٍ مادّي يبرز الغرابة والشذوذ اللذين ينشآن عن تمسك الرجل بصمته في الحالات التي يجب أن لا تراعى فيها مثل تلك الأوضاع.

٢ ــ وذات الشاعرة الأنثوية ترفض إذن واقع هذا الحال. لذا نراها في مواضع كثيرة من الديوان تشير إلى التأثيرات التي تنشأ في النفس من جراء الإفصاح عن الشعور. كقصيدة الملك مثلاً:

أصرخ: أحبك
فتخرج المدينة برجالها ونسائها
وشيوخها وأطفالها..
لاستقبالك
وتنطلق الحمائم
وتعزف موسيقى الجيش... (ص ١١٨)

فكل هذه الصور المأخوذة من العالم الخارجي تتّحدُ لتكوّن الرمز المادي الذي يشير إلى الوضع المعنوي العاطفي الذي يخلقه الشعور بالإجهار والإفصاح. وهو عالم أقل ما يقال عنه أنه عالم بهجة وفرح وحياة. هو الانبعاث بعد موتٍ مؤقتٍ تنهيه صرخة حب.

أما قصيدة «الخاتم»، فهي تحكي عن مدى التأثير الداخلي الجسدي الذي تحدثه هذه الصرخة:

أصرخ أحبكْ
فيستدير فمي
كخاتم ياقوت.. (ص ١٠٧)

وكذلك في «الجوء غير سياسي»، تعبّر الشاعرة عن تأثير الكلام بصورة مستمدة من العالم الخارجي، تعكس السلام والراحة والحياة:

أصرخ أحبكْ
فتترك الحمائم سقوف الكنائس
لتعمر أعشاشها
في طيات شعري.. (ص ١٠٥)

وفي قصيدة «القمر الهارب»، تنعكس كل معاني

الاطمئنان والهدوء، فعالم الشاعرة الصميمي يصبح مضيئاً بالنور فريداً من نوعه:

أصْرخ: احبك
فيترك القمر بيته.. وزوجته.. وأولاده
ويندسّ تحت شراشفي (ص ١٠١)

تلك هي هواجس أنثوية يعرضها الديوان بشكل متكرر فتتوسع لتصبح فكرة ثابتة تتملك الشاعرة وتمتلك ضميرها الوجداني. وفي جميع القصائد التي أشرنا إليها في هذا المجال يظهر لنا وجه المرأة العاشقة التي تكره الصمت وعدم الكلام في علاقتها الحميمية مع الرجل. هذا الرجل الذي تعطينا صورة عنه بأنه يعيش في «حي الباطنية» و«وراء الكواليس»، فتطالبه بأن يخرج من هذا «الحي»، وينزع عن وجهه القناع. فإلى متى سيظل هذا الآخر في انطوائه وصمته؟ فعالم الكلام بالنسبة للشاعرة هو عالم الحياة والحرية والانفتاح.

٣ ــ هاجس أخير يميّز وجدان الأنثى ويثير قلقها، وهو الخوف من النهاية. والنهاية هي طرف زمن يتسع أو يضيق وفقاً للظروف النفسية التي تعيش بها الذات. والخوف من النهاية هو الخوف من الموت، موت الأشياء وموت العاطفة وموت الإنسان.

لذا كانت فكرة النكوصية والعودة إلى الطفولة هي فكرة الخلود التي يسعى إليها الفنان عامة. أو هي هروب من الواقع أو خروج منه لأن هذا الواقع يرتبط بالنهاية، أي التوقف الزمني. وقد سبق أن بحثنا في الزمن الأنثوي وكيف أن هذا الزمن يختلف بمفهومه عن الزمن الذكوري. فالرجل لا يمكنه تقييم الزمان من ناحية جسدية كما بإمكان المرأة أن تفعله. فجسد الذكر خُلق ليحطّم الزمان وينهيه لا ليتحسّسه، ربما في سبيل انبعاث جديد. والشاعرة سعاد الصباح تتحدث عن «توقيت نسائي». وهذا التوقيت لا يتم بدون وجود الآخر. والمرأة التي لا تخضع لنظام الزمن العادي تتقيّد بتوقيتٍ يفرضه عليها عالمها الداخلي:

لا يوجد توقيت شتوي لمشاعري
ولا توقيتٌ صيفي لأشواقي
إن ساعات العالم كلّها
تضرب في وقتٍ واحدْ
عندما يحين موعدي معكْ
وتسكت في وقت واحد
عندما
تأخذ معطفك... وتنصرف (ص ٤٦).

والصورة بليغة الدلالة. فالشاعرة تقابل بين زمنيْن: زمن عام كونيّ تدخل في حساباته الفصول من صيف وشتاء، والأوقات العالمية، وزمن خاص يتجمع في برهةٍ قصيرة تصفها الشاعرة وكأنها ومضة سريعة أبرزتها الجملة القصيرة (تأخذ معطفك وتنصرف). هذا التقابل بين الوقت العام واللحظة الخاصة يبرز الصراع في النفس الأنثوية التي يتقاذفها عامل الخوف من النهاية وانقضاء اللحظة. فالحب الذي تصفه هو مبرّرٌ لوجودها وكيانها كأنثى، و«تفوقها» في عالم الأنوثة لا بل هو قدرها:

كنت أدري ـ قبل أو أولد ـ أني سأحبكْ
بعد أن جئت إلى العالم.. ما زلت أحبك
إن من أعظم أعمال التي حققتها كامرأة
أني أحبكْ.. (ص ٤٧)

وهكذا فإن الزمن الحقيقي لا يبدأ إلا بهذا المعشوق ولا ينتهي إلا به. ومن هنا كانَ الشعور بالخوف على هذا الامتداد الزمني الهائل الذي يلازم الذات الأنثوية.

٤ ـ الكلام عن الحب

لئن كان الرجل الذي وصفته الشاعرة سعاد الصباح في ديوانها صموتاً لا يحب الكلام في لحظة التواصل العاطفي أو الجسدي، فإن الأنثى التي تتكلم بلسانها في هذا الديوان تبدو على العكس من ذلك. ولعلّها شبهةٌ أنثويةٌ خاصةٌ تلك التي تصور المرأة تصويراً ساذجاً يجعلها أشبه بطفل يجب أن يعبّر عن فرحه. وقد رأينا كيف أن ذات الشاعرة تميل إلى الجهر ـ بصوت عال ـ بحبها وإلى مناداة «أحبك» بملء فمها كما تقول.

ومن المعروف أن الأنثى العاشقة تحب أن تتكلم عن هذا المعشوق، خاصة إن كان موضوع حب عظيم كالذي تحسّه الشاعرة. ولعله من الطريف أن يكون «الإخبار» بهذا الموضوع ناحية أنثوية بحتة. وهذا ما تأتي به سعاد الصباح في قصيدة «الحب في الهواء الطلق». فالحب الأنثوي يأبى الانغلاق والكبت والتسرّي:

ادخل كل مقاهي العالمِ
مقهىً.. مقهىً

أخبرّ عمال الطُرقات
وأخبر ركّاب الباصات
وأخبر أزهار الشرفات
وأخبر حتى النمل
وحتى النحل
وحتى قطط الشارع
أني أهوى..
أني أهوى..
أني أهوى.. (ص ٤٣)

هي لا تريد لهذا السرّ أن يبقى دفين «حي الباطنية». بل ترغب في إفشائه وإذاعته وكأنها بذلك تودّ أن تشرك في فرحتها كل من يوجد على الأرض من إنسان أو جماد: العمال والركاب والأزهار والنمل والنحل وقطط الشوارع. ولا عجب في ذلك: فالأنثى لا تتحمّل الإمساك بالسرّ، لأنه يشكل بالنسبة لها حملاً ثقيلاً. ثم إن ميلها الاستعراضي، إن صحّ القول، يدفعها لعرض هذا الحمل على الملأ. فيخفّ العبء. ومن هنا تكرار كلمة «أخبر» في المقطع المذكور، ثم كلمة «أهوى» ثلاث مرات وكأنها صلاة تُتلى. والفعلان تجمعهما علاقة وطيدة لا تقربها وتفهمها سوى الذات الأنثوية.

والشاعرة تلح على هذه الناحية وتجد أن هذا التصريح فيه كثير من الراحة النفسية. وإن كانت تستمد من الآخر قوتها، فإنها بذكر هذا الآخر تشعر إلى جانب هذه القوة بشيء من التحررية والانفتاح. وهذا ما تؤكده في المقطع التالي:

حين تكون حبيبي
يذهب خوفي
يذهب ضعفي
أشعر أني بين نساء الأرض الأقوى
أترك عقدي الأولى خلفي
أهتف باسمك
في باريس..
وفي لوزان..
وفي ميلانو.. (ص ٤٢)

«العقد الأولى» و«الهتاف» يصبحان مفهومين متعاكسين يمحو أحدهما الآخر، فينفتحان بذلك على تلك النزعة التحررية التي تبغيها الشاعرة.

٥ ـ الانسحاق في الآخر

ديوان سعاد الصباح يتخذّ من موضوع الحب محوراً أساسياً للعالم الشاعري الذي يدور في فلكه. ولعل من لوازم هذا الحب، كما تظهر في القصائد، عظمته وعنفه وقدرته على التحويل والتبديل. وإن كان الحب الكبير يبدّل لون الدم وسيره في العروق، فهو يلغي فصائله أيضاً. وفي هذا إشارة إلى علاقة النفس بالجسد، وتأثير الشعور الداخلي على بيولوجية الجسم. وما العوارض البسيكوماتية (psychomatique) سوى مجموعة التأثيرات الداخلية التي تطرأ خارجياً على الجسد. وكأن الحب الذي تصفه الشاعرة يصبح من المسبّبات الأساسية التي تحدث تغييراً جسدياً ملموساً. فنحن نقرأ في قصيدة تحليل:

جاءت الممرضة هذا الصباح
سحبت نقطةً من دمي
ونقطة من دمكْ
وأخذتهما إلى مختبر المدينة

لماذا يتعبون أنفسهم؟
ألا يعرفون أن الحب العظيمْ
يلغي كل فصائل الدم؟ (ص ١٢٤)

على أن صورة الانسحاق والذوبان في الآخر تتجلى في قصائد كثيرة. فالشاعرة تتمنى لو أنها تصبح شيئاً من أشيائه. لو أنها تتدثّر بالكتب لأن هذا الآخر يحب الكتب. وهنا تظهر أهمية تشييء المرأة ورغبتها في أن تسحق بالآخر أو أن تذوب فيه:

لو كنت أعرف أنك تهوى الكتب
إلى هذا الحد
لاشتريت أثوابي من المكتباتْ.. (ص ٩٨)

وكثيراً ما نجدها تربط صورة الحب بالدمار أو الموت. فهي تقول في قصيدة «رصاصة...»:

أطلقت الرصاص على رائحتك
على صوتك
على المقعد الذي تجلس عليه
والجريدة التي تقرأها..
(...)
أطلقت عليك خمس رصاصات

وبعد الرصاصة السادسة
سقطت أنا.. (ص ٩٩)

وتلك هي قمة الانسحاق في الآخر. ففكرة التخلص من الحب الذي يعذّبها، والذي رمزت إليه بالمجاز المرسل في (رائحتك، مقعدك، الجريدة إلخ..) تصبح فكرة مستحيلة. لأن الخلاص منه مستحيل. فصورة الموت المتلازم تعلن بوضوح عن مدى العلاقة الذوبانية التي تجمع بين الاثنين.

وارتباط الحب بالدمار يُعتبر نظرية مألوفة في العلاقة الأنثوية الذكورية، يتخللها شعور بتدمير الآخر أو التهامه. على أنه في أغلبية الأحوال يكون فيها الرجل هو المدمِّر بينما المرأة تتقوقع داخل مازوشية قاسية قد لا تريد أن تفلت منها. هذا ما نستنتجه في قصيدة «بعد الزلزال».

بعد كل زيارة من زياراتك
أجلس ـ كضحايا الزلازل .
على طرف مقعدي
أحصي قتلاي
وأجمع فتافيتي...

وصورة القتلى هنا بعد زلزال الحب تشير إلى تعددية

الذات الأنثوية وانشطارها. فإذا بالشاعرة تصبح عدة قتلى بدلاً من واحدة، تتحول إلى أجزاء صغيرة، إلى «فتافيت». هو تحول إلى حالة انسحاق متناهٍ. هذا الانسحاق ليس الأول من نوعه في هذا الديوان. ففي ديوان «فتافيت امرأة» الذي يسبقه، تتجلى بوضوح هذه العلاقة التدميرية التي لا تنكرها الشاعرة لا ولا ترفضها. فهي «في البدء كانت الأنثى» لا تتخلّى عن الخط العاطفي الذي رسمته وانتهجته، فكأنه أصبح جزءاً من مدارها الوجداني. فالدمار والخراب هما صورة لهذا الانسحاق الكامل أمام الوجه الذكوري. وما الوضع العادي للمرأة المتحررة عاطفياً، سوى «إجازة» بسيطة بها تستعدّ للمعركة القادمة وكأنها استراحة المحارب:

أتمنى أن تعطيني إجازهْ
ولو لبضعةِ أيام
أرمم فيها كل هذا الخراب
الذي تركته على شفتيّ.. (ص ١١٤)

على أن المرأة الشاعرة تطمح إلى علاقة تكون على مستوى طموحاتها. وإن كانت تطالب بالسابق بطرق تعبيرٍ عن المشاعر تدخل فيها الكمية، فإنها بعد ذلك تفرض «النوعية» في القطبية الذكورية الأنثوية. وتدخل على هذا السبيل في متاهات

اللغة ومفرداتها. وقد حملت القصيدة الثالثة والسبعون عنوان «ملاحظة لغوية»:

ليس مهمّاً أن تقول:
إنك تحبني.
المهم أن أعرف
كيف تحبني.. (ص ١٠٩)

القول والمعرفة لا يُفهمان إذن إلا على أساس كيفية التعامل مع الآخر. وهذا (الكيف) ربما يدخل في حساباته الذوَبان في الآخر. لأن الرجل ـ موضوع الحب هذا ـ يظهر في الديوان وكأنه رافض لهذه العلاقة الذوبانية التي تشتهيها الشاعرة. ولعل قصيدة «هوية» والتي تعطي تحليلاً آخر عن الذات الأنثوية، ترينا حالة الذوبان هذه عندما تقول:

يعرِفني الناسُ بك (ص ٧٠)

حيث يتلاشى كيان المرأة ويذوب فلا يعود يُعرف إلا من خلال المعشوق.

وهذه الحالة تذكر بعملية «النسخ». حيث تصبح العاشقة نسخة عن معشوقها. والشاعرة تذهب إلى أبعد من الذوبان أو النسخ. فهي تتقمّصه وهو يتقمّصها:

لا تمشِ إلى جانبي
على ضفاف بحيرة الليمان
حتى لا تظن البحيرة
أنني نسختك الثانية.. (ص ٩١)

هذا الالتصاق بالآخر، هذا الانسحاق قد يفسران العملية الحسابية التي تتشكل بمجموعة من المعادلات حيث تكثر الدلالة. فقصيدة «معادلات» ما هي سوى إضافة مفهوم إلى آخر ليشكلا بذلك وحدة لا تتجزأ. وكأن النصف الذي يبحث عن نصفه الآخر قد اتحد به وتكامل بوجوده. إنها علاقات متشابهة تقترب من علم الجبْر:

قمحة + قمحة = سنبلة
حمامة + حمامة = صيف
شفة + شفة = بستان كرز إلخ.. (ص ١٠٠)

على أن الشاعرة لا تتّبع في عالمها الشاعري نهج المعادلات هذه حيث تعتبر نفسها النصف الذي يبحث عن نصفه. فهذا النوع من البحث والتطلع لا يفرض الانسحاق وإن كان يفرض الالتصاق والتوحد. فالشاعرة تبقى تلك المرأة المفتنة الذائبة في هذا الآخر والمتلاشية فيه. فلا تعدو كوْنها أشتاتاً مبعثرة في

مداره. لأن هذا الآخر «دراكيولا» عربي، تحرّكه السادية وتسكنه الغرائز العنيفة:

... حوّلت أجزائي إلى أجزاء
وبعدها... تركتني ضائعة
كذرّة الغبار...
بين الأرض والسماء...

وهنا أيضاً يطالعنا وجه شاعرة «فتافيت امرأة» فنشهد تجزئة الذات وتفتيتها بفعل العشق والمازوشية الأنثوية التي اختارتها طائعةً.

ز ـ الرجل الشرقي وانقطاع الحوار

كنا قد رأينا في هذه الدراسة أن ديوان «في البدء كانت الأنثى» يظهر الذات الشاعرة التي تخضع خضوعاً تاماً للاستلاب العاطفي والجسدي وترضى بالانشطار النفسي والتفتيت أمام الرجل ضمن علاقة سادية ومازوشية تصف الشاعرة فيها هذا الرجل كما لو أنه فارس تلتقي عنده كل الغرائز الحيوانية الوحشية. إلا أن الديوان نفسه يرينا الوجه الآخر لهذه الذات وكأن ذلك رد اعتبار. فالشاعرة تطالعنا في عالم الديوان الشاعري بثورة عارمة ضد الاستلاب المعنوي ـ لا الجسدي ـ الذي يحرّكها ويحرّضها. وإن هي رضيت بالانشطار والتفتيت أمام السادي المعشوق، فإنها لا ترضى بتفتيت الذات الأنثوية على الصعيد الفكري. إذ إن النزعة التحررية التي تدفع إلى الافلات من العبودية الفكرية واستعمار الرجل الشرقي للمرأة تأتي كعنصر متصالب مع النزعة المازوشية التي عهدناها في جو الديوان العام.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الديوان يُفتح ويُغلق بقصيدتيْن ـ أو أكثر ـ توسعان تلك النزعة التحررية التي تعتمل في الذات

الشاعرية وتنفجر: «كنْ صديقي»، هي أولى قصائد الديوان، تعبّر في عنوانها عن موضوع الثورة هذه حيث إن فعل الأمر يكوّن في حد ذاته طلباً ملحاً ورجاءً آمراً. فتظهر العلاقة الداخلية النحوية بين اسم هذا الفعل الناقص المختزل بـ «أنت» وخبره «صديقي». وبذلك يصبح موضوع (الصداقة) محور القصيدة الأولى. وفيها تتوسع أفكار ثانويةٌ تأتي هي أيضاً موسّعة في قصائد أخرى لتصبح أفكاراً أساسيةً ثابتة.

والصداقة علاقة استلطاف عاطفية تتميّز عن بقية العلاقات العاطفية بأنها ودّية أساساً ولا ترتكز على التجاذب الجسدي، وبأنها قبل كل شيء متبادَلة. والشاعرة تركّز في شعرها على ناحية التبادل هذه وعلى الشعور الودّي فيها متهمةً الرجل بأنه يرفض مثل هذا الشعور في تعامله مع المرأة. والقصيدة الافتتاحية هذه تنقسم إلى خمسة مقاطع يمهد كل منها إلى خوْض الفكرة وتوسيعها في مواضع أخرى من الكتاب. والشاعرة تبدأ المقطع الأول بأسلوب الإلحاح الذي يدعمه عنصر التكرار:

كن صديقي
كن صديقي
كم جميل لو بقينا أصدقاء. (ص ٩)

فالصداقة المنشودة هذه تصبح هاجساً وفكرة متكررة لا تلبث أن تصبحَ حلماً (كم جميل لو...). وبذلك تفضي الشاعرة بالسر الدفين الذي تخشاه حيث إن الحلم لا يمكن أن يصبح حقيقة. وهي تعرض هذه الحقيقة بجملةٍ تقريرية فيها كثير من المرارة:

إن كل امرأة تحتاج أحياناً إلى كفٍّ صديق..
وكلام طيب تسمعُهُ..
وإلى خيمة دفءٍ صنعتْ من كلماتْ
لا إلى عاصفة من قبلاتْ (ص ٩)

والمقطع الصغير هذا يكثر من اللوحات. والشاعرة هنا تخرج من الذاتية إلى الشمولية المطلقة (كل امرأة). فنحن نشاهد في هذه اللوحات امرأةً لا وجه لها تتكىء على يد رجل هو أيضاً لا وجه له. ثم فم رجل يوشوش في إذن امرأة ينظر إليها بدعة واطمئنان دون أن تشوه نظرته هذه النزعة الغريزية الذكرية، إلا أن اللوحة هذه سرعان ما تتلاشى ليحل محلها الذكر الذي لا يستطيع التحكم بغرائزه. فالرجل هو الذكر بنظره والمرأة هي الأنثى؛ والعلاقة بينهما أي القطبية الذكرية الأنثوية لا يمكن أن تقوم على أساس من الصداقة والبراءة. وهذا ما يجعل الشاعرة

تثور، طارحة الموضوع الأزلي في المجتمع الشرقي والذي يفرض السؤال: هل من الممكن وجود صداقة حقيقية بين الرجل والمرأة؟ ومن هنا تساؤل الشاعرة في المقطع الأول من قصيدة «كن صديقي» حيث يصبح من العسير إيجاد الردود لتساؤلاتها هذه:

فلماذا يا صديقي؟
لست تهتم بأشيائي الصغيرهْ
ولماذا... لست تهتمّ بما يرضي النساء؟.. (ص ٩)

وهكذا فإن الشاعرة في نزعتها التحررية تحاول أن تحطم صورة المرأة ـ الجسد لتظهر مكانها صورة المرأة الصديقة التي تنشد العلاقة الودية البريئة في تعاملها مع الآخر. هي تريد «أنسنة» القطبية الذكورية ـ الأنثوية وتحريرها من الشوائب الغرائزية. ففي المقطع (٢) من القصيدة نفسها، تعرض لصورة المرأة التي تحرّرت من هذه الشوائب مفترضةً إمكانية وجود مثل تلك العلاقة الودية بين الرجل والمرأة:

إنني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العشب معكْ..
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشعر معكْ..
وأنا ـ كامرأة ـ يسعدني أن أسمعك.. (ص ٩)

وهنا تذكّر الشاعرة الرجل بأصله: هو شرقي أساساً وبذلك تصبح الصداقة بعينيْ الشاعرة كالحلم المستحيل. فهي تصور الرجل كإنسان شغلته قضية الجنس وغلب على تفكيره موضوع الجسد، فحوّل تفكيره هذا المرأة إلى مجموعة من الأشياء المحسوسة واختزلها في جسد تنتفي فيه العلائق الروحية:

فلماذا ـ أيها الشرقي ـ تهتم بشكلي؟
ولماذا تبصر الكحل بعينيَّ
ولا تبصر عقلي؟
إنني أحتاج كالأرض إلى ماء الحوارْ
فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوارْ
ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار (ص ١٠)

اصبع الاتهام تشير رأساً إلى الرجل الشرقي. فالمرأة تحاول أنسنة العلاقة مع الرجل، والرجل يريد تشييء هذه المرأة، فلا يرى فيها إلا جسداً وأجزاءً من جسد.

على أن الرجل الشرقي الذي تصفه عنيف في شرقيته إذ تشبهه بالملك شهريار. والصورة جد معبّرة. فشهريار هو الرجل المزواج الذي لا تروي غلّته امرأة واحدة ولا جسد واحد؛ حتى إذا تزوّج المرأة وشبع منها قتلها ليظفر بالثانية. والشاعرة تعبّر بسلسلة

التساؤلات بـ«لماذا؟» في هذا المقطع عن المرارة والحزن اللذين يسكنانها إذ أنها تدرك بأنه مع رجلها الشرقي هذا لا يمكنها أن تكون «شهرزاد» تغيّر طباع هذا الشهريار السادي الذي تتكلم عنه.

وهي في المقطع الثالث ترينا انشطار الرجل النفسي الذي يرى في علاقة الصداقة مع المرأة «انتقاصاً للرجولة» كما تقول. وكأن الرجولة لا تكتمل إلا بممارسة حق الذكورة، والتصرف كذكر أمام جسد المرأة. والمرارة التي أبرزتها التساؤلات العديدة في المقطع الثاني تتحول إلى تهكم ساخر في المقطع الذي يليه:

كن صديقي.
كن صديقي.
ليس في الأمر انتقاص للرجولةْ
غير أن الرجل الشرقي لا يرضى بدور
غير أدوار البطولة (ص ١١)

والشاعرة تصف الواقع الساخر للرجل الشرقي بوجه عام. ثم تخلص بعد ذلك إلى الوضع الخاص. فتنتقل من الـ(هو) إلى الأنت، من الغائب إلى المخاطب، حيث توجه التهمة إليه مباشرة:

فلماذا تخلط العِشْقَ وما أنت العشيق..
إن كل امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ذكي
وعميق.
وإلى النوم على صدر بيانو أو كتاب..
فلماذا تهمل البعد الثقافي
وتعنى بتفاصيل الثياب؟ (ص ١١)

وهنا تشير الشاعرة إلى الانشطار النفسي الذي آل إليه الرجل الشرقي فأصبح يدعي العشق وما هو بالعشيق، ويخلط بين الأشياء. وهي تظهره كإنسان يتوق إلى التكامل الوجداني إلا أنه لا يتمكن من ذلك لأن ذاته غير محضّرة لهذا التكامل. إنه إنسان فاقد لذاتِه يحاول إيجادها دون جدوى، كما تدل عليه صور الانشطار.

والمقابلة بين طموحات المرأة الواعية واهتماماتها المتواضعة مع تطلعات الرجل الشرقي وسخفه الساديّ تفضي إلى التعبير عن الخيبة النفسية التي تتعرض لها الذات الأنثوية في معاملتها مع الرجل. فهذه الذات نراها ترتفع عن الماديات وتتخطاها إلى المستوى المعنوي والفكري.

كن صديقي
كن صديقي

أنا لا أطلب أن تعشقني العشق الكبيرا
لا ولا أطلب أن تبتاع لي يختاً
وتهديني قصورا
لا ولا أطلب منك أن تمطرني عطراً فرنسياً
وتعطيني مفاتيح القمر.. (ص ١٢)

وبالرغم من النزعة البورجوازية التي تميز هذه الأبيات، فإننا نلحظ الترفع والتخطي إلى حيّز روحاني حميم حيث الحنان والتفاهم البريء:

هذه الأشياء لا تسعدني.
فاهتماماتي صغيرهْ
وهواياتي صغيرهْ
وطموحي هو أن أمشيَ ساعات.. وساعاتٍ معك.
تحت موسيقى المطر.
وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتك
عندما يسكنني الحزن
ويبكيني الضجر.. (ص ١٣)

ولعل هذه الأبيات تعبّر عن إرادة التسامي بالحواس والطموحات المادية التي تنشدها الشاعرة في إطار العلاقة البريئة

بالرجل. وهذه الإرادة تبقى هاجساً في القصيدة الافتتاحية حيث إن المقطع الخامس والأخير منها يركز بطريقة الترداد، على نوعية العلاقة، كما في المقاطع السابقة:

كن صديقي
كن صديقي
فأنا محتاجة لميناء سلام
وأنا متعبة من قصص العشق وأخبار الغرامْ (ص ١٤)

فالشاعرة تعبّر بشدة عن رغبتها في أن يصبح الرجل بالنسبة لها ملاذاً تستكين إليه. وقد رأينا في فصل سابق من هذه الدراسة كيف أن صورة الميناء تتكرر وتتوارد بشكل تصبح معه هذه الصورة هاجساً من هواجسها الانثوية. ولا عجب، فطبيعة المرأة غير طبيعة الرجل المتقلبة. فالمرأة تحب الثبات والاستقرار وتنشد الشعور بالطمأنينة. وهذا الشعور لا يمكن أن تجده إلا في من هو أقوى منها أو على الأقل في من يدّعيَ بأنه الأقوى. أي الرجل. على أن الشاعرة تبدو وكأنها يائسة من هذا الوضع. فتذكر هذا الوسط المقهور الذي «يعتبر المرأة تمثال رخام». ففي هذه البيئة من العالم الإقطاعي حيث التقاليد البالية والعادات العشائرية، تظهر قوة الرجل لا في حمايته للمرأة وتقديره لها، بل

بتشييئها وتبخيسها وذلك بأن ينظر إليها كقطعة «حلوى» يسيل لها لعابُه. وفي ذلك تلميح إلى النكوصية وإلى ارتداد هذا الأقوى إلى طفوليةٍ محقّرة تنفر منها الذات الأنثوية المدركة:

وأنا متعبة من ذلك العصر الذي
يعتبر المرأة تمثال رخامْ.
فتكلم حين تلقاني..
لماذا الرجل الشرقيّ ينسى
حين يلقى امرأة، نصف الكلام؟
ولماذا لا يرى فيها سوى قطعة حلوى
وزغاليل حمامْ..
ولماذا يقطف التفاح من أشجارها
ثم ينام.. (ص ١٤)

فالشاعرة تدين هذه البيئة النامية التي تفرض على المرأة الانزواء والانطواء على النفس وتمثيل دور الخضوع والاستكانة في حين أنها تعطي للرجل حريته مطلقةً عنان نزواته وشهواته. وفي هذه القصيدة ـ وخاصة في المقطع الأخير ـ كثير من التهكم والسخرية والإدانة. فهذه البيئة، وهذا العصر المُدان، يحولان الرجل إلى أسطورة ويرغمان المرأة على الاعتراف بهذه الأسطورة

في حين أن الواقع غير ذلك تماماً. فالحوار مع الرجل مقطوع، والأسطورة لا تعترف إلا بالمرأة ـ الجسد، أما المرأة ـ الفكر فمرفوضة أساساً.

لذا آثرت الشاعرة أن «تصرخ في وجه المأساة» (ص ١٩). آثرت أن لا تتأقلم «مثل جميع المسجونات» (ص ٢٠)، أن لا تهرب من «تعذيب الذات» (ص ٢٣)، فاختارت «مواجهة الكلمات».

والكلمات تأخذ بعداً خاصاً عند الشاعرة سعاد. فهي تعني بالنسبة لها الخلود الأبدي. وعندما تطلب من المعشوق أن يزرعها بين الكلمات (ص٤٥) فذلك لأنها تدرك بأن الأشياء تزول والحب نفسه يزول ولا يبقى خالداً إلا الكلمات التي تُخط في سفر البشرية. والمرأة العاشقة وامرأة الفكر تلتقيان عند سعاد، فكلاهما تطمحان إلى الخلود، إن لم يكن بالحب فبالكلمات.

وفي مواضع كثيرة من الديوان نجد أن حالة العشق وحالة الفكر أو الثورة تلتقيان على الصعيد اللغوي. فمفردات كثيرة تدل على أن الشاعرة تتحرك في إطار فكري منسجم. وهي تلجأ إليها لتحمّل الفكرة التي تطرحها بعداً ثقافياً. فإذا تكلمت عن حرية التنقل فهي تدعم إمكانيّة هذا التنقل وتشبهه (بالكلمات

وبالأفكار (ص ٤١)). وهي تطلب من الرجل أن يقرأها «قراءةً غير تقليدية» (ص ٥١). وتورد بهذا الخصوص شتى طرق القراءة: «من اليمين إلى اليسار على الطريقة العربية» (ص ٥١).

«من اليسار إلى اليمين.. على الطريقة اللاتينية» (ص ٥١)،

«من فوق، إلى تحت.. على الطريقة الصينية» (ص ٥١).

والشاعرة ترمز بـ القراءة إلى نظرة الرجل لها وتعامله معها وطريقة تواصله بها. فالقراءة هي تواصل بين مرسِلٍ ومرسَل إليه. هي الطريقة التي يلتقط بها هذا المرسَل إليه (أي الرجل) الرسالة. ولذا تطلب من هذا الرجل أن يغيّر في نظام القراءة التقليدي:

اقرأني ببساطة
كما تقرأ الشمس أوراق العشب
وكما يقرأ العصفور كتاب الوردة.. (ص ٥١)

وتدعوه لأن «يخرج قليلاً عن النص» (ص ١١٠). فهي «نص مفتوح» (ص ١١٩) يفضي إلى الحرية:

أهم ما فيك
أنك لا تتعامل معي

كقصيدة منتهية

وإنما تتعامل معي

كنص مفتوح على الحرية (ص ١١٩)

وإن كانت الشاعرة سعاد تحب وضع «النقاط على الحروف» كما تذكر في القصيدة التي تحمل هذا العنوان فلأن النزعة التحررية لديها تدفعها لأن تنفر من كل تلك التقاليد البالية التي تبخَس المرأة وتجعل الرجل أسير عاداته.

والواقع أن ديوان الشاعرة يعرض ـ في قصائد عديدة ـ لواقع المرأة في البيئة القبلية، أي في العالم الثالث حيث فُرض على المرأة الاستسلام والسلبية. كما يحدد هذا العالم مفهوم الأنوثة، فيصف المرأة في المجتمع الشرقي كائناً يستمد وجوده لا من ذاته بل من غيره.

هذه التجارب التي كانت تعانيها الشاعرة طبعت بعض قصائد الديوان بطابع ثوري تحتج فيه باسم النساء عامة على وضع المرأة في الشرق والعبودية التي ما زالت تعانيها في مجتمع «العالم الثالث». ولعل الترميز إلى هذه العبودية بـ(هولاكو) لهو خير دليل على الطريقة الهمجية التي تعامَل بها المرأة في البيئة الشرقية وعلى تدميرها ذاتياً وجسدياً، وكذلك هو دليل على حريتها السليبة

وسلطة الرجل الهولاكي وإرغامها على دخول «بيت الطاعة» (ص ٣٢) حينما يريد. حيث يُفرض عليها زوج لا يربطها به رابط ولا يجمعها معه جامع (لا أشياء القلب ولا أشياء الفكر) (ص ٣١).

ومفهوم القبيلة لا يكاد يغيب عن عالم سعاد الشعري. فهي أحياناً تجهر به لترمز بدلالته إلى العقلية القبلية التي تطبع البيئة الشرقية. وهي إذ تعطي المجال لنزعتها التحررية، تتحدى هذه العقلية وتسخر منها:

أسميك

- رغم احتجاج قريشٍ -

«حبيبي»

ورغم احتجاج كليبٍ .

«حبيبي» (ص ٢٧)

فقريش وكليب يبقيان في وسط هذا العالم الشاعري كالسيف المسلط فوق الرأس الأنثوي، يقمعان الحرية ويجمّدان الشعور. وقصيدتها في هذا الموضوع «الديمقراطية» تعبّر عن الكبت والحرمان اللذين يُفرضان على المرأة وكذلك عن القمع العاطفي الجائر:

ليستِ الديمقراطية
أن يقول الرجلُ رأيه في السياسةْ
دون أن يعترضه أحد
الديمقراطية أن تقول المرأة
رأيها في الحب
دون أن يقتلها أحدْ!! (ص ٥٣)

وقصيدة «تعريف جديد للعالم الثالث» تأتي وكأنها الرد على هذه الديمقراطية العجيبة والتعبير عن الأسباب لهذا الوضع المهين للمرأة:

لأن الحب عندنا
انفعال من الدرجة الثالثة...
والمرأة مواطنةٌ من الدرجة الثالثة...
وكتب الشعر، كتب من الدرجة الثالثة...
يسموننا شعوب العالم الثالث... (ص ٦٠)

الحب والانفعال والمرأة والشعر، تصبح كلها في مفهوم الرجعية القبلية محرّمات يجب أن تُكبتَ أو تُلجم، وبهذا الخصوص تؤكد الشاعرة أن «القمع السياسي والقمع العاطفي هما مؤسسة واحدة» (ص ٩٦). وتدين في غير موضع في الكتاب

- وبصورة غير مباشرة - الرجل الذي «يعتبر الجنس مطلباً قومياً... ويتخذ من السرير... منبراً للخطابة...» (ص ٨٧) وهي لا تتردد في التهكم على الذات العربية وعلى «عقول الصفيح»:

وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي
وأن الذكور سيفتخرون بذبحي (ص ٢٨)

وفي هذا التهكم دعوة سافرة إلى معرفة ما يحصل بالنسبة للمرأة (غير التقليدية) في هذه البيئة القبلية. وتحدّي هذه البيئة قد لا يُدهش القارئ. فقد عرف الشاعرة في القصيدة السادسة والستين «إحدى الأعضاء القديمات/ في منظمة الدفاع عن حقوق الإنسان/... ومنذ أن كانت طالبة تمشي في كل المسيرات/ التي تطالب في رحيل الاستعمار..» (ص ١٠٢). وهي تنتقد بشكل لاذع «فضول» العقلية الشرقية:

في المقاهي الأوروبية
أقرأ جريدتي وحدي...
وفي المقاهي العربية
يقرأ كل الجالسين معي.. (ص ٧٨)

التخلّي عن كل هذه المباهج التي تمثل الحرية و«العودة إلى الزنزانة» حيث العقلية الشرقية والروح القبلية الزاجرة:

.. وفي طريق العودة..
عندما يطلب قائد الطائرة ربط الأحزمهْ
والامتناع عن التدخينْ..
يتبدّد الحلمْ..
وتجف موسيقى النوافيرْ
ويتناثر ريش البط الأبيضْ
وتدخل مع بقية الدجاجاتْ
إلى قنّها... (ص ١٠٦)

ومفردة «العودة» تمفصل صورتيْن متصالبتيْن تتموضعان حولها زمنياً في ما قبل وفي ما بعد ذلك. وهذا التمفصل يشكل أوالية للسخرية وذلك بإبراز حالتيْن مختلفتيْن في الزمان كما في المكان تختصان بذاتٍ واحدة. والتصالب ما بين الصورة الواقعية التي تعطيها عن السفر والمرأة، وصورة الحلم المتبدّد، يصبح هو أيضاً أوالياً للنقد والتهكم. يساعد في ذلك الاستعمال الخاص لبعض المفردات كأن تنسب لعنصرٍ صوتي صفة مائية: «وتجف موسيقى النوافير». فكأنها تؤكد في هذا الاستعمال اللغوي ما في الموضوع من شذوذ، يولّد الدهشة. والتماهي مع «الدجاج» والدخول إلى «القن» يشير إلى ما تؤول إليه حال المرأة العربية.

والمسار اللغوي والبياني للقصيدة يحدد بالمقابل المسار الاجتماعي الذي تعرضه كاتبة القصيدة. وهذا المسار يمكن اختصاره كالآتي: تسافر ← تأخذ شكل حمامة ← تعود ← تدخل إلى القن. وكأنه الطريق المرسوم لها والمقدّر. فمن الطبيعي إذن أن تعرض الشاعرة لواقع المرأة العربية التي حكم عليها مجتمعها الشرقي وعقليته القبلية أن تبقى سجينة عاداته هو وتقاليده. تلك التقاليد التي تأبى عليها التحرر وتمنعها من تحقيق ذاتها كأنثى وكإنسانة. وخير دليل على هذا القمع الاجتماعي واستلاب الحرية هو ما تطالعنا به الشاعرة في القصيدة السبعين من الديوان. فتفتتحها بعنوان يشير إلى «الزنزانة» التي هي رمز الحرية السليبة، وتختتمها «بالقن» الذي يدل على سجن الحيوانات الضعيفة. والصورة تبدو جد معبّرة. فسعاد تقول في «العودة إلى الزنزانة»:

عندما تسافر امرأة عربيةْ
إلى باريس... أو لندن... أو روما
تأخذ على الفور شكل حمامةْ
ترفرف فوق التماثيل
وتحسو الماء من النوافير
وتطعم بيدها بطّ البحيرات

والصورة التي تعطيها الشاعرة عن المرأة العربية هي تلك التي تبرز سرعة تأقلمها مع الوسط الذي تألفه «تأخذ على الفور شكل حمامة»، وحب انفتاحها على العالم وميلها إلى الحرية. فهي بذلك لا تقل مثابةً عن المرأة الأوروبية التي بها تتماثل وتتشابه دون صعوبة.

وإن كانت الشاعرة قد عكست هنا حال المرأة البعيدة عن هذا المجتمع الصارم الذي يخنقها، وهي حال مرضية فيها كثير من البهجة والديناميكية والسلام الذاتي، فهي لا تلبث أن تلج في عمق المأساة.

وإن كانت المرأة قد وقعت في خطر الانكماشية والتقوقع فلأن العقلية العربية قد أرادتها على هذا النحو. وهمجية الرجل الشرقي صوّرت المرأة بيولوجياً على أنها استسلام كلي ومازوشية طبيعية. وهذا ما تحاول الشاعرة سعاد نقضه ونقده. إنه (الروبوت) الذي ذكرته في آخر الديوان والذي يرمز إلى الخيبة المريرة التي منيت بها امرأة البيئة الشرقية. فكيف باستطاعة المرأة أن تحبّ رجلاً آلياً ذا «ذاكرة معدنية»؟ ذاكرة من صنع التكنولوجيا السياسية والاجتماعية تنقل بدقة وأمانة ما طبعه المجتمع التقليدي في داخلها. وكيف لها أن تقيم معه حواراً؟ أو تشاركه؟

يقول وليم جيمس: «إننا لا نستطيع أن نحب إنساناً آلياً مهما كان متقن الصنع وماهراً في تأمين حاجاتنا أو إبداء مظاهر الصداقة نحونا». وفي الواقع إن الإنسان بحاجة إلى إنسانٍ آخر يشبهه حتى يتمكن من إقامة علاقات معه بالمستوى نفسه.

وقد سبق أن تكلمنا في غير هذا المجال عن (الروبوت العربي العاشق) الذي خصصت له الشاعرة قصيدة تتألف من ستة مقاطع. إلا أننا هنا نعود إلى هذه القصيدة لنظهر ما فيها من نقمة على الرجل الشرقي والذات العربية المبرمجة بالتقاليد والسجينة بالعادات. فهي تعيب على (العربي العاشق) أنه يختزن في ذاكرته «كلّ الأفكار السلفيّة/ وكل الكلمات المأثورة» وكل ما ورثه عن أجداده «من نزعات التملك والسيادة/ والتعدديَّة النسائية» (ص ١٣٣).

تلك ليست مشكلتها، بل مشكلة سجين التقاليد هذا. يُثبت ذاته بأقواله لا بأفعاله (ص ١٣٤). فهو لم يبارح خيمته رغم كثرة أسفاره.

والشاعرة تعرّف هذا (العربي العاشق) من خلال ما تسميه مشكلته الكبرى. فهو ذلك التقليدي القبلي الذي يفتقر إلى مقوّمات التغيير:

مشكلتك الكبرى
أنك لا تزال إقطاعياً
في العصور الماركسيةْ..
ولا تزال قبلياً
في العصور الليبراليةْ
ولا تزال متمسكاً بناقتك
في عصر حرب النجوم.(ص ١٣٥)

والصور التي توردها الشاعرة في اتهام هذا العاشق بالقبلية كثيرة الدلالة ترتكز على التقابل اللفظي والمعنوي الذي يُظهر كلا المفهومينْ بوضوح: الاقطاعية لا تفهم جيداً إلا بمقابلتها بالماركسية، والروح القبلية تصبح أبرز صورة إذا ما وضعت ضمن الفكر الليبرالي. والناقة تشكل صورة ساخرة إذا ما قوبلت بحرب النجوم. إنها ثورة على المجتمع الإقطاعي الذي لم يستطع بعد فهم الذات الأنثوية.

غير أن الذاتية التي كانت تطبع القصائد السابقة بطابع أنوي يشير إلى المعاناة الوجدانية، هذه الذاتية تختفي في القصيدة خاتمة الديوان ليحل محلها النزعة إلى موضوعية عامة. فـ«القمر على قائمة المطلوبين» قصيدة تنحو إلى إطار عام وتؤكد هذه النقلة

النوعيّة من الأنا الخاص والأنت إلى «هم» و«نا» شاملين:

كل شيء من حولنا يتساقطْ..
الفرح..
والطفولة..
ودفاتر الشعر،
وشجر الأحلام.
كل شيء يضيق
حتى مساحة البحر
ومساحة الحرية (ص ١٣٩)

وسعاد الصباح تنظر إلى العالم المحيط بها نظرة تشاؤمية. ويد الاتهام تشير إلى هؤلاء الذين استعبدوا الإنسان وسرقوا منه حريته:

حتى الشمس في هذا العصر الظلامي
أخذوها من بيتها
وحكموا عليها بالسجن خمسة عشرَ عاماً
بتهمة توزيع رسائلها الضوئية
على نوافذ المواطنين..

حتى ضوء القمرْ
ألصقوا صورَه على كل جدران المدينة
وطلبوا إلقاء القبض عليه
حياً.. أو ميّتاً.. (ص ١٤٠)

فلمن تعود ضمير الواو الفاعل هذه، في الأفعال الواردة في هذا المقطع؟ «أخذوها»، «حكموا»، «ألصقوا»، «طلبوا»، الأفعال هي أفعال جناة، والجناة هنا من يكونون؟

مهما يكن من أمر، فإن الشاعرة سعاد الصباح تسلط الضوء على هؤلاء الظُلاّم الذين يسخّرون طاقاتهم الشرّيرة في تعذيب الإنسانية، والذين يهدمون بساديتهم ما بَنتْه الطبيعة والعالم. وهكذا تظهر الذات العربية وكأنها مهدِّدة ومهدَّدَة في آن واحد. هي قاتلة نفسها ومَنْ حولها:

حتى سنابل القمحْ
وضعوها في الإقامة الجبريّة
ومنعوا العصافير من زيارتها
حتى كلامُنا في المقهى.. أو على الهاتفْ
مسجّل على أشرطهْ
ومحفوظ في أرشيف المباحث العامةْ.. (ص ١٤١)

وهكذا فإن المفردات التي تلجأ إليها الشاعرة والتي تستمدها من الواقع الاجتماعي أو السياسيّ تعكس صورة الطغيان والتعسف اللذيْن يسحقان الفرد والمجتمع.

«الإقامة الجبرية» و«الزيارة»، «الكلام» و«الهاتف»، «أشرطة» و«أرشيف» و«مباحث عامة» هي مفردات تشكل في دلالتها حقلاً دلالياً يشير إلى المجتمع السياسي الراهن، والذي إليه تُنسب كل أفعال القمع المذكورة.

فالواقع الإنساني ممزّق الوجود تخيّم عليه الروح الهولاكية التي طالعتنا في القصائد الأولى. وتتمثل هنا بأفعال الاغتيال والاحراق واستئصال استمرارية الوجود: «هم» يصبح ضمير الظُلاّم أعداء الإنسانية:

إنهم يحاولون أن يغتالوا القصائدْ

ويحرقوا غابات الحب الخضراءْ

ويستأصلوا رجولة الرجال

وأنوثة النساءْ.. (ص ١٤٢)

إن تلك الشحنة العدائية التي تصوّرها الشاعرة في هذه القصيدة والتي ترمز إليها باغتيال القصائد، وحرق غابات الحب

الخضراء، واستئصال رجولة الرجال وأنوثة النساء تخلق جواً من التشاؤم الممزوج بالحزن والأسى. إلا أن المقطع الأخير هذا يغيّر الخط البياني للقصيدة ويبدل في مسارها. فالجو التشاؤمي السائد فيها يتبدل بميل إلى التفاؤل العام. ولعل التحدّي الأكبر لهذا الموقف العدائي العنيف الذي يتخذ الإنسان الحر هدفاً له لا يكون إلا بموقف معاكس قوامه «الحب»، الذي ترى فيه الشاعرة أعظم طاقات التحدي والوقوف في وجه الطغاة:

ولكنّنا..

سنتحداهم بكل طاقاتنا عن الحب (ص ١٤٢)

والضمير المفعول به لفعل التحدي «هم» يشير إلى هؤلاء القبليّين الذين استلبوا المرأة، ليس من الناحية المعنوية فقط، بل أيضاً مكانياً وزمانياً، فالروح القبلية دفعت بالمرأة أن تهجر وطنها وتُحرم من أرضها وتراثها. جعلوها تنسى زمنها لأنهم ـ أي القبليين المهيمنين ـ «صادروا الزمن كما تقول. فلا يبقى في هذا المجال من تعويض لهذه الخسارة الفادحة سوى عواطف الحب. فالحب وحده يصبح الملاذ والأمان تتحصّن به فيصبح رديف الوطن، يتساوى معه ويتوازى. فالمشكلة بالنسبة إليها عسيرة وقاسية: «لم يبق لي وطن أعود إليه». خاصة وأن «العودة»

بمفهومها كأمل في لقاء يصبح استحالةً أو على الأقل حالة جازمة توجزها أداة الجزم «لم» في هذه الجملة المعبّرة.

فهل ستفلح الذات الأنثوية في دحر الاضطهاد والقمع بهذا السلاح العجائبي؟ هي لا تؤكد الفوز، لأنها تترك للزمن المستقبلي تبيان النتائج. و«سين التسويف» هي للدلالة الواعدة، تستعملها كأوالية للتفاؤل والأمل في الأيام المقبلة (سيطرد)، مؤكّدة على فاعلية سلاح الحب الماضي:

لأن الحب وحدَهْ..
هو الذي سيطرد جحافل البرابرهْ
ويوقف هجمة عصور الانحطاط.. (ص ١٤٢)

وبهذا تتحول لحظة الحاضر إلى رؤيا لإستراق الآتي. فمقابل مفردات الدمار تتخذ مفردة «الحب» معنى الأمل والقوة الضاربة الواعدة الحامية.

الخاتمة

وهكذا فإن ديوان «في البدء كانت الأنثى» يكرّس كاتبتهُ شاعرة حب. فالحب يصبح المحور الأول والأخير الذي تتمحور حوله القصائد على اختلافها. فالقارىء يشهد في الكتاب كل حالات الحب، المتبادل وغير المتبادل، الحلو والمر؛ في العالم الموضوعي كما في العالم الذاتي، بشكل صور تمرّ سريعة أو بطيئة، غامضة أو جلية، وفقاً للقصائد التي تعتمد الذات أو تعتمد الموضوع. وبما أن العالم الشاعري هو أيضاً الفضاء اللغوي، وهذا الأخير هو فضاء العلامات والاشارات والدلالات، فإن هذا العالم يدور حول تحليل الذات الأنثوية وهذا التحليل يرتكز على أسلوبية تعتمد على تعدد الصور وتكرارها. والصورة البلاغية والصيغ المكرورة كما يُعرفها رولان بارت في «درجة الصفر في الكتابة» هي الأدوات الضمنيّة لإقامة العلاقات بين ما لا يُسمّى ودلالاته.

والديوان يتهم الرجل الشرقي بجهله وبساديّته، ويهتم بتوظيف المعرفة في التفريق بين الذكورية الشرقية والأنوثة المتحررة.

والقارىء يشهد في هذا المجال الأزمة الوجدانية التي تعرِض لها الشاعرة وتبيّن علاقة الذات بغريزة الحياة.

مسيرة سعاد الشعرية في هذا الديوان ترتكز على عنف الانفعال والتخبط والانشطار النفسي. فالشاعرة آناً الأنثى المازوشية التي تستسلم للساديّة الذكورية وتتلذذ بالاستعمار العاطفي. وهي طوراً المرأة الثائرة على الرجل الشرقي ومجتمعه التقليدي. نرى انفعالاتها تتحول أحياناً إلى حركة تدميرية للذات هدفها التنقيب المرّ في الفراغ الروحي. وأحياناً تجد سعادتها في تعاليها الدائم على الرجل.

والجو العاطفي العام يرتكز بوجه الاجمال على القطبية الذكورية ـ الأنثوية حيث إن الرجل يشكل موضوع هذه القطبية ويفجّر الصراع بين ما هو روحي وما هو مادي. فالديوان طرح مشكلة المرأة في وجودها وفي تعاملها مع الرجل. ونستطيع القول أن القارىء يُحَلّق في هذا الديوان في فلك ذكوري صرف، موجه بأجمعه نحو الرجل. فوجوه الرجل المختلفة والمتقاربة تتعاقب وتتسارع. كلها تشير إلى الصراع القائم حيث تجثو في القطب المقابل ذات المرأة. تلك الذات التي تحاول أن توجد مخرجاً لأزمة الواقع ينقذها من صراعها الذي تتخبّط فيه بمحاولات يائسة.

والشاعرة سعاد الصباح تستعير من (الأنا) بعداً خاصاً لا يلبث أن يصبح صورة محورية تشمل بعداً إنسانياً كاشفاً. والديوان في بساطته الأسلوبية وتركيبه البلاغي القائم على البساطة الكلامية وعلى سيولة أدواتها البلاغية (من تكرار وتشبيه واستعارة وتوكيد...) يجعل من العملية الشعرية موقفاً درامياً. وهذه الدرامية تبدو على جانب شديد من المأسوية التي تصل إلى درجة تحطيم الذات وتدميرها، في جو من التناقض، يظهر الصراع بين ذات المرأة الشرقية والذات المتحررة الرافضة لشرقيتها. على أنها لا تلبث أن تعود ـ بفعل انفعالات الحب الوجدانية ـ إلى شرقيتها هذه، حيث ينسحق الوجود الذاتي بوجود الذكر ويعود هذا الأخير إلى مقامه كسيّد وكمعلّم وكمستعمر. وفي وسط هذا الاختلاط المازوشي نرى الشاعرة نفسها تتجرّأ على الواقع وتسخر منه. فيختفي الجو الرومنسي الأول ويتبدّل بالصورة العارمة والنقمة الحاقدة.

ولا بد من الإشارة إلى العمل العقلي في بنية القصائد. فكثيراً ما تستمد الشاعرة مفرداتها من الواقع اليومي المادي الصرف. فإن انطلقت من صور الواقع وألفاظه فلكي تعود وتصب فيه، في وقفة حقيقية أمام غريزة الحياة وإثبات الذات.

وهكذا فإن العالم الشاعري في ديوان سعاد الصباح الرابع «في البدء كانت الأنثى» يتميز من هذه الناحية بالذات، بوحدة عضوية تتماسك بها القصائد. فالوجود الدائم للساديّة الذكورية وللمازوشية الأنثوية يقسم الديوان ويوحّده في آن معاً. ولعل «النفحة النزارية» التي أشرنا إليها تساعد في إيجاد هذه الوحدة العضوية. وهذه النفحة تميّز عوالم الديوان المختلفة من داخلي وخارجي واجتماعي، من حيث طلاوة اللفظ وبساطة التعبير، ومن حيث تعدد اللوحات وتوالد الصور وتنوع مصادرها المعرفية.

سعاد الصباح تنطلق، في هذا الديوان، في رحلة عبر الذات الأنثوية ترافقها فيها الذات الذكورية، فلا يبقى في عالم سعاد الشاعري غير هذيْن الراحليْن يتصارعان ثم يتقاربان على المستوى الزماني والمكاني. وإن كانت الموضوعات بمعظمها ترتكز على الرومنسية، فهي أحياناً وجودية تصف الواقع المتحول ويرافقها عنصر الزمن. وسعاد شاعرة ثائرة. فليست شاعرة من لا تثور على وضعها البشري المتعثر. وفي الواقع إن الديوان يعكس أزمتين: أزمة داخلية تبحث في واقع المرأة العاشقة إلى حد الجنون. وأزمة خارجية ترتبط مباشرة بمجتمعها وتقاليده المفروضة. ففي الأولى

معنى الحب الممتزج بالألم وهو قدرها. وإلحاحها فيه على المازوشية هو بمنزلة إلحاح على الواقع. إنه المواجهة والهروب في آن واحد. ولعلَّ الشاعرة لم تنظر إلى الأشياء بمنظار جديد، بالرغم من لغة السياسة التي أدخلتها في هذا العالم الشعري. فقد بقيت كما هي: سعاد المفتتة صاحبة ديوان «فتافيت امرأة». ويبدو أن الشاعرة تودّ المعاملة على هذا الأساس: سيزيف الذي حكم عليه أبداً أن يدفع بصخرته إلى القمة دون أمل في الوصول.

«ملك الملوك» والـ«أكثر من حبيب»، «أجمل المستعمرين» و«الواحد الذي لا يسمّى»، «الطفل»، «الملك»، «المعلم»، «السيد»، يبقى في القمة كما تريد له الشاعرة أن يكون، تسعى إليه بصبر دؤوب كما تسعى السفينة إلى ميناء، وكما يسعى اللاجىء إلى وطن. فما من أحد يمكن أن يعيش دون وطن يأويه. ووطن الشاعرة هنا هو الحب، الطاقة العجائبيّة التي تقاوم صخرة سيزيف. وتجربة الاتصال يجب أن تتم في حقيقتها الجوهرية، كما أرادتها الشاعرة سعاد، في نطاق الليبيدو بمفهومه الجديد (الايروس) وكغريزة الحياة التي تكافح الموت والتلاشي.

المحتويات

مقدمة ٧

أ ـ القطبية الذكورية ـ الأنثوية ١٣

الرجل الطاغية ١٨

الوجه الأنثوي: هل هو برسونا أم قناع؟ ٢٥

ب ـ الوجوه الذكورية ٣٣

ج ـ الرجل الملاذ ٧٥

١ ـ المرفأ والسفينة ٧٧

٢ ـ الوطن ٨٢

٣ ـ البحر الأم ٨٤

٤ ـ الارتداد نحو الطفولة ٨٨

٥ ـ الشجرة والنهر ٩٣

د ـ السادية الذكورية ٩٩

هـ ـ تحليل الذات الأنثوية ١٠٧

و ـ الهواجس الأنثوية ١١٩

ز ـ الرجل الشرقي وانقطاع الحوار ١٣٩

الخاتمة ١٦٧

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت)

دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت)