# محنة الكويت في الشعر المعاصر(الرؤى والأدوات)

أنا للرياح الجامحات لجام
وأنا بكف الصامدين حسام
أنا نهمة البحار في أهواله
أنا نخوة البدوي حين يضام

ع . العتيبي

عبدالله أحمد المهنا*

* حصل على الدكتوراه في (الأدب العربي) من جامعة كمبرج ـ بريطانيا عام ١٩٧٥
يشغل في الوقت الراهن منصب عميد كلية الآداب ـ جامعة الكويت.

## الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف عند الشعر الذي قيل في محنة الكويت للتعرف على الرؤى والأدوات التي عالج بها الشعراء هذه المحنة التي لم يشهد لها العرب مثيلا في تاريخهم المعاصر.

توقفت الدراسة قليلا عند مسببات هذه المشكلة، ثم انطلقت منها لدراسة عدد من الظواهر التي صاحبت هذه المحنة القاسية التي توقف عندها الشعراء كثيرا، ومنها شخصية رأس النظام العراقي التي راح الشعراء يقارنون بينها وبين نظائر لها في التاريخ القديم، وكيف فجع العرب بهذه الشخصية المخادعة التي ظلت تعزف على أوتار النضال العربي زهاء عقدين من الزمان حتى جاء الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠ ليكشف عن زيف هذه الشخصية. ثم تتعرض الدراسة إلى تحليل النص الشعري في تعامله مع جرائم الاحتلال المتمثلة في قتل الصغار والكبار والنساء وتشويه أجسادهم، والاغتصاب، والتدمير المتعمد لكل ما يوحي بالحياة.

ثم تقف الدراسة وقفة متأنية عند الشعر الذي يرصد حركة المقاومة الكويتية في الدفاع عن الأرض والعرض، وردود الاحتلال على هذه المقاومة التي اتسمت بالعنف والوحشية التي تفوق الوصف، من خلال رؤية النص في المقام الأول من اللغة بأبعاده المتعددة. يلي ذلك موقف الشعراء من فقد الكويت، وإحساسهم بالفجيعة والحزن لضياع وطن عرف بصفاء عروبته ونقاء سريرته.

يأتي بعد ذلك حنين الشعراء الجارف إلى الكويت، ممن كانوا خارجها إبّان الاحتلال، أو تركوها مكرهين، فقد كان إحساسهم بفقد الوطن عظيما، نقّص عليهم حياتهم، فضاقت عليهم أنفسهم، وضاقت عليهم الأرض بما رحبت، فلم يألفوا إلا تلك الأرض الطيبة، التي اتسمت عندهم بسمات خاصة لم يألفوها في غيرها.

وتحلل الدراسة بعد ذلك مواقف الشعراء من فكرة العروبة والقومية، كشعارات مارسها الساسة العرب طوال عقود، وحين جاء امتحان هذه الشعارات لم تصمد أمام الاختبار الحقيقي لها، فضاعت الآمال، وأنهارت القيم، وعاد العرب عقوداً إلى الوراء بسبب هذه الكارثة، التي استطاعت أن تعري جميع المساوىء العربية وتضعها في مواجهة مع نفسها. كما تفضح هذه الدراسة بعضا من الشعراء العرب الذين آثروا الصمت أمام الجريمة الكبرى بحق العرب، وحين انهزم العدوان انطلقت ألسنتهم بالحط من شأن العرب وتعرية سلوكياتهم في تعاملهم مع الحياة.

وتشير الدراسة بعد ذلك إلى رؤى الشعراء في عودة الكويت انطلاقا من منطق التاريخ ومعطيات العصر، فكانت تلك الرؤى ـ في غمرة تسارع الأحداث وتعقدها ـ بلسما للجراح النازفة، والنفوس المرهقة. ثم تقف الدراسة في النهاية عند ابتهاج الشعراء بعودة الكويت. وكل ذلك يتم في إطار من التحليل المرتكز على اللغة في المقام الأول.

## تمهيد

كان غزو العراق للكويت في الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠ كارثة بكل المقاييس العربية والدولية، إذ حطم القيم والمثل العربية والإسلامية وأصابها في الصميم، وقضى في لحظات على جميع أشكال التعاون والتضامن العربي التي اقتضى بناؤها سنوات طوال من الجهد والنضال، وهتك الأقنعة عن الوجوه القبيحة لبعض العرب الذين راحوا يؤيدون العدوان بكل الوسائل الإعلامية المتاحة لهم من صحافة وإذاعة وتلفزة، مما أوجد حالة من البلبلة في بعض صفوف الشارع العربي الذي كان منقادا في شبه غيبوبة إلى مثل هذه الوسائل المضللة، التي حاولت، ما وسعها الجهد أن تلبس الحق بالباطل، وأن تضع وراء الحق سُتُرا سوداء، تحول دون ظهوره وأن توحي للمعتدي بأن يربط حل هذه المشكلة، التي افتعلها بمشكلة سياسية أخرى قديمة، لكسب تأييد الشارع العربي، وتلميع صورة البطل المنتظر وقد تم لها ما أرادت، مما أضفى على المشكلة أبعادا سياسية أخرى معقدة، حالت دون إيجاد حل عربي مبكر لانسحاب القوات الباغية، مما أظهر العرب على المسرح الدولي بأنهم أمة عاجزة، مشلولة الإرادة، لا تتوافر لديها آلية القرار الحاسم الذي يردع المعتدي ويقاضيه على عدوانه، وهنا برز دور الأمم المتحدة من خلال مجلس الأمن الذي أدان فيه العدوان العراقي في اثنى عشر قرارا، كان أولها القرار رقم ٦٦٠ في يوم الغزو ذاته، وآخرها القرار ٦٧٨، المعروف بقرار الإنذار النهائي للانسحاب، الذي أعقبه تحرير الكويت عسكريا على أيدي الحلفاء.

وغني عن البيان أن مهمتنا الرئيسية هنا ليست في ملاحقة أحداث هذه الكارثة القومية، وبيان انعكاساتها الراهنة والمستقبلية على التعاون العربي، والوحدة العربية التي طعنت في الصميم، وأصبحت بعيدة المنال على الأقل في المستقبل المنظور، فتلك قضية مناطة بالمؤرخين والسياسيين والمفكرين، وإنما تكمن مهمتنا في معرفة مواقف المثقفين وعلى وجه الخصوص الشعراء منهم تجاه هذه المشكلة باعتبارهم طلائع التغيير في مجتمعاتهم، لامتلاكهم آليات

الرؤية المستقبلية لفهم حركة الواقع، كما هو مفترض فيهم، أو كما هو مطلوب منهم.

قد يصاب المرء بالدهشة والحيرة من وقوف قطاع لا يستهان به من المثقفين في الوطن العربي مع العدوان العراقي ضد دولة الكويت التي خدمت القضايا العربية، سياسيا واقتصاديا زهاء ثلاثين عاما، وهي قضية أخلاقية حضارية تحتاج معالجتها إلى صبر وأناة، لمعرفة أسبابها ودوافعها وتوجهاتها إذ لا يمكن اعتبارها تصرفا عفويا يصدر عمن يحمل فكرا وقلما، بل لها جذورها الممتدة في نفوس أولئك النخبة المثقفة. لا مراء في أن لها أسبابا كثيرة أبرزها إحساس المثقف بعجزه وفشله في تغيير الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي يرزح تحت وطأته الإنسان العربي في قطاع كبير من وطننا العربي، يضاف إلى ذلك فشله في تغيير الواقع السياسي، أو تغيره لصالحه مما أوجد إحباطا ويأسا قاتلا نحو التغيير، فعلى الجانب الآخر تنمو إسرائيل نموا عسكريا هائلا، وتنجح في استقطاب مئات الألوف من المهاجرين، وتسعى سعيا حثيثا نحو تحديث التصنيع عسكريا ومدنيا ليكون دعامة اقتصادية تغني عن المساعدات الخارجية غير المأمونة العواقب، مستندة في ذلك كله إلى نظام ديمقراطي للسلطة، وفي المقابل على الطرف الآخر ترى التخلف والعجز، والفرقة والتناحر حتى بين أصحاب القضية الواحدة، كتقاتل اللبنانيين فيما بينهم زهاء ثماني سنوات، وتشاجر الفلسطينيين فيما بينهم حول قضيتهم حتى احتكموا إلى السلاح فوضعوه في رقابهم، فسالت دماؤهم هدرا سنوات طوالًا، والعدو الأول يرقب هذه المشاهد فرحا بانتصاره على أنقاض التخلف العربي، يضاف إلى ذلك كله فشل خطط التنمية وتزايد نسبة معدلات الفقر في المجتمع العربي، وفشل المشاريع العربية المشتركة، وفشل الوحدة العربية كمشروع قومي تتطلع إليه الجماهير العربية، وغياب السلطة الديمقراطية للحكم، والقمع السياسي الذي لا يكاد ينجو منه من له رأي آخر مخالف لنظام الحكم في بلده حتى غصت السجون في بعض الأوقات بمئات المثقفين المعارضين للسلطة، هذا إن لم يكن عشرات منهم قد دفعوا حياتهم، ثمنا لمواقفهم، اغتيالا أو إعداما. فإذا

ظهر على الساحة العربية في مثل هذه الظروف مقامر، كالرئيس العراقي، يجتاح الكويت عنوة، تحت ستار عودة الفرع إلى الأصل، أو الوحدة العربية، أو تحرير القدس يمر عبر بوابة الخليج، أو أن الضم يستهدف توزيع الثروة العربية توزيعا عادلا، إلى آخر تلك الشعارات الزائفة التي أخذت أجهزة إعلامه ترددها ليل نهار إبّان احتلاله البغيض للكويت، مستهدفة بذلك دغدغة مشاعر بعض العرب، إلى جانب تكتيكاته السياسية التي حاولت خلط أوراق اللعبة السياسية بتوجيه أنظار العرب إلى خطر التدخل الأجنبي في الشئون العربية، وإعلانه الجهاد ضد قوات التحالف الدولي المتمركزة في دول الخليج العربية - يصبح على ضوء ذلك كله مفهوما انجذاب بعض المثقفين إلى عدوانه، والدفاع عنه، ولو لم يكن له إلا محاولة تغيير الخريطة العربية، بالضم عن طريق القوة، وإعلانه عن تحديه لدول التحالف الدولي بقيادة الولايات المتحدة لكفاه انحياز بعض القيادات الثقافية في الوطن العربي له، لأنه يحقق لهم طموحاتهم في التغيير والتحدي. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الموقف هو، هل كان هؤلاء المثقفون الذين انحازوا إلى العدوان، وإلى أبشع سلطة دكتاتورية عرفها العراق - أقرب إلى قراءة الواقع العربي والدولي من غيرهم؟، وهل كانت رؤاهم أنضج، وآليات تفكيرهم أدق في رصد حركة التغيير التي تجتاح العالم إثر انحسار الحرب الباردة، وبزوغ نجم الوفاق الدولي، وانهيار «الديكتاتوريات» في شرق أوروبا وانحسار المد الشيوعي عنها، حين راهنوا على انتصار العراق على القوى الدولية التي هبت لنجدة الكويت؟. لا أظن أنني بحاجة إلى أن أبسط القول في الإجابة عن هذا السؤال، أو أى أسئلة أخرى في هذا الإطار، فالحوادث السابقة واللاحقة لتحرير الكويت تثبت بما لا يدع مجالا للشك فشل هؤلاء المثقفين في رهانهم على العدوان، فالذي توسموا فيه عزا للعرب أصبح رمز المهانة والذلة والهوان، أعلن أنه سيحارب مائة عام، ثم انهزم هزيمة نكراء في مائة ساعة فقط.

لعل من حسن حظ القيم والأخلاق العربية أن المثقفين العرب لم يكونوا كلهم على تلك الشاكلة التي أشرنا إليها وإلا لكانت مصيبتنا في الأخلاق العربية

أكثر من مصيبتنا في غزو الكويت، بل وجد من بينهم عدد كبير ممن كانوا في قمة النضج والمسئولية تجاه ضمائرهم وتجاه أمتهم التي تواجه ظرفا عصيبا، لم تشهد له مثيلا من قبل. فسخروا أقلامهم، وكل ما في أيديهم من وسائل إعلامية لفضح العدوان، والتنديد به، وكشف زيفه وادعاءاته، وبيان مخاطره، ونتائجه المدمرة على التضامن العربي، فكانوا، في دفاعهم، ضمائر أمتهم التي لا تحيد عن طريق الحق، ونصيرا للمباديء والأخلاق التي ارتضتها هدفا لها منذ أن أعزها الله بالإسلام. ولو رحنا نرصد نتاجهم الذي دبجوه في دفاعهم عن الحق لضاق بنا المقام، ولتشعبت بنا السبل، ولكن يكفينا هنا نتاج طائفة منهم وهم الشعراء محور دراستنا هذه.

مما لا ريب فيه أن الشعر الذي قيل في محنة الكويت شعر كثير يستحق الدراسة والتأمل، لا باعتباره يؤرخ فحسب لفترة قاسية من حياة الكويت بخاصة والعرب بعامة بل لأن هذا الشعر أصبح جزءا من كيان الشعر العربي المعاصر، كما يمكن النظر إليه على أنه من قبيل ما يسمى في آداب الأمم والشعوب الأخرى التي تعرضت لمثل ما تعرضت له الكويت من عدوان أدب المقاومة.

والمتأمل في هذا الركام الشعري الذي ملأ الصحف والمجلات والدواوين يجد أنماطا وأشكالا شعرية تمتد من أقصى التقاليد الشعرية الصارمة إلى ما بعد الحداثة، فضلا عن التنوع المثير في التجارب الشعرية، وأساليب التناول والصياغة اللغوية. ومن ثم كانت هناك إشكالية اختيار النماذج المطلوبة للدراسة، فأي النماذج يمكن اختيارها؟ وما هي المقاييس التي تحكم عملية الاختيار؟ وهل يمكن حيادية هذه المقاييس في موضوع كهذا؟ بل هل يمكن اعتبار نتائج هذه المقاييس ممثلة في النهاية لأدب المقاومة؟ وهل تكمن نقطة الارتكاز في موضوع القصيدة نفسها أم في كيفية أسلوب تناولها وتصويرها لهذا الحدث. أسئلة، أخرى كثيرة أيضا، يمكن أن تطرأ على ذهن أي دارس لمثل هذا النوع من الشعر. غير أنه ليس من السهل إعطاء إجابات محددة عن هذه الأسئلة لأن طبيعة الموضوع والظروف التي صاحبت انتاجه، تفرض ظلها بشكل كثيف على عملية الاختيار أو التصنيف مما يؤدي في النهاية إلى اختلاط الذاتي

بالموضوعي، ولهذا فإن وضع مقاييس فنية تحكم عملية الاختيار والتصنيف أمر في غاية الصعوبة، فضلا عن أن عدم الإحاطة بكل ما قيل من شعر في هذه المحنة يمثل عقبة أخرى على الرغم من أنه توافر لدينا كم كبير من هذا الشعر الذي جمع من المجلات والصحف والدواوين والمجاميع الشعرية.

ومهما يكن من أمر فإن موضوع القصيدة لا يمكن تجاهله تماما في مثل هذا الحدث، غير أنه من المعلوم أن الموضوع وحده لا يخلق قصيدة جيدة. وإذا كان لابد من أن تتوافر إلى جانب الموضوع مقاييس فنية أخرى تعطي القصيدة أبعادها الفنية، على الرغم من المصاعب التي أشرت إليها آنفا، فإنه يأتي في مقدمة هذه المقاييس حداثة التعبير، وتفاعل لغته مع أحداث التجربة الشعرية في مواجهة الحدث، ولاسيما إذا تذكرنا أن صدمة العدوان كانت قد أفرزت أنواعا متباينة في لغة الخطاب الشعري، نتيجة لأثر وقع الصدمة على النفس، ومن ثم فلا عجب أن تواجهنا لغة حماسية غاضبة، أو لغة تقريرية باردة، أو لغة هجائية فاحشة، أو لغة عقلانية هادئة مما يستدعي التوقف عند لفظة الخطاب، وتحليلها، وتفسير النص تفسيرا يكشف عن الهوية الدلالية للنص الشعري في إطار من القراءة الواعية المتعددة المستويات، فالقصيدة لا تفتح أبوابها المغلقة لأول قراءة بل لابد من تعدد القراءات الاسترجاعية، فبين كل قراءة وقراءة تسقط بعض الحجب التي تعوق الفهم، حتى تأتي مرحلة القراءة (الأخيرة) التفسيرية التي تعمل على تحويل العناصر الدلالية المحددة إلى كل مكتمل للمعنى على نحو يشبه الكل المكتمل للشكل الذي أسفرت عنه القراءة الأولى[1]. وقد عبر «هانز روبرت جوس» Hans Robert Jauss عن آفاق هذه القراءة الاسترجاعية أدق تعبير حين قال : «إن تغير الأفق بين القراءة الأولى والثانية يمكن وصفه على النحو التالي: يتولى القاريء النص بيتا بيتا، حتى يحقق النص من خلال التوقعات المتواصلة شكله ومعناه الممكنين، ومن ثم يصبح القارئ مدركا لشكل القصيدة بتمامها، غير أنه لا يزال غير مدرك لدلالتها التامة، فضلا عن المعنى التام لها. إن من يعترف بالحتمية التأويلية، يعني أن المعنى الكلي للعمل الغنائي لا يصبح قابلا للفهم باعتباره مادة، أو معنى محددا

خارج الزمن، وإنما معنى مفترضا ينتظر النظرة النافذة من القارئ القادر من خلال الفهم التأويلي على تحديد معنى واحد من بين الدلالات الممكنة للقصيدة بحيث لا ينفي المعنى المحدد الملائم له الانفتاح العقلي تجاه الدلالات الأخرى. وباكتمال الشكل يعود القارئ إلى البحث بصورة استرجاعية، عن الدلالة التي لما تكتمل بعد فيحددها وذلك من خلال قراءة جديدة، عائدا من نهاية القصيدة إلى بدايتها، من الكل إلى الجزء[٢]».

لا جدال في أن الأعمال الشعرية، بوجه عام، ممارسة لغوية، صيغت في ظروف غير عادية، تستلزم اهتماما خاصا من القاريء لما تتمتع به من مواقف آسرة في منظومة التركيب الشعري، حيث تتفاعل التفاصيل النصية فيما بينها على نحو يؤدي إلى تمحور المعنى العام للنص الشعري. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تفاعل آخر بين الذات والموضوع، بين المفسر والعمل الأدبي، تتجلى فيه روح المجاهدة والاشتباك والانتهاك في محاولة تجعل المقروء كيانا مرتبطا بذاته ومتجاوزا له في الوقت ذاته، وتحويل الرموز والعلامات إلى تمثلات وتصورات تعكس جهد الأنا في فعل القراءة[٣]، فالمفسرون الذين يضعون فعل القراءة الواعية للنص في مقدمة أهدافهم النقدية إنما يضعونها في إطار أوسع ـ هو إطار الحياة الإنسانية بشكل عام ـ من إطار زملائهم الذين يحصرونها في لحظة تاريخية محددة، أوأيدلوجية محددة[٤].

- ١ -

منذ رحيل جمال عبدالناصر عن دنيانا والساحة العربية مهيأة نفسيا لاحتضان رجل آخر من طراز عبدالناصر، يعيد معزوفة النضال والتحدي التي ألهبت مشاعر العرب في الخمسينيات وبعض الستينيات من هذا القرن، والتي آلت في نهاية الأمر إلى هزيمة بشعة عام ١٩٦٧، اتخذ لها مسمى آخر هو «النكسة» تخفيفا من آثار وطأتها على نفوس العامة من العرب. ولم تتعظ الجماهير العربية بما حدث بل راحت تبحث عن بطل آخر تتعلق به لعله يعيد لها ما افتقدته من قبل ومن بعد، وقد أدرك صدام حسين نقطة الضعف هذه في

الشارع العربي فتحرك كالمجنزرة تجتاح كل شيء يقف في طريقها، لا يرقب في أحد إلاًّ ولاذِمَة، حتى تربع على رأس السلطة في العراق لا ينافسه منافس، ولا يجاريه مجار، ثم آل به الأمر إلى أن يفرض على العرب في مؤتمر القمة العربي في بغداد عام ١٩٧٨ أن يعزلوا مصر على اثر توقيعها على «كامب ديفيد»، وأن يفتعل حربه مع إيران التي ظنها ـ ويالخيبة ما ظن ـ أنها لن تدوم إلا أياما، حتى يصبح البطل الموعود، وإذا بها تمسك بخناقه ثماني سنوات، تطحنه فيها طحن الرحى حتى علا صراخه مستنجدا بالعرب وبالأخص جيرانه الذين راح يزين لهم أن هزيمته تعني هزيمتهم جميعا، وأن سقوط بغداد مقدمة لسقوط باقي دول الخليج في براثن الهيمنة الإيرانية، ونجح بالتالي في أن يعلن أن حربه لإيران دفاع عن البوابة الشرقية للعرب، فانهالت عليه المساعدات من كل حدب وصوب حتى استطاع أن يصد الهجمات الإيرانية، وأن يتجه إلى التصنيع الحربي، وأن يبني قوة عسكرية هائلة راح يثير حولها أهاويل كثيرة حتى ظنها العرب عِزاً لهم في القادم من الزمان، مما أكسبه شعبية عند المحبطين في الشارع العربي، والمثقفين على السواء، حتى حلا لبعضهم أن يخلع عليه عباءة عبدالناصر، وشتان ما بين الرجلين، وطنية وخلقا.

واستغل حربه مع إيران ليجمع العرب حوله سياسيا واقتصاديا وعسكريا وثقافيا، وكان الأخير عنصرا إعلاميا مؤثرا في الساحة الثقافية، فاستغله إلى أقصى طاقة ممكنة ليجمع الجماهير العربية وراء زعامته، فكانت بغداد طوال حربه مع إيران منتدىً ثقافيا وملتقىً للأدباء والنقاد والشعراء في مهرجانات المربد التي كرست للإشادة بالعراق وقائده، ولا يكاد يسلم شاعر أو أديب، على امتداد الساحة العربية من ملاحقة عملاء النظام له ودعوته لحضور مثل هذه المهرجانات ليكون بوقا يزعق بمآثر النظام، ويشيد بحربه المجنونة مع إيران، ومن يستنكف عن ذلك فلا أقل من أن يوصم بأبشع الصفات.

ولم تبلغ شعبيته أوج قمتها إلا يوم أعلن في الثاني من نيسان عام ١٩٩٠ بأنه إذا هاجمت إسرائيل العراق فإنه سيحرق نصف إسرائيل بالكيماوي المزدوج، وقامت الدنيا ولم تقعد اثر هذه التصريحات المثيرة التي عاد وكررها

في المؤتمر الإسلامي العالمي الذي دعا إليه في بغداد في الثامن عشر من يونيو عام ١٩٩٠، وربما لم يكن يدور بخلد أحد وقتها أن الرجل كان يمارس شعارات براقة ليكرس زعامته للوطن العربي، ليسهل عليه بالتالي تنفيذ مخططاته الشريرة في الخليج والوطن العربي، وإلا فمحاربة إسرائيل أبعد ما تكون عن مخططات صدام وحزبه، وذلك باعتراف أحد أفراد عصابته في مذكراته السياسية[٥] وبحلول الثاني من أغسطس عام ١٩٩٠ اليوم المشئوم لغزو الكويت، سقطت الشعارات التي أطلقها صدام، وانكشف وجهه القبيح عن غدر ولؤم وخسة لم يعرفها العرب في أخلاقهم وقيمهم، وتنبه العرب الشرفاء إلى الكارثة التي جلبها الغزو على مستقبل العرب، وعلى سمعتهم في المحافل الدولية. وبسقوط الشعارات سقط البطل الذي صدقه بعض العرب وعلقوا عليه الآمال الكبار، ولذا تأتي قصيدة غازي القصيبي «مرثية فارس سابق» مجسدة لفجيعة العرب بمن أحسنوا الظن به :

عجبا كيف اتخذناك صديقا؟ وحسبناك أخا برا شقيقا
وأخذناك إلى أضلاعنا وسقيناك من الحب رحيقا
واقتسمنا كسرة الخبز معا وكتبنا بالدما عهدا وثيقا

* * *

وزعمناك - ولم تبرق - سنا وكسوناك - ولم تلمع - بريقا
سيفنا كنت ! تأمل سيفنا كيف أهدى قلبنا الجرح العميقا
درعنا كنت ! وهذا درعنا حربة في ظهرنا شبت حريقا
جيشنا كنت ! أجب يا جيشنا كيف ضيعت إلى القدس الطريقا
ذلك العملاق ما أبشعه في الدجى يغتال عصفورا رقيقا
مسخ الفارس لصا قاتلا مسخ الفارس كذابا صفيقا
رحمة الله عليه !. . . إنه قد مات هل عاش الذي خان الرفيقا؟[٦]

يستهل النص ببيان حالة الدهشة، والتعجب من انكسار خط الرؤية بين بعدين في مسار الزمن الماضي والحاضر، فالحاضر يكشف على نحو مباغت زيف الماضي ويعري أقنعته واحدا بعد الآخر، عبر أنساق البنية النحوية التي تتوالى بصورة سريعة (فعل + فاعل + مفعول) «اتخذناك» و«حسبناك» و«أخذناك» و«سقيناك» الخ، في إطار من الدهشة والاستغراب الذي يتوجه بصورة مكثفة إلى «المجموع» صانع «الآخر»، أكثر مما يتوجه إلى «الآخر»، لأن «المجموع» كان ضحية خداع طويل لم ينتبه إليه إلا بعد فوات الأوان، ولهذا كانت فجيعة «المجموع» في عدم إدراك حقيقة «الآخر» أكبر من سقوط الأخير وانكشاف زيفه وخداعه. وإذا كانت القصيدة تشير إلى تحولات حادة ومفاجئة في طبيعة العلاقات بين «الآخر» و «المجموع» فإنها لا تغفل في الوقت ذاته عن إبراز أنماط التحول الذي يكاد يستغرق معظم مساحة النص. ولعلّ التعابير المثيرة «سيفنا كنت !» «درعنا كنت !» «جيشنا كنت !» التي تأتي في سياق التعجب، متصدرة ثلاثة أبيات على التوالي، تكشف عن عمق خيبة «المجموع» في الآخر الذي كان وراء هذه التحولات المفارقة، فالسيف يرتد على صاحبه، والدرع يتحول إلى حربة تشتعل في الظهر نارا، والجيش أضاع طريق القدس، والعملاق يغتال العصفور وهكذا، وليست هذه المتغيرات إلا نتيجة لمتغير قطبي تتمحور حوله كل المتغيرات «مسخ الفارس لصا قاتلا»، فالتحول يبدأ أساسا من كلمة «مسخ» التي تتكرر مرتين في بيت واحد، وتوحي باشعاعات قوية مستمدة من دلالتها القرآنية التي تأتي في سياق الغضب. «ولو نشاء لمسخنهم على مكانتهم» (سورة يس ٦٧) وتنطوي عبارة «رحمة الله عليه» على إيماءة ساخرة تشي بموت القيم والأخلاق.

ونجد الإحساس ذاته بالفجيعة ماثلا في مقطع من قصيدة حسين سهيل «حوار في الزمن الكئيب»:

**قالوا: سيجعل حزننا الأبدي**
**ينبت كالخزامى**
**فوق أهداب السنابل**

**قالوا: سيحرق نصف إسرائيل**
**بالخردل**
**ويجعلها مزابل**
**قالوا لنا: سيفا هو الطوفان... والإعصار**
**والقلب المناضل سيعيد أرض القدس من عفن المجاهل**
**فشربنا الفرحة... والبسمة تنمو فوق أحداق السنابل**
**وظنناك كما قلت...**
**حصانا عربيا... بين عينيه التفاؤل**
**فإذا الظن... فراغ يابس**
**صدقه زيف... وأسماء المهازل**(٧)

يكشف النص عن زيف الخطاب السياسي الذي يقع في دائرة الأقوال والإدعاءات الزائفة التي سرعان ما تتهاوى عند اصطدامها بالواقع، لذا فالقول مسندا إلى ضمير الجمع في سياق الماضي يكاد يستغرق نصف مساحة النص، ويوحي باتساع دائرة المقولة في أذهان الجماهير التي راحت تبني عليها أحلامها الضائعة. ولعل ورود الفعل وتكراره ثلاث مرات على تلك الصيغة التي أشرنا إليها يعمق البعد الدلالي لضمير الغيبة المسند إلى الفعل في أن هذه الأقوال أصبحت جزءا من الماضي. ويشير الخطاب بصورة حادة إلى العلاقة الجدلية بين القول، والظن (الاعتقاد) فالقول يفضي ابتداءً إلى دلالات إيجابية عند متلقيه تتعزز فيما بعد بالظن. لكن الظن يتهاوى تحت معطيات الواقع الذي ينكشف على فاجعة «فراغ يابس» و «أسماء المهازل». وينطوي الموقف برمته على مفارقة صارخة بين الماضي المنفتح على أحلام اليقظة الوردية، في رحم المستقبل غير المحدد، «سيجعل» «سيحرق» «سيعيد»، وتفاعل الآخر مع هذا الوعد الذي سيحقق له ـ كما ظن ـ تجاوز محنه وإشكالاته، «فشربنا الفرحة» «والبسمة تنمو...»، وبين الحاضر الذي يقوض أحلام المستقبل، فإذا «صدقه زيف». ولا يغفل النص الشعري الإشارة إلى بعض العبارات العاطفية التي انساقت وراءها الجماهير المسحوقة سياسيا كقوله: «سيحرق نصف إسرائيل

بالخردل» و «سيعيد أرض القدس» باعتبارها مؤثرة في إذكاء وإلهاب مشاعر الجمهور الذي راح يصدقها ويهلل لها ظانا أن يوم الخلاص قد أزف أو يكاد، غير مدرك لما تنطوي عليه تلك الشعارات من مقاصد ذاتية، بعيدة عن تحقيق أحلام الجماهير. «فإذا الظن فراغ يابس».

وتستغل الاستعارة في داخل النص بعض معطيات الخطاب اللغوية في تحقيق توازن دلالي يسهم في تحقيق إحالة ذات طبيعة مشتركة ومتباينة في الوقت ذاته، غير أنها تعمل على إنتاج دلالة جديدة. تأمل قوله: «حزننا الأبدي ينبت كالخزامى فوق أهداب السنابل » وقوله: «والبسمة تنمو فوق أحداق السنابل» «فالحزن» «والبسمة» ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين، أو إن شئت الدقة فقل متضادين، فالأول يرد في سياق الحزن «حزننا» والثاني يأتي في سياق الفرح «البسمة»، لكن خاصية التركيب الإبداعي تقسرهما على انتاج دلالة واحدة في سياق لغوى متشابه، فليس ثمة فرق دلالي بين الفعلين «ينبت» و «ينمو»، غير أن الفعل الأول فصل بينه وبين مفعوله شبه الجملة بالتشبيه، في حين أن الثاني يمضي نحو مفعوله، شبه الجملة أيضا، من غير حاجز لغوي، وهنا قد يبدو التساؤل مشروعا عن القيمة الدلالية التي تكمن وراء هذا الفصل، وقد يقال إن الدلالة المباشرة لهذا الحاجز اللغوي، هو تقوية مضمون الجملة وتأكيده وهذا ممكن، غير أن هناك ملمحا لطيفا في هذا الحاجز يوميء بطرف خفي إلى مدى سرعة اعتقاد التحول المفاجيء من واقع الحزن الأبدي إلى نقيضه، قبل التحقق من اختبار صدقه. فالجماهير التي ران اليأس على واقعها الحزين، راحت تصدق على مدى واسع إشاعة التغير التي أخذت تتفاعل نموا كنمو أزهار الخزامى. كما ينطوي التشبيه ذاته على موقف تصويري لمشهد التحول من السكون إلى الحركة. وتكتسي بعض ملفوظات الخطاب إيحاءات وكثافة شعورية خاصة تتحدد أبعادها من خلال شبكة العلاقات التي تنتظم أنساق النص، «فالسنابل» تأتي في سياق الحزن، لتوحي بالفرح، «والمزابل» في سياق الخردل، لتوميء إلى الدمار الذي سيلحق العدو، «والمناضل» في سياق السيف الذي سيعيد الحق إلى أهله، «والمهازل» في سياق الوعود الكاذبة. ولا تكشف

صياغات ملفوظات الفعل المحكي عن الفاعل، بل يبقى ضميرا مستترا في جميع ملفوظات الخطاب ليعطي انطباعا بتعارضات القول مع الفعل، مجسدا حالة انفصال بين الذات والموضوع على امتداد فضاء النص. وينطوي البياض في بعض أجزاء الخطاب على صمت اللغة، إنه الصمت الذي يحيط بالقصيدة[٨] على حد تعبير «جان كوهن»، وتبدو خاصيته هنا باعتباره إشارة إلى عجز اللغة عن نقل حالات الموقف الشعوري إلى موقف لغوي يفرض نفسه على محيط الحساسية الشعرية، مما يشير إلى أن كثيرا من المواقف الشعورية تظل خارج اللغة، أو بعبارة أدق ما وراء اللغة[٩]. وإذا ما وضعنا هذا التصور في اطار الموقف الذي نظم فيه الخطاب يتبين لنا أن وقع الحدث أو الكارثة التي جلبها النظام العراقي على العرب كانت أكبر مما تستطيع اللغة أن تستوعبه. ومهما يكن من أمر فإن القصيدتين في مجملهما تجسدان سقوط القيم، وسذاجة العقل العربي، وفشله في رؤية الواقع وحدود إمكاناته، ولهذا نجد الشاعر مختار أبو غالي حينما صحا على هول الفاجعة، وسقوط الأقنعة الخادعة أخذ يصرخ قائلا:

**هو الرجس. . . لا القدس. . .**
**واضيعة الحلم بين الطواغيت !**
**يا أيها العرب المستبيحون. . والمستباحون**
**لو جاءكم بطل من جديد فلا تسمعوه**
**ولو قال:**
**«إن الطريق إلى القدس. . . »**
**لا تدعوه يتم العبارة**
**وقولوا له:**
**قد كفرنا بأحلامنـــــا**
**وحملنا على رأسنـــا**
**لافتات تقول:**
**«دعوا القدس لا تطلبوها**

**دعوا القدس لا تطلبوها**
**لئلا تضيع جميع المدن»[١٠]**

يرفض الشاعر الربط بين الغزو والقدس، ولا يأتي هذا الرفض اعتباطا بل ينطلق من مقولة إن الطريق إلى القدس يمر عبر بوابة الخليج، وهى شعارات أطلقتها عناصر حاقدة على الخليج وأهله، وتبناها النظام العراقي في أوج الأزمة وروج لها حتى صدقتها الجماهير المحيطة في الشارع العربي. لكن هذا الرفض يتوجه نحو مفهوم مضاد آخر، وهو الربط بين الغزو والرجس، «هو الرجس»، وتشيء كلمة «الرجس» بإيحاءاتها القرآنية التي تربط بين الكلمة والشيطان «إنه رجس من عمل الشيطان»، فالغزو عمل شيطاني. وبقدر ما يضيع الحلم بين الطواغيت تبقى الساحة العربية حبلى بمقامر جديد يتخذ من «القدس» مطية لأحلامه، ولذا يتوجه النص إلى مخاطبة العرب بشقيهم «المستبيحون والمستباحون» على السواء إلى عدم الإصغاء إلى المقامر القادم، ورفض مزايداته حتى قبل أن يتم كلامه. كما يدعوهم إلى التعبير عن رفضهم بالكلمة المنطوقة والمكتوبة بأن يتركوا القدس وشأنها لا استهانة بها وإنما لفساد النيات والمقاصد، فطريق القدس لا يمر إلا عبر القدس نفسها وإلا كان في ذلك ضياع «جميع المدن». ولعلّ مما يلفت النظر في صيغة هذا الخطاب الشعري استخدام عبارة «العرب المستبيحون والمستباحون»، في سياق خطابي واحد، لتوحي بحجم الكارثة التي أصابت الطرفين، فضلا عن أنها توحي إلى إدانة الاثنين باعتبارهما مسئولين عن صناعة الطواغيت، لذا يأتي التحذير من إعادة الكارثة مرادفا للعبارة السابقة، يضاف إلى ذلك كله كلمة «المستبيحون»، وجميع مشتقات الفعل «استباح» تلقي على دلالتها ظلالا من سلوكيات الجاهليين قبل الإسلام في استباحتهم بعضهم بعضا، علاوة على الإيحاء بسقوط الإنسان العربي نفسه ومحرماته.

كان «بطل الكارثة»، رأس النظام العراقي، أحد محاور القصيدة المعاصرة التي تصدت للاحتلال، وقد تباينت مواقف الشعراء في رسم أبعاد هذه الشخصية الغريبة التي لم يشهد العرب لها مثيلا في تاريخهم المعاصر، فذهبوا

يفتشون لها عن نظائر في التاريخ، فكانت شخصيات قابيل ـ وهي أكثر الشخصيات دورانا في هذا الشعر ـ، وأبـي لهب، وهولاكو، حاضرة في وعي الشعراء لحظة تصويرهم لهذه الشخصية. والقاسم المشترك بين هذه الشخصيات يكاد يكون واحدا مع اختلاف في النسبة، فقابيل أول من أزهق روحا بشرية في الأرض، وبقيت جريمته ماثلة في ذاكرة البشر.

**قابيل ماذا؟ . . . هل قتلت أخاك غدرا . . لا تبالي؟**
**من أجل ماذا أيها المغرور . . . يا رأس الضلال**(١١)

وتكمن مرجعية الاسم هنا في ارتباطها بالغدر والخيانة والقتل، وهي تشير بشكل مباشر إلى «رأس النظام العراقي»، مقرونة بعدد من أدوات الاستفهام في سياق من الدهشة والعجب.

لكن شخصية «قابيل» عند الشاعر أحمد غراب تقع في إطار المفارقة الحادة بين الماضي والحاضر، بين الصورة والواقع.

**قابيل والأغنيات السود في شفتي**
**يحفرن قبرك في مستنقع العار**
**قد كنت أدعوك محرابي وصومعتي**
**فكيف خنت تسابيحي وأذكاري؟**(١٢)

فالصورة المثالية تنحرف عن مسارها بشكل حاد لتسقط في مستنقع العار، وتصبح وسائل الانتقام «الأغنيات السود» هدفا لرد الاعتبار للآخر المخدوع الذي انساق وراء أوهامه فأسقط على «بطله» صفات التأليه. ويكتسي البيت الثاني لمحة من الأسى والحزن والخيبة والفجيعة التي وقعت فيها «الأنا»، ليتنامى الموقف بعدها في لهجة انفعالية على صورة استفهام استنكاري مجسدا رفض الغدر والخيانة.

وتأتي شخصية قابيل في قصيدة مختار أبو غالي «رحلة الشيطان» رمزا لتجاوز فعل الشخصية التاريخية إلى آفاق أبعد من قتل النفس المفردة:

**قابيل مر . . قسوة . . ضراوة . . من هاهنا**
**ووزع الأسى على الأطفال والنساء**

**مر . . ومرت قدم الأحزان**
**وخلف الفضـاء**
**ممتلئا بزهـرة الدماء**
**يا جثثا عارية دون غطاء**
**وليس ثم من غراب**
**لكي يوارى في التراب . .**
**سوءاتنا !!**(١٣)

يتكيء النص ابتداء على نتائج الفعل، لا الفعل ذاته، معززا بالحال المفردة «قسوة»، «ضراوة» «ممتلئا» التي تعمل جميعها على تكوين بؤرة إيحائية تشيء بفظاعة الفعل، وفاعله. وحتى الفعل، في سياق الجملة النحوية في النص، يتجه مباشرة إلى إبراز ما بعد الحدث، بصورة مكثفة على نحو متوال، «مر قسوة»، «وزع الأسى»، «مر ومرت قدم الأحزان»، «خلف الفضاء ممتلئا بزهرة الدماء». فهذه الجمل كلها تتآزر فيما بينها على تكوين مشهد كبير يبرز فظائع المأساة التي ارتكبها قابيل العصر. ولعل وراء هذا الأسلوب التقني في التعامل مع الحدث يعود إلى إحساس الشاعر بعجز اللغة عن نقل المكونات الأساسية للفعل، فالحدث أكبر من أن تتعامل معه اللغة، ويتعزز هذا الفهم من خلال انكسار مسار اللغة في النص حيث يواجهنا البياض في ثنايا النص مما يشير إلى أن الكثير مما قد يقال يتأبى على القول، أو يبقى خارج اللغة متلفعا بالصمت !!. ولا تمثل مكونات الحدث التاريخـــي (قابيل، غراب، أواري، سوءة) إلا إطارا هامشيا في رؤية الشاعر، وبقدر ما ينحصر دورها في القدرة على الإيحاء المرتكز على المفارقة بين الحدثين، ليتحول بعدها الحدث التاريخي إلى حدث متواضع قياسا على الحدث المعاصر، فإذا كانت جريمة الشخصية التاريخية، قتل نفس واحدة تعقبها حيرة ذاتية في السلوك الواجب اتخاذه تجاه القتيل، فيأتي الحل من الخارج ممثلا بالغراب المعلم، فإن جريمة الشخصية المعاصرة تملأ الفضاء بالجثث العارية والدماء، ولا يأتي «غراب»، إشارة إلى العجز وغياب العقل. وثمة التفاتة لطيفة من الشاعر في نهاية الخطاب

حين ينتقل الشاعر من صيغة الجمع المخاطب إلى صيغة الجمع المتكلم في كلمته الأخيرة «سوءاتنا» لتوحي باتساع دائرة الضرر الذي أصاب الأمة نتيجة لجريمة العصر.

أما الشاعر حسن فتح الباب فيلتقط من تاريخنا أسوأ الشخصيات المرفوضة، ويسقطها على «رأس النظام العراقي»:

**تبت يدا زياد**
**الفارس الرجيم يستحم بالنجيع**
**تبت يدا حمالة الحطب**
**يصاول السحاب والسموم والأشلاء**
**منتحلا أرجوزة للمصطفى**
**«أنا النبي لا كذب»**
**«أنا ابن عبدالمطلب»**
**تبت يدا أبي لهب**
**ملوحا بالمن والسلوى لرحلة الجياع**
**والمدن الأطلال**
**تبت يدا وحشي**
**وعدت رميا بالقسى**
**تبت يدا مسيلمة تبت سجاح بدلت إهابها أفعى**(١٤)

في سياق هذه العينة المعقدة من العلاقات التي تنتظم في شبكه النص أنماطا منحرفة من البشر، تلاحظ أن الفروق الجوهرية بينهم في الجنس واللون، والزمان والمكان، والذكورة والأنوثة تتلاشى تماما من وعى الشاعر إلا من فعل الشر الذي يبقى على الدوام ماثلا في الذاكرة يفرض ظله على مقابله المعاصر من غير التصريح باسمه. ويهدم الشاعر ابتداء فكرة الترتيب الزمني لظهور هذه الشخصيات على مسرح التاريخ، ثم يعود مرة أخرى ملتزما هذا الترتيب، ليعطي انطباعا بتداخل وتقاطع الزمان في الماضي والحاضر، وأن النماذج الشريرة حاضرة من غير اعتبار لخصوصية الزمان أو المكان. على أنه من جانب

آخر يمكن اعتبار هذه الأنماط كلها مجتمعة أو منفردة دوال على أنموذجها المعاصر، فكأن دلالة الأسماء ذاتها أعمق تأثيرا وإيحاء من سلوكها الشيطاني الذي قد يبهت من الذاكرة بفعل الزمن لكن الاسم يملك من قوة الإشعاع على الفعل أكثر من الفعل ذاته.

ويأخذ التناص «Intertextuality» [١٥]، أو ما يسمى عند النقاد الأقدمين «بالتضمين»، في هذا السياق الشعري دورا فاعلا في تعميق الموقف الشعوري، وتجليته ليشيء بالمخالفة أو المماثلة لنظيره المعاصر، ويتجلى ذلك في موقفين: موقف البطولة الحقة يوم وقف النبي صلى الله عليه وسلم يوم حنين يشجع أصحابه على الثبات والصبر في عباراته المشهورة. وموقف القرآن من أبي لهب. ففي الموقف الأول تظهر المفارقة بين المشهد الحق والمشهد الزائف وفي الثاني تتجلى المماثلة بين القديم والمعاصر. ولعل المثير في هذا النص أيضا تكرار الصيغة القرآنية «تبت يدا» خمس مرات، لتوحي بإشعاعاتها القرآنية، بالرفض المطلق للشر.

وتتداعى إلى أذهان بعض الشعراء إبّان تلك الأيام المأساوية صورة هولاكو وما فعله في بغداد، فيجدون نظيره حاضرا بينهم يذكرهم بالماضي الأسود للتتار:

**قولوا «لهولاكو»: إذا أطفأت أشواق السنابل**
**ما ضاع منا جوهر الإنسان في الليل المماطل**
**والحرف صار على فمي سيفا يقاوم أو يقاتل**
**ليضيء فجرا تاه في ليل الحيارى والأرامل** [١٦]

يفجر النص ثنائية المادة والجوهر، فإذا كان «هولاكو» قادرا على إطفاء وهج المادة، فإن جوهر الإنسان يبقى مستعصيا على الضياع، أو الاندثار على الرغم من تلك الطاقة الزمنية المعوقة «الليل المماطل»، وهي صورة مثيرة تمثل لنا حالات الصراع بين الحق والباطل. ويشير النص بشكل مباشر إلى التحدي والمقاومة، وإلى قوة تأثير «الحرف» الذي يتحول إلى سلاح يقاوم المعتدين. ولا يخفي الثراء الدلالي الذي يكتنف هذه الصورة المجسدة لروح المقاومة،

والتصميم على القتال حتى بالحرف لا الكلمة، من أجل زمن مؤكد غير أن حقيقته غائبة. ويوحي التعبير ذاته بمشهد طقسي يمارس فيه «الحرف» تأثيره السحري في الخصوم.

ويرى شاعر آخر في الأحداث الدامية التي صاحبت احتلال الكويت عودة ثانية لسيىء الذكر «هولاكو»:

**هولاكو عاد**
**عاد التتار يزفهم مليون عار**
**وأمامهم صدام يستبق الخطى**
**يختال كالكيشوت في جنح الظلام**(١٧)

يأخذ فعل «العودة» فاعلية في السياق النصي فيرد في موقعين من النص، الأول في سياق الجملة الاسمية حين يكون المراد إضفاء كثافة إيحائية للشخصية التراثية دون الفعل، فمجرد ذكر الاسم تتداعى تلقائيا أفعال الشخصية. والثاني يأتي في السياق الترتيبي للجملة النحوية، حين يكون القصد إثبات تحقق العودة في سياقها الاسقاطي على العصر. ويتكرر الشيء ذاته في البيتين اللاحقين مع الشخصية المعاصرة مع اختلاف في صيغة الفعل.

ولا يكتفي الشاعر بالشخصية التراثية كاسقاط للنظير المعاصر، بل يمضي بالتصريح باسم الشخصية المعاصرة ليوحي بعلاقة اتصال تلازمي بين الشخصيتين، «فهولاكو» يعود لكن في شخصية «صدام» يقود جيش التتار. ومع ذلك فلا يغيب وعي الشاعر لحظة عن الإشارة إلى خصوصية فارقه في النظير المعاصر، وهي سمة الخيلاء والتعالي التي يقيس بُعْدَها المادي في التشبيه الذي يبدو غير مألوف للقاريء العربي غير أن غرابة المشبه به وعدم مألوفيته تحوله إلى صورة ارتدادية غير قادرة على تمثل المشبه، مما يوحي بأن تلك السمة تبدو في الطرف الأول أقوى منها في الطرف الثاني، ولعلّ مما يدعم هذا أن مرجعية شبه الجملة (الجار والمجرور) تعود إلى الفعل «يختال»، وهي قوية الدلالة على فعل الغدر الذي ارتكبه «صدام» في ليلة غادرة.

ليست هذه هي كل الشخصيات المنبوذة في التاريخ التي حاول الشعراء

المعاصرون أن يسقطوها على «بطل الكارثة»، بل هناك شخصيات أخرى كثيرة رأينا أن نضرب عنها صفحا خوف الإطالة مثل موسى الرديء (السامري) وفرعون، وهامان، وأبي رغال والأسود العنسي والدجال[١٨] إلى غير ذلك من الشخصيات ذات السمعة السيئة في التاريخ.

- ٢ -

قبيل فجر يوم الغزو المشئوم، وفي هدأة الليل، اندفعت حجافل الغدر لا تلوي على شيء نحو دولة الكويت فأحدثت فيها ما لم يسمع مثله في التاريخ الحديث، فقد صحا الناس على هدير الدبابات وأصوات الرصاص والمدافع في شوارع الكويت، حيث راح الغزاة يسحقون بآلياتهم المجنزرة كل شيء اعترض طريقها، ومضوا ينفثون سمومهم وأحقادهم السوداء قتلا واغتصابا وتشريدا وحرقا كأن لهم عند الكويت وأهلها ثأرا قديما، وكأن الكويت لم تكن ذلك الجار الذي أسند العراق ظهره إليه[١٩]. وكانت شهادات الشعر على أفعالهم وصمة عار في جبينهم:

**كنا في «الجهراء» حين أتوا ... كقطيع من أضرى الذؤبان**
**كالسيل انهمروا انتشروا ... كالرمل وماجوا كالديدان**
**فوجا يتوالد من فوج ... كولادات خلايا السرطان**
**هجموا كالأدغال الغضبى ... فسقطنا في بئر الاذعان**
**ساقونا أبديت نفورا ... كسروا نصف جبيني الغضبان**
**قتلوا «حمدان» لأن له ... وجها يتراءى في القرآن**
**فقأوا عين «نفادى» فبكى ... رقوا. خلعوا عنه الأجفان**

* * *

**هذا طردوه من دمه ... ذا طردوا من دمه الخفقان**
**هذا صلبوا شفتيه وذا ... صلبوا في داخله الإنسان[٢٠]**

يحكي النص بضمير المتكلم تجربة الشاعر مع أحداث العدوان، وسلوكيات جند العراق في تعاملهم مع الإنسان والحياة، في نسقين: الحركة، والممارسة، فعلى مستوى الحركة يأخذ التشبيه دورا رئيسيا في رسم أبعادها في ستة أنماط تتحدد فيها علاقات هذه الحركة. فالمشاهد هنا لا يتم التعبير عنها دلاليا إلا من خلال بنية التشبيه التي تجعل من الأول انعكاسا للثاني، أما على مستوى الممارسة، فيتم التعبير عنها بصورة مباشرة لتعلقها بفعل القتل، أو بامتهان كرامة الإنسان، مما يشير إلى تجربة فعلية تمت فصولها بمستويات مختلفة من القتل والامتهان، وتشير التعابير النحوية على امتداد النص كله إلى أن سلوكيات القتل والتعذيب والتشفي سلوكيات عامة في جند العراق يمارسونها ضد الإنسان الأعزل إلا من كرامة الإنسان، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الصيغة الجمعية للفعل، التي تبدأ بالحركة وتنتهي بالممارسة، على امتداد فضاء النص.

وتكشف الممارسات اللاإنسانية للغزاة عن أنهم لا يحملون قضية أو مباديء يدافعون عنها وإنما هم مجموعة من اللصوص والقتلة اندفعوا في كل اتجاه يقتلون، ويسلبون كل ما تقع عليه أيديهم حتى المستلزمات الضرورية للأطفال، والرضع والمرضى طالتها يد السرقة، وامتدت أيضا تخضب الأرض بدماء الصغار الذين دفعتهم براءتهم إلى أن يقاوموا الغزاة دفاعا عن الوطن المستباح. وكان الشاعر خليفة الوقيان أحد الشعراء القلائل الذين أخذوا يتحسسون وقع الكارثة ونتائجها على الصغار من الأطفال والفتيان:

**حفنة من تراب الكويت**
**خضبتها دماء الصغار**
**دموع الكبار**
**فكانت لمصباح داري**
**فتيلا وزيت**

***

**أيها السارقون**

**حليب الرضيع**
**دواء المريض**
**زهور الحديقة**
**سبورة الفصل**
**كراسة المدرسة**
**أيها الخاطفون من الطفل دميته**
**ذكريات الطفوله**
**أحلامه المؤنسه**
*******
**هل نقول هنيئا لكم فتحكم**
**كل تلك الغنائم**
**هل نقول هنيئا لكم**
**نشوة الغطرسه**(٢١)

ينطلق النص في تعامله مع الواقع الدامي للغزو من منطلق أخلاقي حضاري، طرفاه ثنائية البراءة ممثلة في «الصغار»، والدناءة ممثلة في «السارقون» و «الخاطفون»، وينطلق هذا الخط ليشمل مساحة النص كله. ويسلمنا مطلع القصيدة ابتداء إلى علاقة ثنائية بين دماء الصغار ودموع الكبار، يمتزجان في ثرى الأرض ليكونا نبراسا يضيء طريق الكفاح، وتكشف دلالة «دماء الصغار» عن وحشية المحتل وعدائه للطفولة البريئة، كما تكشف أيضا عن عنف المواجهة في مقاومة المحتل حتى من الصغار. وأحسب أن محصلة الدلالة الكلية لثنائية الدماء والدموع تشير إلى مشهد كان يتكرر إبّان الاحتلال الغاشم، وهو قتل الصغار تحت عتبات بيوتهم أمام ذويهم، في مشهد مفعم بالوحشية، والعنف النفسي، فتسيل دماء الصغار دفاعا عن الوطن، وتسقط دموع الكبار في بؤرة العجز. وينطوي المشهد ذاته على تعارض ثنائي بين قوة «الصغار» ممثلة في الدم وعجز الكبار ممثلا في الدمع. وتحدث التفاتة في صيغة الخطاب نحو هؤلاء «الغزاة» عبر أسلوب النداء في نسقين، أو في لوحتين تجسدان أنموذج

الغزاة، «السارقون» و «الخاطفون»، ومع أن الأنموذجين يكادان يكونان شيئا واحدا غير أن الفصل بينهما يوحي باتساع دائرة الممارسة الدنيئة ضد الحياة نفسها، يتساوى في ذلك الإنسان والنبات والجماد والتاريخ. فمع السرقة يفقد الرضيع قوته والمريض دواءه والطفل تعليمه والحديقة زهورها، وهي كلها أساسيات في بنية هذه الأشياء، وبغيابها تفسد طبيعة هذه الأشياء، ومع الخطف يضيع التاريخ، تضيع ذكريات الطفولة وأحلامها، وهي لحداثتها لا تضرب بعمق في جذور الذاكرة، مما يعرضها للتشويه والتلاشي، ومع ذلك فهي شديدة الحساسية عند الأطفال، مسببة لهم آلاما نفسية غير مفهومة على المستوى الطفولي.

ومن المثير للأسى والحزن أن الأطفال والصغار في الكويت تعرضوا لمواقف قاسية من المحتل، وصلت إلى القتل والتمثيل والتشفي لمجرد أن قاوم الصغار المحتل من خلال الكتابة على الجدران، ومايزال الكثيرون منهم أسرى، في زنازين الطاغية في بغداد حتى هذه اللحظة:

**. . . أجـل**
**ها هم السادة الظافرون الأباه**
**يجيئون بابنة جاري الصبيه**
**مشطورة الوجه**
**مثقوبة الرأس**
**مقطوعة الكف**
**يرمون الجسد**
**المستحم ببحر الدماء**
**يديرون أكتافهم**
**والنجوم المضيئه**
**في حلبات النزال**
**وأسأل**
**ماذا جنت زهرة**

**يانعه تضوع في كل صبح**
**بعطر العروبه**
**في ساحة المدرسه**
**« تحيا الأمة العربيه »**
**ترد الزهيرات في صيحة واحده**
**تحيا الأمة العربية. تحيا الأمة العربية. تحيا الأمة العربيه**
**وأسأل ماذا جنت نفحات الخزامى**
**برد النشامى**
**سطور الجريمة فوق الجدار**
**« تعيش الكويت، يموت الطغاه »**(٢٢)

يأخذنا النص ابتداء إلى لحظة الصمت ـ الممثلة بالنقط ـ المشوبة بالتردد بين الشك واليقين فيما كان يمارسه المحتلون من سلوكيات غير إنسانية تجاه الأطفال الذين دفعتهم براءتهم إلى مقاومة الاحتلال بالكتابة على الجدران، فتأتي لفظة التأكيد « أجل » صاعقة لتقطع الصمت وتبدد الشك وتجسد اليقين، مشفوعة بـ « هـا » التنبيه للفت انتباه الآخر إلى حقيقة السلوك الوحشي للطغاة على أرض الواقع مشاهدة، لا قولا أو ظنا. وينقلنا النص بعدها إلى تفاصيل الموقف في صورة بصرية مكثفة تتجمع فيها خيوط الجريمة بشكل مأساوي حول الضحية من جهة، ونشوة انتصار المحتل من جهة أخرى. كما تكشف لنا في الوقت ذاته عن ألوان الرعب التي مرت بها الضحية قبل رميها أمام البيت، ما بين حالات شطر الوجه وثقب الرأس وقطع الكف، التي جاءت كلها على صيغة اسم المفعول المجسدة لمشهد ما بعد الحدث. وينطوي المشهد كله على مفارقة ممزوجة بالسخرية بين الصبية البريئة التي لا تملك من أسباب القوة في رفضها للاحتلال إلا الخط وبين الجند الذين يجعلون من المشهد ساحة نزال تتجلى فيه بطولاتهم. ولا مراء في أن مشهد الجسم المستحم بالدماء مع ما صاحبه من تمثيل به، يوحي بمدى الرعب الذي كان يعيشه الاحتلال على أيدي المقاومة الوطنية.

ويوظف الشاعر بعض التقنيات الفنية في نسيج الخطاب الشعري لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير الدرامي في متلقي النص من خلال الصوت والحركة، و«المونولوج» بحيث تمتزج اللغة والمشهد في صيغة درامية ذات أبعاد شعورية تعكس عمق التجربة التي يعبر عنها الخطاب. فنلتقي ابتداء بصوت الشاعر مؤكدا واقعية الحدث من منظور المشاهدة الحية لا الرواية مشفوعا برصد حركة الطرف الآخر الممثلة بأفعال المضارعة «يجيئون» و«يرمون» و«يديرون» التي تأخذنا في سياقها البنائي في النص إلى أجواء المسرح. ثم يأتي صوت الصبية الذي ينقلنا إلى ما قبل الحدث، حين كانت الصبية تقف في طابور الصباح في المدرسة مشبعة بحب العروبة تهتف في زميلاتها « تحيا الأمة العربية »، فيرد عليها أترابها بمثل هتافها ثلاث مرات. وأحسب أن دلالة المشهد تحيل إلى أمرين: براءة الطفولة من جهة، وانتفاء مبرر الجريمة أصلا من جهة أخرى، لذا يأتي الصوت الداخلي، صوت الشاعر، في حوار مع النفس عن مشهد الجريمة، مؤثرا حين تتكرر صيغة « وأسأل » مرتين، ليحرك فينا كل كوامن النفس ضد وحشية الإنسان، ولينقل إلينا في الوقت ذاته مشاعر الشاعر الذاتية تجاه ما يحدث أمام ناظريه. وهذا الصوت، عند د. عزالدين إسماعيل، في حديثه عن المونولوج، « إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بعدا جديدا من جهة ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى ». (٢٣)

وإذا كان الصوت الداخلي يمثل في الغالب نجوى النفس في خواطرها وأفكارها ومشاعرها فلا يتجاوزها إلى الآخرين، فإن الشاعر يجعل من هذا الصوت صوتا مسموعا ينفذ إلى الطرف الآخر ويتلقى عليه جوابا يبرر ارتكاب الجريمة، وبهذا تتعدد الأصوات في سياق النص مما يلقي كثافة درامية على أبعاد الموقف فيحركنا في اتجاه التعاطف مع الضحية.

ويمكن القول بوجه عام إن النص برمته يكتسي قلقا حادا يتوزع على جميع مستوياته الدلالية والمكانية والزمانية، فعلى المستوى الدلالي نلتقي بقلق «الأنا» الذي يتغلغل في نسيج النص بدءاً من لحظة الصمت التي أشرنا إليها

سلفا في مطلع الخطاب، وانتهاء بتكرار الصوت الداخلي «للأنا». ويتنامى القلق فيما بين هذين البعدين، في إطار من مشاهدة الجسم المشوه، ليتحول إلى قلق دائم يستشعر لحظة الخطر القادم، فالضحية ابنة جاره، والعدو يرتكب أبشع الجرائم المنافية للقيم والأخلاق، أفتكون الضحية القادمة ابنته؟ سؤال يبدو أنه قد داعب خيال الشاعر لحظة مراقبته مشهد الجريمة. ويشير مشهد الصبية « المستحم ببحر الدماء » مع ما رافقه من تفاصيل مرئية إلى معطيات سلبية في السلوك الإنساني، وينطوي على تداعيات تضادية تسهم في تأزُّم الموقف على النحو التالي: طفلة × رجال، أنثى × ذكور، مفرد × جمع، ضعف طبيعي × قوة غاشمة، ثائرة × محتلون إلى غير ذلك مما يشير إلى افتقار التكافؤ بين الخصم والضحية في الفعل والنتيجة. وليس هذا فحسب بل يأخذنا النص إلى ملمح آخر من انحطاط السلوك الإنساني فيما بعد الموت، فالدوال «يرمون» و«يديرون»، وكذا الأمر مع صيغ اسم المفعول «مشطورة» و«مثقوبة» و«مقطوعة» الواقعة أحوالا في بناء الجملة النحوية، إشارات إلى سقوط القيم واختراق كرامة الإنسان. بل إن الطاقة اللغوية التي تكتنزها دلالات هذه الألفاظ حولتها من دوال إلى مدلولات تتحرك وفق قوانينها الداخلية الملائمة لطبيعة انعكاساتها الخاصة حسب تعبير جاكوبسن في نظريته اللغوية [٢٤]، مما جعل اللغة الشعرية في هذا الجانب شديدة التركيز ذات إيحاءات تأثيرية.

أما على المستوى المكاني فإننا نلتقي بثلاثة أنماط من المكان، مكان مضمر « عتبة البيت » مفهوم من السياق، ومكان مفتوح، « ساحة المدرسة »، ومكان مغلق «الجدار». وإذا كان ثمة ارتباط وثيق بين البيت والمدرسة فإن المحصلة النهائية بينهما حتما ليست هي الموت أو الصورة غير السوية للموت، وإنما الحياة وبكل ما تعنيه هذه اللفظة من معنى، فالمدرسة تحتضن الأحلام والطموحات، وتنفتح للصغار على أحلام لاحدود لها من القيم والأخلاق يستقبلها الصغار كل يوم لتنمو في نفوسهم مع نمو عقولهم، وتنغرس في وجدانهم. ويأتي البيت، مهد الطفولة، ليمنح هذه القيم والأخلاق ديناميات

مختلفة تعمل على تكريسها في نفوس الصغار، ثم تحدث المفاجأة ـ وما كان متوقعا لها أن تحدث ـ حين توضع هذه القيم موضع الاختبار فتهوي في مستنقع العجز العربي، وتظهر بشكل حاد تناقضات القول والواقع والسلوك، فتتحطم أحلام الصغار، وتهتز في نفوسهم قيم ما تعلموه، فبعد أن كانت أحلامهم، التي يتردد صداها في ساحة المدرسة المفتوحة على المستقبل، مع مطلع صباح كل يوم، أن «تحيا الأمة العربية»، تراجعت كثيرا إلى أن تصبح همومهم وأحلامهم في التفاتتهم إلى واقعهم، في أن «تعيش الكويت» ولو نقشا على الجدار، والجدار يمثل ذلك الحاجز الذي يحتضن هذا الحلم الجديد بعد انهيار الأحلام الكبرى. ولعل مكمن القلق في أن النص يشير بشكل غير مباشر إلى تأثر الصغار وإحساسهم بأن ما تعلموه في المدرسة والبيت من قيم وأخلاق وتقاليد عربية لا تصمد أمام الواقع بل تتحطم أمام أعينهم وينالهم منها أذى كثير.

ويواجهنا على المستوى الزمني اندحار الزمن السردي للخطاب، وهيمنة الزمن الحدثي وتحركه نحو المستقبل المشوب بالقلق. وعلى الرغم من تباين أحداث الزمن فإنها تتشكل في صيغة نحوية واحدة، هي صيغة الفعل المضارع، باستثناء حالة واحدة يأخذ الفعل الماضي زمام الموقف في السياق السردي لاستدعاء مشاهد من الماضي تتعارض مع وقائع الحاضر، لإضفاء صبغة شعورية عند متلقي النص ذات تأثيرات إيجابية. ومهما يكن من أمر فالخطاب لا يقف عند الحدود الجامدة للزمن بل يتجاوزها إلى إحداث خلخلة في الترتيب التاريخي للحدث، فنجد الحاضر يقتحم صدر الخطاب ليمثل البؤرة الرئيسية التي تفجر كل أحداث الزمن الماضي، وتتوالى في سياقها أحداث الحاضر ذات الصلة بالبؤرة الرئيسية للزمن، لتتحول بعدها أحداث الخطاب إلى حاضر ماثل في الذاكرة، بغية تأكيد استمرارية تداعياتها، وتطابقها المطلق في انفتاحها على المستقبل رغم اختلاف زمن حدوثها، وتلك هي الرؤية الجوهرية التي يريد الخطاب تأكيدها.

- ٣ -

كان احتلال العراق للكويت مع ما صاحبه من سلوكيات رعناء تمثلت في القتل والتدمير والاغتصاب والسرقة مفاجأة للكويتيين بخاصة والعرب بعامة، فلم يقبل الكويتيون أن يحنوا جباههم للمحتل أو يهادنوه، فضلا عن أن يقبلوا التعاون معه بل هبوا في وجهه هبة رجل واحد، واشتعلت في نفوسهم الغيرة على الوطن، فتنادوا إلى المقاومة تساوى في ذلك الرجل والمرأة، الصغير والكبير، رغم علمهم بالفارق الهائل بينهم وبين عدوهم في العدة والعتاد، فشملت المقاومة كل شيء، ابتداء من المقاومة السلبية بالامتناع عن التعاون مع العدو، والكتابة على الجدران ضد احتلاله، وتضليل جنوده، وانتهاء بالمقاومة المسلحة التي لم تكن في حسبانه نتيجة لضخامة آلة احتلاله، وقسوة قمعه وأساليبه الوحشية في التعامل مع معارضيه. ألهبت المقاومة حماس الشباب فانخرطوا في صفوف التنظيمات السرية المسلحة التي أرعبت جنود الاحتلال، وزلزلت الأرض من تحت أقدامهم حتى آل بهم الأمر ألا يتنقلوا إلا في مجموعات مدججة بالسلاح، ومع ذلك كانوا عرضة للمقاومة المسلحة التي تطالهم في وضح النهار، وتفاجئهم في الشوارع الفسيحة فتقصف تجمعاتهم وتدك آلياتهم التي سرعان ما تتناثر أجزاؤها على مشارف الطرق السريعة مخلفة وراءها أشلاء قتلاهم وجرحاهم.(٢٥)

كان الشعر في قلب المقاومة يلهب حماسها، ويفجر كوامن الغضب في جوانح أفرادها وتنذكر في هذا المجال أنشودة الشاعرعبدالله العتيبي التي جاءت مع الساعات الأولى للغزو نغمة غاضبة، تجسد روح النضال للشعب الكويتي:

**الله أكبر دقت ساعة الوطن**

**وآذنت بزوال الظلم والمحن**

**وجلجلت بفم الأيام صيحتنا**

**عند الكويت قفي يا دورة الزمن**

.....

**الله أكبر دقت ساعة الظفر**
**فكبري يا كويت الحق وانتظري**
**أمواج بحرك فارت حولهم غضبا**
**والشمس صبت شواظ النار بالحجر**
**والعاصفات بدت من كل ناحية**
**من حولهم سوف لا تبقى ولا تذر**
**.....**
**الله أكبر حانت لحظة الغضب**
**تفجري يا كويت العز باللهب**
**صبي على الحاقد الغدار صاعقة**
**لا تتركي أحدا منهم إلى الهرب** (٢٦)

على الرغم مما يقال عن تقريرية هذه الأنشودة أو نبرتها الخطابية العالية فإن مناسبتها غير العادية هي التي فرضت هذه اللغة الغاضبة، وهي أنسب ما تكون في مثل هذه المواقف التي يراد منها استنهاض همم الأمة، وبث روح العزة فيها للدفاع عن الوطن والذود عن حياضه.

تستثمر الأنشودة بعض الطاقات التعبيرية ذات الشحنات التأثيرية القوية، أو الحركات العنيفة ذات النبرة الحماسية العالية، لإحداث أكبر قدر ممكن من الاستجابة عند متلقي الخطاب. فعبارة « الله أكبر » التي تتكرر في جميع مقاطع الأنشودة تنطوي على شحنة إيمانية هائلة تفجر كل الطاقات الكامنة في نفس المظلوم، وتدفقه إلى نفي الظلم عنه. وتأخذ الأفعال المضعفة في النص «دقت» (مرتين)، «كبري» «صبت» «تفجري» «صبي» قيمة انفعالية في بنية النص تشي بالحساسية اللغوية عند الشاعر. ولا يغفل وعي الشاعر أيضا في هذا الموقف عن استخدام بعض الألفاظ الدالة على الحركة وعلو النبرة الصوتية بنسبة عالية مثل «جلجلت» و«صيحتنا» و«أمواج» و«شواظ» و«النار»، و«العاصفات» و«الغضب» و«اللهب» و«صاعقة» و«الهرب»، وغير ذلك، مما يشير إلى وعي حاد بإدراك خاصية بعض «الفونيميات» التي تنطوي على طاقات تعبيرية خاصة.

أما لفظة الكويت التي تتكرر في النص ثلاث مرات فلها رنين خاص، وجاذبية عاطفية، تنبع من وقع الأحداث التي ألمت بها، ولذا تملك هذه الكلمة قوة إيحائية خلاقة في بنية النص، تدعو إلى العزة والشموخ. ويفاجئنا الشاعر في المقطع الأول بالتعبير المثيـر « عند الكويت قفي يادورة الزمن »، في التفاتة إلى الدور الحضـاري التي كانت تقوم به الكويت، وقد أوشكت على الزوال.

وتجسد قصيدة الشاعر عبدالحميد زقزوق إرادة وتصميم الشعب الكويتي، في الداخل والخارج على المقاومة، مهما كانت التضحيات، باعتبارها هدفا لا محيد عنه، وخيارا لا مفر منه لتحرير الوطن من براثن الاحتلال:

**سنقاوم ٠٠ سنقاوم ٠٠ سنقاوم**
**داخل الأرض سنحيا لنقاوم**
**خارج الأرض، من المنفى ٠٠ نقاوم**
**لو زرعتوها جحيما ٠٠ سنقاوم**
**إنه الوطن المفدى نفتديه**
**حتى نلقاه صباحا لبنيه**
**مع نور الصبح قادم** (٢٧)

يلعب التكرار اللفظي في هذا الخطاب دورا أساسيا في السياق العام للقصيدة، فهو ينسرب في شبكة النص عن طريق إعادة صياغة اللفظة المكررة، أو التغيير في بنية العلاقات التركيبية للجملة مما يشيع جوا خاصا يعبر عن مضمون الخطاب وتأكيده. كما يعكس في الوقت ذاته تغير الشعور والانفعال، ولا يخفي أن التكرار هنا يعبر عن موقف انفعالي للحظة الصدمة يبلغ أقصى مداه في توافقه مع التمددات الصوتية الأخرى كحروف اللين الطويلة التي تهيمن على فضاء النص، والأصوات الانفجارية كالقاف والدال. ومن المثير أيضا شيوع صوت الميم الذي يتكرر عشر مرات، والنون الذي يتكرر اثنتى عشرة مرة، والأول ـ كما نعلم ـ صوت شفوي، في حين أن الثاني صوت أسناني مما يعكس تناظرا هندسيا في الأصوات ما بين حروف اللين والأصوات الانفجارية من جهة، وأصوات الأسنان والشفة من جهة أخرى في ترجمة الشعور الانفعالي

تجاه الاحتلال.

ومن اللافت للنظر ورود الفعل «زرع» في حقل دلالي يختلف كلية عن الحقل الذي تنتمي إليه لفظة «الجحيم» فالزرع حياة ونماء، والجحيم موت وفناء، ومع أن الدلالة في الأصل دلالة تضادية فإن الشاعر يقيم صلة بين اللفظتين، مما يوحي بحتمية الحياة أو الموت في مثل هذه الظروف.

ويؤسس الخطاب علاقة تلازمية ما بين المقاومة والأرض (الوطن)، لا سبيل إلى فك هذا الارتباط إلا بزوال مسبباته، فالمقاومة تعبير حي عن رفض الاحتلال، وتأكيد في الوقت ذاته لإرادة الإنسان في الحياة وحق الوطن على أبنائه. ولا ينسى الشاعر أن يؤكد على أن المقاومة ماضية في خيارها حتى لو اشتعلت الأرض جحيما، لإيمانها بواجب الدفاع عن الوطن حتى التحرير، وأن يوم النصر قادم لا محالة.

كان الاحتلال يشكك بقدرة المقاومة على الاستمرار، معتمدا في ذلك على قوته وبطشه وجبروته وإرهابه ظانا أن هذه الوسائل كفيلة بإنهاء المقاومة، غير أن المقاومة خيبت ظنه، وزرعت الرعب في أعين جنوده أينما حلوا، تلاحقهم في كل شارع وزاوية الهجمات الخاطفة التي يشنها فتيان وفتيات المقاومة ليلا ونهارا، مستخدمين في ذلك كل الوسائل الممكنة المتاحة لهم. وتأتي في هذا المجال قصيدة الشاعرة سعاد الصباح «سيرحل المغول» مصورة مشاعر الكويتيين تجاه المحتلين:

**سوف نظل دائما وراءهم**
**نقذفهم بالنار والبروق والزوابع**
**سوف نظل دائما وراءهم**
**نضربهم بالغضب الكبير**
**بالقضبان، بالأمواس، بالفؤوس بالكؤوس**
**بالكعوب بالبراقع**
**سوف نظل دائما وراءهم**
**نتبعهم من منزل لمنزل**

**من شارع لشارع**
**حتى تعود الشمس والحب لكل بيت**
**وترجع الكويت للكويت** (٢٨)

ينهض النص في بنائه على موقفين: الأول فاعلية المقاومة التي بدأت ضد فاعلية قوة أخرى لم يصرح باسمها مباشرة، وإنما استعير لها اسم تراثي للدلالة عليها. والثاني موقف مفتوح على المستقبل، لما يبدأ بعد، غير أن بزوغه معلق على نتائج الموقف الأول، ونعني به عودة الكويت، وتتكون بنية الموقف الأول من خيوط تتوجه كلها نحو نقطة التقاء واحدة هي بداية الموقف الثاني (حتى تعود..) ليعمق مفهوم شمولية المقاومة التي تأخذ ثلاثة أنماط من التعامل مع العدو: قوة عاتية «نار» و«بروق» و«زوابع» في إشارة إلى المقاومة المسلحة، وقوة وسطية، قوامها «قضبان» و«أمواس» و«فؤوس» و«كؤوس» وتعني تطويع كل ما يمكن استخدامه لمقاومة المحتلين، وقوة ناعمة، كعوب وبراقع، في إشارة إلى دور المرأة في رفض الاحتلال، وهو دور ريادي سنتحدث عنه بعد قليل. وإذا كان الموقف الأول يمثل حضورا، فإن الموقف الثاني يمثل غيابا لما تتشكل بعد حقيقة أبعاده. ويشترك الموقفان في المستويين الدلالي واللغوي في البنية التركيبية للنص، إذ يتركب الموقف الأول في سياق الجملة الفعلية من الفعل الثلاثي في صيغة الفعل المضارع «نظل» و«نقذفهم» و«نضربهم» و«نتبعهم» للدلالة على الحاضر والمستقبل، وكذا الأمر مع الموقف الثاني حيث يلتقي الفعلان المضارعان «يعود» و«ترجع» في سياق «حتى الغائية» التي تحيل إلى شيء قد يتحقق في المستقبل مادام هدفا للموقف الأول، فالعلاقة بينهما علاقة ترابطية فلا أمل في وجود الثاني بدون تحقق وجود الأول.

ويعتمد الخطاب أيضا في بنيته على التكرار الذي يتصدر مطلع النص، ويستغرق سطرا شعريا كاملا ثلاث مرات، وفي كل دورة من دوراته تنساب الانفعالات وتتداعى المشاعر والأفكار التي تفيض بالغضب، وتتفجر حيوية ونشاطا في وصف ملاحقة العدو في كل صُقْع من أرض الوطن.

كانت أعمال المقاومة على الرغم من ضعف إمكاناتها، مادة إعلامية في

الصحافة العربية والأجنبية، وكانت الشمعة التي تضيء سماء الكويت في تلك الأوقات العصيبة التي واجه الكويتيون فيها حرب أعصاب كادت تفتّ في عضد المقاومة التي بدأت تصبح محط اهتمام وسائل الإعلام الخارجية مع حرص العدو على تكتم أخبارها وإشاعة انتهائها، لذا نجد الشاعرة سعاد الصباح تصرخ قائلة ردا على تلك الإشاعات:

**لن تنتهي المقاومه**
**لن تنتهي المقاومه**
**حتى يعود موطني جزيرة للحب والسلام**
**وترجع الكويت مثل دانة جميله**
**في شاطيء الأحلام** (٢٩)

كان الحرص على نفي انتهاء المقاومة، ودحض إشاعات العدو بتهوين أمرها والاستخفاف بها يمثل هدفا عزيزا على كل الذين كانوا يعانون ويلات الاحتلال في الداخل، إذ كانوا يعتبرونها نبض قلوبهم ومستقبل وجودهم، ومن هنا نجد الشاعرة في هذا الخطاب تؤكد على هذا المفهوم في سطرين شعريين في صيغة واحدة مكررة، تكون النغمة الرئيسية للخطاب، التي يبنى على أساسها مكونات الصورة الرومانسية للوطن الغائب في مشهد من مشاهد أحلام اليقظة.

كانت إنجازات المقاومة كبيرة قياسا على حجم إمكاناتها، فتفجير السيارات العسكرية في الشوارع الرئيسية، وتناثر أشلاء جنود العدو على جوانب الطرق، واقتحام معاقله في عمليات انتحارية، وإيقاع أكبر قدر من الإصابات بين جنود الاحتلال، مثار إعجاب واعتزاز وفخر جميع الكويتيين، وهذا الشاعرعبدالله العتيبي يشيد ببطولات المقاومة:

**مقاومة مقاومه**
**المجد للمقاومه**
**يا سارق الأوطان هذا ردنا**
**هيهات أن تقاومه**
**يا سارق الأوطان هذا شعبنا**

**هيهات أن تساومه**

**مقاومة مقاومه**

**المجد للمقاومه** (٣٠)

تحمل لفظة « مقاومة » التي تتكرر مع مشتقاتها ست مرات شحنات نفسية مؤثرة في رفع الروح المعنوية لشعب غلب على أمره، بل يمكن اعتبارها ركيزة أساسية في بناء النص، أو مفتاحا لغويا تنسرب من خلاله كل التداعيات التي يمكن أن تثيرها هذه اللفظة، على المستويين الدلالي واللغوي، فالمقاومة رمز لرفض احتلال الوطن أو المساومة على وجوده، والتكرار الأخير الذي يتجاوب صداه مع تكرار الكلمة المفتاح، إشـارة إلى صلابة الشعب «هيهات أن تقاومه» «هيهات أن تساومه».

ـ ٤ ـ

لم تكن مقاومة العدو عملية سهلة بل كانت تتم في أصعب المواقف وأحلك الظروف، وقد تكبدت المقاومة خسائر فادحة في صفوف أفرادها رجالا ونساء، وكانت النسوة في مقدمة الصفوف ينقلن السلاح ويداوين الجرحى، ويواجهن العدو وجها لوجه، ولا غرابة في هذا فقد كن أول من نظم مظاهرة نسائية، في الساعات الأولى للاحتلال، يشجبن الغزو ويندددن بقائده ومدبره، فكان نصيبهن الرصاص الذي انطلق من كل اتجاه ليحصدنهن، من غير اعتبار لقيم أو أخلاق، فكان الدم الذي خضب الأرض وأطلق شرارة المقاومة في نفوس الجميع. وتجلت بطولات المرأة الكويتية في استخدام السلاح، وهو ما لا يتفق مع طبيعتها الناعمة المترفة، فكانت أسماء، أسرار القبندي وسناء الفودري، وسارة العتيبي (٣١) ووفاء العامر وغيرهن نماذج عليا لبطولات المرأة الكويتية التي آثرت الموت على الحياة في سبيل عزة الوطن ونصرة أهله.

وكان الشعر الكويتي قريبا من هذه النماذج البطولية يرصد خطواتها ويصور معاناتها في صور مؤثرة، وقد كان للشاعر خالد سعود الزيد الذي عاش

تحت الاحتلال، قصب السبق في رصد هذه النماذج الفذة في أكثر من عمل شعري، ففي قصيدته « الشهيدة أسرار » نقتطع هذا المشهد الذي يصور فيه فظائع الاحتلال ووحشيته في تعامله مع أفراد المقاومة:

**اقلع عينيها**
**اقطع أذنيها**
**واخلع نعليها**
**وابتر هذه الأضلاع**
**فلقد سويت الصورة من قبل**
**ولا تملك أن تمحوها**
**هي ذي عندي**
**تسجد تحت العرش أراها**
**تمسك قائمة العرش يداها**
**فاقلع عينيها**
**وابتر نهديها**
**واقطع أذنيها**
**سبقت من قبل لها الكلمه**
**خلعت نعليها**
**فإذا بالوادي** (٣٢)

يتشكل هذا المشهد من القصيدة في إطار الرؤية الدينية لمنزلة الشهيد في عالم الملكوت، ومن موقف مضاد للموت وتدمير أصل الوجود (الصورة). وتنبثق من هذه الرؤيـة دلالتان: الأولى أن فاعلية التدمير الجسدي، لا تنال من فاعلية جوهر النفس ذاته، والثانية أن أصل الصورة باق لم يندثر بالموت، أو بالتدمير الوحشي للشكل والمادة، بل يسبقها كلها جميعا في الوجود. كما أن صورة الموت تنسرب مباشرة إلى صورة البقاء والخلود « هي ذي عندي تسجد تحت العرش » محيلة إلى منزلة كبرى تسبق تحقق الشهادة في الواقع المـــادي «سبقت من قبل لها الكلمة ». ويشير الخطاب في سياقه الحكائي إلى ثنائية أولية

طرفاها الشهيدة والمحتل، مبرزة تناقضا في المواقف يحسمه الثاني لصالحه بالموت كما يعكسه مشهد التدمير البشع لأعضاء الجسم وأطرافه، ثم يتمحور النص في ثنائية كبرى بين إرادتين متناقضتين، إرادة المخلوق في تدمير الحياة ممثلا بالجسد المنتهكة حرمته، وإرادة الله في ضمان الخلود والبقاء لهذه الشهيدة في سياق من التحدي الذي يبلغ ذروته في تبلور صورة مشهد الشهيدة وهي تسجد تحت العرش، أو تمسك يداها بقوائمه.

وتبدأ الصيغة البنائية لهذا المقطع (أقلع عينيها) بالربط بين ضمائر الخطاب المستترة، وضمائر الغيبة المتصلة، في سبعة مواضع لبيان أبعاد العلاقة المأساوية بين المخاطب والغائب، التي تمثل بؤرة النص. ثم يأخذنا النص إلى بيان العلاقة التضادية الأخرى في الربط بين ضمائر المتكلم والمخاطب من جهة (فلقد سويت الصورة. . .)، والمتكلم والغائب من جهة أخرى، (هي ذي عندي. . .) في سياق حواري في اتجاه واحد، متكلم ــ مخاطب، متكلم ــ غائب، لاظهار عظمة شأن المتكلم، وبقاء حجاب العظمة حائلا دون محاورته. وينتصر المتكلم للغائب في موقفين: الأول بقاء الصورة ثابتة رغم التدمير المادي لها، والثاني حضور تام ماثل أمام المتكلم في مقام العبادة والدعاء في أقدس مكان عند الله (العرش). وجاء الموقفان تحقيقا لحكم قد سبقهما في الأزل لهذه المرأة « سبقت من قبل لها الكلمة ».

وتوحي بعض عبارات النص بإحالات قرآنية يتخذها النص أساسا لتكريس مبدأ خلود الشهداء، وتبوئهم منازل كبيرة عند الله، فقوله: «سبقت من قبل لها الكلمة» توحي بالإحالة إلى قوله تعالى: «إن الذين سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون [٣٣]». وعبارته « خلعت نعليها » إحالة إلى قوله تعالى في مخاطبة موسى: « فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى [٣٤]».

ونلتقي مع الشاعر ذاته في قصيدة أخرى «الشهيد س» يرسم فيها صورة حية لجرائم الاحتلال في امتهانهم لكرامة الإنسان. في ستة مقاطع نجتزىء بعضا منها:

**أتكلم أم أهرق دمعة حزن تتكلم**

**أأترجم إحساسي أم أرسم صورة إحساس يتألم**
**لا أدري. . . أتكلم أم أدنيك فما تتكلم**
**لن أنسى جرحك قد حدثني**
**وحديث الجرح النازف دم**
**عيناك المقلوعه**
**أذن مجدوعه**
**أواه وكي بالخاصرة الممزوعه** (٣٥)

يقسرنا النص هنا على أن نفرق بين زمنين، زمن الخطاب وزمن الحدث، فزمن الخطاب ليس موازيا تماما لزمن الحدث، إذ أن زمن الخطاب أحادي البعد في حين أن زمن الحدث متعدد الأبعاد (٣٦)، قد تنسرب من شبكته تفاصيل كثيرة لا يحيط بها زمن الخطاب، إذ قد تبقى خارج الإدراك أو خارج المعرفة. نحن هنا، على أية حال في مطلع هذا النص، بإزاء زمن الخطاب، أو زمن ميلاد اللغة التالي لزمن الحدث، في صراعها مع إحساس « الأنا » بالألم الذي يستعصي على التعبير، رغم التباعد الزمني بين زمن الخطاب وزمن الحدث. فالمعاناة هنا معاناة ذاتية تنوء تحت طبقة من الشحنات النفسية الهائلة للحدث الذي يضغط على الذاكرة في استرجاع جزئياته، مما أوقع «الأنا» في الحيرة والإرباك في الاهتداء إلى وسيلة تعبير قادرة على امتصاص الألم النفسي الذي يملأ جوانح «الأنا» ويلح عليها في البحث عن متنفس له.

يواجهنا الخطاب ابتداء بضمير المتكلم الذي يتكرر في سبعة مواضع في محاولة للنفاذ إلى الخارج بحثا عن خلاص، في الكلمة المنطوقة أو الدمعة المسفوحة، أو الصورة المرسومة وهي وسائل خلاص فطرية يهتدي إليها عامة الناس، لكنها مع « الأنا » تبقى وسائل قاصرة عن بلوغ الغاية، ولذا تأتي عبارة « لا أدري » مشفوعة بالبياض إشارة إلى الحيرة وتوقف اللغة عن العمل. وتبقى فاعلية القلق اللغوي هي المهيمنة على شبكة الخطاب ولهذا نجد الفعل «أتكلم» يرد مرتين بصيغة ضمير المتكلم، ومرتين بصيغة ضمير المخاطب «تتكلم» ليجسد حالة العجز حتى حين الالتفات إلى الطرف الآخر المخاطب «أدنيك مما

تتكلم» في إشارة إلى تجاوز العجز إلى الآخر، والصيغة قوية الدلالة على أن الصمت اللغوي قاسم مشترك بين المتكلم والمخاطب في مثل هذا الموقف. ولا جدال في أن هذا الإقرار بالعجز يضفي على المأساة بعدا إنسانيا.

وإذا كان القسم الأول من الخطاب يجسد معاناة « الأنا » مع اللغة فإن القسم الآخر يمثل معاناتها مع المأساة ذاتها، حين تنشط الذاكرة في استرجاع تفاصيل الحدث الذي لا يقدم بالطريقة السردية التقليدية للحدث بضمير الغائب أو المتكلم، وإنما بضمير المتكلم والمخاطب والغائب معا، باعتبارها أطرافا ذات علاقة مباشرة بالحدث، فالمخاطب ينتصب في الذاكرة في صورته المأساوية محاطا بالصمت « فما تتكلم » لكن جرحه ينطق بلغة الحدث « جرحك قد حدثني » وهنا تقفز الصور البصرية بصورة متتابعة تتسع فيها زاوية الرؤية لتشمل مناطق حساسة من الجسم، العين المقلوعة، والأذن المجدوعة، والخاصرة الممزوعة، لخلق مشهد طافح بالعنف وغياب الضمير والأخلاق، وإعطاء صورة عن أدوار المعاناة التي مرت بها الضحية. ولعل الصيغة الصرفية لاسم المفعول التي تتكرر ثلاث مرات قوية الدلالة على ذلك.

لا تكتفي « الأنا » بتلك الاستعارة البصرية لزاوية الرؤية على الرغم من قوة تأثيرها بل تعمد إلى امتدادها وتعميق محيطها أملا في تحقيق أكبر قدر من درجة النفاذ إلى الآخر، إلى الضمير الإنساني والأخلاقي بل والديني:

**إن الأقدام لمخلوعه**
**طعنوا وجهك**
**يا وجهي**
**يا وجه أبي، وأخي، ابني. . .**
**إني أشهد مالا يشهده**
**غيري**
**شاهدتك**
**شاهدت الضربة**
**إن الفأس سطا**

**في رأسك . . واصطفت**
**أسنان المنشار، ومسمار في الكتف اليمنى**
**ومزعة مخ طاش**
**وأنفاس حرى**
**ما غير الأنفاس الحرى**
**وشخير يتصاعد من فم** (٣٧)

يحافظ النص على بنائه السردي في تقديم الصورة المختزنة في الذاكرة، والمستندة على المشاهدة الذاتية لتفاصيل الحدث بصورة أعمق من سابقتها، ولعلّ وراء هذه التفاصيل الدقيقة ما يبررها، فهو يقول: «إني أشهد مالا يشهده غيري»؟ فهو إذن يملك من عمق الرؤية البصرية مالا يملكه الآخرون. ثم تأمل بناء الجملة السابقة نحويا حيث جاءت كلها بصيغة المضارع لتوحي بأن الحدث حى ماثل أمام «الأنا» بكل تفاصيله الدقيقة التي لا يـراها الآخرون، ولعلّ تكرار الفعل «أشهد» بأكثر من صيغة صرفية تجسيد لغوي لعنصر المشاهدة الذي يرتكز عليه النص، ولذا تتداعى كل مكونات الحدث بصورة متلاحقة كما لو كنا أمام شريط سينمائي مفعم بالإثارة الحية الهادفة إلى اختراق وجدان الآخر، وهزّه نفسيا وعقليا وإنسانيا من خلال شحن اللغة بطاقات رمزية وانفعالية تسهم في إبراز المكونات التأثيرية والدلالية في النص، فقوله: «إن الأقدام لمخلوعة»، في سياق تأكيد الجملة، إشارة رمزية إلى درجة التعذيب التي مرت بها الضحية، وكذا الأمر يقال مع بقية الجمل النحوية التي تصف المشهد المأساوي في سياق العطف على التأكيد. وتنطوي دوال « الفأس » و « المنشار » و « المسمار » على إيحاءات العنف والقسوة والوحشية، وكما لو كان الجسم البشري قطعة جامدة من الخشب. ويرفع النص من حدة التوتر، ومأساوية المشهد حين يعمد إلى إبراز صورة احتضار الضحية وهي في الرمق الأخير، تتلاحق أنفاسها الحرى مصحوبة بالشخير، مما يعمق من درامية الموقف، ويدفع نحو خلق لغة إشارية ـ بعد استنفاد كل معطيات اللغة المباشرة في تعرية السلوك الشائن للاحتلال ـ يصبح فيها لفظ شخير علامة تضمينية على ترجمة الإحساس بالألم بدل التعبير

اللغوي أو الصراخ. ناهيك عما يثيره اللفظ من تطابق بين الصوت والفعل.

إن إحساس «الأنا» بالتعاطف مع الضحية، قد بدأ كما رأينا واضحا منذ مطلع القصيدة، ممثلا بالقلق اللغوي، ولم يتوقف هذا الإحساس قط سواء على المستوى التعبيري أو التصويري، لمكونات الحدث، بل أصبح جزءا من الحدث ذاته ابتداء من نهاية المقطع الأول حين رأيناه يطلق صرخة قوية «أواه» التي جاءت بتمدداتها الصوتية معبرة عن إحساسه بالألم، كما لو كان هو المعْنيّ بالتعذيب. ويتفاعل هذا الإحساس ذاته درجة أعلى حين يرى تشويه صورة الوجه، لإخفاء هوية الضحية، فيرى فيه وجهه «يا وجهي»، بإضافة الوجه إلى نفسه، بل يراه في وجه أبيه وأخيه. ثم تنتفض «الأنا» صارخة «ابني» فيتعطل عمل اللغة بعدها، ممثلا بالنقط، واللفظة تتضمن معنى النداء، وتجسد لهفة الأبوة، وفزعها في أن ترى الابن على هذا الشكل المؤلم. ولعلّ التشويه الكامل للوجه، واختفاء معالم الضحية، وسماتها الخارجية وراء اتساع زاوية النظر إلى الضحية، في النفس، وفي القرابة الأعلى والأدنى، لا فرق إنه هو صورتهم جميعا، لتوحي بشمولية الحدث، وتوقعه في كل أسرة يرفض أفرادها الاحتلال.

إن اختراق حرمة الجسد الإنساني على هذا النحو الوحشي يفجر أقصى درجات الغضب في « الأنا » بحثا عن كنه حقيقة هذه الطغمة الشريرة التي لا يردعها دين أو خلق عن ارتكاب مثل هذه الفظائع:

**هل أنتم بشر؟**
**أحجارة صوان أنتم؟**
**إن الصوان تفجر ماء**
**وتفجر صدركم غدرا حقدا**
**ماذا سماه الله؟**
**تعالى الله تقدس**
**يا نفث الغدر وصدر جهنم**

**من أنتم؟**
**يا صورة ما قبل الإنسان تنفس**
**يا شيطان الشيطان وأنجس**
**يا موجة أحقاد التاريخ الملعون الملعون**
**تجمع في ملعونين** (٣٨)

وهكذا تصبح اللغة في هذا المقطع من القصيدة هي المتنفس الوحيد لتجاوز حالة العجز، والأسى والقلق الذي يعتمل في صدر « الأنا » فتتجسد في أربع صيغ استفهامية، اثنتان منهما متعاقبتان - ترتبط كلها بصيغ تتجاوب معها. وتبدأ الصيغة الأولى بإشكالية «الجنس» الهاجس الأول في حقيقة ما يحدث «هل أنتم بشر؟» وقد يبدو التساؤل غريبا، لكن صياغته في إطار النزعة التدميرية للبشر يجعله مشروعا بل وملحا لتفسير هذا الانحراف اللامعقول في السلوك. ولا يستلزم من السؤال إجابة بل يبقى النص مفتوحا لكل الاحتمالات التي يطرحها السؤال، ومن هنا يبرز تساؤل آخر ينطوي على عنصر المفارقة (بشر × حجر) «أحجارة صوان أنتم» لكن الإجابة تأتي حاسمة عن هذا التساؤل لتؤسس للتمايز النوعي بين النوعين، فمع الحجارة الصماء يتفجر الماء، (الحياة) ومع البشر يتفجر الغدر والحقد (الموت)، وتلك هي المفارقة الجوهرية في الخطاب. والإحالة في لفظ «تفجر» إلى الآية القرآنية الكريمة «وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار (٣٩)»، واضحة الدلالة على أن قسوة الإنسان قد تبلغ من الصلابة قدرا يفوق صلابة الحجارة. ويأتي السؤال الثالث «ماذا سماه الله؟» مثيرا لخيال القاريء، وبخاصة حين يضرب الشاعرصفحا عن تسميته، ويضفي لفظ القداسة على الله تنزيها له عن ذلك الشيء المسمى، ليعطي للقاريء فرصة المشاركة في البحث عن احتمالات التسمية، وأحسب أن أقرب الاحتمالات إليه قوله تعالى: «ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة» (٤٠).

وتبقى الطبيعة الاحتمالية لتحديد هوية هذه الطغمة المنحرفة مفتوحة لمّا تحسم بعد، وفي تواز مع عالم «الأنا» الداخلي المفعم بالقلق والتوتر دون حسم

أيضا. ولهذا تتوالى الاحتمالات واحدا بعد الآخر، في إطار السؤال الرابع «من أنتم؟»، باستخدام أسلوب النداء في أربعة مواضع ثلاثة منها متتالية، أملا في تجسيد ملامح دقيقة تسهم في بلورة تلك الهوية الجدلية. ومن اللافت للنظر أن جملة النداء الأول «يا نفث الغدر وصدر جهنم» تأتي سابقة في الترتيب على صيغة الاستفهام مع أن المعنى يمكن أن يتحقق عكس الترتيب المختار، فإذا كان الأمر كذلك، فما السر وراء هذه القراءة التعبيرية المختارة دون الأخرى؟ يبدو أن الشاعر آثر اختيار القراءة الأولى لما لها من تميز وخصوصية لا تتحقق في غيرها، وذلك أن جملة النداء تلقي ابتداء ضوءا باهرا على طبيعة المنادى، قبل أن تتوجه إليه بالسؤال عن حقيقته، فكأن جملة النداء تمهد نفسيا لتلقي كل النعوت المتاحة التي قد ترد في سياق الإجابة، لكن الرد لا يأتي، وينفتح فضاء النص على سلسلة من النداءات التي تجلو صورة المنادى، وتضعه في أبشع الصور التي يمكن أن يسمح بها الخيال، فهو «صورة ما قبل الإنسان»، وهذا التعبير حافز لخيال القاريء في ابتداع صورة ما قبل الإنسان، لكن «الأنا» لا تدع القاريء يمضي بعيدا في خياله فتفاجئه بتشكيل الصورة «شيطان الشيطان وأنجس»، والمدهش في هذه الصوره أنها تعتمد المغايرة في الدور الشيطاني، حيث يصبح الخصم (الإنسان) شيطان الشيطان لا العكس، بل ويتجاوزه درجة في الشر، وعبارة الشاعر توحي بانتفاء صفة الإنسان عن الخصم، واعتباره شيطانا ذا صفة مميزة. وكان يمكن لهذه الصورة أن تحقق نوعا من العزاء النفسي «للأنا» فالشيطان لا يكاد ينجو من شره أحد، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بشيطان الشيطان؟! لكن «الأنا» لاتكتفي بذلك بل تبحث عن صورة أكثر واقعية وشمولية في اكْتِنَاه حقيقة هؤلاء الطغاة، فيكون التاريخ مصدرا لصورة أخرى،«موجة أحقاد التاريخ» حيث تنطوي الصورة على الفعل الجمعي للشر في سياق التاريخ، ثم تتنامى الصورة معززة بالنعت «الملعون» الذي يتكرر لفظه مرتين ليؤكد طبيعة هذا التاريخ المرفوض الذي وصم باللعنة، ولم يجد له مكانا إلا أن يستقر في قلوب هذه الطائفة التي تلتقي معه في الوصف. والصورة توميء إلى ما لقيته الكويت من إساءات عراقية عبر تاريخها حتى توجت

بالاحتلال الكامل. وتنطوي لفظة «موجة» على مسحة أمل يرف في فضاء الصورة، فالموجة مهما بلغت من ارتفاعها فمصيرها إلى أن تنكسر تحت أقدام الشاطيء، فكأن الشاعر كان يتنبأ بمصير هذه الفئة الباغية.

كانت ردود فعل الاحتلال ضد المقاومة الكويتيـــة ـ كما رأينا بعضا منها ـ شرسة إلى أقصى حدود الشراسة، ومنافية لأخلاقيات الحرب، ومجافية لتعاليم الأديان وبخاصة حين يصل الأمر إلى اغتصاب النساء من جميع الأعمار علنا أمام ذويهم في المعتقلات، وحين السطو على البيوت. وعلى الرغم من أنه لم يكشف اللثام عن مجموع النساء اللاتي اغتصبن على أيدي جنود الاحتلال حتى الآن لاعتبارات اجتماعية ونفسية، فإنه يعتقد أن الأرقام كبيرة، وقد استطاعت الدكتورة فوزية الدريع في كتابها «الجريمة الجنسية للجيش العراقي» أن تقدم معلومات مذهلة عن هذه الظاهرة، من واقع ملفات ضحايا الحرب، بحكم عملها كإخصائية نفسية بوزارة الصحة [٤١]. كما استطاعت الكاتبة الأمريكية Jean P. Sasson أن تلتقي بثلاث نساء من ضحايا الاغتصاب وأن تجري معهن حوارا يكشفن فيه عـن تـفـاصيل اغتصابهن في مـشـاهـد يـدمـي لـهـا القلب، وتأباها شرائع الله، وأخلاقيات الإنسان، سجلته في كتابهـــا:

(The rape of Kuwait , PP. 75 ff, New York 1991 )

ولـم يكن الشعر العربي إبان تلك الفترة السوداء بعيدا عن رصد تلك الجريمة النكراء، بل مضى يستنكرها ويستفظعها، وتحت أيدينا واحدة من تلك القصائد التي تجري على لسان الضحية نفسها، تروي فيها حادثة اغتصابها، للشاعر أحمد غراب نقتطف بعضا منها:

**مـا كـان أغـبـاني غـدوت فـراشـــــة ... في غـــابـــة مـــن أرجـــل وأيـــــادي**

**دخـلـوا عـلى بـلـلـور صـدري عـنـــوة ... خـدشـوا مـرايـاه بـعـنـف ســـــادي**

**سكبوا الجحيم على فمي وتخاطفوا ... لحـمـي كـسـنـبـلـة بـحـقـل جـــــراد**

**الـزنـبـق الـصـيـفـي في تـفـتـيـحـــــه ... مـتـهـدل يـبـكـي عـلـى أعـــــواد**

**والماس خـاصـمـه الـتـوهـج بـعـدمـــا ... وطـأت مـنـاجـمـه بـقـايـا عـــــاد**

حتى الحمامات التي سكنت دمي ... لم يبق منها منشد أو شادي
لا تعجنوا بالطين عمري إنني ... عربية أجدادكم أجدادي
ناشدتكم بتراب قبر محمد ... بدم الحسين بكربلاء ينادي
بشموخ معتصم بنخوة حاتم ... بصحائف حبلى من الأمجاد
بعروبة مازال يجمعنا بها ... حلم نقشناه على الأكباد
وأصيح ينكفيء الصياح على فمي ... وتطير زهوا أعين الأوغاد
وأموت مرات وحولي لم تزل ... أضرى الجوارح تستبيح جسادي
طاحونة حمراء لا يهدأ لها ... حجر ولا يشكو من الإجهاد
العار يحسو قيئه في أضلعي ... والجمر أصبح مخدعي ووسادي
رباه إني لن أطيق تمزقي ... وتعفني جرحا بغير ضماد
خذني إليك فلا أكابد ميتة ... أخرى لذياك الردى (البغدادي) (٤٢)

يأخذنا الصوت المنفرد في السياق السردي إلى الوراء، في استعادة لتفاصيل الصورة الدرامية للحدث، حيث يتمحور الموقف كله في ثنائية تضادية «أنا» × «هم»، حاضر × غائب، أنوثة × ذكورة، مفرد × جمع، إلى آخر ما يمكن اشتقاقه من ثنائيات تعارضية، تفرضها طبيعة الحدث ذاته. يستغل النص تقنيات الرواية وبخاصة «تيار الوعي»، أو ما يسمى بالمنلوج الداخلي المباشرحيث يختفي المؤلف تماما، وتظهر الشخصية الحدثية بكل أبعادها النفسية، مظهرة واقع الحدث على عقلها الباطن في إطار من التداعيات المتلاحقة التي تتجمع كلها لهدف فني في مركز الحدث وتدور في فلكه. فالاغتصاب هو مركز التداعيات ويرتبط في تيار الوعي بفكرة الطاحونة التي لا تتوقف، فمازال العقل الباطن يختزن فعل الاغتصاب الجماعي وتواليه بصورة آلية جامدة، من غير اعتبار لإنسانية الضحية في هذا الموقف المشين. كما أن نتيجة هذا الفعل مرتبطة بالعقل الواعي تحت وطأة نجوى النفس، بالمعاناة النفسية والبدنية للضحية التي تجد خلاصها بالموت.

ينطلق بنا النص ابتداء إلى اللحظة الحاسمة التي كانت وراء هذا الحدث، لحظة المقاومة في سياق ضمير المتكلم «ما كان أغباني غدوت فراشة في غابة. . .» وهي عبارة قوية الدلالة على الندم وسوء التقدير، فما كان لإمرأة مثلها أن تقاوم قوة غاشمة عارية من الخلق والدين، وهي لا تملك من أسباب القوة ما يجعلها أهلا لذلك. ولهذا نجد دلالة لفظة «أغباني» تمنح «الأنا» شعورا بعدم الرضى عن الذات، وتضعها في موقف محاصر حصارا دائما في سياق فعل «الاغتصاب» ونتائجه المدمرة على «الأنا». ولعلّ هذا الإحساس الضاغط وراء تداعيات تلك الصور المريعة لحادث الاغتصاب، كما لو كانت كوابيس منامية مفزعة. فصور مثل فراشة في غابة من الأرجل والأيادي، وخدش مرايا الصور بالعنف والسادية، وسكب الجحيم على الفم، وتخاطف لحم الضحية كسنبلة بحقل من الجراد، والزنبق متهدل يبكي على أعواده، تجسد كلها انحطاط المستوى الأخلاقي لجنود الاحتلال، والحالة الجسدية والنفسية للضحية، والعجز المطلق في مواجهة العنف «البيولوجي» الغاشم.

يتحرك النص، كما أسلفنا في سياق ثنائية ضدية «الأنا» × الآخر، «فالأنا» هي الذات في وعيها لحدث الاغتصاب، وتمثله الدائم لها، والآخر هم تلك الطغمة التي انتهكت حرمة الجسد بصورة وحشية، مفعمة بالحقد والإذلال. وتستنفد «الأنا» في علاقتها بالآخر جميع العلاّقات التي تجمع بينهما في محاولة لوقف الحدث، سواء كانت هذه العلاّقات قيما نسبية، أو دينية أو تاريخية أو قومية، لكن الحدث يمضي إلى منتهاه، وتبقى «الأنا» تعاني تبعات هذه المأساة نفسيا واجتماعيا. ويتحرك النص أيضا في سياق ثنائية أخرى على المستوى التركيبي للجملة في السياق السردي للحدث، وهذا يجرنا إلى التمييز بين حالتين، منها ما يتعلق «بالآخر» ومنها ما يتعلق «بالأنا»، فما يتعلق بالآخر يأخذ التركيب النحوي للجملة في معظم أحواله صيغة الماضي، لإثبات واقعة الحدث، ثم يحدث التحول حين يكون الأمر متعلقا «بالأنا» فتسود حينئذ صيغة الفعل المضارع لتأكيد عمق تجربة «الأنا» الفردية في مقاومة الاغتصاب ومحاولة

إيقافه، وللإيحاء بأن هذا الحدث ليس جزءا ميتا من الماضي بل هو حى ماثل في الحاضر، تضغط هواجسه على الضحية التي تتمزق. ولعلّ عبارة «والعار يحسو قيئه في أضلعي» تؤكد عمق الجروح التي تركها الاغتصاب في أغوار النفس، فتطلب الخلاص منه بالموت.

- ٥ -

لقد كان الأسى على فقد الكويت، ووقوعها في قبضة الاحتلال، عظيما في نفوس عدد كبير من الشعراء وبخاصة أولئك الذين استظلوا بظلها، فكانت لهم وطنا آخر وجدوا فيه رغد العيش، والاحساس بالأمن، والأمان، وعروبة صافية تنبض في عروق أبنائها يتجاوب صداها مع كل نازلة تلم بالعرب، فكان الاحساس بفقدها ممضا، وكان الحزن عميقا، وهذا الشاعرعبده بدوي يجسد لنا شيئا من ذلك الحزن الذي انتابه لحظة فقد الكويت في قصيدته «الكويت»:

**من بعدك يا نور العين**
**لم يبسم ثغري**
**لم يشرق زهري**
**لم تصدح أيامي منذ الجرح**
**لم أعرف معنى الفرح**
**لم أقرأ إلا قول الله:**
**إن يمسسكم قرح**
**فلقد مس القوم القرح**
**لكن رغم المحنه**
**سيضيء البيت**
**سيعود الصوت**
**سيموت الموت** (٤٣)

يجسد النص روح الفقد، والاحساس بالفجيعة العارمة التي تفسد متعة الحياة وتحولها إلى نقيضها. ويشكل البيت الأول من الخطاب بؤرة الإشعاع

الدلالي، التي تنعكس اشعاعاتها على كل الجمل المنفية في سياق الفعل المضارع، الذي يهيمن على فضاء النص، ويوحي بعمق إحساس «الأنا» بالفجيعة، ويشير إلى امتداد هذا الاحساس، وانعكاساته على نفسها التي تدرك عمق هذا التحول المفاجيء الذي طرأ على حالتها النفسية في إطار المحنة. وتأخذ أنماط الحزن في الإعلان عن نفسها وفق صورتين: صورة فزيائية تفصح بشكل مباشر عن المشاعر المعتلجة في النفس مثل غياب البسمة، وعدم معرفة معنى الفرح، ونفي القراءة إلا آية مخصوصة من القرآن. وصورة إشارية قادرة على اعطاء دلالة مفتوحة تسهم في تعميق مضمون الحزن من خلال الربط بين كلمتين من حقلين دلاليين مختلفين، كقوله: «لم يشرق زهري»، فالشروق من متعلقات النور، لكن الشاعر يخلق بينه وبين الزهرعلاقة معنوية، قد يفهم منها الدلالة على توقف التجلي الشعري عنده، وكذا الأمر يقال في قوله: «لم تصدح أيامي» فالصداح مرتبط بالغناء، غير أن الشاعر يربط بينه وبين الأيام، ليوحي بتعطل اللغة الشعرية.

في قمة الحزن تتعطل دوافع القراءة إلا من البحث عن عزاء فتلتمس «الأنا» العزاء في الآية القرآنية الكريمة «إن يمسسكم قرح فقد مسّ القوم قرح مثله » [٤٤] لكن الاقتباس القرآني لا يأتي مطابقا تماما للآية الكريمة بل يحدث تحوير فيه، حيث يدخل الشاعر على لفظـــة «قرح» الثانية أداة التعريف «ال » ويحذف لفظة «مثله» المصاحبة للتنكير، كمايدخل «اللام» على لفظة «قد» لاستقامة الوزن، وتأكيد الدلالة. ومهما يكن من أمرفالابقاء على تنكير الأولى، وتعريف الثانية، يوسع من دلالة الأولى، ويخصص من دلالة الثانية، فلم يعد القرح الثاني مماثلا للأول بل هناك فرق جوهري في طبيعة كل من النوعين، فالأول واسع الخرق إن صحّ التعبير، فنطاقه أوسع من أن يخصص، أو يحدد، وهذا ما يسعى النص إلى تأكيده، لكن هذه الرؤية لا تدفع «الأنا» إلى اليأس، بل على العكس من ذلك تماما، إنها تمنح «الأنا» قدرة على قراءة الآتي من الزمان، ولذا تأتي لفظة «لكن» الاستثنائية لتنتزع «الأنا» من أحزانها، فترى القادم مجسدا أمامها منتظما في ثلاثة مكونات لغوية متماثلة في البنية، فعل مضارع

مقرون بالسين + فاعل، تشي دلالتها بتعارض حاد بين الحاضر والآتي، كامن في خصوصية تركيباتها اللغوية على النحو التالي:

**البيت مظلـــم × سيضيء البيت**

**الصوت غائب × سيعود الصوت**

**الموت حـــي × سيموت الموت**

ويكشف التعبير المثير «سيموت الموت» عن غياب الحياة بمفهومها الاعتيادي زمن الاحتلال، وحضور الموت ماثلا في كل شيء، ولأتفه الأسباب، كما ينطوي التعبير ذاته على ثراء دلالي يوحي بأزلية الصراع بين ثنائية الموت والحياة، وأن الحياة في نهاية المطاف سوف تشهد موت الموت.

ثم تحدث بعد ذلك التفاتة من الشاعر نفسه نحو الكويت في المقطع الثاني من قصيدته ذاتها فيناجيها مناجاة عذبة حانية تنم عن عمق حبه لها، وحزنه على فقدها:

**يا أجمل بلدان الدنيا**

**يا من ضمت أروع شعب**

**قد باركه الرب**

**. . . لن أنسى أنك كنت الورده**

**في بستان الحب**

**فلماذا يا أحلى النجمات**

**وبعيدة مهوى القرط**

**قد صرت وقودا للحرب**

**قد صرت مجالا للنهب**

**ولماذا كان القتلة**

**من قالوا: «نحن العرب» !؟**

**ولماذا قد كان الخونه**

**من كنت لهم نعم الأب**

**أأعدد أسماء الخونه**

**أأشير إلى الأسماء فحسب !؟** (٤٥)

تأخذ الذكرى في هذا المقطع فاعلية جوهرية في بناء النص في سياق الماضي الذي يتكون من دورتين زمنيتين تشكلان تعارضا (بين ما كان، وما حدث)، يوقع «الأنا» في حيرة تفسيره. وتبدأ مكونات الدورة الأولى في استعادة الصورة الغائبة للكويت التي تمثل في الذاكرة حية بكامل حيويتها، فتعمل على خلق توازن عند «الأنا» بين ألم الواقع وألم الفقد عبر أفعل التفضيل، الذي يتكرر ثلاث مرات: «أجمل» و «أروع» و «أحلى» مما يضفي على صورة الذكرى كثافة شعورية شديدة الخصوصية، ولعلّ ذلك كما يظهر يعود إلى وقوع «الأنا» تحت ضغط الحاضر الذي يدفع بشدة نحو اللحظات الغاربة، فتبدو صورة الكويت كما لو كانت وطنا يقع خارج إطار الزمن (يوتيبيا)، وتتوالى النعوت في سياق النداء، (للغائب البعيد)، فتؤسس لخصوصية منفردة «أجمل بلدان الدنيا»، «أروع شعب قد باركه الرب»، «الوردة في بستان الحب» «أحلى النجمات» «بعيدة مهوى القرط»، والتعبير الأخير تعبير تراثي، يكشف فيه الدال والمدلول عن دلالة جديدة، تكمن في الشموخ والعزة والمكانة العالية التي كانت تحتلها في النفوس. ومن الطريف أن الوسط الدلالي التي تتحرك في فضائه هذه النعوت وسط أنثوي في مجمله، ولذا جاءت معظم النعوت منسجمة مع هذا الوسط، حتى يخيل إليك أنك بازاء شاعر موله بوصف محاسن محبوبته. وتبدأ مكونات الدورة الثانية للزمن في التبلور حين تصطدم هذه الصورة الجميلة بمتغيرات قسرية مفروضة عليها من الخارج. ومن هنا تبدأ «الأنا» في تجسيد طبيعة هذا التغير وتأزيمه لدرجة الالتباس والحيرة، في فهم ما يجري. ولعلّ صيغ الاستفهام الثلاث أقدر على ترجمة ذلك التوتر والقلق الذي انتاب «الأنا» لحظة رؤيتها لمشاهد الموت والخراب والنهب الذي حلّ بالكويت. وتتصاعد حدة التوتر والقلق حين يصبح القاتل والقتيل من جنس واحد تجمعهما قرابة واحدة «كان القتلة من قالوا: نحن العرب»، وتلقي لفظة «قالوا» بظلها الساخر في بنية العبارة موحية بتعارض القول والفعل، ثم تأتي المفارقة الثانية حين يأتي الغدر والخيانة ممن لا يتوقع حدوثه منهم «من كنت

لهم نعم الأب»، وهنا يصبح الفهم عسيرا ومتجاوزا لحدود العقل والمنطق، مما يستلزم تفسيرا، غير أن التفسير لا يأتي، وتبقى الأسئلة ترف في فضاء النص من غير إجابة حاسمة، إلا من معرفة الأسماء، «أأعدد أسماء الخونة»، لكن النص أيضا لا يفصح حتى عن هذه الأسماء، بل يبقى الأمر في نطاق من الحيرة والتردد، وهو ما ينسجم تماما مع هدف الخطاب، فهو لا يقدم حلولا للمأساة، أو تفسيرا لها، بل يفجر عددا من التساؤلات التي تستثير الخيال، وتحفزه على البحث عن تفسير !، وهكذا نرى أن النص قد واجه أزمة التحول الزمني الحاد في سياق التعارض بين الدورتين الزمنيتين في الخطاب على الرغم من أنهما يخضعان في التصنيف النحوي لزمن واحد هو الماضي في إطار القلق والتساؤل والحيرة.

ويشد انتباهنا في هذا الخطاب أن المكونات اللغوية للدورة الزمنية الأولى تنطوي على تقابل إيقاعي، من خلال التمددات الصوتية، حيث تبدأ هذه المكونات بنغمة مرتفعة ذات إيقاع بطيء، وتنتهي بنغمة هابطة ذات إيقاع سريع حين تتلاشى هذه التمددات الصوتية أو تكاد تختفي، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المقارنة بين عبارتي «يا أجمل بلدان الدنيا» وعبارة «لن أنسى أنك كنت الوردة في بستان الحب». أما مع المكونات اللغوية للدورة الزمنية الثانية فإنها تنطوي على تماثل إيقاعي، حيث تبدأ بنغمة مرتفعة ذات إيقاع بطـــيء «فلماذا يا أحلى النجمات» وتنتهي بنغمة مماثلة لها «أأشير إلى الأسماء فحسب». ولاشك أن هذا مرتبط بشكل أو بآخر بحالات تغير الشعور والانفعالات التي تنتاب الشاعر لحظة التوهج الشعري.

ونلتقي بالشاعر أحمد غراب الذي يرى مأساة الكويت من زاوية التاريخ فيرى فيها الشهيدين حمزة والزبير رضى الله عنهما:

**كويت يا حمزة المغموس في دمـــــه تجتر هند شظايا لحمه الهـــاري**

**يا ابن الزبير علي لوحيــن ما برحت أشلاؤه تكتوي من ألف مســـمار**

**يا آية من حنايا مصحفـــــي وثبت تشكو وتبكي على أكتاف أشعاري**

**أنت احتراقي وأحطابي وموقدتـــــي وعنف أخيلتي الغضبى وأفكاري** (٤٦)

هكذا تتداعى الصور التاريخية في وعى الشاعر، فيلتقط منها أسمى الرموز في تاريخ الإسلام حمزة والزبير، ويسقطهما على واقع الكويت الدامي، فيثري الحدث المعاصر ويكسبه مهابة وجلالا، من خلال تلك الإشعاعات التي تنبعث من تلك الشخصيات التاريخية التي تتمتع بمكانة كبيرة في الإسلام، نتيجة لمواقفها النضالية في الدفاع عن الحق ضد الباطل حتى ولو كان الثمن إزهاق الروح، وإرخاص ثمنها. فذكرى حمزة شهيد الإسلام، وما فعلته هند في كبده بعد استشهاده ماثلة في الذاكرة الإسلامية، رمزا باهرا للبطولة والاستشهاد، وكذا الأمر ذاته مع ابن الزبير الذي فضل الموت على التنازل عن المباديء أو مهادنة الباطل.

ولعلّ ما يشد انتباهنا في هذا الإسقاط التراثي أن الشاعر يستعير ملامح وصفات كلتا الشخصيتين بكثافة شديدة، حتى يبدو كما لو أن الأمر كان حديثا مقصودا لذاته عن هاتين الشخصيتين، ولو حذفنا كلمة «كويت» التي وردت في أول البيت، لما تبين لنا أنه يتحدث عن الكويت، مما يشير إلى أن الحدث المعاصر انسرب تماما في شبكة النظير التراثي واتحد به فأصبح الحديث عن مأساة الكويت، هو حديث عن حمزة والزبير، ولذا نجده ابتداء يصرح بهذا الاتحاد منذ البيت الأول: «كويت يا حمزة...» وفي حذف أداة النداء من كويت واثباتها مع حمزة والزبير، ملمح لطيف إلى قرب الأول المعاصر، وبعد الشخصيتين التراثيتين زمنا، ومع هذا يلتقيان في المأساة حتى تكون الثانية الوجه الآخر للأولى.

ويثير الشاعر استغرابنا حين يعمد إلى اسقاط الشخصية التراثية على مأساة الكويت كمدينة أو وطن دون أن يلجأ إلى البحث عن نظير مماثل من التاريخ، وما أكثر المدن التي تعرضت في التاريخ على أيدي الغزاة والمحتلين إلى مثل ما تعرضت له الكويت أو يزيد. ويبدو أن الموقف كله ينطوي على دلالة ضمنية تشير إلى تلك الظاهرة الفريدة التي اتحد فيها أبناء الكويت كتلة واحدة ضد العدو، فلم يعثر على من يتعاون معه أو يقبل وجوده، فقد أصبح الوطن وأهله

شخصا واحدا، وهذا قلّ أن تجد له مناظرا في تاريخ المدن التي دخلها الغزاة حديثا وقديما، فلعلّه لهذا السبب كان هذا الاختيار. ولعلّ مما يعزز هذا الفهم أن الشاعر نفسه في البيتين الأخيرين يقدم لنا صورة عن اتحاده هو بمأساة الكويت، واعتبارها جزءا من حياته من خلال ياء الإضافة التي تتكرر ست مرات، وتستوعب مساحة واسعة من وجدان الشاعر وأحاسيسه وأفكاره وخيالاته، بل شعلة احتراقه ووقوده في غضبة أفكاره.

أما الشاعر على أحمد النعيمى فهو يأسى على فقد الكويت بفقد أعمدتها الثقافية التي عرفها به الوطن العربي الكبير منذ فجر الاستقلال حتى الغزو الآثم، فيقول في مقطع من قصيدة لـه:

**كويت أين صروح العلّم شامخة ... وأين إبداع فنان ورسام؟**
**أين الثقافة أين الفكر أين أرى ... تاج العروس تجلى لا « بن بسام»؟**
**أين الصحافة في رأي وفي خبر ... وفي مقال وتعليق وإفهام؟**
**أين الأساتذة الأفذاذ في سنن ... وفي اقتصاد وآداب وإعلام؟**
**وأين أغلى ليال بالصفا عبرت ... وأين أحلى سويعات وأيام؟**
**وأين أين رياض فيك يانعة ... وحافلات بأغصان وأكمام؟**
**وأين أين ولا أحصي لها عددا ... أزهى ظلال، وأنداء وأنسام؟** (٤٧)

ينقلنا هذا الاحساس الصادق إلى تلك اللحظات التي ظن فيها الكثيرون أن شمس الثقافة في الكويت قد غربت مع غروب شمس الكويت نفسها، فكان لذلك رنة أسى وحزن عميقين في نفوس الكثيرين من المثقفين الذين يعرفون فضل الكويت وإسهاماتها الثقافية التي تكاد تصل إلى كل يد تؤمن بالثقافة والعلّم طريقا إلى الرقي والتقدم، ومن هنا نجد في هذا المقطع من القصيدة صرخة عالية النبرة على ضياع هذه الثقافة التي أخذ الشاعر يعدد مكوناتها على مختلف الأصعدة، في سياق من الأسئلة التي تنثال انثيالا لحظة الاحساس بعمق الكارثة، فتضيع أصداؤها في زخم الانفعالات، وهول المفاجأة، وتتحول إلى

اجترار للأحزان، وتحسر على ما فات، وكأن الأمر قد انتهى عند هذا الحد.! وقد غلب هذا الاحساس ذاته حتى على فقد الوطن، فنجد التحسر على الزمان والمكان معا، حاضرا في القصيدة لأنهما مرتبطان عند الشاعر بذكريات جميلة لا سبيل إلى عودتها. ولا شك أن التحسر على ضياع منجزات الماضي يعني أن الحاضر يفرز واقعا ينطوي على عنصر المفارقة مع ما قبله.

- ٦ -

فجّر فقد الكويت في نفوس الكثيرين وغيرهم من الشعراء ـ ممن كانوا خارج الكويت إبّان الاحتلال أو ممن كانت لهم ذكريات عزيزة في الكويت ـ حنينا جارفا، وشوقا لاهبا، فللكويت عندهم طعم خاص، ونكهة مميزة، ويلمس الشاعرخليفة الوقيان في قصيدته «العروس والقرصان» هذا الجانب:

**للفجر في الكويت نكهة**
**تعرفها زغب العصافير**
**وللندى على براعم الزهور نفحة**
**شذى يعطر المدى**
**تلثمه خضر المناقير**
**والشمس في الكويت**
**تحوك من شعاعها الفضي**
**حين يعصف الشتاء**
**بردة رحيبة**
**يذوب في شعاعها**
**برد المقادير**
**وحين يشرق الربيع**
**في الكويت**
**تزغرد الصحارى**
**فترتدي فستانها العشبي**

**عقدها أقراطها**
**لآليء الخليج**
**وتسكب الخزامى**
**والأقحوان والنوار** (٤٨)

إن الاحساس العميق بين «الأنا» والوطن المفقود، يتجلى في هذه القطعة الشعرية التي تفيض حبا جارفا نحو خصوصيات البيئة الكويتية، التي لم تعد متاحة «للأنا». وهي لو تأملت فيها لوجدت أنها لا تكتسب هذه الخصوصية بحكم الواقع الجغرافي، فقد تلتقي مع غيرها في هذا كثيرا، لكن الجانب النفسي والشعوري عند «الأنا» هو الذي يضفي على هذه البيئة خصوصية معينة لا تجدها في غيرها تفرضها طبيعة الأحداث التي مرت بالكويت، فمضى يعددها لتشمل كل ما يمكن أن تمنحه الطبيعة للكويت موزعة بين الزمان والمكان في أربعة مكونات لغوية: الفجر، الندى، الشتاء، الربيع، ولا شك أن العلاّقة هنا بين عمومية الزمان وخصوصية المكان، علاقة تلازمية، متنامية تسودها الجملة الفعلية التي ترسم فيها أبعاد هذه الخصوصية. وتنطوي بعض أجزاء الخطاب على طاقات رمزية تتجاوز مجرد الوصف السطحي، أو محاكاة الواقع الكويتي، فتسمح بقراءة تأويلية hermeneutic تتوجه نحو التفسير الرمزي، فالمكونة الأولى تشير، بلا ريب، إلى ملمح خفي يشع من الكلمة المفتاح «الفجر» الذي ارتبط في أذهان الكويتيين بمباغتة الاحتلال لهم في مطلع الفجر، وتعبير «زعب العصافير» إشارة رمزية إلى الأطفال الصغار الذين يصحون مع الفجر استعدادا ليوم دراسي جديد. وتشير شفرة «الندى» في المكون الثاني إلى البراءة التي تعلو محيا الأطفال وهم ينتشرون في الطرقات إلى مدارسهم مصحوبين بآبائهم أو أمهاتهم «خضر المناقير» الذين يطبعون على وجوه أطفالهم قبلات الوداع، قبيل ولوج باب المدرسة، وهي مشاهد نراها ماثلة كل صباح أمام مدارس الأطفال. وتشير المكونة الثالثة إلى الشمس، والشمس هنا ذات بعد رمزي، إنها الكويت نفسها، وتعزز من دلالتها الرمزية، جملة الاستعارة «تحوك من شعاعها...» التي لا ارتباط لها نحويا بأدنى واقعية، وإنما تشير

إلى شيء رمزي يتمثل فيما تبذله الكويت من مساعدات انسانية لغيرها حين الكوارث، وتلك سمة من سمات الكويت الفارقة. وتشير المكونة الرابعة إلى الصحراء بصورة احتفالية فتبدو بأعشابها وأزهارها وطيورها وحيواناتها في الربيع تجسيدا لانفجار الحياة، وتجدد دورة الزمن، وأن إرادة الحياة أقوى من إرادة الموت. وقد يبدو من هذه الصورة الاحتفالية أن البعد الإشاري في النص قد اندحر أمام المحاكاة، لكن الأمر ليس كذلك تماما فـ «الأنا» في هذا المشهد لا يعنيها كثيرا صدق وصف الطبيعة الصحراوية، بقدر ما تحاول أن تقدم سمة فارقة في بيئتها لا يشاركها فيها المحتلون الذين يدعون أن الكويت جزء من العراق، وتأتي الدلالة الأغنى في هذا عبارة «لآليء الخليج» التي تضفي على الصورة مزيدا من الخصوصية، وتوحي بتعانق الصحراء والبحر، وهو ما لا يتوافر في بيئة المحتلين. ويأخذ ظرف الزمان «حين» بعدا إشاريا في النص ينطوي على حتمية التغيير، وأن الآتي لن يخلف وعده، كما ينطوي المشهد كله على مناهضة الواقع الفاجع في جدبه. ومهما يكن من شيء فإن هذه السمات التي ينسبها النص للكويت سواء ما كان منها مضمرا أو ظاهرا هي ما تفتقده «الأنا» وتحن إليه بعد أن ضاعت الكويت لفترة من الزمن.

ويأتي العيد، والوطن يرسف في أغلال الاحتلال، بعد أن شرد الاحتلال أبناءه، فيجد الشاعر يعقوب السبيعي نفسه وقد أظله العيد، بلا وطن فتهتز نفسه، ولا يجد للعيد طعما أو معنى بدون أن يكون للإنسان وطن فيقول:

**يا سادتي**
**تباركت أعيادكم**
**لكن عيدي لا يزال بلا كويت**
**وطني قناديل خوت. . والعيد زيت**
**يا سادتي:**
**اثنان لا يتوافقا ماء السعادة والحريق**
**العيد أكبر من مضيق الحرب إن غص الطريق**
**ليت الأماني دون ليت**

**لو كنت في وطني الكويت**
**فالعيد أسعد ما يكون بنا هناك** (٤٩)

يثير قدوم العيد انفعالات قوية تعتلج في نفس «الأنا» فتتشابك عناصر الزمان والمكـــان و«الأنا» في وحدة تجسد الاحساس بقيمة الوطن، وإن انفصال عرى هذه الوحدة أو اختلالها يصيب كينونة الانسان في الوجود بالضياع، وفقدان الاحساس بجدوى الحياة، فلا يكون لها عنده ظل أو معنى. تظهر «الأنا» نفسها ابتداء في موقف متعارض مع الآخر المخاطب، فالمخاطب يملك الزمان والمكان فيتحقق له العيد، في حين أن الأنا تفتقد ما يتحقق لها به معنى العيد، إنها تفتقد الوطن «لكن عيدي لا يزال بلا كويت»، ويكتسب هذا التعبير صبغة شعورية تجسد الفجيعة بالوطن. وفي هذه اللحظة الشعورية تنساب في وعي الشاعر صورة الوطن، وهو يحترق «وطني قناديل خوت.. والعيد زيت» وبهذا تعمق «الأنا» من حدة المفارقة، فتجعل من العلاّقة التلازمية بين القنديل والزيت علاقة مفارقة، فخواء القناديل «والعيد زيت» يعني تحول وانحراف في طبيعة العلاّقة التلازمية، في إشارة إلى حرق آبار النفط، وتحولها من طاقة مفيدة إلى طاقة مهدرة ومدمرة.

ويحافظ النص على بقاء المخاطب «يا سادتي» ماثلا في نسيج الخطاب، لكن تبقي فاعلية «الأنا» هي المسيطرة على النص، مما يتحول معه الموقف الشعري إلى موقف خطابي تتداعى فيه أفكار «الأنا» وتجاربها في الحياة بصورة عفوية، لتسقط في دائرة التمني المجرد من «ليت» فتكون في الكويت لتنعم بمعنى العيد.

وتنقلنا الشاعرة نجمة إدريس في قصيدتها «كويت يا كويت» إلى عالم مفعم بحب الكويت، والشوق إليها، والاحساس بلوعة الفراق والفجيعة بفقد الكويت:

**كل ليلة**
**تتوسدين تفاحة القلب**
**يا الفائحة برائحة الشهداء والمغدورين**

**كل ليلة**
**تعصفين بالشبابيك والأبواب**
**يا وجهك الملطخ بالدخان والحرائق**
**المتوهج بالثأر والعاصفه**
**كل ليلة**
**لا دثار لا جـدار**
**أيتها العارية المرتجفة إلا من الخناجر والأنين**
**تلفني ذراعاك المرصعتان بالرصاص والأوسمه**
**المفتولتان بالليل والغضب**
**وفوق رأسينـا**
**تتناثر الحراب والزعيق والخيانات !!** (٥٠)

يبدو هذا المشهد من القصيدة، بتفاصيله، ومكوناته المتداخلة كما لو كان حلما مناميا تجري أحداثه في سياق الليل الذي يمسك بخيوط هذه الجزئيات المشدودة إلى وحدة مركزية في النص، هي وحدة الليل. لكن وعي «الأنا» وإدراكها لفاعلية الزمن الليلي الذي لا ينقطـع «كل ليلة» يجعل من المشهد كله حلما من أحلام اليقظة التي تجري أحداثه بعد خلود «الأنا» إلى نفسها، والتأمل في مأساة الوطن. يأخذ الليل بعدا جوهريا في تداعيات الحاضر الفاجع الذي يضغط على «الأنا» بصورة مكررة مما يدفعها إلى التوحد مع المخاطب الذي تتبلور هويته في اطار هذا التوحد، فتنكشف الصورة المأساوية للمخاطب عن واقع ينطوي على العنف، والموت والحريق. إن صورة المخاطب بأشكاله الطقسية لا تظهر جلية إلا مع قدوم الليل، وبشكل متكرر، ينسرب معه المخاطب إلى أعماق «الأنا» في صورة حميمية، تكشف عن عمق العلاّقة التي تربط بين الطرفين، «تتوسدين تفاحة القلب». هكذا تكون البداية مع زائر الليل، بداية أشبه ما تكون بعلاقة رومانسية يمتزج فيها العاشقان روحا وجسدا في وهدة الليل، حيث السكون والصمت والتأمل. وحتى رائحة هذا الزائر لها نصيب في هذه العلاّقة، بصورة لافتة «بالفائحة » ولكنها رائحة مميزة، لا يشاركه فيهـا

الآخرون، إنها رائحة «الشهداء والمغدورين». وبقدر ما تسفر فيه هذه اللغة عن الدلالة المضمنة لهذا الزائر، يبدأ إسراء آخر مع الزائر الليلي الذي تبدأ دواله النضالية في التبلور، كاشفة عن الواقع المر الذي يجتازه هذا الزائر، ومتجاوبة أصداؤها في الوقت ذاته مع دلالة «رائحة الشهداء» في الإسراء الأول. وبقدر ما تنطوي دوال الإسراء الثاني على عذاب هذا الزائر، فإنها تنطوي في الوقت ذاته على إرادة الانتقام والثأر. ويكشف التعبير «تعصفين بالشبابيك...» عن بعد دلالي يشع بروح التململ وحس المقاومة، والغضب. ومع الإسراء الأخير، تطفو على السطح أشكال طقسية، من الخناجر والأنين والرصاص والأوسمة، والحراب والزعيق، والخيانات، تتحرك في فضاء يتسم بروح الانتقام، والتشفي، والغضب، والخوف. ويشير المضمون الدلالي لدوال، «لا دثار»، «لا جـــــدار» «العارية» إلى الاحساس بفقد الأنصار، وترك الضحية لقدرها تصارع البقاء. وتنطوي الاستعارة «تلفني ذراعاك...» على أبعاد دلالية تشيء بعمق العلاّقة التي تربط بيـن «الأنا» والضحية من جهة، وتصاعد أعمال المقاومة التي تسيطر على الشارع ليلا من جهة أخرى. وتبدو اللغة الشعرية في سياق الجمل التصويرية التي تهيمن على فضاء الخطاب، شديدة التركيز والكثافة مما يحولها في كثير من المواقف إلى لغة إيحائية.

وتكشف الشاعرة ذاتها في المقطع الأخير من قصيدتها السابقة عن احساسها بالغربة والضياع بعد أن فارقت وطنها المعذب إلى أرض غريبة لم تألفها من قبل:

**في المدينة الغريبه**
**الخاوية إلا من الأرصفة والليل**
**لا أملك غير الحقيبة الفارغه**
**ماذا أفعل في هذه المدينة الغريبه؟**
**وأنت هناك يا حبيبتي**
**تحتضنين الراية والخريطة المقدسه**
**ترسمين الدبابة والشجرة المحترقه**

**وجثث الآثمين المتعفنه**
**أنت هناك . .**
**يا منارتي الأخيره**
**وهناك داري، وقبر أبي، وخاتم عرسي**
**ودشداشة زوجي، ومهد صغيري**
**وأنا هنا**
**لا أملك غير حقيبة فارغه**

يشير هذا المقطع الأخير من القصيدة إلى الإحساس بعدم التكيف مع الوضع الجديد، والاغتراب والعجز، كما يشير أيضا إلى التعارض بين الأنا والآخر، وهو تعارض يوحي بثنائية، العجز والمقدرة، من منظور «الأنا» في السياق السردي للنص الشعري. ويمضي التعارض ليضع «الأنا» في مأزق الإحساس بالعجز المطلق «لا أملك غير الحقيبة الفارغة» وهو إحساس قد يوحي بالشعور بالتقصير. ويتعزز هذا الإحساس حين تحاول «الأنا» أن تتمرد عليه في سياق جملة الاستفهام المصاحبة لجملة الحال «ماذا أفعل في هذه المدينة الغريبة وأنت هناك . . .» مما يوميء إلى وجود قدرة كامنة في النفس قادرة على تجاوز حالة العجز التي تشعر بها، ولكنها تبقى كامنة، في مواجهة التعارض مع الآخر الذي يتحول إلى أنموذج للمقدرة المفعمة بالبطولة وروح المقاومة.

وتكتمل صورة الإحساس بالعجز والاغتراب حين ينقلنا النص إلى ثنائية تعارضية أخرى على مستوى المكان، فالمدينة الغريبة، لا يظهر «للأنا» منها إلا الأرصفة والليل، فهي خاوية موحشة هكذا تبدو المدينة في لحظة الاغتراب، والإحساس بالنفور وعدم الانتماء. في مقابل ذلك ينتصب المكان الآخر في النفس حاملا جذور الانتماء «هنـــــاك داري»، «وقبـر أبي»، «وخاتم عرسي»، «ودشداشة زوجي»، «ومهد صغيري». وتنطوي هذه التداعيات الخاصة على تأكيد هذه الأشياء في المكان، وتسميتها باعتبارها جزءا من تاريخ «الأنا» في المكان. وتأمل هذا الملمح اللطيف في إضافة هذه الأشياء إلى نفسها من خلال ياء الإضافة لتأكيد عمق انغراس جذور «الأنا» في المكان. وبقدر ما يبقى

الإحساس بالاغتراب ملازما «للأنا» تبقى حالة العجز ماثلة في النفس «وأنا هنا لا أملك غير حقيبة فارغة».

أما الشاعر عبده بدوي فقد هاجته الذكرى حينما غادر الكويت ووصل إلى العقبة في طريقه إلى مصر فأخذ يدون خواطره في رحلة العودة، وما قاساه هو ورفيقه في هـذه الرحلة، من عذاب ومعاناة في قصيدة حوارية سماها «موت مواطن في العقبة» نقتطف منها هذا الجزء الصغير:

**أترى أنسى قنديل العرب وعهده؟**
**والبحر وأمواجا عنده**
**والجامعة الخضراء الممتده**
**والضحكة لم تكمل في الثغر العقده**
**والدعوة في عشق للوحده**
**والحكمة تعلو قصر السيف**
**لو دامت هذي الدنيا للغير**
**ما كانت في يوم لتصير إليك**
**والتاج يزين أهل الفكر**
**ولمن يسمو بالشعر «البرده»** (٥١)

هكذا تتداعى الذكريات لحظة الفراق، وتصبح النفس في مواجهة مع الحاضـر والماضي. إن هذه الرؤية التي تفجرها جملة السؤال في صدر الخطاب، رؤية تتسم بالقلق والتوتر لا يظهر منها إلا الماضي، وبروز الماضي على هذا النحو المكثف يوقع «الأنا» في مأزق التكيف مع الحاضر، وتجاوز الماضي الذي لم يبق منه إلا أسماء ترددها «الأنا» في رحلة العودة، أما المستقبل فلا يظهر منه أي ملمح من ملامحه، لكن اختفاءه، لا يعني تجاهله بل هو كامن في عملية الصراع. ولعلّ عبارة «أترى أنسى» التي تتصدر الخطاب توميء إلى عملية الصراع النفسي مع الذكرى، لتجاوزها إلى الآتي. إن عملية التذكر، عملية استرجاعية، تتم في سياق أحلام اليقظة التي تهيمن على النفس في مثل هذا الموقف، الذي ينسرب فيه الحس غير الواقعي إلى واقعية الذكريات

التي تقف على مفترق طرق بين تاريخين من حياتنا، فتراوح بين وعي الموجود وفقد الوجود. (٥٢) إن هذه القطعة الشعرية التي تفيض بذكر خصوصيات المكان تنطلق في رصدها من بعدين في رؤية المكان، أشياء ثابتة: البحر، الجامعة، قصر السيف، وأشياء مكتسبة ملونة بظلال عاطفية، كوصفه للكويت بأنها قنديل العرب، وكقوله: «والدعوة في عشق للوحدة» و «التاج يزين أهل الفكر» و«وطن يسمو بالشعر». ومهما يكن من شيء فإن الثابت والمكتسب من هذه الخصوصيات إنما يصدر عن حساسية فائقة، وفي أعلى توهجها، تجاه لحظة فقد المكان، الذي ترتبط معه «الأنا» بوشائج من المشاعر التي تجمع في أحزمتها بين الواقعي وغير الواقعي في الرؤية العامة لألفة المكان، فالإنسان يعلم بالغريزة أن المكان المرتبط به مكان خلاق، حين تختفي معالم هذا المكان من الواقع، أو تغيب عن البصر، أو يشك في عودتها مستقبلا. (٥٣)

- ٧ -

كانت الكويت ولا تزال في مقدمة الدعاة إلى التضامن العربي والوحدة العربية، ويشهد تاريخها المعاصر بمواقفها القومية في كل المناسبات، فما نزلت بالعرب نازلة إلا وجدتها في مقدمة الصفوف تواسي المكروب، وتضمد الجروح، وتسدد الشروخ التي كثيرا ما انهكت جسد التضامن العربي، حتى أصبحت موضع تقدير واحترام من الجميع على الصعيدين العربي والدولي. وحين حلت بها كارثة الاحتلال تلفتت نحو أخوتها في العروبة والإسلام، فلم تجد حولها إلا قلة من الشرفاء الذين كانوا عند حسن الظن بهم، أما الآخرون فقد قلبوا لها ظهر المجن، وكانوا من قبل يتمسحون بأذيالها ويغترفون من خيراتها بغير حساب. كان موقفهم هذا نكسة أصابت العرب في الصميم، وجعلتهم ينقسمون فيما بينهم على قضية كان الحق فيها أبلج من الشمس، ولكنها الخيانات والأطماع، حالت دون الوصول إلى حل عربي يعيد الحق إلى نصابه، ويردع الظالم عن ظلمه، كان إخفاق العرب في ذلك إخفاقا للأمة العربية كلها، وسقوطا للشعارات، والمباديء والقيم القومية التي تهاوت سريعا

أمـام المحنة. وقد آلم هذا الموقف كثيرا من شرفاء هذه الأمة وبخاصة الشعراء الذين نعوا على الأمة العربية عجزها وضعفها، وهوانها على نفسها. ونلتقي في هذا الموقف الشاعر على الباز الذي يصور لنا ما آلت إليه القومية العربية حتى أصبحت عارا على أبنائها:

**يـا لـلـعـروبـة. . أضـحـت لـعـنـة وأسـى بيعت ويا خيبة الأعراب ما الثمـــن**
**بـعـنـا الـعـروبـة. . بـدلـنـا الـضـمـيـر ففي صدورنا ـ اليوم ـ شيء اسمه العفن**
**أحـس بـالـعـار. . أني يـعـربي فـلـــو غيرت جلدي ولو. . لو يشتري بدن**
**أحـس بـالـعـار. . لـو غـيـرتـهـا لـغـتـي تلك الحروف التي بالزيف قد عجنوا**
**هـويـتـي وجـوازي فـيـهـمـا صـفـتـــي في جنبه خنجر. . في رأسه وهـــن**
**طـريـقـتـي: لـثـم أنـف اليعـربي أخـي وخنجري قابع والغدر مختـــزن** (٥٤)

إن الخطاب الشعري هنا يواجه بصراحة جارحة أزمة الانهيار العربي، إنه يعري تماما الزيف، والخداع والنفاق سواء على مستوى الفعل أو اللغة، فكل شيء في حياة العروبة ودعاتها يشير إلى غياب الضمير، وخراب الذمم، والتربص بالغدر عند أول فرصة سانحة. ومهما يكن من أمر فإن النص، كما هو واضح، تجسيد حي لرؤية مخالفة لرؤى الآخرين، تظهر فيه «الأنا» في موقف المعارض بل الرافض لما حولها من تحولات في القيم والأخلاق، ولهذا تطغى اللغة الانفعالية الرافضة لكل ما يمت إلى العروبة بصلة، وهي استجابة طبيعية حين يصاب الإنسان بخيبة أمل شديدة على أمر كان يعلق عليه آمالا كبيرة.

يبدأ تشكل الموقف المضاد لما يجري على الساحة العربية عند «الأنا» حين تدرك بثاقب بصيرتها أن صفقة سياسية تجري وراء الستار باسم العروبة، تباع فيها وتشترى الذمم، ولذا نرى «الأنا» تطلق صرخة عالية، صرخة استغاثة «يا للعروبة»، تجسد حالة الألم والحزن الذي يتفاعل في النفس، فقد بيعت العروبة بأبخس الأثمان ! ويأتي الفعل «باع» بصيغتين صرفيتين، لتأكيد الصفقة،

مرة مبنيا للمجهول، «بيعت» فيصبح الفعل على هذه الصيغة إشارة حرة تشير إلى أكثر من جهة، ومرة أخرى مسندا إلى ضمير جمع متكلم «بعنا» لتأكيد المسئولية الجماعية لما آلت إليه أحوال الأمة العربية، ويتأكد عمق هذا المفهوم حين يأتي ما بعد هذا الفعل مسندا أيضا إلى ضمير جمع متكلم، «بدلنا» «صدورنا»، غير أن «الأنا» ترفض أن تكون ضمن هذا المجموع، إنها تشعر بالعار في انتمائها العربي، وتتمنى لو تنسلخ من جلدها، بل إنها تتمنى أبعد من ذلك، تتمنى لو تنسلخ من اللغة أيضا، تلك اللغة التي أصبحت ممزوجة بالزيف والخداع. ولا مراء في أن تمني الانسلاخ عن كل ما له صلة بالعروبة يشير بصورة واضحة إلى ما تعانيه «الأنا» من إحباطات نفسية هائلة تبعث على التمرد. ثم تعلل «الأنا» موقفها هذا برسم صورة ساخرة للهوية العربية، في سياق ضمير المتكلم، فجوازي يحمل كل صفاتي التي يستدل بها على، وماذا عسى أن تكون أكثر من خنجر في وسطي، وضعف في عقلي، وسلوك مخالف لما أبطن. ولعلّ البيت الأخير أكثر عمقا في رسم الشخصية العربية المنحرفة، وهي شخصية لها مرجعيتها في الواقع العربي المعاصر.

وتنطوي المكونات اللغوية للنص على ألفاظ وعبارات عنيفة مثل «يا خيبة الأعراب» و «غيرت جلدي» و «لو يشتري بدن» إلى غير ذلك من الألفاظ التي تكشف عن عمق ما يمور في نفس «الأنا»، وهي ترى الأحداث من حولها تسير وفق الأهواء والرغبات الشخصية لبعض الساسة العرب.

ويأخذ الشاعر أحمد غراب بتعرية الموقف العربي، والعرب بوجه عام، بصورة تكشف عن بعض السلوكيات العربية غير السوية التي أزرت بالعرب:

**عروبة اليوم أنثى ما لها رحم ... مثل السفين بلا مرسى ولا صار**
**مات المثنى وما في الدرب رائحة ... من أي معتصم أو طيف تذكار**
**ماذا أحدث يا أماه عن أفق ... يغيم لكن بلا برق وأمطار**
**لا تسأليني فنحن العقم يسكننا ... لأننا لم نعش إلا كأحجار**
**نطارد الحب دوما عن جوانحنا ... ونلبس الحقد إكليلا من الغار**

ونستحل دمانا كل آونة بصارم من سيوف الغدر بتار
وندخل الصمت والتاريخ يلعننا ونرتخي كخيوط الظل في غار (٥٥)

يقف هذا النص الشعري شاهدا على إخفاقات «عروبة اليوم» فهي حسب تعبيره المثير «أنثى ما لها رحم» وهي عبارة تومىء إلى العقم، أو إلى عدم الاكتراث بالصلات الرحمية التي تنص عليها القيم العربية والدينية، وحين تنتفي الصلة الرحمية، حقيقة أو مجازا، يغيب الرادع أو الوازع فينفلت السلوك الأخلاقي في التعامل مع الآخر، ولما كان هذا الانفلات نسبيا في أعمه الأغلب، جاء التشبيه ليرصد درجة هذا الانفلات في السلوك العربي، فهو يشبه السفينة التي تفتقد المرفأ والملاح. والتشبيه في حد ذاته ينطوي على دلالة تشير إلى حالات الفوضى السياسية التي تعم العالم العربي. ويتحقق حس العقم الطاغي على وعي «الأنا» حين تعود إلى الوراء فنرى بداية العقم، يوم مات المثنى، الفاتح العربي العظيم، بل يبلغ تشاؤمها مداه في تكملة البيت الثاني «وما في الدرب.. الخ» الذي تنطوي دلالته على العقم الشامل. فلا رائحة من أي معتصم، ولا حتى طيف تذكار منه. وتتحول «الأنا» بعد هذا التعليل إلى أن تكون شاهد إثبات على عصرها، لكن عظم الأحداث تجعل «الأنا» في حيرة وقلق من كيفية التعبير «ماذا أحدث»، عن عدم منطقية الأحداث التي تجري أمامها، ولهذا تنتفض قائلة: «لا تسأليني»، وهو ليس نهيا حقيقيا عن السؤال بقدر ما هو إغراء للحديث عن فيض من المعلومات التي تختزنها «الأنا» عن عصرها. ثم لا تلبث أن تنهال بالحديث عن مساوىء وسلوكيات العرب، فكأنها بهذا كانت تعد نفسها إعدادا نفسيا للحديث عما يصعب الحديث عنه. وتأخذ المكونات اللغوية في التعبير عن هذه السلبيات والمساوىء صيغة واحدة، هي صيغة الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلمين، للإيحاء بالمسئولية الجماعية من جهة، ورسوخ هذه السلوكيات وثباتها من جهة أخرى، كما لو كانت قيما اجتماعية. وتنتصب الجمل التصويرية في النص طقوسا وتجليات تشي

بانهيار القيم والأخلاق مثل قوله: «العقم يسكننا» و«لم نعش إلا كأحجار» و«نطارد الحـــب» و «نلبس الحقد» و «نستحل دمانا» و«التاريخ يلعننا» و«نرتخي كخيوط الظل».

أما الشاعر فاروق جويدة فقد هزه التخاذل العربي، عن نصرة الحق فمضى يشرّح مواقف هذه الأمة على امتداد تاريخها الطويل في قصيدة سماها «مرثية ما قبل الغروب» نقتطف بعضا منها:

**في أي شيء أمام الله قد عدلوا — تاريخنا القتل والإرهاب والدجل؟**
**من ألف عام أرى الجلاد يتبعنا — في موكب القهر ضاع الحلم والأجل**
**نبكي على أمة ماتت عزائمها — وفوق أشلائها تساقط العلل**
**هل ينفع الدمع بعد اليوم في وطن — من حرقة الدمع ما عادت له مقل؟**
**في جرحنا الملح لا يشفي لنا بدن — وكيف بالملح جرح المرء يندمل؟**
**أرض توارت وأمجاد لنا اندثرت — وانجم عن سماء العمر ترتحل**
**في أي شيء أمام الله قد عدلوا — وكلهم كاذب قالوا وما فعلوا؟**
**هذا جبان وهذا باع أمته — وكلهم في حمى الشيطان يبتهل**
**من يوم أن فرقوا أعراض أمتهم — وثوبها الخزي والبهتان والزلل** (٥٦)

هكذا ينفجر الإحساس الفردي أمام انهيار الأمة التي غاب عنها العدل، واستحكم فيها نظام الفرد الذي تتشكل مقوماته في الجلاد + القتل والارهاب والدجل. وتمثل لفظة «الجلاد» بؤرة اشعاع دلالي في نسيج النص، تصبح فيها جميع النعوت السابقة واللاحقة تجليات أخرى لنظام الفرد المسئول عن هذا الوضع المزري للأمة. ولما كان التغير والتبدل من طبيعة الأشياء، وأحد سمات الحياة، فإن الزمن العربي ظل واقفا «منذ ألف عام» يراوح في المكان، فالحضور والثبات والديمومة للقهر، والجلاد يكسر النفوس ويوقعها في الإحباط، بل ويعمل على صياغتها وتشكيلها وفق أنموذج، وطبيعة خانعة ذليلة تستجيب بصورة تلقائية لرغبات الجلاد، ولهذا يطالعنا النص بأنموذج للوعي

الجماعي السلبي غير القادر على تجاوز محنه وإشكالاته «نبكي على أمة ماتت عزائمها».

هكذا ترد عبارة «ماتت عزائمها» واضحة جلية، دالة على موت إرادة الحياة فيها ويتعمق مفهوم حس الموت الذي يبلغ حد اليقين، في العبارة اللاحقة «وفوق أشلائها تساقط العلّل» فلفظة «أشلائها» بالغة الدلالة على ميتة غير سوية، ومع هذا فلم تسلم من انثيال العلّل عليها، وتلك هي المفارقة التي يسعى النص إلى إثباتها.

ويبقى الوعي الجماعي السلبي حاضرا في فضاء النص، مشلول الإرادة إلا من الدمع، قرين العجز، ويستنفد الدمع كل طاقات العين، فلا تعد قادرة على ذرف مزيد من الدمع، ليتأكد أن الدمع مع العجز لا يجدي شيئا، وأن إرادة الحياة لا تتحقق بالدمع، فالجراح مملوءة بالملح، والملح لا يشفي الجراح بل يزيدها ألما ومعاناة. وتأتي جملة الاستفهام الاستنكاري في هذا السياق صاعقة، «وكيف بالملح جرح المرء يندمل؟» لتعبر تعبيرا مباشرا عن عمق الإحساس بالمأساة التي تحيط بالأمة. ولا يكتفي النص بالإشارة إلى هذه الجروح، بل يمضي في تعدادها لتأكيد الرؤية الجوهرية في أزمة الأمة وتعميقها وإعطائها مساحة أرحب في إطار النظرة الشمولية العامة، لأزمة العدل، التي تمثل الهاجس الأكبر في بناء النص، حيث تتكرر صيغة: «في أي شيء أمام الله قد عدلوا» مرتين، مرة في سياق التاريخ «تاريخنا القتل والإرهاب والدجل»، ومرة في سياق سلوكيات الإنسان المعاصرنفسه «وكلهم كاذب قالوا وما فعلوا». وبقدر ما تبقى هذه الصفات السلبية ماثلة في التكوين النفسي لهذا الإنسان، تبقى آثارها السلبية حاضرة في الشكل العام للأمة. ويحددها النص حصرا في ثلاثة نعوت: «الخزي، والبهتان، والزلل»، لتوحي بعمق أزمة هذه الأمة مع أبنائها الذين نكبت بهم.

وتناول الشعر أيضا بعضا من رجال الثورة الفلسطينية التي وقفوا مع البغي والعدوان يؤيدونه ماديا ومعنويا، وهم الذين يفترض فيهم أن يكونوا أول من يدين الاحتلال؛ لأنهم يعرفون أكثر من غيرهم معنى احتلال الأرض وتشريد الأهل، ولكن خابت آمال أمتهم فيهم، ولذا يقول الشاعر غازي القصيبي في

هذا المعنى:

**وعجبت في زمن النفاق لمعشر هتفوا لسوأته فبئس المعشر**
**وأتى أبو عمار يحفر قبرنا يا للمناضل عندما يستعمر !**
**شر البرية ثائر ومحرر من جبنه الأبدي لا يتحرر**
**وتصيح بومتهم دعوتم كافرا وحليفهم في الكافرين الأكفر**
**قد يرجع الكفار عن وثن وما أبصرت من وثن غدا يستغفر** (٥٧)

يأخذ الفعل «عجبت»، في سياق زمن النفاق، فاعلية أساسية في حركة نمو النص وتفاعله، إنه يفجّر كل متعلقات التعجب من سلوكيات لأناس يفترض فيهم أن يفعلوا عكس فعلهم، لكن زمن النفاق يجعل من هؤلاء الرجال حلفاء لطاغية احتل الأرض وسفك الدم وشرد الأهل. وتشير عبارة «هتفوا لسوأته» بصورة مباشرة إلى تلك المظاهرات الضخمة التي نظمتها هذه الجماعات في عدد من الدول العربية، تأييدا لطاغية العراق إبّان احتلاله الكويت. ولا يغفل النص عن الإشارة إلى دور رئيس منظمة التحرير الفلسطينية في هذا المجال، وبخاصة حينما وضع نفسه وزملاءه في مقدمة المدافعين عن العراق ضد تحرير الكويت، وأخذ يطلق التصريحات من بغداد متوعدا الحلفاء.

وإذا كانت طبيعة المناضل تتعارض مع طبيعة المستعمر فإن النص يجمعهما في شخصية واحدة هي شخصية أبي عمار، «يا للمناضل عندما يستعمر»، لتحقيق بعدين دلاليين في هذا التركيب، الأول: تعميق فضاء التعجب الذي يتحرك فيه النص، والثاني: تقديم صورة ساخرة لمناضل عجز عن تحرير وطنه، ويسعى في استعمار الآخرين. وحين يوضع هذا الثائر المحرر مقابل نفسه، فإنه يعجز عن تحريرها من صفة الجبن الراسخة فيه، «من جبنه الأبدي لا يتحرر»، والعبارة قوية الدلالة على عجزه، وخواء نفسه، وأن فعله لا يجاوز قوله.

ولا يغفل النص أن يشير في زمن النفاق إلى القطب الثاني «بومتهم»، حليف صدام، الذي لعب على حبال السياسة العربية أكثر من أربعين عاما،

فكان أحد الذين عوقوا مسيرة هذه الأمة، وتآمروا عليها. لقد وقف هذا الرجل في كل مناسبة ينعي على أبناء الجزيرة استعانتهم «بالكفار» حسب تعبيره للدفاع عن وطنهم، ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله بما يخدم مصالحه السياسية، مع أن الحليف الأكبر لهم أشد رسوخا في الكفر من غيره. والطريف في الأمر أن النص يدخلنا في نهاية الأمر في محاجة عقلية، بين كفار قد يعدلون عن عبادة الوثن، وبين الوثن التي يعجز عن النطق بكلمة الاستغفار. وتنطوي هذه المحاجة على بعد دلالي يكمن في قدرة الأول على الاستقلال بالرأي متى أراد، في حين أن الثاني لا يملك مثل هذه الآلية.

أما الشاعر نزار قباني، الذي لا تكاد تفلت من قبضته الشعرية أي مناسبة كبرى تحل بالعرب، فقد آثر الصمت، كما آثره آخرون غيره بعد اجتياح العراق دولة الكويت، وبقى صامتا طوال المحنة، حتى إذا ما انهزمت فلول جيش العراق، تجرجر أذيال الخيبة في صور مهينة انطلق في قصيدة طويلة، من ثلاثين مقطعا سماها «هوامش على دفتر الهزيمة» يعري فيها أوضاع العرب وتناقضاتهم، نقتطف ثلاثة مقاطع منها:

**في كل عشرين سنه**
**يأتي إلينا نرجسي عاشق لذاته**
**ليدعي بأنه المهدي والمنقذ**
**والنقي والتقي والقوي**
**والواحد والخالد**
**والحكيم والعلّيم والقديس**
**والإمـام**
*** * * * ***
**من الذي ينقذنا من حالة الفصام**
**من الذي يقنعنا بأننا لم ننهزم**
**ونحن كل ليلة**
**نرى على الشاشات جيشا خائفا**

**وعاريـا**
**يشحذ من خنادق الأعداء**
**«ساندويتشته»**
**وينحني.. كي يلثم الأقدام**
*** * * * ***
**مضحكة مبكية**
**معركة الخليج**
**فلا النصال انكسرت فيها على النصال**
**ولا الرجال نازلوا الرجال**
**ولا رأينا مرة**
**آشور با نيبـال**
**فكل ما تبقى لمتحف التاريخ**
**أهـــــــــرام من النعال** (٥٨)

يؤسفني ألا أذكر من هذه القصيدة إلا هذه المقاطع الثلاثة، فالقصيدة تتطرق إلى كل السلبيات والمساويء التي أوصلت العرب إلى أن يقعوا في هذه الكارثة المهينة، مما يضيق المقام عن ذكرها في هذه المساحة المحدودة من الدراسة، والقصيدة في رأيي تحتاج إلى وقفة متأملة، عبر دراسة تحليلية واسعة. ومهما يكن من أمر فإن المنظور الذي يطالعنا منه الشاعر في قصيدته هذه منظور مختلف عما سبقه من الشعراء، إنه منظور ما بعد الهزيمة.

لم تكن الرؤية غائمة أبدا أمام الشاعر، قبل الهزيمة، بل كان يدرك تماما حجم الواقع العربي وتناقضاته، وكان يعي أيضا أن الأمة متجهة نحو كارثة محققة. فلماذا إذن آثر الصمت حتى حلت الكارثة وهو الذي يقول:

**إن رضى الكاتب أن يكون مرة دجاجة**
**تعاشر الديوك أو تبيض أو تنام**
**فاقرأ على الكتابة السلام** (٥٩)

أتراه، مع علمه بعجز العرب واخفاقهم عن ردع العراق، كان يراهن على

انتصار العراق على الحلفاء؟، أتراه خدع بآلة الإعلام العراقية، التي تنفخ في الجماهير المحيطة بفعل الأوضاع السيئة التي كانت تعيشها؟ ربما يكون ذلك كله أو بعضه صحيحا، أليس هو القائل:؟

**بعد أسابيع من الإبحار في مراكب الكلام**
**لم يبق من قاموسنا الحربي**
**إلا الجلد والعظام** (٦٠)

أليس هو القائل أيضا:؟

**هزيمة.. وراءها هزيمة.. وراءها هزيمة**
**كيف لنا أن نربح الحرب**
**إذا كان الذين مثلوا وصوروا وأخرجوا**
**تعلموا القتال في وزارة الإعلام؟** (٦١)

هذا غيض من فيض وقليل من كثير تحفل به قصيدة نزار، وهي في مجملها إدانة لجميع المثقفين العرب ومنهم نزار نفسه الذي يرى رمز الدكتاتورية في العراق يدوس على كل القيم والأخلاق العربية والإسلامية في الكويت، ويستبيح الأموال والدماء والأعراض كما استباحها من قبل ولا يزال في العراق، ويستهزيء بالأمة ويوردها موارد التهلكة، ويفضح بنرجسيته وغبائه كل العرب، ويؤثر بعد كل هذا الصمت، على كلمة الحق !! ثم يأتي فيما بعد ليبرر هذه النكبات.!

ومهما يكن من أمر فلنتوقف عند هذه المقاطع الثلاثة من القصيدة لنرى جانبا من تعامل الشاعر مع هذه الأحداث الجسيمة والمؤلمة في تاريخ الأمة العربية.

يطغى على النص الإحساس بواقعية الرتابة الزمنية، التي تتكرر أحداثها، «في كل عشرين سنة». وهذه الصيغة الأخيرة تتكرر في القصيدة سبع مرات، مما يعني عمق إدراك «الأنا» لحقيقة ونتائج هذه الرتابة التي تفرض واقعها على الحياة العربية. وتكمن مرجعية هذه الرتابة أصلا في تأليه الفرد، وإفساح المجال أمام أمراضه وعقده النفسية، لأن يكون فوق البشر، ويسبغ عليه من النعوت، ـ

أو يسبغ هو على نفسه حسب تعبير النص، لا فرق، ـ ما يرضي غروره، ويشبع هوسه بجنون العظمة والكبرياء، حتى ولو كانت هذه الصفات من صفات الله وحده، ولذا فالنعوت التي يزدحم بها الخطاب تشير بشكل مباشر إلى رأس النظام العراقي الذي جعل له تسعا وتسعين صفة، تشبها بصفات الله. تعالى الله علوا كبيرا عن النظير والشبيه. هذه هي تجربة «الشخصية المفردة»، في سياق الوعي العربي، بنتائجها وإنجازاتها في كل عقد من الزمان !. ومهما يكن من أمر فإن الخطاب لما يتجاوز حالة التشخيص، وهي حالة تنطوي على إدانه تامة للأمة على المستويين الثقافي والحضاري.

ويأخذنا النص إلى بؤرة الداء العربي، وهي «حالة الفصام» في الرؤية النفسية لقراءة الواقع واللاواقع، فمعطيات الواقع البصرية تشير بجلاء إلى هزيمة بشعة ومهينة، لكـــن «النظام المفرد» لا يقر بهذا الواقع، فرؤيته مخالفة تماما لهذا الواقع، ومن هنا ينشأ هذا التصادم النفسي بين هذين البعدين عند الجمهور المخدوع، فالآلة الإعلامية للنظام تظهر الأمر على خلاف حقيقته، لأن الحقيقة تشير إلى هزيمة النظام، و «النظام المفرد» لا يقر بهزيمته أبدا، بل يحولها إلى نصر، وهذا هو المأزق الذي تجد الأمة نفسها فيه،من تصدق؟، الواقع أم النظام؟، ولذا يأتي تعبير الشاعر: «من الذي ينقذنا»، «من الذي يقنعنا» صورة حية لهذا المأزق النفسي التي تعاني منه الأمة. فالحضور الساحق «للنظام المفرد»، ليس فيه ثمة مكان للآخر، فالرأي هو رأي الفرد، لا الجماعة، لأنه أقدر على رؤية الواقع منهم !! وهذا ما حدث تماما مع حرب تحرير الكويت حين أخذ النظام العراقي يعلن ليل نهار انتصاره على الحلفاء، في حين أن جيوشه كانت تركع تحت أقدام الحلفاء تقبلها في ذلة وانكسار، كما نقلتها شاشات «التلفزيون» عبر الأقمار الصناعية.

هذا التعارض بين الواقع واللاواقع، يجعل من معركة الخليج عند نزار «مضحكة مبكية» إذ كان يعول عليها كما يبدو، انتصار العراق، لكن الواقع جاء بخلاف ذلك. ويبرر الشاعر هذا الواقع بسخرية مبطنة، على اعتبار أن الرجال ما نازلوا الرجال، ! ثم يفصح عن هذه السخرية بشكل مباشر حين يقول: «ولا

رأينا مرة آشور با نيبال». في إشارة إلى فتوحات وانتصارات القائد البابلي آشور، واضعا في مقابل ذلك انتصارات صدام العراق، «أهرام من النعال» وتنطوي دلالة الشخصية التاريخية في هذا النص على إيحاءات تعارضية مع شخصية رأس النظام العراقي صدام، الذي كثيرا ما حاول أن يتشبه في أفعاله، بآشور با نيبال.

وعلى أية حال يظهر بجلاء ووضوح أن الشاعر كان يؤمل ويراهن على انتصار العراق على الحلفاء، ويعترف بتأثير وفاعلية الآلة الإعلامية العراقية، التي غالت في قدرات الجيش العراقي، ثم جاءت النتائج عكس ما توقع، فأغضب ذلك الشاعر غضبا شديدا صبه على مساويء الواقع العربي. هكذا كان نزار يقرأ الواقع قبل الحرب وبعد الحرب. !

- ٨ -

كان الكثيرون من أبناء هذه الأمة، ممن يؤمنون بمنطق التاريخ، وبعدالة القضية الكويتية، وممن يرفضون البغي والعدوان سبيلا الى السيطرة على الآخرين واخضاعهم لرغبات ونزوات مقامر مهووس بجنون العظمة، مؤمنين بعودة الكويت الى سابق عهدها لا محالة، وكان الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم لسان هذه الأمة. وهذا الشاعر غازي القصيبي ينطلق صوته مبكرا في غمرة الأحداث مقسما برب البيت بعودة الكويت في قصيدته «أقسمت ياكويت»:

**أقسمت ياكويت**
**برب هذا البيت**
**سترجعين من جحافل التتار**
**حمامة رائعة**
**كروعة النهار**
**أقسمت ياكويت**
**برب هذا البيت**

**سترجعين من خنادق الظلام**
**لؤلؤة رائعة**
**كروعة السلام**
**أقسمت ياكويت**
**برب هذا البيت**
**سترجعين من بنادق الغزاه**
**أغنية رائعة**
**كروعة الحياة** (٦٢)

هكذا كانت تتبلور رؤية الشاعر للآتي من الزمان في غمرة تصاعد الأحداث وتعقدها، وتتابع الأنفاس وتقطعها خوفا وهلعا على ضياع الكويت، وكان يرى بحسه وعمق حدسه أن منطق الأحداث، والتاريخ، والعصر، يفرض عودة الكويت، ولذا انطلق الشاعر مقسما برب البيت بحتمية هذه العودة، مكررا هذا القسم العظيم في كل مقطع من مقاطع القصيدة، وبعد القسم الذي يتكرر ثلاث مرات تتجلى صور فريدة لهذه العودة تأخذ ثلاثة أشكال أسطورية تتجسد فيها حالة هذه العودة مع الإشارة إلى مصدر هذه العودة الذي يأخذ أيضا ثلاثة نعوت تتناسب مع حالة العودة هذه، موضحة في الشكل التالي:

**جحافل التتار ← حمامة رائعة ← كروعة النهار**
**خنادق الظلام ← لؤلؤة رائعة ←كروعة السلام**
**بنادق الغزاة ← أغنية رائعة ← كروعة الحياة**

وتنطوي العلاّقات التركيبية في هذه الجمل على تعارضات دلالية تسهم في تجلية الصورة التعارضية لكلا الجانبين، فمع التتار، رمز الوحشية، تأتي الحمامة، رمز الوداعة، ومع الظلام، تأتي اللؤلؤة، رمز الإشراق، ومع بنادق الغزاة، رمز الموت، تأتي الأغنية، رمز الحياة.

ويسهم التشبيه في مستوياته الثلاثة في تجلية أخرى للمشبه تنطوي على دلالة الولادة الجديدة. وتثير جملة النداء «ياكويت» التي ترد ثلاث مرات مقترنة بالقسم إيحاءات عاطفية تتجاوب أصداؤها مع النعوت التي أضفيت عليها في

الخطاب مثل «حمامة رائعة»، «لؤلؤة رائعة»، «أغنية رائعة».

وينطلق في تلك الأيام المشئومة، صوت الشاعرة سعاد الصباح معلنا رفض الاحتلال، وبعودة الكويت:

**سيرحل المغول**
**عن كل شبر طاهر من أرضنا**
**ويرجع البحر إلى مكانه**
**ويرجع النخل إلى مكانه**
**ويرجع الشعب الكويتي إلى عنوانه**
**وترجع الشطآن والأمواج والحقول**
**وتشرق الشمس بكل بيت**
**وترجع الكويت للكويت** (٦٣)

بهذه الحساسية الشعرية المرهفة، والرؤية الواضحة تدرك الشاعرة أن الغزاة سيرحلون عن تراب هذا الوطن لا ريب. وتنبع هذه الرؤية، كما يبدو، من تجارب التاريخ، فالتاريخ مشبع بتجارب الغزاة، ولهذا نجد أن الشاعرة تضفي على هؤلاء الغزاة ابتداء صفة المغول، «سيرحل المغول» حيث تتكرر هذه الصيغة مرتين، وينطوى التعبير ذاته على إيحاء بتلاشي الحدود الزمنية بين الماضي والحاضر، فكأن الماضي حي ماثل في الحاضر، لعمق ما تختزنه الذاكرة الإنسانية عن أفعال المغول. (٦٤)

خلق الاحتلال فوضى نفسية في رؤية «الأنا» للحياة، وللأشياء بشكل عام، فكأن الاحتلال من هذا المنظور قد بعثر الحياة، في نظام الأشياء، ولا تستقيم الحياة إلا بعودة الأمور إلى ما كانت عليه قبل الاحتلال، ومن هنا نجد الفعل «يرجع» يحتل مساحة واسعة في فضاء النص، ينتظم فيها كل مكونات الحياة، لخلق رؤية نفسية قادمة للحياة، تتضاد وبشكل حاد مع واقع الاحتلال. ولهذا نجد أن حركة القصيدة كلها قائمة على موقف تضادي بين رحيل الغزاة، ورجوع الحياة الى طبيعتها.

وتشير بعض ملفوظات الخطاب بشكل مباشر إلى محاولات المحتلين إبّان

الاحتلال طمس الهوية الكويتية مثل قولها: «ويرجع الشعب الكويتي إلى عنوانه» وقولها «وترجع الكويت للكويت». ولعلّ مما يلفت النظر في هذا الخطاب الإحساس الطاغي للمكان المفقود، الذي نكاد نجده في معظم المكونات اللغوية للنص، مما يشير إلى الإحساس الداخلي العميق بفقد الوطن.

ونسمع في هذا الجانب أيضا صوت الشاعر محمد عليان في قصيدة طويلة سماها «دانتي الحبيبة الكويت» يؤكد فيها حتمية عودة الكويت، نقتطف بعضا منها:

**لابد ياحبيبتي ياواحة الأمل**
**من عودة الحياة للقلوب والمقل**
**وبالضياء واحتي سنغتسل**
**والموج عند شاطىء الكويت يبتهل**
**سيرحل الخريف ياكويت**
**سيحمل الشتاء في غيومه المطر**
**وبعده سيورق الشجر**
**وتفرح الكويت**
**وتقطف الثمر**(٦٥)

يؤكد هذا المقطع من النص رؤيته القائمة، على حتمية عودة الحياة بكل أشكالها المادية والمعنوية، وتنطوي مكوناته اللغوية، بحكم تركيباتها، على دلالات تعارضية بين معطيات الحاضر، ومعطيات القادم، فالواقع لا يحمل شيئا من مواصفات الحياة، بل هي غائبة تماما، في حين أن الآتي يحمل في ثناياه كل أسباب الحياة.

وتضفي «الأنا» على علاقتها بالمخاطب ظلالا عاطفية تتجسد في عبارة «ياحبيبتي» ولفظة «واحتي» المقترنتين بياء الإضافة، مما يشعر بعمق العلاّقة التي تربط بين الطرفين كما لو كان الموقف يمثل مناجاة رومانسية بين طرفين.

ولما كانت حتمية العودة أمرا لابد منه، فإن حركة التغيير تبدأ من زمن الفعل، والفعـل - كما هو معلوم - خطوة في حركة الزمن، ولهذا يأخذ الفعل

المضارع المقترن بالسين أو المجرد منها مساحة إضافية في النص تحمل رياح التغيير القادم، ولا يكتفي النص بهذا بل يعمل على توظيف دورة الفصول السنوية، التي أكثر ماتكون وضوحا في حركة التغير، في فصلي الخريف والربيع «سيرحل الخريف»، «سيحمل الشتاء في غيومه المطر»، ولا يشير الشاعر إلى الربيع نصا، ولكنّ معطيات الشتاء «المطر» تفجر حركة التغير فيمابعد. «سيورق الشجر» و «تقطف الثمر» وهي تشير بشكل جلي إلى فصل الربيع، فكأنّ دورة الشتاء، بما تحمله من مطر، بشارة خير لما يعقب فصل الشتاء وهو الربيع.

أما الشاعر عبده بدوي فيذهب تفاؤله بعودة الكويت إلى مدى أبعد من مجرد العودة، إنه يرى الصفح والعفو قادما أيضا مع هذه العودة، فقدر الكويت أن تكون فوق الجراح:

**يالؤلؤة الإشراق المبهور**
**ستعود لثغرك بسمته**
**وتعود لوجهك ضحكته والغمازه**
**والعين النجمة، والثغر المذعور**
**ويعود الصفح الى القلب المكسور**
**فإذا «الأقصى» سالت دمعته**
**كنت المنديل**
**وإذا «بغداد» قد عثرت**
**كنت القنديل**
**وإذا ما كان الشعر كعادتنا في كل رحيل**
**جاء الشعر المنقول:**

**«وفرسان هيجاء تجيش صدورها بأحقادها حتى تضيق صدورها**
**تقتل من وتر أعز نفوسها عليها بأيد ما تكاد تطيعها**
**إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها»** (٦٦)

يتشكل هذا الخطاب في لحظة فقد الكويت، التي يحمل الشاعر لها في

جوانحه حبا جارفا شاهدنا بعضا منه في مقاطع سابقة من هذه الدراسة. تتنازع هذا التشكيل حركتان: الأولى، عودة الكويت التي تأخذ صورة عاطفية، ذات ظلال رومانسية، كما لو كان الشاعر في رحاب امرأة حسناء غدر بها الحب، وخانها الزمان، فأخذ يواسيها بحنان مؤكدا لها أن كل شيء سيعود إلى ماكان عليه من قبل. وتأخذ البنية التعبيرية في هذه الحركة شفرة الأنوثة التي تتجسد في امرأة (رمز الكويت)، ذات غمازة، وثغر مذعور. ويركز النص بشكل خاص على أن ينقل إلينا سيماء حركة التغير القادم على ذات الوجه الذي شهد فصول المأساة فنرى الثغر وقد عادت إليه البسمة، والوجه وقد عادت إليه الضحكة.

ويوسع الشاعر من زاوية الرؤية في الحركة الثانية، حين نراه يربط بين عودة الكويت، وعودة «الصفح إلى القلب المكسور»، وهي رؤية قائمة على ما للكويت من رصيد تاريخي في مواساة جراح الآخرين. وإذا كان هذا قد تحقق على أرض الواقع، فهي أقدر على تحقيقه في نفسها. ولما كان الشاعر يعي، كما يبدو، أن هذه الرؤية غير مقنعة، أو بعيدة المنال في الوقت الراهن، على الأقل من جانب الطرف الآخر المعني بالأمر، فإنه يلجأ إلى الاقتباس التراثي، ينقله بنصه من غيرأن يتدخل في تحويره، أو تحريفه، لينتصب الأخير بإزاء رؤية الشاعر كإطار عام، يحيط بالرؤية المعاصرة كخلفية تاريخية لها يحقق الشاعر من خلالها أمورا منها: إضاءة منطقة الرؤية برؤية تاريخية مماثلة لها في الماضي قادرة على امتصاص الصدمة النفسية للجرح العربي المعاصر، وإقامة تواصل فني بين الموروث الشعري والشعر المعاصر، مع ملاحظة الاختلاف في الشكل والوزن الشعري، فيحقق من خلاله اتصال الحاضر بالماضي. ولعلّ الأهم من ذلك كله أنه كما يظهر، وسيلة نفسية للخلاص من تبعات التفكير الممعن في مشكلة تجاوز هذه المحنة التي عصفت بالعرب، كما يمكن النظر اليه أيضا على أنه وسيلة لكسر الحاجز النفسي بين أطراف النزاع.

ويبدو أن وراء المحافظة على حدود الاقتباس وعدم صهره بالتجربة المعاصرة أنّه ينطوي على دلالة أعمق مما سبق، تكمن في التدليل على انعدام الفوارق السلوكية بين العرب في الماضي والحاضر، تسيل دماؤهم بأيديهم ثم

لا يلبث أن يعود الصفاء بينهم. فكأن الشاعر يقول لنا: إن هذا قدر العرب في الماضي والحاضر، ولذا نراه يحاول تعميق هذا المفهوم من زاوية أخرى حين يردف الاقتباس التراثي بنص يذكر فيه أن قدر الكويت أيضا أن تعطي بلا حدود رغم المحنة !!!

**مقدورك أن تعطي أبدا**
**أن تصبح كل الأيام الخضراء ندى**
**أن نلتمس الأبراج مدى**
**أن تعطي للمسكين يدا**
**أن يغدو «قصر السيف» هدى**

**- ٩ -**

وتتحقق النبوءة التي طالما أرهص بها الشعراء، فلم تمض إلا أقل من سبعة شهور، ويطل السادس والعشرون من فبراير عام ١٩٩١ يحمل بشرى تحريرالكويت من قبضة الاحتلال، وتنطلق الأصوات الشعرية احتفاء بهذه المناسبة التي طالما انتظرها أبناء الكويت الذين عز عليهم فقد وطنهم، وانتهاك حرماتهم، وسفك دمائهم، وتشريد أهلهم، ويأتي صوت الشاعر عبد الله العتيبي الذي عرفته الساحة الكويتية شاعرا فذا في مناسباتها الوطنية عاليا متغنيا بهذا الحدث الجليل، في قصيدة طويلة سماها «طائر البشرى» نجتزيء منها هذا المقطع:

**بنصر بلادي جاءني طائر البشرى ... فجدد شوقي للغنا مرة أخرى**
**فصارت ضلوعي للكويت ربابة ... تترجم شوق الناس للفرحة الكبرى**
**وصارت حروفي للكويت سنابلاً ... إذا فاتها الإعصار من بعده قفرا**
**توغلت في ذاتي فأبصرت «ديرتي» ... فأطفأت في «أسيافها » مهجة حرى**
**فسالت دموعي فوق رمل عشقته ... وعانقت أرضا قد وهبت لها العمرا**
**تشبثت فيها وهي مثلي تشبثت ... فبحنا ولم نترك بأعماقنا سرا**

وطاف خيالي في «سكيك» مدينة ... بها ترك التاريخ من فجره عطرا
هنا «السيف» و«الأبوام» تتلوبصمتها ... عليك وتروي عبر ألواحها سفرا
وطوفت «بالفرجان» أنشد أمسها ... لنجعله في النائبات لنا ذخرا
فالقيت فوق «السور» أروع حكمة ... إذا كانت الدنيا ظلاما فكن بدرا
وكن لاصقا بالأرض مثل ترابها ... فمن عافها عبد وإن قد بدا حرا
ومن لم تكن في قلبه مثل نبضة ... فليس حريا أن تكون له قبرا (٦٧)

وددت لو أنني استطعت أن أثبت هذه القصيدة بتمامها، لما تتضمنه من إيمان عميق، وحس صادق بحب تراب هذه الأرض، ولما تكنزه ألفاظها وجملها من دلالات تشي بخصوصيات محلية هي جزء من تاريخ هذه الأرض التي حاول المحتل جاهدا طمس كل شيء يذكر بتاريخها أو بخصوصيتها، غير أن ضيق المجال يحول دون ذلك.

يشكل النص تعبيرا حيا عن الإحساس الغامر بعودة الكويت، وتطغى على لهجته نبرة صوتية عالية ممثلة بتلك التمددات الصوتية التي نراها ماثلة في نسيج الخطاب بشكل لافت للنظر، بدأ من الشطر الأول الذى يتضمن وحده ستة تمددات صوتية، وانتهاء بالقافية التي تتجاوب ألفاظها مع صدى تلك التمددات، التي تحاول أن تمتص هذه المشاعر الملتهبة بفرحة العودة إلى الكويت.

وتنطوي البنية التركيبية في «طائر البشرى» على دلالة إشعاعية تسري في نسيج النص. إنها وراء كل هذه التداعيات النفسية، التي تجعل «الأنا» تتفاعل مع هذا الحدث لتبوح بكل ما تكتنزه النفس من حب جارف لهذه الأرض التي سلبت منها فترة من الزمن، وها هي تعود، يزف عودتها «طائر البشرى».

وتتحول «الأنا» في هذه اللحظة الغامرة إلى مرآة تنعكس عليها صفحات الوطن الغائب، فترى الوطن ماثلا أمامها «فأبصرت ديرتي»، فتتحول «أسيافها» (جمع سيف البحر) إلى وسيلة شفاء من وَجْد لاهب «فأطفئت في أسيافها مهجة حرى». وتنطوي دلالة الصورة في البيت السادس «تشبثت فيها.....» على طول الفراق وخوف الفقد مرة أخرى، فتترجم هذه الإحساس حركة جثمانية،

وصوتا لغويا. ولا ريب في أن عنف الموقف يمنح الصورة حيوية فائقة، ويجعل منها لغة طبيعية، لمثل هذه الحالات النفسية العنيفة.

وتأخذ تداعيات المكان في البروز في النص، مشحونة بعبق الماضي، وموحية في الوقت ذاته بخصوصية المكان، فكلمات مثل «ديرتي» و «سكيك» و«الأبوام» و«الفرجان» و «السور» تبدو مفعمة بشحنات عاطفية هي جزء من تاريخ المكان، مأوى الإنسان، والعلاّقة بين المأوى والإنسان علاقة غريزية كالعلاّقة بين العصفور والعش، حنين لا ينقطع.

ويمكننا القول بصفة عامة إن النص يتحرك في صيغة المفرد المتكلم المسند إلى الفعل الماضي الذي يهيمن على البنية التركيبية للخطاب مما يشير إلى استغراق تام «للأنا» في تداعيات الحدث، ولا تكاد تفيق منه إلا بعد أن تستنفد كل معطيات هذا الاستغراق، إذ يتم على إثره التحول إلى الآخر المخاطب والغائب في نهاية الخطاب.

وتتواصل الأنباء تباعا معلنة تحرير الكويت، فتتفجر شاعرية محمد عزت عبد الحافظ غناء عذبا بعودة الكويت لأهلها، في قصيدة سماها «تعودين ياقطرة من دمانا» نقتطع المقطع الأخير منها:

**تعودين يا قطرة من دمانا**
**ويا همنا في هدوء كرانا**
**وياحزننا في ليالي شتانا**
**وجـئناك**
**نحن بنيك المحبين**
**نلتمس الصفـح**
**نلقي عليك السلام**
**ونلقي عليك الأمانا**
**وجئناك نلقي عليك القميص**
**فتبصر عيناك آنا**
**وتدمع عيناك آنا**

**فمدي يديك**
**لنبدأ درب هوانا**
**عسانا . . عسانا**
**عسانا . . عسانا !!** (٦٨)

يمثل النص هنا لحظة الحضور الساحق للمخاطب، أو ما يمكن أن نسميه بلحظة الامتلاء النفسي، بين المتكم والمخاطب، بعد فراق ممض ممزوج بالألم والحزن. وتأخذ صيغة الخطاب صيغة جماعية، تشمل «الأنا» والآخر في موقف واحد تجاه المخاطب (حزننا، همنا، نحن، نلتمس، نلقي)، ويتفجر اللقاء عن مشاعر فياضة تغمر الآخر في سياق مسحة من الاعتذار والصفح عن إحساس بالتقصير، والعقوق، وعدم الوفاء بحق المخاطب، لتتجسد العلاّقة فيما بعد في صورة أم هجرها أبناؤها أو هي هجرتهم، لا فرق، هي تعود إليهم «تعودين» وهم يأتون إليها «وجئناك» المهم في هذا أن هناك قطيعة بين الطرفين، بغض النظر عن أسبابها، وأن هذه القطيعة قد زالت وحل محلها تواصل حميم يكشف عن عمق المحبة التي تربط بين الطرفين.

ويبقي النص المخاطب (رمز الكويت) في حالة ذهول أوغياب غير قادر على أن يتفاعل مع حركة الآخر الذي يتفجر حيوية ونشاطا فرحا بهذا اللقاء، ويوظف النص في هذا السياق الموروث الديني في استلهام للآية القرآنية في قصة يوسف «فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتدّ بصيرا»، حيث يصهر النص هذا الموروث في أتون النص ليصبح جزءا فاعلا في حركة الاستثارة المستهدفة من استخدامه، فيستجيب المخاطب لهذا الحافز «فتبصر عيناك آنا» «وتدمع عيناك آنا»لكنها تبقى مع ذلك حركة إيمائية لا ترقى إلى مستوى حركة الطرف المقابل الذي ينشط في استخدام إغراءات أخرى لاستنهاض حركة المخاطب. ولعلّ في تصوير هذه الحركة الضعيفة للمخاطب إشارة رمزية إلى الحالة المتردية التي وصلتها الكويت عشية التحرير.

ومن اللافت للنظر في التركيبة الصوتية للنص طغيان صوت «النون» الذي يدخل في جميع نسيج الجمل الشعرية مفردا أو مكررا باستثناء واحدة منها،

ويبدو أن وراء هذه الكثافة الصوتية «للنون» دون باقي الأصوات الأخرى، ماعدا أصوات اللين، التي تنافسها في الكثرة وتجاورها، حالة الانفعال التي تركها تحرير الكويت على النفس، فمن المعلوم أن صوت النون صوت مجهور ومن خاصيته قوة الوضوح السمعي [٦٩]. فكأنّ النص يريد توصيل الرسالة إلى المخاطب بأوضح ما تكون في السمع.

وتأخذ الدهشة الشاعرة غنيمة زيد الحرب حين تفاجأ بتباشير عودة الكويت فتنطلق معبرة عن هذه الدهشة المفاجئة:

**أحقا تعود الكويت؟!**
**لقد فاجأتني تباشير هذا الصباح**
**بأن الكويت. . الكويت**
**تعود ببسمتها اللؤلؤيه**
**عروسا لهذا الخليج**
**فتلبس أثواب أعيادها**
**وترفع أعلامها الزاهيه**
**ليسمو بها كل بيت**
*** * * * ***
**نعم. . . رأيت الكويت**
**رأيت الحرائر هذا الصباح**
**تزغرد ملء السطوح**
**فلا يسرق اللص منها الفرح**
**رأيت الصغار**
**تهلل ملء الشوارع**
**ملء النهار**
**فلا ترهب البدلة العسكريه**
**ولا صرخة البندقيه**
**رأيت الصغار**

**تردد تحيا الكويت**

**تعيش الكويت الأبيه**

**فلا يخطف اللص منها الفرح** (٧٠)

ينطلق الخطاب في بنية تشكيلية من بعدين، البعد الأول في تلك المفاجأة التي تحملها تباشير الصباح بعودة الكويت، ولذا ينطوي السؤال في مطلع الخطاب على شعور يتأرجح بين الدهشة والعجب، وهو شعور يوحي بانفصال «الأنا» عن العالم، من جهة، ووقوع الوعي في حال لبس، يحتاج معه إلى يقين حاسم، يبدد غلالة الشك التي تسيطر على «الأنا» ويمنع وقوعها في أسر لحظة تاريخية قد تلتبس فيها الحقيقة بالوهم. ومن هنا نجد هذا التكرار لاسم الكويت مقرونا بأداة التأكيد «أن» كمحاولة لاختراق حاجز الشك الذي لايكاد يفارق حالة الوعي، فيعمل على دفع «الأنا» نحو عالم أحلام اليقظة، الذي تنساب فيه الصور الجميلة المختزنة في الذاكرة للكويت لتحقق نوعا من التوازن النفسي «للأنا» بين لحظة الشك ولحظة اليقين، أو كمراوغة للهروب من لحظة اللبس ريثما يتحقق اليقين.

ويأتي اليقين في البعد الثاني من الخطاب، ليبدد كل غلالة من الشك، حين تتحقق «الأنا» من الرؤية البصرية لهذه العودة «نعم.. رأيت الكويت» لتصبح الرؤية أكثر إلحاحا، أو هاجسا أساسيا مما يجعل من دوالها «الحرائر - الصغار» أطرافا فاعلة في تجليات صنعها «تزغرد ملء السطوح» - «تهلل ملء الشوارع». وتبقى اللحظة التاريخية الآسرة ماثلة أيضا في الوعي «هذا الصباح»، غير أنها تأتي هنا في سياق الإثبات لا الشك. ولا تكتفي «الأنا» بالرؤية البصرية كشاهد لهذه العودة بل تعززها بالإدراك السمعي من خلال تلك الأصوات الاحتفائية بهذه المناسبة، زغاريد النساء، وتهاليل الصغار وأناشيدهم. وبقدر ماتستمر الرؤية في التركيز علي الدوال، يستمر تجاوب صدى الأصوات معها. وتنطوي دلالة العبارتين «ملء الشوارع»، «وملء النهار» على مدى اتساع زاوية الرؤية وامتدادها في المكان والزمان.

## هوامش الدراسة

(١) - Hans Robert Jauss: Literature and Hermeneutics ,(In what is Criticism ?) ed. by Paul Hernadi, Indiana University Press 1981 p. 141.

(٢) - Ibid op. cit.

(٣) عاطف جودة: **النص الشعري ومشكلات التفسير**، القاهرة: ١٩٨٩، ص ٤٢.

(٤) - John M. Ellis: The Logic of the Question « what is criticism » ? In , Paul Hernadi , Ibid. p - 27.

(٥) حردان التكريتي: **كنا عصابة من اللصوص والقتلة**، القاهرة: ١٩٩٠، ص ٥٦.

(٦) **الكويت في عيون الشعراء**، إعداد المركز الإعلامي الكويتي - القاهـرة: ١٩٩١، ص ٣٢٤.

(٧) المصدر ذاته، ص ١٧٢.

(٨) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، و محمد العمري: الطبعة الأولى، (المغرب: دار توبقال للنشر، ص ٩٨).

(٩) عبد الله المهنا: « الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة » **مجلة عالم الفكر**(المجلد التاسع عشر ، العدد الثالث ، اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٨، وزارة الإعلام، الكويت: ص ٤٦.

(١٠) الكويت في عيون الشعراء، ص ٤٠٢.

(١١) من قصيدة للشاعر أحمد الصديقي، المصدر السابق، ص ٨٦.

(١٢) المصدر السابق، ص ١١٤.

(١٣) المصدر السابق، ص ٣٩٤.

(١٤) المصدر السابق، ص ١٦٧.

(١٥) شاع استخدام هذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة على الرغم من تباين موقف النقاد من تعريفه وتحديد استعمالاته لمزيد من المعلومات عن هذا المصطلح نظرية وتطبيقا أنظر:
Intertextuality , theories and paractices ed. M. Worton and J. Still Manchester University Press 1991.

وانظر أيضا دراسة صبري حافظ: «التناص وإشاريات العمل الأدبي مجلة البلاغـة المقارنة» (ألف) **الجامعة الأمريكية**، القاهرة: العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤.

(١٦) من قصيدة للشاعر ابراهيم عيسى، الكويت في عيون الشعراء، ص ٦٧.

(١٧) من قصيدة للشاعر ع. ف (أردني) المصدر السابق، ص ٣٠٨.

(١٨) المصدر السابق، ص ٣١، ٣٣.

(١٩) انظر جرائمهم وأعمالهم الوحشية فـي تلك الـدراسة الـوثائقية المقارنة التي أعدتها أ.د. حياة ناصر الحجي عن «احتلال العراقيين الكويت آب ١٩٩٠ واحتلال التتار بلاد الشام كانون أول ١٢٩٩» **المجلة العربية للعلوم الانسانية**، العدد التاسع والثلاثون، السنة العاشرة ربيع ١٩٩٢، الكويت: جامعة الكويت، ص ١٠ - ١٠٧.

(٢٠) من قصيدة للشاعر أحمد غراب، الكويت في عيون الشعراء، ص ١١٢.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٨٦.

(٢٢) من قصيدة طويلة للشاعر خليفة الوقيان، مجلة العربي، العدد ٤٠٤، يولية ١٩٩٢، وزارة الإعلام دولة

الكويت، ص ٢٢ وما بعدها.

(٢٣) عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨، ص ٢٩٤ .

(٢٤) - Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics University of California press 1977 p. 70.

(٢٥) انظر قصة المقاومة الكويتية للاحتلال العراقي في كتاب: «المقاومة الكويتية من خلال الوثائق العراقية» إعداد علي عبد اللطيف خليفوه: وتحرير د. يوسف عبد المعطي، مطبوعات **مركز البحوث والدراسات الكويتية**، الكويت: ١٩٩٣، وانظر أيضا دراسة أ.د. حياة الحجي: المقاومة الكويتية والعدوان العراقي (دراسة وثائقية): دراسة مخطوطة، مقدمة لعدد قادم من مجلة عالم الفكر عن «العدوان العراقي على الكويت وموقعه في التاريخ».

(٢٦) عبد الله العتيبي: **طائر البشرى (ديوان شعر)** الطبعة الأولى، الكويت: ٤٥ وما بعدها.

(٢٧) عبد الحميد زقزوق: **الزلزال (ديوان شعر)**، ١٩٩١م، ص ٣١.

(٢٨) من قصيدة للشاعرة، الكويت في عيون الشعراء، ص ٢١٠.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢١٠.

(٣٠) عبد الله العتيبي: طائر البشرى، ص ٧٧.

(٣١) لم يتم، حتى الآن كما نعلم، توثيق الدور البطولي التي قامت به الشهيدة سارة العتيبي، على الرغم من أن أعمالها البطولية تجري على شفاه الناس، وكان آخرها حين اقتحمت بسيارتها المملوءة بالمتفجرات، في عملية انتحارية، تجمعا لجنود الاحتلال في منطقة الجابرية، تطايرت فيه أشلاء جنودهم وآلياتهم، مما ترتب عليه قيام العدو بعمليا قمعية في المنطقة المذكورة. وقد خلد الشعر اسم سارة وعمليتها البطولية، فقد نظم فيها الشاعر محمد عبد العزيز محمد قصيدة جاء فيها:

كأن سارة جيش في توثبها ... وكيف يهزم من يحدوه إيمان

شلت يمين العدا من فرط جرأتها ... وارتاع من هولها وارتج ميدان

تنقض صاعقة بين الصفوف كما ... ينقض محتدما في الأرض طوفان

تبقى الشهادة في الهيجاء زاعقة ... العيش دون كويت الحب عصيان

ياسعد سارة أشلاء ممزقة ... لم يبق من جسمها في الأرض شريان

(الكويت في عيون **الشعراء** ٣٧٦ وما بعدها)

(٣٢) خالد سعود الزيد: بين واديك والقرى **(ديوان شعر)** الطبعة الأولى، الكويت: ١٩٩١م، ص ٣٤ وما بعدها.

(٣٣) **سورة الأنبياء**، الآية ١٠١.

(٣٤) **سورة طه**، الآية، ١٢.

(٣٥) خالد سعود الزيد: بين واديك والقرى، ص ٤٣.

(٣٦) تزفيطان طود وروف: **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٧م، ص ٤٨.

(٣٧) خالد سعود الزيد: المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣٨) المصدر السابق، ص ٤٦ - ٤٧.

(٣٩) **سورة البقرة**، الآية ٧٤.

(٤٠) **سورة البقرة**، الآية ذاتها.

(٤١) انظر كتابها الوثائقي: **الجريمة الجنسية للجيش العراقي**، الكويت: دار هالي للنشر، ١٩٩٤م يتضمن هذا الكتاب معلومات مذهلة عن جرائم الاغتصاب التي ارتكبها جنود الاحتلال في الكويت.

(٤٢) الكويت في عيون الشعراء، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٤٣) من قصيدة مخطوطة.

(٤٤) **سورة آل عمران**، الآية ١٤٠.

(٤٥) من قصيدة مخطوطة.

(٤٦) الكويت في عيون الشعراء، ص ١١٦.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٢٨٧.

(٤٨) من قصيدة مخطوطة للشاعر.

(٤٩) الكويت في عيون الشعراء، ص ٤٤٤.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٤٢٦.

(٥١) من قصيدة مخطوطة للشاعر.

(٥٢) غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثالث، بيروت: ١٩٨٧م، ص ٧٦.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٤٠.

(٥٤) الكويت في عيون الشعراء، ص ٢٩٠.

(٥٥) المصدر السابق، ص ١١٥.

(٥٦) المصدر السابق، ص ٣٣٢ وما بعدها.

(٥٧) المصدر السابق، ص ٣١٦.

(٥٨) المصدر السابق، ص ٤٢٩ - ٤٣٥.

(٥٩) المصدر ذاته.

(٦٠) المصدر ذاته.

(٦١) المصدر ذاته.

(٦٢) المصدر السابق، ص ٣١١ وما بعدها.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢٠٨.

(٦٤) انظر الدراسة الوثائقية أ.د. حياة ناصر الحجي: «أوجه التشابه والاختلاف بين موقف سلطنة المماليك من تيمورلنك، والكويت من صدام» فـي **المجلة العربية للعلـــوم الانسانية**، العدد الحادي والأربعون، السنة الحادية عشرة خريف ١٩٩٢، جامعـة الكويت: ص ٤٣ - ٩٨.

(٦٥) الكويت في عيون الشعراء، ص ٣٨٠.

(٦٦) من قصيدة مخطوطة للشاعر.

(٦٧) عبد الله العتيبي: طائر البشرى، ص ٣١ وما بعدها.

(٦٨) من قصيدة مخطوطة للشاعر.

(٦٩) كمال بشر: **علم اللغة العام (الأصوات)**، دار المعارف، القاهرة: ١٩٧٣، ص ١٣١.

(٧٠) غنيمة زيد الحرب: **قصائد في قفص الاحتلال**، الطبعة الأولـى، الكويت: بدون تاريخ، ص ١٣٥ - ١٣٧.

* * *