ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/
JTUH

The Relationship of Transition and Transformations in Souad Al-Sabah's Poetry

liqaa Hamid Abdalla Dakhil

Tikrit University College of Arts, Department of Arabic Language and Literature

Supervisor Hamad Mahmoud Dokhi

Tikrit University College of Arts, Department of Arabic Language and Literature

* *Corresponding author: E-mail* : LH230062prt@st.tu.edu.iq

***Keywords*:**
Presence
Absence
Color
Language
style

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 15 July 2024
Received in revised form 25 July 2024
Accepted 17 Aug 2024
Final Proofreading 1 Nov 2024
Available online 2 Nov 2024
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

Suad Al-Sabbah's is a unique contribution to Arabic literature, presenting poetic reflections that highlight the human and philosophical aspects of death, offering readers new and inspiring perspectives on the meaning of existence and the human experience. Thus, Al-Sabbah's poetry emphasizes how death can serve as a bridge between reality and metaphysics, between worldly life and spiritual, eternal questions. Through her poetry, death becomes not just an end, but a beginning for a deeper and more comprehensive understanding of existence. Through rich and expressive poetic expression, Al-Sabbah offers an optimistic and contemplative view of death, enhancing the aesthetic and spiritual value of poetry in addressing one of the most difficult and sensitive topics in human life.

Moreover, the poetess's experience of death revolves around a duality of presence and absence, starting from the absence of her son before his birth and the absence of her creative experience before entering the realm of creative writing.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.31.11.2024.02

علاقة الحياة والموت في شعر سعاد الصباح الأنتقالة والتحولات

لقاء حامد عبدالله دخيل/ كلية الآداب / جامعة تكريت

حمد محمود دوخي/ كلية الآداب / جامعة تكريت

الخلاصة:

يُعد شعر سُعاد الصَّبَّاح مساهمة فريدة في الأدب العربي، حيث تُقدم تأملات شعرية تُبرز الجوانب

الإنسانية والفلسفية للموت، مُقدمة للقراء وجهات نظر جديدة ومُلهمة حول معنى الوجود والتجربة الإنسانية. ومن ثمَّ فإن شعر الصباح يُبرز كيف يمكن للموت أن يُشكل جسرًا بين الواقع والميتافيزيقا، بين الحياة الدنيوية والتساؤلات الروحية والأبدية. من خلال شعرها، يُصبح الموت ليس فقط نهاية، بل بداية لفهم أعمق وأشمل للوجود، ومن خلال التعبير الشعري الغني والمعبر، تُقدم الصباح نظرة متفائلة ومتأملة للموت، مما يُعزز من القيمة الجمالية والروحية للشعر في التعامل مع أحد أكثر المواضيع صعوبة وحساسية في الحياة الإنسانية.

كما أنَّ تجربة الموت لدى الشَّاعرة دائرةً تدور في محيطها ثنائيَّة الحضور والغياب، تبدأ من الغياب غياب ولدها قَبل مولده وغياب تجربتها الإبداعيَّة قَبل دخولها عالَم الكِتابة الإبداعيَّة.

وختامًا فإنني لا أزعم الكمال لهذا البحث، فالكمال صفة لله وحده، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلى الله تعالى على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

كلمات مفتاحية:-
حضور، غياب، اللون، اللغة، الأسلوب، الموت، الم الفقد.

المقدمة:

سعاد الصُّباح بوصفها شاعرةً أيديولوجيةً ملتزمةً ومسكونةً بمصير وطنها الكويت وقضايا أُمّتها منذ القِدم وبخاصَّةٍ المرأة، فقد شكَّلَت ثنائية الحياة والموت بنية أساسيَّة في شِعرها عَبر مسيرتها الزَّاخرة. حيث كان له حضور قوي في حياتها من ألفها إلى يائها، بداية من دعم زوجها له منذ زواجها المبكر ومرورًا بفقدها لولدها (مبارك) ثمَّ زوجها أيضًا، فكانت تسير جنبًا إلى جنبٍ مع الموت، وحينها كانت الشَّاعرة تؤمن بأنَّ في غياهب الموت تكمن خميرة الحياة، وتُدرك أنَّ زمن الحياة لن يأتي إلَّا بنفي زمن الموت.

مشكلة البحث:

تجربة الموت لدى الشَّاعرة دائرةً تدور في محيطها ثنائيَّة الحضور والغياب، تبدأ من الغياب غياب ولدها قَبل مولده وغياب تجربتها الإبداعيَّة قَبل دخولها عالَم الكِتابة الإبداعيَّة.

منهجية البحث:

بدأت بطريقة منظمة من خلال البحث في حياة الشاعرة منذ نعومة اظافرها وتطورها في الادب وانتاجاتها المستمرة في جميع مراحل حياتها.

لاقة الحياة والموت في شِعر سعاد الانتقالة والتَّحوُّلات

إنَّ الموت فعل كوني يشغل تفكير الإنسان منذ نشوء الخليقة وامتدادها، على اختلاف جنسياتها وعقائدها ولُغاتها وفلسفاتها ورؤاها، وهو يُشكِّلُ التَّهديد المستمر لوجوده، يظلُّ يؤرقه ويثير في نفسه دواعي القلق والمعاناة. وقد "انتبهت الأُمم البدائيَّة بوعي أو بلا وعي إلى مصيرها المحتوم بفناء الجسد فأوجدت الميثولوجيا وأحاطتها بطقوسها الاحتفاليَّة، وكرَّستها ضمن عاداتها اليوميَّة لتحقيق توازن وانسجام خلال صراعها مع الزَّمن، فكانت أن نفت مفهوم الموت السَّلبي، وأكَّدت على الانبعاث، وجعلته حقيقة قائمة في الواقع، وحشدت له الأقاصيص الخارقة والأبطال الأسطوريين"[(i)].

وكما شغل الموت تفكير الإنسان البدائي فأوجد الأسطورة، حيَّر الفلاسفة والمفكِّرين ودفعهم للاجتهاد في تعريفه وتفسيره، وأصبح فيما بَعد "فضاء الشُّعراء الرّحب ليلتقي فيه الفعل الشِّعري والفلسفي والأسطوري التقاء حميمًا ومثمرًا من خلال تفاعله مع الذَّات الشَّاعرة، وإنجازه الرُّؤية الشِّعريَّة القائمة على أيدلوجيَّة التَّغيير تمرُّدًا وتضحيةً وثورةً"[(ii)].

وسعاد الصُّباح بوصفها شاعرةً أيديولوجيةً ملتزمةً ومسكونةً بمصير وطنها الكويت وقضايا أُمّتها منذ القِدم وبخاصَّةٍ المرأة، فقد شكَّلَت ثنائية الحياة والموت بنية أساسيَّة في شِعرها عَبر مسيرتها الزَّاخرة. حيث كان له حضور قوي في حياتها من ألفها إلى يائها، بداية من دعم زوجها له منذ زواجها المبكر ومرورًا بفقدها لولدها (مبارك) ثمَّ زوجها أيضًا، فكانت تسير جنبًا إلى جنبٍ مع الموت، وحينها كانت الشَّاعرة تؤمن بأنَّ في غياب الموت تكمن خميرة الحياة، وتُدرك أنَّ زمن الحياة لن يأتي إلَّا بنفي زمن الموت[(iii)].

فسعاد الصُّباح لَم يبقَ في جُعبتها غير الشِّعر لتمارس من خلاله الحياة، بَعد أن حاصرتها سِهام الموت من كلِّ جانبٍ، ونَهشت أنياب الاستلاب أيقونتي الحياة منها، وشلَّت فواعل الفقد كلّ الحركة في حياتها الواقعيَّة، وتراخت كُتل الاحتمال البشري تحت وطأة الاغتراب بَعد فقدها لفلذتي كبدها في حادثين منفصلين ومن بَعد ذلك فقدِها لزوجها:

"هلْ أبوحُ اليومَ بالشَّجْو لأحبابي وقومي؟

فلعلَّ البوحَ يَجلو عن فؤادي بعضَ همِّي ..."[(iv)]

هذا، وقد مَنحت الشَّاعرة سعاد الصُّباح نَصّها الشِّعري فضاءات دلاليَّة كثيرة، تلفت الانتباه، فانفتح النَّصّ عندها على مصراعيه، باحثة عن الحياة، وكانت تلحُّ بطلبها، وتتشبث بالحياة القائمة على المحبَّة رغم كلّ الصُّعوبات، وتتحدَّى الشَّاعرة واقعها رغم أنَّ أمثال «كليب» المتعجرف لا يرحم، ولا يعرف قيمة الإنسان، فتقول:

"أسْميكَ رَغْمَ احْتِجَاجِ قُرَيْشٍ

حَبِيبِي

وَرَغْمَ احْتِجَاجِ كُلَيْبٍ ..

حَبِيبِي

وَأَعْرِفُ أَنَّ حُدُودَكَ لَيْسَتْ تُحَدّ

وَأَنَّ رُمُوزَكَ لَيْسَتْ تُحَلْ

وَأَنَّ قِرَاءَةَ عَيْنَيْكَ

مِثْلَ قِرِاءَةِ عِلْمِ الغُيُوبِ."(٧)

الذات والموضوعية في شعر سعاد الصباح:

ولعلَّ دارس شِعر سعاد الصُّباح يلفته ذلك القرب بين الذَّات والموضوع إلى حَدِّ التحامهما، بل إلى حَدِّ جدليَّة العلاقة بينهما، وكأنَّها تقوم بعمليَّة تذويب لموضوعها الَّذي تُجسِّده شِعرًا كالحياة، أو الموت وغيره، فما تكاد تحسُّ موضوعًا حتَّى يصبح جزءًا منها، وتلقي عليه من ظلال ذاتها بشكلٍ لافت. فالدَّارس لا يستطيع أن ينكر الجانب الذَّاتي للغتها في تشكيل الموضوع، بالقدر الَّذي لا يمكن لهذا الدَّارس أن يلغي الجانب العلمي والموضوعي لتلك اللُّغة، الَّتي تقوم على أصول النَّحو وقواعده الَّتي لا يمكن تجاوزها إلَّا بقدر ما يتطلَّبه الإبداع الذَّاتي أو الفردي. ولعلَّ تجربة سعاد الصُّباح في مجموعتها «إليك يا ولدي» تُمثِّل خير دليل على جدليَّة تلك الثُّنائيَّة بين الذَّات والموضوع لتنقلها إلى عالَم القارئ أو المتلقي فتثير فكره، وتجعله يعايش تجربة الشَّاعرة في قدرتها على دمج الذَّات بالموضوع حتَّى لتتلبس الذَّات موضوعها، بحيث يصعب الفصل بين معنى ذاتي وآخر موضوعي.

لقد اندمجت الذَّات بموضوعها أيَّما اندماج، فصارت ذاتًا متموضعة من خلال ما فجَّره حزن الشَّاعرة على فلذة كبدها، فما لبثت الذَّات أن توغَّلت في موضوعة الحزن أيَّما توغُّل، وانقسمت بين آلام التَّمزُّق وحُبّ الحياة الَّتي تتمناها لولدها، حيث تقول:

لَقَدْ حَجَبَ الّحزْنُ عَنّي الوُجُودَ

وَأَمْسيْتُ أَشْتاقْ حِضْنَ الفَناءْ

كَرِهْتُ الَحياةَ وَمَا فِي الحَياةِ

كَرِهْتُ التَّفاهَةَ وَالتَّافِهينَ

وَفَرْطَ الجُحودِ، وَشُحَّ الوَفاءْ

(...)

لَعَلَّكَ يَارَبِّ تَرْحَمُ ثُكْلي

وَتَنْزِعُ مِنْ شَوْكِهِ مَا تَشَاءْ."[vi]

من خلال ما سبق، فقد يقول قائل: إنَّها تتفجَّع على ولدها، وهذا شيء صحيح، ولكنَّه لا ينفي مطلقًا أن تلتقي معها أو تلتقي في حزنها مع تفاعل أشمل وأعم يتمثَّل كلّ الأمهات اللاتي فقدن فلذات أكبادهن، ولعلَّ في تقديمها مجموعتها الشِّعريَّة ما يدلُّ على صدق إحساس في كلِّ الثَّاكلات حيث تقول في الإهداء: "إلى ولدي .. وإلى الأمهات اللاتي شابت في عيونهن الدُّموع أهدي كلماتي".

فهي تستحضر حزن الخنساء على أخيها صخر، وشِعر المراثي في التُّراث العربي، لتجسِّد عذابات الفاقدين في لحظةٍ إنسانيَّة فريدة، لنحسّ بحضورٍ طاغ لكلِّ الرَّاثين الفاقدين بدءًا بالخنساء، ومرورًا بابن الرُّومي، وانتهاء بنزار قباني في رثاء ابنه وزوجته.

وعليه، فقد أخذ نتاج سعاد الصُّباح الشِّعري والإنساني والفكري شكل الوفاء أكثر من شكل الرِّثاء، فكانت دومًا تخاطبه واقعاً ووجوداً وحضوراً شاخص أمامها بهيئته وبتاريخه، على الرغم من أنَّه عاطفي واع ومدرك لحجم الغياب في الوقت ذاته، وليس من قبيل الاحتجاج على الفقد. فلم يتضح من كلِّ ما كتبت أنَّها ترفض هذا الغياب أو تحتج على المقادير، بل إنَّها تقبل ما حدث بنفسٍ راضية، وفي الوقت ذاته تعيد تشكيل الحضور بشكلٍ آخر، فإنجازاتها امتداد لحضوره، وأولادها استمرار لهيبته، وذكرياتها إعادة تشكيل واقع فات لواقعٍ سيأتي[vii]. فتقول الشَّاعرة سعاد الصُّباح:

"لا تَسَلْنِي عَنْ دُموعِي إنَّهَا ماءٌ وَنَارْ

تَلتَقِي فِيْها البَراكيْنُ بأَمْواجِ البِحَارْ

وَأَنَا أُرْخِي ابتِسَاماتِي عَلى الحُزْن سِتَارْ

بَعدَ أَنْ ضَيَّعَتِ الأَيَّامُ أَحْلامِي الكِبَارْ

وَذَوى الوَرْدُ مِنَ الرَّبْوَة، والعُصْفور طَارْ

وَغدا الفِردوْس مِنْ بَعْدِكَ تِيْهاً وَقِفَارْ."[viii]

فالشَّاعرة في الأبيات السَّابقة، تُجسِّد حزن كُلّ أُمٍّ على ابنها، وحزن كلّ أختٍ على أخيها، فكأنَّها تقوم بدور الأُمّ بوصفها أُمًّا ثاكلة، وبدور الأُمهات الثَّاكلات، وتُعبِّر عن لسان حال المحرومين من خلال نوازع الذَّات الَّتي تلتقي مع ذوات الآخرين ممَّن يعانون الوجع نفسه، ويحملون هَمّ الفقر[ix]. ولقد كانت

تؤكِّد في مقالاتها الصَّحفيَّة على مشاركة النَّاس، فتقول: هدفي هو أن أزرع بذرة الحُبّ في كلِّ مكانٍ وأن أقتسم الدَّمعة والضَّحكة مع النَّاس أجمعين وأن أسعد من أعرفهم ومن لا أعرفهم، وأن أضع نفسي في خدمة الحرِّيَّة والدِّيمقراطيَّة حتَّى أموت(x).

وتستمر الشَّاعرة سُعاد الصُّباح في هذا النَّفس الحزين، لتنتقل من حزنها الخاص إلى حزن الأُمَّة على غياب «معتصم» ينقذها ممَّا وصلت إليه، دون أن تُصرِّح بما تود قوله، وإنَّما تكتفي باستخدام صيغة اسم المفعول (معتصم)؛ لتتجاوز معناها اللُّغوي، إلى ما تثيره في النَّفس العربيَّة من استحضار للتاريخ، حيث تقول:

"لَا تَلُمْنِي يَا حَبِيبِي إنْ تَوالَى أَلَمِي

وَاكْتَسَتْ نَضْرَةَ أَيّامِي بِلَوْنِ الظَّلَم

فَتَطَلَّعْت إِلَى الحُبِّ الحَنونِ المُنعِمِ

وَتَرامَيْتُ عَلَى حِضْنِكِ..أُلْقِي ضَرَمَي

وَلَمِنْ أَشْكو عَذَابي؟وَعَلَى مَنْ أرْتَمي؟

أَنَا لا أَمْلِكُ إِلَّا أَنْتَ.. مِنْ مُعْتَصَمِ."(xi)

هكذا تبدو الفجيعة وهي تسكن ذات الشَّاعرة، وتحلُّ في كلِّ مساحةٍ من مساحات نفسها وجسدها وعقلها، دون أن تبارح موضوع الرِّثاء الَّذي عهدناه في نماذج الشِّعريَّة العربيَّة، إلَّا لتعود إليه ثانية من باب رثاء الابن البار الَّذي رحل عن عالمها ولكن بشكلٍ جديد ورؤية جديدة.

العدول والأسلوب في شعر سعاد الصباح:

وقد أَلفت الشَّاعرة سعاد الصُّباح الخروج على القاعدة اللُّغويَّة والميل دومًا للأسلوب العدولي فلن نجافي الحقيقة إذا ما قلنا إنَّ قصائد سعاد الصُّباح ما هي إلَّا انحراف عن المعنى الحقيقي في الأغلب الأعم ولجوء للأسلوب العدولي بشكلٍ منقطع النَّظير لجذب الانتباه وإثارة الدَّهشة وتضمين الكلمات إيحاءات أدبيَّة ونفسيَّة ثريَّة، لذا صار من العسير تتبُّع العدول عن الأصل في قصائدها كلّها واستقصائها جميعًا، وإلَّا فنحن بصدد سرد لكلِّ دواوينها الشِّعريَّة فلنحاول إثبات هذه الحقيقة من خلال النَّموذج التَّالي، حيث تقول:

"هذي بلادٌ .. تَخْتِنُ القصيدةَ الأُنثَى ..

وتشنِقُ الشَّمسَ لدى طُلوعِها

حفظًا لأمنِ العائلةْ

وتذبَحُ المرأَةَ إن تكلَّمَتْ

أو فكَّرَتْ

أو كتَبَتْ

أو عشقَتْ

غَسلاً لعارِ العائلةْ .. ."[xii]

يُلاحظ من خلال أبيات القصيدة السَّابقة، أنَّ الشَّاعرة سعاد الصُّباح تتخلَّى في البيتين الأوَّلين عن الدّلالات الأصليَّة للكلمات وتؤثر لُغة شِعريَّة بحتة لتظهر مدى ما تتعرَّض له المرأة الشَّرقيَّة من ظلمٍ فادح في المجتمع، والحياة على وجه العموم فتستعمل الفعل (ختن) مع القصيدة الأنثى وليس هناك قصيدة ذَكر وأخرى أنثى حتَّى تختن من الأساس فالقصيدة الأنثى هي مجرَّد رمزيَّة للمرأة العربيَّة عند الشَّاعرة سعاد الصَّباح وكذا الشَّمس ومن هذا الَّذي يستطع أن يشنق الشَّمس عند طلوعها وبذلك تكون شاعرتنا قد عدلت عن اللُّغة المعياريَّة المألوفة إلى اللُّغة الأدبيَّة المجازيَّة حتَّى توقظ المشاعر المخدرة والضَّمائر الميتة وتجذب الانتباه للجريمة النَّكراء الَّتي ترتكب بحقِّ المرأة العربيَّة، والكويتيَّة بصفةٍ خاصَّة.

اللون ودلالته على شعر سعاد الصباح:

هذا، وقد حاز اللّون الأسود على المكانة الأُولى في شِعر سعاد الصُّباح فتكرَّر استخدامه ٣٢ مَرَّة في مختلف دواوينها، ومنه قولها:

"ودُمُوعي في ضُحَى المأسَاة شَلَّالٌ سَخِينْ & وثيابي السُّودُ تَنْعاني لدُنْيا اليائسينْ"[xiii].

في البيت السَّابق، جعلت الشَّاعرة اللّون الأسود لون الحزن واليأس الَّذي سيطر عليها وجعلها تلبس الحداد الَّذي يُمثِّل الأفكار الفارغة والسَّخيفة. فإنَّ الأسود جعل الشَّاعرة سعاد ضمن الأشخاص اليائسين الَّذين ليس لهم أمل في هذه الدُّنيا فملّوا الحياة وسئموها. فالشَّاعرة في الفقرة ذاتها تشير إلى ورودها في دنيا اليائسين:

"يرسي سَوادَ النُّور فوقَ الهضَابْ & ويرْسُم الخوْفَ على كلِّ بابْ"[xiv].

ومن دلالات اللّون الأسود، بيان الخوف كما أشارت إليها الشَّاعرة في هذا القسم. فإنَّنا نرى هنا الانزياح في قول الشَّاعرة، حيث جعلت للنور الَّذي هو أبيض أو أصفر، سوادًا يرسي فوق الهضاب. فترسم لنا صورة في السَّماء تدلُّ على الظُّلمة ونفهم من خلال هذه الصُّورة، أنَّ الحالة الَّتي وصفتها الشَّاعرة، تدلُّ على وجود الخوف فاختارت اللّون الأسود حتَّى تسوق أذهاننا إلى المعنى المتوخَّى عندها.

وفي هذا الصَّدد تقول الشَّاعرة أيضًا:

"يا سيدي:

لكمْ أنا أشعُرَ بالإحباطِ

والدُّوار ..

والإعياءْ ..

فلا تؤاخذني على كآبتي

إذا قرأتَ هذه القصيدةَ السَّوْداءْ ..."[xv]

في المقطع السَّابق، يدلُّ اللّون الأسود على الإحباط والزَّوال والعدم. فتصف الشَّاعرة سعاد الصُّباح قصيدتها بالسَّوداء وهي تعلم أنَّ الأسود يدلُّ على حالات الحزن والكآبة الَّتي صرَّحت بها. فتعتذر حبيبها أن لا يحزن من قراءة هذه القصيدة المليئة بالأفكار السَّوداويَّة، فهذا أيضًا نموذج من أنواع الانزياح في شِعرها.

وتقول سعادة الصُّباح أيضًا:

"تصرَّف

كذئبٍ يجيدُ ثلاثَ

فلن تستطيع اختراق حُصُوني

ولن تستطيعَ احتواءَ جَنُوني

ولن يستطعَ جُنودُك

أن يشْرَبُوا قَطرةً

من سوادِ عُيوني."[xvi]

إنَّ الشَّاعرة تعتقد أنَّ الرَّجل الشَّرقي أخذ في العصر المعاصر يتصرَّف كتصرُّفه في حياة العصر الجاهلي. إنَّه لا يتغيَّر ولا يتحسَّن ويريد المرأة أن تكون له حسب ولا يعطيها أي حرِّيَّة لتعيش عيشة راضية. لكن سعاد الصُّباح تخالف الرَّجل وتصفه كابن آوى أو ذئب يريد خداع المرأة الشَّرقيَّة. إنَّه يبحث عن موتها وإزالتها كما كانت تفعل العرب في الحياة قديمًا. فالشَّاعرة تسخر من الرَّجل وتقول له: "تصرَّف كما شئت لكنَّك لن تستطيع أن تفوز في تعذِّيك عليَّ ولا يستطيع جنودك أن يقتلوني". إنَّ استخدام الشَّاعرة للون الأسود هنا يدلُّ على جمالها، فهي في الفقرات السَّابقة تُصرِّح بأنَّ هذا الرَّجل لا يستطيع أن يأكل من لحمها وتعتقد أنَّ الرَّجل الشَّرقي لا يكون بإمكانه أن يستثمرها.

وتقول سعادة الصُّباح أيضًا:

"يا سيدتي:

إنَّا امرأة لها مثلُ عَينَيك السَّوداوَينْ

لا تتعشى وحدها في مدينَتنا...

هذا ليس من تُراث باريسْ

ولا من أخلاقِها."[xvii]

يُلاحظ من خلال المقطع السَّابق، أنَّها جعلت وصف العيون بالسَّوداء كأحد مظاهر جمال المرأة كما كانت عادة العرب منذ قديم الحياة إن يتغزَّلوا بالمرأة وسواد عيونها. فهي تصف عيونها بالسَّوداء وهذا ليس من مظاهر الجمال عند العرب فحسب، بل تُبيّن لنا الشَّاعر إنَّ رجال باريس أيضًا يحبّون المرأة ذات العيون السَّوداء، فاللّون الأبيض هنا ينتقل من وصفه المعُبّر عن الحزن والموت إلى الجمال ونبض الحياة.

فتكمن معاناة الشَّاعرة ليس في ثُكل التَّجربة الشِّعريَّة وحدها، وتجرُّعها مُرَّ علقمِها، وإنَّما في محاولاتها ودورها كشاعرةٍ إن تُحيلَ المألوفَ اليومي إلى لوحةٍ فنيَّةٍ تَعْبَقُ فيه أيقونات الجمال، وتقفز فوق حواجز الاعتيادي لتُشكِّلَ من خلال اللُّغة «موتيفات» فنيَّة، وتنسج من خيوط ألمها بهارج تنثرُ في الواقع روح الجمال في كلِّ ما يحيط بها، فالشِّعر هو أعلى درجات الفنون الَّتي تتشكَّل منها نظريَّة الجمال[xviii].

وتقول سعاد الصُّباح أيضًا:

"الثَّلجُ في "مِجيفْ"

أسودُ .. أسودْ

والمتزحلقونَ على الجليد

يتزحلقونَ على أسلاك أعصابي."[xix]

فيما سبق، تصف الشَّاعرة سعاد الصُّباح الثَّلج بصفةٍ ليس مصوغة له والانزياح يتجلَّى في هذا المثال، حيث جعلت الشَّاعرة للشِّعر معنى متميّزًا بهذا المصطلح الجميل؛ فاستخدمت الصِّفة غير المناسبة للموصوف لأنَّ لون الثَّلج عادة يكون أبيض؛ والشَّاعرة في حالةٍ كئيبة فلا ترى الجمال بجماله، بل ترى كلّ شيءٍ بلون كدر يدلُّ على الحزن.

وتقول سعاد الصُّباح أيضًا:

"بَاذِلًا فِي جهدِه من دَمِّه الغَالي مِدَاد

لِوفَاق العُرْب بعدَ المِحَن السُّود الشِّدادْ."[xx]

هذه المحن الَّتي تحكي عنها الشَّاعرة هنا، مليئة بالأحزان والهموم؛ وأعباءها أثقلت إعتاق العرب. فأي لون غير الأسود يستطيع وصف هذه الحالة الَّتي وقعت العرب فيها. فالسَّواد يليق بالمحن والمخاطر الهالكة، بما إنَّ للأسود من دلالاتٍ حزينة وكئيبة تدعو إلى الموت والظّلمة، فإنَّ صفة الأسود للمحن يدلُّ على الانزياح في كلام الشَّاعرة.

وقد شكَّلَ التَّشبيه ملمحًا انزياحيًّا مُهمًّا في ديوان «إليك يا ولدي»، فهو تعبير عن ذات الشَّاعرة الحزينة المنكسرة على فقد فلذة كبدها، تقول في قصيدة «حديث إلى نفسي»:

"ادفعي زَوْرقي إلى النُّور يا

نفسي، وسيري به لبَرِّ الأمانِ

وكفى ما احتَملْتُ من شجنِ

اللَّيلِ، وعَصف النَّوى،

وظُلم الزَّمان ...

كُنتِ كالرّوضِ تزدهين على

الكونِ بسحر العطور

والألوان ...

كُنتِ كالشَّمسِ تغمرين مَدى

الأرضِ باحتواء حُسنكِ النُّوراني

فتَحوَّلتِ كالخرائبِ والأطلالِ

مأوى للبُومِ والغربانِ

وتبدلتِ فالزُّهور هشيمٌ،

والنَّدى أدمعٌ على الأجفانِ."[xxi]

في الأبيات الشِّعريَّة السَّابقة، شَبَّهت الشَّاعر سعاد الصُّباح نفسها قَبل فقد ولدها بأنَّها كالرّوض، وكالشَّمس وتحوَّلت بَعد فقد ولدها إلى خرائب وأطلال تأوي إليها البُوم والغربان، والطّلل هنا ما هو إلَّا تعبير عن ذات الشَّاعرة الحزينة المنكسرة، وهي هنا تجري على عادة سابقيها من الشُّعراء العرب عند تناولهم الصُّوره الطَّلليَّة، فعندما يبكي الشَّاعر الطّلل يبكي الحياة[xxii]. ويتجلَّى الجمال في هذه الصُّوره من اعتماد الشَّاعرة التَّشبيه في إظهار المفارقة بين الحال الَّتي كانت عليها نفس الشَّاعرة قَبل فقد ولدها،

والحال الَّتي آلت إليها بَعد غيابه عنها ممَّا ساعد على الكشف عمَّا في نفسها؛ كون التَّشبيه يقود في النِّهاية إلى تشاكل الطَّرفين رغم التَّباين الظَّاهر بينهما؛ "لأنَّ الطَّرفين المختلفين شكلًا متفقين مضمونًا، وهو أمر لا يتأتَّى للإنسان العادي، فالموجودات ماثلة أمام الجميع، ويعجز غير المبدع عن الجَمع بينها على هذا النَّحو"[xxiii].

ثمَّ تذكر أنَّها بَعد أن كانت زهرة مليئة بالنَّدى أصبحت هشيمًا وإنَّ ندى الوردة أصبح أدمعًا على الأجفان، وهذا الأمر يوحي بسرعة التَّحوُّل والانتقال وعنصر المفاجأة، وهو أمر غير متوقَّع ممَّا يجعل المصيبة أشدّ إيلامًا بنفس الشَّاعرة وعدم التَّوقُّع بالصُّوره التَّشبيهيَّة هو الَّذي يُجسِّد انزياحًا يقوم على المفاجأة الَّتي تضع القارئ أمام عالم جديد من العلاقات لَم يكتشفها من قَبل، والشَّاعرة هنا لجأت إلى التَّشبيه البليغ؛ لأنَّ التَّشبيه البليغ يجعل المشبه والمشبه به كأنَّهما شيء واحد لذا عدَّ هذا النّوع من التَّشبيه من أعلى مراتب التَّشبيه في أداء الوظيفة البلاغيَّة، وفي قوَّة المبالغة[xxiv].

الحضور والغياب في شعر سعاد الصباح:

تُشكِّل تجربة الموت لدى الشَّاعرة دائرةً تدور في محيطها ثنائيَّة الحضور والغياب، تبدأ من الغياب غياب ولدها قَبل مولده وغياب تجربتها الإبداعيَّة قَبل دخولها عالَم الكِتابة الإبداعيَّة، ثمَّ يتحوَّل الحضور إلى غيابٍ لمَدَّة عامين بموت ولدها، وتوقفها عن الكتابة، ثمَّ يتحوَّل الغياب إلى حضورٍ، ولكن حضور يخرج من شرنقته الوجوديَّة إلى فضاء الحضور الإبداعي من خلال القلم/ القصيدة وهذا ما تُمثِّله العتبة الأُولى من عتبات قصائد الدِّيوان قصيدة (مقدِّمة)، الَّتي تكتنزُ بفواعل الحضور وتشحنها الشَّاعرة بدفقاتٍ قويَّة يبلغ فيها صوتها أعلى درجات الحضور ويبدو الغياب في أصغر صوره عند درجة الصِّفر، ثمَّ تغرق الشَّاعرة بَعد ذلك في محيط الاستيلاب/ الموت/ الغياب إلى أدنى درجات القاع عَبر كلِّ قصائد الدِّيوان (ديوان «إليك يا ولدي»)[xxv].

وفي قصيدتها «أيَّها القاسي» تخاطب الشَّاعرة ولدها «مبارك»، فتقول:

"أيُّها القَاسِي الَّذي اسْتَحكمَ في

القلبِ فَجار

أنْتَ يا مَنْ كُنتَ في لَيلي

مصابيح النَّهار

أنْتَ يا مَنْ كُنتَ في صحراءِ

أيَّامي اخْضرار

لا تَسلْني عنْ هُمومي فهي

منْ غير قَرار

لا تَسلْني عن دموعِي إنَّها

ماءٌ ونارٌ

تلتقِي فيها البَراكينُ بأمواجِ

البحار

وأنا أرخِي ابتسامَاتِي على

الحُزنِ سِتار

وذَوي الوَردُ من الرَّبوةِ

والعُصفور طَار

وغدا الفردَوسُ منْ بعدِكَ تَيْها

وقفار

لا تَسلْني مَاتتْ الألفاظُ وانفضَّ

الحِوار

وأحاط الشَّجنُ الضَّاري بقلبِي

كالسّوار."[xxvi]

بدأت الشَّاعرة هذا المقطع الشِّعري السَّابق من قصيدتها بتشبيه ولدها «مبارك» بأنَّه مصابيح النّهار في ليلها، والاخضرار في صحراء أيَّامها، وبموته المقدَّر ضاع مَن كان ينير لها الحياة ويجعلها خضراء زاهية، ونرى هنا إنَّ العبارات انزاحت عن معانيها الحقيقيَّة عن طريق الصُّور التَّشبيهيَّة البليغة؛ لتبالغ الشَّاعرة بمكانة ابنها العالية في حياتها وكيف إنَّ حياتها تغيَّرت بَعد موته، ولا بدَّ إن الحالة النَّفسيَّة للشاعرة هي الَّتي قادتها إلى اصطناع تلك الصُّور، فحين أرادت أنْ ترثي ولدها وتوضّح مكانته في قلبها وحياتها جاءت بتشبيه لا يخفى من أحدٍ فمَن لا يعرف قيمة الضّوء في العتمة أو قيمة الاخضرار في الصَّحراء، فهذا الضّوء وهذا الاخضرار هو «مبارك» ولدها، وبذلك تعدل/ تنتقل الشَّاعرة عن المعنى الحقيقي للمصباح والاخضرار إلى معنى آخر تجعلها معادلين لولدها «مبارك» وزاد من هذا التَّشبيه قوَّةً وتأكيدًا اعتمادها التَّشبيه البليغ، الَّذي يُعَدُّ من أقوى أنواع التَّشبيه؛ "لِمَا فيه من ادعاء أنَّ المشبه هو عين المشبه به"[xxvii].

وتستمر الشَّاعرة بالانزياح الاستبدالي عن طريق الصُّور التَّشبيهيَّة المتتالية في هذا المقطع من القصيدة، فدموعها خليط من ماءٍ ونارٍ، وهي ترخي ابتساماتها على الحزن ستار، والفردوس من بَعد موت ابنها تيها وقفار وأحاط الحزن قلبها كالسّوار. وفي ذلك كلّه دلالة على عمق مأساتها وحزنها على فقد ولدها فلا حياة بَعد وفاته وكلّ شيء بَعده لا قيمة له ولا لذَّة فيه حتَّى الفردوس. وممَّا لا شكَّ فيه إنَّ طبيعة الموقف الانفعالي الَّذي يعيشه الشَّاعر تفرض عليه أن يقيم علاقات جديدة مع أشياء لا يمكن إن تُقام معها علاقات في الواقع لكن انفعال الشَّاعر دفعه إلى ذلك، فالتَّعبير عمَّا في نفسه من انفعالاتٍ بالأسلوب التَّقليدي غير مجدي؛ لذا يلجأ إلى إثارة حالات مشابهة في نفس المتلقي عن طريق الانزياح بتطويع ألفاظ اللُّغة؛ لتتلاءم مع ما يقصده من دلالاتٍ.

وتقول في قصيدتها «موعد مع الجنَّة»، وهي تخاطب ولدها «مبارك» الَّذي طالته يدّ المنيَّة:

"أيا دنيا من الآلام أسري في

دياجيها

أكابدها .. ولا أدري متى أو

أين أُلقيها؟

فيا وَلدِي ويا ذُخْرِي من الدُّنيا

وما فِيها

أجب .. مَنْ يغلب النَّارَ الَّتي

شَبَّتْ ويُطفِيها

أما تشهدُ أيَّامي وما أقسَى

لَياليها؟؟!

تُعذِّبنِي دقائِقُها .. وتحرقني

ثَوانِيها

أيا لوعةَ قلْبِ الأُمّ إنْ مَاتتْ

أمَانِيها

فلا الشَّكوى تؤانسها، ولا

الصَّبرُ يُواسِيها

تَولَّت فرحةُ الدُّنيا فعاشتْ في

مآسِيها."[xxviii]

ففي قولها: "أيا دنيا من الآلام" شبَّهت الشَّاعرة ولدها «مبارك» بأنَّه دنيا من الآلام، وحذفت المشبه «مبارك» على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة، وفي قولها: "يا ذخري" استعارة تصريحيَّة أيضًا؛ إذ شبَّهت الشَّاعرة ولدها «مبارك» بالذّخر وحذفت المشبه، فهو ذخرها من هذه الدُّنيا وكلّ شيءٍ عندها إلَّا أنَّ يدّ المنية كانت أقوى من أحلامها فأخذته على غير موعدٍ وفي كلا التَّعبيرين السَّابقين عدَّلت الشَّاعرة عن مناداة ولدها باسمه «مبارك» وفضَّلت التَّعبير المجازي "أيا دنيا من الآلام – يا ذخري"؛ لتُعبِّر عن حزنها العميق لفقدها أعز، بل كلّ ما تملك في هذه الحياة، ثمَّ انتقلت الشَّاعرة للحديث مع ولدها بأسلوب الاستفهام المجازي الَّذي يفيد العتاب، والمتناغم مع حرف (الهاء) المتكرِّر في المقطع الشِّعري وهو حرف حلقي لا يحتاج إلى جهدٍ عند استعماله؛ لتفرغ الشَّاعرة آهاتها المتتالية وزفراتها؛ ولتُعبِّر عن حالة الأسى فتخبره عن قسوة أيَّامها ولياليها في الحياة، وكيف إنَّ الدَّقائق تُعذِّبها والثَّواني تحرقها وأنَّ أمانيها ماتت، والشَّكوى لا تؤانسها، والصَّبر لا يواسيها، وإنَّ فرحة الأيَّام تولَّت عنها، وفي ذلك كلّه انتهكت الشَّاعرة قانون اللُّغة المعياريَّة باعتمادها الاستعارة المكنية القائمة على التَّشخيص، وعند تفحُّص الإطار التَّركيبي لتلك الاستعارات نجد إنَّ النِّظام الفعلي هو الوجه الظَّاهر لحركة الصُّورة فيها وهذا واضح من هيمنة الأفعال الَّتي تأسَّست عليها الاستعارات وهي: (أسى – تُعذِّبني – تحرقني – ماتت – تؤانسها – يواسيها – تولَّت) ويبدو إنَّ الشَّاعرة قصدت استعمالها؛ لأنَّها دالة على التَّجدُّد[xxix]؛ لتؤكِّد تجدُّد حالة الحزن والأسى الَّتي تعيشها، فحزنها على ولدها متجدِّد مستمر ما بقيت بدليل قولها: ""تولَّت فرحة الدُّنيا وعاشت في مآسيها". وأمَّا قولها: "يا لوعة قلب الأُمّ" فهو استعارة تصريحيَّة شبَّهت فيها الشَّاعرة ولدها «مبارك» بلوعة قلب الأُمّ وحذفت المشبّه (ولدها مبارك) وهو انزياح عبَّرت عن طريقه الشَّاعرة عن لوعتها وحزنها على موت ولدها «مبارك».

وفي قصيدتها «ليت» الَّتي حاولت فيها الشَّاعرة سعاد الصُّباح توظيف الأماني في طلب المستحيل تقول:

"ليتَ أُمِّي وَلدتْني في زَمانِ

الجاهليَّةْ

بَينَ قومٍ يَئدون البنْت في

المَهدِ صبيةْ

قَبل أنْ تُصبحَ أُمًّا ذات أزهار

نديهْ

وتذوق الثُّكلَ، والسّقْمَ وألوانَ

البليهْ

***

لَيتها بينَ رُؤى أحلامِها ما

نَشدتْنِي

المَآسي حَطَّمتْنِي، والرَّزايا

بَدَّدتْنِي."[xxx]

تبدأ الشَّاعرة قصيدتها هذه بأسلوب التَّمني على سبيل التَّحسُّر؛ لإظهار حسرتها على فقد ابنها، فالشَّاعرة تتمنى أنَّها لَم تولد أو أنَّها وئدت قَبل أن تصبح أُمًّا وتفجع بموت ولدها، فتذوق الثُّكل، والسّقم وألوان البلاء، وهنا انتقلت الشَّاعرة بدلالات (الثُّكل، والسّقم، والبليه) فشبَّهتها بالطّعام، وحذفت المشبَّه وتركت لازمة من لوازمه وهي (تذوق) على سبيل الاستعارة المكنية، ثمَّ تُشبّه المآسي والرَّزايا بصورة كائن مستبد حطَّمها وبدَّدها على سبيل الاستعارة المكنية القائمة على التَّشخيص؛ لتعبِّر عن طريق هذه الصُّور عن عميق حزنها وعظم انكسارها لفقد ولدها «مبارك». فالأُمّ تحيا ثُكلَ الأمومةِ طوال عمرِها، فلا تجد في مَرِّ السِّنين تخفيفًا للألم، ولا تجد في الحياة ما هو جديرٌ لأن تنسى ألمها لأجله. فضلًا عن ذلك فقد استطاعت الشَّاعرة وعن طريق استعمالها (ليت) أن تبرز أحاسيسها الدَّفينة الَّتي حالت حياتها إلى أمنياتٍ حزينة.

إنَّ سعاد الصُّباح واحدةٌ من الشَّاعرات العربيَّات المعاصرات القليلات اللائي شدَّهُنَّ تيار الفقد لجذور الحزن لتتماسَّ مع ثُكالى الشِّعر العربي منذ «خنسائه»، فقد حفرت التَّجربة الشِّعريَّة مساراتها في واقعها فتشبثت بالشِّعر؛ لتُخصِّب فيه جينات الحياة، ولتُحيلَ رُكامَ الحزن، وجبال الهمِّ، وشلالات الدُّموع إلى قِنّينة أكسجين تُعبِّئ منها رئتيها لتواصل الحياة في قبو الشِّعر تستطيع هي وحدها فيه أن تنتزع ولديها من براثن الموت للحظات؛ تشعر فيها بدفء أنفاسهما وعبق الأمومة بين ذراعيها في فضاء القصيدة الرَّحب[xxxi].

وتستمر الشَّاعرة في صراعها مع أحزانها ومع واقعها الحياتي، لتصرُّخ في النِّهاية محذِّرة:

"**فإيَّاك ... إيَّاك ... أن يخدعُوك**

وأن يدفعُوك إلى الهاوِيَة ..."[xxxii]

إنَّ الحدث في الدِّيوان –على تنوُّع قصائده– هو الحدث الدَّاخلي الَّذي يدور داخل الذَّات الشَّاعرة، ويحرِّكه الصِّراع بين دواخل النَّفس المتشابكة أحيانًا وبين الذَّات أو أي قوَّة خارجيَّة تفرض نفوذها عليها. لكنَّنا إذا أردنا التَّنقيب في الدِّيوان عن طبيعته الذَّات الشَّاعرة وما تمرُّ به من أحداثٍ أو ما يعتريها من صراعاتٍ، تلزمنا معرفة دقيقة بشخص سعاد الصُّباح؛ لنستطيع أن نجزم بأنَّ الدِّيوان هو تعبير عن ذاتها حقيقة، فهي كما عُرِفَ عنها شاعرة غيرى، وهبت شِعرها لغيرها من خلال التَّعبير عن الذَّات في إطارٍ إنساني متكامل، فهي لَم ينقصها في الحقيقة إلَّا إن تتأثَّر بالمواقف الحياتيَّة، فتهتز روح الشِّعر في قلبها، فتفيض كأنَّها بحر زاخر لا ينضب له معين، حيث سجَّلَ الدِّيوان تجربتها المريرة والحزينة والقاسية "تجربة أُمّ تصل إلى سِنِّ الثَّلاثين وقد بلغ ابنها البكر (مبارك) سِنَّ الثَّالثة عشرة، فإذا به يضيع من بين يديها، يختطفه الموت، ويترك لها اللّوعة والعذاب والوحدة، وهي تعيش في القاهرة في ذلك الوقت، بعيدة عن الأهل والدِّيار، وهكذا نرى نهر الأحزان يشقُّ لنفسه روافد من الغربة والوحدة في أعماق كلّ نفسٍ بشريَّة، فما بالنا بأحزان أُمّ ولوعة شاعرة، ومعاناة امرأة؟!"[xxxiii]. وقد أدَّى ذلك إلى حضور الحدث النَّفسي بقوَّةٍ في الدِّيوان بما فيها من تباريح الفراق ومرارة الواقع، نلمسها في الاستهلالات أو المقاطع السَّرديَّة، الَّتي تردَّدَ فيها اسم ولدها، فتقول:

"هل نَسيتُم عابَد الله المُباركْ؟

وهو مَنْ كانت به الدُّنيا تبارَكْ"[xxxiv].

وهو أمر له مدلول ذو خصوصيَّة؛ لأنَّ ذِكر الاسم الأوَّل لولدها يعطي إحساسًا بذاتيَّة التَّجربة الشِّعريَّة، كما أنَّ له وظيفة سرديَّة، حيث يصير (مبارك) بطلًا مسيطرًا لغالبيَّة قصص الدِّيوان الَّتي تسردها الشَّاعرة، وتلعب دور البطولة أمامه ذات الشَّاعرة في الغالب من خلال ضمير المتكلِّم الَّذي تختفي وراءه:

"يا ولدي ... أما تَرى دموعَ قلبي كالمطرْ؟

أما ترى عودي التَوَى، وغصنَ آمالي انكسرْ؟

ورحتُ أهوِي .. بالمُنى من قمَّةٍ لمُنحدر؟"[xxxv].

وأحيانًا تكون أخته (أمنية):

"يا أخِي ... أصبح لي اليومَ من العمرِ سَنَهْ

قُمْ ... وهنئني ببعض البسمات المُحسنه

عُدْ ... وهبْ لي لعبةً أو زهرةً أو سوسنهْ

عُدْ ... وبدِّد من سماءِ البيتِ غيمَ المحزنهْ

جافت الأنغامُ بيتًا، كنت فيه أُرغُنهْ."[xxxvi]

إنَّ الأحداث الَّتي يُجسِّدها ديوان «إليك يا ولدي» يغلب عليها الصِّراع بين إرادتين أو قوَّتين: إرادة الحياة الَّتي تتمناه الشَّاعرة لولدها كما تتصوَّرها، وإرادة الموت الَّذي لا تخطئ سهامه أحدًا، بالإضافة إلى صراعٍ آخر بين الشَّاعرة وواقعها، هذه الصِّراعات أو الإرادات المتشابكة ولَّدت تشابكًا سرديًّا، أضفى حيويَّة على النُّصوص الشِّعريَّة في الدِّيوان، بحيث صار الدِّيوان أشبه ما يكون بعمل سرديٍّ خالص لولا الموسيقى والإيقاع.

فقصائد الدِّيوان قد اعتنت فيها سعاد الصُّباح بسرد الأحداث النَّفسيَّة للذَّات الشَّاعرة، والحقّ أنَّ المحرِّك لهذه الأحداث لَم يكن صراعًا داخليًّا فحسب بل كان خارجيًّا؛ إذ شكَّلت سهام الموت والواقع المجتمعي قوَّة ذات إرادة مقابلة لإرادة الشَّاعرة. ولأنَّ الحدث في الدِّيوان نفسي في المقام الأوَّل، فإنَّه لَم يكن ناميًا ولا تؤدِّي فيه البدايات إلى نهاياتٍ غالبًا، وإنَّما اتّخذ من التَّداعي وفيضان المشاعر والذِّكريات وسيلة لعَرض الحدث.

هذا، وتعيد الشَّاعرة في السَّطرين التَّاليين قدرتها على إزاحة الغياب وتشكيل واقعها الجمالي، وتبرز مقدرتها على ترميم نفسها بنفس آلية إزاحتها في المقطع السَّابق من ذات القصيدة، وذلك من خلال خلخلة البنية التَّراتبيَّة للزمن وإعادة هندسته عَبر فضاء النَّصّ، فتقول:

"خِلتُهُ ماتَ، ولكِنْ كانَ في صمتٍ مُلَثَّمْ

ثمَّ وافَى بَعدَ عامين بشجوي يترنَّمْ."[xxxvii]

فيما سبق، يُشكِّل السَّطر الأوَّل مسافة الزَّمن الوهمية من خلال درجة التَّماهي والضَّبابيَّة الَّتي ينتجها الفعل (خلتُ) فاعلًا في المفعول الثَّاني الجملة الفعليَّة (مات)، فتتكوَّن من تركيب الجملة الشَّكليَّة دلالة التَّوهُّم الَّتي كادت أن تغرقَ الحضورَ في محيط الغياب، وتُشكِّلُ الجملة الشَّكيَّةُ مسافةً زمنيَّة هلاميَّة تفصل بين مسافتين زمانيتين محدَّدتين: الغياب والحضور، وتعمل بنية الاستدراك (لكن) على فضِّ شرنقةِ هذه الهلاميَّة والنَّفاذ منها إلى درجةٍ أقل من الغياب وعتبة أُولى من عتبات الحضور.

في المقطع التَّالي من ذات القصيدة «مقدِّمة» تتكشَّف لحظة الحضور، وتتجلَّى ملامح الحياة بشكلٍ واضح جلي، وتنفصل المسافة الزَّمنية الآنية عن المنطقة الهلاميَّة على مستوى الذَّات/ روح الشَّاعرة سعاد الصُّباح، والمعادل الموضوعي/ قلمي، فتقول:

"....، عادت الآمالُ في أُفْق حياتي

وانْتَشَتْ روحي، وغَنَّى قَلمِي بَعْدَ سُباتِ

ها أنا أُمطِرُهُ اليومَ أحرَّ القُبلاتِ

قلمُ الشَّاعر لا يعرفُ معنى للْمَمَاتِ."[xxxviii]

فتأكَّد بهذا الحضور وعضَّد هذا التَّأكيد حشدُ الشَّاعرة سعاد الصُّباح للبنية الفعليَّة الماضية الدَّالة على التَّأكيد والثَّبات، واتَّسعت مساحة الحضور الزَّمنيَّة عَبر دلالة لفظة (أُفق)، مضافة إلى المساحة الزَّمنيَّة الكُلِّيَّة لحياة الشَّاعرة (حياتي) وتدفَّقت جينات الحياة/ الحضور في ربوع تلك المساحة الزَّمنيَّة تخصبها دفقات الأفعال الخلَّاقة للحياة/ الحضور (انتشَت – غنَّى – أمطره)؛ حيث شحنت الشَّاعرة تلك المساحة الزَّمنيَّة بكلِّ فواعل الحضور (المطر) لإنبات الحياة/ الحضور، وتترعرع سنابلُ النَّشوة والغناء، ثمَّ تؤكِّد الشَّاعرة فعل الحضور وإزاحة الغياب/ الموت من خلال الجملة الخبريَّة (قلم الشَّاعر لا يعرفُ معنى للممات) فتقطع بها الشَّاعرة كلَّ سُبُل الشَّكّ والغياب، من خلال إزاحة الموت عَبر بنية النَّفي القاطعة (لا يعرف) في قطعٍ تام وإزاحة جريئة للغياب/ الموت[xxxix].

الخاتمة:

وانطلاقًا ممَّا سبق، يمكن القول: إنَّ شِعر سعاد الصُّباح يدور حول فكرتين، وهما: هدم التَّقاليد البالية، وخلخلت معايير التَّفكير العربيّ الخاطئ تجاه شأنين من شؤون الحياة: (المرأة، والقوميَّة العربيَّة مدعومة بنظريَّة التَّعبير والتَّدمير)، ثمَّ استبدال أو الانتقال من هذا الهدم بمفهوم البناء أو الحياة، وهي الفكرة الثَّانية والبديلة من خلال رؤيا الشَّاعرة، واقتراحاتها باسم الحاضر، ومخططها الجديد للإنسان، والحياة بوجهة جديدة، والمؤلّفة هي أقدر مَن تولَّى مسائل المرأة بجدارةٍ وتعاطي مع مختلف موضوعاتها قديمًا وحديثًا.

الهوامش

(i) المساوي، عبد السَّلام، الموت بين الأسطورة والفلسفة، على الرَّابط التَّالي:
http://www.aljabriabed.net/n61_02musawi.htm

(ii) محمود، عبد الرَّحمن عبد السَّلام، فلسفة الموت والميلاد دراسة في شِعر السَّيَّاب، المجمع الثَّقافي، أبو ظبي – الإمارات، د. ط، ٢٠٠٣م، ص: ١٢٥.

(iii) ينظر: الدّيك، إحسان، القناع والرَّمز في سربية القاسم كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه: تلك جمجمة الشّنفرى قيمة الجمال وجمال القيمة في شِعر سميح القاسم، دار الهدى/ إبراهيم طه، د. م، ط١، ٢٠٠١م، ص: ٧٢.

(iv) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٢، مصدر سابق، ص: ٦٣، نقلًا عن: محمَّد، زين العابدين أحمد محمود، جماليات الموت في شِعر "سعاد الصُّباح" دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان "إليك يا ولدي" نموذجًا، حوليَّة كُلِّيَّة اللُّغة العربيَّة بنين بجرجا، جامعة الأزهر، ع ٢٤، ١٤٤١هـ/ ٢٠٢٠م، الجزء الأوَّل، ص: ٤٣٤.

(v) الصُّباح، ديوان «في البدء كانت الأنثى»، ط٦، مصدر سابق، ص: ٢٥.

(vi) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١١، مصدر سابق، ص: ٣٠ – ٣١.

(vii) المسعودي، علي، سعاد الصُّباح .. منارة على الخليج، مجلَّة الصُّباح، مج ٥، يناير ٢٠٢٠م، ص:١٥.

(viii) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١١، مصدر سابق، ص: ٣٨ – ٣٩.

(ix) سعيد، فرحات، وبلال، خير بيك، قراءة نقديَّة في شِعر سعاد الصُّباح، شركة النُّور للطباعة والنَّشر، د. ط، د. ت، ص: ٤٠.

(x) من حوار أجرته معها عبير الأيوبي، ونُشِرَ في ذيل كِتاب سعيد وبلال، قراءة نقديَّة في شِعر سعاد الصُّباح، مصدر سابق، ص: ١٠٨.

(xi) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١١، مصدر سابق، ص: ٥٣.

(xii) الصُّباح، ديوان «خذني إلى حدود الشَّمس» قصيدة ليلة القبض على فاطمة، على الرَّابط التَّالي:
nzWt٠u.pw/eW٢https://

(xiii) الصُّباح، أمنية، مصدر سابق، ص: ٢٧.

(xiv) المصدر نفسة، ص: ٣١.

(xv) الصُّباح، امرأةٌ بلا سواحل، مصدر سابق، ص: ٩٢.

(xvi) الصُّباح، امرأةٌ بلا سواحل، مصدر سابق، ص: ١٣١.

(xvii) الصُّباح، قصائد حُبّ، ط٥، مصدر سابق، ص: ٧٠.

(xviii) محمَّد، جماليات الموت في شِعر "سعاد الصُّباح" دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان "إليك يا ولدي" نموذجًا، مصدر سابق، ص: ٤٣٤.

(xix) الصُّباح، خذني إلى حدود الشَّمس، مصدر سابق، ص: ٢١.

(xx) الصُّباح، أمنية، مصدر سابق، ص: ١٧.

(xxi) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٠، مصدر سابق، ص: ٥١.

(xxii) ينظر: إبراهيم، جودت، وفاخوري، هبة، أثر الحواس في تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة عند سعاد الصُّباح، مجلَّة جامعة البعث، المجلَّد/ العدد: مج ٣٧، ع ١٢، ص: ٢١٠.

(xxiii) الدّيوب، سمر، جماليات التَّشكيل الفني في الشِّعر العربي القديم (شِعر صدر الإسلام أنموذجًا)، أرواد للطباعة والنَّشر، طرطوس – سوريا، ط١، ٢٠١٣م، ص: ١٨.

(xxiv) ينظر: عتيق، عبد العزيز، عِلم البيان، دار الآفاق العربيَّة، القاهرة – مصر، د. ط، ٢٠٠٤م، ص: ١٠٤.

(xxv) محمَّد، جماليات الموت في شِعر "سعاد الصُّباح" دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان "إليك يا ولدي" نموذجًا، مصدر سابق، ص: ٤٤٨.

(xxvi) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٠، مصدر سابق، ص: ٢٤.

(xxvii) الجرجاني، ركن الدِّين محمَّد بن علي بن محمَّد (المتوفَّى: ٧٢٩هـ)، الإشارات والتَّنبيهات في عِلم البلاغة، علَّق عليه ووضع فهارسه: إبراهيم شمس الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص: ١٥٩، وعتيق، عِلم البيان، مصدر سابق، ص: ٨٠.

(xxviii) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٠، مصدر سابق، ص: ١٣ – ١٤.

(xxix) المخزومي، مهدي، في النَّحو العربي نقد وتوجيه، دار الرَّائد العربي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٦م، ص: ٤١.

(xxx) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٠، مصدر سابق، ص: ٤٦.

(xxxi) محمَّد، جماليات الموت في شِعر "سعاد الصُّباح" دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان "إليك يا ولدي" نموذجًا، مصدر سابق، ص: ٤٣٤.

(xxxii) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١، مصدر سابق، ص: ٨٠.

(xxxiii) خلف، فاضل، سعاد الصُّباح، الشِّعر والشَّاعرة، منشورات شركة النُّور للصحافة والطِّباعة والنَّشر، د. ط، ١٩٩٢م، ص: ٧.

(xxxiv) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١، مصدر سابق، ص: ١٧.

(xxxv) المصدر نفسة ، ص: ٣٩.

(xxxvi) المصدر نفسة, ص: ٤٣.

(xxxvii) الصُّباح، ديوان «إليك يا ولدي»، ط١٢، مصدر سابق، ص: ٧.

(xxxviii) المصدر نفسة ، ص: ٨.

(xxxix) محمَّد، جماليات الموت في شِعر "سعاد الصُّباح" دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان "إليك يا ولدي" نموذجًا، مصدر سابق، ص: ٤٥٠ – ٤٥١.

tha-almarajie:-

1- 'iihsan alqarii, al'usturat fi fikr aljahilii wa'adabihu, majmae alqasimii lilughat alearabiati, ta1, 2016m.

2- hiwaruh miha eabir alaywby, nushir fi kitab saeid wabilal, qira'at naqdiat fi shier suead alsabahi,ta1,dat.

3- mahmud, eabd alrahman eabd alsalami, falsafat almawt walmilad dirasat fi shier alsayaab, almajamae althaqafy, 'abu zabi - al'iimarat, da. ta, 2003m.

4- aldiywwb, samar, jamaliaat altashkil alfaniyi fi alshier alearabii alqadim (shier sadar al'iislam nmwdhjan)، 'arwad liltibaeat walnashr, tartus - surya, ta1, 2013m.

aldawryati:-
1. 'iibrahim, judti, wafakhwri, habat, najah alhawasi fi tashkil alsuwrt alshieryat eind suead alsubah, mjat jamieat albaetha, almjlad/ aleadadu: maj 37, e 12.
2. almasawi, eabdalsalam, almawt bayn al'usturat walfalsafati, ealaa alraabit altaali: http://www.aljabriabed.net/n̂_̊musawi.htm
3. eabd alsalam harun, mawsueat shueara' alearb,dar almaerifat aljamieiatu,2005,mjiladi1.
4. alsahifat aleamat - zawia "daw'a" aleadad 1696 - 2008m.
5. salim, libanaa husni eulay, alfaqd bialmawt fay shaer sadar al'iislam wabiny 'umayat, dirasatit tahliliat fay duw' al'ansaq althaqafiati, majalat kuliyat altarbiati, jamieat eayn shams, aleadad alsaabie waleishrun "aljuz' al'uwli", 2021m.
6. fwrar, muhamad, 'usturat alhayaat walmawt fi alshier aljahili, qism allughat alearabiati, kuliyat aladab wallughati, jamieat batnati, aljazayar, majalat kuliyat aladab wallughati, aleadad eishrwun.
7. qasim biasm 'iidris alshaaeir aljahilii walwujudi: dirasat falsafiatun, zahiriat majalat almustaqbal alearabi, bayrut, aleadad (423) 2014m.
8. munaa hawas 'ahmad mahmud, alruwya fi alkhansa', bahath manshur majalat jamieat tikrit kuliyat aleulum al'iinsaniat ,aleadad:1817-6798.

8. muhamad altaahir abn eashur, altahrir waltanwir, tunus, dar sihnun, mij1, 1997m.
9. muhamad, zayn aleabidin 'ahmad mahmud, jamaliaat almawt fi suead alsabah dirasatan fi alnamat waldiywan 'iilayk ya waladi tashkil nmwdhjan, jamieat al'azhar hawliat kuliyat allughat alearabiat binin bijirja, aleadad alraabie waleishruna, 2020m.
10. almaseudiu, ealay, suead alsubah .. manarat ealaa alkhalij, majalat alsubah, maj 5, yanayir 2020m.
11. khalfa, fadil, suead alsabahi, alshier walshaaert, manshurat sharikat alnuwr lilsahafat wibaet walnashr, da. ta, 1992m.
12. khatabi, hilat eabdalrahman, tahawulat almawt fi alshier alearabii, jamieat al'amirat nurat bint eabdalrahman, (da.t(.
13. saeid, farahat, wabilal, khayr bik, qira'at naqdiat fi shier suead alsubah, sharikat alnuwr liltibaeat walnashr, da. ta, du. t.