

التجربة والخطاب في ديوان "إليك يا ولدي"

إيهاب محمد علي النجدي

أستاذ مشارك، الجامعة العربية المفتوحة، دولة الكويت

الملخص

يدفع فقد الولد إلى بناء نص شعري له خصوصية في نهر المراثي، يرفد ذلك ما يمثله الولد للوالد؛ فهو بضعة منه، وجوده وجود للذات وامتداد لها، وتجسيد للحب في أنقى صورته، وفقده محنة المحن. وتقود وفرة نماذج رثاء الأبناء عبر العصور، إلى عدها علامة على توفّر الرائي على جوانب زاخرة، تأخذ لدى الشاعر المجيد طابعها الذي لا يدوب في طوابع الآخرين.

وتقوم هذه القراءة التأويلية على اختبار تجربة شعرية وجدانية في ملامحها البارزة، وهي تجربة الشاعرة الكويتية سعاد الصباح في رثاء ابنها البكر "مبارك"، واختص ديوانها "إليك يا ولدي" بهذا الرثاء، وهو يحمل قدراً معتبراً من الفرادة، يحصل من جهتين: جهة التجديد الشعري في الكويت، وجهة مراثي الأبناء في الشعر العربي الحديث؛ حيث تمثل تجربة سعاد الصباح مظهراً للتطور الحادث في تجربة مرثية الابن، وصورة من حياة المرثي، ذات ملامح في الخطاب، وذات أبعاد في الفكر والشعور، وهي بهذا وذاك جدية بأن تتولاها الدراسة بالقراءة الفاحصة، والتأويل المنفتح على سبل التحليل النصي. وقد تمثلت القراءة في محاور ثلاثة:

1_ في سياق المراثي.

2_ في التجربة والتأويل.

3_ في خطاب المراثي.

أولاً- في سبإ المراثي

إن جيشان الصدر بالمشاعر المرهفة، وامتزاج هذه المشاعر بالألم، يستتبعان امتلاء النفس بالأنغام، وهي الرفيقة الأبدية للأحزان، والمراد بالطبع النفس الشاعرة المجبولة على الترنم، المدربة على التمييز بين نعمة وأخرى. ولا يندم هذا الأثر لدى الإنسان الشجي عامة، في حالات انفعاله، وتأثره حزناً وسروراً، فنراه يلجأ إلى تنغيم الكلام أو الغناء، سبيلاً من سبل إفراغ شحنات الشعور الموار، وهل يأتي نواح الثكالي إلا منغماً؟، وكأنه المهاد الصاعد إلى الندب في صورته الشعرية.

تفضي بهذا الملمح الأولي تجربة شعرية وجدانية في ملامحها البارزة، تمثلت في ديوان "إليك يا ولدي" للشاعرة سعاد الصباح، وصدرت طبعته الأولى عام 1982، واختص برثاء ولدها البكر "مبارك" (عدا خمس قصائد لا تخلو من أجواء الحزن والفقء)، وقد عاجلته المنية في عمر الورود، وعمره اثنا عشر عاماً.

تنطوي التجربة الشعرية على قدر معتبر من الفرادة حاصل من جهتين: جهة التجديد الشعري في الكويت، وجهة مراثي الأبناء في الشعر العربي. فالشاعرة المعاصرة سعاد الصباح يضمها تيار شعري عريض، هو التيار التجديدي في الشعر الكويتي، الذي عالج الأشكال الشعرية بتنوعاتها الموسيقية، وأخص الشكلين الخليلي والتفعليلي، كما عالج على مستوى الرؤية وقائع العصر وقضايا المعنوية.

في دائرة النقد، اتسمت بعض الكتابات التي تناولت شعر سعاد الصباح بالمداورة لا المحاورة المتأنية، فدارت مع لافتات الشعر، وحول هوامشه، دون قراءته القراءة النقدية الحصيفة، واتسم بعضها بالانطباعية، وقرب المعالجة، تعرض للمشير من الأفكار، والزاعق من التعبير، دون التلبث النقدي الكاشف⁽¹⁾، والتحليل المنهجي العميق. ومع هذا، لا نعدم أن نجد من القراءات النقدية المنهجية الرصينة لشعر الشاعرة، ما يرضي حكومة النقد، تنطلق من النصوص ذاتها، وأنساقها اللغوية، وفي دأب شديد تعكف عليها تأويلاً، وإضاءة لأبعادها الفكرية والفنية، مثل قراءات عبد الله المهنا الذي يكتنز تجربة الشاعرة في مفتوح

إحدى دراساته عنها، فيقول:

" في الربع الأخير من القرن العشرين بدأ اسم الشاعرة سعاد الصباح يتردد على الساحة الثقافية، كصوت شعري متميز، يصدّم بإيقاعات إبداعاته قناعات سائدة، وعادات راسخة، تحكم نمطية العلاقات التي تربط بين الرجل والمرأة...؛ هو صوت يكرس وجوده من خلال الإصدارات الشعرية المتواصلة التي تعزف على الأوتار ذاتها، في محاولة لتكريس وجوده في تيار الشعر العربي المعاصر، وقد نجح هذا الصوت، في وقت قصير نسبياً، أن يكون من أبرز الأصوات النسوية في العالم العربي، بما يملكه من إمكانات شعرية متميزة، سواء في لغة خطابه، أو في تقنياته، أو في طريقة تناوله لقضايا العصر وإشكالاته" (2).

أما جهة مراثي الأبناء، فقد رثى الشعراء منذ القديم أبناءهم، في مطولات ومقطعات، وفي هذا اللون من الرثاء تحتشد مثيرات الحزن والألم، وتشتد بواعث الندب والبكاء، وتستصفي خصوصيات الحياة والصفات، ويحضر النظر البعيد في جدلية الفناء والبقاء. وبوسع الدرس أن يميز علامتين في المسيرة الطويلة لمراثي الأبناء في الشعر العربي:

الأولى - القصائد المفردة: وهي كثيرة، وتنوع طويلاً وقصراً، وبواعث وأحوالاً، يضم عنقودها - غزير الثمار - شعراء من كل العصور، مثل قصائد النابغة الجعدي، وأم الشليلك، والأبييرد اليربوعي، وجويرية بنت قارظ، ولبانة بنت الحارث الهلالية، وجرير الذي رثى ابنه سؤادة المتوفى بالشام، وإبراهيم بن المهدي الذي رثى بابنه أحمد بالبصرة⁽³⁾، وقصيدة أبي تمام⁽⁴⁾ (232هـ) التي صوّر فيها لحظات الاحتضار، ومشهد الختام الغاص بالفجيعة والأين، والنظر في قبر ضم إلف الروح.

وهناك قصائد نالت ذيوهاً واهتماماً كبيرين، مثل عينية أبي ذؤيب الهذلي (ت. 28هـ) في رثاء أبنائه الخمسة، ومطلعها:

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ وَالِدَهُرٌ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِّنْ يَجْزَعُ⁽⁵⁾

لقد فقدهم تباعاً، بعد إصابتهم بالطاعون الذي ألم بهم في مصر، وانفردت القصيدة بخطابها الجمعي، فهي ليست في ابن واحد، بل في "بني" الذين أعقبوه غصة لا تنقضي،

وهو ما يشي بوجود مسافة زمنية بين الموت، وبين نظم القصيدة؛ فالنظم استوى على سوقه بعد تمام الفجيجة التي تتابعت وقائعها خلال عام كامل، وانعكس ذلك على بناء القصيدة فجاء محكماً، متأزراً مع نسيج قصصي متلاحق، سرد فيه الشاعر ثلاث صور قصصية من صور الصراع الوجودي، هلك فيها حمار الوحش، والثور، والفارس البطل الذي لقي مصرعه على يد بطل آخر " وكلاهما قد عاش عيشة ماجدٍ "، وهي في جملتها أقرب إلى المعادل الموضوعي لجدلية الموت والحياة، متخذاً صورة الصراع العنيف، وكأنه الصراع ذاته الذي كابده الأبناء الخمسة، ومعهم الأب المفجوع.

وتعد " دالية " (6) ابن الرومي (ت. 283هـ) في رثاء ابنه الأوسط محمد من عيون الشعر العربي، وهي من الذبوع بمكان، وابن الرومي رجل اختبرته المحن كثيراً، فبالإضافة إلى فقد زوجته وأخيه، فقد ثلاثة من أبنائه، وفي مراثيه يتجسد هول الفجيجة، وآثارها المؤلمة على الرائي، نفساً وجسداً، فلا يلبث القارئ أن يشاركه الانفعال، ويأسى للحال التي حالت بالشاعر بعد أن رحلت رياحين عينيه، ولأبي الحسن التهامي (ت. 416هـ) أكثر من قصيدة في ولد له مات صغيراً، وهي من فرائد المراثي (7).

ولم تتوقف مآقي الشعراء في العصر الحديث عن تسكاب الدموع على أبنائهم، حين اختبرتهم الأقدار بأقسى اختبار، فعاشوا تجربة الفقد بكل أبعادها، وعبروا عنها أصدق تعبير، ومن هؤلاء: عائشة التيمورية (ت. 1902) التي فقدت ابنتها " توحيدة "، ولما ميرّ على عرسها شهر واحد، فبقيت لسنوات عدة تراثها (8).

أما شاعر مكة المكرمة محمد حسن فقي (ت. 2004) فله مع الموت، ومراثي الأبناء تجربة كبيرة، عميقة في مأساتها، فبعد أن فقد الولد، يرسل الزفرات الحارة في رثائه، ويتتابه جزع شديد، وشعور بأنه " منتهٍ بانتهائه "، ثم يبادره القدر مرة أخرى بفقد ابنته، ليخوض تجربة فريدة، حين يجمع في قصيد واحد رثاء الولد والبنت:

أُبْنَيْتِي وَبُنْيِي .. هل أنا ظافرٌ بعد الردى منكم بوشك لقاء؟
فارقُتْمانِي، فاللظى في مهجتي يرعى وَيَسْتَعِصِي على الإطفاء (6)

العلامة الأخرى - الدواوين الكاملة التي أفردت لمراثي الأبناء، والظاهرة جديرة

بالاحتفاء، لفرادتها في أبواب المراثي وعلو فنهما، وقد احتفظت خزانة الشعر القديم بمثال مثير للانتباه في عنوانه، طريف في بنائه، أعني ديوان " اقتراح القريح واجترح الجريح " لأبي الحسن علي الحصري القيرواني (ت. 488هـ)، وجعله كله في رثاء طفله " عبد الغني " الذي رزى بموته، وعمره تسعة أعوام. وبُنيت قصائد الديوان على ترتيب حروف المعجم، وألحقت بها قصائد أخرى في الموضوع نفسه التزم فيها لزوم ما لا يلزم، واشتمل على تصوير دقيق لأطوار حياة طفله، ونبوغته، ومراحل مرضه وأسبابه، وعجز الأطباء عن علاجه، ثم البكاء الطويل على رحيله:

لستُ أنسى مقامه ومقامي وكلانا مثلُ القتلِ خَضِيبا
أنفه ينثرُ العقيقَ وعيني تنثرُ الدمعَ بالعقيقِ مَشُوباً⁽¹⁰⁾

ويأتي ديوان " سعاد " شارة مميزة على المكانة العزيزة التي حظيت بها الابنة، في نفوس الآباء في العصر الحديث، وسعاد ابنة شاعر المهجر الجنوبي زكي قنصل (ت. 1994م)، وتوفيت دون أن تتم عامها الأول، فانكسر الرجاء في نفس الأب، وكتب ثماني قصائد في بكائها، بان فيها الاحتفاء بالطفولة، وعالمها الأسر، فلقت أجواء تلك القصائد بمفرداتها وتفصيلها المحببة وصورها.

وقد ضمها في ديوان صغير حمل اسمها، وكان الإصدار الأول له في عام 1953، بعد عام من غيابها، وها هو يقف على ضريحها تعصر قلبه اللوعة والأسى، وتجتاحه الأسئلة اللاعجة:

رَفَّتْ رفيف الأَفْحوانَةِ، وانطفئت في عمرِها
ماذا جنتُ حتى تصيِّدَها الرِّدى في فجرها؟
يا رب لا تحبِسْ فؤادي لحظةً عن ذكرها
الحُبُّ عندي بِسمةٍ وضاءَةٍ في ثغرها⁽¹¹⁾

وللشاعر الكويتي سالم عباس خداده تجربة شعرية جديدة، يتضافر فيها الشعور الوافر بالأداء الفني، تمثلت في ديوان " رثاء القمر "، الصادر في الكويت عام 2016، واختص برثاء ابنه البكر " أحمد " الذي غاله المرض، وهو في ريعان الشباب.

ومع وفرة نماذج التجربة الرثائية في فقد الأبناء، بجناحيها الموضوعي والشعوري، تترأى للناظر أن التجربة سائرة في اتجاه معلوم سلفاً، وأنها ذات بُعد أحادي، ومعها تنفذ الطاقة الشعرية في منتصف الطريق، فتضطر إلى التكرار والاجترار، وربما دعا ذلك - ولو إلى حين - إلى مسaire الاعتقاد المستقر لدى ناقد مثل ابن رشيق القيرواني (ت. 456هـ) بأن "من أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات" (12).

لكن النظر إلى المسألة من منظور آخر، يقود إلى أن وفرة نماذج رثاء الأبناء، وبعضها من المطولات، يمكن اعتبارها علامة على توقّف الشاعر الرثائي على جوانب زاخرة، ومشاعر متجددة، ومآثر لا تنسى تغذي تجربته الرثائية بأوفى غذاء، وتدفعه إلى الاستغراق فيها، والتلبث عند دقائقها، والإيغال في التفاصيل التي تأخذ لدى الشاعر المجيد طابعها الذي لا ينماع في طوابع الآخرين.

وبهذا التصور الأخير، فإن التجربة الشعرية في ديوان "إليك يا ولدي"، تمثل مظهراً للتطور الحادث في تجربة مرثية الابن، وصورة حياة للمرثي، ذات ملامح في الخطاب، وذات أبعاد في الفكر والشعور، وهي بهذا وذاك جديرة بأن تتولاها السطور التالية بالقراءة الفاحصة، والتأويل المنفتح على سبل التحليل الفني، وهي بهذا تقارب المنظور التكاملي، في سعيه لتفعيل مناهج القراءة الأدبية، فتتحرك القراءة وفق معطيات النص، وما يمنحه من جماليات، ولا غضاضة عند ذاك من تجاور ألوان من التحليل النصي، والسردية، والنفسي، ولا تبعد عن جمالية التلقي للنص الشعري.

ثانياً- في التجربة والتأويل

1 - مرجعية العنوان

على الرغم من محدودية ملفوظات العنوان الأدبي أو دواله، فإنه يكتنز مدلولات عدة، منها ما يتصل ببنائه اللغوي، ومنها ما يتصل بالوظيفة الإيحائية للعنوان ومرجعته،

ومنها ما يتصل بالنوع الأدبي، وكل عنوان هو في الحقيقة "مرسلة Massge صادرة من مرسل Adress إلى مرسل إليه Adressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي "العمل"؛ فكل من العنوان و"عمله" مرسلة مكتملة ومستقلة" (12).

ولعل أول ما يلفت نظر القارئ في عنوان الديوان "إليك يا ولدي"، هو تلك الألفة، والعاطفية، والوضوح الدلالي، حتى يقع في الخاطر أنه اختيار عفوي تلقائي، وكأنه إيدان بالملامح ذاتها المنعكسة على النصوص التي يضمها الديوان. والعنوان يُحيل أيضاً على فن الرسالة، وعنصر الرسالة الأساسيان المرسل والمرسل إليه حاضران، ومن هنا فالعنوان يتنازع النثر والشعر، على اعتبار وجود رسائل تنتمي للجنسين الأدبيين.

وعند مراجعة العنوان الذي اختارته الشاعرة سعاد الصباح مرة أخرى، نجدته يتكون من ثلاثة دوال: إليك - يا ولدي - والكلمة الأولى حرف أضيف إليه حرف الخطاب، وهذا التكوين الصرفي المحدود لا ينهض بالدلالة وحده، لذا تتم عملية استحضار المحذوف أو المضمّر تلقائياً، وهو لا يتطلب عناء كثيراً لاستحضاره، إلا أن الحذف في حد ذاته يفتح نوافذ للاختيار من محذوفات، يمكن تصور بعضها على النحو الآتي:

أهدي / إليك يا ولدي / أشعاري
أرسل / إليك يا ولدي / رسائلي
أعزف / إليك يا ولدي / ألحاني الحزينة

فلماذا كان إثارة الإضمار على الإظهار؟ أهو لأن النصوص المهداة لا تنحصر في أفق دلالي معنوي واحد؟ أم لأن الألفان المرسلة واضحة ذائعة، وليست بحاجة إلى توصيف أو تحديد؟ أم لأن الحذف يمنح المتلقي آفاقاً للاستحضار والتأويل لا يمنحها الذكر؟.

وعلى الرغم من تعلق الجار والمجرور (إليك) بمحذوف، وإضماره لمحذوف ما (مثل المفعول به)، فإن خيطاً دلالياً دقيقاً يقبع خلف هذا الحذف، يتآزر مع الأسئلة المطروحة سابقاً، فهذه الأشعار أو الأنغام الحزينة مهما بلغت من البراعة والرونق، فإنها لا تذكر أبداً إلى جوار فداحة الخطب، وعظم الإحساس بالفقد، ولا يمكن أن تكون - في ميزان الشعور - تعويضاً أو تسليّة للنفس في مصابها، وبهذا الحذف أيضاً ينكسر أفق التوقع عند التلقي،

لتظل الدلالات مرهونة بمطالعة النصوص التي ضمتها دفئا الديوان.

العنوان انفعالي بدرجة كبيرة، فالشق الثاني منه، وهو التركيب الندائي (المكون من حرف النداء والمنادى المضاف وياء التكلم) يمثل حركة الخطاب ومنطلقه الأقوى، وإليه يتجه نظر المتلقي فلا يعبره دون تأمل، على ما يحمله من دلالة قريبة وألفة، بل إن الوقع الصوتي للتعبير "ولدي" يكاد يتردد في سمعه، فالمتكلم المضاف إلى الولد، أزال عنه كل تنكير، وصار معلوماً، يخص المرسل، ويختصه بكل الرسائل، وإليه في الأساس سيكون البوح والإفشاء.

وهذا التركيب المؤلف ينهض في سياق العنوان والديوان، بأولى ملامح الخصوصية في شعر المرأة الرائية، فالنداء الملتاع الحزين، المستغيث ألصق بطبيعة المرأة، وأقرب إلى معجمها اللغوي الشفوي، وهو تركيب ندائي متداول في الفضاء الاجتماعي الأمومي.

إن التناسق بين كلمتي العنوان، يطرح أمراً آخر؛ إذ يضم سؤالاً يخاليل الخاطر، وهو: إليك ... ماذا؟ لتأتي نصوص الديوان بمثابة الإجابة عن السؤال، وبدورها تستحيل النصوص إلى مرجعية داخلية للعنوان الخارجي، وعندها يطمئن المتلقي كل الاطمئنان إلى الارتداد المتبادل بين العنوان والديوان، ويتأكد هذا الدور المرجعي حين نجد أن الملفوظ المركزي في العنوان، وهو كلمة "ولدي" المشتقة من الولادة وهي الأصل في علاقة الولد بالوالدة، تتردد بصيغتي الخطاب والغياب، وإن كانت لا تتخلى في كل الأحوال عن إضافة ياء التكلم إليها، وإذا كان مألوفاً أن يتردد في أشد الأوقات قسوة، لحظات الفقد والاحتضار:

ولدي .. يا كَنزَ أيامي ويا حُلَمَ سيني

ليت آلامك كانت في كياني تعتريني⁽¹⁴⁾

فإنه يتردد في مواضع يغلب عليها الاستحضار، والتذكر الذي لا يتوقف، وعندما تزدهم الأسئلة على خاطر المنهك:

يا ولدي .. أما ترى دموعَ قلبي كالمطر؟

أما ترى عُودي التوى، وغصنَ آمالي انكسر؟⁽¹⁵⁾

والاستغراق في هذا الملفوظ العاطفي لا يتوانى عن الورود في القصيدة الواحدة، بصيغتي الخطاب والغائب، فيحدث الالتفات البلاغي المواكب للدفقات الشعورية؛ ففي مفتتح قصيدة "إيمان" تتوالى أوصاف الراحل ومآثره، متأزرة مع فعل السرد، والزمن الماضي:

ولدي كان حبيبي، ورجائي، وحياتي
ولدي كان أبي.. كان أخي.. بل كان ذاتي⁽¹⁵⁾

وفي ختام القصيدة نفسها، يحضر الغائب بصيغة الوجود المائل في النفس، ويحضر الخطاب:

ولدي .. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي
لو بساط الأرض طرسي، ولو البحر دواتي
ملأت الكون إيقاعاً حزين الصفحات⁽¹⁶⁾

الحضور المكثف للملفوظ "ولدي" في نصوص الديوان، يصب في صالح المكانة الرئيسة له في العنوان، ورغم تقدم شبه الجملة "إليك" فإن تصور تقدمه لاحقاً غير بعيد، على ما تحمله من دلالات التفرد والشغف والخصوصية، وهي -كما سبقت الإشارة- تطوي ملفوظات محذوفة، لعل أكثرها مخيلة لدى التلقي المتمرس فكرة الإهداء، والإهداء لا يكون إلا بعد الانتهاء من الكتابة عادة؛ أي أنها بهذا الاعتبار الأخير لاحقة على الصرخة الأولى، والأنة المبررة "يا ولدي"، التي تطلقها الأم الثكلى بعفوية وتلقائية، وترديد يصاعد ممزوجاً بالخفقان الشديد: يا ولدي .. ولدي .. ولدي.

ويأتي الإهداء الثري الذي تصدّر الديوان، ليعضد فكرة الإهداء في العنوان؛ لكنه يأتي متحرراً من الذاتية المحضّة، ومتأخياً مع الإنسانية في أحزانها الخالدة، وهل هناك حزن أكثر خلوداً من حزن الأمهات؟!:

"إلى ولدي.."

وإلى الأمهات اللواتي شابت في عيونهنّ الدموع .. أهدي كلماتي " (17).

قَرَّبِينِي .. قَبْلِينِي .. عَانَقِينِي .. أَذْفِينِي ..
 إِنَّنِي أَشْعَرُ بِالرَّعْشَةِ تَسْرِي فِي وَتِينِي
 أَخْرَجِي الْحَبَّةَ مِنْ جَبِينِي، فَقَدْ كَلَّتْ يَمِينِي
 وَضَعِيهَا فِي فَمِي، عَلِّي أَسْفَى بَعْدَ حِينٍ ..
 وَأَنْزَعِي رِبْطَةَ صَدْرِي، إِنَّهَا قَيْدُ سَجِينِ
 الصَّنَى فَوْقَ احْتِمَالِي، فَأَعِينِينِي .. أَعِينِي ..

ينفرد صوت الطفل بالجزء الأول من القصيدة، ويرسل من خلاله استغاثات متوالية، وهو في النزاع الأخير؛ حيث يختلط الكلام بالتوجع، والحروف بالأنات، والنطق بالصمت (حيث يكثر على مستوى الإملاء النقاط الدالة على مرات التوقف والانطلاق)، وفيه تتوالى أفعال الأمر خالية من كل الزوائد التعبيرية التحسينية المألوفة في الحوارات المعتادة، حين تأتي مشفوعة بالرجاء، أو إطراء المخاطب واستماتته، لكن الموقف لا يحتمل كل هذه الزوائد الكلامية، فيتخلص مباشرة إلى مطالب الإدراك والإنقاذ والإسعاف ..؛ ولأن هيئة المتكلم وصفت - منذ البدء - فيبدو الطفل في حالة اختناق، جاء طلب الإسعاف انعكاساً للحالة التي عليها المتكلم "أسعفيني بهواء من صمام الأوكسجين"، وهنا يظهر الاتساق بين الوصف والمطالب، فهو من جنس ما يعانيه المتكلم.

وعندما يطغى الإحساس بعدم الجدوى، تأخذ أفعال الطلب منحى آخر، ومعه تزداد حدة التوتر، ويتحول الاختناق إلى رعشة شديدة تجتاح الجسد الواهن، إنه يريد أن يتزود - ولو للمرة الأخيرة - بخير زاد لرحلته البعيدة، جرعة مكثفة من حنان الأم، ودفء جبهها الكبير "قربيني .. قبليني .. عانقيني".

ترك هذه الجرعة أثراً إيجابياً، وتمنحه أملاً جديداً في الحياة؛ لكنه أمل مشوب بالقلق، ممازج للتوتر الذي لا يغادر المشهد، فيلتمس أسباب الشفاء في حبة دواء صغيرة يلوكها، وفي نزاع كل قيد "ربطة صدري"، وهي في الحقيقة "ربطة عنق"، فهل كان هذا العدول التعبيري في الاستعمال الإضافي مقصوداً؟ بدا لي كذلك، فالشعور بالضيق والوهن، لم

يكن متعلقاً بالعنق وحده، والحاجة الملحة إلى الهواء شملت البدن كله، ومنه الصدر الذي تستقر فيه أظهر مكونات جهاز التنفس لدى الإنسان.

لكن التعب كان فوق الاحتمال، فتآزر التكرار مع الأوامر المتلاحقة، وهو تكرر يخرج من حنجرة المستغيث متصاعداً، ثم ما يلبث أن يصيبه الخفوت: فأعينيني .. أعيني ..، فالفعل الطلبي الأول جاء ملتصقاً بالمفعول به، ومحدداً له، والفعل الثاني جاء مجرداً من المفعول، ومشروعاً على نهاية مفتوحة، يتكرر معها الفعل بلا حدود. ويستمر المشهد الدرامي متوشحاً بالمأساة بمفهومها الأرسطي؛ حيث تكون المأساة " محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته"، وتأتي هذه المحاكاة في " شكل درامي لا في شكل قصصي، وبأحداث تشير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير، من مثل هذين الانفعالين" (22).

وينطوي المشهد على لونين من الحوار:

حوار خارجي على لسان الطفل في الأبيات الأولى، ثم على لسان الأم في الأبيات التالية، تتجه به تارة إلى الطفل، وتارة أخرى إلى قبطان الطائرة.

وحوار داخلي (منولوج) تدخره الشاعرة/ الساردة/ الأم للتعليق الختامي على الأحداث الدرامية، حين تتوجه به ضارعة إلى الله تعالى - بحق إيمانها وطاعتها - أن يدفع الموت عن ولدها تاج الجبين، فقد استبد به اليأس، فاستكان في حضنها وديعاً، وحين تتوجه بالحديث إلى الدنيا دار الابتلاء والأرزاء، طالبة مزيداً من الأشجان والأحزان، وهل هنالك حقاً لدى الدنيا المزيد، وقد فقد الولد؟ إنه طلب للدلالة على ما بلغه عصف الألم بالنفس، لقد بلغ القمة التي يهون دونها كل حزن وألم، غابت معه أجمل المنى، وانزوى نور الحياة:

حوار خارجي { قالها، ثم ارتمى في الأرض كالفرخ الطعين
فارتمى قلبي عليه في ارتياح وحنين
ولدي.. يا كنز أيامي ويا حلم سنيني

حوار خارجي { قلت للقبطان عُذْ للأرض.. دَعها تَحْتويني..
عَلَّني أَظفرُ فيها بِطَبيبٍ أو مُعِينِ
ومن الموتِ يقِيه، ومنَ الهولِ يقِيني

حوار داخلي { إِيه يا دُنْياي.. زيديني شَجِي وامتحنيني
لم يعدْ لي في المُنَى ما أَشْتَهِي أن تَمُنِحيني
بعد ما انهدَّ الذي شَيَّدتُ من حصنٍ حَصِينِ

لكن، ماذا عن تمثيل القول في نص شعري قائم على الحوار؟ وفقاً لتمييز جيرار جنيت بين أنماط تمثيل أقوال الشخصية، فإن القول في نص " في طائرة الموت " ينتمي إلى نمط الخطاب المنقول أو الخطاب المباشر Reported discourse ، وهو " أكثر الأشكال محاكاة " وفيه يتظاهر " السارد بإعطاء الكلمة حَرْفياً لشخصيته، فتقدّم أقوال الشخصية، وأفكارها على أنها أقوال مقتبسة، بالطريقة التي يفترض أنها نطقت بها " (23).

ولا أحسب أنه يغيب عن النظر، الالتفات إلى ضرورة " يتظاهر " ، وأن التظاهر قد يصل إلى درجة " التقمص " ، ومعه يحدث الأثر الكبير في التلقي المرهف الواعي. إن حوار الشخصية في الشعر - على وجه الخصوص - ليس حرفياً بالمعنى الواقعي، ومن الصعب أن يكون، بل هو أقرب إلى الفرضية الفنية؛ فالشعر ليس وثيقة مسجلة في هذا السياق، وإن الحوار فيه أسلوب خطاب، ومحاولة حثيثة لتمثيل الأقوال، ضمن المتاح من أساليب الشعرية المحكمة الإيقاع.

ومن مظاهر تقصي مقامية الحوار، أن يأتي مصحوباً بتنغيم الخطاب: صاح بي .. (وهو مخنوق الأنين)، ووصف هيئة المتكلم: قالها، ثم ارتمى في الأرض ... / ارتمى قلبي عليه في ارتياح وحنين.

ومن المظاهر كذلك، تحديد وجهة الخطاب، ومن ثم المخاطب: صاح بي ..

قلت للقطبان...

تضرعت إلى الله...

وهي مظاهر فاعلة في استعادة المشهد، ورسم أبعاده الواقعية، ولأن الحدث الدرامي ينهل من الواقع في بدئه وختامه، فإن الخيال يتراجع، والمجاز محدود مباشر (قيد سجين - كالفرخ الطعين - كنز أيامي - حلم سنيني..)، كما يحضر التصوير بالحقيقة، وتسهم أفعال الحركة في بناء المشهد إسهاماً فعالاً، وتستوي عند ذلك صيغ الأفعال:

الماضي: ارتمى - هزّت

المضارع: تسري - أغرق

الأمر: أسعفني - خذيني - قرييني - أخرجي - انزعي.

وهي في كل الأحوال حركة مقيدة بالمكان المغلق الغاص بالرهبة (الطائرة)؛ لكنها في الوقت ذاته حركة هادئة بالصخب انفعالية، وتشمل الحركتين المادية والنفسية، وأحياناً تأتي بوصفها رد فعل تلقائياً، لتطور الحدث اللحظي، بل إن الإحساس بالحركة يشتد، ويصير أكثر اضطراباً ورهبة، حين تتذكر أن الطائرة، وتحديداً "طائرة الموت" تحتل عنوان القصيدة، وتدخل في فضائها، ليهتز معها اليقين، في مقابل "الأرض" التي تضحي رمزاً للنجاة والحياة، والاحتواء الأخير.

وهذه الأفعال المتلاحقة لا تدخل في باب الثرثرة الشعرية، وإنما هي تجسيد لقيمة شعورية تنطق باللهفة والخوف والفرع الطاغي، وهي بهذا التلاحق والكثافة إشعار بالسرعة، وأن لا سبيل إلى إضاعة الوقت في صياغة جمل طويلة هادئة، فاللحظة حاسمة، واللحظة فارقة بين برزخي الحياة والموت، كما تشير إلى حسّ مستقص لكل لفظة قيلت - ولو افتراضياً - في اللحظات الأخيرة، وعلى الرغم من وقعها الأليم، فإنها عزيزة، تستقطبها شعرية فوارة.

3 - صور الحياة في خطاب الفقد

تتطلب استعادة الصور الحويوية قدراً معتبراً من السكينة، والهدوء النفسي، والاتزان، وتتطلب الخروج من حال الفوران العاطفي الحاد، واللوعة التي تعصف بالقدرة على الرسم بالكلمات، وضم الخاطر إلى الخاطر، واللمحة إلى اللمحة في عقد نظيم، ثم الانتقال من طيوف التذكر ما يرضي القيم الجمالية للإبداع، ويلامس أوتاراً حساسة لدى المتلقي. وإذا كان الإفراط في الانفعال، وانفلات القدرة على كبح جماح العاطفة يحولان دون التركيز في الكتابة، والانشغال بالذات عن الموضوع؛ فإن لحظة الإبداع تتطلب دائماً ذلك الاتزان الانفعالي دون قمع العواطف. الخيط دقيق، لكنه مُدرك منذ زمن بعيد، و" منذ عصر أفلاطون، ظل الإحساس بتفوق النفس وقدرتها على مواجهة العواصف العاطفية الناتجة عن ضربات القدر، بدلاً من الاستسلام لها لكي نصبح عبيداً للعاطفة، ظل هذا الإحساس فضيلة تستحق الإشادة بها دائماً" (24).

وهكذا يتجدد تساؤل " هاملت " لصديقه " هوراشيو " : " أين هذا الإنسان من ليس عبداً لعاطفته (ولو لبعض الوقت)، ليسكن مهجتي، والعين، وسويداء القلب.. كما تسكن أنت؟! " (25).

واستغرقت الشاعرة سعاد الصباح في الانفعال العاطفي الذي حال دون الإمساك بلحظة الكتابة الإبداعية المُرضية، مدة عامين من عمر التأثر البالغ برحيل الابن مبارك، ثم تابعت مراثيها، كما ديمة اختزنت ماءهاً زمناً طويلاً، ثم انهمر مطرها بعد طول حبسة، لقد تكثفت الذكريات والرؤى والأحزان حتى ثقلت، ونأت بحملها، وعندما هبت رياح العودة، جاءت القصائد كما لو كانت قصيدة واحدة، كتبت في أوقات متقاربة، وليس بعيداً عن هذا التصور، أن تحمل إحدى القصائد عنوان " أمطري يا سماء "، وأن تنطوي على ذلك التماهي الشفيف بين مطر السماء، وأحزان الشاعرة، ووجع الكتابة:

أجل أمطري .. ذوّبيني أسّى
خُذيني بسيلك قطرة ماءً

لعلِّي أسيلُ على قبره
 وأسقيه في لهفتي ما أشاء
 لعلِّي أسقط في قفرةٍ
 فأُحيي الجياع، وأسقي الظَّماءَ

والشاعرة تستقبل العودة إلى الكتابة، ونظم الشعر تحديداً - بعد عامين من الصمت الممض - باحتفاء خاص، تمثل في مقاطع من مجزوء الرمل (ثم وافى بعد عامين بشجوي يترنم)، جعلتها "مقدمة" للديوان، وبكل المقاييس فإن العودة كانت بالنسبة لها حميدة سعيدة، وتطوي تقديراً للكلمة عامة، والكلمة الشاعرة خاصة، حين تكون رقيقاً أميناً للإنسان في كل أحواله، وأولاها بالعناية، حال المحنة، فتغدو بلسماً، وضماداً للجراح النازفة، ومع الكلمة الشاعرة، نستعيد مرة أخرى قيمة الموسيقى، بوصفها عنصراً أصيلاً من عناصر التعبير الشعري، يحفز على الإفضاء، ويهب الشجن إيقاعاً، ويسهم في التخفيف من وطأة الهموم والأشجان:

قلمي بَلَسْمُ هَمِّي، وضمادٌ لأنيني
 يبعثُ النشوةَ والآمالَ في قلبي الحزين
 كلماتي نَفْثَاتٌ مَن حنانٍ وحنين
 وحروفي لمحّةٌ من طلعةِ الحق المبين⁽²⁶⁾

وكان الشجو "المرنم" توق النفس الشاعرة حين تكتظ بالمشاعر والخواطر، ولهذا يستحيل صرير القلم إلى غناء، تنتشي الروح فرحاً به، بعد أن هجر السبات وغنى، ويلاحظ الإلحاح على استخدام فعل الغناء بتصاريف مختلفة، تعبيراً عن السعادة بالكتابة، وعودة الآمال في أفق الحياة، مثل: غنّي، يُغني، أغنّي، تُغني، بالإضافة إلى ألفاظ تتصل به بدرجات متفاوتة، وهي أدخل إلى حقل الصوت، والصوت خدن الحياة منذ بدئها، وربما كان أول ما ركن إليه الإنسان للتعبير عن كيانه، وعن انفعالاته تجاه مكونات الوجود، وهكذا ومنذ "المقدمة" تتردد لدى الشاعرة، ألفاظ مثل: لاغى، ناغى، يترنم، رثى، ليشمل الغناء حالتي الشقاء والسعادة.

لكن، ما البواعث الكامنة خلف فرحة العودة إلى القلم والكتابة؟ سرعان ما تنكشف هذه البواعث، وتتمثل في أكثر من جهة، تقول سعاد الصباح:

هاك شعري، وسأتلوه لروح ابني الحبيب
ولأهلي ولأحابي، وللحق السليب
سوف أزويه بدمعي الثاقل الثرّ الصيب
وأنا في غربتي، أوّاه من عيش الغريب..⁽²⁷⁾

تأتي الإجابة عن سؤال البواعث أشبه ببيان متصلح مع المباشرة وأداء التقرير، لكنها تأتي محددة لرسالة الشعر عند الشاعرة، وإرهاصاً بالمحاور الكبرى لتجربتها الشعرية، التي تعددت مراحلها، وامتدت لتقارب الخمسين عاماً، فبعد ديوان "إليك يا ولدي"، تُصدر اثني عشر ديواناً، آخر هذه الدواوين أخذ عنوان "الشعر والنثر.. لك وحدك" الصادر في عام 2016.

ومن هنا، لا يتوقف التقدير الخاص للقلم، الرمز العتيد للكتابة والتعبير، عند ذلك المظهر الحسي القريب (ها أنا أمطره اليوم أحراً القبلات)، بل نجد المقاطع الأربعة الأخيرة من "المقدمة" الشعرية تختص بمنجاة حميمة له، ومع المناجاة يحدث الالتفات الأسلوبية من الغيبة والتكلم إلى المخاطب، من (هو) إلى (أنت)، ويتردد هذا الضمير الأخير فيها سبع مرات، متأزراً مع أسلوب النداء؛ لإنتاج أوصاف القلم التي بلغت في هذه المقاطع اثني عشر وصفاً مفرداً، مثل: ولدي الروحي، راحة النفس، لمح السماء، كبير الكبرياء، صديق العمر، خير رفيق، أمين العهد، الملاك...، وهي أوصاف تنتمي للحقلين الروحي والإنساني، ومع توالد الصفات بعضها من بعض في صيغة المخاطب، تتوالد دلالات القرب والاعتزاز والأنس بالقلم، ومدى التصاقه بالذات الشاعرة، بوصفه رفيقاً لآلام الكتابة ومسراتها. وهذا الحب للقلم مرهون بالعودة إلى الشعر وعالمه، ثم بقدرة هذا الشعر على نسج الذكريات الحبيبة، وهي تحب الشعر؛ لأنه سيهبها حياة أخرى لابنها الراحل، من خلال مراث تتسع لسكب الدموع، وبث الشجون بلا حدود.

وعلى الإيقاع الموسيقي نفسه (مجزوء بحر الرمل)، وقبل ديوان "إليك يا ولدي"، كان

لمبارك الابن حضور في الديوان السابق للشاعرة، الذي أخذ عنوان "أمنية" (صدر بالقاهرة عام 1971م)، وفي قصيدة عنوانها "ولدي في المدرسة"، وعلى نمط ثنائي القافية، حيث يستقل كل بيتين بروي، يحضر في مشهد من مشاهد الطفولة، تقوده الواقعية والحميمية، إنه اليوم الأول في المدرسة للابن البكر، تختزنه ذواكر الأمهات بوصفه ذكرى عزيزة لا تنسى، ومعها يُزهر شجر الحنين، وعلى الرغم من ألفة المشهد البالغة، بما يجعله أمراً عابراً في زحام الحياة، يمر كغيره، دون كثير تأمل، فإن عين الشاعرة المصورة، وروح الأم الحنون، تحيلان العابر إلى صورة فنية، قارة في النفس، وافرة بأبعادها الدالة، ويستحيل اليومي إلى دهشة، وكأننا نرى الأشياء المألوفة للمرة الأولى، وهو ما يمكن أن أسميه استعادة الأشياء الطفلة، حيث تتصقّى المواقف من كدر الحياة اليومية؛ لصنع صورة نألفها تماماً، لكنها تدهشنا حين يصوغها الفن من جديد، وهي الصور نفسها التي يطلق عليها محمد مندور "فئات الحياة" (28)، حيث يختار الفنان من التفاصيل، والجزئيات الصغيرة أقدرها على الإيحاء.

وهكذا تصنع الشاعرة من "الأشياء الطفلة" نصاً تتجاوب فيه الأصوات، وتختلط فيه الحركة مع النظرة، ومفردات المكان الذي تظهر معالمه في أسوار المدرسة وحديقته. والمجال البصري لا يستأثر بالصورة دون غيره، فتتراحم الحواس، فالشم من خلال "رائحة الأريج"، والسمع من خلال ما يتناهى إلى الأسماع من اختلاط الضحكات بالدموع، والصراخ بحكايا لطيفة من أمهات وقورات، تمسك كل واحدة منهن بيد طفلها أو بيد "فلذة من كبد"، في استدعاء شفيف للتشبيه الشعري المستقر - استقرار المعنى الحقيقي - في الوجدان الجمعي للأمهات والآباء على السواء: وإنما أولادنا بيننا .. أكبادنا تمشي على الأرض (29).

وفي وسط تصاعد الأصوات وتأرجحها بين التجاوب والاختلاط، يبرز حوار خارجي بين الأم الشاعرة من جهة، وأخريات تغيب ملامحهن وهوياتهن خلف هذا الصخب، لكنهن على كل حال أمهات لِدات مبارك، فيسألنّها أسئلة التعارف التقليدية: ما اسمه؟ ما عمره؟.

وفي زاوية أخيرة من المشهد الحيوي، تتوجه "عدسة" الشاعرة المصورة نحو الصغير

مبارك، الذي "تخطى الخامسة" بقليل، لترصد ملامح خارجية وداخلية، تلامس الحس
 الدرامي، لحركة البرعم الذي كبر عن حجر أمه، وجاء إلى المدرسة:
 ورنًا الطفلُ بعينيه إلى الجوّ العجيبُ
 ضحكاً، ودموعٌ، وغناءً، ونحيب
 قال: يا أمّي إلى البيت خذيني، فأنا
 قد تعوّدتُ حياةً لست ألقاها هنا..
 دارُنَا تحفِلُ يا أمي بآلاف الكتبِ
 غرفتي تزخرُ يا أمي بأصحابي اللُّعبِ
 قلتُ: لا يا ولدي، دَعني.. وقمِ شاركِ لِدَاتِكِ
 أنت في المجتمعِ الصاخِبِ، لا تحيا لذاتِكِ..⁽³⁰⁾

يقوم الحوار بين الأم والطفل بدور رئيس في رسم معالم المشهد، وسرد الحدث الذي
 يتردد بين حالين حال الطفل السعيد بعالمه الأثيري في البيت، وحاله مع هذه الحياة الجديدة
 الحافلة بكل عجيب في المدرسة، ولعل أهم ما يكشف عنه الحوار - بوصفه حركة أساسية
 من حركات السرد - هو ذلك الصراع النفسي، والتوتر الذي انتاب الطفل من جراء ازدحام
 المتناقضات أمام ناظره، لذا نراه يحاول إقناع أمه بالعدول عن "هذا الجوّ العجيب"،
 والعودة إلى البيت، أليس زاخراً بالكتب الكثيرة، والألعاب الجميلة؟ أليس فيهما غنى عن
 تلك المدرسة؟

ثم ينتهي الحوار المشفق، بصوت الأم، وبأوامر إنشائية لا تتسم بشعرية وافية، وإنما
 تتجه نحو نثرية صريحة، مشجعة على التواصل الاجتماعي، والمشاركة والتعاون في بناء
 الذات والمجتمع، وهو ما يحققه بشكل أو بآخر المجتمع المدرسي، وكأنها تختتم الحوار
 والقصيدة معاً بالدرس الأول الذي ينبغي أن يتعلمه الابن التلميذ، وكل تلميذ، وهو على
 أعتاب الحياة الجديدة.

تشكل التفاصيل الدقيقة عبر أكثر من قصيدة، لتكوّن صورة حياة حبيبة، أنيسة، وإن

لم تدم طويلاً؛ لكن الذكريات لا تبرح العقل والوجدان، وبالتبعية تترك أثرها في القارئ، حين يستحضر في أفق تأمله الخاص ذلك الشجن الذي يعتاد النفس في حال الانفلات من اللحظة الحاضرة، ثم الاستغراق، فيما يشبه حلم اليقظة، في مشاهد حاملة من العمر الفات، وبهذه الحميمية يتولد الأثر المشترك، والشعور الإنساني الخالد بين الذات والآخر.

ليكن الحلم إذن - وهو ابن الالهفة والأشواق - معادلاً لواقع لا يتحقق، أو أضحى مستحيلاً، وعبر الأحلام تتشكل أكثر من صورة لحياة الابن الراحل؛ ففي قصيدة "أحبك حباً كثيراً" تتلقى الأم وعداً بالزيارة - وما أكثر وعود الأحلام - فتهيأ للقاء بكل جميل، ويغمر البشر والحبور الأجواء حولها نوراً وعبيراً وغناء، لكن الزمن يمضي ثقيلًا، والحلم يتبدد، والوهم يتكشّف عن حقيقة أليمة، فالحبيب المنتظر كما هو باق في عالمه العلوي، ومع تبدل الحال تتبدل المشاعر، وتكتسي الصورة/ الذكرى بأطياف الحزن الأبدي:

وأمضي إلى الغابِ وحدي، فلا أستشفُّ العبيراً
وتنتحرُّ الشمسُ حزناً علينا، وتبكي المصيرا
وتهتأجني ذكرياتي، وتوشكُ أن تستجيرا
وتأخذني في دروبٍ، أطلنا عليها المسيرا
وتنقلُّني في رياضٍ، سكّبتنا عليها العطورا
وكفكُ في حِضْنِ كَفِّي، سعيداً، حنوناً، قريراً
وما زلتَ أنتَ المفدَّى، وما زلتَ أنتَ الأثيرا
وقد كنتَ أوّلَ حبٍّ .. وما زلتَ أنتَ الأخيراً..⁽³¹⁾

تطوي هذه الصورة المستعادة من خزانة الذكريات أزمنة ثلاثة، زمن الحدث، وزمن الاستعادة، وزمن القراءة، ويأتي زمن الحدث مصحوباً بالوحدة والحزن والغروب، ومستمدّاً وجوده من أفعال تنقلنا إلى الماضي الذي انقضى، مثل: أطلنا، سكبتنا، بنينا عليها القصورا. أما زمانا الاستعادة والقراءة، فيستمدان الوهج والحضور من خلال الأفعال

المضارعة المتلاحقة: أمضي، أستشفّ، تنتحر، تبكي، تسقط، تجمد، تهتاجني، توشك، تأخذني، تنقلني، تغرقني. أحد عشر مضارعاً تستحضر الصورة، والحركة الحية في حالتها هدوءاً وانطلاقاً، كما أن " ما زلت " المتصلة بالمخاطب، والمردوفة بالضمير المنفصل " أنت " الذي يؤكد الحضور، ثم تكرر التركيب بهذه العلامات اللغوية في أبيات الختام، يمنح النص - برحابة - دلالات التجدد والوجود العاطفي المستمر.

ويترافق مع هذه الكثافة في الزمن الحاضر، شعوران متناقضان - ظاهراً - لكنهما ممتزجان في الموقف النفسي، الأول شعور الأسى والحزن، أو شعور ما بعد اليقظة، ومعه تنتحر الشمس، وتبكي لحظة غروبها، ويسود البرد والظلمة، في تعادل طبيعي لكل غروب وكل موت. أما الآخر فشعور البهجة والأنس، شعور الحلم، حين يأخذها التذكر إلى رحلة بعيدة، إلى الغاب العامرة بالأشجار والأطيّار، والأريج، ينطلقان معاً في أمان الله ورعايته، وكف الأم تحتضن كف الصغير، في مشهد ودود، وافر العذوبة والنقاء.

في صورة حيوية أخرى، يكبر الوهم، ويحاول العقل خداع القلب المسكين، ويتخذ من الذكرى الثالثة عشرة لميلاد مبارك سبيلاً لهذا " الخداع "، وهي الكلمة التي عنونت بها الشاعرة قصيدتها الناهلة من نبع الذكرى، وإن جاءت الكلمة بالتنكير، لتكون أقرب إلى شمول الحالة، فهو حلم عابر من أحلام اليقظة التي تمر كثيراً بالإنسان حين يعجز عن تحقيق ما يريد في واقعه. وأحلام اليقظة تخيلات تتصل بالشعر وعالمه بأوثق اتصال، بوصفها مكوناً من مكوناته، ولا ترتبط بوضعية النوم، و " الخالم فيها لا يرى وإنما هو يفكر، ويعرف أنه لا يحلم كحلم النوم، وإنما هو يتصور ويتخيّل " (32).

وما يريد خاطر الأم غير الاحتفاء بعيد الميلاد الذي جاء مواعده " في التاسع والعشرين "، وكما كان تماماً قبل الرحيل، وعلى الرغم من عدم تسليم القلب (وربما عبرت الكلمة هنا عن العقل) بهذا الخداع النفسي العابر، وإدراكه بذكاء عاطفي أن " العيد مضى من غير وداع "، ومعه تبددت لذاعة العيش، والآمال المشرقة، على الرغم من ذلك كله، فإن القلب انفتح من جراء هذا الخاطر على كتاب الذكرى تصفحاً واستعادة، واستظهر ما فيه، من تفاصيل العيد: بيت تملأ جوانبه زينة مبهجة، وهدايا فاخرة، وزهور يانعة، وشموع

ملونة، وبسمات وضحكات تجوب المكان، وتفصح عن رضا وسعادة.

يتم الاستدعاء في معرض إنكار القلب، وفيما يشبه المناجاة للذكرى، لكنه يتراءى إنكاراً ظاهرياً لتجدد العيد، ويقابله إقرار داخلي " جواني " بحلول الذكرى، والاستغراق في بعض تفاصيلها. يحدث ذلك في ظل وعي تام، وينسج أطرافه خيال شعري خصب، يحقق في النهاية قدراً من التوازن، وقدراً من الراحة النفسية حين تمرّ الذكرى حاملة أطيافاً نورانية، وروائح زكية، وأنغاماً شجية، كانت تملأ ذات يوم جنبات الحياة:

أين البسماتُ على شفّتيك ؟
 وهديا العيدِ على كَفّيكِ ..
 وزهورُ العيدِ تهشُّ إليك
 وشموعُ العيدِ تزينُ الأيِّك
 ومباركُ يضحك بين يديك
 لو كان العيدُ لزيّنا الدارُ
 وجلبنا الحلوى والأزهارُ
 وفرشنا النورَ على النورِ
 وسهرنا الليلَ مع الأوتار
 لكنَّ ربيعَ الروضِ انهار
 وانفضَّ النورُ، وخلَّى النار..⁽³³⁾

وكما كان الزمان (عيد الميلاد) في قصيدة " خداع "، باعثاً على استجلاب الذكرى، واستحضار صورة حياة، كان المكان أيضاً مثيراً لافتاً في هذه السبيل؛ ففي قصيدة " بيتك الأخير "، تنبعث الذكريات من مرقدها، والشاعرة تقدم لها، فتقول: " كان لنا بيت جميل في الهرم، أقصى ما كنا نتمنى أن يكون بيتاً مبارك مع عروسه، ولكنّ القدر كان أقصى منا،

فكان مرقدہ الأخير، ودفن في البيت الذي كان يحبه " (35).

ثم يكون الدخول مباشراً في رسم معالم المكان، واستمطار الصورة اليومية التي تقاسمتها مع الابن الحبيب، مستندة في ذلك إلى خطاب المناجاة، وكاف الخطاب، وإذا كان الحوار فيها من طرف واحد، فإن الأساليب تأتي متنوعة، فتبدأ بسؤال المخاطب سؤال المشوق الذي يود أن يضم أطراف الذكرى جميعها، ويجلب الحنين تفصيلاً محبباً عن ساعات اللهو البريء في حديقة البيت العامرة:

أترى تذكر مَرَأَى شَجَرَاتِ الْبَرْتَقَالِ؟
 في جِوَارِ الْهَرَمِ الشَّامِخِ مَا بَيْنَ التَّلَالِ
 حيث كان اللهُوُّ يحلُّو لَكَ في تلك الظلال
 بين أترابك في البيت، وفيهنَّ " نوال "
 ها .. هنا يا ولدي. نورك عن دنيائي مال
 ها .. هنا غُيِّبَتْ عني .. وتوسَّدت الرمال
 حين كان القمرُ المحزونُ يمضي للزَّوَالِ (35)

تبدو هذه الصور الطفولية، وهي تقطر عذوبة، معينا ثراً للأُم الثكلى، وعلى وقع خطواتها تكون اللحظات التي تعدل عمراً من البهجة، وبإضافة الأتراب إلى كاف الخطاب أو إلى الابن مبارك، فإن المحبة الضافية تشملهم جميعاً، أليسوا أصدقاء مبارك وزملاءه؟ لكن اسماً من بينهم جميعاً يبرز ساطعاً، ويختص بتتويج قافية البيت الرابع، إنه اسم " نوال "، ولا أحسب أنه جاء اقتضاء لحاجة القافية إليه، فهو يلوح لي اسماً لشخصية حقيقية، فهل تراها كانت عروس المستقبل؟ خاصة أن الشاعرة أشارت في المقدمة النثرية إلى عروس البيت، وإن استحال أملاً مؤوداً، واللافت أن اسم البنت، يتضاد دلاليّاً مع نهاية القصة الحزينة، فقد تلاشى كل " نوال " حين مال نور العين مبارك عن دنيا الأم، وألقت به يد الردى العاتية في غيابة الرمال.

ولا نود أن نغادر الصورة الحيوية، دون الإلماح إلى صورة القمر المحزون الذي يمضي للزوال، فهي وإن مثّلت ختاماً درامياً للصورة، فإنها تقيم معادلاً موضوعياً لابن الذي عُيِّب في سن الفتوة، بعد أن شبَّ عن الطوق، وأوفى للكمال، إن الطبيعة تتجاوب مع أحزان الشاعرة، كما تتجاوب الأصوات في معبد الصلوات، فالقمر يترك منازل النور في حركة وثيدة ليستقر في محاق الظلام، والماء يضحى سرايا، والبيت الجميل يغدو قبراً للأحلام والآمال، وكم كانت في حياة الابن الحبيب حلوة المنال.

4 - في سياق الموت

يدفع فقد الولد إلى بناء نص شعري له خصوصية في نهر المراثي، يرفد ذلك - ولا ريب - ما يمثله الولد للوالد؛ فهو بضعة منه، وجزء من كيانه الروحي والشعوري، وجوده وجود للذات وامتداد لها؛ وتجسيد للحب في أنقى صورته، وفقده محنة المحن، وقد أبان ابن الرومي في رثاء ابنه هبة الله عن خلاصة هذه العلاقة الوجودية في قوله:

أولادنا: أنتم لنا فئتٌ وتفارقون، فأنتم مَحَنُ! (36)

وقد اجتمع في مبارك الابن جناحا الفتنة والمحنة، وهذا ما تجلّى في مراثي الشاعرة سعاد الصباح له، فيقوم التابن بوصفه تقليداً عريقاً من تقاليد فن الرثاء، بضم الجناحين معاً، فتتعدد الصفات الطيبة للمرثي، عبر تشكيلات أسلوبية، تبدأ بالاستفهام الإنشائي، وتنتهي بالإخبار الذي يستثير الإيحاء، وهذا ما تجلّى في قصيدة "سؤال"، تقول:

أين الذي زَيْنَ أيامَ شبابي بالزَّهْر؟
وكان أعلى في الخصالِ من فرائدِ الدَّرر؟
وكان أحلى ما أراه في الحياة من صَوْر
وكان روضاً للحنانِ حُلوةِ الثمر
رجولةٌ ما كُتبتُ، في الدهر لابنِ اثني عشر
وكنْتُ أحميه على الدهرِ بأعطرِ السُّور
لكنَّما رُبُّ الزمانِ لا يُردُّ إنْ غدر! (37)

تتخذ الشاعرة من الفعل الماضي " كان " منطلقاً لتعدد خصال مبارك، وتقارب فيه تقنية " حسن التعديد " بالتصور البلاغي، فتتوالى الصفات، على سياق واحد⁽³⁸⁾، مع مراعاة نسق تركيبى نمطي يظهر فيه الجمع بين طرفي الجلال (حيث أعلى الصفات) والجمال (حيث أحلى الصور) أو بتعبير آخر كان مثلاً في الشكل والجوهر، ثم هذا التقابل المضممر بين الرفق (روضا من حنان) والجسارة (رجولة ما كُتبت)، بالإضافة إلى وجود لون من التجنيس بين " أعلى " و " أحلى " .

وإذ يقوم الفعل " كان " بالإخبار، والانتقال من الشعور إلى الحدث، ومن الموجود إلى المفقود؛ فإنه يشعرنا في الوقت نفسه بأن الابن قضى نحبه، لقد " كان " و " كان " فأين هو الآن؟ إنها المفارقة الزمنية التي تتجسد من خلال الاسترجاع⁽³⁹⁾ Analepsis، والبدء بالفعل الماضي " كان " يدفع بحالة سردية وشعرية في آن واحد، " تحول دون تشتت انتباه المسرود أو القارئ، بل نستطيع أن نتحسس في تكرارها أثراً من آثار إنشاد الموالم الذي يتهادى، مطمئناً إلى الاستعادة والتكرار " ⁽⁴⁰⁾.

وتكاد الملفوظات في الأبيات الثلاثة الأخيرة، تنطق بالفتنة، فالفرادة تتجسد في ابن لم يتجاوز الثانية عشرة، ومن أجل ذلك تلجأ الأم/ الشاعرة إلى الاستعانة بالقرآن الكريم لتحسينه بما يتيسر من السور، وبهذا يفتح التعبير على أفق ديني واجتماعي، تطمئن إليه الأمهات المحبات المشفقات على أبنائهن، حين يتلمسن مخايل النجاة فيهم، وهكذا تنتهى إلى أسمع القارئ نبرات الأمومة الخالدة، وهي تستعيد برب الفلق: ﴿ مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ ۝۲ وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ ۝۳ وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ ۝۴ وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ ۝۵ ﴾ (الفلق 2 - 5).

تأتي قصيدة " موعد في الجنة " لتضع التجربة بُرمتها في سياق ذي شعبتين وقع المحنة، وطغيان الموت، فالآلام التي تكابدها الشاعرة من جراء الفقد، تترك في النفس حيرة وسؤالاً: " ولا أدري متى أو أين ألقبها؟ " ، وعلى الرغم من احتشادها بالإيمان والصبر في مواجهة المحنة، فإن الحصاد كان ياساً مضمناً من الحياة الدنيا، ويزول العجب والإشفاق كذلك، حين تعاجلنا القصيدة بأن الفقيد كان دنياها الحقيقية، وليست أية دنيا؟ إنها " دنيا

من الحب " زاخرة بالآمال والأحلام.

وعندما يتقدم الموت ليغتال دنيا الشاعرة؛ فإنه يخلف وراءه آثاراً قاسية، عصية على المحو، ويطنغى على كل مظاهر الحياة، وتستحيل الدقائق والثواني إلى عذاب وحرقة:

وهذي دارُنَا الغنَاءُ قد حالتْ مغانيها
وطوّفَ بئاعُ الأَحزانِ في كلِّ نواحيها
وأضواءُ الثُرَيَّاتِ قدْ خبَّتْ في عينِ رائيتها
وحتى نضرةُ الأزهارِ ماتتْ في أوانيها
ولم تبقِ سوى صورتك الحلوة .. أفديها
وبالروحِ أعانقُها .. وبالأدمعِ أسقيها⁽⁴¹⁾

إن الموت يلقي بظلاله على المكان ومكوناته، فيطوي في دورة متدرجة المكون الأكبر (الدار) التي تستحيل في عين الرائي إلى فقر، ثم المكون الكبير (النواحي) فتبدو كثيفة موحشة، ثم المكونات الصغيرة (الثريات) المنطفئة، والأزهار الذابلة..، ولا يبقى في ظل كل هذا الموات غير صورة حية للابن، وهي وإن كانت عنصراً من عناصر المكان، فإن الشاعرة استطاعت أن تنتشلها بمهارة من سيطرة الموت على المكان الواسع، لتمثل نقطة الضوء المشع، والوحيدة في لوحة مأساوية طغى عليها السواد والقتامة.

وكما ألقى الموت بظلاله على المكان ومكوناته؛ فإنه لم يوفر الزمان أيضاً؛ ففي قصيدة "من أمنية.. إلى مبارك" التي جاءت على لسان الأخت الطفلة، وفي ذكرى ميلادها الأول، نجد الأم زهرة ذبلت قبل الأوان، وأضححت في "خريف الحزن" بفعل أمواج الزمان، والربيع ماتت أفراده وأغانيه، حتى الأماني الجميلة تربصت بها المنيا، واتصال الأماني بالزمن في حالاته المختلفة اتصال قديم، وعلى وجه الخصوص ما يرتبط منها بالزمن الآتي:

يا أخي .. ما عيدُ ميلادي سوى يوم كئيب
بعد أن عُيِّتَ عَنَّا أيُّها الوجهُ الحبيب
لم يعدْ في البيتِ إلا الصمْتُ، يتلوهُ النحيب

لم نعدُ إلا غريباً يتأسى بغريب
وأباً يسألُ ما الخطبُ..
وأُمًّا لا تُحِبُّ..! (42)

تذهل الأم عن الحسّ، وتكاد تنكر عالمها المحيط بها، لقد جاهدت - ما وسعتها
المجاهدة - في رعاية ابنها، وحماية حياته، ثم شهدت مصرعه بين يديها " في طائرة الموت "
وهو عنوان القصيدة الرابعة من الديوان- فاهتز على الأثر اليقين، وجن الجنون، وتساوى
في ناظري الأم الثكلى - عند ذلك - الوجود والعدم.

وهكذا يصّاعد طغيان الموت، فيغادر الأشياء، والزمان والمكان، ويجتاح النفس
الذاهلة، ويضحى خاطراً ملحاً، يتردد في أكثر من موضع بديوان "إليك يا ولدي" (43)، بل
أُمتت تشتاق " حُسن الفناء"، لكن خواطر الموت وهو جسسه، تصل إلى ذروتها في قصيدة
عنوانها "ليت"، فنجد جملة من الأمنيات، تقارب الموت، وتترأى في أكثر من صورة
تلامس الخيال الغرائبي، تنهض بهذه الأمنيات كلمة التمني "ليت"، وبها تُستهل مقاطع
القصيدة، فتتمنى الشاعرة الثاكلة أن تعود إلى العهد الجاهلي، لا لشيء، سوى أن تكون
ضمن إحدى ضحاياها "الموءودات"، وتتمنى لو كانت ساعة الميلاد، هي ساعة الرحيل،
وتتمنى لو أن الله - تعالى - خلقها خلقاً آخر، فكانت مجرد شيء من الأشياء (فراشاً،
نباتاً، شعاعاً، غناء)، ثم تتمنى لو أن زفافها كان إلى القبر بدل بيت الزوجية. هذه الأمنيات
الأربع الصارخة برغبة ملحة في الخلاص، وفي الفناء - أملاً في التحرر من وطأة الفراق،
وآلام البعاد - تتراجع معها رهبة الموت تراجعاً ظاهراً، وتكشف عن جسارة غير مألوفة، ليس
في طلب الموت فحسب، بل في ألوان الموت أو أشكاله التي يقتحمها الخيال الأثوي:

ليت أمّي ولدتني في زمانِ الجاهليّة
بين قوم يئدُون البنْت في المهْدِ صبيّه
قبل أن تُصبحَ أمّا ذات أزهارِ نديّه
وتذوقَ الثُّكلَ، والسُّقْمَ، وألوانَ البليّة

لَيْتَهُمْ يَوْمَ زَفَافِي .. كَانَ لِلْقَبْرِ زَفَافِي
لَيْتَهُمْ سَلُّوا عُيُونِي .. لَيْتَهُمْ أَنَّهُوَا مَطَافِي
قَبْلَ أَنْ يَنْزَعَ مِنِّي الدَّهْرُ أَعْمَاقَ شِغَافِي
ثُمَّ يُلْقِي بِي إِلَى الْوَحْدَةِ فِي سُودِ الضَّفَافِ⁽⁴⁴⁾

بيد من غرائبية هذه الأشكال المطلوبة من الموت، البدء بحرف التمني "ليت" الذي يقترن بالعسير والمستحيل، وهي تذهب بجزع التلقي إلى منطقة أخرى ملؤها العطف والإشفاق، وما يدفع الإنسان إلى منازع شتى، والشاعرة حين تنفرد باستدعاء صورة الوأد- الصورة الأكثر قساوة، وفيها تدفن البنت حيّة في التراب، وقد أنكرها القرآن الكريم أشدّ الإنكار: ﴿وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ^(٨) بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾ (التكوير 8 - 9) - فإنها تنتقل بالصورة من الخصوص (ولدتني) إلى العموم (البنت)، وينصب التركيز على فكرة ثكل الأم لولدها التي تجرّ معها "السقم، وألوان البلية"، وصوراً خيالية رومانسية كأن تكون عنصراً من عناصر الطبيعة، وتجرّ معها أيضاً صورة مغرقة في الإغراب (ليتهم سلّوا عيوني)، ومن ثم يصبح فقد الولد لدى الأم فوق طاقة الاحتمال، ومجلبة لما يباين المؤلف، ويكسر أفق تلقي الخيال الشعري.

إن عاطفة الأمومة - على الرغم من ثبات اليقين بأن الموت حق وحقيقة لا مرأى فيها- لا تتشني منذ القديم عن بث مثل هذه الخيالات المصفورة بالشعور المستثار، لقد " قيل لأعرابية مات ابنها: ما أحسنَ عزاءك؟ قالت: إن فقدي إياه آمنني كل فقدٍ سواه، وإن مصيبي به هونت عليّ المصائب بعده!"⁽⁴⁵⁾

إن الشاعرة سعاد الصباح وهي في حُمياً تيار العاطفة الشديدة "تمتأخ من معين أنثوي خصب، ممعن في نضرته، حتى وهو في أقسى حالات التعبير عن الاندحار؛ مما يجعل الشعر قادراً دائماً على الانتصار للحياة رغم قساوة الفقد"، وتحرر من الذات الضيقة لتحمل "القارئ إلى عوالم الماضي في صراع الأنثى مع قانون الحياة العربية الظالم عندما تدخل

عنصر الزمن في منظورها " (46).

لكن الشاعرة لا تلبث أن تغادر مرافق الموت، وأشباهه وهو اجسده؛ لتتجه إلى سؤال ما بعد الموت، ولتصعد إلى مراقبي الإيمان، وغالباً ما تأتي خواتيم القصائد مفعمة بالمعاني الإيمانية. وبداية من المقطع الخامس في قصيدة "ليت" نفسها، تتحول الأمنيات السلبية النازعة نحو مطلق الفناء تحوُّلاً متدرجاً إلى أمنيات إيجابية بمعنى من المعاني، تطلب الحياة الأولى، أو ترتجي الحياة الأخرى؛ حيث اللقاء الأثير بالمحسوب الصغير.

ومع كل تأمل، يأخذ أفق السؤال الشاعرة إلى الدوران حول المصير، والقدر "ومتى يكون يومي المنتظر؟"، لكن سرعان ما يردها عمق الإيمان إلى طلب الرحمة والغفران. ولا غرو في أن تتوالى - حينذاك - قصائد تحمل عناوين ذات دلالات صريحة، مثل "موعد في الجنة"، و"إيمان" و"صلاة"، وأن تفرد للشوق صلاة تُقبل فيها على المولى - عز وجل - بامتثال وخشوع، وأن تلتمس العزاء النفسي، كما يلتمسه كل شاعر موقن بالمصير، مفر بلطف الله وقدره.

والتعزية تقليد راسخ يتخلّص إليه الشاعر كثيراً في المراثي، بعد أن يصوّر آثار الفقد والموت، وعلى هذا الأساس تعلن الشاعرة في تعبير مباشر أن الإيمان وحده طوق النجاة، تقول في قصيدة "إيمان":

ولدي .. ليتك تدري كيف باتت أمسياتي
فسلّ الرحمنَ في أيام عمري الباقياتِ
رحمةً منه، تُعزِّيني إلى يوم مماتي
إن إيماني برَّبِّي، وحده طوقُ نجاتي⁽⁴⁷⁾.

ثالثاً- في خطاب المراثي

في مراثي "إليك يا ولدي"، تتسق اللغة الصريحة التي تعتمصم بالألفة، وتجانب الإغراب في اختيار مفردات المعجم الشعري، مع ذاتية التجربة ووجدانيتها، واستغراق

الذات الشاعرة في عاطفة مواراة، لا تتوقف عن الجيشان، وإذا ما هدأت قليلاً، فإنها سرعان ما تستعيد جيشانها من جديد، وربما لم يدع هذا الاستغراق الشعوري مجالاً عريضاً للصنعة أن تستبد بالأداء الفني، فخرجت المراثي المتلاحقة، وكأنها لحن واحد، متعدد الأصوات، قريبة قرب الحياة التي نعرف، والمشاهد التي نألف في حركة الزمن.

وفي كل الأحوال، فإن الصراحة في التعبير - وما يستتبع ذلك من وضوح وبساطة - لا تعني أنها تمضي في طريق متآلف مع التقريرية أو المباشرة، وإن تغلّت ذلك أحياناً من بين يدي الشاعرة، فلا بد من قدر معتبر من التأنى والتجويد، والتثقيف في كل صناعة فنية جديرة بالدرس، وفي الطليعة صناعة الشعر، بل في الشعر على وجه الخصوص يحمد أن يتوارى أثر الصنعة، ومشقة الصانع، حتى تخرج النصوص على الناس، وكأنها بلا صانع؛ لأنها عامرة بالإيحاء، ولأنها متصفة بالسلاسة التي يتصف بها الماء، وإن كان مركباً من أجزاء، ولا بأس من البساطة أيضاً، لكنها البساطة التي يتجلّى بها النور الأبيض الذي ينطوي على سبعة ألوان. إنها البساطة البليغة التي بيّنها الناقد الفرنسي أناتول فرانس (ت. 1924) عن طريق المقارنة، فالنور الأبيض بسيط جميل، لكنه ليس أقل من النور الأحمر أو النور الأخضر أو سائر ألوان الطيف، وإنما البساطة معناها أنه مركب خفيّ التركيب⁽⁴⁸⁾.

وهذا التوجه ربما يكون خادعاً لبعض ناشئة الأدب، فيظنون أن الأمر ميسور مبذول، فينصرفون بالكلية عن الرصانة والجزالة، من أجل ذلك عقب الأستاذ العقاد على نظرات أناتول فرانس قائلاً: "سهولة الأدب والفن غير سهلة، أو هي صعوبة مروّضة، ممهدة لا يستطيعها إلا من كانت له قدرة الطبيعة في مزج الألوان وتبسيطها، وهي التي تجمع سبعة ألوان متفرقات في الضوء الأبيض البسيط" ⁽⁴⁹⁾.

ومن هذا المنطلق، فإن لغة الوجدان الصريح في ديوان الدراسة، تعتمصم بالإيحاء وما يمنحه من دلالات، وعلى أساسه تتبدّى تقنيات الشعرية وأدواتها، وتتخذ طريقها سرباً في نفس القارئ ووجدانه، وإن لم تكن على مستوى فني واحد في كل النصوص.

تفتتح الشاعرة سعاد الصباح قصيدة "موعد في الجنة" برصد الآلام التي تعترئها من

جراء الشعور الطاعني بالفقد، والمكابدة من أجل الخلاص منها، ثم تصور ملامح من الجهد الكبير في مقاومتها، بكل ما أوتيت من إيمان وصبر وعزم، تقول:

أيا دنيا من الآلام أسري في دياجيها
أكابدها.. ولا أدري متى أو أين ألقياها؟
وكم أجهدتُ إيماني وصبري في تحديها
فلم أجن سوى يأسى من الدنيا وما فيها⁽⁵⁰⁾

تكشف هذه الافتتاحية عن ثنائية المعاناة والمواجهة أو القدرة على التحمل، يأتي الجانب الأول مصحوباً بالحيرة والقنوط - ولو إلى حين- وتستند في إظهار طغيان الألم إلى طاقة الإيحاء في الكلمات القريبة المختارة:

دنيا من الآلام، دياجي، أكابدها، ألقياها، كم أجهدت، تحديها.

فدنياها جملة من الآلام التي تحاصرهما من كل اتجاه، تعرفها تمام المعرفة-وهو ما يؤديه تعريف الكلمة - ثم تناديه نداء البعيد المستعظم لشأنها، وإذا كان للدنيا وجوه شتى سلبية وإيجابية؛ فإن دنياها لا تتبدى إلا بالوجوه المظلمة، كثيفة الظلمة، فلم تعش في ديجاة واحدة، بل في دياجي، كما أن الألم لم يكن واحداً، بل جمعاً محتشداً في ساحة فسيحة تسري الرائية في أنحائها بلا توقف، كما أن البيت الأول بما يشتمل عليه من أصوات ممدودة (ست أصوات) يصور المدى الزمني الطويل المستغرق في تلك الحالة المشجية، ويصور أصداء من الأنين توفره هذه الحركات الطويلة.

ثم تأتي " أكابدها " ملفوظاً مركزياً في جهة رد الفعل؛ لتوحي بشدة المعاناة وتحمل المشاق، ومواجهة هذا الهول أو الدنيا التي تحيط بها، وإيثار صيغة المضارعة مع إحالة الاشتقاق على المفاعلة، كاشف عن الإصرار، والعزم على الاستمرار في الفعل، إلى أن تتبين الزمان والمكان اللذين سيشهدان حدث التخلص والخلاص " ألقياها " ، وفي " ألقياها " يكمن الإحساس الضاغظ بالثقل والإثقال، والذي يتطلب فعلاً يضمم القوة والقدرة، أما فعل " أجهدت " المضارع المتعدّي فيوحي بالجهد الكبير المبذول من قبل الذات، وهو يتعدّى

للاستعانة بما تمتلكه من إيمان وصبر، ليكون الجهد مكافئاً معنوياً، وقادراً على كبح جماح مصدر التحدي الأساسي، وهي الآلام.

وإذا كانت نهاية الافتتاحية تعلن عن الاستسلام، وأن حصاد الرحلة وجناها لم يكن غير مزيد من الألم والحسرة، وتأكيد ذلك من خلال النفي والاستثناء (فلم أجن سوى..)، ومن ورود الخاص (وما فيها) بعد العام (الدنيا)، إذا كان الأمر كذلك، فلا ينبغي أن يدعو المتلقي للتسليم بهذه النهاية، وعليه العودة إلى مرجعية العنوان، ومرجعية النص نفسه في آن، فعنوان القصيدة "موعد في الجنة"، ومن ثم يمكن تلمس ذلك الطريق الإيماني الصوفي السميت، وهو مقام المكابدة الذي لا بد للمريد من سلوكه، ولا بد له من الصبر على المجاهدة من أجل الوصول إلى المقام الأعلى، والموقف الأسنى حيث لقاء الحبيب، وحيث تسمع الأم في "جنان الخلد فلذتها تناديها"، ساعد في ذلك التكوين الموسيقي القصير لأبيات القصيدة "مجزوء الوافر"، فالطريق قصير، ولا يمضي طويل وقت حتى يلتحم المقامان مع موعدهما في الجنة.

وتتخذ وسائل التصوير وجوداً متفاوتاً في مرثي "إليك يا ولدي"، ومن خلال هذا الوجود تتشكل معالم الصورة الشعرية، حين تكسو الصورة قدراً معتبراً من الإيحاء المبين عن حالات النفس، وحين تمنح التجربة الرثائية المحصورة بطبيعتها في مسار محدود أبعاداً جديدة، تتجلى من خلالها نظرات الشاعرة في الوجود والحياة والمصير، وعلى الإجمال فإن الصور الحديثة - كما يذهب علي عشري زايد - "لا تقوم على التشابه بين طرفيها - أو أطرافها - وحتى ما قام منها على أساس هذه العلاقة، فإن الصلات بين طرفيها لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين" (51).

تستعين الشاعرة بألوان بلاغية عريقة كالتشبيه الذي يمثل سمة بارزة في مرثيها، وعلى وجه الخصوص حين يكون السياق ماضياً نحو التآبين، كما في قصيدة "سؤال" (52)، ويتضافر التشبيه مع التشخيص بوصفهما مكونين تصويريين في نسيج التجربة، كما في قصيدة "إيمان" (53)، وقصيدة "صلاة" (54)، لكن ما تلبث الاستعارات التشخيصية

والتجسدية أن تكوّن الخيط الأبرز في قصيدة " من أمنية .. إليك مبارك " (55)، تقول على لسان أخت الفقيد الطفلة:

عُدّ .. وهبّ لي لعبةً أو زهرةً أو سوسنةً
 عُدّ .. وبدّد من سماء البيت غيمَ المحزنه
 جافتِ الأنعام بيتًا، كنت فيه أرغنه
 يا أخي .. من أجل أمي عُدّ إلينا بالأمني
 قمّ .. تجدها زهرة قد ذبّلت قبل الأوان
 في ربيعٍ ماتت الفرحة فيه والأغاني
 أغرقتها في خريفِ الحزنِ أمواجِ الزمان

يبدأ التشخيص - أو إن شئت التّقْمُص - من فكرة القصيدة؛ فالتجربة اللافتة صيغت في شكل رسالة شعرية، تمنح فيها الأم طفلتها (أمنية) روحها الشاعرة، وقدرتها الخاصة على التعبير الفني الموسق على مجزوء الرمل، وذلك في ذكرى ميلاد الطفلة الأول، ويغدو الاثنان ذاتاً واحدة، تفصح عن وجدان مفعم بأمان حسان، ونداء ودود يحدوه الرجاء، يترامى من عين الأم وقلبها على لسان الأخت التي لما تبلغ سن الفطام.

ثم توالى الصور متوسلة بتشخيص تنتقل فيه صفات الكائن الحي إلى غير الحي، وتجسيد تنتقل فيه المعنويات إلى المحسوسات، توالى في استجابة تلقائية لما يعتمل في نفس الشاعرة من مشاعر الفقد والحزن، والحزن الذي - لا ينفك - يجتاحها مع كل مناسبة. إن الحاجة إلى التصوير بوسائله، في مثل هذه التجارب الوجدانية، تكون أكثر إلحاحاً؛ حاجة الشاعرة إلى إظهار المستخفي من العواطف والأحاسيس، وهي القيمة الأبرز للصورة الشعرية، وقد التفت الشاعر عبد الرحمن شكري (ت. 1958م) إلى هذه القيمة ودورها " في إثارة الذكرى والأمل، أو أي عاطفة أخرى من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استُخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان " (56).

* ومن دلائل وجود اللغة الوجدانية الصريحة، استخدام الشاعرة لأسلوب التكرار، وهو من وسائل الإيحاء المعروفة في النصوص الشعرية القديمة والحديثة، وإذا كان التكرار في اقترانه باللغة الصريحة يعمد إلى الوضوح والتأكيد، والدوران في فلك العنصر المكرر؛ فإنه في الوقت نفسه ينتج الإيقاع الذي يدفع به تكرار الصوت واللفظ والتركيب، والنغم في الشعر هو خدن التكرار، والشكل الخليلي قائم على مجموعة من الالتزامات المتكررة، بدءاً من الوحدة الموسيقية أو التفعيلة، ثم البيت المكون من عدد معين من التفعيلات، إلى أن يتوج بقافية تتألف من صوت مكرر أو مجموعة من الأصوات المكررة، فضلاً عن الإثراء الاختياري للنص الشعري بجملة من ألوان البديع مثل الترصيع والتصريع والجناس، التي تقوم بدورها على التكرار الإيقاعي.

ومن الظاهر أن هذا الأساس (فكرة التكرار)، ليس قاصراً على الشكل الخليلي أو الشعر العربي عموماً، لكنه موجود على أية حال في شعر الدنيا وموسيقاها، يقول الناقد الإنجليزي ريتشاردز في بدء فصل عن الإيقاع والوزن: "يعتمد الإيقاع - كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة - على التكرار والتوقع؛ فأثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص - سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً، أو صوراً للحركات الكلامية - يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره" (57).

وفي حسابني أن الاتساق بين التجربة الشعرية وأسلوب التكرار أظهر ما يكون في تجربة الرثاء، فالإحساس بالفقد يتجدد، وبواعث الحزن تتوالى، فيحضر المعجم ذاته في أحيان كثيرة، وتتداعى التعبيرات المتشاكلة إلى سياقاتها، فيطفر التكرار والإيقاع، وتبقى البراعة في قدرة الشاعر على مدّ التعبير بطاقات من الإيحاء، تسطع من خلاله الدلالة وتتجدد.

يتوزع التكرار في ديوان "إليك يا ولدي" على أكثر من اتجاه، ففضلاً عن التكرار الإيقاعي المتمثل في الصوت واللفظ، يستأثر وزن موسيقي معين بالنصيب الأوفر من مراثيه، وهو بحر الرمل، والمجزوء منه تحديداً؛ إذ يتكرر العزف على وزنه في تسع قصائد

من أصل خمس عشرة قصيدة رثائية، وبقية القصائد الست توزعت على الوافر والمتدارك والمتقارب والرجز والخفيف.

وإذا كان القالب الموسيقي أو الوزن يظل قابلاً لكل ما يصبُّ الشاعر فيه من مواقف وعواطف متباينة؛ بما يجعل الرباط بين الوزن والموضوع الشعري غير وثيق؛ فإن الأمر ليس على إطلاقه، وبحر الرمل يَدَّخِرُ عبر رحلة طويلة مع الشعر العربي كثيراً من المراثي التي نظمت على موسيقاه، حتى غدت ملمحاً من ملامحه، وهو ما استرعى نظر حازم القرطاجني⁽⁵⁸⁾ (ت. 684هـ = 1285م) قديماً، وعبد الله الطيب 59 (ت. 2003م) حديثاً.

وتأتي نغمة الرمل القصيرة بمرونتها وانسيابها استجابة تلقائية للتوتر الانفعالي الذي يتوالى دون توقف، كما تأتي انعكاساً لحزن الأثنى الذي يميل نحو الترنم والرقعة والندب، كأنه الموج القصير يعلو مع الريح الهينة، ولا يلبث أن يعود للانخفاض.

من زاوية أخرى، أوجد طغيان موسيقى بحر الرمل قدراً من الرتبة، سعت الشاعرة إلى التخفيف منها، باعتماد النظام المقطعي في بعض القصائد، وهو ما أتاح بدوره تنوعاً في قوافي المقاطع، ومن القصائد التي سارت على هذا النسق قصيدة "ليت" وهي تتألف من تسعة مقاطع متساوية (أربعة أبيات في كل مقطع)، تبدأ ثمانية مقاطع منها بكلمة واحدة هي "ليت"، ويتخلّى التاسع عن هذه الكلمة، ويمكن الاكتفاء بمقطعين منها لتبصر تشكيل النسق.

المقطع الثاني:

ليت أمّي ساعة الميلاَدِ كانت وأدّنتني
ولدتني .. لأعاني قَدْرِي إذ ولدتني
ليتها بين رؤى أحلامها ما نَشَدَّتْني
المآسي حطّمتني، والرّزايا بدّدتني

المقطع السادس:

ليت باقي العمر لا يَعدُو سويَعاتٍ قصيرةً
ثم أمضي لرحابِ الله في أحلى مسيرةً
لألاقي عنده من كان للقلبِ أثيرةً
وأناجي سحرَ عينيه، وأستافُ عبيره⁽⁶⁰⁾

يتنوع الاسم المسند إلى كلمة ليت، وينتقل من الخاص إلى العام، ومن الاسم إلى الضمير، ومن ضمير الغائب إلى ضمير التكلم (ليت أمي.. / ليت ربي.. / ليتهم.. / ليتنا.. / ليت باقي العمر.. / ليت أن المرء..)، ومع كل طلب يأتي الخبر ذاهباً للاستحالة، ومقارِباً للغرابة في بعض حالاته: الميلاد في زمن الجاهلية، والوَأد، وألا تكون بشراً، والزفاف للقبر، والحياة الأبدية، واختزال بقية العمر، وطلب الدراية بالقدر، وإدراك ما بعد النهاية. هذه الأمنيات تتحول في تسلسلها من النقيض إلى النقيض، ومن السلب إلى الإيجاب.

وينطوي المقطعان السابقان على تضاد في المعنى الكلي لكليهما، فالأول أمنية يائسة قاسية، جامحة إلى أبعد الحدود، والثانية أمنية هادئة راضية، حاملة باللقاء والمناجاة وعناق الأنفاس العاطرة. وفي كل الأحوال ينجح تكرار كلمة "ليت" في مستهل كل مقطع، في صنع ذلك الرباط الدقيق بين المقاطع، بما يسهم في إنتاج دلالة كلية للقصيدة، يعضد وجودها التكرار والإيقاع، وتقف وراءها شعرية واعية بما تكتنزه الأداة من دلالة وإيحاء.

العوامد والمراجع

- (1) تراجع بعض الكتابات في: المسعودي، علي: أسئلة الشمس دراسات في شعر سعاد الصباح، الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، 2014.
- (2) المهنا، عبد الله: تمرد امرأة خليجية، قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح، الكويت: مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، 2015، ص 13-14.
- (3) يمكن الوقوف على نماذج الشعراء المشار إليهم، ونماذج أخرى، ثم مراجعة أساليبهم الشعرية في: - الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس: ديوان الحماسة، تحقيق: عبد المنعم صالح، ج1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 1996، الصفحات 258، 302، 308.

- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: التعاوي والمراثي والمواعظ والوصايا، تحقيق: إبراهيم محمد الجمل، القاهرة: نهضة مصر، 1993، الصفحات 171-173-179-180-193-191.
- الشورى، مصطفى: شعر الرثاء في صدر الإسلام، القاهرة: دار المعارف، 1986، ص 116.
- صالح، مخيمر، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، الأردن: مكتبة المنار، 1981.
- (4) التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، المجلد الرابع، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1983، ص 678-679.
- (5) الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط6، القاهرة: دار المعارف، ص 419-421.
- (6) ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج: ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، المجلد الثاني، ط3، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، 2003، ص 624-627.
- (7) التهامي، أبوالحسن علي: ديوان التهامي، تحقيق: محمد الربيع، ط1، الرياض، مكتبة المعارف، 1982=1402هـ، ص 333-334.
- (8) يراجع: التيمورية، عائشة: حلية الطراز، القاهرة: مطبعة الكتاب العربي، 1952.
- (9) فقي، محمد حسن: الأعمال الشعرية الكاملة، الرياض: الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1401هـ/ 1981، ص 418.
- ولزيد من النماذج يمكن مراجعة: المعطاني، رنا سالم: رثاء الأولاد في الشعر العربي الحديث، مكة المكرمة: بحث لنيل الماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1435هـ، صفحات متفرقة.
- (10) القيرواني، أبو الحسن علي الحصري: الديوان، تحقيق: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، تونس: مكتبة المنار، 1963، ص 245.
- ويراجع أيضاً: صقر، السيد أحمد: شاعر يرثي ولده بديوان، مجلة الرسالة، العدد151، 1936/5/25.
- (11) قنصل، زكي: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ط1، جدة: كتاب الإثنية 2، الناشر: عبد المقصود خوجة، 1995، ص 256.
- (12) القيرواني، ابن رثيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، ج2، ط2، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، 1994، ص 818.
- (13) الجزائر، محمد فكري: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 19.
- (14) الصباح، سعاد: إليك يا ولدي، ط12، الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، 2010، ص 20.
- (15) إليك يا ولدي، ص 37، قصيدة "سؤال".
- (16) إليك يا ولدي، ص 57-59.
- (17) إليك يا ولدي، ص5.

- (18) سوييف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1970، ص 281.
- (19) إليك يا ولدي، ص 19 – 22.
- (20) يراجع: زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون – دار النهار للنشر، 2002، ص 154.
- (21) برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 59.
- (22) أرسطوطاليس: كتاب فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص 95.
- (23) يراجع: جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 187.
- العشييري، محمود: الشعر سرداً، دراسة في نص المفضليات، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014، ص 323.
- (24) جولمان، دانييل: الذكاء العاطفي، ترجمة: ليلي الجبالي، الكويت: عالم المعرفة 262، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2000، ص 86.
- (25) الذكاء العاطفي، ص 86.
- (26) إليك يا ولدي، ص 8.
- (27) إليك يا ولدي، ص 9.
- (28) مندور، محمد: في الميزان الجديد، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004، ص 84.
- (29) البيت للشاعر حطان بن المعلّى، وهو من شعراء صدر الإسلام.
- ورد في: البصري، علي بن أبي الفرج: كتاب الحماسة البصرية، تحقيق: عادل سليمان جمال، ج2، ط1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1999، ص 769.
- (30) الصباح، سعاد: أمنية، ط 13، الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، 2010، ص 33 – 34.
- (31) إليك يا ولدي، ص 33 – 34.
- (32) الحفني، عبد المنعم: المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، ج1، ط1، بيروت: دار نوبليس، 2005، ص 18.
- (33) إليك يا ولدي، قصيدة "خداع"، ص 24 – 25.
- (34) إليك يا ولدي، ص 42.
- (35) إليك يا ولدي، قصيدة "بيتك الأخير"، ص 43.
- (36) ديوان ابن الرومي، ج5، ص 2516.
- (37) إليك يا ولدي، ص 36.
- (38) التعديد في تعريف الفخر الرازي: "هو إيقاع الأعداد من الأسماء المفردة في النثر والنظم على سياق

- واحد، فإن روعي فيه ازدواج أو تجنيس أو مطابقة أو مقابلة أو نحوها، فذلك في غاية الحسن " .
ويذكر محمد عبد المطلب التعديد بوصفه لوناً من ألوان التكرار النمطي .
- يراجع: الرازي، الإمام فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: نصر الله حاجي، بيروت: دار صادر، 2004، ص 174 .
- و عبد المطلب، : محمد: البلاغة والأسلوبية، ط1، القاهرة: لونجمان، 1994، ص 292 .
- (39) يعرف جيرالد برنس تقنية الاسترجاع Analepsis، بأنها " مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة " .
- المصطلح السردي، ص 25 .
- (40) النجدي، إيهاب: منازل النص الأدبي، الرياض: سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد 248، شعبان 1438هـ/ مايو 2017م، ص 199 .
- (41) إليك يا ولدي، ص 14 .
- (42) إليك يا ولدي، ص 41 .
- (43) إليك يا ولدي، الصفحات 31، 37، 39، 46 .
- (44) إليك يا ولدي، ص 46 - 48 .
- (45) الأندلسي، أحمد بن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، ج3، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، ص 211 .
- (46) فضل، صلاح: وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي، القاهرة: دار الجميل، 2003، ص 53 .
- (47) وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي، ص 60 .
- (48) يراجع: العقاد، عباس محمود: بين الكتب والناس، ط4، القاهرة: دار المعارف، 1985، ص 398 .
- (49) بين الكتب والناس، ص 399 .
- (50) إليك يا ولدي، ص 12 .
- (51) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الكويت: مكتبة دار العروبة، 1981، ص 74 .
- (52) إليك يا ولدي، ص 35 - 37 .
- (53) إليك يا ولدي، ص 57 - 59 .
- (54) إليك يا ولدي، ص 61 - 62 .
- (55) إليك يا ولدي، ص 40 - 41 .
- (56) شكري، عبد الرحمن شكري: المؤلفات النثرية الكاملة، تحرير وتقديم: أحمد إبراهيم الهواري، ج2، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 809 .
- (57) رتشاردز، أ.أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 416، 2005، ص 185 .
- (58) يقول القرطاجني: " فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة . . ،

وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر".

- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، تونس: الدار العربية للكتاب، 2008، ص241.

(59) يراجع: الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، الكويت: مطبعة حكومة الكويت 1409هـ / 1989م، ص148 وما بعدها.

(60) إليك يا ولدي، ص47، 49.