الأمومة في الشعر العربي المعاصر

جليلة رضا ، هند هارون ، سعاد الصباح ، مي سعادة نموذجاً

إعداد

وفاء مطاوع سعيد جعبور

المشرف

الأستاذ الدكتور مُحَمّد إبراهيم حُوّر

قُدّمَتْ هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير

في الأدب والنقد

كلية الآداب/ عمادة البحث العلمي

الجامعة الهاشمية

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: ١٩ - ٧ - ٢٠٠٩

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الأستاذ الدكتور محمد حور مشرفا أستاذ الأدب والنقد	.....
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي الأدب والنقد / أستاذ	.....
الدكتور عبد الباسط الزيود الأدب والنقد / أستاذ مشارك	.....
الدكتور ناصر شبانة الأدب والنقد / أستاذ مشارك	.....

الإهداء

إلى سيدة الكلام .. صاحبة الفضل الأول والأخير ..(أمي)

و إليكم جميعاً ..

زوجي عمر : وفاءً لتلك الأيام التي صارعنا فيها سوياً غمامة الوقت ، وهي تحاصر آخر ما تبقى لدي من دقائق ، فمنحتني الوقت والجهد وكنت خير من أعانني على تجاوز هذه الصعاب .

زهرتي بيلسان : إليها .. وهي تعبث بكل مفردات اللغة ، وترسم بأصابعها البريئة توقيعاً صغيراً على كل ورقة من أوراق هذه الرسالة .

والدي : وهو يغرس في داخلي حب العلم ، ويمنحني الثقة لأصل إلى أعلى المراتب.

إلى أشقائي .. وشقيقاتي

وإلى كلّ مَن آمنَ بقدرتي على الإبداع .... أهدي هذه الرسالة

وفاء جعبور

الشكر

أتقدم بالشكر إلى أستاذي الفاضل الدكتور : محمد إبراهيم حور ، الذي لطالما وقف إلى جانبي داعماً و معيناً .

و إلى الأساتذة الأفاضل من لجنة المناقشة الكرام :
الدكتور شكري عزيز الماضي ، الذي تحمل عناء الطريق ليفيدني من علمه و خبرته .
وإلى كل من : الدكتور عبد الباسط الزيود ، و الدكتور ناصر شبانة . اللذين منحاني الكثير من النصح والإرشاد .

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
صفحة العنوان	أ
أعضاء لجنة المناقشة	ب
الإهداء	جـ
الشكر	د
الفهرس	هـ
الملخص باللغة العربية	و
المقدمة	4-1
التمهيد	23-5
الأمومة في التراث العربي	13-6
الأمومة في الشعر المعاصر	23-14
الفصل الأول الأمومة في شعر جليلة رضا	74-24
الاتجاه الخاص	60-27
شعر الوصايا	66-60

الاتجاه العام	73-66
الفصل الثالث : الأمومة في شعر هند هارون	109-74
صدى المكان	86-75
الرومانسية و أثرها	106-87
أمان ضائعة	109-106
الفصل الثالث : الأمومة في شعر سعاد الصباح	139-110
مبارك في عيني أمه	127-112
صور الحزن في شعر سعاد الصباح	138-127
الأمومة في شعر مي سعادة	170-139
صدى الأشياء	145-141
المدينة و أثرها	150-145
المعادل الموضوعي بين الموت و الشهادة	156-150
بهجة الأم	170-156
الفصل الخامس الخصائص الفنية	191-170
الخاتمة	193-192
قائمة المصادر و المراجع	196-194
الملخص باللغة الإنجليزية	199-197

الملخص

الأمومةُ في الشعر العربي المعاصر
جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح ، ومي سعادة ، نموذجا .

إعداد
الطالبة وفاء جعبور

المشرف
الدكتور محمد إبراهيم حور

تتناول هذه الدراسة موضوع الأمومةُ في الشعر العربي المعاصر عند كل من الشاعرات: جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح ، ومي سعادة ، نموذجا . وقد سعتْ إلى إبراز أهم الخصائص الموضوعية والفنية لهذا الشعر من خلال تقسيمها إلى تمهيد وخمسة فصول وخاتمة.

في التمهيد عرضت للأمومة في الشعر العربي القديم والحديث بإيجاز.

أما الفصل الأول فكان بعنوان : الأمومة في شعر جليلة رضا . وقد ضمّ ثلاثة اتجاهات هي : الاتجاه العام ، والاتجاه الخاص ، وشعر الوصايا .و الفصل الثاني بعنوان : الأمومة في شعر هند هارون . وضمّ ثلاث ظواهر هي:صدى المكان ، والرومانسية و أثرها ، وأمانٍ ضائعة . و الفصل الثالث بعنوان : الأمومة في شعر سعاد الصباح . وضمّ جانبين هما : مبارك في عينيّ أمه ، وصور الحزن في قصائد الشاعرة .

الفصل الرابع بعنوان : الأمومة في شعر مي سعادة . عرضت فيه ثلاثة جوانب هي : صدى الأشياء ، والمعادل الموضوعي بين الموت والشهادة ، وبهجة الأم .و الفصل

الخامس بعنوان : الخصائص الفنية في شعر الأمومة. أما الخاتمة فضمّتْ أهمّ النتائج التي توصلتْ إليها الدراسة.

ومن خلال هذه الفصول أمكن التعرف على أبرز الموضوعات المشتركة في شعر الأمومة عند الشاعرات الأربعة وما يميّز كل شاعرة عن أخرى عبر خصوصية المعالجة التي تميز كل واحدة منهن ، وكذلك التعرف على أهم الخصائص الفنية التي يشترك فيها هذا الشعر ، وينفرد بها عن سواه .

لقد توصلت هذه الدراسة إلى عدد من النتائج ، أولاً :تطوّر الأمومة في شعرنا العربي المعاصر عمّا كانت عليه في تراثنا العربي من حيث الكمّ والنوع . ثانياً:
اختصاص شعر الأمومة بالحديث عن الأبناء الذكور دون الإناث .ثالثاً : الباعث وراء هذه الكتابة هو غياب الابن سواء على صعيد المرض ، أو الوفاة ، أو الشهادة .
رابعاً : اقتراب شعر الأمومة من فن الرثاء إلا أن الفاصل بينهما يكمن في خصوصية المعالجة عند كل شاعرة .

المقدمة

ارتبطَ حديثُ الأم عن الأبناء في الشعر العربي بالرثاء وحده ، شأنه في ذلك شأن الشعراء الرجال .

إذ لم أقع على نصوص ذات قيمة تتصل بحديث الأم عن أبنائها الأحياء ، مثلما لم أقع كذلك على نصوص ذات قيمة عند الآباء .

في حين اتسعت دائرة الحديث عن الابن في الشعر العربي المعاصر ، وتجلّت بشكل أوسع عند الشاعرات .

فقد توافر لدينا عدد من الشاعرات انصرف أغلب شعرهن في الحديث عن أبنائهن سواءً المعاق ، أو المتوفى ، أو الشهيد. وهنّ : الشاعرة جليلة رضا ، والشاعرة هند هارون ، والشاعرة سعاد الصباح ، والشاعرة مي سعادة . إذ تميزت أشعارهن في الأمومة من حيث الكمّ و النوع .

أما من حيث الكمّ ، فقد توافر لدينا عدد من المجموعات الشعرية التي أفردت في معظمها الحديث عن الابن . فمثلا : جاء حديث الشاعرة جليلة رضا عن ابنها المعاق عقليا في عدد من مجموعاتها الشعرية وهي :

أنا والليل ، و الأجنحة البيضاء ، واللحن الباكي ، والعودة إلى المحارة .

أما الشاعرة هند هارون فقد أفردتْ لابنها المتوفى مجموعة شعرية كاملة بعنوان : عمار في ضمير الأمومة . وكذلك الشاعرة سعاد الصباح ، إذ حملت مجموعتها الشعرية عنوان : إليك يا ولدي .

في حين ضمّ ديوان (أوراق العمر) للشاعرة مي سعادة عددا من القصائد التي كتبتها لابنها الشهيد نقولا ، ولبقية أبنائها الأحياء .

هذا من حيث الكمّ ، أما من حيث النوع فبرزت خصوصية المعالجة في شعر الأمومة جليّةً في أسلوب كل شاعرة ، إذ تختلف القصائد التي جاءت حول الابن المعاق عقليا عن تلك التي جاءت في الحديث عن الابن المتوفى أو الابن الشهيد ، الأمر الذي دعاني للوقوف على هذه الظاهرة الشعرية (الأمومة) والكتابة عنها نظرا لانعدام الدراسات التي جاءت حولها في شعرنا العربي المعاصر .

من هنا قامت رسالتي على دراسة المجموعات الشعرية ، والبحث في خصائص كل منها ، وما يميّز كل شاعرة عن أخرى ، مستعينة بالمنهج التحليلي أثناء دراستي للنصوص الشعرية ، فجاءت رسالتي في مقدمة ، وتمهيد ، وخمسة فصول ، وخاتمة .

أما التمهيد ، فتناولت فيه جانبين ، الأول بعنوان الأمومة في التراث العربي ، وفيه جمعت أبرز ما جاء في تراثنا العربي من شعر للأمومة ، بدءا من الأشعار التي قيلت في ترقيص الأطفال ، وانتهاء بتلك التي كُتبت بدافع تحريض الأبناء على القتال .

أما الثاني بعنوان : الأمومة في الشعر العربي المعاصر . ففيه حاولت قدر استطاعتي أن ألقي الضوء على التطور الذي طرأ على الأمومة في شعرنا العربي المعاصر من خلال وقوفي على عدد من النماذج الشعرية التي قيلت من طرف الأبناء لأمهاتهم ، وما قابلها من نماذج شعرية قالتها الأم لأبنائها .

أما فصول الرسالة فجاءت على النحو التالي :

الفصل الأول بعنوان : الأمومة في شعر جليلة رضا .

درست في هذا الفصل ثلاثة اتجاهات هي : الاتجاه الخاص ، والاتجاه العام ، وشعر الوصايا.

أولا : الاتجاه الخاص ، قمت فيه بدراسة العلاقة بين الأم الشاعرة وأبنائها وفقا لثلاثة جوانب:

الجانب الأول : يقوم على دراسة حالة الصراع النفسي بين الأنا /الشاعرة ، و الآخر/الأبناء ، مبينة فيه حالة الصراع التي تعشها الشاعرة والتي أرخت بظلالها على جل قصائد الشاعرة ومنحتها صبغة التوتر .

الجانب الثاني : يقوم على دراسة العلاقة بين الأم الشاعرة وابنها . وينقسم هذا الجانب إلى جزأين :

أ_ العلاقة التنافرية الضدية بين الأم و ابنها . ب _ العلاقة التصالحية بين الأم وابنها .

الجانب الثالث : يقوم على دراسة العلاقة بين الشاعرة وابنتها .

ثانيا : شعر الوصايا . درست في هذا الاتجاه القصائد التي حملت هذا الطابع وأثرها في علاقة الشاعرة بابنها .

ثالثا : الاتجاه العام . يقوم هذا الاتجاه على دراسة القصائد التي كتبتها الشاعرة لأبناء متخيّلين ، غير حقيقيين .

الفصل الثاني بعنوان : الأمومة في شعر هند هارون

وقفت في هذا الفصل على ثلاث ظواهر شكلتْ شعر الأمومة عند الشاعرة ، وهي :

أ _ صدى المكان : درست فيه جُلّ المواضع التي ورد فيها ذكر للمكان عند الشاعرة ، خاصة غرفة الابن .

ب_ أثر الرومانسية في شعر الأمومة : درستُ في هذه الظاهرة ملامح الرومانسية التي برزت في شعرهند هارون ، مقسّمةً إلى ثلاثة ملامح هي : الخيال والطبيعة والموت .

ج_ الأماني الضائعة : درستُ فيها مجموعة الأماني المتعلقة بالابن ، والتي حال الموت دون تحقيقها .

الفصل الثالث بعنوان : الأمومة في شعر سعاد الصباح .

يقوم هذا الفصل على جانبين :

الأول بعنوان : (مبارك) في عيني أمه . أدرجتُ فيه ثلاثة نماذج هي :

أ_ الحبيب : درست فيه القصائد التي جاء فيها وصف الابن على أنه حبيبُ الشاعرة لا ابنها .

ب_ السند : درست فيه القصائد التي جاء فيها وصف الابن على أنه السند ومصدر القوة للشاعرة .

ج_ وَهمُ البطولة : درست فيه ما توهّمَتهُ الأم الشاعر من صفات لا تتفق وابنها الذي لم يتجاوز الثالثة عشرة .

الجانب الثاني بعنوان : صور الحزن في أمومة الشاعرة سعاد الصباح .

وقفت في هذا الجانب على ثلاث صور هي :

أ_ تمني المستحيل : درست في هذه الصورة ما تمنّته ُ الأم الشاعرة من أمانٍ غير معقولة ، كتمني وأدها في زمن الجاهلية كي لا تعيش الألم لفراق ابنها .
ب_ الغضب : درست ُ فيه ملامح الثورة والغضب ، اللذين آل إليهما حزن الشاعرة .
ج_ صدى المكان : درست ُ فيه المواضع التي ورد فيها ذكر للأماكن ، التي حملت ذكريات الابن ، كغرفته ، وبيت أحلامه .

الفصل الرابع بعنوان : الأمومة في شعر مي سعادة .
جاءت دراستي لهذا الفصل وفقا لاتجاهين :
الاتجاه الأول يُعنى بدراسة القصائد التي كتبتها الأم الشاعرة لابنها الفقيد (نقولا) ، وفقا لثلاثة جوانب :
أ_ صدى الأشياء : وقفت في هذا الجانب على شيئين هما : صور الابن وقميصه ، وذلك من خلال دراستي للأشعار التي ورد فيها ذكر للصور و القميص ، مبينة أثرهما في أمومة الشاعرة .
ب_ أثر المدينة في شعر الأمومة عند مي سعادة : وقفت ُ في هذا الجانب على المواضع التي ورد فيها ذكر للمدن ، وقمت بدراسة الصلة بينها وبين الابن .
ج_ المعادل الموضوعي بين الموت والشهادة : درست في هذا الجانب كيفية تحول الموت الذي يعادل الحزن إلى باعث على البهجة ، من خلال رؤية الشاعرة له من منظور الشهادة التي تعادل الفرح .
أما الاتجاه الثاني فيحمل عنوان : بهجة الأم ، وقفت ُ فيه على جانبين هما :
أ_ التغني بالصفات الجمالية للأبناء . درست ُ في هذا الجانب المواضع َ التي تغنت ْ فيها الأم الشاعرة بأبنائها ، سواء على الصعيد المعنوي ، كالتغني بذكاء الابن ، أو على الصعيد المادي ، كالتغني بالملامح الخارجية للابن .

الفصل الخامس بعنوان : الخصائص الفنية
يقوم هذا الفصل على دراسة الخصائص الفنية البارزة في شعر الأمومة ، ومنها :
الصورة الشعرية ، والتكرار ، و التشخيص ، والحوار .

أما الخاتمة فعرضت ُ من خلالها أهم ّ النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة .

تمهيد

الأمومة في كل من :

أ_ التراث العربي

ب_ الشعر العربي المعاصر

أ_ الأمومة في التراث العربي

نالت عاطفة الأمومة اهتماماً خاصا على مرّ الأزمان لما تحمله من سمو و قداسة ، فهي العاطفة الأصدق إذا ما قورنت بغيرها من العواطف البشرية . و إذا تتبعنا عاطفة الأمومة في تراثنا العربي نجدها حاضرة تنبض منذ مرحلة الطفولة ، وهي المرحلة التي تكون فيها الأم أكثر التصاقا بابنها .

ونلحظ ذلك في أبيات شعرية رقيقة صاغتها الأم في ترقيص أبنائها . ومثال ذلك ما أنشدته أعرابية :

يا حبذا ريح الولد ... ريح الخزامى في البلد
أهكـــذا كـــلُّ ولد ... أم لم يلد قبـــلي أحد (1)

في تساؤل الأم في البيت الثاني تتويج لعاطفة صادقة في قلبها ، فهي لم تعد تدري هل هكذا هي الأمومة حقا ، أم أنها الوحيدة التي تشعر بذلك .

ويأخذ ترقيص الأبناء في التراث العربي شكلا آخر ، يجمع بين عاطفة الأم الممزوجة بالحنان ، وحرصها على بث معاني السيادة والفخر بالنسب في نفس طفلها ، معتمدة على قدرته السمعية في تخزين هذه المعاني . ومثال ذلك ما أنشدته (أم الفضل بنت الحارث الهلالية) وهي ترقص ابنها :

ثكلتُ نفســـي وثكلتُ بِكري ... إن ْ لم يَسُد ْ فِهراً وغيرَ فِهرِ
بالحسب الواقي وبذل الوفر ... حتى يوارى في ضريح القبر (2)

وشاركتها (ضباعة بنت العامر) في بث معاني الفخر في نفس ابنها وهي ترقصه ، فازدهت بسيادة قومه وكرمهم :

نمـــا به إلى الذرى هشـــامُ ... قـــومٌ وآبـــاءٌ لـــهُ كِـــرامُ
جحـــاجح خضـــارمٌ عظـــامُ ... من آل مخزومٍ هم الأعـــلامُ
الهـــامَةُ العليـــاءُ والسَّـــنامُ (3)

1- بشير يموت ، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام ، ص 190

2-المصدر نفسه ، ص8

3-المرزباني ، أشعار النساء ، ص 109 . جحاجح:جمع جحجح:السيد المسارع للمكارم/خضارم:جمع خضرم:السيد الكريم الجواد .

ومن الأمهات من غلبت عليها عاطفتها ، وقدّمَت ْ ابنها على ذاتها ، فرفضت الزواج بعد أن آمت من زوجها خوفا على ابنها الصغير ورحمة به ، فهذه (أم إثال) ، خطبها أشراف أهل اليمامة ، وكان لها ابن يقال له إثال ، فردّت كل خاطب لأجله ، وعبّرت عن ذلك شعرا :

لعمري إثال لا أفدّي بعينه ... وإن كان في بعض المعاش جفاءُ

إذا استجمعتْ أم الفتى غضّ طرفه ... وشاعَرهُ دون الدثار بلاءُ (1)

فالأم أشدّ الناس حرصا على ابنها بل وتقدمه على نفسها، فتتلاشى المصالح الذاتية أمام هذه العاطفة الجياشة .

ومن الأمثلة الرائعة على تضحية الأم في سبيل عزة أبنائها وشرفهم ، ما قامت به (فاطمة بنت الخرشب) حين أغار (جمل بن بدر أخو حذيفة بن بدر الفزاري) علي بني عبس فظفر بفاطمة بنت الخرشب راكبة على جمل لها فقادها بجملها ... فلما أيقنت أنه ذاهب بها ، رمت بنفسها على رأسها من البعير فماتت خوفا من أن يلحق ببنيها عار فيها . (2)

و هذه الحادثة دليل على حرص الأم على أن يبقى رأس أبنائها مرفوعا ، إذ لم تستسلم لمصيرها بل فضّلت الموت على أن يُحطّ من قدر أبنائها وشرفهم .

ومن الأمهات مَن تدافع بكل ما أوتيت من فصاحة وبيان ليبق فلذة كبدها إلى جانبها . فهذه زوجة أبي الأسود الدؤلي تدافع عن حقها في أخذ ابنها إليها بدلا من زوجها أمام أمير المؤمنين ، بعد أن طالب زوجها بأخذ الابن إليه محتجّا :

_ " يا أمير المؤمنين ، حملتُهُ قبل أن تحمله ، ووضَعتُهُ قبل أن تضعه .

فردّت عليه قائلة : _ صدق والله يا أمير المؤمنين، حَمَله خُفّا وحَمَلته ثقلا . ووضَعَه بشهوة ووضعته كرها . إن بطني لَوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه ، وإن حجري لفناؤه .

و عبرتْ عن ذلك شعرا فقالت :

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جار على منار السبيل

كان ثديي سقاؤه حين يضجي .. ثم حجري فناؤه بالأصيل

لست أبغي بواحدي يا ابن حرب .. بدلا ما علمته والخليل (3)

فحكم أمير المؤمنين لها بأخذ ابنها لما أحسه من عاطفة الأمومة الصادقة .

1-ابن طيفور ، بلاغات النساء ،ص234

2-عمر رضا كحالة ، أعلام النساء ، ص49

3- ابن طيفور ، بلاغات النساء ،ص234

كما حرصت الأمهات في تراثنا العربي على صحة وسلامة أبنائهن فكانت بعضهن تختار وقتا لحملها ، لا بل وتتفاخر بولادتها وإرضاعها لابنها . فهذه أم تأبط شرا تفاخر بقية مثيلاتها من الأمهات ، وتقول في ابنها :

" والله ما وضعته تُضعا ولا وُضعا ، ولا وضعته يُتنا ، ولا أرضعته غيلا ، ولا أنمته مئقا .وقولها حملته وُضعا وتُضعا : هو أن تحمله في مقبل الحيض ، ووضعته يُتنا :وضعته منكسا تخرج رجلاه قبل رأسه ، وأرضعته غيلا : أرضعته لبنا فاسدا ، وذلك أن ترضعه وهي حامل ، و أنمته مئقا : أي مغتاظا مغضبا " (1)

و الناظر في تراثنا العربي يلحظ جانبا تربويا في شعر الأمومة يأتي وفقا لما تقتضيه مرحلة الأبناء العمرية ، إذ يأخذ شعر الأمومة شكلا جديدا من خلال وعظ الأبناء ، وتـأديبهم ، وتوجيههم لما فيه خيرهم وصلاحهم . ومن الأمثلة على ذلك ما أنشدته (سبيعة بنت الأحب) لابنها (خالد) في تعظيم حرمة مكة المكرمة ، ونهيه عن البغي فيها :

أبنـيَّ لا تظلم بمكة ... لا الصغيرَ ولا الكبيـر
واحفظ محـارمها بنـيَّ ... ولا يغرَنْكَ الغـرور
أبنـيَّ مَـنْ يظلم بمكة ... يلـق أنواع الشـرور
الله آمـنهـا ومـا .. بُنيت بعرصتها قصـور
ولـقد غزاهـا تُبّعٌ ... فكسـا بنيَّـتَها الحبـير
وأذل ربّـي ملكَـهُ ... فيها فأوفـى بالنـذور
والفيـل أهلك جيشـه ... يُرمون فيها بالصخـور
فاسمـعْ إذا حُدّثـت ... وافهم كيف عاقبة الأمور (2)

نلاحظ أن الأبيات تحمل هدفا تربويا خالصا ، فقد نهت عن الظلم ، وبينت عاقبته بطريقة سلسة و مبسطة من خلال تضمينها قصة قرآنية هي أصحاب الفيل ، لتكون أكثر قربا إلى نفسية الابن .ومن الأشعار التي جاءت في وعظ الأبناء ، ما قالته امرأة من عبد القيس تدعى : (أم النحيف) تحذر ابنها من البغي ، وتحضه على صون العرض :

حذار بُنيّ البغي لا تقربنه .... حذار فإن البغي وخمٌ مراتعـه
وعرضك لا تبذل بعرضك إنني ... وجدت مضيع العرض تُلحى طبائعه
وكم قد رأينا الدهر غادر باغيا ... بمنزلة ضاقت عليه مطالعـه (3)

1_ ابن عبد ربه الأندلسي ، أخبار النساء ،ص83

2_ بشير يموت ، شاعرات العرب في الجاهلية و الإسلام ، ص109-110

3_المرزباني ، أشعار النساء ، ص 140

وبلغ من رجاحة عقل (أم النحيف) أنها غلّبت المنطق على العاطفة ، فمنعت ابنها من طلاق زوجته بالرغم من أنه تزوج على كره من أمه . فأنشدت تحث ابنها على الصبر على زوجته ، والبعد عن طلاقها :

لعمري لقد أخلفتَ ظنّي و سؤتني ... فحزتَ بعصياني الندامة فاصبرِ
ولا تكُ مطلاقا ملــولا وسامح القرينة وافعــلْ فِعــلَ حرّ مُشــهّرِ
تربّص بها الأيام علّ صروفها ... سترمي بها في جــاحم مُتســعّر
فكــم من كريــمٍ قد منــاهُ إلهُهُ ... بمذمومة الأخلاق واسعة الحِرّ
فطاولــها حتى أتتها منيــة ... فصــارت جفاةً جثوة بين أقبُــــر (1)

لم يقتصر شعر الأمومة على البنين حسب ، إذ كان للفتاة نصيب من هذا الشعر ، إلا أنه جاء قليلاً مقارنةً مع ما قيل من شعر في الأبناء الذكور . ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان أعرابية من بني صباح بن عبد قيس تعظ ابنتها و توصيها بما يتفق وحالها عند إقبالها على الزواج . تقول :

لا تهجري في القول للبعــلِ ولا
تغريــهِ بالشــرّ إذا مــا أقبــلا
فــأوّلُ الشّــــرِ يكــونُ جللا
ولا تَنُثّــي مــــا عليــه بخــلا
لتكشــفي من أمرهِ مــا حمــلا (2)

نجد في الأبيات حسّاً تربويا عاليا ، فقد تطور دور الأم إذ لم تعد مجرد منجبة حسبُ ، بل هي صاحبة التوجيه في أبنائها . ولعل ما قرأناه في الأبيات السابقة من نصائح وعظات تمثل خلاصة تجربتها في أدب معاملة الزوج ، فهي تحرص على أن تبث هذه السلوكيات في ابنتها لتعينها على الحياة الجديدة المقبلة عليها .

بالرغم من العاطفة القوية التي تشتعل بها الأمومة من محبة وعطاء إلا أنها كانت تُقابل أحيانا بالعقوق من طرف الأبناء ، وقد عبّرت (أم ثواب الهزّانية) عن عقوق ابنها لها بأبيات شعرية منها :

ربّيتهُ وهْوَ مثلُ الفرخِ أعظمُهُ ... أمُّ الطعامِ ترى في جلدهِ زغبا
حتــى إذا آض كالفحّال شذّ به ... أبّارُهُ ونفــى عن متنه الكربــا
أنشــا يمزّق أثوابــي ويضربني ... أَبعدَ شيبيَ عندي يبتغي الأدبا
إنّــي لأبصرُ في ترجيلِ لمّتهِ ... وخَطّ لحيتهِ في وجههِ عجبــا (3)

1_ بشير يموت ، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام ، ص102-103
2_ المرزباني ، أشعار النساء ، ص145 ، (نثّ الخبر : أفشاه)
3_ بشير يموت ، شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام ، ص104

وتتعدد أوجه الأمومة في تراثنا العربي ، وفقا لمعطيات الواقع الذي تعيشه الأم ،
فإذا اشتد عود ابنها في القبيلة ، وأصبح أهلاً للفروسية والقتال ، سمعنا صوت الأمومة ينطق فخرا بهذا الابن . تقول (أم جميل بنت أمية) مفاخرة بابنها :

زينُ العشيرة كلها .. في البدو منـــها والحضـــر
ورئيسها في النائبات ... وفي الرحال وفي السفر
ورِثَ المكـــارمَ كلها ... وعلا على كلّ البشـــر
ضخم الدسيعة ماجد ... يعطي الجزيل بلا كدر (1)

تحمل عبارة (زين العشيرة كلها) صدق الأمومة التي ترى في ابنها الأفضل دائما ، فالابن في عين أمه زين العشيرة ورئيسها و كريمها ، وفي هذه الصفات بُعدٌ عن معاني المبالغة ، فهي نابعة من قلب الأم الصادق .

فإذا تجهّز الابن للحرب والقتال ، وجدنا الأمومة ترفع يديها بالدعاء لفلذة كبدها كي ينصره الله ويحميه لها . ومثاله ما أنشدته (ضباعة بنت العامر) لابنها (المغيرة بن سلمة) وهو خارج للقتال :

لا هُمّ رب الكعبـــة المحـــرّمة
انصرْ على كلّ عدوّ سلمة
له يدان في الأمور المبهـــمة
كـــفٌ بها يعطي وكفّ منعمة
أجرأُ من ضرغـــامة في أجمة
يحمي غداة الروعِ عند الملحمة
بســـيفهِ عورةَ سربِ المسلمة (2)

إن هذا الدعاء الذي رفعته الأم إلى الله لم يقتصر فقط على جانب طلب النصر لابنها وحمايته ، وإنما تخلله جانب الوصف لقوة الابن وشجاعته ، فنلاحظ استخدام صيغة التفضيل (أجرأ) ومفردات القوة مثل: ضرغامة ، أجمة ، الروع ، الملحمة . وكأن لجوء الأم إلى الله نابع من أخذ قوي بالأسباب لما يملكه ابنها من قوة ، وهي بذلك تبثّ في نفسها بشرى النصر بعد أن طلبته أولا من الله مع يقينها ثانياً بقدرات ابنها .

1_ ابن طيفور ، بلاغات النساء ، ص101 / الدسيعة : المائدة الكبيرة

2_ المصدر نفسه ، ص281

فإذا قُتل الابن في الحرب ، قرأنا لوعة الأمومة وتفجعها عبر رثائها له .وما أكثر القصائد التي كتبتْ فيها الأمُّ رثاءً لأبنائها ، خلافا لأي غرض شعري آخر. ولعل ذلك عائدٌ إلى أن الرثاء " هو المجال الفسيح الذي تُطلَق فيه عواطف المرأة ، لأنه نوع من النواح والبكاء ، وإنّ المرأة لتلجأ إلى دموعها

أول ما تلجأ إذا حَزَبها الدهر ، أو كربها القضاء " (1) أضف إلى ذلك أن مشاعر الرثاء " ألصق بعاطفتها ، وأكثر تعبيراً عن حالاتها التي تنسجم وشخصيتها " (2)

لكن المفاضلة تكمن في كيفية بث هذا الحزن ، وأسلوب صياغته . فمن الأمهات من حملتها عاطفتها على التفجع بموت ابنها عبر قولها لأبيات قوية المفردات لكنها شحيحة العاطفة . في حين تقابلها أبيات أخرى رقيقة المفردات ، ومليئة بعاطفة جياشة .

وللوقوف على المثال الأول اخترت قصيدة لـــ (أم ّبسطام) في رثاء ابنها (بسطام بن قيس النصراني) تقول فيها :

لِيَبْكِ ابنَ ذي الجدَّين بكرِ بنِ وائلٍ ... فقد بان فيها زينُها وجمالُها
إذا مـــا غدا فيـــهِم غَدَوا وكأنهم ... نجومُ سماءٍ بينهنّ هلالُـــها
فَلِلّهِ عينا مَن رأى مثلَه فتـــىً ... إذا الخيل يوم الروع هبّ نزالها
عزيـــزُ المُكرّ لا يُـــهدّ جناحه ...وليثٌ إذا الفتيانُ زلّت نعالُـــها
وحمّـــالُ أثقالٍ وعائـــدُ مَحْجَرٍ ... تَحُلّ لديـــهِ كل ذاك رحالها
مفرّجُ حومـــات الخطوبِ ومدرك الحروب إذ صالت وعز صيالها
أُصيبتْ به شيبانُ والحيُّ يشكرٌ ... وطيرٌ يُرى إرسالها وحبالها (3)

لقد جاءت الأبيات محمّلة بفضائل الميت ولا ضير في ذلك ، إلا أنها جاءت في صورة تعدادية مباشرة ، يستطيع أن يقولها أي شخص . فلم نشعر بلوعة الأمومة وتفجعها لفقدها فلذة كبدها ، وهذا لا يعيب القصيدة في شيء فلكل أمّ طريقتها في بث حزنها ، فالأم هنا لم تبك ابنها بمفردها بل صوّرت بكاء القبيلة كاملة عليه ، لأنه بنظرها هلال القبيلة وما سواه نجوم ، فهو عزيز المُكر والليث وحمال الأثقال ...الخ .

1_أحمد الحوفي ، المرأة في الشعر الجاهلي ، ص612
2_محمد حوّر ،رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص 57
3_ الخنساء ، شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى ستين شاعرة من شواعر العرب ص120

في حين كتبتْ أعرابيةٌ عدداً من الأبيات تُظهرُ فيها لوعة الأمومة إثرَ فقدها لابنها ، إلا أنها أبيات مُحمّلةٌ بالعاطفة القوية التي تتفطر لها القلوب خلافاً للمثال السابق. تقول :

يا قرحـــةَ القلبِ والأحشاءِ والكبد ... يا ليت أمك لم تحبل ولم تلد
لمّا رأيتكَ قد أدرجت في كفنٍ .... مُطَيّـــبا للمنايا آخـــرِ الأبـــدِ
أيقنتُ بعدك أنّي غير باقيةٍ ... وكيف يبقى ذراعٌ زال عن عضُد (1)

نلاحظ أنّ المفردات اقتربتْ كثيراً من أعضاء الجسم ، الداخلية : (قلب ، أحشاء ، كبد) ، والخارجية : (عضد ، ذراع) . وفي هذا التناول لهذه المفردات دليلٌ على أنّ الأمّ لا ترى في ابنها أبعدَ من نفسها ، فهو جزءٌ ملتصقٌ بها . مما يؤكد على أنّ هذه الأبيات لا يمكن أن تكون نابعةً من غير الأم ، خلافا لتعداد المناقب الذي رأيناه في المثال الأول إذ يمكن لأي شخصٍ أن يقوله .

ومن الأمثلة التي تفيضُ حرقةً ما حدثَ في عهد (معاوية ابن أبي سفيان) إذ بعث رجلاً على " ابنين لعبيد اللهبن عباس بن عبد المطّلب وهما طفلان و أمهما من بني الحارث بن كعب ، فوارتهما الحارثية . فيقال : إنه أخذهما من تحت ذيلها وقتلهما . وفي ذلك تقول :

يا مَن أحسّ بُنيّيَ اللذين هما ... كالدرّتينِ تصدّى عنهمـــا الصـــدفُ
يا مَن أحسّ بُنيّيَ اللذين هما ... سمعي وطرفي فطرفي اليومَ مُختطَفُ
يا مَن أحسّ بُنيّيَ اللذين هما ... مُـــخّ العظامِ فمخّـــي اليـــومَ مُزدَهِفُ (2)

الناظرُ في الأبيات يلحظُ ما وصلتْ إليه الأمّ من تفجّعٍ و حرقة ،عبر استخدامها للفعل (أحسّ) مكرّراً ثلاث مرّات ، إذ يحمل هذا الفعل دلالاتٍ نفسية تعكس حرقة قلب الأم التي أُصيبت في عمقِ إحساسها، وكأنّ هذا الفعل هو البؤرة المركزية التي تدور حولها الأبيات ، لما تحملهُ مِن تصعيدٍ للألم الذي تحسّ به الأم . فهذه الأم المفجوعة بابنيها اختارت منادى يوافقها في الإحساسِ تحديداً (يا من أحسّ) لأن ما تعانيه لا يمكن لأحد أن يعرف مقداره ما لم يحسّ به .

1_ المصدر السابق ، ص 196
2_ محمد حوّر ، الطفل والتراث ، ص 268_269

أما إذا انتهت الحرب و أُخذ الابن أسيرا، وجدنا الأمومة تنضح بما فيها من لوعة وخوف على مصير ابنها ما إذا كان ميتا أو ما زال على قيد الحياة . وتقدم لنا (مزروعة بنت حملوق الحميرية)

أبياتا ملؤها اللوعة على أسر ابنها أوس :

أيا ولدي قد زاد شوقي تلهّفا ..... وقد حرقتْ منيَ الشؤونَ المدامعُ
وقد أضرمتْ نارُ المصيبة شعلة ... وقد حَمِيَتْ منّي الحشا والأضالعُ
وأسألُ عنك الركب هل يخبروننيَ .. بحالك كيما تستكنّ المضاجــعُ
فلمْ يكُ فيــهم مُخبرٌ عنــك صادقٌ .....ولا فيهِم من قال أنك راجع
فيا ولدي مذ غبتَ كدّرتَ عيشتي ... فقلبيَ مصدوعٌ وطرفيَ دامع (1)

لقد حملت الأبيات مفردات : الشوق ، اللهفة ،الحرقة ، الحشا ، الأضالع ... وكلها تتجه نحو حقيقة واحدة هي تفطّر قلب الأم الذي لا يفتأ يبحث عن ضناه ، ويعيش بكدرة لغيابه .

1_ الخنساء ، شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى ستين شاعرة من شواعر العرب، ص 181

الأمومة في الشعر المعاصر

بعد تناولي للأمومة في التراث العربي ، كان لابد من الوقوف عليها في شعرنا المعاصر ، فالأمومة كغيرها من العواطف البشرية الموظفة في الشعر ، لها امتدادها من الماضي إلى الحاضر . ويبقى السؤال عن الفارق ما بين توظيفها في كلا الزمنين ، فالناظر في شعر الأمومة في التراث العربي يجده لا يعدو أبياتا متفرقة صاغتها الأم في مواقف لحظية ، كغنائها لطفلها وهي ترقصه أو تنيمه . في حين تطور النص الشعري مع اشتداد الأزمة أو الحادثة التي تعصف بالأم ، فنجدها تعبر عن فقدها لابنها بقصيدة كاملة .

و تقابل هذه الصورة للأمومة في التراث العربي القديم ، صورةٌ أخرى في شعرنا المعاصر ، فنجد الأم قد أطلقت العنان لعواطفها فتوّجت محبتها لأبنائها بعدد من القصائد ، لا بل قامت بعض الأمهات بإصدار مجموعات شعرية كاملة حملت في طياتها خلاصة أمومتهن كالشاعرات : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح، ومي سعادة .

ويعود هذا الفارق إلى طبيعة الواقع الذي عاشته الأم في كلا الزمنين ، وإلى طبيعة الأبناء أنفسهم في التعامل شعريا مع هذه العاطفة ، فقد نالت الأم نصيبا من الأهمية في حاضرنا تجاوز ما كانت عليه في تراثنا القديم الذي حمل لها مشاعر الإجلال والإكبار كونها المنجبة والمربية ، فقد أصبح للأم عيد يحتفل به العالم أجمع يدعى (عيد الأم) وذلك في الحادي والعشرين من آذار من كل عام حين " أعلن رئيس الولايات المتحدة (ويدرو ويلسون) سنة 1914 عن العيد كعيد رسمي في جميع أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم انتقل لدول العالم الأخرى " (1) وبالرغم من هذه الدلالة الرمزية لهذا اليوم ، فهو يمثل بالنسبة للأم تكريما لعطائها اللامحدود ، وتعزيزا لطاقة العطاء لديها .

يقابل هذا التوجه في تكريم الأم من كافة أطراف المجتمع ، توجه من قبل الأبناء إذ كان لهم دور في تعزيز هذه العاطفة شعريا عبر عدد من القصائد جاءت في محبة الأبناء للأم ، سواء من خلال وصفها ، وتكريم عطائها فيما لو كانت على قيد الحياة ، أو من خلال رثائها إذا كانت مُتوفاة . في الوقت الذي لم نعثر في تراثنا العربي القديم على قصائد في رثاء الأم إلا ما ندر .

1- سيد عبد الفتاح ، موسوعة الأم ، ص 114-115

وتأكيد ذلك ما توصل إليه الدكتور (محمد حور) فيما يخص رثاء الأم في في الشعر العربي. يقول : " لم تقع عيني على أبيات أو قصائد للشعراء في رثاء الأم ، على كثرة ما قالته الأم في أهلها وذويها من شعر رقيق ذي عاطفة صادقة " (1)
وكل ما عَثر عليه في هذا الباب هو " سبع قصائد لستة من كبار الشعراء العرب هم : ابن الرومي ، والصنوبري ، و أبو فراس الحمداني ، وكشاجم الرملي ، والشريف الرضي ، و أبو العلاء المعري " (2)

في حين كثرت الأشعار الموجهة للأم في شعرنا العربي المعاصر سواء في باب الرثاء أو الوصف . وعلى كثرة ما قيل في الأم من الشعر في العصر الحديث بحيث يصعب استقصاؤه والحديث عنه لأنه يخرجنا عن الموضوع ، إلا أنني سألجأ للتمثيل بأربعة شعراء : شاعر ، وثلاث شاعرات .

أما الشاعر فهو عمر بهاء الدين الأميري الذي خصّ أمه بديوان شعري مستقل، حَمَلَ عنوان : (أمي) جمع فيه جُلّ الأشعار التي كتبها عن أمه مرتبة وفق تسلسل زمني :أثناء حياتها وبعد مماتها . والناظر في الديوان يلحظ فيه ابناً بارّا بأمه ، محبّا و وفيّا لها .
وقد اخترت من ديوانه قصيدة بعنوان (أمي) لأمثّل عليها تطور الأمومة في الشعر العربي المعاصر.
أما الشاعرات فهم : نازك الملائكة ، و عاتكة الخزرجي ، وسعاد الصباح. وقد اخترت القصائد التي تتناول ذات الموضوع في أشعارهم .

أبدأ بقصيدة " أمي " لعمر بهاء الدين الأميري ، وهي قصيدة طويلة جاءت في رثاء الشاعر لأمه ، اخترت منها ما راقني لأمثّل به على العاطفة القوية التي تربط بين الشاعر و أمه . وهذا نص منها ، يخاطب فيه الشاعر أخاه ويطلب منه عدم لومه على لوعته وحزنه :

1_ محمد حور ، هكذا تألم المعري ، ص 225
2_ المصدر نفسه ، ص 227

يقول الشاعر عمر بهاء الدين الأميري :

أخي لا تقلْ رفقاً ، فهل يُجدنيِ رفقا
فتىً شقّ هول الخطب مهجته شقا

ولا تجذب الصدر الذي فوقها حَنَا
ودعني على جثمانها أبدا ملقى

أطوّقه ما شاء وجدي ولوعتي
وألثمه لثما ، وأنشَقُهُ نَشْقا

أوسّده زندي وأدنيه من فمي
وخدي ، وأبكيه ، وألتزم العنقا [1]

إن حرقة قلب الشاعر جلية ظاهرة لا يمكن إخفاؤها ، فهو يصوّر حالته وقد وقف على جثمان أمه ، وأخذ يعانقها ويبكي. ولعل هذه الصورة تجعل القارئ ينجذب إليها لا شعوريا ، فينسى أن كاتبها رجل لا امرأة . فقط المشاعر الصادقة هي التي تطغى ، فالبكاء و التفجع قلّما نجدهما في نص كتبه رجل ، لأن هذه المشاعر ألصق بالمرأة . وهذا ما أريد إيصاله هنا : أن تطور النص الشعري للأمومة في العصر الحديث لم يكن وليد الصدفة وإنما يأتي استجابة لما قدمه الأبناء شعريا لها ، فبكاء الشاعر على أمه ما هو إلا استجابة للعاطفة القوية التي تجمعهما .
ويذكر الشاعر من فضائل أمه جانبا تربويا غرسته في داخله ، وشِيَمَاً صالحة أورثتها له :
لقد أورثْتني عن أبي شيم النهى
فلم أرتكب حوبا ولم أهتضم حقا

وقد غلغلتْ بي من جميل طباعها
حنانا و إيثارا ، ومن ذوقها ذوقا

---

(1) عمر بهاء الدين الأميري ، أمي ، ص221 – 222

وقد صحبتني في سبيلي إلى العلى
ومن خُلُقي ألا أُساق لها سوقا

وقد وجّهت طرفي إلى أرفع المنى
فأصبحتُ أبغي فوق ذِروتها فوقا (1)

تُظهر الأبيات السابقة التطورَ في علاقة الأمومة ، فالأم أصبحت الرفيقة ، والصاحبة ، والموجّهة ، وهي أيضا مصدر العاطفة والحنان . ولهذا فمن الطبيعي أن يكرمها الأبناء في شعرهم .
أما الشاعرات ، فأبدأ بنازك الملائكة التي قدّمت ثلاث قصائد عنونتها باسم : (ثلاث مراثٍ لأمي) و تحمل كل قصيدة منها عنوانا فرعيا . فالقصيدة الأولى بعنوان :
أغنية للحزن . و الثانية بعنوان : مَقْدَم الحزن . والثالثة بعنوان : الزهرة السوداء . والقارئ لهذه القصائد يلحظ مجيئها خلافا لما هو معتاد من قصائد الرثاء ، فقد حملت تطورا على صعيد ضمير الغائب . فلم يعد المتوفى هو مركز القصيدة الذي تدور حوله الفضائل والمناقب ، بل خرجت نازك الملائكة عن هذا الطابع لترثي أمها عبر تشخيصها لحالة شعورية هي الحزن .
ففي القصيدة الأولى " أغنية للحزن " شخّصت الشاعرة الحزن على أنه غلام مرهف الإحساس . تقول :

أفسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 226-227
2_ نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، 76

وتقول :

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول
أبدا يجرحه النوح ويضنيه العويل

وتكمل نازك قصيدتها في وصف كيفية استقبالها لهذا الزائر :

نحن هيأنا له حُبّا و تقديسا ونجوى
وتهيّأنا للقياه عيونا وشفاها [1]

قد يصعب إدراج هذه القصيدة ضمن قصائد الرثاء ، فهي مجرد وصف للحزن لا علاقة له بالرثاء أو الحديث عن المتوفى ، لولا إشارة الشاعرة في المقدمة على أنها قصيدة رثاء لأمها . لكني أرى في هذا الخروج بُعداً عن طبيعة القصائد الرثائية التي لا بد أن تحمل ولو من بعيد إشارة للمتوفى . فنازك قد هزّها هذا الحدث الجلل وهو وفاة أمها فاختارت جانبا إيجابيا في تناولها لحقيقة الموت وهو التصالح مع الحزن ، لا بل ووصفه بأوصاف قريبة إلى النفس البشرية ، فهو مرهف الإحساس ، وخجول ، يشعر ويتألم ، وذلك لتستطيع تقبُّل حقيقة وفاة أمها التي لا يحتملها عقلها أو حتى شِعرها .

أما قصيدتها الثانية : " مَقدَم الحزن " فقد جاءت تكملة للقصيدة الأولى ، فلم تخرج عن الطبيعة الوصفية للحزن مع تفصيل أكثر لصورته التي جاء عليها ، وكيفية استقباله :

أفسحوا الدرب ، إنه جاء خجلا ... ن رقيق الخطى كئيب الجبين
الغلام الحسّاس ذو الأعين الغر ... قى بتاريخ ألف سرّ حزين [2]

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 76_77
2_ المصدر نفسه ، ص 78

وتصف الشاعرة كيفية استقباله بقولها :

وأخذناه في خشوعٍ إلى أعـــ ... ماق أفراحنا وقعر رؤانا

ومنحناه كل ما جمع الحب ... من اللون و الشذى لصبانا [1]

إن هذه الأبيات بكل ما تحمله من مفردات رقيقة كالخجل و الإحساس ، والرؤى ، والحب ، والشذى ، والصبا ، تخفي بباطنها حرقة كبيرة ، فما هذه المفردات إلا قناع تتستر به الشاعرة لتستطيع التعامل مع حزنها وتقبله بصورة مغايرة لما هو عليه الحال عند فقد الأم ، فيتحول الحزن إلى شيء رقيق يسهل التعايش معه .

في حين حملت القصيدة الثالثة " الزهرة السوداء " وصفا لحالة فَقدٍ ما ، دون الإشارة إلى أن الفقيدة هي الأم ، لكن الشاعرة اقتربت أكثر إلى طبيعة الرثاء ، فهي تصور فقدانها لأمها _ و إن لم تشر إلى ذلك _ بفقدان كنز غالٍ ، وقد نبتت مكان فقده زهرة سوداء ، إذ تمثل هذه الزهرة الذكرى المؤلمة لرحيل الأم ، لكنها لا تخرج في النهاية عن كونها تمثل مشاعر الحزن التي صاغتها الشاعرة على صورة زهرة سوداء . تقول :

كنزنا الغالي تركناه هنا

لحظات ثم أسرعنا إليه

والتمسناه وراء المنحنى

وعلى التل فلم نعثر عليه

وتقول :

غير أن الفجر حيّى في ابتسام

و أرانا في مكان الكنز زهرة

نبتت سوداء في لون الظلام

وسقاها دمعنا ليناً و نضرة [2]

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 78

2_ المصدر نفسه ، ص 80

نلاحظ في المقطعين مشهدا يصور حالة فَقدٍ لكنز غالٍ ، وقد استُخدِمت فيه مفردات بسيطة تعبر عن حالة فَقدِ شيء ثمين ، لكنه لا يشمل معنى الموت المتعارف عليه ، ولو كان كذلك لاستُخدِمت

كلمات أكثر قسوة في وصفه ، فالشاعرة تبحث عن هذا الكنز الذي فقدته بكلمات إيجابية أكثر من كونها سلبية مثل : الفجر ، ابتسام ، زهرة ، لين ، نضرة .
وهذا يؤكد ما قلته سابقا من أن الشاعرة في تعاملها مع الغياب ، تحاول أن تجعله أكثر رقة ، ليكون قريبا إلى نفسها فيَسْهُلُ تقبّله ، ولهذا لم يطغ لون الظلام في المقطع الثاني على نفسيتها لأنها حوّلته إلى لين ونضرة .
و هنا أود الإشارة إلى أمر مهم ، هو استخدام الشاعرة لضمير الجمع في حديثها عن نفسها عبر الأفعال : كنزنا ، تركناه ، التمسناه ... الخ وفي هذا الجمع دليل على أن الشاعرة ترفض الاستسلام للوحدة والحزن ، فتجعل من نفسها المفردة جمعاً كي لا تقع تحت وطأة الوحدة واليأس .

أما المثال الثاني في وصف الأم ، فكتبتْ الشاعرة عاتكة الخزرجي قصيدة بعنوان :
(أنت يا أماه) إذ نشعر حين قراءتها بذلك الخيط الخفي الذي يصل مشاعر حب الابنة بالأم ، فالشاعرة ترى في أمها معنى الحب والحياة والنور والأمل ، تقول :

أنتِ معنى الحب بل معنى الحياة ... أنتِ نور فاض من نور الإله
أنت يا أمّاه من قلبي مناه ... أيعيش المرء دون الأملِ [1]

1_عاتكة الخزرجي ، أنفاس السحر ، ص 37

حتى يصل بها الوصف إلى جعل أمها تفوق جميع الأمهات ، و هي بذلك توافق الفطرة البشرية التي تجعل كل أمّ في نظر أبنائها أجمل الأمهات . تقول :

أنت يا أمّاه فُقتِ الأمهات ... فيكِ يا أماهّ يحلو غزلي [1]

وفي القصيدة إشارة إلى عمق العلاقة بين الأم وابنتها ، فالأم المعاصرة هي بمثابة صديقة لابنتها ، وليست مجرد أمّ مربّية حسب . وذلك لقول الشاعرة :

أنتِ من سامرتني في الظلمات ... إذ غفا النجم وغفت الغفوات [2]

فهذه المسامرة عادة ما تكون بين الأصدقاء ، وبالتالي فالعلاقة تطورت من أم وابنتها إلى صديقتين وهذا دليل على التقارب ما بين الأم وابنتها .
وينتهي الحال بالشاعرة إلى وصف أمها بأنها كل ما تدّخره:

أنت يا أماه ما أدّخر ... ليس لي في الكون إلا أنت لي [3]

إن هذا الاهتمام بالأم عن طريق تناولها في شعر الأبناء قابَلَهُ شعر كثير كتبته الأم في أبنائها في مواقف شتى ، سواء أكانوا صغارا أم كبارا . وقد اخترتُ قصيدتين : الأولى جاءت في غناء الأم لطفلها والثانية في رثائها له . علما أن هناك قصائد كثيرة قالتها الأم في أبنائها ، لكني تركت الحديث التفصيلي حولها للفصول اللاحقة لأنها موضوع رسالتي .
أما القصيدة الأولى فهي للشاعرة نازك الملائكة بعنوان : " أغنية لطفلي " وهي تشبه موضوعيا ما تناولته سابقا من شعر قالته الأمهات في تراثنا العربي وهنّ يُرقصن أبناءهن ، ولا عجب في ذلك ، فعاطفة الأمومة لا تقتصر على زمن ما ، لأنها نابعة من قلب الأم النابض بالمحبة .

أما قصيدة نازك الملائكة فقد جاءت في ثلاثة مقاطع مع اختلاف المنادى في بداية كل مقطع . ففي المقطع الأول كان المنادى : " ماما " ، أما المقطع الثاني : " بابا " ، وفي المقطع الثالث : " دادا" تقول الشاعرة :

1_2_3_ : المصدر السابق نفسه ، ص 37

ماما ماما ماما ماما
(برّاق) الحلو اللثغة ينوي النوما

والنوم وراء الربوة هيّأ حُلمـــا
والحلم له أجنحة ترقى النجمـــا
والنجم له شفةٌ ويحب اللثمـــا
واللثـــــم سيـــــوقظ طفلـــي
مـــــامـــــا مـــــامـــــا [1]

يلاحظ القارئ بساطة في اللغة ، فالمفردات قريبة إلى نفس الطفل ، بدءاً من كلمة (ماما) التي تم تكرارها أربع مرّات في السطر الأول ، وانتهاءً بمفردات النوم ، والحلم ، والأجنحة ، والنجم . إذ يبرز في هذه المفردات عنصر الخيال واضحا عبر تشخيص النجم بأن له شفة يلثم بها ، وتشبيه الحلم بعصفور له أجنحة يرقى بها إلى النجم ، وفي هذا الخيال البسيط المحبب لدى الطفل موسيقى داخلية ، فالسطر الشعري ينتهي بذات الكلمة التي يبدأ بها السطر الشعري الذي يليه ، ثم يبدأ السطر الثاني بذات الكلمة التي انتهى بها السطر السابق وهكذا .
في المقطع الثاني ، نلحظ الأسلوب ذاته الذي جاء به المقطع الأول مع اختلاف المنادى :

بابا بابا بابا بابا
(برّاق) الغافي الساهي يسرق قلبا
والقلب سيمرح يُنبت وردا رطبا
والورد يرشّ المهد أريجا عذبا
وأريج الورد لعوب يهوى الوثبا
والوثب سيوقظ طفلي :
بابا بابا

كما هو الحال في المقطع الأول ، فقد جاءت مفردات هذا المقطع بسيطة وقريبة إلى نفس الطفل : القلب ، الورد ، الأريج ، الوثب . أضف إلى ذلك الموسيقى الداخلية التي تمثّلَتْ بتكرار المفردة في نهاية السطر وبداية الذي يليه .وعلى ذات المنوال جاء المقطع الثالث .

1_ نازك الملائكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 226

2_ المصدر نفسه ، ص226

أما القصيدة الثانية فاخترتها للشاعرة سعاد الصباح في رثاء ابنها بعنوان:
" أمطري يا سماء " واخترت منها هذا المقطع :

أجل ..
حطمي كل شيء هنا
فمن بعده كل شيء هباء
أجل أمطري ذوّبيني أسىً
خذيني بسيلك قطرة ماء
لعلي أسيل على قبرهِ
و أسقيه في لهفتي ما أشاء
لعلي أسقط في قفرةٍ
فأحيي الجياع و أسقي الظماء
أجل أمطري ..
أمطري يا سماء . [1]

في النص السابق نلحظ حرقة قلب الأم على فلذة كبدها ، وهو أمر تتفق عليه مشاعر الأمومة مهما كانت ، وفي أي زمان . لكنّ الفارق بين هذا النص المعاصر والنصوص السابقة في التراث هو عنصر اللغة ، فقصيدة الرثاء المعاصرة خلت تماما من مفردات القتال ، والفروسية ، والشجاعة التي كانت تستخدمها الأم في تعدادها لمناقب ابنها .
ثانيا : أن النص المعاصر خرج من (الذاتية المطلقة / الأنا) إلى فضاء الآخر ولو بالإيماء أو الإشارة ، فالشاعرة لا تتحدث عن همها الذاتي بفقد ابنها ، و إنما تحمل هموم الواقع الذي تعيشه ، فهي تتمنى أن تكون قطرة ماء لتسقي ابنها ، وتسقي كذلك الجياع والظماء.
أكتفي بهذه النماذج على تطوّر الأمومة في شعرنا العربي المعاصر ، لما ستحمله الفصول القادمة من تفصيل ودراسة .

1_ سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، 29 _ 30

الفصل الأول :

الأمومة في شعر جليلة رضا

تمهيد :

قدمت الشاعرة جليلة رضا مجموعةً من الأعمال الشعرية تناولتْ من خلالها الحديث عن أمومتها وهي : الأجنحة البيضاء ، و العودة إلى المحارة ، و أنا والليل ، و اللحن الباكي.

إلاّ أنّ مواضيع هذه الأعمال لم تنفرد بالحديث عن الأمومة حسب ، بل تناولت مواضيع اجتماعية وسياسية وعاطفية أخرى ؛ لهذا قمت باستقصاء القصائد التي تناولت موضوع الأمومة للعمل عليها دراسةً وتحليلاً . فجاءت دراستي للأمومة عند جليلة رضا وفقاً لثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : الاتجاه الخاص

يتضمن هذا الاتجاه جميع القصائد التي كتبتها الشاعرة في أبنائها ، وأدرجتُ فيها ثلاثة جوانب :

أولاً : الصراع النفسي بين الأنا / الشاعرة ، والآخر / الأبناء ، وأظهرتُ فيه حالة الاضطراب التي تعيشها الشاعرة ، والتي تؤثر بشكلٍ ملحوظ على بقية قصائدها ، مبينةً الأسباب وضاربة عليها الأمثلة .

ثانياً : علاقة الأمومة بين الشاعرة وابنها وفقاً لما يلي :

أ – العلاقة الضدية بين الشاعرة وابنها .

ب – العلاقة التصالحية بين الشاعرة وابنها .

ثالثاً : علاقة الأمومة بين الشاعرة وابنتها .

الاتجاه الثاني : ويشمل هذا الاتجاه شعر الوصايا عند جليلة رضا متمثلاً في قصيدتين (وصية أمّ عربية) و (وصية أمّ لاجئة) .

الاتجاه الثالث : الاتجاه العام

أدرجت ُفيه القصائد التي كتبتها الشاعرة في حديثها عن الأمومة بمفهومها العام دون تخصيصٍ لأبنائها الحقيقيّن.

الاتجاه الأول :

الاتجاه الخاص في شعر الأمومة عند جليلة رضا

أولاً : الصراع النفسي بين (الأنا / الشاعرة) و (الآخر / الأبناء) :

يصعب قراءة شعر جليلة رضا دون الوقوف على الجانب النفسي المؤثر في أشعارها ؛ فالأمومة عندها وليدة صراع قائم بين ذاتها التي تحب الحياة ، وترفض أنْ تقبع في بوتقة التضحيات ، وبين الأمومة التي تفرض نفسها بقوة على واقع الشاعرة وتسدّ أمامها كل المفاتن الدنيوية التي تغريها بالتخلي عن هذا الدور الذي يكلّفها الكثير من الوقت والجهد في سبيل تأمين الراحة والمحبة لأبنائها .

ومع تصاعد هذا الصراع يجد القارئ نفسه يقف أمام شخصيةٍ مجهولة الهوية ؛ فلا هي أمّ بكل ما تحمله الكلمة من محبة ورضا معنويّين ، ولا هي شاعرة عاشقة تعيش حياتها بلا مسؤوليات ، أو تضحيات ، أو حتى صغار ينتظرون المزيد من وقتها وحنانها ورعايتها _ كما تتمنى أن تكون _ .

إنّ هذا الصراع الذي تعيشه الشاعرة نابع من واقع مرّ ؛ فهي أمّ لابنٍ ذي عجزٍ عقلي ، وهذا بحدّ ذاته في علم النفس مصدرٌ للشعور بالضغوط النفسية ، فقد قامت الباحثتان (كازاك) و (مارفين) بدراسةٍ حول الصعوبات والفروق بين الأُسَر أثناء عملية التكيُّف مع أطفالهم المعاقين ، ووصلتا إلى نتيجةٍ مضمونها " أنّ أسر الأطفال المعاقين تعاني من ضغوطاتٍ نفسية بمستوى أعلى مما تعانيه أُسَر الأطفال العاديين " [١] . و أنّ " تربية الطفل المعاق تؤدي إلى درجةٍ عاليةٍ من الضغوط النفسية "[٢].

إذا كان هذا هو حال أية أمّ عادية ، تجد أحد أبنائها مصاباً بإعاقةٍ ما ، فيصيبها توترٌ وضغطٌ نفسيٌ ، فكيف بها إذا كانت في الأصل شاعرة ، لا ريب أنّ وقْعَ مصابها سيكون أعلى درجةً ممّن سواها من الأمهات ؛ لأنّ نفسية الشاعرة _بالعموم_ شديدة الحساسية ؛ فهي تمتص المؤثرات الخارجية بعمقٍ وتأثر أعلى ممن سواها ؛ لتستطيع إعادة صياغتها من جديد .

---

[١] خولة أحمد يحيى ، إرشاد أسر ذوي الاحتياجات الخاصة ، ص 44- 45 .

أضف إلى ذلك أنّ مصاب الشاعرة جاء في ابنها الوحيد (على صعيد الذكور) ، وهذا يزيد الأمر تعقيداً بالنسبة إليها . ويؤكّد هذا الصراع ، لغةُ الشاعرة نفسها ؛ فهي تفصح عن توتر نفسي عالٍ ، تقول في إحدى قصائدها مخاطبة ابنها وابنتها :

مَنْ منكما المجنون ، مَنْ هو عاقل ؟ يا ويح نفسي !

وأنا ؟ أنا ؟ مِن أيّ صنفٍ منكما من أيّ جنسِ

أنا لم أعد أبكي كأختك ، لم أعد أشدو ببؤســـي

من عالم النسيان ؟ لا ، إنّي أحس بألفِ حسِ [١]

فالشاعرة تعاني قلقاً نفسياً يصل بها إلى حدّ توهّم الجنون ؛ فهي لم تعد تدرك إلى أيّ صنفٍ أو جنسٍ تنتمي .

إنّ ما نقرؤه من اضطراب في نفسية الشاعرة يزداد مع غياب الآخر / الرجل ؛ فالشاعرة تعاني غياب زوجها الذي انعكس عليها بجانبين سلبيّين :

الأول : اندفاعها وراء عواطفها وأهوائها ؛ فهي لا تجد متنفساً لحالة الكبت العاطفي الذي تعانيه إثر غياب زوجها ، فتفرغ شعورها تجاه أيّ رجلٍ يُشعِرها بالسكينة التي تفتقدها ، فقد أحبّت الطبيب المعالج لابنها [٢]، ولا أرغب في تسمية ذلك حُباً ، بقدر ما هو حالة هروبٍ من فراغٍ عاطفي خلّفه غياب زوجها .

والثاني : رفضها لتقبُّل حقيقة الأمومة التي تُلزمها إنكار أهوائها الذاتية ، والبقاء إلى جوار أبنائها بكامل عواطفها وحنانها ووقتها .

ويتضح هذا الصراع في أمثلةٍ عديدةٍ ، لعلّ أقواها قصيدة " تَمَرّد " ؛ حيث تقوم القصيدة بأكملها على ثنائية ضدية هي الأنا / ذات الشاعرة ، والآخر / أبناؤها . وفي استخدامي لعبارة (ثنائية ضدية)

---

[١] **جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 164**

[٢] **انظر : جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، قصيدة :حُبٌّ و طب . ص 54**

سبيلٌ لدراسة نصّ القصيدة وفقاً للاتجاه البنيوي ، إلاّ أنّ مُجمل قصائد الأمومة عند جليلة رضا ذات طابع نفسي اجتماعي يفرض نفسه بقوة ، بل ويرفض ما أعلنه أنصار البنيوية من فكرة موت المؤلف، لكنّي أُفضل التعامل مع جليلة رضا وفقاً لهذه الثنائية الضدية ، ولكن بطريقة مغايرة تقوم على فرض الواقع الاجتماعي أولاً ، ثم الاستعانة بعناصر الاتجاه البنيوي ثانياً .

عوداً إلى قصيدة " تَمَرّد " ، والتي يمكن أن أطلق عليها عنواناً آخر هو : " صراع الأنا والآخر " ، نجد جليلة رضا تعبّر عن حقيقة هذا الصراع بقولها :

أقســـمـــتُ أنّـــي لن أحبك يا فتـــى . . . إلاّ بقـــدرٍ عاقلٍ وضنيـــــنِ

قلبـــي يثـــور على حنـــان أمومتي . . . يأبى عليّ متاعبي وشجونـــي

قلبي يحـــبّ يحـــبّ يشعر يـــشتهي . . . ويودّ لو ضمّ الدّنـــا بجنـــون [1]

تمثل الأبيات خلاصة قصيدة كاملة ؛ فهي تنقل لنا حالة الصراع التي تعيشها الشاعرة مع قلبها الذي يثور على عاطفة الأمومة ، فمنذ البيت الأول يظهر تمرّد الشاعرة ورفضها للأمومة ، التي تقوم على الحب والتضحية في سبيل الأبناء ، وذلك عبر قَسَمها بأنها لن تحب ابنها ، وفي هذا القَسَم خروج عن فطرة الأم التي تفيض بالحب . أضف إلى ذلك استخدامها لكلمة (فتى) التي جاءت في صيغة التنكير لتخاطب ابنها ، وكأنه لا يوجد بينهما أية صلة قرابة .

ونلاحظ أنّ البيتين : الثاني والثالث قد بدءا بكلمة (قلبي) ، وفي ذلك تأكيدٌ على سيطرة العاطفة التي تُسيّر الشاعرة تجاه ملذّاتها .

أما على صعيد الأفعال ، فنلاحظ أن الأفعال التي أصدرها القلب تجاه عاطفة الأمومة حملت طابع الرفض : (يثور ، يأبى) في حين جاءت الأفعال التي أصدرها القلب تجاه الملذات الدنيوية تحمل طابع الحميمّية والقرب : (يحب ، يشعر ، يشتهي ، يودّ ، ضمّ) .

---

[1] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 110 .

إنّ الشاعرة تقلب الموازين العاطفية لصالح أهوائها الذاتية على حساب عاطفة الأمومة ، بل وتشبّه هذه العاطفة بالسجن الذي يقيدها و يمنعها من الانطلاق تجاه ملذاتها ، تقول :

قلبي يثور يهبّ يقفز غاضباً . . . ويودّ يفلت من ظلام سجوني

أفنيه فيك بنيّ وهو معــذبٌ . . . يبغي لَذَاذَات الــهوى المفتونِ

وأودّ لو أنساق إثر ركابــه . . . لكــنّ حبــك لا يني يثنينـــي [١]

في الأبيات تصعيدٌ للصراع الذي تعيشه الشاعرة ، وذلك من خلال استخدامها لأفعالٍ دالة على الحركة : (يثور ، يهبّ ، يقفز ، يفلت) ، وفي هذا دليلٌ على نفسية الشاعرة المضطربة وغير المستقرة ؛ إذ تحاول الشاعرة أن تنساق وراء قلبها ، لكنّ عاطفة الأمومة تمنعها من ذلك .

في حين تختم قصيدتها بقرارٍ يحسم حالة التذبذب التي تعيشها ، تقول :

يــا قلب يــا قلب استكنَّ فإنما . . . لك ما تريد ومــا لنــا ببنيني

تالله لن أثنيك عن درب الهوى . . . لا بل أحثّك فامضِ هاك يميني [٢]

إذن تنتهي حالة الاضطراب ، وتنتصر الذات على الأمومة ؛ فالشاعرة تحثّ قلبها على المضيّ وتعطيه يمينها ليقود خطاها حيث يشاء .

تبدو حالة الصراع التي عاشتها الشاعرة في قصيدتها ، غير منطقية أو مقبولة على الصعيد الاجتماعي بالنسبة للشخص السويّ ، إلاّ أنها تأخذ بعداً دلالياً آخر على صعيد الكتابة الشعرية ؛ فهذا الصراع _ وإن اتسم بالسلبية _ هو المحفّز المعنوي الذي يمدّ الشاعرة بالإبداع الشعري ؛ إذ يفترض الدكتور (مصطفى سويف) " أنّ الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة ، والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية ، كما يمكن أن يكون منشأ الجنون " [٣] ؛ فهذا

---

[١] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 110 .
[٢] المصدر نفسه ، ص 110 .
[٣] مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص 117 .

الصراع بين أهداف الشاعرة الخاصة ، المتعلقة بذاتها ، وبين أهدافها العامة التي يفرضها واقع الأمومة عليها ، هو الذي يخلق عبقرية الإبداع الشعري وإنْ اختلفنا معها في المضمون الفكري والعاطفي .

ثانياً : علاقة الأمومة بين الشاعرة وابنها :

تتفاوت هذه العلاقة بين مشاعر السخط والقسوة ، ومشاعر الحبّ والرضا ، إلاّ أنّ القصائد التي حملت الطابع الساخط كانت أكثر من تلك التي حملت مشاعر المحبة . فالناظر إلى قصائد جليلة رضا في ابنها يشعر بذبذبة نفسية ترافق الشاعرة وتمنعها من القرب من ابنها ؛ إذ تحوم غمامة الصراع النفسي الذي سبق أن ذكرته ، وتتلاقى مفردات الغضب والشكوى لتحُدّ إمكانية الالتقاء المعنوي على صعيد العاطفة بين الأمّ وابنها .

وقد قمتُ بدراسة مواضع الاضطراب في علاقة الشاعرة بابنها ، ومواضع التصالحيّة والقرب بينهما على النحو التالي :

أ – العلاقة المضطربة بين الشاعرة وابنها :

تكثر المواضع الشعرية التي حملت هذه السمة ، ولعله نتاجٌ طبيعيٌ لحالة التذبذب النفسي التي تعيشها الشاعرة ، التي عكستها على لغتها أيضاً .

أما القصائد التي حملت هذا الطابع فهي ثلاث : قصيدة دعاء الأمومة ، وقصيدة قتلتني يا ولدي ، وقصيدة بين عالمين ، وعمدتُ في دراستي لهذه القصائد إلى الاستعانة بثلاث نقاطٍ تمكّنني من عبور هذه العلاقة ، وسبر أغوارها . وهي :

أ – الوقوف على العنوان ودلالته .

ب – الوقوف على الصيغ التعبيرية في وصف الأمّ لابنها .

ج – الوقوف على لغة القصائد

أ _العنوان ودلالته :

يمثّل العنوان العتبة الأولى التي يلج من خلالها القارئ إلى مضمون القصيدة ؛ فهو مفتاحها الأول ، والسبيل إلى كشف ماهيتها ؛ لأنه " يشكّل نقطةً مركزيةً ، أو لحظة تأسيسٍ بكر ، يتمّ منها العبور إلى أعلى سلطةِ تلقٍ ممكنة ، ولتميّزه بأعلى اقتصادٍ لغويّ ممكن " [1].

ولهذا ، فإنّ العنوان يحظى بأهمية خاصة مهما زاد تكثيفه الدلالي أو قلّ .

إذا وقفنا عند العنوان الأول : " قتلتني يا ولدي " ، نجده يحمل خرقاً للمعايير الفطرية البشرية ، فكيف بولدٍ يقتل أمه ، إذ لا بدّ من علةٍ ما حملت الأم على قول ذلك ، ففعل القتل الصادر من الابن تجاه أمه يُحدِثُ صدمةً للقارئ السويّ الممتلئ بشعور المحبة تجاه الأمّ ، فالعنوان قَدّمَ إشارة أولية إلى وجود تفكّك وخلل في علاقة الأمّ بابنها ، وهذا ما سأثبته في نصّ القصيدة لاحقاً .

العنوان الثاني : " بين عالمين "

يبدأ العنوان بظرفٍ مكاني (بين) ، لكنه لا يلبث أن يُشتّت القارئ حين يضاف إلى عالمين مُبهمَيْن لا تُعرَف ماهيتهما ؛ فالقارئ يتلقى نصّ العنوان وبداخله شعور بالحيرة والتشتّت ، وهذا يقودنا إلى إثبات تذبذبية العلاقة بين الأم وابنها بدءاً من مفتاح النصّ الأول وهو العنوان .

العنوان الثالث : " دعاء الأمومة "

يقدّم هذا العنوان للقارئ شعوراً بالإيجابية ؛ لما تحمله كلمة (دعاء) من سلامٍ وتصالح خاصةً عند إضافتها للأمومة التي تفيض بمعاني الحبّ ، لكنّ العنوان لا يلبث أن يسقط في قاع المفارقة اللفظية

---

[1] بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 39 .

التي تحمل " انقلاباً في الدلالة " [1] حين يلج القارئ نص القصيدة . وأكتفي عند حدود العنوان الذي يحمل إيماءةً إيجابيةً لأدرس انقلابه الدلالي حين أصل نصّ القصيدة .

ب – الصيغ التعبيرية في وصف الأمّ لابنها :

أولاً : قصيدة قتلتني يا ولدي

جاء وصف الأم لابنها على أوجهٍ ثلاثة :

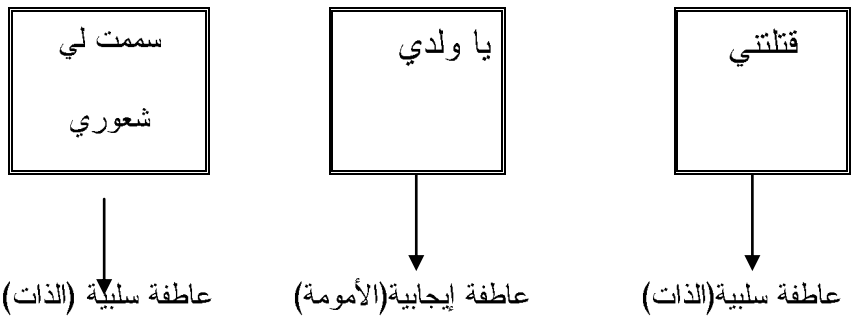
1 – " قتلتني يا ولدي سمّمتَ لي شعوري "

2 – " أنت لي أبي ، أخي ، زوجي ، وربّ الدار "

3 – " أنت امتلائي المنتشى في هوّة الأقدار "

في الوجه الأول يشعر القارئ بتلك الصدمة الشعورية حين تُلحق الأم فعل قتلها وتسميم شعورها بابنها ، فكلا الفعلين بعيدٌ عن صفاء الأمومة التي ترتفع عن جعل ابنها أشبه بقاتلٍ لها ، مهما كانت درجة بُغضها له ومهما عقّها .

إلاّ أنّ الشاعرة تركت لنا كلمةً شبه ضائعة وسط هذا التيار من العنف وهي كلمة (ولدي) ، التي كشفت مكنون الشاعرة الذي يتخبّط حيرة وصراعاً بين ذاتها وأمومتها ، وفقاً للشكل التالي :



[1] ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 64 .

ترمز كلمة ولدي إلى عاطفة الأمومة الصادقة ، لكنها جاءت محاصرةً بين عاطفتين سلبيتين ترتبطان بذات الشاعرة ، وكأنّ الأمومة تتصارع مع ذات الشاعرة التي تتهمها بالقتل والتسميم . وبالتالي فهذا التركيب يشكلّ شعوراً لدى القارئ بالتخبط الذي تعانيه العلاقة بين الأمّ وابنها .

الصيغة الثانية : " أنت لي أبي أخي زوجي وربّ الدار "

نلاحظ تطوراً إيجابياً على صعيد المفردات ؛ فالشاعرة أسقطت على ابنها مجموعة من المفردات التي توحي بالقرب المعنوي في العلاقة ، وهذا أشبه بما يسمى بالتعويض المعنوي ، فكلٌّ من الأب والأخ والزوج ، شخصيات تفتقدها الشاعرة على صعيد الحضور الجسدي والمعنوي . لذلك تحاول تصويرها في شخص ابنها لتلغي الفجوة النفسية التي تعانيها من غياب الآخر / الرجل .

الصيغة الثالثة : " أنت امتلائي المنتشى في هوّة الأقدار "

تطورٌ آخر في المفردات ، وتصالحٌ في علاقة الأمومة يصل إلى درجة الامتلاء الشعوري بالرغم من قسوة الأقدار ، وعمق هُوّتها ، لكن يصعب تناول هذه الصيغ كمؤشرات على إيجابية العلاقة بين الأمّ وابنها ؛ إذ يبقى نص القصيدة هو الفيصل في تحديد طبيعة العلاقة ونوعها .

ثانياً : الصيغ التعبيرية في وصف الأم لابنها في قصيدة (دعاء الامومة):

أ_ التمثال الجهم المشوّه

ب_ الطفل الأفين

جـــ _وحيدي

د_ أسباب عيشي وبقائي

هـــ – قيثار روحي

- الصيغة الأولى : التمثال الجهم المشوّه

توظّف الشاعرة كل طاقتها السلبية في وصف ابنها على أنه جماد لا روح فيه ، وهي بذلك تكون قد جرّدَتْهُ من الحسّ البشري ، ونَفَتْ أية عاطفة للأمومة تربطها به .فكلمة (التمثال) تعطي إشارةً على رفض الشاعرة لابنها ، وحين تصف التمثال بالجهم المشوّه ، فهي أبعد ما تكون عن مفهوم الرضا بالقدر الذي يساعدها على تقبّل حقيقة ابنها . مما يدل على اضطراب واضح في علاقتها معه .

* الصيغ الأربع المتبقّية :

إذا نظرنا إلى مضمون الصيغ المتبقية ، نجدها تحمل تطوّراً على صعيد الإحساس بالابن ، وعدم تهميشه . فبعد أن كان تمثالاً لا حياة فيه ، نجده يعود إلى حقيقته التي هو في الأصل خُلِق عليها (طفل أفين) . لكن الشاعرة لا تتوقف عند حدود الوصف الحقيقي لابنها ، بل تتطوّر عندها المفردات ، فيغدو ذاك التمثال المشوّه وحيدها الذي يمثّلُ أسباب بقائها في الحياة ، وكأنه الهواء الذي لا تملك الشاعرة العيش دونه .

ويمتد بها الوصف إلى جعله أشبه بآلة موسيقية تعزف ألحانها في فضاء الروح . وهذا تطوّر معنويّ كبير قد يوهم القارئ بتصالحية العلاقة بين الأم و ابنها . لكنّ الانتقال من صفة التمثال المشوّه إلى الآدمي ، ثم إلى معانٍ ترتبط بالعيش والبقاء ، يدفعني للقول إنّ الشاعرة تعاني اضطراباً في علاقتها مع ابنها وإنْ أوهمتنا بعضُ الأوصافِ بخلافِ ذلك .

ثالثاً : الصيغ التعبيرية في وصف الأم لابنها في قصيدة (بين عالمين) :

أ_ ولدي الوحيد : " ولدي الوحيدُ علَامَ تضحكُ في الفراشِ وتبتسم "

ب_ فتى : " عذّبْتَ أمّكَ يا فتى .. عذّبتني حتى العدم "

لن أخفي اندهاشي بعبارة (ولدي الوحيد)، وتأثري بكلمة (أمك) التي لم نعهد أن قالتها الشاعرة أبداً في وصف العلاقة بينها وبين ابنها . لكني بعد إمعان النظر ، عرفتُ كم تحملُ هاتان الصيغتان من جرحٍ نازف قد لا يعيه القارئ العابر . فقد جاءت كلمة ولدي مضافةً إلى الوحيد في صورةٍ تأكيدية ، وليست عبثية . فهذا الولد هو كلّ ما تملكه الشاعرة ، فهو وحيدها من البنين ، لكنْ تبعته جملة " علَامَ تضحكُ في الفراشِ وتبتسم" الدالّة على عجز الابن العقلي وهو في حالة هذيان . وكأني بالشاعرة تقول : انظروا هذا ولدي الوحيد الذي خرجتُ به من الدنيا ولا أملكُ سواه ،إنه متخلفٌ عقلياً ، يضحك ويبتسم في الفراش كالمجانين .

أما في استخدامها لكلمة (فتى) التي سُبقتْ بكلمة أمك ، فقد جاءت في موضع العذاب اللانهائي " حتى العدم " فعلاقة الأمومة في هاتين الصيغتين أقرب للحسرة من كونها علاقة رفض أو تقبّل .

جـــ _ لغة القصائد :

القصيدة الأولى (قتلتني يا ولدي)

قامتْ لغة القصيدة على صورتين :

الأولى : صورة القسوة والعذاب نتيجة ما ألحقَهُ الابن بأمه .

الثانية : صورة المحبة والخوف على الابن .

مع تناقض الصورتين ، يبرز وجه الصراع جليّاً ليُعبّر عن قساوة الواقع الذي تعيشه الشاعرة ، فمنذ بداية القصيدة تطغى الصور التشبيهيّة القاسية التي تعبّر من خلالها الأم عن قتل ابنها لها ، وتسميمه لشعورها . تقول :

كما تُجعّدُ الرياحُ صفحة الغديرِ

كغيمةٍ تطفو على وجه الدّنا المنيرِ

كصرخةٍ غضبى بسمعِ نائمٍ قريرِ

كحزّةِ السّكّينِ فوق الطبق البلّورِ

قتلتني يا ولدي سمّمتَ لي شعوري [1]

نلاحظ في الأبيات تعدد صور المشبّه به التي تدور في فلكٍ واحدٍ هو القتلُ وتسميمُ الشعور ، فالشاعرة لم تكتفي بمثالٍ واحدٍ لتصف وقْعَ هذا القتل على شعورها ، بل عدّدَتْ في صور المشبّه به وكأنها لا تجدُ وصفاً واحداً دقيقاً لحالتها . فتارةً تُشبّهُ شعورها بالرياح المجعدة لصفوة الغدير . وتارةً بالغيمة التي تطفو على وجه الدُّنا المنير . لكنّ هذه المفردات لم تفي بالغرض . فالشاعرة تحتاج إلى ما هو أعمق وأقوى من ذلك ، فاختارت الصرخة لكونها قريبة من حالة الألم والتأوّه ، ثمّ انتقلتْ إلى صورة السكين لتشعرنا بشدة ما تعانيه .

وإذا نظرنا إلى المفردات :(الرياح ، الغيمة ، الصرخة ، السكين) . نجدها تشيرُ إلى

---

(1) جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 106

مجموعة من الحواسّ هي :

الحاسّة السمعية : الرياح ،الصرخة

الحاسّة البصرية : غيمة

الحاسّة اللمسيّة : حزّة السكين

فالشاعرة وظّفتْ حواسّها لتنقل لنا فظاعة مشهد القتل الذي تعرّضتْ له _ مجازياً _ من ابنها .

والجدير بالذكر هنا أنّ الشاعرة استخدمتْ فعلين يمثلان قمة العنف والقسوة عبر قولها :

(قتلتني) ، (سمّمتَ) . فالقتل هو أبشع أنواع الموت ، والتسميم يثير شعوراً بعمق الكراهية . بالتالي كيف ستستوي عاطفة الأمومة أمام هذا المشهد الضدّي التنافري .

في حين نجد الشاعرة تحاول التستّر بالكلمات الدافئة في المقطعين اللذين يلحقان المقطع السابق ، وتصوّر فيهما مقدار حبها لابنها . تقول :

الكونُ ما الكونُ فإني لا أرى إلّاكَ

روضي الذي أيْنَعْتَهُ تلهو بهِ كفّاكَ

وتقول :

الحُبّ ما الحُبّ وفي قلبي هوىً من نار

وأنتَ لي أبي أخي زوجي و ربّ الدار

أنتَ امتلائي المنتشى في هوّة الأقدار [1]

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 106

نلاحظ تحوّل المفردات من السلبيّة والسوداويّة إلى الإيجابية المشرقة ، كاستخدام ألفاظ مثل : الكون ، الروض ، أينعته ، الحب ، قلبي . إنّ هذا التطور على صعيد المفردات له دلالته في علاقة الشاعرة بابنها ، فالقارئ يشعر للوهلة الأولى بتحوّل العلاقة بين الأم وابنها إلى ودّيّة تصالحية ، بعد أنْ طغى عليها جانبٌ سلبيّ متمثّل بالقتل . لكنه يقع في نهاية كل مقطع من المقطعين في هُوّة المفارقة حين يصطدم بذات الخاتمة : (قتلتني يا ولدي ، سمّمتَ لي شعوري) . إنّ هذه المفارقة تقوم على أساس " بناءٍ وهميّ يُقيمه الشاعر ، لكنه لا يلبث أن ينهار أمام دوّامة الواقع القاتم " [1]

وهذا يقودني إلى فكرة الصراع الذي تعيشه الشاعرة ، فهي تحاول إيهامنا بعلاقة ودّيّة بينها وبين ابنها . لكنّ ذاتها تنتصر ، وتكشف عنها القناع الودّي ، لتظهر مشاعرها الحقيقية من غير تزييف .

القصيدة الثانية : (بين عالمين)

سبق أنْ ذكرتُ أنّ الشاعرة أشارت ْ إلى عمقِ مأساتها باستخدام عبارة (ولدي الوحيد) التي جاءت في حديثها عن هذيان ابنها : " ولدي الوحيد عَلَامَ تضحكُ في الفراشِ وتبتسم "

وفي ذلك إشارة إلى مضمون القصيدة القائم على تصوير مأساة الأم مع هذا الابن المُعاق عقلياً .

تقول :

ولدي الوحيد علامَ تضحكُ في الفراشِ و تبتسم ْ

و لِمَن ْ تشيرُ وما أمامكَ ها هنا غير الظّــلَم ْ

نــمْ هادئاً أقلقتنـــي مُتحرّكاً دعنـــي أنـــم ْ

عذبـــتَ أمّكَ يا فتى عذبتني حتى العدَم ْ [2]

1_ ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص151

2_جليلة رضا ، أنا والليل ، ص163

في هذا المقطع تظهر صورة الأم المعذّبة بالقلق ، وصراعها مع ابنها الذي لا يهدأ ، ولو نظرنا إلى الأفعال : (تضحك ، تشير ، أقلقتني ، عذبتني) ، نجدها تشير إلى حالة الاضطراب التي تعكس ما بداخل الأم من قلق نفسي وتوتّر بالِغَين .

وتمضي القصيدة على ذات المنوال في صراع الأم مع ابنها الذي أصابته نوبة ضحكٍ أفين :

فهنا على يمناي أنـــت تضجّ في ضحكٍ أفينْ

وعلى يساري الآنَ أختكَ تذرفُ الدمعَ السخينْ

وتقول :

اصمتْ بعثتَ الرعبَ في جنبيّ رعباً مؤلماً

وبعثتِ أنتِ اليأسَ ، أنتِ الموت ويلي منكما [1]

إنّ الأبيات مليئة بمفرداتٍ سوداوية كالدمع و الرعب و الألم و اليأس و الموت ، وهذا يعكس نفسية الشاعرة التي تعاني قلقاً نفسياً تجاه ابنها ، حتى يصل بها الأمر إلى توهّم الجنون . تقول :

مَن منكما المجنون ؟ مَن هو عاقلٌ يا ويح نفسي

وأنا ، أنا ، مِن أيّ صنفٍ منكما من أي جنسِ

أنا لم أعد أبكي ، كأختك ، لم أعد أشدو ببؤسي

مِن عالم النسيان لا ، إني أحس بألفِ حـــسِ [2]

في هذا المقطع تصعيد لحالة التوتر التي تعيشها الشاعرة ، والبيت الأخير يذكّرني بشئ من العنوان (بين عالمين) ، فالشاعرة تتصارع في هذا المقطع مع عالم ابنها المليء بالهذيان والجنون و النسيان

---

[1] جليلة رضا ، أنا و الليل ، ص 163 .
[2] السابق ، ص 164 .

وعالمها الذاتي المليء بالإحساس والشعور ، بيد أنّ الشاعرة تسقط رهينةً لعالمين متضادين تماماً ، فتنفي أن تكون مِن عالم النسيان ، وتواجه هذا الصراع بالحسّ والشعور .

بعد كل ذاك الصراع ، تعود الشاعرة لتستعيد بعضاً من قوتها ، في محاولةٍ منها لتقبّل الواقع الذي تعيشه ، وذلك من خلال تجميل صورة ابنها في نظرها ، تقول :

خصلاتك السود الطوال على جبينك تشرقُ

وأراك رمزاً للجـــمال بغير عقـــلٍ يفرق (١)

يتحول السواد إلى إشراق ، وتغدو صورة ذاك الطفل الأفين رمزاً للجمال بنظر أمه ، لكنّ هذين البيتين لا يصمدان طويلاً ؛ فالشاعرة تختم قصيدتها بتلك النظرة التي رافقتها طيلة القصيدة . تقول :

والليل في رأسي كرأسك فوق صدري مطبقُ

قل لي بربك ما ترى ، في أي شيء تُحـــدِقُ ؟ (٢)

إنّ الصورة التي استخدمتها الشاعرة في تشبيه إطباق الليل على قلبها بضمّها لرأس ابنها فوق صدرها ، ما هي إلاّ جرحٌ في عمق الأمومة التي تنزف بداخلها ؛ فهي تستسلم لهذا المصير مع علمها بسوداويته وظلمته ، ولهذا نجدها في آخر بيت تسأل ابنها بماذا يحدّق ، فهي لم تجد حيلةً لتخرج من مأزقها المؤلم إلا بالتجاوب معه وسؤاله المباشر عما يحدّق به .

مما لاشك فيه أنّ القصيدة بأكملها حملت شكلاً تنافرياً للعلاقة بين الأم وابنها ، إذ لم تستطع هذه الأم التصالح مع ابنها ، وإن أظهرتْ شيئاً من الحنان في نهاية القصيدة إلاّ أنّ هذا الحنان لم يعطِ الصورة الواضحة للأمومة الحقّة ، فجاءت علاقة الأمومة ضدية تنافرية .

ب – العلاقة التصالحية بين الشاعرة وابنها :

---

[١] السابق، ص 164 .
[٢] السابق ، ص 164 .

تتجلى هذه العلاقة في قصيدتين هما : قصيدة " ولدي " ، وقصيدة " يا ولدي " ، وسأبدأ أولاً بالقصيدة الأولى : " ولدي " .

نشعر بدءاً من العنوان بتلك الحميميّة التي قلّما عهدناها في عناوين القصائد الموجّهة من الشاعرة لابنها ، فلفظة ولدي توحي بالقرب والمحبة ، وقد جاء نصّ القصيدة مفعماً بذلك . أما الصيغ التعبيرية التي جاءت في وصف الابن ، فنجدها تحمل دلالاتٍ إيجابية كالتي حملها العنوان . وهي : (بنيّ) ، و(وحيدي) .

جاءت الصيغة الأولى (بنيّ) مكررة أربع مرات في القصيدة ، في الوقت الذي لم نقرأها أبداً في القصائد السابقة ، فقد نعتت الشاعرة ابنها بعدة أوصاف _ كما سبق ذكره _ منها : (ولدي ، فتى) لكنّ لفظة بنيّ تأتي لأول مرة في أربعة مواضع من القصيدة وهذا بحدّ ذاته تطوّر إيجابيّ في صيغة الخطاب الصادرة من الأم لابنها ، تقول :

بنيّ فُديت بالعمر القصيرِ ... فخذ ما شئت من عهد السرورِ

ومالك يا بنـــيّ بما نراه ... ولم نرَ غير زيفٍ أو غـــرورِ

بنيّ جعلتني أهوى بقائي ... فعشت لُغصنك الغضّ النضيرِ

بنيّ جعلتني أشقى بعيشي... ففاض بي الشقاء مع الشـــعورِ [١]

نلاحظ في الأبيات الثلاثة الأولى وجهاً جديداً في علاقة الشاعرة مع ابنها ؛ إذ تتحول نظرتها وأمومتها إليه ، فبعد أن كانت تشعر في قصيدة " دعاء الأمومة " بأنّ هناءها يكون بفراقه : " ربما يا ربّ قد تبغي هنائي بفراقه " ، نجدها هنا تتمنى له العيش والبقاء ، لا بل وتفديه بعمرها القصير بكل ما فيه من سرور : بنيّ فُديت بالعمر القصيرِ ... فخذ ما شئت من عهد السرورِ

وبعد أن كان مصدراً لعذابها النفسي :

---

[١] جليلة رضا ، اللحن الباكي ، ص 62 .

عذبتَ أمك يا فتى ... عذبتني حتى العدم [1]

صار بالنسبة إليها مصدراً للبقاء تعيش لأجله :

بنيّ جعلتني أهوى بقائي ... فعشت لغصنك الغضّ النضير [2]

مع هذا التحول في الدلالة يشعر القارئ بروح الأمومة الذي افتقده في القصائد السابقة .

أما على صعيد المفردات اللغوية فقد حملت معنيين :

الأول : يقوم على الرضا بما قسمه الله للشاعرة في علة ابنها ؛ إذ يمكننا ملاحظة هذا المعنى في المفردات منذ بداية القصيدة ؛ فالشاعرة لم تعد ساخطة على قدرها ، ولا مستسلمة مُرغمة ، بل هي أقرب للرضا والقناعة الذاتيين ، حين تصف حكم الله في ابنها بأعدل حكم ، بعدما كانت رافضة له في قصائدها السابقة . تقول : لقد حكم الإله عليك حكماً ... ومالك غير ربك من نصيرِ

فحكم الله أعدل كلّ حكمٍ ... يشعّ عليك نوراً فــوق نورِ [3]

إن التطور في دلالة المفردات يظهر من استخدام الشاعرة للفظ الجلالة (الله) ؛ فهذه المرة الأولى التي تستخدم فيها الشاعرة هذه الكلمة في خطابها للذات الإلهية بعد أن كانت تستخدم كلمة (ربّ) . وأظنّ الشاعرة قد وُفقت في استخدام لفظ الجلالة (الله) في هذا الموضع . فلو نظرنا إلى صفات الحروف التي تتكون منها كلمة (الله) نجدها تتفاوت بين الشدة والتوسط واللين ، فحرف الألف هو من الحروف الشديدة ، وحرف اللام من الحروف المتوسطة ، أما حرف الهاء الذي تنتهي به الكلمة فهو حرف لين [4]. إذ يعكس الحرف الأخير سلطته على الكلمة ، فتظهر حالة من الانسجام بين صفة اللين التي ترتبط بكلمة (الله) وبين عاطفة الشاعرة التي ترقّ وتلين مستجيبة لقضاء الله العادل

---

[1] السابق ، ص 62 .
[2] السابق ، ص 64 .
[3] السابق ، ص 62 .
[4] أحمد زرقة ، أسرار الحروف ، ص 91 .
* الشدة تعني انحباس جري الصوت عند النطق بالحرف ، لكمال الاعتماد في المخرج
* اللين :جريان الصوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج والتوسط ما بين الاثنين .

، في حين لو نظرنا إلى صفات الحروف في كلمة (ربّ) نجدها تتفاوت بين التوسط والشدة *، فحرف الراء من الحروف المتوسطة ، وحرف الباء من الحروف الشديدة ، وبالتالي فهذه الشدة تسيطر على الكلمة مما يجعلها منسجمة مع حالة الشاعرة والموقف الذي قالتها فيه ، فقد استخدمت كلمة (ربّ) في حديثها عن شكواها وسخطها كما جاء في قصيدة " دعاء الأمومة " .

أما على صعيد المعنى ، فالشاعرة قرنت كلمة (إله) بالحكم والسلطة ، لما عهدناه في القديم من استخدام كلمة (إله) مرتبطة بالقوة والجبروت كقولهم : إله الخير ، إله الشر ... ، في حين قرنت كلمة (ربّ) بالنصير ؛ لأنّ هذه الكلمة تقترن بمعانٍ لغوية عديدة تشير إلى القوة والعون مثل " ربّ الدار ، وربّ البيت " [1] ، في حين أفردت لكلمة (الله) معاني العدل والنورانية لأنه سبحانه وتعالى ينفرد بهذه الكلمة عمّن سواه خلافاً لكلمة (ربّ) التي قد تطلق على العباد .

أما المعنى الثاني الذي حملته المفردات اللغوية فهو : إيثار الابن على الذات ، والحرص الشديد عليه .

إنّ هذا المعنى وإن بدا طبيعياً في عُرف الأمومة السويّة . إلاّ أنه يعدّ مفقوداً في معجم الشاعرة اللغوي المتعلق بأمومتها لابنها . إذ لم تقع عيناي على شيء من هذا المعنى في القصائد التنافرية السابقة التي كتبتها الشاعرة في ابنها . تقول في هذا المعنى :

بنيّ جعلتني أهـــوى بقائي ... فعشتُ لغصنك الغضّ النضيرِ

وجرّعني الزمـــان كؤوس همّ ... وضنّ عليّ بالعيش القريـــرِ

ولكنـــي سقيتك مـــاء قلبـــي ... وجُدتُ عليك بالحـــبّ الوفيـــرِ

وكان الشوك في الدنيـــا نصيبي ... وكان لك الزهور مع العبيـــرِ

أخاف على خطاك حصاة أرضٍ ... وقد أعلو الهضاب مع الصخورِ

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ص 95 .

وما للمـــوج يلطمني فأرضـــى ... وأخشى فيـــك لمسات الحريرِ

وأجزع إذ أراك مرضت يوماً ... فيـــــحويني ظلامٌ من قبـــورِ [1]

تبدو المفردات جديدة على معجم الشاعرة اللغوي المتعلق بابنها ، فنحن أمام مفردات مليئة بالحياة والحب ، بدءاً من الأفعال التي حملت مشاعر الخوف على الابن : " سقيتُ ، جدتُ ، أخاف ، أعلو ، أخشى ، أجزع " ، وانتهاءً بالأسماء التي اقتربت من عناصر الطبيعة : " الغصن ، الماء ، الزهور ، الربيع ، الموج ، الحرير ... " .

إنّ معجم الشاعرة اللغوي قد اختلف تماماً ، فبدا التصالح الذاتي واضحاً فيه ، فلم يعد هناك صراعٌ أو تضاد . لكنّ القارئ يتفاجأ في المقطع الثالث من القصيدة بعودة الشاعرة إلى المفردات السلبية حيث تقول :

بنيّ جعلتني أشقى بعيشـــي ... ففاض بي الشقاء مع الشعورِ

وجفّت أدمعي وكأنّ روحي ... أمام الكون كالروح الضريرِ

فما عاد الظلام وعاد نورٌ ... ليعنيني ولا تعبُ المـــسيرِ [2]

إنّ مضمون البيت الأول يناقض ما قالته الشاعرة عن ابنها بأنه جعلها تهوى العيش والبقاء ، فكيف يتحول الابن بهذه السرعة إلى سببٍ لشقاء أمه ؟

و لاستيعاب هذا التناقض أعزو ذلك إلى سببين :

الأول : أن تكون الشاعرة قد كتبت المقطعين الأولين من القصيدة وبداخلها شعورٌ إيجابيٌ تجاه ابنها ، ثم انقطعت عن الكتابة ، وبعد عودتها لإكمال القصيدة كانت تعاني حزناً أو يأساً لسببٍ ما ، فأكملت القصيدة بشعورها الجديد المغاير للأول .

---

[1] جليلة رضا ، اللحن الباكي ، ص 62 _ 63 .
[2] جليلة رضا ، اللحن الباكي ، ص 63 .

الثاني : أن تكون الشاعرة قد كتبت القصيدة على نَفَسٍ واحدٍ دون انقطاع ، لكنّ الصراع النفسي والضغوطات الهائلة التي تعانيها جعلتها تصوّر الشعورين في ذات القصيدة ، فكما هي أمٌ محبة لابنها ، فهي أيضاً ذات الأم التي تعاني الشقاء لمصاب هذا الابن العضال .

أما إذا أردتُ ترجيح سببٍ على الآخر ، وكلاهما في نظري منطقي فأنا أختار السبب الثاني ؛ وذلك لمعرفتي بنفسية الشاعرة بعد قراءةٍ متمعنة لقصائدها سواءً في أمومتها أو في ذاتها . أضف إلى ذلك أنّ البيت الأخير في الشطر الثاني قدمت فيه الشاعرة إشارة لمرض ابنها :

وأجزعُ إذ أراك مرضت يوماً ... فيحويني ظلام من قبور [١]

فالشاعرة تذكرتْ وجعها المتمثل في مرض ابنها ، فهي تحبه وتخاف عليه لكنها تقف في نهاية الأمر أمام حقيقة مرضه الفتاك ، فلا الحبّ يجدي ، ولا الحرص يجدي ؛ لأن إصابته عقلية لا رجاء منها ولا أمل .

مع العلم أنّ هذا المقطع لا يتنافى مع العلاقة التصالحية التي غلَبَت على القصيدة وأعطتها طابعاً إيجابياً ، وتأكيد ذلك انتهاء المقطع ببيتٍ يحمل حرص الأمومة وخوفها على ابنها . تقول :

وددت لو استطعت فقلت عقلي ...إليك به يقيك من الكثيرِ

فمن يرعاك بعدي يا وحيدي ... وما هو مستجدّ من مصيرِ [٢]

ما يلفت انتباهي هو استخدام الشاعرة للفظة (وحيدي) ، التي حملت في موضعٍ سابق دلالة سلبية لطبيعة العلاقة بين الأم وابنها ، حيث قالت الشاعرة :

لِمَ تعذيبي وإذلالي بتعذيب وحيدي [٣]

---

[١] السابق ، ص 63 .
[٢] السابق ، ص 64 .
[٣] جليلة رضا ، اللحن الباكي ، ص 64 .

لا بدّ من الإشارة إلى اختلاف الدلالة التي حملتها كلمة (وحيدي) حيث استخدمتها الشاعرة في موضعين : أحدهما دلّ على سلبية العلاقة ، والثاني دلّ على إيجابيتها . ولإيضاح ذلك سأقوم بتحليل التركيب الذي وردت فيه الكلمة في كلا الموضعين .

التركيب الأول مكوّن من :

أداة استفهام ← مصدر ← مصدر ← مصدر ← وحيدي

لِمَ ← تعذيبي ← وإذلالي ← بتعذيب ← وحيدي

التركيب الثاني :

(استفهام) ← (فعل مضارع) ← (ظرف زمان) ← (أدة نداء) ← وحيدي

فمن ← يرعاك ← بعدي ← يا ← وحيدي

يبدو التركيبان متشابهين من حيث ابتداؤهما بالاستفهام ، وانتهاؤهما بكلمة (وحيدي) ، لكنّ الفارق يكمن في أن الشاعرة استخدمت في التركيب الأول ثلاثة مصادر / أسماء : تعذيب ، إذلال ، تعذيب . وإذا ما قورن الاسم بالفعل نجده يوحي بالجمود خلافاً لطبيعة الفعل _ أخصّ المضارع _ الذي يوحي بالزمن والحركة .

أضف إلى ذلك أنّ الشاعرة أضافت اثنين من المصادر إلى (ياء المتكلم) العائدة عليها : (تعذبيني ، إذلالي) ، ثم أضافت المصدر الأخير (تعذيب) إلى كلمة (وحيدي) المضافة أصلاً إلى ياء المتكلم العائدة عليها . فهذا الشطر يحمل أنانية الشاعرة المطلقة ؛ فهي تصور عذاباتها الذاتية ، وما مجئ كلمة (وحيدي) في نهاية الشطر إلاّ نوع من الإشارة الثانوية العابرة

للابن الذي أرادت من ذكره تصوير تعذيب الله لها ، والذي طال ابنها الوحيد الذي يُفترَض أن يكون العون والسند .

في حين جاء التركيب الثاني خلافاً للأول ، فقد خرج من جمود الأسماء إلى حركة الفعل المضارع والظرف الزماني ؛ فالفعل (يرعاك) يقوم على الاستمرارية ، وهذا دليل على عاطفة الأمومة التي لا يتوقف نبض محبتها وحرصها على ابنها . وكذلك الظرف (بعد) الذي أخرج البيت من جمود الأسماء وأعطاه أفقاً زمنياً لا محدوداً ، أما كلمة (وحيدي) فجاءت في نهاية الشطر نتيجةً طبيعية لاستمرارية المحبة والخوف ، النابعين من قلب الأم على ابنها الوحيد .

القصيدة الثانية : (إلى ولدي)

كما في القصيدة السابقة ، يأتي العنوان ترجمةً فعليةً لمشاعر إيجابية تحملها الأم لابنها : ولكن بفارق بسيط بينهما هو استخدام حرف الجر (إلى) الذي يوحي بوجود شيء لا بدّ من إيصاله أو تقديمه إلى الابن ، سواء أكان معنوياً أم مادياً . ونص القصيدة يفصح عن هذا الشيء ؛ فالقصيدة تقوم على إحساس الشاعرة بضرورة كتابة الأشعار في ابنها ، لكنها تتصارع مع ذاتها وتؤجل الكتابة إلى وقتٍ غير معلوم . تقول :

سأظلّ أؤجل أشعاري حتـــى تتكسر أقلامي

حتى تتصلب في عجزٍ كفيّ وسلامى إبهامي [1]

ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو مجيؤها وفقاً لثنائية ضدية ، تعكس صورة الصراع الداخلي ما بين الأنا / ذات الشاعرة ، والآخر / ابنها ، إلاّ أنّ الشاعرة في حديثها عن (أناها)

[1] جليلة رضا ، العودة إلى المحار ، ص 78 .

وملذاتها ، تصورها على أنها تفاهات دنيوية ، في حين تصور الآخر/ الابن بمفردات مليئة بمعاني العمق والإيجابية ، تقول :

ما أقسى أن أصمت دهراً عن عزف الألحان العليا

أن أشدو طيلـــة أعوامـــي لتفاهة كوني للدنيـــــا

أن أترك أبهـــــى ما أملك مختفياً خلف الأســـوارِ

أن ألقـــي للسطح بدلوي ، أتحاشى قـــــاع الآبارِ

أن أحرم ولدي من شهدي وزهوري وأريج صلاتي

أن أوصد شباك نعيمـــي ، وأدير الظـــهر لجناتي [1]

إذا صنّفنا المفردات الواردة في المقطع وفقاً لثنائية الأنا والآخر ، سنجدها تأتي على النحو التالي :

المفردات المتعلقة بالأنا / الذات : تفاهة كوني ، الدنيا ، السطح

المفردات المتعلقة بالآخر / الابن : الألحان العليا ، أبهى ، قاع الآبار ، شهدي ، زهوري ، أريج صلاتي ، نعيمي ، جنّاتي .

نلاحظ أن الشاعرة كثّفتْ المفردات الإيجابية في حديثها عن أمومتها لابنها مقارنةً مع تلك المفردات القليلة السلبية التي تحدّ من قدرتها على كتابة الشعر في ابنها .

ولعلّ الصراع النفسي الذي تعانيه الشاعرة ، وإن لم يظهر في صورته التي اعتدناها في قصائدها السابقة ، إلا أنه يبرز في هذه القصيدة في صورةٍ جديدةٍ أخفّ وطأً مما سبق ، فالصراع هنا مصطنعٌ من خلق الشاعرة ؛ فهي التي تؤجّل الكتابة ، و تحرّض عقلها على عدم القدرة على

---

[1] السابق ، ص 78 .

فعل الكتابة . ولا ألومها في ذلك لأنّ واقع الأمومة عندها هو عذاب وصراع ؛ فالشاعرة تخشى أن تسقط في مأزق الكلمة ، التي تستحضر فيها عذاباتها النابعة من واقع ابنها المؤلم :

- وأخاف الكلمة من أجلك تخرج حـــافيةً عريانـــة
- أن أخشى الواقع يصدمني وخيالك يجتاح شعوري

والجرح النائم تنبشه فـــي الصدر مناقير طيوري [١]

هنا تلتقي ثلاثية : (الكلمة ، الواقع ، الجرح) ، فالشاعرة أصدق ما تكون في هذه الأبيات ؛ لأنها وضعت يدها على نقطة ضعفها ، وإن لم تواجهها بعد ؛ فهي تدرك مدى أهمية الكلمة / الكتابة عن ابنها ، لكنّ هذا الفعل لن يخرج عن إطار الواقع المؤلم الذي ستصفه في شعرها ، وبالتالي فهو يقودها إلى الجرح والألم الذي تسببه الكلمة والواقع في نفسها .

وتقدم الشاعرة مبرراً آخر لصمتها عن الكتابة ، يكمن في صعوبة أن تنظم شعراً في ابنها ، وهو في الأصل النبع لأشعارها :

ما أقسى أن يصمت قلبي ويضنّ عليك بأنغامه

لا بخلاً لكن يا ولدي . . خوفاً من لوعة آلامه

هل أنظم شعراً في حبك وهواك النبع لأشعاري [٢]

لكنّ خاتمة القصيدة تأتي فيصلاً في إنهاء هذا الصراع بين مغريات الكتابة عن الابن والقيد الذاتي الذي يمنعها من ذلك . تقول :

لا أقوى ، سأظل أؤجل حتى تتراخى أوتاري [2]

---

[١] جليلة رضا ، العودة إلى المحار ، ص 78 .
1- 2 السابق ، ص 78 .

تنتصر الشاعرة للزمان الذي تؤجل إليه كتابة أشعارها ، في حين تركت (أناها) تتخبط دون أن تنتصر لها كما كانت تفعل في قصائد سابقة . لذا فالحكم على هذه القصيدة وإن لم تكن خاتمتها قد انتصرت لشعور الأمومة ، إلاّ أنها حملت تصالحية في المفردات التي تتعلق بجانب الأمومة ، فنحن لم نعهد الشاعرة تتحدث عن أمومتها بمفردات فيها هذا العمق . لذا فالقصيدة تعدّ من القصائد التصالحية في علاقة الشاعرة بابنها وإن أجّلتْ الكتابة عنه لأجلّ غير مسمّى .

ثالثاً : علاقة الأمومة بين الشاعرة وابنتها

قَدّمت الشاعرة جليلة رضا ثلاث قصائد خصّصتها للحديث عن ابنتها وهي : قصيدة يا عاشقة ، وقصيدة إهداء ، وقصيدة فات الأوان . وسأسير في دراستي لهذه القصائد على ذات المنهج الذي اتبعتُه في دراسة العلاقة بين الشاعرة وابنها ، وذلك بالوقوف أولاً على عناوين القصائد ودلالتها ، ثمّ الصيغ التعبيرية في وصف الابنة ، وانتهاءً بلغة القصائد .

أولاً : العنوان ودلالته

العنوان الأول (يا عاشقة) :

إنّ الدلالة التي يوحيها هذا العنوان تكمن في نداء الأم لابنتها بكلمة (عاشقة) ، وهي كلمةٌ لا نألفها كثيراً في مجتمعنا العربي ، فقلّما نجد أُمّاً تنادي ابنتها بكلمة عاشقة . في حين قد نجد ذلك بين الأصدقاء ، ولعلّ هذا يقودني إلى القول بتطور العلاقة بين الأم وابنتها ، فهي أقرب ما تكون إلى الصداقة ، وهذا دليل على تصالحية وقرب وحميمية بين الأم وابنتها .

العنوان الثاني : (إهداء)

يلوح في هذا العنوان أفقان :

الأول : مجيؤه بصيغة التنكير ؛ فالشاعرة أرادت منه تعميماً لا تخصيصاً ، فهي في إهدائها تريد أن تقدم كلّ ما يمكن إهداؤه دون تخصيصٍ لشئ معين ، سواءً على الصعيد المادي أو المعنوي .

الثاني : أنّ كلمة إهداء بحدّ ذاتها توحي بالقرب والمحبة ، وبالتالي ففكرة الإهداء توحي بمعانٍ إيجابية ، تبرز من خلالها حقيقة العلاقة بين الأم وابنتها القائمة على المحبة والتصالحية .

العنوان الثالث : (فات الأوان)

يشير هذا العنوان إلى بُعدٍ نفسي ؛ فكلمة الأوان تدلّ على الزمن لكنّ الفعل الذي سبقها (فات) يدلّ على انتهاء هذا الزمن ، الأمر الذي ينسجم مع حالة اليأس التي وصلت إليها الشاعرة في قصائدها السابقة مع ابنها ، فالعنوان ممتلئ بدلالات اليأس التي يوحيها انتهاء الزمن ، التي ستتكشف لاحقاً في لغة القصيدة .

ثانيا : الصيغ التعبيرية في وصف الأمّ لابنتها

القصيدة الأولى : (يا عاشقة)

حملت هذه القصيدة إضافة إلى صيغة النداء التي جاء بها العنوان ، صيغة نداء أخرى وهي (يا ابنتي) : وأحس رفقاً يا ابنتي أنفاسك المتلاحقة [1].

إنّ هذه الصيغة حملت نوعاً من القرب والحميمية وإن بدت مألوفة طبيعية في عُرف الأمومة. لكنّ معرفتنا بالشاعرة وطبيعة العلاقة الضدية التي طغت بينها وبين ابنها ، تجعلنا نرى في صيغة هذا النداء لوناً آخر يحمل حميمية وقرباً .

---

[1] جليلة رضا ، العودة إلى المحار ، ص 61 .

القصيدة الثانية : (إهداء)

أ – ملاكي : " هذه صورتي يا ملاكي " .

ب – ابنة العمر : " يا ابنة العمر إنها لغداك " [١]

لا يخفى على القارئ ما جاء في الصيغة الأولى من إشارة إيجابية في علاقة الأم بابنتها ، فكلمة (ملاك) تشي بمعاني الطهر ، والنورانية ؛ فالأم ترى في ابنتها عنواناً للجمال ، فجاء الوصف مقارباً لحقيقة مشاعرها الودّية ، والتصالحية . في حين جاء استخدام عبارة (يا ابنة العمر) للتأكيد على هذه العلاقة الودّية ؛ إذ تذكّرنا بعبارة : صديقة أو رفيقة العمر ، فالابنة تلعب دوراً حميماً في حياة أمها أقرب ما يكون إلى الصداقة أو الرفقة الجميلة الدائمة .

القصيدة الثالثة : (فات الأوان)

أ – "فتاتي الحلوة النشوى" : هَمَستْ فتاتي الحلوة النشوى ... هذا الوجوم بغير إنذار

ب – "ذاتي ، تكويني" : فأجبتُ يا ذاتي وتكويني ... هو عاصفٌ قد دار في ذهني [٢]

في الصيغة الأولى يشعر القارئ بالتصالحية والرضا في نفس الأم ؛ فهي كغيرها من الأمهات تختار الكلمات الدالة على الجمال لتصف بها ابنتها ، في حين تحمل الصيغة الثانية جانباً حميمياً يُظهِر مدى قرب الابنة من أمها ، فاستخدام كلمتي (ذاتي) و(تكويني) يُشعر القارئ وكأن هذه الابنة قطعة من روح أمها ، وهذا دليل على التصالحية والقرب بين الأم وابنتها .

ثالثاً : لغة القصائد

القصيدة الأولى (يا عاشقة)

---

[١] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 108 .
[٢] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 116 .

حاولت الشاعرة في هذه القصيدة التقاط صورة فوتوغرافية تصف فيها الأشياء وصفاً حرفياً محاكياً للموصوف. فالتقطت مشهد ابنتها وهي تجلس بالقرب ممن تحب ، وذلك باستخدام فعل الرؤية (أرى) مع التصوير الحرفي للمشهد :

أنا ها هنا خلف الشجيرة والغصون الوارفة ْ

أرنو إليك إليكما والروح تومض خافقة ْ

وأراك في بحر الهوى تتخبطين كعاشقة ْ

وأرى الأكف مع الخدود قريبة متلاصقة ْ

وأرى بعينك كلمة ً (إني أحبك) ناطقة ْ

وأراك تخشين العيون النافذات الخانقة ْ

وترينني خلف الغصون فترجفين كسارقة ْ [1]

نلاحظ تكرار الفعل (أرى) أربع مرات ، وكأن الشاعرة تريد أن تلفت انتباه القارئ إلى أنها غير غافلة عما تقوم به ابنتها ، فهي متيقظة تماماً ، ترى كل شئ بتفاصيله ، مما يدعو القارئ إلى تصورٍ أولي بأن ما وراء هذه الرؤية سيكون غضباً خانقاً كما هو معتاد حين ترى الأم ابنتها جالسة بهذه الطريقة ، لكنّ المفارقة تبرز حين تتعامل الأم مع ما رأته بهدوء وتقبّل . تقول :

لا تقلقي ، أنا لست بالحب المهيمن ضائقة

فالحب يصنع في الوجود المعجزات الخارقة [2]

في استخدام عبارة (لا تقلقي) تصريح من الأم على أنّ ما تفعله ابنتها لا يثير غضبها ؛ فهي تُطمئن ابنتها بأنها لا تضيق بهذا الشعور الذي يصنع المعجزات .

1-2 جليلة رضا ، العودة إلى المحلرة ، ص 60

وفي ذلك دليلٌ على تطور العلاقة بين الأم وابنتها إلى ما يشبه الصداقة ، فهذا الاحتواء والتقبّل الذي أراه عند الأم يُشعِر القارئ بالقرب النفسي ما بينهما وكأنها علاقة صداقة حميمية ، خلافاً لما عهدناه في علاقتها مع ابنها . ولا تكتفي الشاعرة بذلك بل تحاول أن تشارك ابنتها في شعورها وأحاسيسها ؛ فهي ترى في ابنتها صورتها الماضية ، فتتوحّد معها في أدقّ التفاصيل . تقول :

نبضات قلبك في دمي تجتاحني كالصاعقة

وأحسّ _ رفقاً يا ابنتي _ أنفاسك المتلاحقة

لا تدهشي فلقد ضممتُ من الزمان مشاربه

وشعرتُ بالحب العنيف صبيةً ومراهقـــة

شفتاي مثلك ذاقتا ما ذُقتهِ ، يا عاشقة ! [1]

إذا رصدنا الأفعال العائدة على الأم / الفاعل ، نجدها على النحو التالي : أحسّ ، ضممتُ ، شعرتُ . تمثل هذه الأفعال عمق الصلة بين الأمّ وابنتها ، فقد جاءت على نوعين :

أ_ أفعال مادية تتعلق باللمس : (ضممتُ ، ذقتُ)

ب_ أفعال معنوية تتعلق بالشعور : (أحسّ ، شعرتُ)

فالشاعرة تتفق وابنتها في الجانبين : المادي والمعنوي ، وهذا يوطّد العلاقة التصالحية ما بينهما ، وكأنّ الفتاة مرآة لصورة أمها في الماضي ، وإنْ اختلفتُ معها في المضمون إلاّ أنّ هذه القصيدة تُبرِز العلاقة التصالحية للأمّ مع ابنتها .

القصيدة الثانية : إهداء

منذ البيت الأول ، تصرّح الشاعرة بمضمون هذا الإهداء :

هذه صورتي إليك ِملاكي . . . يا ابنة العمر إنها لغداك ِ [1]

[1] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 108 ، الأصل أن تقول الشاعرة : (لغدك ِ) وليس لغداك ِ لكنّ الشاعرة انساقت وراء القافية فأغفلت المعنى

إنّ هذا الإهداء نابعٌ من إحساس الشاعرة بالزمن ؛ فهي تشعر باقتراب الأجل مما يدعوها لتقدّم إضافة إلى صورتها مجموعةً من الوصايا هي خلاصة تجربتها في الحياة . تقول :

إنّ قلباً حوى الأمومة يوماً . . . هو أقوى من الرّدى الفتّاكِ

فإذا ما رأيتِ فيها خيـــالي . . . قد تحانى عليكِ يلثم فُـــاكِ

فاحضنيه ولا تئنّي لموتي . . . إنها ســـنّة الـــذي ســـواكِ (١)

إذا نظرنا للأفعال التي استخدمتها الشاعرة نجدها أفعالاً محملةً بالعاطفة مثل : (حوى ، تحانى ، يلثم ، احضني ..) وهذا دليلٌ على تطور المفردات في معجم الأم اللغوي ، مما يقودني للقول بالعلاقة التصالحية بين الأمّ وابنتها .

وتكمل الشاعرة قصيدتها بمجموعة من الوصايا التي تقدمها لابنتها :

واقرئي صفحـــة الحياة عليها . . . فالمعاني التي بها معناكِ

ثم قيســـي تفاهة العيش فيـــها . . . وغرور الإنسان في منفاكِ

وتلاشـــيّ وانحـــلال كيانـــي . . . وبقاء الجمادِ فـــي يُمـــناكِ

وابسمي وابسمي ازدراءً وهزءاً . . . ليس يستأهل الوجود بكاكِ (٢)

إنّ هذه الوصايا أشبه بدروسٍ في التعامل مع الحياة ، وإذا نظرنا للأفعال المستخدمة فيها نجدها أفعالاً تحمل صيغة الأمر وتخاطب العقل : " اقرئي ، قيسي " ، فالأمّ قريبة من عقل ابنتها ، مثلما رأيناها في قصيدة " يا عاشقة " قريبة من عاطفتها ووجدانها .

---

١ السابق ، ص 108 .
٢ السابق ، ص 108 .

القصيدة الثالثة : (فات الأوان)

سبق وأن ذكرتُ أثناء قراءتي للعنوان أنه جاء منسجماً مع حالة الصراع واليأس التي تعانيها الشاعرة ، ويعود ذلك إلى عدم تمتعها بشبابها وانهماكها في مرض ابنها ، مما يفقدها السعادة التي ترخي ظلالها على النفس حين تسمع الأم كلمة (ماما) . إنّ هذه الكلمة تعدّ مرتكزاً نفسياً تدور حوله القصيدة بأكملها ؛ إذ باتت في نفس الأمّ مصدر بؤس وشقاء ، بدلاً من أن تكون علامة ودّ وحنان.

أما نص القصيدة فيقوم على بناءٍ فنيّ يتمثل في استخدام الصورة الدرامية المرتكزة على عناصر الحوار والسّرد والحركة لنقل مشهد الأمّ مع ابنتها ، لكنه مشهدٌ يختلف عما قرأناه في القصيدتين السابقتين : يا عاشقة و إهداء ؛ حيث كانت الأمّ هي صاحبة الكلمة ؛ فهي التي تلتقط المشاهد وتتحكم في تصوير الشخصيات ، بينما كانت الابنة عنصراً حيادياً صامتاً لا تشارك في الأحداث ، فجاءت هذه القصيدة لتبرز ملامح شخصية الابنة من خلال عنصر الحوار .

تقول الشاعرة :

ماما ، وشقّ الصوت في زهوٍ جوّ الديار كلحنِ عصفورِ

ماما ، وهلّ خيالها نحـــوي متراقصاً كالغصنِ في النورِ

فإذا الجريدةُ من يدي تهوي وأغوصُ في أعماق تفكيري [١]

إنّ ارتباط كلمة (ماما) في نفس الشاعرة بتشبيهاتٍ مثل : لحن العصفور ، وتراقُص الغصن في النور يوهم القارئ بالصدى الإيجابي لهذه الكلمة في نفس الأمّ ، لكنّ الصراع النفسي الذي حملته

---

[١] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 114 .

الشاعرة معها في معظم قصائدها السابقة ، يلوح في فضاء هذه القصيدة ليُعكّر جماليتها التي بدأت بها ، وكأنه وسواس ينهض كلما أحسّ بوقع الأمومة ، تقول :

وسمعتُ صُوتاً ضجّ في نفسي . . . وكأنـــه أصداء شيـــطانِ

فـــات الأوان فأين لي أمســـي . . . ومضى الشباب وماله ثانِ

فات الأوان فيا دجى يأسي . . . وأثار فيّ الصوتُ أشجاني [١]

تهبط المفردات اليائسة ، ويتبدل ذلك النور إلى ظلمةٍ حين ينهض هذا الوسواس ليفزع الأمومة ، فالشاعرة تتحسر على شبابٍ مضى لن يعود ، وهذا يقودني إلى عنوان القصيدة (فات الأوان) الذي تكرر في بداية البيتين السابقين ، فقد جاء العنوان تأكيداً للصراع الزمني الذي يدور في خلجات الشاعرة ، ففات أوان الملذات والأهواء ، وحطّ مكانها إحساس الأمومة الذي يتطلب خلاف ذلك . لكن ما يهمني هو صورة العلاقة بين الأم وابنتها ، فوسط هذا الجوّ الملئ باليأس ينهض صوت الابنة محاوراً الأمّ :

همست فتاتي الحلوة النشوى ... هذا الوجوم بغير إنذارِ

عاهدتني أن تسردي الشكوى ... ماذا وربّي حلّ بالدارِ

أنا في انتظار السرّ والنجوى ... ومضت تقّبلني بإصرارِ [٢]

تُظهِر الأبيات تلهّف الابنة لمعرفة سرّ وجوم الأم وبكائها ، إذ ليس غريباً أن تسأل أية فتاة أمها عن سرّ بكائها ، لكنّ الجميل في هذه العلاقة بين الشاعرة وابنتها هو المعاهدة على سرد الشكوى . فنحن نعلم أن الأم بطبيعتها قلّما تتألم أمام أبنائها ، أو تسرد شكواها لهم ؛ كي تحافظ على صورتها القوية أمامهم وكذلك على معنويّاتهم . لكنْ أن تعاهد الأم ابنتها على أن تسرد شكواها لها ، فهذا دليلٌ على علاقةٍ حميمة تربطهما ، أقرب ما تكون إلى الصداقة . وتأكيد ذلك ما أجابتهُ الأمّ لابنتها :

---

[١] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 115 _ 116 .
[٢] السابق ، ص 116 .

فأجبتُ يا ذاتي وتكويني ... هو عاصفٌ قد دار في ذهني

ماما نداءٌ منك يشجيني ... ولَكَـــــم يبثُ النور في عيني

لكنّ طفلك سوف يدعوني ... (يا جدتي) فأموتُ من حزني [١]

تفصح الشاعرة في هذه الأبيات عن مكنون حزنها ؛ إذ تتحول حقيقة الأمومة التي يرافقها مستقبلاً وجود الأحفاد ، إلى باعثٍ قوي على الحزن عند الشاعرة ، خلافاً لما هو شائع في تفكير أي أمّ تتمنى أن ترى أحفادها ، وأن تسمع بأذنيها كلمة (جدتي) التي تبث فيها بواعث الفرح .

إنّ هذا الخروج عن المألوف يمكن أن يُردّ إلى حقيقة الصراع الذي يدور في نفس الشاعرة ، لكنه يتحول في هذه القصيدة إلى صراع مع الزمن ، الذي يردعها عن أهوائها . وأمام هذا الصراع الزمني يظهر صوت الابنة القريبة إلى أمها ، مواسياً ومهوناً عليها ما تشعر به :

قالت : وكيف وأنتِ لي أختي وصديقتي ورفيقة العمرِ

لا تعبئي مـــا قيمـــة الوقـــتِ ما دام فيك نضارة الفكرِ

الطفل سوف يقول يا (تيتى) فلتضحكي يا أمّ في بشرِ [٢]

استطاعت الابنة تلخيص علاقتها بأمها على أنها أختها وصديقتها ورفيقة عمرها ، وهي ذات العلاقة التي كنتُ أستشفّها سابقاً من نصوص الشاعرة لابنتها . والجميل هنا قدرة الابنة على فهم حقيقة الصراع النفسي والزمني الذي تعيشه أمها ، فاستطاعت أن تتجاوز الفجوة العمرية التي سببت القلق بالنسبة للأم ، فاختارت المفردات التي توحي بالقرب الزمني بينهما ، ثمّ جاءت بلفظة (أمّ) في البيت الأخير ، وقد سبقتها بلفظتين : (الضحك) و (البِشْر) للتخفيف من وطأة هذه الكلمة على نفس أمها ، فهي أدرى الناس بما تعانيه أمها من صراع داخلي .

يقابل ذلك ردّ الأمّ على ما قالته الابنة :

---

[١] السابق ، ص 116 .
[٢] السابق ، ص 117 .

تمتَمْتُ : فلأهزأ من الزمن ... أنا يا ابنتـــي ماما فناديني

سأظلّ أسمـــعها لتهزمنـــي ... وعن الهوى الغدّار تثنيني

ســـأظل أسمعها لتسجنني ... في سجن أبنائي وتحميني [1]

بالرغم من موافقة الشاعرة وإصرارها على أنها ستظلّ تسمع نداء ابنتها لها ،إلاّ أنها تخفي بداخلها استسلاماً يرغمها على تقبّل هذا النداء . وقد كشفت المفردات التي استخدمتها في وصف الأمومة على أنها غير موافقة أو مقتنعة داخلياً إلاّ أنها تستسلم مرغمة ؛ فهي حين تصف أمومتها بالسجن تُظهِر كم هي غاضبة من هذا النداء ، وإن حملت لها الأمومة نوعاً من الحماية ، فهي ما تزال تحمل ذات النظرة تجاه الأمومة . لكنّ هذا لا يؤثر على مجرى العلاقة التصالحية بين الأم وابنتها وإنْ أبدت الشاعرة عدم تقبّلها لسطوة الأمومة عليها .

الاتجاه الثاني : شعر الوصايا عند جليلة رضا

تناولتْ الشاعرة جليلة رضا إلى جانب المواضيع الذاتية الخاصة بأبنائها ، مجالاً أرحب وأوسع ، تسير فيه الأمومة باتجاه فنّ شعريّ لم تتناوله من قبل ، وهو فنّ الوصايا . إذ خصصتْ قصيدتين لهذا الفنّ ؛ الأولى جاءت بعنوان " وصية أمّ لاجئة " قدمتْ فيها الشاعرة وصاياها منطلقةً من أمومتها الخاصة تجاه ابنها الوحيد .

أما القصيدة الثانية فعنوانها : " وصية أمّ عربية " تناولتْ فيها الشاعرةُ الأمومةَ بمفهومها العام ، فقدمتْ وصاياها إلى ابنٍ متخيّل على اعتبار أنها أمّ عربية لجميع أبناء العرب . ولن أخفي حيرتي فيما يخص جمع أو فصل هاتين القصيدتين ؛ لكون الأولى تنتمي للاتجاه الخاص في علاقة الشاعرة مع ابنها ، بينما جاءت الثانية في الاتجاه العام . لكنّي آثرتُ الجمع بينهما في اتجاه يخصهما وحدهما ، فجاء هذا الاتجاه معنوناً بـــ " شعر الوصايا " عند جليلة رضا .

---

[1] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 117 .

القصيدة الأولى : " وصية أمّ لاجئة "

إذا نظرنا إلى هذه القصيدة مقارنةً مع غيرها من القصائد السابقة ، نجدها تبدو أطول من حيث عدد الأبيات ؛ إذ يبلغ عدد أبياتها اثنين وأربعين بيتاً ، في حين لم تتجاوز القصائد السابقة ستةً وثلاثين بيتاً ، وكان ذلك في قصيدة : " دعاء الأمومة " . ودلالة ذلك تتجلى على الصعيد التعبيري ؛ فالشاعرة حين تقدم قصيدةً موضوعها الوصية ، لا بدّ أن تستحضر جلّ خبراتها وتجاربها ، لتستطيع تقديم خلاصة فكرها . لذا ، جاءت هذه القصيدة أكثر طولاً من سابقاتها لكونها تمتاز بموضوعٍ يستدعي تفصيلاً أكثر وهو الوصية .

لكنّ القصيدة لم تخلُ من عنصر المفارقة على صعيد العنوان والمضمون ، فلا خلاف على أنّ العنوان يتّجه بالقارئ نحو فنّ الوصايا ، في حين يصطدم القارئ بذلك الكمّ من الصور القصصية الدرامية المليئة بالوصف ، والسرد ، و العطف ، دون تقديم أية إشارة للموضوع الأساس وهو الوصية ، وكأنك تقرأ قصةً حدثت في الزمن الماضي . تقول :

ولدي أحسّ اليوم قرب منيتي ... وأودّ أن تصغـــــي إلـــى أقوالي

فلقد تكون سمعت ألف حكايةٍ ... عما جرى في موطني وجرى لي

لكننـــي أخفيتُ قصة ليلـــــةٍ ... ظلّت بذاكرتـــي تعكر بـــــــالي [1]

فالشاعرة تعترف بأنّ ما تريد إيصاله لابنها هو قصةٌ وليس وصية . إذ نجدها تكثّف الصور السردية والأفعال المتلاحقة لتتناسب وقصتها :

---

[1] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 75 .

أوّاه لـــــو تدري الذي قاسيتهُ ... في ليلتي الأولى من الترحالِ

إذ كنتُ في داري الحبيبة حينما ... فوجئت وســـط الليل بالأنذالِ

وأتى أبوك على نداء كبيرهم ... هيا اخرجوا حـــالاً بلا إهمالِ

وتسللت كفّ الشـــقي بجـــرأةٍ ... نحوي تعيثُ بنضرتي وجمالي

وهوى أبوك عليه وحشاً ضارياً ... يرميـــه باللكـــمات دون كلالِ

وسرى الدمّ العربيّ في أعراقهِ ... وأبـــى الفـــرار معي بغير قتالِ

وسمعتُ صوتَ رصاصةٍ ممزوجةٍ بأنيـــن طـــفلٍ مستغيثٍ غـــالِ [1]

أما على صعيد اللغة فنلاحظ الحركة المتتالية والمتمثلة في الأفعال : (كنتُ ، فوجئتُ ، نهبوا ، تقاسموا ، أتى ، أخرجوا ، تسللت ، هوى ، سرى ، سمعتَ) أضف إلى ذلك استخدام حرف العطف (الواو) الذي يبرز سمة السرد في النصّ ، كلّ ذلك والشاعرة لم تقدّم وصية واحدة تتفق ومضمون العنوان ، بل وتعرّج إلى صورة القائد (جمال عبد الناصر) وكأنه المخلّص أو واهب الحقيقة :

فأرى جمالَ على طريق عروبتي متطلعاً للفـــجر في إجلالِ

وأصيح يا بـــطلي ومنقذ أمتـــي إنّ الفناء يدبّ في أوصالي

خذني إلى أرض الحقيقة والمنى إني سئمتُ توهمي وخيالي [2]

إنّ إدخال شخصية (جمال عبد الناصر) تمثل تعويضاً نفسياً بالنسبة للشاعرة التي تفتقد الآخر / الرجل على الصعيد الواقعي الملموس ؛ فهي ترى في صورة جمال عبد الناصر كل ما تفتقد إليه من معاني القوة والسند ، لكنّ الشاعرة تبقى في إطار رؤيتها الذاتية ، دون أنْ تتناول شيئاً من مضمون الوصية الذي أشارت إليه في العنوان ، علماً أنّ الوصية تقوم على ثلاثة عناصر :

---

[1] السابق ، ص 58 _ 59 .
[2] جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 61 .

المرسل ←——— الرسالة ←——— المرسَل إليه

لكنّ الشاعرة غيّبتْ عنصرين هما : الرسالة ، والمرسَل إليه ، واكتفت بذاتها ، لكنها لا تلبث أن تستدرك نفسها في نهاية القصيدة فتعود إلى ما يتطلبه العنوان :

هو ذا فتايَ وقد غدا في حاضري رَجُلي الوحيد وأسرتي وعيالي

أورثتـُه ثأري وحـــقدي كلـه وبثثت ُفيه عواطفي ورمـالي

فإليك قوّتـه وعـزم شـــبابه ليفُكّ عن وطني دُجى الأدغال

إنّـي لواهبةٌ إليـك به دمـــي وعقيدتي الشـــمّاء واستقلالي [1]

إنّ المخاطب في الأبيات هو القائد (جمال عبد الناصر) ، وما الحديث عن الابن إلاّ من باب الفداء به كونه يمثل كلّ ما تملكه الشاعرة ، إلاّ أنّ الابن هنا مجازي لا حقيقي ؛ فابنها الحقيقي مريض معوّق لا رجاء منه في الحياة ، فكيف في الدفاع عن الوطن ؟ !

وتختم الشاعرة قصيدتها بوصية مقتضبة تقول فيها :

هذي بنيّ حـكايتي لا تنسـها يوم الوغـى وهزيمة العزّالِ

ستظلّ تصرخ في الدجى رنانةً اثأر لأمك يا فتـــى الأشبالِ

عِش للفـداء وللعروبة والعلا وانبع من الأحرار خطو جمالِ [2]

ثلاثة أبياتٍ فقط هي مجمل وصيةٍ من أصل اثنين وأربعين بيتاً . إنّ هذا الإيجاز في الوصية الذي يقابله تكثيفٌ لحديث المرسِل عن ذاته ، دليل على تهميش شخص المرسَل إليه ، في حين فقدت الرسالة المرتكز الواضح الذي يُفترض أن تقوم عليه . ولعلّ عنواناً مثل (قصة أم لاجئة) قد يكون مناسباً أكثر من العنوان الذي وضعته الشاعرة ، والذي أوقعها في حقول المفارقة التي صدمت القارئ وأفصحت عن اضطرابٍ في علاقتها مع ابنها .

---

[1] السابق ، ص 62 .
[2] السابق ، ص 62 .

القصيدة الثانية : " وصية أمّ عربية "

إذا نظرنا للعنوان نجده يحمل ذات الدلالة التي حملها العنوان السابق ؛ فكلاهما قائم على مفهوم الوصية مع اختلاف الصفة لهذه الأم ، إذ جاءت هنا موصوفة بلفظة عربية ، وكأنّ الشاعرة منذ البدء تريد إخبارنا أنّ هذه القصيدة هي بصوت كلّ أمّ عربية وليست نابعة من أمومتها الخاصة تجاه أبنائها الحقيقيين .

أما نص القصيدة فقد امتلأ بعددٍ من الوصايا التي بثتها الأم في نفس ابنها العربي خلافاً للقصيدة السابقة التي غلب عليها جانب الذاتية . إذ أصبح بإمكاننا في هذه القصيدة تحديد عناصرها الثلاثة : المرسِل ، والرسالة ، والمرسَل إليه . فمنذ أولِ كلمة في البيت تظهر ثنائية المرسِل والمرسَل إليه (بنيّ) ، وتليها الأبيات منسجمة مع المضمون الذي تقتضيه الوصية .

تقول الشاعرة موصية ابنها :

بنيّ إذا أراد الله أن تحـــــــيا بدنيـــانا

تعلّم قبل بـــدء العيش كيف تعيش إنسانا

و قسّـــم قلبـــك الواســـع للأحياءِ أكوانا

وكُن نهراً إذا عبروا ، وإن حلّوا فشطآنا

وكُن رباً إذا احتكموا ، وعند الظلم سجّانا

وإن فضحتك أعينـــهم فكن للناس أجفانا

ولا تؤمن بمـــا أسمـــوه أقـــداراً وحسبانا

فإنّ الحـــظ مكفول لمن كافح أو عانـــى [1]

[1] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 1 .

نلاحظ استخدام الشاعرة لأفعال الأمر : (تعلّم ، قسّم ، كن ..) وقد خرجت صيغة الأمر في هذه الأفعال إلى معنى النصح والإرشاد ، وبالتالي فهي تنسجم مع مضمون الوصية التي تقوم على ذلك .

أما إذا نظرنا للفكرة الرئيسية التي تقوم عليها وصية الشاعرة / الأم العربية ، نجدها تدور حول مركزٍ واحدٍ هو مواجهة الأعداء وقتالهم :

* وإن ناداك صوت الحرب ، كُنْ في الحرب شيطاناً

* أجل كالـــجان يا ولدي ، وكالشيطان لا تحجـــــم

وثُر كالليث منتفضاً تكلل هـــــــامك الأنجـــــــم [١]

تستخدم الشاعرة أسلوب التحفيز النفسي على القتال بعرض الصور السلبية التي يمثلها العدو ، وما يقابلها من صور إيجابية التي تمثلها ثورة الشعب الحرّ :

* وكان عدوّنا الغاشم يجثم فوق أنفاســـي

فكنّا بيـــــن أنيـــاب مشرّعـــةٍ وأضراس

* وهبّتْ ثورة الأحرار في عزمٍ وفي باسِ

ففجّرتِ السلام الحرّ من أرضي وأغراسي [٢]

ما يهمني في هاتين القصيدتين (وصية أمّ لاجئة ، ووصية أمّ عربية) هو بيان ملامح الأمومة عند الشاعرة . وكنت قد بيّنتُ في القصيدة الأولى ملامح الاضطراب في علاقة الأمّ بابنها ، حين أخّرت الحديث عنه إلى آخر القصيدة ، ربما حدث ذلك لأنّ الشاعرة لا شعورياً رأت في ابنها ذلك العاجز الذي لا سبيل لشفائه ، فأخّرت ْ وصيتها له ، وانشغلت ْ باستحضار شخصية (جمال عبد الناصر) لِما

---

[١] جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص 3 .
[٢] السابق ، ص 3 .

شعرته حيال هذه الشخصية من قوة وقدرة على التغيير لا تتوافر ضمن طاقات ابنها المحدودة ، فمثّلت هذه الشخصية تعويضاً نفسياً للشاعرة .

في حين اختلفت ْنبرة الخطاب في القصيدة الثانية ، وبرزت عناصر الوصية بصورةٍ أوضح ، وذلك لأنّ الشاعرة تخاطب ابن العروبة القادر على تنفيذ وصيتها ، بل وحفّزته على القتال باستخدام عباراتٍ ثورية ، فهي في لا وعيها تعي أنّ هذا الآخر / المرسل إليه لا يعاني عجزاً كما هو الحال في ابنها ، أضف إلى ذلك أنّ الأمومة في هذه القصيدة لا تخضع لمسؤوليات أو ضغوط كونها تتناول الأمومة بمفهومها العام ؛ فالشاعرة تقدّم وصاياها من خلف قناع هو قناع الأم العربية الموجودة في كلّ مكان من أرجاء الوطن العربي ، فهي غير ملتزمة بمتطلبات أبناءٍ حقيقيين ينتظرون وقتها وجهدها ، لذا جاءت القصيدة تحمل تصالحية مع الابن .

الاتجاه الثالث : الأمومة عند جليلة رضا بالمفهوم العام

يشمل هذا الجانب عدداً من القصائد التي كتبتها الشاعرة لتعبّر من خلالها عن أمومتها المطلقة ، دون أنْ تخصّ أحد أبنائها الحقيقيين بما كتبته ، وإنما تناولتْ الأمومة كفكرة وعاطفة عامّتين دون تخصيص .

ونلحظ ذلك في عدد من القصائد هي : (التمثال الخالد ، وإغضاء ، ومأساة عصفورة ، وعصفورة وعملاق) .

أبدأ بقصيدة التمثال الخالد ؛ إذ تقدّم لنا الشاعرة تصوراً نفسياً لحقيقة الأمومة بداخلها ، فهي وإن وفّقتْ في بعض الجوانب ، إلاّ أنّ صراعها الداخلي خانها في التعبير فكشفت ْ دون قصد عن الحالة التصنّعيّة التي فضحت ما بداخلها . لذا اخترتُ المقطع الأول لأمثّل عليه :

من نبع قلبي ومن دمع الهوى الجاري ... ومن أديم كياني من دمي الناري

صببتُ تمثال حبّ كان مـــن زمنٍ ... قد حطّمته يُدي في ليل أقـــدراي

ولم أشأ أن أراعي في الهـــوى ثمناً ... أو أحرم الحبّ من عطفي وإيثاري

فجئتـــــه بضيا عينـــــي وبهجتها ... حتى يُرى أفقـــــه في ظل أبصاري

وضعتُ إكليله الماسيّ من عرقي ... ومن صلاتي وألحـــاني وأشـــعاري

وخشية الريـــح أن يمتدّ ســـاعدها ... فيُهدم الصـــــــرح في لطـــمٍ وتزآر

بنيت قُاعـــــدةً شـــمّاء ثابتـــــةً ... من الوفـــاء ومن عزمي وإصراري [1]

إنّ الأفعال الماديّة الواردة في المقطع : (صببتُ ، بنيتُ ، صنعتُ) لا تتناسب مع المفعول به المعنوي (الحبّ) ، إنّ هذه الأفعال عادةً ما تكون في جانب العمل البنائي ، وعندما نقدّمها للمفعول به المعنوي (الحبّ) ، يتلاشى صداها الدلالي ، وتخرج عن كينونتها المعدّة لها إلى أفق آخر يرفضها ولا يستوعبها . فالحب شعورٌ لا يحتاج إلى بناءٍ أو صنع ، فهو خارج عن الإرادة البشرية ؛ لأنه العاطفة الأصدق بداخلنا ، ووجوده لا يأتي وفقاً لمعطياتٍ مادية . ففضاء الحبّ الرحب لم يستوعب مفردات الصبّ والبناء ، وبالتالي انكسر المعنى وتشوّه .

أضف إلى ذلك لفظة التمثال بحدّ ذاتها ، فمهما وصلت أبعادها الفنية إلى الجمالية ، إلاّ أنها تبقى مجردة من الحسّ ، لا حياة فيها ولا روح ؛ وهذا ما ترفضه حقيقة الحبّ القائمة على الحسّ الشعوري بكل ما فيه من تدفّق للعواطف . مما يولّد لدى القارئ شعوراً بعدم القناعة بكلّ ما ستقوله الشاعرة لاحقاً ، لكنّ الشاعرة سرعان ما تدرك جمودية المفردات التي تستخدمها في الحديث عن الحبّ فتحاول إقناعنا بصيرورة هذا التمثال إلى شئ آخر يحمل روح الشاعرة :

---

[1] جليلة رضا ، اللحن الباكي ، ص 59 .

نفختُ فيه قوى روحي وعزّتها حتـــى يبوح بأشواقي وأسراري

وقلت عُد لي فإنّ النفس موحشةٌ وأنت لحن حياتي ، أنت قيثاري [1]

لقد وظفت الشاعرة في البيت الأول تقنية شعرية هي (التناص الديني) الذي يقوم على " تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع النصّ الأصلي " [2] وهنا تداخل نص الآية الكريمة : (فنفخنا فيها من روحنا) [3] مع النص الشعري في الشطر الأول من البيت الأول .

وبالرغم من أنّ توظيف التناص في العمل الأدبي يقوم على إثرائه لما يقدّمه للمتلقي من موروث ثقافي أو عامل ديني أو اجتماعي إلاّ أنني لم أشعر بذلك في تناص الشطر الأول ، ربما لأنه ذكّرني بعملية الخلق العظيمة حين نفخَ الله من روحه لخلق سيدنا عيسى عليه السلام ، فجاء تناص الشاعرة أشبه بتعدّ منها على فعلٍ خصّ به الله وحده ، حتى وإن لم تقصد الشاعرة ذلك .

أو لأنه جاء بعد عددٍ من الصور المشوهة المعنى ، فأشعرني بعدم القناعة الداخلية .

ثم تأتي المفارقات واحدة تلو الأخرى حين يتحول هذا التمثال إلى امرأة ، لا تلبث أن تتحول لتصبح هي الأمومة :

وراعَني ما رأت عيناي في دهشٍ حين استقرّت على التمثال أنظاري

ولم يكـــن عجبي أنـــي أشاهده وقد تبدل أنثـــى حُسنها ســـارِ

فليس أســـهل من تحويله امـــرأةً وذلك العصر ممـــلوءٌ بأســـرارِ

لكـــن تراءت كأنّ الله أودعـــها ســـرّ الملائك ِمن طـــهرٍ وأنوارِ

ثـــم انثنت بجناحيـــها مرفرفةً حولي متمتمة في همـــس ِأطياري

---

[1] السابق ، ص 60 .
[2] أحمد الزعبي ، التناص ، ص 37 .
[3] سورة الأنبياء ، آية رقم 91 .

أنا الأمومـــــة لا حبّ يجابهنـــي ولا جمالٌ يحاكـــي حُسني العاري [1]

إنّ الشاعرة أحسّت بصعوبة تقبّل القارئ لهذا التحوّل غير العقلاني ، فنجدها تصرّ على فكرتها ، بل وتشحذ لها المبررات لتقنعنا ، لكنّ اللغة كانت أبلغ في تصوير التصنع المنبعث من داخل الشاعرة والذي ينمّ على اضطراب داخلي في علاقتها بحقيقة الأمومة . وإذ تتبعنا سير التحولات لتمثال الحبّ ، نجدها كالتالي :

المرحلة الأولى ـــ المرحلة الثانية ـــ المرحلة الثالثة ـــ المرحلة الرابعة ـــ المرحلة الأخيرة

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

صب ووضع وبناء تمثال حب نفخ الشاعرة من امرأة حسناء الأمومة

روحها في داخل التمثال

لا ريب أنّ القارئ لسير هذه المراحل لن يتوقع أبداً أن تصل نتيجة المرحلة الأولى إلى الأمومة ، فلو توقفت الشاعرة عند تحوّل التمثال إلى امرأة ، لقبل ذلك وإنْ كان على مضض ، لكنْ أن يتحول إلى أمومة ، فهذا ما لا يمكن قبوله ؛ فالأمومة أعظم عاطفة تملكها المرأة ، وسبيلها الوحيد الأبناء عن طريق العاطفة والحنان ، وليس الصبّ والصنع .

إنّ الشاعرة أقحمت نفسها في زاوية ضيّقة ، كشفت دون قصد ما تعنيه لها الأمومة ، فهي مجرّد عاطفة مصطنعة لا سبيل للعفوية أو البساطة الفطرية فيها .

القصيدة الثانية : (إغضاء) :

في هذه القصيدة تستخدم الشاعرة تقنية المونولوج لتكشف عن تصوّرها للأمومة ، بيد أنّ القصيدة تتناول موضوعات شتى ، إلاّ أنّ ما يهمني هو ما وَرَدَ حول الأمومة ، إذ يقع في بيتين اثنين

1_جليلة رضا العودة إلى المحارة ، ص 64

هما :

ولا تأملي في امتلاك الوفاء ، فإنّ الجحود طباع البنين

وإنّ الأمومة عبءٌ ثقيلٌ وبذلٌ كبير ، ووهم حـــــزين [1]

تبدو صورة الأمّ هنا يائسة مستسلمة ، فهي لا تنتظر شيئاً من بنيها ؛ لأنها أعلنت عليهم صفة الجحود وما يهمني هو صورة الأمومة في نظر الشاعرة وذلك من خلال البيت الثاني ، فهي عبء وبذل ووهم . إلاّ أنّ الصورة الطبيعية لسير الأمومة هي :

عبء وبذل ← حقيقة مفرحة

↓ ↓

ما تقدمه الأم ← ما تحصده الأم (برّ الأبناء)

لكنّ الشاعرة تفترض مسبقاً سوء نتاجها الذي وصَفتْه بعبارة (الجحود طباع البنين) ، لا بل قدّمتْ هذه العبارة فجعلتها في البيت الأول الذي يسبق وصفها للأمومة على أنها عبء ثقيل ، وكأنها استبقت النتيجة السلبية للأمومة فقدّمتها .

فجاءت صورة الأمومة عند الشاعرة :

عبء وبذل ← وهم وحزن وجحود البنين

↓ ↓

ما تقدمه الأم ما تحصده الأم

وهذا يقودني إلى القول إنّ الشاعرة تقف على الحدود الأولية للأمومة ، التي تتمثل بكونها عبئاً وبذلاً ، ولا تريد النظر إلى الإيجابية المتمثلة في برّ الأبناء في المستقبل . أخرج من هذا بالقول إنّ الأمومة تشكّل لدى الشاعرة تصوراً سلبياً بوصفها وهماً حزيناً لا حقيقة فيها ولا إيجابية .

القصيدة الثالثة والرابعة : مأساةُ عصفورة وعصفورةٌ وعملاق

يفضي بي هذان العنوانان إلى شعرية لغوية لم تستخدمها الشاعرة من قبل ؛ فهي تخرج فيهما عن المباشرة اللغوية إلى فضاءٍ أرحب مليء بالدلالات والرموز التي تعبق بها الشعرية ، ولعلّ التفنّن في اختيار العنوان يجعل القارئ في حالة " جذب وإغراء للدخول في تجربة قراءة النص ؛ فالعنوان غدا جزءاً من استراتيجيّة النص لأنّ له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية " [١]؛ ولهذا فكلا العنوانين : مأساة عصفورة وعصفورة وعملاق ، يحملان إيماءةً شعرية تغري القارئ بعبورها خاصةً وأنهما من العناوين الفريدة عند جليلة رضا ، اللذين يتناولان موضوع الأمومة .

القصيدة الأولى (مأساة عصفورة)

تصور هذه القصيدة مشهد عصفورة تقِف على شباك جارتها وتطلب منها أن تصغي لمأساتها إثر فقدها للعُشّ والأبناء . تقول الشاعرة على لسان العصفورة :

لقد غادرتُ أبنائـــــي لأعلو الأفق مســـــرورة

فرغم أمومتـــــي أني كما تدرين عصفـــــورة

أجل حلقتُ في الآفـــــاق صاعدةً ومنـــــــحدرة

وحين رجعتُ بعد العصر لم أعثر على الشجرة

فأين أريج أجنحتـــــي وأين أنـــام يـــا جـــارة [٢]

تحاول الشاعرة في هذه القصيدة تصوير مشاعر الحزن والألم التي قد لا يشعرها الآدميون حيال طائرٍ ضعيف هو العصفور ، فهي تدخل بخيالها عالمه الذاتي ، وتلتقط عذاباته لتنقل لنا وجع الأمومة في الكائنات الضعيفة .

---

[١] بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، ص 57 .
[٢] جليلة رضا ، العودة إلى المحارة ، ص 17 .

أما دلالة هذه القصيدة فلعلها تعكس رمزية ضعف الأم الحقيقية في مجتمعنا بوصفها تتحمل مسؤولية التربية والتنشئة ، بل لعلها صورة رمزية لجليلة رضا نفسها التي تعذّبت في أمومتها تجاه أبنائها .

القصيدة الرابعة : عصفورة وعملاق

في هذه القصيدة تستخدم الشاعرة تقنية (القناع) لتستطيع عبور ما بداخلها بحيادية مطلقة وتصويره لنا . لكنّ الغريب هو استخدامها لهذا القناع على هيئة (عصفورة) ، وهذا أمر لم نألفه سابقاً لأننا إذا ما " دقّقنا النظر في الأقنعة من الناحية التطبيقية ، نجد الشخصية التاريخية تطغى عليها طغياناً تاماً ، بحيث لا نرى في الأعمّ الأشمل إلاّ الشخصية التاريخية بدلالاتها الأوسع " [1] فلماذا تخرج جليلة رضا بقناعٍ أقرب إلى الذاتية متمثلاً بالعصفورة ؟

يمكن تفسير ذلك بالنظر إلى موضوع القصيدة الذي يتناول وصفاً لعصفورةٍ تحبو بضعف ، فقلّدها صغيرها ، حتى إذا ما اشتدّ عوده وحاول الطيران ، سقطت هي ، وطار الصغير الذي تحوّل في نهاية القصيدة إلى عملاق وهي قابعة في كفه .

إنّ هذه الرموز تشير إلى الصراع الزمني والنفسي بداخل الشاعرة ؛ فالعصفورة ترمز إلى الحرية والانطلاق اللذين كانت عليهما الشاعرة قبل هذا الصغير ، لكن مع مرور الزمن تخبو هذه الطاقة من جسد العصفورة / الأم ، وتنتقل إلى صغيرها الذي يكبر ويحلّق ، بينما تمكث الأم في كفه وتحت رعايته لأنه غدا عملاقاً وهذا رمزٌ للقوة الجسدية التي شبّ بها هذا الصغير ، فبقيت الأم على حالها (عصفورة) بينما تجاوزها الابن بقوته ليغدو عملاقاً تحتمي به .

---

[1] سامح الرواشدة ، القناع في الشعر العربي الحديث ، ص 10 .

أما سبب اختيار الشاعرة للعصفور ، فلربما رأت فيه معنى الحرية والانطلاق ، وكذلك معنى الضعف إذ يجتمع فيه الضدان ، وهي بذلك تصور نفسها من خلال هذه الرموز التي تعبّر بها عن ذاتها . فالشاعرة في هذه القصيدة تعطي بعداً رمزياً لحالة الأمومة التي تعيشها ، فهي أقرب ما تكون إلى الضعف والاستسلام ، خلافاً لذلك الصوت الغاضب ، والساخط الذي مرّ بنا في قصائد الشاعرة لابنها .

وهذا نصّ من القصيدة :

وحبوتُ في ضعفٍ فقلدني

وحبا الصغير وراء خطواتي

وقويت فاستقوى وقاسمني

صدر الوساد ووجه مرآتي

أحببتـــــــه حينا بلا سببٍ

وكرهتـــــــه حيناً بلا داعِ

بسط المدى ففردتُ أجنحتي

وطوى المدى فهويت ُللقاع [1]

[1] جليلة رضا ، العودة إلى المحار ، ص 54 _ ص 55 .

الفصل الثاني

الأمومة في شعر هند هارون

تمهيد :

وظفتْ الشاعرة هند هارون ُجلّ عواطفها المشتعلة بالأمومة تجاه ابنها عمار ، لدرجة أن القارئ يشعر وكأن قصائد الديوان متشابهة لا فرق بين قصيدة وأخرى ؛ فهي تحمل الطابع ذاته الذي يفيض شوقاً وتلهفاً على ابن غيّبه الموت في ريعان شبابه ، الأمر الذي جعلني أقف محتارة في دراسة هذه القصائد ، وبعد البحث والنظر آثرتُ الوقوف على ثلاث ظواهر برزت في ديوانها ، وهي :

أولاً : صدى المكان في شعر الأمومة عند هند هارون ، متمثلاً بغرفة ابنها عمار ، إذ أطالت الوقوف عليها شاكية باكية .

ثانياً : أثر الرومانسية في شعر الأمومة عند هند هارون ، ودرستُ فيه الخيال والطبيعة والموت .

ثالثاً : أمانٍ ضائعة ، وهي الأماني التي لم يحققها الابن في حياته فوظفتها الشاعرة في قصائدها . وقد اعتمدتُ في دراستي على تحليل نصوص هذه الظواهر واستخلاص الدلالة التي تحملها .

أولاً : صدى المكان في شعر الأمومة عند هند هارون

يشكل المكان فضاءً رحباً يثري القصيدة ويملؤها حميمية ، لكونه مسرح الذكريات الأثير ، الذي تستوي فيه العاطفة ، ويتشكل منه الخيال . وبناءً عليه ، فالشاعرة اختارت غرفة ابنها عمار لتستلهم منها حناناً ودفئاً يعوضها عن حقيقة غيابه ، وهي بذلك تسقط عواطفها على أرجاء الغرفة ليشاركها المكان لوعة الغياب ، فتضفي لوناً حسّياً على مفرداتها تملؤه اللوعة والاشتياق . وهو ما يمكن تسميته بالأنسنة ، وفيها "تتآلف الذات الإنسانية المبدعة مع الذات غير العاقلة (المؤنسنة) ، فتذوب ماهية

الذات غير العاقلة ، وتكتسب عوضاً عنها ذاتاً إنسانية ؛ لأن الذات الإنسانية المبدعة تقوم أثناء الأنسنة بعملية إسقاطٍ نفسية لمشاعرها وعواطفها وخصائصها على الموضوع الذي تؤنسنه ؛ مما يجعله يتوازى ويتماهى مع الذات العاقلة ، ولذلك تصبح الذات غير العاقلة عاقلة " [١] .

من هنا جاءت القصائد الكثيرة ، تعجّ بتفاصيل المكان ، بدءاً من الجدران وما عليها من صور ، وانتهاءً بالسرير وما عليه من أغطية ، فغدت هذه الغرفة بالنسبة للشاعرة أشبه بمحراب قدسي تأوي إليه :

وأظلّ يا عمار في محرابك القدسي حيرى

وأحرك الصور الأثيرة بانفعال

ويشدني الألم الكبير

وأسكب الآلام جمرا [٢]

أو تغدو معبداً تسجل فيه الأم ملاحمها :

أترى تطول ملاحمي في معبدي [٣]

أما ملامح المكان التي سأقف عليها فهي ثلاثة :

(الصور واللوحات) ، (السرير) ، (الجدران) . وسأتناول كلاً منها على حدة بالدراسة والتحليل .

أولاً : الصور واللوحات :

أ – الصور

---

[١] مرشد أحمد ، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف ، ص 8 .
[٢] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 247 .
[٣] المصدر نفسه ، ص 248 .

تثير فينا الصور حميمّيةً خاصةً ، كونها الأثر الباقي لماضٍ جميلٍ تركناه ، فنتوقف عندها طويلاً ، بل ونتأوه أمامها وكأنها أطلال تعبق بالذكريات . ولا عجب أن تتوقف الشاعرة أمام مجموعة الصور المعلقة في غرفة ابنها ، محاولةً أن تلتقيه ولو بمجرد صورةٍ تعيد فيها الذكريات حنيناً لا يتوقف .

وقد حازت الصور على أعلى نسبةٍ من الوصف كونها ترتبط بشاب عمره سبعة عشر عاماً . وكما هو معتاد في غرف الشباب ، إذ تكثر الصور المعلقة على الجدران وكأنها سمة لهذه المرحلة العمرية.

إلا أن ما يهمني هو طريقة توظيف الشاعرة لهذه الصور في قصائدها ، فقد وظفتها على أنها كائنات بشرية ، تحس وتشعر ، وهذا نوع من الأنسنة يُدعى بالتشخيص ؛ إذ " ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان ، مستعيرةً صفاته ومشاعره " [1] والأمثلة كثيرة على ذلك ؛ ففي قصيدة (صور) تنقل لنا الشاعرة مشاعر وجدانية امتلأت بها هذه الصور :

وعلى الجدار تلوبُ تدهش كل ألوان الصور

قطراتها تهمي على الجدران ، تعجب للقدر

وتقص لي قصص الشباب ، أحبها تلك الصور

صورٌ تحدثني ، تنادي ، تشتكي ، تبدي الكدر [2]

إن الأفعال العائدة على الصور : (تلوبُ ، تُدهش ، تقص ، تحدث ، تنادي ...) ترتبط بخصائص الكائن البشري القادر على التعبير عن عواطفه . وفي هذا الإسقاط الوجداني الذي امتلأت به الصور دليلٌ على المأزق النفسي الكبير الذي يقيد الشاعرة ، ويجعلها تقترب ما استطاعت من متعلقات المكان / الصور ، لتجد فيها عزاءً ومواساةً لجرحها النازف على فقد ابنها .

تقول أيضاً :

---

[1] عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص 210

[2] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 173 .

وأدور أنظر للصور

همساً تسرُّ همومها

وأرى مسيل كلومها

من كل عينٍ جارية

تبكي الرحيل عن الديار [1]

الشاعرة هنا في حالة تخبط واضطراب حزناً على فقد ابنها ، وقد أفصحت عن ذلك بكلمة (أدور) الدالة على الحركة وعدم الاستقرار ، في حين تشاركها الصور ذات المعاناة ، فهي ملآى بالهموم التي تسِرّ بها ، وفي هذه العبارة " همساً تُسِرُّ " إشارة إلى علاقة حميمية تربط بين الصور والشاعرة ، فالمتعارف عليه على صعيد العلاقات الاجتماعية أنه من الصعب أن نُسِرّ همّاً لأي كان ، إلا إذا ربطتنا بالشخص الآخر علاقة حميمية تجعلنا نفرغ همومنا له ، بالتالي فالصور هنا أشبه بكائنات بشرية تتألم وتسر همومها إلى هذه الأم التي تجمعها بها علاقة خاصة .

وتكمل الشاعرة إسقاطها الوجداني على الصور ، فتصف ملامحها بالشاحبة :

لكن ألوان الأصيل

عكست عليها الحزن في اللون

شحبت ملامحها ، وقد غاب الحبيب [2]

نلاحظ أن الشاعرة لم تتحدث عن نفسها في هذا المقطع ، بل خصصته للحديث عن مشاعر الصور الحزينة ، التي أصبحت بمثابة المرآة التي تعكس ما بداخل الشاعرة من حزنٍ وآلام ، فلا داعٍ للحديث عن آلام الشاعرة الذاتية ما دامت الصور تعكس ذلك . إلى أن يفيض الشعور بهذه الصور ، فتتجاوز المشاركة الوجدانية ، إلى الحركة الجسدية ، فنراها تقترب من الشاعرة ، وتحيط بها :

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 185 – 186 .
[2] المصدر نفسه ، ص 186 .

تتحرك الصور الحبيبة نحو إنساني الضعيف

وأكاد أسمع في مدار الصمت أمواج الحفيف

وتحيط بي مثل السوار

أنا صورة عن غائبٍ ترك الديار

هو نبضي الدفاق في ذاك الأوار [1]

هنا تحول مشهد الصور من الثبات على الجدار ، والهمس ، والنزف ، إلى الحركة والصوت ، وفي هذا التحول اقترابٌ من عواطف الشاعرة المليئة بالاضطراب والحركة ، وتجسيد لما يدور بداخلها من عدم استقرار. أضف إلى ذلك أن الهيئة التي تحركت عليها الصور هي (السوار) وهي أقرب ما تكون إلى حركة الشاعرة المتمثلة بالفعل (أدور) ، ثم نلاحظ انتقال هذه الصور من الهمس إلى البوح والإفصاح بما تحمله فهي صورة الغائب الذي تفتقده الشاعرة .

في هذا التحول دليل على أن المقطع بأكمله جاء موافقاً لهيئة الشاعرة الخارجية : الدوار ، والداخلية : الحزن على غياب الابن .

وتكمن جمالية هذه الصور في أنها ليست مجرد أداة تستخدمها الشاعرة لعرض حالتها النفسية الأليمة ، بل هي بالفعل أشبه بكائنات بشرية تقوم بدورها الإنساني على صعيد المواساة والعزاء للشاعرة ، فهي لم تكتفي بالحركة السوارية المحيطة بدوران الشاعرة ، وإنما تجاوزت ذلك إلى حركة أخرى تتوحد فيها المشاعر الإنسانية عن طريق العناق ، تقول :

تمتد نحوي أذرع الأشواق في وجد عجيبٍ

وتضمني بالحدب بالشوق المعطر بالطيوب

وتُقبّل الأم الرؤوم

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 245 .

كأنها ريح الحبيب [1]

في الأبيات انعكاسٌ وجداني عالٍ تشترك فيه الصور مع الشاعرة ، خلافاً لكل ما رأيناه سابقاً ؛ فالعناق يمثل أعظم صور التعاطف والتوادد الإنساني الجسدي ؛ لأني حين أقول : الصور تبكي ، تشتكي ، فأنا أبقى في إطار تجسيد حالة شعورية من طرف واحد هي : حزن الصور . في حين تختلف الدلالة فيما لو قلت : الصور تضمني ، إذ يشترك هنا طرفان في الحزن هما (أنا ، الصور) ؛ لهذا فالأبيات حملت تصعيداً للمشاركة الوجدانية لم نعهده من قبل . أما دلالة ذلك فتأتي على جانبين :

الأول : التأزم النفسي الذي عصف بالشاعرة ، ووصل بها إلى أقسى مراحل الحزن والألم على غياب ابنها ، فأخذت تستحضره عبر الصور .

الثاني : وهو نتيجة للأول ، فالشاعرة أشد ما تكون حاجة إلى لقاء ابنها وضمه إليها ، فتُسقِطُ ذلك على الصور .

إلا أن رؤية الشاعرة تبدأ بالتحول من الذاتية إلى الكونية العامة التي تلتقي فيها جراحها وآلامها مع آلام البشرية جمعاء ، وهذا عائد إلى وصولها لدرجةٍ عظيمةٍ من الألم والحزن مما دفعها إلى الانطلاق نحو الجراح والآلام البشرية :

وتلفّتتْ عيني إلى باقي الصور

وقرأتُ فيها كل آلام البشر

عجباً تحركها الهموم كأنها

مني الحياة ، ومهجتي منها الوتر [2]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 246 .
[2] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 189 .

إن هذه الانطلاقة من الخاص إلى العام يزيد من دلالة الصور ، ويفتح أمامها فضاءً تنطلق فيه من ألم الشاعرة الذاتي ، وتنتهي عند آخر نقطة من آلام البشر . مما يدل على اتساع الأفق الوجداني الأليم الذي يعصف بالأم ، فالمصاب أعظم وأشد ، يصعب حصره في الذات ، فكان التعميم أقوى من التخصيص .

ب – اللوحات :

فصّلت الشاعرة في الحديث عن مضمون اللوحات ، خلافاً لما رأيناه في تناولها لمضمون الصور ، حيث اكتفت بالإشارة العابرة إلى أن هذه الصور خاصةٌ بالابن الغائب : " أنا صورة عن غائب ترك الديار " لقد كانت الشاعرة موفّقة في هذا الاختصار لأنها أرادت أن تعكس لنا آلامها الذاتية بالدرجة الأولى ، فلم تكن معنية بتفاصيل المضمون بقدر ما اهتمت بالأثر الذي ولّدته هذه الصور في نفسها . في حين اختلف الأمر بالنسبة للوحات ، فقد تناولت الشاعرة لوحتين الأولى بعنوان (اللوحة الغضبى) ، والثانية (اللوحة الراقصة) وكأنها منذ العنوان أرادت أن تلفت انتباهنا لقضية المضمون ، وهي بذلك تراوح بين الشعور الوجداني الخالص الذي تمثل في الصور ، وبين الوصف المادي الذي تمثل في اللوحات .

اللوحة الأولى : (اللوحة الغضبى)

يشير العنوان إلى مشاعر الغضب التي يدور في إطارها مضمون هذه اللوحة ، وجاء نص القصيدة ليؤكد ذلك :

اللوحة الغضبى تثير الذكريات

وأرى على ألوانها كل السمات

هـــــــــا هم جنود ثائرون

صاروخهم حـــــــمل المنون

مـــــــــــتوجهاً نحو التلال

مترقباً بدء القتـــــــــــــال [1]

خرجت الشاعرة في تناولها لهذه اللوحة عن الطابع الشعوري المتمثل بالحزن على من فقد ابنها عمار ، فنحن أمام وصف مشهدي يعج بالحركة . ولهذا الخروج دلالة في نفس الشاعرة ، فقد أرادت الإشارة إلى طبيعة التوجه الفكري لابنها ، فهي تصور لنا اهتمامه الوطني عبر هذه اللوحة المعلقة على جدار غرفته .

اللوحة الثانية (اللوحة الراقصة)

تبدو تفاصيل هذه اللوحة واضحة في مخيلة القارئ ؛ لما قدمه العنوان من إشارة إلى ألق الشباب المتمثل بالرقص . وجاء نص القصيدة يحمل هذا الطابع :

أبصـــرتُ بين لوائح الصور الشهيدة

مـــــــشـــهداً متميـــزاً للراقصيـــن

مَـــرح الحياة يضـــج في أعمـــاقهم

وقعـــاً على لحـــن الهوى للعازفيـــن

مـــوج الشبـــاب يمـــوج في أحداقـــهم

لا مـــــوت في أفكـــارهم للثـــائرين [2]

تحاول الشاعرة تصوير المشهد الحركي الذي تقوم عليه اللوحة دون الالتفات إلى تلك المشاعر الحزينة التي رافقت غياب الابن . إلا أن هذا المشهد لا يصمد أمام الشاعرة ، إذ سرعان ما يسقط في براثن الحزن ، وكأن الشاعرة لا تقوى على كل هذا الألق والمرح الذي تعج به اللوحة ، فتصطدم في نهاية الأمر بحقيقة الغياب . تقول :

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 211 .
[2] المصدر نفسه ، ص 198 .

اليوم لوحـــــتك الأثيرة أوقفت عرس الحياة

وتجـــــــمدت أقدام كل الراقصين وهم أساة

نـــظروا إليّ يسائلون وقد عجزت عن البيان

وأشحت وجهي والدموع تعلمت كل اللغات [1]

ما يلفت انتباهي هو مجئ الفعل (أوقفتْ) في البيت الأول وقد عاد فاعله على اللوحة ، وليس على الأم ، وكأن اللوحة في صراع بين رؤيتين :

الأولى : رؤية الأم الإيجابية لها : " أبصرت بين لوائح الصور الشهيدة مشهداً متميزاً للراقصين " .

والثانية : رؤية أصحابها /الراقصين لها: " تجمدت أقدام كل الراقصين" .

فالشاعرة تحاول إيهامنا في بداية القصيدة بذلك الألق والإيجابية عبر قدرتها على تحمل غياب الابن إلا أن صورتها المنعكسة في مرآة اللوحة كشفت حقيقة الأسى بداخلها ، وهي تعود بنا إلى حقيقة العلاقة التي تجمعها باللوحة التي غدت مرآة لعذاباتها الداخلية .

أخلص من ذلك إلى القول : إن الشاعرة استطاعت أن تجعل من الصور الجامدة التي تزيّن جدار غرفة ابنها مصدراً للخيال حملها على جعل هذه الصور أشبه بكائنات بشرية تواسيها وتتحمل معها عذابات الفراق .

جـــ – السرير

تتجلى في هذا الموضع عذابات الأمومة ، فهو المحتضن لابنها ، ومأوى راحته . لذا نراها تقف عنده بكامل تفجُّعِها ، تبكي وتتأوه . تقول :

وسريرك الخالي ملاحفه مضمّخة العبـــــــير

كم رحت أدفن رأسي الولهان في ذاك السرير

---

[1] المصدر نفسه ، ص 199 .

وأشـــــــم ريحك يا بني وينتشي موج العبير

ويلفّع الجسد الضعيف دثار مفرشك الوثير [1]

لا شك في أن الأبيات تعكس تفجُّع الأمومة واحتراقها ، إلا أن البيت الأول حمل كلمةً تعد مفتاحاً لقراءة النص وهي كلمة (الخالي) إذ تبدو هذه الكلمة على صعيد اللغة مجرد نعتٍ تابعٍ للسرير ، إلا أنها تقف بحضورها المكاني والزماني كغصةٍ في حلق الأمومة التي يحاصرها المشهد ويهزها فراغ السرير من صاحبه ، فتُثار فيها الأحزان ، ويتجدد بداخلها الألم كلما نظرت إليه .

إن هذا الألم الذي يعتصر الشاعرة لا يقف حائلاً بينها وبين علاقتها الوجدانية بالسرير ، بل هو محفز يدفعها للتمسك أكثر بالسرير ، فكلما زاد الألم زاد الارتباط بالمكان ، وكأن الشاعرة تستعذب ألمها ؛ لذا نجدها كثيرة التحسر والأسى بعدما نقل السرير من مكانه . تقول :

أسرعتُ أنشد راحتي قرب السرير

فإذا بهـــــــــــم نقلوا السرير

كـــــــم كـــــــان ينضح بالعبير

وأشـــــــــــــمه عند الصباح

ويضمّ يُتـــــــــــمي في ارتياح

كان العـــــــــزاء إذا طغى ألمي

كان الـــــــــــــــملاذ لغربتي

وعلـــــــــــــــيه أرفع خيمتي

لتذود عن جـــــــــسدي الرياح [2]

من خلال الأبيات يتبين لي أن السرير يشكل بالنسبة للشاعرة معاني ثلاثة :

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 181 .
[2] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 217 – 218 .

1 – الحنان : (ويضمّ يُتمي في ارتياح) .

2 – العزاء : (كان العزاء إذا طغى ألمي) .

3 – الحماية : (وعليه أرفع خيمتي لتذود عن جسدي الرياح) .

تقابل هذه المعاني دلالات لما تعيشه الشاعرة إثر غياب السرير ؛ فهي الآن في شدة يتمها الذي ينقصه الصدر الحنون . وفي شدة حزنها الذي ينقصه العزاء . وفي شدة ضعفها الذي تنقصه القوة . بالتالي فالسرير خرج عن طبيعته الجمادية ليشكل لدى الشاعرة ثلاثية (الحنان والعزاء والحماية) وهي معانٍ وجدانية تفتقدها الشاعرة . لذا نجدها كثيرة التأوه من بعده :

أوّاه أين أوسّد الهمّا

من ذا يقيني البرد والسّقما

من ذا يردّ تحيتي

من ذا يسامر وحدتي [1]

تنبعث من هذه الأبيات تأوهات الأم الثكلى التي فقدت إلى جوار ابنها ، سريره الذي عنى لها الكثير ، فنجدها تشعر بالبرد والسقم والوحدة ، وهذه أعراض لحالة نفسية أليمة تمر بها الشاعرة بعد أن كان السرير صديقاً يسامرها ويرد عنها البرد والسقم ، وفي هذه المعاني تتكشف حقيقة الأمومة التي تعاني ألماً وحزناً شديدين هما أقرب لحالة مرضية . فالتعلق بالجماد وإن عنى لنا الكثير ، لا يبشر بطبيعة نفسية مستقرة ، وبذلك تكون الشاعرة قد وصلت إلى أقصى حالاتها ألماً وحزناً وتفجعاً .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 218 .

د – الجدران :

في قلب الأمومة الثكلى تتبدل الدلالات ، ويخرج الجماد عن طبيعته إلى أفقٍ مليئ بالأحاسيس ، فالجدران التي تُنصَب كهيكل لا حياة فيها ولا روح ، تخرج عن جماديتها ، فتقف خاشعة أمام أمومة تحترق :

جدران غرفتك الحبيبة خاشعة

وأنا بغرفتك الحزينة راكعة [١]

يذكرني هذا المشهد بصورة المعبد الذي يملؤه الخشوع ، فالجدران تُظهِر خشوعها احتراماً لصلوات الأمومة ، وهي بذلك تشاركها التعُّبد . وفي صورةٍ أخرى ، تبدي الجدران تعلقها بالأوراق المعلقة عليها بالتمسك بها :

تتمسك الجدران يا عمار بالورق الحزين [٢]

فالجدران تشارك الشاعرة حالة التعلق بكل ما له صلة بابنها ، فتتمسك الجدران بالورق .

إلى أن تتحول دلالة هذه الجدران إلى ما هو أعمق من خلال تساؤلها :

وأسائل الجدران تسألني

والصمت يسأل عنك يا كبدي [٣]

في سؤال الجدران وافتقادها للغائب ، مشاركة وجدانية ترتفع فيها من مرتبة الجماد إلى مرتبة الإنسان ، وفي ذلك عزاء للشاعرة التي تحاول أنسنة كل ما يقع عليه بصرها في غرفة ابنها عمار ، كي لا تقع في فخ الوحدة .

بذلك تكون الجدران قد شاركت في عزاء الأم ، وتحملت معها عذاب الفقد .

---

[١] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 177 .
[٢] المصدر نفسه ، ص 178 .
[٣] المصدر نفسه ، ص 261 .

ثانياً : أثر الرومانسية في شعر الأمومة عند هند هارون

من يقرأ ديوان (عمار في ضمير الأمومة) تستوقفه الملامح الرومانسية التي وظفتها الشاعرة في حديثها عن أمومتها . وقد أشار الدكتور (عمر الدقاق) إلى هذا الجانب الرومانسي ؛ إذ رأى " في شعر هند هارون ما هو معهود في شعر الرومانسيين من التحام الذات بالطبيعة ، فهذه الذات الشاعرة دأبت على الالتحام بالطبيعة الساحرة " [١].

إلا أن إشارته جاءت عابرة في سياق الوصف العام ، مما دعاني إلى استقصاء هذه الملامح وفرزها في موضوعات ، لكونها تمثل ظاهرة جلية يصعب تجاهلها .

وبعد البحث والنظر في القصائد تبين لي أن عنصر الخيال يستحوذ على أمومة الشاعرة فلا يكاد يغيب عن قصيدة من قصائدها ، ولا عجب في ذلك ، فالخيال هو الفضاء الوحيد الذي تلتقي فيه الأم ابنها . وهذا يتفق وحال الرومانسيين " الذين كانوا يستغرقون في الخيال ، لشعورهم العميق بحاجاتهم الروحية والمادية " [٢] . التي تجسدت عند الشاعرة بلهفتها للقاء ابنها عبر فضاءات الخيال .

مما دعاني للوقوف على جانب الخيال ودراسته .

أما الموضوعات التي برزت من خلالها ملامح الرومانسية عند الشاعرة ، فاخترت منها موضوعين هما : الطبيعة ، والموت ؛ وذاك لسببين :

الأول : ما أشار إليه الدكتور جميل التكريتي من "هيمنة هذين الموضوعين في شعر المذهب العاطفي" [٣]

---

[١] عمر الدقاق ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 253

[٢] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص 74 .

[٣] جميل التكريتي ، المذاهب الأدبية ، ص 155 .

الثاني: وهو الأهم ، أن هذين الموضوعين يشكلان مادة للدراسة عند الشاعرة وفيهما زبدة القول ، والتكثيف المطلوب .

أولاً : الخيال

يلتقي الخيال مع الحس الرومانسي ؛ فيبدوان كأنهما ظلان لا يفترقان ؛ فالخيال هو المتنفس الذي يصعد فيه الفنان إلى أفقٍ رحب بعيدٍ عن ضيق الواقع وآلامه ، ويخلق له مسرحاً يعرض فيه كلّ ما لذّ من رغبات أو أمنياتٍ يصعب عليه اقتناصها في واقعه المعيش . لذا نجد الشاعرة تكّثف خيالها لتلتقي عبره بابنها الغائب ، فتعددت أوجه الخيال لديها ، إلا أن الوجه الذي لفت انتباهي بشدة هو تخيلها طيف ابنها ومحاورتها له ، ولعلّ هذا الوجه من الخيال هو الذي شكل ظاهرةً في ديوانها ، مما دعاني للوقوف عنده ودراسته ، فاخترت مثالين للدراسة هما : قصيدة (عبر السماء) وقصيدة (رحلة الصمت) .

القصيدة الأولى: (عبر السماء)

في هذه القصيدة تتخيل الشاعرة ابنها طبيباً عند الإله ، يدعوها لتناول العشاء . تقول :

أقمـــــــــــتَ الوليمة عند الإله

وعشتَ الخلـــــــود ونبع الصفاء

ونلت الإقامة في مـــــــــــوقعٍ

غريـــــــــب العوالم َوفْر العطاء

دعـــــــوتَ الصديق وأمّاً تعيش

العذاب ، السكـــون ، بحقل الفناء [1]

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 85 .

تعكس الأبيات مرارة الاشتياق التي تعيشها الأم ، وإن لم تصرح بها مباشرةً . ففي تخيلها لهذه الدعوة الموجّهة لها تعبير عن رغبة بداخلها للقاء ابنها .

لذا نجدها في الأبيات تحاول تأسيس مسرح تقوم عليه خيالاتها ، بَيْد أنها تعلم مسبقاً أن مسرحها يقوم على الغيبيات لأنه موجود في السماوات العلى عند الإله وهو ما وَصَفتْه بقولها : " غريب العوالم " ، مما يدعوها لاستخدام مفردات قريبة إلى الواقع مثل (الوليمة) ودعوة الصديق ، لتتمكن من تجاوز هذا العالم الغيبي . لكنها تظل محاصرة في حدود المجهول ، فهي منذ البدء أوقعت نفسها في شرك الغيبيات حين ذكرت الإقامة والموقع ، فأحست نفسها ملزمةً بتقريب المشهد أكثر ، وإبراز تفاصيل هذا الموقع الذي ستقام فيه الوليمة كي تستطيع المواصلة في تخيلها ، والوصول إلى مبتغاها بلقاء ابنها فأقامت حواراً مع الذات الإلهية تسأله فيها عن معالم هذه الإقامة .

تقول :

ودار الحوار السديد الرشيد

وكان السؤال الوحيد الوحيد

رّبـــــــــــاه أين الإقامة

لكي تعيش السلامـــــــة ؟

فيكون الجواب :

إقامتي تجاوز العوالم العديدة

ورحـــــــــلتي بعـــــيدة

أسرارها فريـــــــــــدة

أخطارهـــــــــــا عديدة

لكنها الشعاع في لوامح البروق

وموطن الشـــــــــــــروق [1]

إن القارئ العادي لهذين المقطعين قد لا يرى فيهما أية إضافة تذكر على صعيد الهدف الأساس من التخيل وهو لقاء الابن ، فما الداعي لاستحضار مثل هذا الحوار ، وإقامته مع الذات الإلهية تحديداً ؟

لن أخفي حيرتي في تناول هذا النص : مما دفعني لافتراض احتمالين قامت على أحدهما رؤية الشاعرة في هذا الحوار الإلهي .

الاحتمال الأول : أن الشاعرة أُخذت بفضاء الخيال ، فكتبت هذين المقطعين دون التفات إلى ما سيضيفانه إلى نص القصيدة كاملاً ، فهي مفعمةٌ بالخيال ، لا يهمها ما تكتب .

وهذا احتمال واردٌ لأن الشاعرة كثيراً ما كانت تنساق وراء عواطفها ، فبدا ديوانها متشابهاً ، دون التفاتٍ منها إلى الجانب الفني للنص ، وقد نوّه الدكتور عمر الدقاق إلى عدم التركيز في الكتابة الشعرية عند الشاعرة ، لذا من الممكن أن يكون حوارها مع الإله من باب تفريغ الخيال وملء الصفحات .

الاحتمال الثاني :

أن الشاعرة أرادت السؤال عن المآل الذي آل إليه الابن ، والذي لا يعلمه أحدٌ سوى الله ، فكررت كلمة (الوحيد) : " وكان السؤال الوحيد الوحيد " للتأكيد على أنه لا يشغل بالها شيء سوى أمرٍ واحد هو الاطمئنان على مكان إقامة ابنها عند الإله ، فجاءت الإجابة بالمصير الإيجابي الذي آل إليه الابن "موطن الشروق " لعل هذا الاحتمال مقنع أكثر لأنه يقوم على ما يفرضه النص من ألفاظ .

بعد الاطمئنان على المصير الإيجابي للابن ، تنطلق الشاعرة بالتركيز على تفاصيل اللقاء الذي لطالما رَجَتْه بينها وبين ابنها :

---

[1] المصدر نفسه ، ص 88 .

وأحلم أنك طفلي الصغير

نسير سوياً بروضٍ نضير

ونمرح بين الحقول الخصيبة

وأحيا مناي العجيبة

وأنسى هنالك ليل الهموم [1]

يلفت انتباهي استخدام الشاعرة للفعل (أحلم) الذي ارتبط بعبارة (طفلي الصغير) وفيه تتجلى رؤية الشاعرة لابنها ؛ فهي كأي أم تظل ترى في ابنها ذاك الطفل الصغير مهما امتدّ به العمر .

ثم تستخدم فعلاً يوافق المرحلة العمرية / الطفولة ، وهو (نمرح) وفيه يجتمع فاعلان هما : (الأم الطفل) ، وكأن طفولة الابن انعكست على الأم ، فغدت طفلة تمرح مع الصغير في الحقول النضرة .

القصيدة الثانية : رحلة الصمت

وهي حوارية جاءت في ست قصائد بين الأم وطيف ابنها ، ويمثل عنصر الحوار الركن الأساس الذي قام عليه خيال الشاعرة . ولإيضاح الدلالة التي خرج إليها هذا الخيال ، سأتناول إحدى هذه القصائد الست وهي قصيدة (أرض المتعبين) ؛ لما حملته من دلالات .

* قصيدة أرض المتعبين :

في هذه القصيدة تتخيل الأم طيف ابنها ، وتقوم بمحاورته وهي ملآى بهموم العالم أجمع ، وقد خرجت عن ذاتها لتحاكي آلام الآخرين ، وفي هذا الخروج كسرٌ لأفق التوقع الذي اعتاده القارئ بعد أن أرهقته الأم الشاعرة حديثاً عن أوجاعها الذاتية ، فيرى نصاً جديداً قائماً على الخيال ، مشبعاً بهموم الواقع . وهذا بحدّ ذاته يترك دلالةً إيجابيةً ، فتوظيف الخيال القائم على استحضار طيف الابن المتَوفّى لمحاكاة الواقع وهمومه يثري القصيدة ، ويجعلها نابضة متجددة .

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 92 – 93 .

يبدأ الحوار بشرارة يطلقها طيف الابن مستثيراً بها كوامن الأم وحكاياها :

يقول الطيف :

تاقت إليك النهى . . . ترنو إليك العيون

وللحكايا سرى . . . في سحر نجمٍ حنون [1]

في هذه الكلمات المختصرة التي قالها الطيف : تحاول الأم لفت انتباه القارئ إلى دخول عنصر جديد متمثلٍ بكلمتي : (النهى ، العيون) ، وهي تخرج بذلك من ثنائية (الأم والطيف) إلى الأم والطيف والآخر (النهى ، العيون) .

فتجيب الأم :

في الأرض تُقـــــــتَحم الحدود

أضـــــــــــحى سلاح الأقوياء

رّباً يصول بـــــــــــــلا حدود

يغـــــــــــــتال كلّ الأبرياء

ويصول مختالاً بمثوى الأنبياء [2]

لا يخلو النص من أصابع اتهام تلقيها الشاعرة على عاتق المحتلّ .

ولو قرئ هذا النص خارج سياق حوار الأمومة لَصُنّفَ ضمن القصائد الوطنية الغضبى ، لكن توظيفه في حوار تخّيلي أمومي هو الذي أعطاه بعده الجمالي والدلالي . فالشاعرة تحاول زلزلة الركود الذي اعتاد عليه القارئ لذاتها المفرطة ، من خلال التعبير عن رفضها لما يدور تجاه

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 151 .
[2] المصدر نفسه ، ص 152 .

الأبرياء على يد المحتل ولكن من وجهة نظرها كأم قبل أن تكون شاعرة . فهي تختار أمومتها لإيصال فكرة الرفض ، وإلاّ لِما أدخلت هذا النص في حواريتها مع ابنها .

تكمل الأم حديثها الوطني :

لا فرق أمريكا تُحرك آسيا

صهيون في سيناء في بيسان

في مصر في الصومال في لبنان [١]

تحاول الشاعرة التأكيد على فكرة مضمونها أن الأم ذات فكرٍ ورأي وليست مجرد عاطفة . إلا أنها وعلى الرغم من هذا الخروج عن الذاتية، فإنها تبقى في إطارالرّكة والضعف على الصعيد الفني ، فالنص يخلو من الصور الشعرية ، وكأنه نص نثري .وتكمل الشاعرة تصويرها لآلام الواقع :

لا فرق أن يستجدي الطـــــــــفل الرغيف

أن يـــــــــــــــــــــهزم الظلم الضعيف

ويموت شعب مـــــــــــــــــــن جياع

بـــــــــــعد الضـــــــــــــــــــياع

أن يذبح الجـــــــــــــــــلاد طلاب المدارس

أن يستبيح البغي في القدس المساجد والكنائس [٢]

إن هذا الاقتراب من واقع البؤس والضعف الإنساني يتلاقى مع الفكر الرومانسي الذي ينقم "من المجتمع ما فيه من مظالم " [٣] محاولاً نشدان الخير للبشرية . فالشاعرة استطاعت أن تجعل من

---

[١] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 153 .
[٢] المصدر نفسه ، ص 153 – 154 .
[٣] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص 125 .

تخيلها لطَيْف ابنها ومحاورتها له بوقاً تنفث فيه هموم الآخرين ، فأصبح طيف الابن رمزاً للأمومة ، فهو يحفزها على التعبير عن أفكارها حول القضايا الإنسانية العامة ويخرجها من حدود العاطفة المطلقة .

أخرج مما سبق بالقول : إنّ الخيال أعان الشاعرة على الإبداع من الناحية الموضوعية إذ أخرجها من الذاتية . إلا أنه كان قاصراً من الناحية الفنية، إذ لم يخرج بها إلى فضاء اللغة الشعرية ، فكانت اللغة عندها مباشرة تخلو من الإبداع .

ثانياً : الموضوعات الرومانسية التي تناولتها الشاعرة في الحديث عن أمومتها :

أ – الطبيعة :

لا شك أن للطبيعة بكل ما فيها من جمال ونقاء ، يداً في التحفيز على الإبداع ؛ فهي المرفأ الروحي الذي تلجأ إليه نفس المبدع حين تلاحقه الهموم ، وتستولي عليه الأحزان ؛ إذ تمتص ما بداخله من ألم ، وتشاركه ذات الإحساس ؛ لهذا كان للرومانسيين وقفات عند عناصر الطبيعة ، بل جعلوا منها " صديقاً مخلصاً يهربون إليه " [1] تماماً كما كان للشاعرة نصيب من هذه الصداقة ، فقد وظفت الكثير من عناصر الطبيعة في قصائد الأمومة ، بدءاً من اختيارها لعناوين القصائد مثل : " قوس قزح " ، و " الشاطئ الأزرق " و " مَرَح البحار " ، وانتهاء بلغة القصائد .

أما عناصر الطبيعة التي وظفتها الشاعرة فهي كثيرة ، لكني اخترت منها الزهور تحديداً لكونها تشكل ظاهرة ملحوظة ومادة للدراسة .

تقول الشاعرة في قصيدة (الجمال الأزرق) :

---

[1] أنطونيوس بطرس ، الأدب : تعريفه ، أنواعه ، مذاهبه ، ص 295 .

اليوم يتشح الجمال بثوبه الأزرق

بالورد ، بالزنبق

من كل فاتنة غدَتْ

بدموعها تغرق [1]

جاء توظيف كل من : (الورد) و (الزنبق) في هذا المقطع للدلالة على رمزية اللون فالشاعرة في البيت الأول ألبست الجمال ثوباً أزرق اللون ، والأزرق لون يوحي بالراحة لما يحمله من هدوء وسكينة على صعيد النظر ، فبدا الجمال هادئاً مريحاً . ثم تبعه الورد والزنبق ، وإذا توقفنا عند دلالة اللون لهما ، فالورد لم يحمل أية إشارة لونية ، فقد جاء دون تخصيص لنوعه ، بينما الزنبق فكما هو معروف ذو لون أبيض ، وهذا اللون دال على الصفاء والنقاء ؛ لذا فهو منسجم مع دلالة اللون الأزرق ، وإذا تناولنا كلا اللونين معاً (الأبيض والأزرق) فإن أقرب صورة في مخيلتنا تجمع هذين اللونين معاً هي صورة البحر بلونه الأزرق ثم نصعد للأعلى قليلاً فتأتي صورة السماء الزرقاء ، تغطيها سحبٌ بيضاء ؛ فالمشهد الذي تشّكل أمامنا هو مشهد البحر في وقت هدوئه ، تغطية سماء بسحبٍ بيضاء وهذه الصورة تنسجم مع البيتين الأخيرين في المقطع :

من كل فاتنة غدت

بدموعها تغرق [2]

لأن الفعل (تغرق) ينسجم مع مياه البحر التي تشكلت لدينا من دلالة اللون الأزرق إلاّ أن هذا الغرق لا يحمل دلالة سلبية على صعيد المعنى اللفظي أي: (انقطاع النفس) ، بل المقصود بالغرق هنا أقرب ما يكون إلى مفهوم الإحاطة ؛ فعندما يغرق الشيء تحيطه المياه من كل جانب

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 243 .
[2] المصدر نفسه ، ص 243 .

والشاعرة أرادت بالغرق ، الدلالة على الإحاطة أما علاقة هذه الدلالة بالمقطع الأول ، فالشاعرة لم تذكر كلمة الورد عبثاً ، وكأني بها تشبّه هذه الفاتنة بالوردة التي تحيطها المياه / الدموع من كل جانب.

في هذه الصورة التي خلصتُ إليها دلالةٌ على رقة الحزن الذي غطى وأحاط قلب الشاعرة ، وكأنها أرادت أن تقول : إن نظرتها للجمال لا تخلو من لمسات الحزن الرقيقة ، وهذا حال الأم الثكلى ، فمهما أوحى لها الجمال بالراحة والهدوء إلا أنها ترى فيه شفافية الحزن الذي يغطي قلبها .

أما النص الثاني وهو من ذات القصيدة (الجمال الأزرق) :

يبكي الجمال ويورق الألمُ

يبكي الجمالُ الفارسَ الأشقرْ

والفلّ والعنبرْ [1]

في هذا النص ، وظفت الشاعرة نوعين من الزهور هما : (الفل) و (العنبر) إلاّ أن دلالتهما هنا جاءت دلالة عطرية وليست لونية كما مرّ بنا سابقاً . لكن قبل الخوض في هذه الدلالة لا بد من الالتفات إلى تركيب البيت الأول : " يبكي الجمال ويورق الألم " ، فالشاعرة استخدمت فعلين : الأول دلالته سلبية (يبكي) وأسنِدَ إلى فاعل دلالته إيجابية (الجمال) . والثاني : دلالته إيجابية (يورق) وأسنِدَ إلى فاعل دلالته سلبية (الألم) .

إن هذا القلب للألفاظ له دلالته النفسية على الشاعرة ؛ فهي في أقصى حالات حزنها . مما جعلها ترى الأشياء معكوسة . أضف إلى ذلك إشارتها إلى غياب ابنها في البيت الثاني " يبكي الجمالُ الفارسَ الأشقر " ، إن استخدام الشاعرة للون (الأشقر) كصفة تابعة للفارس / الغائب تأكيد على

[1] هند هارون ، عمار قي ضمير الأمومة ، ص244 .

أن هذه الدلالة اللونية غائبة أيضاً مع غياب صاحبها (الفارس) ، لأنه في حالة الحزن الشديد تتساوى أمام النظر الألوانُ ، فلا تثير في النفس شيئاً ؛ لهذا جاءت الشاعرة بزهور تدل على الرائحة أكثر من اللون ، فكما نعلم أن ما يميز الفل والعنبر رائحتهما الجذابة قبل لونهما ، وكأني بالشاعرة تريد إخبارنا أن ابنها قد رحل لكن رائحته باقية .

من الأمثلة أيضاً على تناول الشاعرة للزهور ما جاء في قصيدة (البنفسج والنخيل) إذ ركزتْ على زهر البنفسج ، لكن القصد من توظيفه ليس للدلالة اللونية أو العطرية كما مر سابقاً ، وإنما لتحميله مشاعر إنسانية رقيقة .

تقول الشاعرة :

وتُطلّ أزهار البنفسج بسمةً بين الحقول

وتواضـــــــــــــعَ الحُسنُ الحنون

وشياً تـــــــــــــــطرُزُه النجوم

من زرقة الـــــــــــــبحر العميق

وكأنها أخـــــــــــــــذت تقول

بالحُـــــبّ ِ بالوجـــــدِ الدفيـــــن :

" أيـــــــــــــــن الرفيـــــــق " [1]

ما يهمني في هذا المقطع هو إسقاط الشاعرة لشعور الفقد والحنين على زهر البنفسج بدليل سؤاله في البيت الأخير عن رفيقه الغائب ، وهو محمّلٌ بالحب والوجد ، وكأن البنفسج إنسان ذو شعور رقيق يملؤه إحساس الفقد .

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 249 – 250 .

وفي هذا التشخيص دليل صريح على الغاية الرئيسية من لجوء الشاعرة إلى الطبيعة ، ففيها انعكاس لمشاعرها الداخلية .

وتكمل الشاعرة :

وتململت في الحقل عند السفح نـــخلة

تصغي إلى همـــــــس البنفسج بافتتان

" ما زلتِ في إدراك سر الكون طفلة

إن المسافر زهرة الـــــــحقل البديع

وجـــــــــــمال نيسان الـــــربيع

هو في وريقات البنفسج لـــون ليلك

وإذا نظرت لِمحتِهِ ومضات نيزك [1]

نلاحظ دخول عنصر آخر من الطبيعة وهو (النخلة) ، وهذا يضفي على النص لون المشاركة الوجدانية بين عناصر متعددة من الطبيعة ، فتشخيص الشاعرة للنخلة : " تململت ، تصغي " يبعدها عن الشعور بالوحدة ، ويقاسمها عذاب الفقد فتتحول الدلالات وتصبح البنفسجة طفلة صغيرة تسأل عن رفيقها الذي يقاربها عمراً ، وتصبح النخلة فتاة ناضجة تشارك في تغيير المفاهيم ، فيصبح الابن المسافر بنظرها : " الزهر ، والربيع ، واللون الليلكي " ، بالتالي فهذا المقطع جمع رؤية الشاعرة للطبيعة بعد أن استوحت منها : اللون ، العطر ، الجمال . فبدت الطبيعة ملاذاً حميماً للشاعرة .

ب – الموت

---

[1] المصدر نفسه ، ص 250 .

يقبع الموت غصةً في حلق الأمومة الثكلى ، فهو سارق الحُلُم ، وواهب العذاب ؛ لذا نجد الشاعرة تقف عنده بكل جوارحها ، محاولة أنسنته ، لا لتظفر منه ، بل لتبُثّه عذاباتها ، عبر رؤيتها الخاصة التي تلتقط من الموت صورة (ملاك الموت) وتوظفه في أربع قصائد هي : ملاك الموت غدّارٌ ، و ملاك الموت إنسان ، و موقفٌ حائر ، و الهزيمة .

علماً أن المواضع التي أشارت فيها الشاعرة لحقيقة الموت والغياب تعددت عبر ديوانها كاملاً ، إلا أنني فَضّلتُ الوقوف عند هذه القصائد التي جاءت في ملاك الموت لأدفعَ عن نفسي تفاصيل لا داعي لذكرها ، ولأحصر دراستي في رؤية الشاعرة للموت عبر هذه القصائد التي حملت الأبعاد النفسية للشاعرة .

القصيدة الأولى : (ملاك الموت غدّار)

لا تخفى على القارئ هذه المفارقة التي جمَعَتْ بين (الملاك) والصفة البشرية السلبية (الغدر) وهذا يقودني إلى نظرةٍ أولية لرؤية الشاعرة السلبية لملاك الموت .

أما نص القصيدة فقد جاء على النحو التالي :

ملاك الموت مـــــــا أقســـــاه
ملاكٌ لســتُ أدري مَن تُرى سمّــاه
أيـــــن الجنـــــاح يُظللُ الأرواح
أيـــــن الحنـــــان بلحظِـــــهِ اللّمّاح
مـــــلاك يقبـــــضُ الأرواح
أحْسَـــــسْتُـــــه السّـــــــفّـــاح [1]

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 320

في الأبيات ترتفع نبرة التساؤل عن مكنون هذه المفارقة التي تحمل دلالتين :

الأولى : إيجابية عبر استخدام كلمة (ملاك)

و الثانية : سلبية عبر استخدام كلمة (الموت) .

لكنّ الشاعرة تنتصر للدلالة السلبية فتصف هذا الملاك بالسفاح ، محاولةً تقديم الكثير من التفاصيل لتبرر من خلالها سبب وصفه بالسفاح . تقول :

قالوا استريحي بعد أن طال السهر

وتركتُ مشفاكَ الحزينَ قليلاً

من بعد إلحاح الصديقة والصديق

ولبثتُ في بيت الشقيقةِ والشقيْ

و أرحتُ جفني لحظةً

من خوفيَ المجنون دهرا

لأدورَ حول سريركَ الغالي

و أذودَ عنكَ بكل أوصالي [1]

في الأبيات تفصيلٌ للمرحلة التي مرّت بها الشاعرة قبيل وفاة ابنها ، لكني سأترك الحديث عنها لاحقاً في وقتها ، إذ تعدّ هذه الأبيات مفتاحاً للأبيات القادمة ، فهي محاولة من الشاعرة لاستمالة القارئ عاطفيا كي يتقبل وصفها لملاك الموت بالسفاح .

تكمل الشاعرة وصف ما جرى مستميلة القارئ :

المصدر السابق نفسه ، ص 320

ملاك الموت غدّارُ

وتغمى حولي َ الدارُ

ترقّبَ طيفُهُ ظلّي

يخافُ الأمَّ تهزمهُ

وتدفعهُ وتصرعه [1]

وتقول :

وما أدركتُ بُغيتهُ

ولا أبصرتُ مُديتهُ

ونبضُ أمومتي أقوى

تمزقُ من يمزقها

بأظفارٍ و أنيابِ [2]

تتشكل صورة ملاك الموت عند الشاعرة على هيئة قاتل يترقب ذهاب الأم لينفرد بفريسته ويقتلها بمديته . لكن ما أثار دهشتي هو قلّة الأفعال العائدة على ملاك الموت ، فهي تقتصر على فعلين هما : (ترقّب) و (يخافُ) ، و هذا يتنافى مع صيغة المبالغة (سفّاح) الدالة على كثرة السفح .

في حين تتعدد الأفعال العائدة على الأم : (تهزم ، تصرع ، تدفع ، تمزّق ...)

و إذا ما قورنت الأفعال العائدة على السفاح مع الأفعال العائدة على الأم ، تبرز أمامنا المفارقة لأن الأفعال العائدة على الأم تنسجم أكثر في ما لو كانت عائدة على السفاح ، فهو الذي يهزم و يصرع

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 321

2_ المصدر نفسه ، ص 321

ويمزق . فكيف به يصبح خائفا مترقبا ؟

للكشف عن دلالة ذلك ، أعود إلى النص الذي تحدّثتْ فيه الشاعرة عن حالتها قبيل وفاة ابنها ، إذ يتبين لي أن هذه الأم التي لم تشهد وفاة ابنها مباشرة قد تشكّلتْ لديها صدمة جعلتها تشعر بتأنيب الضمير ، خاصةً أنّ غيابها عن ابنها كان لمصلحة ذاتية وهي راحتها ، وهذا ما ترفضه عاطفتها التي تقدّم الابن أولاً على نفسها ، فالشاعرة الآن محاصرة بضغوطات نفسية عالية ، مما دفعها لتنهض بشراسة محاولةً تكثيف الأفعال حولها كي تردّ عن نفسها لا شعورياً عذاب تأنيب الضمير. في حين همّشتْ الأفعال حول ملاك الموت ، وجعلتهُ جباناً خائفاً كي لا تصطدم بالحقيقة المفزعة وهي انتصارهُ عليها ؛ لهذا لم يكن منها سوى أن تطلِقَ عليه الأوصاف (غدّار) ، (سفّاح) دون البرهنة بالأفعال .

القصيدة الثانية : (ملاك الموت إنسانُ)

من العنوان يتبين لي تحوّل الدلالة في نظرة الشاعرة لملاك الموت ، و انتقالها من السلبية إلى الإيجابية عبر وصفه بالإنسان . تقول :

ملاك الموت إنسانُ

يحبُّ الأمَّ في قلبي

لماذا قلتُ " سفّاحُ "

وللأعـــــمارِ أقداحُ

ملاك الموت في دربي

يُنفّذ إمـــــرة الرّبّ

وعمر الورد نيسانُ [1]

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 323 .

نلاحظ تحوّلاً كاملاً في الدلالة سواء على صعيد الوصف وانتقاله من (سفاح) إلى (إنسان) أو على صعيد الأفعال وانتقالها من (يخاف ، يترقب) إلى (يحب ، ينفّذ) .

إن الشاعرة التي بدت ثائرة في القصيدة السابقة ، تظهر هنا قنوعةً راضيةً بقضاء الله وقدره ، بل تقوم بإسقاط مشاعرها الوجدانية على ملاك الموت ليشاركها الحزن على ابنها . تقول :

أراه اليوم مجنـــــــوناً

وقد أدّى مهمّـــــــته

لأن شعوره أوهـــــــى

يلوح خياله قـــــــربي

وألمح دمـــــعةً حيرى

على خدّي ، على خدّه

أَحَسَّ مرارة الـــخطب

ويبـــــكي حول أوجاعي

ملاك الموت إنسان ([1])

إن هذه المفردات : الشعور ، الدمع ، البكاء ، قريبةٌ إلى الحس الإنساني المرهف وكأن الشاعرة تتحدث عن شخصية رقيقة مغايرة تماماً لذاك السفاح الذي أودى بحياة الابن في القصيدة السابقة ، مما يدفعني للنظر في دلالة هذا التحول ، إذ لم أجد سوى افتراض واحد له ، هو أن تكون الشاعرة قد كتبت القصيدة الأولى (ملاك الموت غدّار) إثر وفاة ابنها مباشرة ، فكان جرح الأمومة لا يزال رطباً طرياً نازفاً ؛ مما دفعها للحديث عن الموت بتلك الشراسة . أضف

[1] المصدر نفسه ، ص 324 .

إلى ذلك أن الشاعرة في القصيدة الأولى أشارت إلى الكثير من التفاصيل الوجدانية التي حدثت معها قبيل وبعد وفاة ابنها ، وهذا دليل على قرب الحدث إلى ذاكرتها ، فأفاضت في وصفه بينما تخلو هذه القصيدة (ملاك الموت إنسان) من تلك التفاصيل ، وكأن نظرة الشاعرة قد استقرت . ويبقى هذا مجرد افتراض شخصي .

القصيدة الثالثة : (موقف حائر)

لا يخلو العنوان من اضطراب وعدم استقرار متمثل في كلمة (حائر) ، ويأتي نص القصيدة ليؤكد هذا الإحساس المضطرب .

تقول الشاعرة :

يلوح خياله قربي

وأسأله ويسألني

كلانا موقف حائر

كلانا غاضب ثائر

وتقول :

لقد أدى مهمّتَـــــــــهُ

تُراه القاتل الـــــــــقادر

وجرح الموت تـــــــــلهبه

رؤىً تستغرق الخاطر ([1])

إذا ما تجاوزتُ قضية تشخيص الشاعرة لملاك الموت في هذه الأبيات ، والمشاركة الوجدانية بإسقاط الشاعرة لعواطفها عليه ، فثمة سؤال يستفزني كثيراً كلما قرأت هذين المقطعين : لماذا

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 325 – 326 .

تستغرق الشاعرة في حيرتها لمعرفة حقيقة هذا الملاك إن كان قاتلاً أم لا ، ما دام الموت قد حصل فما نفع الإجابة الآن ، أوَ ليست هذه الأبيات تكراراً لِمَا سبق ؟ أما كان أولى أن تلتفت الشاعرة لموضوعات أكثر تنوعاً من الجمود أمام سؤالٍ تخاله مجدياً ؟

لكني أخلص إلى نتيجة قد لا يكون صداها مباشراً في الأبيات ، لكنها الإجابة عن تساؤلاتي ، وتساؤلات أي قارئ يقف محتاراً مثلي ، ومضمونها أن الشاعرة وإن لم تفصح عن شعورها بتأنيب الضمير كونها لم تكن جوار ابنها لحظة وفاته ، حين تركته لترتاح ، فهي تظن في لا شعورها أنها لو بقيت إلى جواره لَمَا استطاع ملاك الموت أن يأخذه منها ، ودليل ذلك أنها ذكرت كيف ترقّب ملاك الموت ظلها كي ينفرد بالابن ويقتله " ترقّبَ طيفه ظلّي " ؛ فالشاعرة تعيش مأزقاً نفسياً في غاية الخطورة ؛ فهي لا شعورياً تحسّ بأن لها يداً في قتل ابنها ؛ لهذا نجدها تَحار في ملاك الموت ، أهو قاتل ابنها ، أم هي القاتلة ، علماً أنها لم تُصرّح بذلك بل وأجزم أنه لم يخطر ببالها ما أتحدث عنه ، وإنما هو وليد لا شعورها الذي تمثل في إحساسها بالحيرة إزاء هذا الملاك .

القصيدة الرابعة : (الهزيمة)

تقول فيها الشاعرة :

ويمضـــــي الموت منهزماً

ويبدو المتـــــــــعب السادر

يلملم ثوبه الفضي من حولي

ويـــــــــــعدو راحلاً قبلي

عذابي مـــــــــُذِهلٌ ذاهل

دقائق محنتي الأكوان للشاعر

وعَمّاري يـــــــــــودّعُني

وأبقى فكرة القـــــادر ([1])

في هذه القصيدة تحاول الشاعرة التخلص من الحيرة التي انتابتها في القصيدة السابقة باستخدام كلمة (الموت) وليس (ملاك الموت) ، وكأنها تحاول التخلص من فكرة القتل التي لطالما حاصرها ملاك الموت بها ، محاولةً خلق رؤية جديدة تُبعِدها عن الإحساس اللاشعوري بالذنب لبعدها عن ابنها لحظة موته وذلك باستخدام عبارة (عمّار يودعني) وكأنها تحاول إيهام نفسها أن عمّاراً لم يمت وهي بعيدة عنه ، وإنما قام بوداعها قبل رحيله وفي هذا الإيهام تعويض نفسي يخفف عن الشاعرة إحساسها اللاشعوري بالذنب ؛ ولهذا فهي تنتصر على الموت بأكمله وليس فقط على ملاك الموت ، فيمضي الموت أمامها منهزماً متعباً .

ثالثاً : أمانٍ ضائعة

يورق الحلم في ذاكرة الشاعرة ، ويتسلل كالعشب في لغتها ؛ إذ تعود بنا إلى أمنياتٍ جميلةٍ عاشها الابن دون أن يُقدَّرَ له تحقيقها ، ومن هذه الأمنيات إكمال دراسته الجامعية ، متخصصاً في الطب أو الهندسة . فتبدو الأم متحسرةً على حلمٍ لم يتحقق ، ومَعبِّرةً عن هذه الحسرة في قصيدتها (العلوم الجامعة) تقول فيها :

هنا يا طفلة الآلام يحتدم النقاش

بين الشباب الطامـــــــــحين

في صورةٍ للـــــــــناجحين

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 327 .

يتساءلون عن الفروع الجامعة

لعلومـــــــــــــهم في الجامعة

وأُحسّ مدية قاتلٍ بين الضلوع

وأغار من تلك الجموع ([1])

يحمل السطران الأخيران خلاصة وجع الأم ، ، إذ استطاعت أن تنقل عبرهما شعورين :

الأول : شعور الأم التي ترى جموع الشباب دون أن يكون ابنها بينهم فتحسّ بمديةٍ تصيب فيها الضلوع ، وهذا الشعور ينسجم مع عاطفة الأمومة ، التي تنزف ألماً وحسرةً لغياب ابنها عن موضعٍ كان يحبه ويتمناه .

الثاني : شعور الابن الذي استطاعت الأم أن تعيشه حين يرى ابنها هذه الجموع فيشعر بالغيرة ، متمنّياً لو كان معهم . " وأغار من تلك الجموع " .

بيد أن حسرة الشاعرة على ضياع أمنية الابن لا تتوقف عند حدود ذلك المشهد لجموع الشباب ، بل تدفعها لتجاوزه ، فترقى بابنها حتى تجعله مع السابقين الأولين عند الإله في السّماوات العُلى :

عَمّارُ بين السابقين الأولين

تغريـــــه هندســـــة البناء

واليوم تجـــــــذبه السماء

ويذوب في قلبي الشقاءْ ([2])

تُذَكّرنا عبارة (السابقين الأولين) بالآيات القرآنية (والسابقون السابقون ، أولئك المكرمون ، في جنّات النعيم ، ثلّةٌ من الأولين) ([3]) ؛ فهذا التناص القرآني الذي ارتقت إليه الشاعرة يكشف

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 207 .
[2] المصدر نفسه ، ص 208 .
[3] القرآن الكريم ، سورة الواقعة ، آية رقم 11-12-13

مدى توجّعها ؛ فهي تواسي ذاتها المعذَّبة ، التي لم تجد ملجأً سوى أن تتجاوز المشهد الدنيوي إلى مشهد الآخرة ، فجمعت ابنها مع المكرّمين البررة .

أضف إلى ذلك أن الشاعرة حين استخدمت الفعلين : (تغريه) و (تجذبه) قد أخرجت ابنها من الفاعلية إلى المفعولية ، فهندسة البناء هي التي تغري الابن ، والسماء هي التي تجذب الابن إليها ، ولهذا دلالة على الصعيد النفسي للأم ؛ فعندما استفزها مشهد الشباب المتسائلين عن علومهم الجامعية ، وهم في مكان الفاعلية (يتساءلون) قامت باصطفاء ابنها ، ورفعته من موضع الفاعلية الذي سار عليه جموع الشباب إلى موضعٍ ارتقى فيه الابن وتفرّد وهو المفعولية ، فأصبح الابن مطلوباً لا طالباً .

إلاّ أنّ هذا الارتقاء بالابن لم يشفِ غليل الأم ، فأعلنت ما بداخلها صراحةً :

وأمومتي الثكلى تراه

بين النجوم مهندساً أكبر ([1])

استخدمت الشاعرة صيغة التفضيل (أكبر) ، وقد سبقتها بكلمة النجوم ، التي تحمل دلالات العُلى والارتقاء ، وكأني بها تتحدى تلك الجموع بأنّ عمار أكبر مهندسٍ في نظرها لا على الأرض حسب ، وإنما وَصلَ النجوم .

إنّ هذه الإشكالية النفسية التي تعذب الشاعرة لعدم تحقيق ابنها طموحه في تَخصّصيْ : الطب والهندسة ، لم تفارق قصائد الشاعرة ، فَوَظفَتها في عدة مواضع ، ففي قصيدة (أحياك بين جراحي) تقول الشاعرة :

أتراكَ هَنْدَسْتَ الفضاء بلمسةٍ

علويةٍ ، وبنيتَ صرح فلاحِ

---

[1] هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 208 .

أم أنّ طِبـــــــّكَ بلسمٌ متفرّدٌ

وسُلافُهُ من مهجة الأرواحِ [1]

تُظْهِر الأبيات مدى تمسُّك الأم بتوظيف أمنيات ابنها داخل نصّها الشعري ، محاولةً تخفيف وطأة ألمها بأن تجعل ابنها مهندساً في الفضاء الذي آل إليه ، وطبيباً يبلسم الجراح .

أما في قصيدة (ويخْضرّ الحزن) فتقول الشاعرة :

ورَّقَ الغصنُ ، هَنْدَسْتُهُ حروفي

رَتَعَ الزهر ، بين صحوي ونومي [2]

إنّ هذا النص يُعَدّ الوحيد في قصائد الشاعرة إذ وظّفتْ فيه أمنية ابنها (الهندسة) كفعلٍ يخصّ حروفها دون أن يرتبط بإشارةٍ مباشرة للابن . ولو أن الشاعرة نهجت هذه الطريقة في تناول أمنية ابنها لأبدعت ؛ لأن القارئ الذكي سيلحظ اهتمامها بهذين الجانبين (الطب) و (الهندسة) ويستنتج على الفور تأثّرها بأمنية ابنها التي لم تتحقق .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 73 – 74 .
[2] المصدر نفسه ، ص 128 .

الفصل الثالث

الأمومة في شعر سعاد الصباح

تمهيد

استطاعت الشاعرة سعاد الصبّاح في ديوانها (إليك يا ولدي) أن تنقل لنا مشاعر الأمومة النازفة حزناً على رحيل ابنها (مُبارك) الذي لم يتجاوز من العمر ثلاثة عشر عاماً . فجاء ديوانها محملاً بدلالات الحزن والانتظار ؛ مما دعاني للوقوف عليه ودراسته وفقاً لجانِبَيْن :

الأول بعنوان : مبارك في عيني أمه ، ودرستُ فيه ثلاثة نماذج :

أ – الحبيب ب – السّند ج – وَهْم البطولة

الثاني بعنوان : صور الحزن في أمومة الشاعرة سعاد الصبّاح ، ودرست فيه ثلاث صور :

أ – تمنّي المستحيل

ب – الغضب

ج – صدى المكان

أولاً : مبارك في عَيني أمه :

أ – الحبيب :

وظفتْ الشاعرة سعاد الصّباح أمومتها في إطارٍ مختلفٍ عمّا رأيناه سابقاً عند الشاعرتين : هند هارون وجليلة رضا ؛ فصورة الابن عندهما لا تقف عند حدود ثنائية (الأم والابن) ، وإنما تأخذ بُعْداً آخر يجعلها ترى في ابنها صورة الحبيب الغائب ، فتتطور العاطفة من الأمومة إلى العشق . وقد عبّرَت الشاعرة عن ذلك في أربع قصائد هي : قصيدة (أحبك حُبّاً كثيراً) وقصيدة (ثورة) ، وقصيدة (أيها القاسي) ، وقصيدة (لا تلمني) .

والناظر في هذه القصائد يشعر برابطٍ قويّ من اللهفة والحنين اللذين تعيشهما الشاعرة في انتظار حبيبٍ غائبٍ .

وللوقوف على هذا المعنى ، اخترتُ قصيدتين لدراستهما وهما : قصيدة (أحبك حباً كثيراً) وقصيدة (ثورة) .

القصيدة الأولى : (أحبك حباً كثيراً) :

تقول الشاعرة في مطلع هذه القصيدة :

أحبك حــباً كثيراً قويــاً عتّياً مثيــراً

أحبك يا روح قلبي وباسمك أشدو كثيراً ([1])

[1] سعاد الصّباح ، إليك يا ولدي ، ص 32 .

منذ البيت الأول ، يلاحظ القارئ تركيز الشاعرة على تعداد الصفات لهذا الحب ؛ فهو (كثير قويّ ، عتيّ ، مثير) ، وفي ذلك إشارة إلى العاطفة المتوهجة في قلب الشاعرة ، التي تتّفق وحال العشاق ؛ فهي لم تكتفي بوصفٍ واحدٍ وإنما عدّدت في الأوصاف لتتناسب مع عاطفتها . إلاّ أن البيت الثاني حمل إشارة إلى الآخر (روح قلبي) لكنها إشارةٌ عامة دون تخصيص لطبيعة العاطفة الموجهة لها ، أكانت عاطفة الأمومة أم العشق ؛ لذا نجد الشاعرة تُقدّم مزيداً من التفاصيل حول علاقتها بالآخر .

تقول :

وكم مرةً يا حـــــــبيبي تواعدني أن تزورا

فألبسُ ثوبي ضياءً ، وأرسل شعري حريرا

وأملأ يومـــــي شموساً ، وأزرعُ ليلي بدورا

وأنظمُ شعري غناءً ، وأعمرُ جوّي عبيرا ([1])

إنّ القارئ لهذا النص يشعر بطبيعة العلاقة العاطفية التي تجمع الشاعرة مع الآخر / الحبيب ، فتُسْتَبْعَدُ عاطفة الأمومة من ذهنه ، ويعيش مع الشاعرة لحظات الانتظار ، خاصة تلك الإشارات التي حملها البيت الأول ، بدءاً من (كم الخبرية) وما أوحته للقارئ من كثرة المرّات التي انتظرت فيها الشاعرة قدوم الحبيب ، إلى استخدامها للفعل (تواعدني) الذي يَنْدرُ وجوده في معجم الأمومة اللغوي في حين يكثر بين العشاق ، فما حاجة الابن لمواعدة أمه على الزيارة ، ما دام الوضع الطبيعي بينهما هو دوام الزيارة .

لكن الذي يهمني في هذا البيت هو الدلالة التي حملها ، فلو قرئ في سياقٍ مستقلّ عن إطار الأمومة ؛ فهو لا يعدو أن يكون كغيره من الأبيات التي تكتبها العاشقات حنيناً إلى مَنْ يُحببنْ ،

---

[1] المصدر السابق ، ص 32 .

لكن توظيفه في سياق الأمومة هو الذي أعطاه بُعده الجمالي والدلالي ، ويكمن ذلك في محاولة الشاعرة التحرر من ثنائية الأم / الابن فألبَستْ عاطفتها لوناً عشقياً وجعلت من ابنها حبيباً كي يعيش القارئ لذة الانتظار متحرراً من خصوصية الأمومة ، التي تظل حكراً بين الأم والابن ، وهي بذلك تصنع لها رؤية خاصة ، تتجاوز فيها الإطار الذي بقيت فيه الشاعرتان السابقتان ؛ لأن الأمومة عندها كالعشق ، بكل ما فيه من توهّجْ وثورة وغضب وعتاب وحنين ، فهو أبٌ للمتناقضات جميعاً ؛ لذا نجدها تهتم بتفاصيل هيأتها الخارجية التي أعدّتها لاستقبال الحبيب ، وهي بذلك تقترب أكثر من العاطفة العشقية التي تجمعها كعاشقة مع الحبيب ؛ لأنّ الاهتمام بالثوب وتسريحة الشعر قد لا تعني الأم بالدرجة الأولى ؛ لأن الأمر الأول الذي ستفكّر فيه الأم حال استقبالها لابنها هو أمر يخص الابن لا الأم كأنْ تُعِدَ له صنف الطعام الذي يحبه . وبذلك تكون الشاعرة قد وضعت قارئها في إطار العاطفة العشقية بكامل تفاصيلها ، فتأخذه معها في جوّ من الانتظار واللهفة ، تقول :

وتوشك لهفة قلبي إلى موعدي أن تطيرا

وتقضي عليّ الثواني ، فأحسبُهُنّ الدهورا ([1])

في هذين البيتين جماليةٌ عاليةٌ ، لا يمكن أنْ تطأ إليها أقدام امرأة عاديّة لم تعش هذه الحالة العشقية ؛ ففيهما خلاصة الانتظار ؛ لأن الشاعرة في البيت الأول تطأ مواضع العشق في القلب ، وتلامس برقتّها صميم اللهفة في استعارة جميلة تصور فيها لهفتها كطائر يهرع إلى موعده المنتظر ، وهي بذلك أدخلت القارئ إلى عالمها الداخلي ، ولم تجعله مجرّد متلقٍ يلامس السطوح ، لكنّ هذا القارئ سرعان ما يسقط في قعر المفارقة الرومانسية التي تبدأ " ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع ، ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطّراد ، وما إنْ تقترب القصيدة

[1] سعاد الصبّاح ، إليك يا ولدي ، ص 33 .

من نهايتها حتى تتّغير اللهجة ، وتتبدل المعطيات وتختلف حقول الدلالة ، وهو ما يؤدي بتلك البنية إلى الانهيار والحطام " ([1]).

ويتمثل هذا التغير والتبدّل في قول الشاعرة :

لكم كان حلمي سراباً وكم كان وهْمي ضريرا

وأنــتَ كمــا أنـــــتَ باقٍ تُحطّم قلبي الكسيرا

أتتركني يا حبيبي أعاني الجوا والسعيرا ([2])

في هذه الأبيات تكمن صدمة القارئ بالواقع المرير ، والمخيّب للظن في كلمتي : (حلمي) و (وهمي) ، في حين تحوّل سير العلاقة بين الشاعرة والحبيب وفقاً لثنائيةٍ ضدية هي : الثبات / التحول ؛ فالحبيب (باقٍ) والشاعرة تعاني التكسر والتحطم ، الأمر الذي دفع الشاعرة إلى الإحساس بالوحدة واللجوء إلى الطبيعة ، وهذا يذكّرني بالشاعرة (هند هارون) التي وظّفت الطبيعة في إطار دلالي يعينها على تحمل غياب الابن . إلاّ أن الشاعرة (سعاد الصبّاح) التقطت من الطبيعة مشهد الغروب ، وهو مشهدٌ مُحمّل بدلالات الغياب التي تنسجم ومشاعرها .

وتقول :

وأمضي إلى الغاب وحدي ، فلا أستشفُّ العبيرا

وتنتحر الشـــمس حزناً علينا ، وتبكي المصيرا

وتسقط في الـــبحر هوناً ، وتجمدُ دفئاً ونورا

كأنّ غروب هوانـــا لكلّ غروبٍ نذيرا ([3])

---

[1] ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث ، ص 151 .
[2] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 33 .
[3] المصدر نفسه ، ص 33 .

تلفت انتباهي الأفعال : (تنتحر ، تبكي ، تسقط) ، وقد وظّفتْها الشاعرة لتدل على فكرةٍ واحدة هي النهاية ، في حين لو أعدنا النظر في ترتيب هذه الأفعال نجدها بدأت بالفعل (تنتحر) الذي يحمل دلالة النهاية الأبدية ، فلا فعل بعده لكنّ الشاعرة تلت هذا الفعل بالفعلين الآخرين ، الأمر الذي يعكس مدى الانكسار واليأس الذي تعيشه الشاعرة . في حين حمل الفعلان : تبكي ، تسقط ، ذات الدلالة على النهاية الأبدية ؛ ففي سقوط الشمس في البحر دلالة الغرق والموت ، وفي تجمّد دفئها ونورها دلالة فقدها لوظيفتها الأساسية ، مما يعني توقفها الكامل الدالّ على الغياب الأبدي ، وهو ما سعت الشاعرة إلى رفضه منذ بداية القصيدة حين أكّدت على انتظارها ؛ لذا نجدها في المقطع التالي تحاول إرجاء حقيقة الغياب الدائم عن ذهنها مستعينةً بالذكريات . تقول :

وتهتاجني ذكـــــــــرياتي وتوشك أن تستجيرا
وتأخذنـــــــــي في دروب أطَلْنا عليها المسيرا
وتنقـــــــلني في رياضٍ سكبنا عليها العطورا
وتُغرِقني في أمانٍ ، بنينا عليها القصورا ([1])

إنّ هذه الذكريات لم تأتِ عبثاً في هذا المقطع ، بدلالة التركيب الذي جاءت عليه الأفعال :

بداية المقطع	نهاية المقطع
فعل مضارع يتعلق بالشاعرة وحدها	فعل ماضٍ يتعلق بالشاعرة والحبيب معاً
تهتاجني ،تأخذني ،تنقلني ،تغرقني	أطَلْنا ، سكبْنا ، بنينا

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 33 .

لقد بدأت الشاعرة أبياتها بأفعالٍ مضارعةٍ دالة على الاستمرار وهي بذلك تحاول عدم الاستسلام لحقيقة الغياب الدائم فتقاومه بذكريات مليئة بالحركة من خلال الأفعال التي تحمل معاني الاهتياج ، والأخذ ، والنقل وقد خصّت الشاعرة نفسها دون إدخال للحبيب ، كونها الوحيدة المسؤولة عن مقاومة حزنها ، فهو أمر بينها وبين نفسها لا علاقة للحبيب فيه .

بينما أنهت الجزء الثاني من ذات الأبيات بأفعال ماضية تحمل معاني الثبات وعدم الحركة ، وذلك من خلال الإطالة في الوقوف ، والسّكب ، والبناء . فالشاعرة تحاول في لا شعورها التأكيد على معاني الثبات بينها وبين الحبيب مُستِخدِمةً الأفعال الدّالة على ذلك من الزمن الماضي لتؤكد على قدم هذه العاطفة و تأصلها .

لذلك جاء المقطع الأخير من القصيدة ليؤكّد على معاني الثبات وعدم التحول :

وما زلتَ أنتَ المـــــــــفدّى ... وما زلتَ أنت الأثيـــــرا

وما زلتَ حلمـــــــــي المرجّى ... وما زلتَ عندي الأميرا

وما زلـــتَ نـــــوراً لعيني ... وما زلتَ حُبّي الكبـــيرا ([1])

يتألف هذا المقطع من ثنائية : ما كان / ما سيكون ، إلا أنّ هذه الثنائية ليست ضدية ، وإنما متكاملة ؛ فالحبيب كان المفدّى ، والأثير ، والمرجّى، والأمير وما زال كذلك ، بدلالة تكرار الفعل (ما زال) ست مرات ، مما يوحي بعمق الارتباط بين هذه العاشقة والحبيب . لكنّ اللافت للنظر ، استخدام الشاعرة لصيغة اسم المفعول : (المفدّى ، المرجّى) ؛ فهي العاشقة وهو المعشوق ، وهذا يتنافى مع طبيعة العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة ؛ حيث تكون فيها المرأة معشوقة دائماً ، لكنْ لو أحيلت هذه الصيغ إلى عاطفة يتألف طرفاها من : الأم / الابن ، فلن يشعر القارئ بهذه الإشكالية ؛

---

[1] المصدر نفسه ، ص 34 .

لأن طبيعة العلاقة بينهما قائمة على التضحية والعطاء مِنْ قِبَلْ الأم / الفاعلة ، في سبيل الابن / المفعول .

أما دلالة ذلك في سياق القصيدة كاملة ، أنّ الشاعرة في تعاملها مع الآخر / الحبيب ما زالت متأثرة بعاطفة الأمومة التي تسكنها وإنْ لم تُصرّح بذلك مباشرة ؛ فالنص كشف للقارئ بنية الأمومة التي قامت عليها عاطفة العشق بدلالة غياب الفاعلية عن الآخر ، وإلاّ فما الذي يُجبِر الشاعرة على الرضوخ في موقع الفاعلية دون أي مشاركة من الطرف الآخر / الحبيب .

القصيدة الثانية : (ثورة)

في هذه القصيدة تعلو نبرة العتاب الحميم ، الذي يجمع الشاعرة بالحبيب الغائب عبر أبياتٍ مليئةٍ بالرّقة ، جاءت على لسان العاشقة :

قُل لمن كان بالمنى يلقاني

ويُغنّي بالبِشْرِ حين يراني

كيــف بالله غيَّرَتْه ُالليالي

فطواني في غمرة النسيان

شَغَلَتــْه ُشواغل الدهر عنّي

بعد أنْ كنتُ حُبّه ُالمتفاني ([1])

تترفع الشاعرة في البيت الأول عن الخطاب المباشر للحبيب الغائب ؛ إذ تفترض شخصاً متخَيَّلاً تطلب منه أن ينقل للحبيب ما تريد قوله ، عبر استخدامها لفعل الأمر (قُلْ) ، وكأنّ الشاعرة تحاول لفت نظر القارئ إلى أهمية ما ستقوله . في حين قام النص على ثنائية ضدية هي الماضي / الحاضر

[1] سعاد الصبّاح ، إليك يا ولدي ، ص 26 .

بدلالة الأفعال المستخدمة ؛ فعندما تحدثت الشاعرة عن حال الحبيب في الزمن الماضي ، استخدمتْ أفعالاً مضارعة (يلقاني ، يغنّي ، يراني) . بينما استخدمت في حديثها عن حال الحبيب في الزمن الحاضر أفعالاً ماضية (طواني ، شَغَلَتْه ُ) .

إنّ لهذا القلب الذي أحدَثَتْه ُالشاعرة في زمن الأفعال دلالة على اضطراب وقلقٍ في نفسيتها جرّاء تغيّر حال الحبيب من الإيجابية إلى السلبية ، خاصة أنها ظلّت متمسكة ومُصرّة على فكرة الثبات وعدم التحول بينهما في القصيدة السابقة ، مما جعل مُصَابها أشدّ ؛ لهذا تعاملت مع الزمن الماضي الذي حَمَلَ لها الكثير من الإيجابيات بأفعالٍ مضارعة ، كتعويض نفسي تحاول من خلاله إيهام نفسها أنّ كل هذه الإيجابيات باقية مستمرة بدلالة الزمن المضارع ، بينما تعاملت مع قسوة الواقع وسلبيته بزمن ماضٍ ، وكأنها ترفض هذه السلبية في التعامل وترجئها إلى الماضي وكأنها تريد دفنها وعدم الاعتراف بتأثيرها على الزمن الحاضر .

وفي إطار اصطدام الشاعرة بالماضي والحاضر ، تحاول محاصرة الآخر ، وتذكيره بجمالية العلاقة بينهما ، تقول :

أين شوق الهوى ، وهمس الأغاني

وربيع الرّبى ورَجـــْع الأغاني

إنما ترتوي الأزاهـــــر بالماء

كما يرتوي الهوى بالحنان ([1])

إن المفردات التي استخدمتها الشاعرة تدل على الرّقة : (الشوق ، الهوى ، الهمس ، الأغاني ، الأماني ، الأزاهر ، الحنان) .

---

[1] سعاد الصبّاح ، إليك يا ولدي ، ص 27 .

وهي بذلك تحاول استمالة الآخر برقة مفرداتها ، عسى أن يرقّ قلبه لها فيعود ، لكنّ هذه الرقة والهدوء الذي ملأ المقطع لا يفتأ أن ينقلب إلى ثورة عارمة إذ تحس الشاعرة بعدم جدوى ما تفعله ، وعدم استجابة الآخر لندائها . تقول :

كيف أرضى من هاتفي بحديثٍ

عابرٍ منك ينقضي في ثوانِ

لا وربّي سأُطعِمُ النـــار قيدي

فأنا لا أذلّ للـــــــــــسجانِ

سأولي لقصة الحب ظهري

وأغنّي لعزة الحرمانِ ([1])

إنّ هذا التحول في المفردات بين هذا المقطع ، والذي سَبَقَه ُجاء من غير أنْ يُسبَق بفاصل بين المقطعين ، ففي هذا التحول مِن الرقة إلى الثورة دلالات نفسية وفلسفية حول عاطفة المرأة ؛ فهي مزيج من التناقضات ، فإذا رضيت ، رقّتْ ولانتْ ، وإذا غضبتْ ، ثارت وعصفتْ .

وهذا يذكّرني ببيتٍ لأبي الطيب المتنبي يقول فيه :

وإن حقدتْ لم يبقَ في قلبها رضىً . . . وإن رضيتْ لم يبقَ في قلبها حقدُ ([2])

إنّ استفزاز هذه العاشقة لم يكن سهلاً ، فقد راوغتْ كثيراً في تحمّلها لغياب الآخر وتجاهله ، لكنّ القلب أعلن ثورته أخيراً ، فجاء الردّ عاصفاً على هذه المكالمات العابرة التي ترمز لغياب الآخر ولامبالاته ، فنراها تتمرد على السّجان الذي يرمز للوقت بينهما بما فيه من مرارة وقيد يجبرها على الانتظار . إلاّ أنّ هذه الصورة الرمزية وبالرغم من جماليتها لا تتفق وحال الأمومة التي تفيض بالمسامحة والعفو ، لا الثورة والتمرّد . بالتالي تكون الشاعرة قد خرجت في خاتمتها عن إحدى حقائق

---

[1] المصدر نفسه ، ص 27 .
[2] عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي ، ص 313 .

الأمومة التي تظل تكابد الألم دون أن تتأوه . ومع ذلك فهذا الاختلاف لا يفسد جمالية النص الموجّه إلى الآخر / الحبيب وليس الابن .

لا بدّ من التعليق من وجهة نظري الخاصة على صورة الابن الحبيب عند الشاعرة سعاد الصباح ؛ إذ كنتُ أفضل لو أنها تركتْ لقارئها مفتاحاً واحداً يستدل من خلاله على خيط الأمومة في هذه القصائد ، ولو أنها فعلتْ ذلك لأبدعت أكثر ؛ فالقارئ سرعان ما يصطدم أثناء قراءته لأية قصيدة من هذا النوع بضرورة ردّ مضمونها إلى عاطفة الأمومة ؛ فلا هو يندغم في الموضوع العاطفي المطروح ويستلذ به ، ولا هو أمام نص يختص بالأمومة حسب ؛ فالقارئ مشتت الذهن . خاصةً أنّ النقد الحديث يسعى لقراءة النص في غياب صاحبه وغياب أي رابطٍ خارجي يقوم كبنية أساسية داعمة له . لذلك كان أولى بالشاعرة أن تترك لقارئها مفتاحاً لغوياً داخل هذه القصائد ليستدل على رجوعها إلى عاطفة الأمومة بدلاً مِن أن تأتي بعنوان زاخر بدلالات الأمومة : (إليك يا ولدي) ثم لا تفتأ تحيل نظرة القارئ إلى عاطفة أخرى ، وعليه أن يتقبلها كما هي وإن خالفت جوهر الأمومة ولم تتفق معها . ويبقى هذا مجرّد رأي شخصي قابل للتغيير والمناقشة .

ب – السنّد :

يمثّل الابن معاني القوة والحماية لأمه ، ولعليّ أفهم الآن لماذا تفرح بعض الأمهات بولادة ابن ذكرٍ خلافاً لولادتهن للأنثى ، فإذا ما تجاوزنا قضية أن لا فرق في عين الأمومة بين الاثنين : (الذكر و الأنثى) ، إلاّ أنّ الابن يبقى في عين أمه محطّ قوتها ؛ فهو السند والمعين بعد غياب زوجها وأهلها ، فترى فيه معاني الرجولة منذ صغره ، وفي ذلك تقول الشاعرة عن ابنها :

" رجولةٌ ما كُتبت في الدهر لابن اثني عشر " ([1])

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 36 .

لذلك كان حزن الشاعرة مضاعفاً ، وقد عبّرت عن هذه المعاني في عدة مواضع منها ما جاء في قصيدة (لا تلمني) . تقول فيها :

لا تلمني يا حبيبي إنْ توالى ألمي

وترامیتُ على حضنك ألقي ضرمي

ولمن أشكو عذابي ، وعلى من أرتمي

أنا لا أملك إلاّ أنتَ مِن معتصمِ ([1])

تشير المفردات إلى إحساس الأمومة بالضعف والألم (ألمي ، ضرمي ، عذابي) وهي بذلك تحاول اللجوء والاعتصام بهذا الابن الذي ترتمي في حضنه شاكيةً عذابها وألمها ، وكأنه مصدر القوة الوحيد الذي تلجأ إليه في حالات ضعفها الشديد .

تقول أيضاً :

أنتَ أمي وأبي ، أنت حبيبي توأمي

أنتَ يا نبضة قلبي ، أنت يا مجرى دَمي ([2])

ترى الشاعرة في ابنها ثلاثية : (الأمومة / أمي) ، (القوة / أبي) ، (العشق / حبيبي) .

إنّ هذا الترتيب الذي جاءت عليه هذه الثلاثية لم تأتِ عبثاً ، وإنما له دلالته في توجيه رؤية الشاعرة لابنها ؛ فقد بدأت أولاً بعاطفة الأمومة للتأكيد على أنّ هذه العاطفة هي الأساس في علاقتها مع ابنها ، وكأنها القاعدة التي تُبْنى عليها ، وتنطلق منها جميع المعاني والعواطف بين الأم والابن .

في حين أخرت الشاعرة عاطفة العشق كونها عاطفة ملتهبة ، لا تحدّها أطُر أو ثوابت . وما بين الثابت والمتحول كان لا بدّ من رابطٍ قويّ يجمع بينهما كي لا تضيق الشاعرة بحدود الأمومة ، ولا تندفع في فضاءات العشق ، فجاءت عاطفة الأبوة بكل ما تحمله من معاني القوة والاستناد لتتكئ عليها

---

[1] المصدر نفسه ، ص 53 .
[2] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 54 .

كلا العاطفتين : (الأمومة والعشق) ؛ لذلك لا تتردد الشاعرة في أن تشكو إلى ابنها الذي ترى فيه سندها وقوتها ، كلّ ما تعانيه من قسوة مصيرها . تقول :

فأجِرْني يا حبيبي مـــــن مصيري المظلمِ

وانتشلني يا أمـــــيري مـــــن مهاوي العدمِ

إنني في زهـــــرة العمر فـــــأدرك برعمي

وأعِدْ لي بهجة العيش وســـــحري الملِهمِ ([1])

تستخدم الشاعرة في هذا المقطع أفعال الأمر : (أجِرْني ، انتشِلني ، أدرِكْ ، أعِدْ) لإيمانها بقدرة الابن الحبيب والأمير على مساندتها ؛ فهو في موقع القوة ، القادر على التغيير ، فتلجأ إليه وكأنه السند لآلامها .

أضف إلى ذلك أنّ الشاعرة استخدمت كلمة (حبيبي) في سياق طلب العون والسّنَد ، وكأنها تحاول الربط بين الحب والقوة متجاوزة عاطفة الأمومة ؛ فقد أصبحت هذه العاطفة في نظرها من البديهيات التي تجمعها مع الآخر ؛ لذلك أشارت في البيت الثالث إلى صغر عمرها ، مع العلم أنّ الأم أشدّ ما تكون حاجة لسند ابنها وهي في سنّ متقدمة من العمر ، لكنّ الشاعرة تحاول خلق رؤية جديدة في مفهوم الأمومة لا يستند على تلك البنى التراكمية التي تقوم عليها النظرة العامة للأمومة وهي لجوء الأم لابنها وهي في أشدّ مراحل عمرها ضعفاً عند كِبَرِها ؛ فالأمومة في نظر الشاعرة ما زالت تتمتع بشباب وحيوية وكأنها على انتظار دائم لهذا الحبيب .

وتقول في قصيدة أخرى بعنوان (إيمان) :

ولدي كان أبي ، كان أخي ، بل كان ذاتي

---

[1] المصدر نفسه ، ص 55 .

كان لي تاجاً على رأسي كتاج الملكاتِ ([1])

نلاحظ تركيز الشاعرة في السطر الأول على عنصر القوة معتمدةً في ذلك على عاطفتي (الأبوة والأخوة) التي تشكلّ سنداً بالنسبة للشاعرة ومعيناً لها ، وهذا ما تعكسه على الابن الذي ترى فيه معاني القوة ، مما يجعلها تفتخر بهذا الابن وترفع رأسها اعتزازاً به وكأنه تاج على رأسها .

ج – وهم البطولة :

كغيرها من الأمهات ، تقف رؤية الشاعرة سعاد الصباح متعالية متفاخرة بفلذة كبدها ؛ فتحيل إليهِ صفاتٍ بعضها حقيقي ، والآخر مجازي . ومن هذه الصفات المجازية ، ما جاء في قصيدة (هل نسيتم) التي تخاطب فيها الشاعرة أشخاصاً متخّيلين ، أو ربما حقيقيّين ممن تعرفهم ، عبر سؤالٍ استنكاري تنقل من خلاله فضائل ابنها الذي غيّبهُ الموت في سنّ لم يتجاوز فيه الثانية عشرة ؛ إذ تبدأ قصيدتها بالحديث عن وفاء ابنها الوطني وحرصه على دوام الأمن والاستقرار . تقول :

طالما كنـــتم تنـــامون ويســـهرْ

ليرى الأمن على الليل مُسيطرْ ([2])

بالنظر إلى الفعلين (تنامون ، يسهر) يدرك القارئ أنّ الابن صاحب رسالة وطنية ؛ فالفاعل في (تنامون) جاء جمعاً / واو الجماعة ، في حين جاء الفاعل في (يسهر) مفرداً / ضميراً مستتراً عائداً على الابن . وكأنّ الشاعرة تحاول أن تصور لنا ابنها على أنه جندي مجهول / مستتر يسهر في الخفاء ليحافظ على أمن وطنه بينما ينام الجمع .

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 57 .
[2] المصدر نفسه ، ص 16 .

بالرغم من جمالية المعنى ، إلاّ أنّ القارئ يصطدم بالواقع العُمري الصغير الذي كان عليه الابن قبل وفاته ، إنّ هذه المسؤولية الضخمة لا تتناسب مع طفل بعمر الثانية عشرة ، مما يجعل القارئ يلتفت إلى قضية (الوهم) التي تشترك فيها رؤية معظم الأمهات لأبنائهن ، حين ينسبن لهم ما هو أكبر من طاقاتهم . وهذا الوهم البطولي يذكرني بالشاعرة جليلة رضا في قصيدتها : (وصية أم لاجئة) حين حاولت أن تَهِبَ ابنها فداءً للوطن مع علمها المسبق بعجزه العقلي ، إلاّ أنها افترضت فيه البطولة الوطنية على سبيل المجاز لا الحقيقة . تماماً كما تفعل الشاعرة سعاد الصباح في هذه القصيدة ، لا بل و تقوم بالمفاضلة بين ابنها (المقدام) وغيره من الرجال الآخرين :

أيها المقدام يا عزّ الرجال

أين أنتم منه في أي مجال ([1])

لقد وضعت الشاعرة ابنها في مقدمة الرجال ، وهي بذلك توهم نفسها بقدرته على الدفاع والحماية عن وطنه . إلاّ أنها لا تكتفي بهذا الحدّ ، فترتقي بابنها إلى مرتبة الصقر ، لا على (الكويت) حسب وإنما على منطقة الخليج كافة :

أنسيتم أنه صقر الخليج

مشرق الطلعة فوّاح الأريج ([2])

لا يمكن التعامل مع البيت الأول على أنه نوع من المبالغة اللفظية ، كما لا يمكن أنْ نقبله على ما هو عليه ؛ لذلك نترك نظرتنا لهذا البيت إلى رؤية الأمومة التي ترى في ابنها الكثير من الصفات المجازية .

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 17 .

[2] المصدر نفسه ، ص 17 . 3_ عز الدين إسماعيل .التفسير النفسي للأدب ، ص 24

لكن نرجسية الأمومة تطغى عند الشاعرة فتبلغ أقصاها ، ولا أقصد بالنرجسية هنا ما هو معروف من " حب الذات وتقديرها والاعتزاز بها " (1) . وإنما أتحدث عن نرجسية الأمومة المتعلقة بنظرة الأم لابنها على أنه الأفضل الذي يفوق سواه دائماً . في حين يبقى الجميع قاصرين عن الوصول إليه . تقول الشاعرة في هذا المعنى :

إنْ حسبتم أنكم صرتم نجوماً

فهو نور الشمس تكسوكم غيوما (2)

في البيتين نرجسّية عالية في رؤية الأم لابنها ، ويمكن الكشف عن ذلك من خلال التركيب الذي جاء عليه كلا البيتين ؛ ففي البيت الأول استخدمت الشاعرة مجموعةً من الأدوات والأفعال هي : حرف الشرط الجازم (إنْ) ، وفعل الرّجحان (حَسِبَ) ، وحرف التوكيد (أنّ) ، وفعل الصيرورة (صار) للوصول أخيراً إلى كلمة (نجوم) أما دلالة هذا الحشد من الأدوات والأفعال ، أنّ الشاعرة أرادت لفت انتباه القارئ إلى طابع التكلّف والتصّنع في صيرورة هؤلاء الآخرين إلى نجوم ، بينما جاء وصف الابن في البيت الثاني على أنه (نور الشمس) من غير توكيد أو جزم أو حتى فعل ، وكأنّ هذه الصفة ثابتة راسخة في الابن لا تحتاج إلى أدلّة ، وكذلك فهي لم تستخدم التحول عبر فعل الصيرورة الدال على الانتقال من حالٍ إلى آخر ؛ لأنّ الجملة الاسمية بطبيعتها تدل على الثبات خلافاً للجملة الفعلية ، أضف إلى ذلك أنّ الشاعرة جاءت بكلمة نجوم على صيغة النكرة ، بينما جاء الابن (نور الشمس) في صيغة التعريف (معرّف بالإضافة) ، وهي بذلك تُعلي من ابنها وكأنه معروف لا يخفى على أحد . في حين تُهمّش الآخرين وتنكّرهم وكأنهم مجهولون بالرغم من كثرتهم .

1- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص 24

2- سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ص 18

لكني أقف محتارةً في استخدام الشاعرة لكلمة (غيوم) في البيت الثاني ؛ فقد جاءت في غير موضعها ؛ لأن نور الشمس لا يكسو الآخرين غيوماً ، وإنما دفئاً أو إشراقاً ، فما الذي دعا الشاعرة إلى استخدام هذه المفردة ، هل لأنّ القافية أحرجتها فجاءت بكلمة توافق قافية الميم ولها صلة بعناصر الطبيعة التي ذكرتها : (النجوم ، الشمس) ، وإذا لم يكن كذلك ، فما المخرج الذي يمكن لي أن أردّ إليه حيرتي . إنّ هذا التساؤل يبقى عالقاً ، لا يملك الإجابة عنه سوى الشاعرة نفسها .

ثانياً : صور الحزن عند الشاعرة سعاد الصّباح

لم يكن الحزن عند الشاعرة سعاد الصباح مجرّد شعورٍ مريرٍ تعيشه الأم الثكلى لفقدها فلذة كبدها ، بل كان لصداه أثر أعمق من ذلك تجّسد في قصائدها متخذاً عدة صور ، وقفتُ عليها بالدراسة والتحليل .

أ – تمنّي المستحيل :

تتخذ الشاعرة من حزنها على غياب الابن موقفاً ثائراً يجعلها ترفض الواقع وتتمنّى الكثير من الأمور المستحيلة التي ترى فيها سبيلاً للخلاص من معاناتها . وقد جاء ذلك في قصيدتها المعنونة بـــ (ليتَ) التي أفرغت في مفرداتها طاقة الحزن واليأس .

تقول الشاعرة في قصيدتها :

ليت أمي ولدتني في زمان الجاهليـــة

بين قومٍ يئدون البنت في المهد صبّية

قبل أن تصبح أمّـــاً ذات أزهارٍ نديّة

وتذوق الثكل والسقم وألوان البليـــة ([1])

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 48 .

في هذا المقطع تعود الشاعرة إلى زمنٍ عاشت فيه البنت أقصى أنواع الاضطهاد على مرّ العصور حيث كانت توأد فيه حيةً . وفي هذا الرجوع الزمني تحاول الشاعرة اقتناص حادثة الوأد لتحيلها مجازياً إلى ذاتها ؛ فالشاعرة تقارب بين زمنين : زمن الوأد / الماضي ، الذي يمثله البيتان : الأول والثاني . وزمن الثكل / الحاضر ويمثله البيتان : الثالث والرابع . إلاّ أنّ الشاعرة في هذه الأبيات تخرج عما هو معتاد بزلزلة العلاقة بين السبب والمسَبّب ؛ فالخوف على البنات أن يسبين ، أو ما يسمّى بالعار الذي ظنّ معظم الجاهليين أنه سبب كافٍ لعملية الوأد ، قد اختلفت رؤية الشاعرة إليه فأصبح شعور الثكل والحرمان سبباً يدفعها إلى تمنّي الوأد .

لكنّ هذا الوأد الذي قَصَدتْه ُالشاعرة هو وأد مجازي لا حقيقي فبالنظر لكلا الرؤيتين :

رؤية الجاهليين : (الخلاص من العار) ← سبيله ← (الوأد)

رؤية الشاعرة : (الخلاص من الثكل) ← سبيله ← (الوأد)

يتبين لي أنْ لا علاقة تربط بين (العار) و (الثكل) ؛ فالأول قائم على ثنائية : (الأنثى / القبيلة) في حين يقوم الثكل على ثنائية (الأم / الابن) ؛ لذا فالوأد الذي قَصَدتْه ُالشاعرة لا يخصّ الأنثى ، وإنما يخصّ الأمومة ؛ فالشاعرة تتمنى وأد الأمومة التي تصل بالأنثى إلى حالة الثكل والعذاب ، ودليل ذلك أنها تمنّت أن يكون زفافها إلى القبر وليس إلى زوجها ، كي لا تعيش حُرقة الأمومة . تقول :

ليتهم يـــــــوم زفافي كان للقبر زفافي

ليتهم سلّوا عــيوني ، ليتهم أنْهَوا مطافي

قبل أن ينزع مـــــنّي الدهر أعماق شفافي

ثم يلقي بي إلى الوحدة في سود الضّفاف ([1])

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 48 .

إلاّ أنّ الشاعرة في حديثها عن أمنياتها المستحيلة لم تقتصر فقط على أمنيتها الجاهلية/الوأد ، وإنما انطلقت إلى فضاءٍ بعيدٍ عن الحس البشري كاملاً ، ونلاحظ ذلك في أمنيتها أن تكون فراشاً أو شعاعاً. تقول :

ليت ربّي حيــن قدّر لي هذي الحيـــــاه ْ

لم يصغني بشــراً يحمل في القلب أســاه ْ

بل فراشاً في الفيـــــافي أو نباتاً في الفلاه ْ

أو شعاعاً في الدياجي أو غناءً في الشفاه ْ ([1])

تحمل هذه الأبيات دلالتين ، الأولى : خروج الشاعرة عن كل ما يتعلق بالشعور الإنساني وكأنها ترفض حقيقة وجودها كإنسانة تشعر وتتألم وتتعذب ، فتلجأ إلى الطبيعة التي ترى فيها بساطةً فطريةً بعيدة عن العذاب الإنساني سواء كان عذاب الأمومة أو أي عذابٍ آخر .

أمّا الدلالة الثانية فتكمن في توظيف الشاعرة لمفردات (الفراش ، النبات ، الشعاع ، الغناء) في تراكيب دالةً على العطاء والإيجابية ؛ فالشاعرة تتمنى أن تكون نباتاً دالاّ على الخضرة والحياة في قلب الفيافي التي تفتقر إلى أبسط عناصر النمو وهي المياه ، أو أن تكون شعاعاً في قلب الظلام الدامس. إنّ هذه الأمنيات تحمل معاني العطاء التي تلتقي مع نفسية الشاعرة ؛ فالأمومة تعني لها العطاء ، وبغيابها أحست بفقدها لوظيفةٍ ساميةٍ ، مما دعاها لتمني صور تحمل هذه السمة كتعويض نفسيّ عمّا تفتقد إليه . وإلاّ فما الذي دعاها لتمنّي أن تكون فراشاً يوحي بالحياة في صحراء قاحلة ، أما كان أولى أن تتمنى نفسها فراشاً في حقول نضرة من غير أن تدفع ضريبة المكان وقسوته لكنّ الشاعرة فضّلت التضحية والعطاء لتقترب أكثر من الأمومة التي كانت تعيشها مع ابنها .

1_ المصدر نفسه ، ص47

ومن الأمنيات المستحيلة التي تمنّتها الشاعرة ، الحياة الأبدية . وفي ذلك تقول :

ليتنا نحـــــــيا مدى أيامنا للأبدِ

كلما أنظر ألقى في جواري كبدي

وألاقيهِ بحضـــــني كلما امتدت يدي

وأنا آمنةٌ من غـــدر يومي وغدي [1]

تستخدم الشاعرة في هذا المقطع أسلوب الالتفات [2] في انتقالها من الحديث بضمير الجماعة (ليتنا ، نحيا ، أيامنا) إلى الحديث بضمير المتكلم (أنظر ، ألقى ، جواري ، ولدي) . أما دلالة هذا الالتفات فتكمن في إطارين : عامٍ وخاص ؛ أما العام فهو أمنية الشاعرة بحياة أبدية لا تقتصر عليها وحدها وإنما على الجميع . بينما يكمن الخاص في تمنّيها ملازمة ابنها للأبد .

إنّ هذا المقطع يمثل تعويضاً نفسياً لِما تفتقده الشاعرة من غياب الابن وإحساسها العالي برغبة ملاقاته ومعانقته و البقاء إلى جانبه للأبد . وقد ابتعدت الشاعرة في هذا المقطع عن مفردات : (الموت / الوأد) إلى (الحياة / اللقاء) ؛ فهي إمّا أن تتمنى موتاً لا حياة بعده ، أو لقاءً أبدياً لا فراق بعده ، وكأنها في قصيدتها هذه تتمنى أقصى ما في الحياة (الخلود) وأقصى ما في الموت (الوأد منذ الولادة) وهذا يعكس إحساسها الفظيع بالألم واللوعة اللذين يحملانها على تصوّر اللامعقول وتمنّي المستحيل ، وهي بذلك ترفض الواقع محاولةً رسم عالمٍ آخر في الخيال يعوضها عن حزنها .

1- المصدر السابق نفسه ، ص48

2- انظر أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، ص 174

ب – الغضب :

يدفع الحزن ُالأم الثكلى إلى الإحساس العميق بالغضب والثورة ؛ فهي مكبلة لا تملك تغيير واقعها ، فتلجأ بكامل غضبها إلى ثورةٍ جامحة تُفرِغ فيها حزنها المرير . وقد عبّرت الشاعرة عن هذا الغضب في قصيدتها (أمطري يا سماء) ؛ إذ تحوّلت فيها دلالة السماء الماطرة من الإيجابية (الخصب والحياة) إلى أخرى سلبية تتفق ونفسية الشاعرة . تقول :

أجـــــــــــــــــل

أمطري أمطري يا سماءْ

فمأساتنا في الليالي سواءْ

ونوحي معي بعد فقدان من

نذرتُ له طول عمري البكاء ([1])

بدأت الشاعرة بحرف الجواب (أجل) وكأنها تجيب حزنها وألمها بأنها ما زالت غضبى تصرّ على ثورتها وتدعو لقيامها ، في حين جاءت الأفعال بصيغة الأمر : (أمطري ، نوحي) دالةً على الإرادة القوية التي تدفع الشاعرة إلى أمر السماء بالإمطار ؛ لأنها رأت فيها سبيلاً للثورة والتغيير الذي يتفق ونفسيتها الثائرة غير المستقرة ، بل تطلب منها أن تشاركها البكاء على ابنها الغائب وفي هذا الإسقاط الشعوري دلالةٌ على الحزن الذي تعيشه الشاعرة وتفضلّ أن تشاركها فيه السماء بأمطارها الغزيرة التي تشبه دموع الشاعرة . إلاّ أنّ شعور الغضب لا يقف عند هذا الحدّ ، وإنما يتجاوزه إلى الصوت . تقول الشاعرة :

أجـــــــــــــــــل

أرعدي . . أســـــمعيني صداي

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 28 .

أساي . . فإني فــقدت الرجاءْ

وأصبحَ دمـــــــعيَ لا ينتهي

ولن ينتهي قبل يوم اللقاء ([1])

في هذا المقطع إشارةٌ إلى حاسة السّمع ؛ فالشاعرة بحاجة إلى من يحاكي أساها ويُسمِعها صداه ، فتطلب من السماء أنْ تُرعد ، وكأنّ صوت الرّعد يتّفق ونفسيتها المحتاجة إلى هذا الصخب الصوتي لتفرغ فيه أساها اللامنتهي حتى يحين اللقاء .

إلاّ أنّ الشاعرة بحاجة إلى فعلٍ ملموس يمثّل خلاصة غضبها وثورتها مما دعاها لأن تطلب من السماء فعلاً يوازي ما بداخلها من عواصف ، فكان فعل التحطيم . تقول :

أجل . .

حطّمي كلّ شيء هنا

فمن بعده كلّ شئ هباء ([2])

في هذه الأبيات تكمن حقيقة الغضب ؛ فالمطر لم يعد في نظر الشاعرة دليل الخصب والحياة ، بل أصبح سبيلاً للهدم والخراب الذي يتفق وحال الإنسان الغاضب ، الذي لا يعي ما يفعل فيحطّم كلّ ما لاح أمامه . لكن سرعان ما تهدأ هذه الثورة ، فتتجه المفردات نحو الهدوء والسكينة بعدما كانت ثائرة غضبى . تقول الشاعرة :

أجل أمطري ذوّبيني أسىً

خذيني بسيلك قطرة ماء

لعليّ أســـــيل على قبرهِ

وأسقيه في لهفتي ما أشاء

1-2 السابق ، ص 29 .

لعـــــــــــليّ أسقط في قفرةٍ

فأُحيي الجياع ، وأسقي الظّماء ([1])

إنّ هذه الرقة التي ملأت مفردات هذا المقطع تختلف تماماً عن نبرة الغضب التي حملتها المفردات في المقاطع السابقة ؛ فالشاعرة رسمت لنا صورةً في غاية الجمال حين تمنّت أن تكون قطرة ماءٍ تسيل على قبر ابنها .

ومردُّ هذه الرقة هو ذكر الشاعرة لابنها في إيماءةٍ غير مباشرة في كلا السطرين: الرابع والخامس ، مما جعل المفردات ترقّ وتلين ؛ فالمطر قد خرج عن قسوته وتحطيمه ليسيل بهدف سُقيا الابن . أضف إلى ذلك أنّ هذا المقطع حمل خروجاً عن الذاتية التي كانت تتحدث بها الشاعرة في المقاطع السابقة ، فهنا تتمنى أن تسقط كقطرة الماء في قفرةٍ لتحيي الجياع وتسقي الظماء ، وكأنّ دخول الابن على هذا المقطع جعل الشاعرة أكثر حيوية ونزع عنها صبغتها الذاتية فانطلقت إلى فضاء أرحب .

لكنّ هذا الهدوء لم يَدم طويلاً ، فسرعان ما عاودت الشاعرة ثورة الغضب ، فمع غياب الإشارة إلى الابن عادت المفردات إلى قسوتها ، فوصلت بالشاعرة إلى مرحلة اليأس والكراهية وتمنّي الموت . تقول :

أجل زلزلي الكون إنّ بقلبي

زلازل هوجـــــاً تلبيّ النداءْ

لقد حجبَ الحزن عنّي الوجودا

وأمسيتُ أشتاق حضن الفناءْ

كرهتُ الحياة وما في الحياة

كرهت الصداقة والأصدقاءْ

---

[1] المصدر نفسه ، ص 29 – 30 .

كرهتُ التفاهـــــة والتافهين

وفرطَ الجحودِ وشحّ الوفاءْ [1]

تؤكد الشاعرة على أمرين هما : تمنّي الموت ، وكره الحياة وهذان الأمران لهما دلالتهما في علم النفس ، الذي يرى فيهما أعراضاً لحالة الاكتئاب النفسي [2]، وبذلك تكون الشاعرة قد وصلت إلى قمة الألم الذي قادها أخيراً لاكتئابٍ نفسي جعلها لا ترغب في أي شيء .

ج – صدى المكان :

تكشفُ الشاعرة عمق حزنها على غياب ابنها عبر استحضارها عدداً من الأماكن التي تركت في ذاكرتها بصمة حنينٍ تزداد كلما مرّت الشاعرة من أمامها ، وهي :

أ – غرفة (مُبارك)

تشكل غرفة الابن الغائب معضلةً بالنسبة للأم الثكلى ، وقد لاحظنا ذلك في استحضار الشاعرة (هند هارون) غرفة ابنها ، ووقوفها على تفاصيل الغرفة ، في حين تناولت الشاعرة سعاد الصباح غرفة ابنها مبارك دون تفصيل كالذي رأيناه عند الشاعرة هند هارون .

تقول الشاعرة في قصيدتها (إيمان) :

غرفةٌ تبكي على سيّدها بالحسراتِ

لُعَبٌ تبحثُ عن لاعِبِها دون أناةِ

كُتبٌ تسألُ عن صاحبها أنّى مواتي

صورٌ مجلوّةٌ الحُسنِ بأحلى البسماتِ [3]

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 30- 31 .
[2] انظر : كيث كراملينغر ، مايوكلينك ، حول الاكتئاب ، ص 53 – 55 .
[3] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 58 .

بدأت الشاعرة كلّ سطر من أسطر المقطع بشئ خاص بابنها : غرفة ، لعب ، كتب ، صور . ثم تبعتها بأفعال مضارعة تعود عليها : (تبحث ، تبكي ، تسأل) وإذا نظرنا إلى دلالة البحث والبكاء والسؤال نجدها توحي بعدم الاستقرار والقلق ؛ فالغرفة ، والكتب ، واللعب أصبحت مؤنسنة تفتقد صاحبها ، ولجوء الشاعرة إليها دليلٌ على حاجتها النفسية للقاء ابنها ، فأسقطت شعورها على هذه الجمادات لتخفف من وطأة الحزن الذي يعتصرها ، وهي بذلك تذكرنا بإسقاط الشاعرة (هند هارون) شعورها على غرفة ابنها عمّار .

ب – الدار

لم تقف الشاعرة عند حدود غرفة ابنها ومتعلّقاته من صور ولعب وكتب ؛ فهي في حنينٍ دائمٍ إليه ، تفتقده في كل مكان ، وقد عكست ذلك على أرجاء الدار ، تقول في قصيدتها (موعد في الجنة) :

وهذي دارنا الغنّاء قد حالت مغانيها

وطوّفَ بائع الأحزان في كلّ نواحيها

وأضواء الثريات خبتْ في عين رائيها

ولم تبقَ سوى صورتكَ الحلوة أفديـــها

وبالروح أعانقـــها وبالأدمـــع أسقيها ([1])

تحاول الشاعرة في هذا المقطع التقاط صورة الحزن التي تحوم في أرجاء الدار بعد غياب الابن ، فتناولت في البيت الأول الحديث عن الدار بالعموم دون تخصيص لأيّ ركنٍ فيها ، وذلك لإخبارنا أنّ الدار بكل أركانها يلفها الحزن الذي وصل في البيت الثاني إلى درجة البيع لكثرته (بائع الأحزان) وفي هذه العبارة دلالة على تحول الحزن من شعور وجداني إلى شيء مادي ملموس قابل للبيع ، وهذا دليل أيضاً على اشتداد هذا الحزن وبلوغه مبلغاً عظيماً من الكثرة ، فقد امتلأ في كل أنحاء الدار .

---

[1] سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 14 .

في حين استخدمت الشاعرة في البيت الثالث كلمة (الثريات) ، محاولةً إسقاط شعورها الوجداني عليها ، إلاّ أنّ هذه الكلمة تحمل دلالة الثراء والترف. لكنّ الشاعرة وظفتها في إطار الحزن للدلالة على أنه لم يعد يعنيها شيء من مفاتن الدنيا ؛ فقد خبا ضوء الثريات في ناظريها ولم يعد يجذبها . في حين تتغير دلالة المفردات إلى الإيجابية والتفاؤل عند دخول (صورة الابن) على السطر الرابع ، وكأنها العزاء الوحيد لما تكابده الشاعرة من عذابات وحزن يلفّ الدار بأكملها . إلاّ أنّ هذا يبقى في الجانب المضموني العاطفي ، أمّا الجانب الفني ، فلا يخفى على القارئ طابع الركّة في البناء والعبارة اللذين غلبا على المقطع .

ج – بيت الأحلام :

تعيد الشاعرة ذكرياتها مع ابنها في بيتٍ كانت تتمنى أن يكون عشّاً له ولعروسه في المستقبل ، فالتقطت من هذا البيت مواضع الذكريات ، ووظفتها في قصيدتها المعنونة بـــ (بيتك الأخير) . تقول فيها :

أترى تذكر مرأى شجرات البرتقالْ
في جـــوار الهَرْمِ ما بين التـــلالْ
حيث كان اللهو يحلو لك في تلك الظلالْ
بين أترابكَ في البيت وفيهنّ (نوال) ([1])

تركز الشاعرة في هذا المقطع على تفاصيل المكان التي تقع خارج البيت لا داخله ، وقد وفّقتْ في اختيارها المكان الخارجي عوضاً عن الداخلي ؛ لأنّ الأبناء الذكور عادةً ما تربطهم علاقة بالمكان

[1] المصدر السابق ، ص 43 .

الفسيح الخارجي حيث يقضون وقتهم فيه باللعب ، فقلما نجد الأبناء الذكور قابعين في الداخل ، وهذه فطرةٌ ربانية لتفريغ طاقاتهم في الأماكن المفتوحة .

أما ملامح المكان الخارجي التي وقفت عليها الشاعرة فهي : (شجرات البرتقال ، التلال ، الظلال) وهي مواضع لعب الابن ولهوه مع أقرانه ؛ فالشاعرة تذكّر ابنها بأحب الأماكن الى قلبه وهي أماكن اللعب والمرح . إلاّ أنها في البيت الأخير تستحضر شخصية أنثى اسمها (نوال) ، وقد جاء المكان منسجماً مع استحضار الشاعرة للأنثى ؛ لأنها في الأسطر الثلاثة الأولى كانت تتحدث عن مكانٍ خارجي ، بينما انتقلت للحديث عن مكانٍ داخلي عندما جاءت بذكر الأنثى (نوال). فالشاعرة تحاول الربط بين الفضاء الخارجي والداخلي للمكان المحبّب لدى ابنها .

وتواصل الشاعرة استحضار الذكريات التي جمعتها مع ابنها في هذا البيت تقول :

ها هنا يا ولدي كان لنـــا أحلى مقال

طالما حدثتني عن أمـــــلٍ حلو المنال

عندما تصبح من عمرك في سنّ الرجال

تبتغي السكنى بهذا البيت في حضن التلال

كنتُ إذ أصغي إلى همسك أمضي باختيال

ولدي شبّ عن الطـــــوق وأوفى للكمال

في ذراعيهِ عروسٌ هي للحسن مثال ([1])

لا تخلو الأبيات من حميمية الحديث بين الابن وأمه ؛ فالشاعرة كغيرها من الأمهات تعيش مع ابنها حلم رؤيته بصحبة زوجته ، ولعل انتقاءها لهذا الموضوع تحديداً يجعلنا نعيش معها إحساس الأمومة ولهفتها في انتظار هذا اليوم الذي يعدّ من أجمل أيام العمر بالنسبة للابن .

---

[1] المصدر السابق ، ص 44 .

أما دلالة هذا الحديث فتكمن في زيادة ارتباط الشاعرة بالمكان / البيت ؛ لكونه المحتضن لخصوصية الحلم وبالتالي يزداد تعلقها فيه أكثر فأكثر . لكنّ الشاعرة سرعان ما تترك القارئ يسقط في هاوية المفارقة الرومانسية حين يتحول الحلم إلى وهم . تقول :

آه كم تغرقنا الأوهام في دنيا الضلال

فإذا الماء سراب وإذا الشط مُحال

وإذا البيت الذي كان لأحلامي مجال

يغتدي قبراً لأحلامي إلى يوم المآل ([1])

يتحول المكان عند الشاعرة من دلالته الإيجابية إلى أخرى سلبية تعكس حسرة الأم وتفجعها عبر تحوّل الماء إلى سراب ، والشط إلى محال ، والبيت إلى قبر . بالتالي فالشاعرة استطاعت أن تنقل لنا إحساسها بالحزن عبر استحضارها للأماكن التي تذكّرها بابنها ، وإسقاط مشاعرها عليها .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 44 .

الفصل الرابع

الأمومة في شعر مي سعادة

تمهيد :

استطاعت الشاعرة (مي سعادة) في ديوانها " أوراق العمر " التعبير عن أمومتها في قالبٍ يشمل الأنماط المختلفة للأمومة التي شاهدناها سابقاً عند الشاعرات الثلاث : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح ؛ فهي أمّ ثكلى ذاقت عذابات الفقد لغياب ابنها " نقولا " ، وهي أمّ محبة حانية تجاه أبنائها سواء على صعيد الذكور ، ولها ابنان : " سليم وحنا " أو الإناث ، ولها ابنة واحدة " ليلى " .

أضف إلى ذلك أنّ قصائد الأمومة عند الشاعرة " مي سعادة " هي قصائد متنوعة ، شاملة ، لا تقف عند ابنٍ واحدٍ ، كما فعلت الشاعرتان : هند هارون ، وسعاد الصباح في وقوفهنّ عند ابن واحد ، وإنما شملت قصائدها جلّ أبنائها ؛ لذا جاء تقسيمي للأمومة عند " مي سعادة " وفقاً لاتجاهين :

الاتجاه الأول :

تناولتُ فيه عدداً من القصائد التي حملت عاطفة الأمومة تجاه الابن الفقيد " نقولا " ، وقمت بدراستها وفقاً للجوانب التالية :

أولاً : صدى الأشياء ، وهو ما تبقى من آثار تخصّ الابن المتوفّى . ووقفت فيه على شيئين اثنين هما :

أ – صور الابن .

ب – قميص الابن .

ثانياً : أثر المدينة في شعر الأمومة عند " مي سعادة " .

ثالثاً : المعادل الموضوعي بين الموت والشهادة .

أما الاتجاه الثاني فجاء بعنوان : بهجة الأم . ودرستُ فيه جانبين :

أولاً : التغني بالصفات الجمالية للأبناء .

ثانياً : فرحة الأم بأطفالها .

الاتجاه الأول : صورة الأم الثكلى

ذاقت الشاعرة مي سعادة مُصاب الفقد ؛ إثر استشهاد ابنها " نقولا " في معركة " الشّياح " ، وقد رَثَتْه بأربع عشرة قصيدة ، وهي بذلك تكون قد خصصت لابنها الشهيد نصيباً وافراً من قصائدها إذا ما قورنت عدداً بتلك التي كتبتها في أبنائها الباقين ؛ إذ لم تتجاوز التسع قصائد موزّعة بالتساوي بينهم وهذا عائدٌ إلى الإحساس بالحزن والألم اللذين أصابا الأم إثر فقدها لأقرب الأبناء إلى قلبها ، كما تقول :

يا أعطـــــف الأبناء أقربهم إلى

أمّ تذوق من الفراق العلقما ([1])

وللوقوف على صورة الأمّ الثكلى ، لا بدّ من دراسة الجوانب التالية :

أولاً : صدى الأشياء

يصعب على الأم الشاعرة الوقوف أمام ما تبقّى من أشياء تتعلق بابنها الراحل دون أن تشتعل بداخلها شرارة الألم والحزن ، فنجد صدى هذه الأشياء واضحاً في شعرها . وقد وقفتُ على شيئين تناولتهما الشاعرة في قصائدها :

---

[1] مي سعادة ، أوراق العمر ، ص 54

أ –صور ابنها نقولا :

برز الحديث عن هذه الصور في قصيدةٍ بعنوان " نزعوها عن الجدار " تقول فيها الشاعرة :

يا " نقولا " قد غافلوني بخلـــــــــــــس ِ

وأساؤوا إلى شعوري وحـــــــــــسّي

صورٌ للشـــــهيد قد خـــــــــــطفوها

هي فخري وقبلتي وهي أُنـــــــــــسي

مشرقاتٌ بـــــــطولةً وبهـــــــــــاءً

وعلى نورها أفيق وأُمـــــــــــــسي

نزعوها عن الجـــــــــــــدار وظلّتْ

في عيوني وفي فؤادي وهَجْسي ([1])

ما يلفت انتباهي هو رؤية الشاعرة للصور ، إذ تبدو رؤيةً مغايرة لما رأيناه عند الشاعرتين : هند هارون ، وسعاد الصباح ؛ فكلتاهما قامت بأنسنة الصور ، فبدت وكأنها كائنات بشرية تحس وتشعر ، فتشكلت عندهما ثنائية : (أنا الشاعرة / الصور) ، لكنّ الشاعرة " مي سعادة " خرجت عن الأنسنة وأدخلت عنصراً ثالثاً في حديثها عن الصور وهو ضمير الجماعة بدلالة الفاعل في الأفعال التالية : أساؤوا ، غافلوني ، خطفوها ، نزعوها .

فخرجت العلاقة بين الشاعرة والصور من الذاتية والحميمية اللتين وجدناهما عند الشاعرتين السابقتين ، إلى معاني القسوة والعدائية ، بدخول هذا العنصر الثالث / واو الجماعة ؛ فالمغافلة ، والخطف والنزع كلها معانٍ تدل على القسوة والعدائية لذلك جاء استخدام الشاعرة لها مع الزمن

---

[1] المصدر السابق ، ص 69 .

الماضي ، وكأنها أرادت حصر كل هذا الألم الذي سبّبه الآخرون لها وللصور في الزمن الماضي ؛ كي لا يكون له تأثير في حاضرها .

في حين عبّرت الشاعرة عن موقفها الخاص من الصور باستخدام الجمل الاسمية : (هي فخري ، هي أنسي ، على نورها أفيق ... إلخ ، وذلك للتأكيد على بقاء الصور وثباتها في نفسها مهما فعل بها الآخرون .

إلاّ أنني أرى في حديث الشاعرة عن صور ابنها بعداً عن العاطفة الجياشة التي رأيناها عند الشاعرة هند هارون _ مثلاً _ لصور ابنها ، فقد كثّفت الأخيرة استخدامها للفعل المضارع الذي ينسجم ونفسيتها الملتهبة إزاء رؤيتها للصور . بينما آثرت الشاعرة مي سعادة الاتزان بدلالة الجمل الاسمية ، ولعلّي أردُّ ذلك إلى ما أشاعته لفظة الشهيد في بداية المقطع من هيبة ؛ فالشهادة باعث اعتزازٍ وفخرٍ ؛ لكونها نتيجة فعلٍ بطوليّ فيه الكثير من الثبات على الموقف ، مما أوجب على الشاعرة في لاشعورها ، انتقاء تلك الجمل الاسمية الدالة على الثبات والبعد عن التوهج والانفعال العاطفي اللذين رأيناهما عند الشاعرة هند هارون .

ب – قميص الابن :

كتبت الشاعرة مي سعادة إثر تأثرها برؤية قميص ابنها الراحل " نقولا " عدداً من الأبيات ، تقول فيها :

هذي قميصك قد لبستُ أما ترى

فكأنها خيطـــــــــت على قدّي

ركضتْ إليّ وعانقتني هل دَرَتْ

أنّي حـــــــــــــبيبةُ هذه البُردِ

جاءت تدفّئني بإيمانٍ ســـــــــما

أترى تخاف عليّ مـــــــــن بردِ

حتى قميصكَ هذه الخرسا حكتْ

لي قصة الأبطالِ والمجدِ ([1])

في الأبيات تحوّلٌ تام لما رأيناه من جمودٍ في النص السابق المتعلق بالصور . ويبرز هذا التحول من خلال أنسنة الشاعرة لقميص ابنها ، وكأنه كائنٌ بشري بدلالة الأفعال التي أُسند إليها ، فجاءت كما يلي :

أ – أفعال ماضية : ركضتْ ، عانقتْ ، درتْ ، جاءتْ ، حكتْ .

ب – أفعال مضارعة : تدفئ ، تخاف .

نلاحظ هنا أنّ القميص يركض ويعانق ويخاف على الأم من البرد وكأنه صديق وفيّ وقريب إلى نفسها ، خلافاً لتلك الصور التي بدت جامدة دون أن تشارك في صنع الأحداث ، فبدا هذا النص قريباً من نفسية الأمّ التي تلتهب حرقةً على غياب ابنها فتتلمس وراءه كل ما يتعلق به من أشياء وتؤنسنها كتعويضٍ نفسي عن غياب ابنها .

فالقارئ لهذا النص لا يساوره الشك بأنّ كاتبته هي الأم وليس أحداً آخر ، خلافاً للنص السابق المتعلق بالصور ، إذ جاء نصاً متزناً بعيداً عن حرقة الأمومة . ولعلّ سبب التباين في العاطفة بين النّصين ، هو ما ذكرتُه سابقاً من وَقْع كلمة (الشهيد) التي غابت عن هذا النص . الأمر الذي دفع الشاعرة للتحرر من قيدٍ يُلزِمها لا شعورياً في أنْ تكون على درجة عالية من الاتزان في الكتابة ؛ لذا كان إبداعها أكبر بكثير حين تحررّت من هذا القيد وتركت لعواطفها التعبير شعرياً عمّا يختلجها بوصفها أم .

---

[1] - المصدر السابق ،ص65

وبالعودة إلى الأفعال في هذا المقطع ، فالقارئ يلاحظ غلبة الزمن الماضي على الزمن المضارع ، وأحيل ذلك إلى المعنى الذي حملته الأفعال في كلا الزمنين . فالشاعرة استخدمت مع الزمن الماضي أفعالاً دالةً على الحركة الخارجية : ركضتْ ، عانقتْ ، جاءتْ .

في حين حمل استخدامها للأفعال في الزمن المضارع تطوراً على صعيد الدلالة من الحركة الخارجية إلى المشاعر الوجدانية المتمثلة بالخوف (تخاف) والدفء (تدفئ) إلاّ أنّ الدفء الذي قصدته الشاعرة ليس جسدياً ، وإنما هو دفءٌ معنوي بدلالة قول الشاعرة (تدفّئني بإيمانٍ سما) .

أما دلالة هذه المعاني مجتمعةً في كلا الزمنين ، فتأتي غلبة الحركة على الزمن الماضي كتأكيدٍ من الشاعرة على رفضها لجعل قميص ابنها رهناً لذكرياتٍ مضتْ ، فهي ترفض في لا شعورها أن يكون القميص شيئاً من الماضي فنجدها تحارب ذلك بكثرة الحركة . بينما اقتصرت في الزمن المضارع على فعلين اثنين فقط ؛ لأن جلّ ما تحتاجه الشاعرة في حاضرها هو التماسك والثبات في تحمّل مصابها من خلال دفء الإيمان الذي يقدمه لها القميص .

أمّا فعل الخوف فيأتي نتيجة للفعل السابق ؛ فالقميص في خوفٍ مستمرٍ على الأم ، كي تبقى متماسكةً قويّةً .

أثر المدينة في شعر الأمومة عند مي سعادة :

أشارت الشاعرة مي سعادة في مواضع متعددة إلى مدنٍ مختلفةٍ مثل : بيروت ، وروما ، وأميون ، والكورة ([1]) أثناء حديثها عن بطولة ابنها الراحل . ولعلّ إشارتها لهذه المدن في سياق الأمومة لم تأتِ عبثاً ، وإنما جاءت لتحمل دلالةً معينةً ، وللكشف عن هذه الدلالة لا بدّ من

[1] أميون والكورة : بلدتان لبنانيتان .

الوقوف على النصوص الشعرية ودراستها ، لذلك اخترت قصيدة " وقفة العزّ " للتمثيل عليها .

تقول الشاعرة في ابنها :

ما ثنتك الحسان والغيد يومـــــــــــاً

عن دفاعٍ عن البلاد جســـــــــــــورِ

تضرب المجرمين عـــــــــاثوا فساداً

في بلادي وحـــــــــــــقدهم في سعيرِ

أين منهـــم (نيرون) أحرقَ (روما)

مرةً فاســـــــــــــــتحق حكم العصورِ

إنّ (بيروت) كـــــــــل ّيومٍ تلاقي

بؤس (روما) بالنار والـــــــتفجيرِ

فَوَقَفْتَ الحياة وقفة عـــــــــــــــزّ

يُهدَرُ العمر ضائعاً في القصـــــور ([1])

ما يلفت انتباهي في هذا المقطع هو التركيب الذي جاء عليه :

بداية المقطع الشعري ـــــــــــ **منتصف المقطع الشعري** ـــــــــــ **نهاية المقطع الشعري**

الفخر بالابن الحديث عن المدن الفخر بالابن

إنّ توسط الأبيات التي ورد فيها ذكرٌ للمدينتين : (بيروت) و (روما) في نصّ بدئ وانتهى بالفخر بالابن ليس عبثياً أو مقحماً على النص وإنما هو جزءٌ منه ، ولإثبات ذلك سأتوقف عند البنى التي قام عليها النص وهي ثلاث :

البنية الأولى : قائمة على الصراع بين قوّتين بشريتين وهما :

---

[1] مي سعادة ، أوراق العمر ، ص 45 – 46 .

قوة الخير (ابن الشاعرة المدافع عن وطنه) / قوة الشر (المجرمون المحتلون)

البنية الثانية : قائمة على المشابهة بين مدينتين وهما :

مدينة بيروت (المشتعلة بالحرب) / مدينة روما (المحترقة بالنار)

ضحية ضحية

نلاحظ أنّ قوة الخير في البنية الأولى تنتمي إلى المدينة (بيروت) الواردة في البنية الثانية ، في حين لا تنتمي قوة الشر في البنية الأولى للمدينة (روما) الواردة في البنية الثانية. الأمر الذي أدىّ إلى نشوء بنية جديدة مغايرة ، قائمة على الصراع بين قوة بشرية تمثل الشر (نيرون) ومدينة (روما) .

وللوصول إلى البنية النهائية التي قام عليها تركيب النصّ ، لا بدّ من الربط بين البنى الثلاث السابقة ، فأخرج بما يلي :

البنية النهائية التي يقوم عليها النصّ هي بنية صراعية بين كلا الطرفين التاليين :

(الابن + بيروت + روما) / (المجرمون + نيرون)

إنّ هذه البنية نشأت من خلال الجمع بين القواسم المشتركة في البنى السابقة ؛ فالابن ومدينة بيروت يشتركان معاً ، ومدينة بيروت و روما كذلك تشتركان معاً ، مما أدىّ إلى الجمع بينهما . في حين يشترك كلّ من المجرمين ونيرون في قوة الشرّ ، مما أدى إلى الجمع بينهما .

من هنا تتشكل أطراف الثنائية القائمة على الصراع في النص .

أما دلالة هذا التحليل للبنى وعلاقته بأثر المدينة في نص الأمومة ، فبعد تحليل البنى ، تبيّن لي أنّ كلا (الابن) والمدينتين يشتركان بقواسم تجعلهما يلتحمان معاً في بنية النص ، الأمر الذي يؤكد ارتباطهما في مواجهة الصراع الذي تخوضه قوى الشر ، ممّا يثري نص الأمومة ، ويزيد من دلالته .

أما المثال الثاني وهو من ذات القصيدة ، فتقول الشاعرة :

يا نقولا عـــــــبّدتَ دربَ فداءٍ

نحن أيضاً على الطريق الخطير

كم شهيدٍ قدمـــــت ِأميون قولي

من على مذبـــــــح البلاد الشهيرِ

كورتي قلعة الصـــــــمود ستبقى

وبطولاتها لكلّ العصـــــــور (١)

أشارت الشاعرة في هذا المقطع إلى مدينتين هما : (أميون) و (الكورة) في نصّ بدئ بنداء للابن (نقولا) مما يشعرُ القارئ للوهلة الأولى بإمكانية حذف السطرين الأول والثاني ، والبدء مباشرة بخطاب المدن ، لكني سأبرهن في تحليلي على أنّ الربط بين الابن والمدينة في نصّ واحد لم يأت عبثاً وإنما له دلالته ، وللكشف عن هذه الدلالة سأدرس التركيب الذي جاءت عليه الأسطر الثلاثة الأولى وفقاً للاسمين (نقولا ، وأميون) والضمائر المتعلقة بهما .

أ – تركيب السطر الأول : اسم الابن (نقولا) + الضمير في الفعل عبّدتَ (ضمير متصل التاء)

ب– تركيب السطر الثاني : ضمير منفصل (نحن)

ج – تركيب السطر الثالث : الضمير في الفعل قدّمتِ (ضمير متصل التاء) + اسم المدينة (أميون)

إذا جمعنا هذه التراكيب الثلاثة في تركيب واحدٍ فسيأتي على النحو التالي :

(نقولا + الضمير المتصل) + (الضمير المنفصل ، نحن) + (الضمير المتصل + أميون)

---

١ مي سعادة ، أوراق العمر ، ص 47 .

نلاحظ أنّ هذا التركيب بدئ بالابن (نقولا) وانتهى بالمدينة (أميون) ، وقد ربط بينهما ضميران يشتركان في ذات الصفة وهي الاتصال ، فلو حذفنا الضمير المنفصل (نحن) سنلحظ ارتباطاً قوياً بين الابن والمدينة :

(نقولا + ضمير متصل + ضمير متصل + أميون)

لكنّ توسط ضمير الجماعة (نحن) بينهما جاء للتأكيد على أنّ كلا الابن والمدينة يشتركان في مهمة واحدة هي حماية هذا الضمير المنفصل ، ولعلّ صفة الانفصال في ضمير الجماعة ليست لدلالة سلبية وإنما ليتميّزَ الابن والمدينة بارتباطهما معاً في ضميرين متصلين ، وهذا يدل على أنّ الشاعرة ترى ارتباطاً قوياً بين ابنها والمدينة ، وكأنهما طرفان يشتركان معاً لحماية الجماعة (نحن) بدلالة المعنى الذي حمله كلا الفعلين (عبّدْتَ) و (قدمتِ) ؛ فالابن فتح الطريق للحرية باستشهاده دفاعاً عن أرضه ، والمدينة تقدّم المزيد من الشهداء لنيل الحرية التي ستعمّ في النهاية على الجماعة (نحن) .

أما المدينة الثانية (الكورة) ، فللكشف عن دلالتها في نصّ الأمومة ، سأقوم بطرح سؤالين ، وستقودني الإجابة عنهما إلى الدلالة .

السؤال الأول : لماذا لم يرد ذكر الابن في البيتين الأخيرين واقتصر الذكر على المدينة (الكورة)

السؤال الثاني : وهو نتيجة للسؤال الأول ؛ لماذا أضافت الشاعرة مدينة الكورة إلى نفسها مع العلم أن الموضوع الأساس هو أثر المدينة في شعر الأمومة ، وليس في شعرها الذاتي .

للإجابة عن هذين السؤالين لا بدّ من التنويه أولاً أنّ الشاعرة تحاول إكمال طريقٍ بدأه الابن ومدينة (أميون) ؛ فهي مدركة أنّ هذه الثنائية الدفاعية (نقولا وأميون) أصبحت من الماضي ودليل ذلك استخدام الشاعرة لأفعالٍ ماضيةٍ لكلا الابن والمدينة : (عبّدتَ ، قدّمتِ) ، بيد أنّ

الحاضر يحتاج ثنائيات جديدة لإكمال المسيرة ، ولعلّ هذا يكون سبب غياب ذكر الابن وبذلك أكون قد أجبت عن السؤال الأول .

أما إجابة السؤال الثاني ؛ فقد جاءت الإشارة إلى مدينة (الكورة) نتيجةً لثنائية سابقة هي (نقولا وأميون) إلا أنّ هذه الإشارة ليست مستقلة عما سبقها بدليل أمرين ؛ الأول : إرجاء الشاعرة الحديث عنها إلى نهاية المقطع ولم تبدأ بها . الثاني : أنّ الأمومة تقوم على ثنائية (الأم والابن) ؛ فالشاعرة بدأت أولاً بابنها ووظفت معه المدينة ، ثم انتقلت إلى نفسها مع إبقاء رابط مشترك بينها وبين الابن وهو المدينة ، وإن لم تكن ذات المدينة السابقة (أميون) . بالتالي ؛ فالنص بأكمله هو نص متعلق بالأمومة بين الأم وابنها لكنه بدئ بطرف الابن وانتهى بطرف الأم التي رأت في ابنها والمدينة قوة تجمعهما معاً ، فبدأت بهما أولاً ، ثم أكملت ما بدأه الابن ، لكنها قدّمت المدينة على نفسها لتخلص إلى نتيجةٍ مضمونها أنّ الابن قد يغيب لكنّ المدينة تظل باقية .

ثالثاً : المعادل الموضوعي بين الموت والشهادة

أدركتْ الشاعرة مي سعادة في قصائدها التي جاءت في ابنها الفقيد (نقولا) ما يعوضها عن حالة الحزن والأسى التي تصيب الأمهات حال فقدهنّ فلذة أكبادهنّ ، فمن يقرأ قصائدها يلحظ غياب الحزن وشيوع الفرح ، فقلما تستسلم لليأس والألم ، وكأنّ الموت عندها مكافئ ومعادل موضوعيّ للفرح في الوقت الذي يكون فيه الموت معادلاً للحزن ، وهذا عائد إلى رؤية الشاعرة للموت من منظور الشهادة الذي يوجب عليها الإحساس بالفخر والفرح لا البكاء والحزن ؛ فالشاعرة وجدت في الشهادة ما يعوضها عن كثيرٍ من الآلام التي كانت ستصيبها فيما لو فقدت ابنها على فراش المرض _ مثلاً _ كما حدث مع الشاعرتين هند هارون وسعاد الصباح .

وللتمثيل على ما أقول ، سأختار نصاً من قصيدة " عيدان " .

تقول الشاعرة :

أيا بطل (الشيّاح) عيدك قد أتى

فأرسلتُ شِعري للحبيب رسولا

هو اثنان في يومٍ ، فعيد ولادةٍ

وعيدٌ به استُشهِدْتَ كان جليلا ([1])

في هذا المقطع تبرز معاني الفخر ، والحب ، والابتهاج ؛ فبالنظر لأسلوب النداء في البيت الأول ، يشعر القارئ بنبرة الفخر المتمثلة في كلمة (البطل) للمنادى . في حين تتحول نبرة الخطاب من الفخر والقوة إلى اللّين ، حين يغدو الابن البطل حبيباً وتبعث له الأم شِعرها رسولاً لملاقاته .

إنّ هذا التنوع في خطاب الأم لابنها المتوفى ، يكسر رتابة الحزن والأسى اللذين يسيطران على مشاعر الأمومة في حال وفاة الابن ، الأمر الذي يجعل الشاعرة تخرج عن إطار المألوف من الحزن إلى الفرح ، فترتفع نبرة الابتهاج في البيتين الأخيرين ، ويخرج العيد عن صورته المعروفة ؛ ذكرى مولد الابن إلى عيدٍ آخر هو عيد استشهاده . إنّ هذا التحول في دلالة الموت من التفجع والحسرة إلى البهجة والعيد يخلق لدى الشاعرة رؤية إيجابية للموت ، مما يجعلها ترى فيه معادلاً موضوعياً للمعاني الثلاثة السابقة : الفخر ، الحب ، الابتهاج .

وفي قصيدةٍ أخرى بعنوان " البيت الجديد " تتحول دلالة القبر الذي حوى جثمان الابن من الدلالة السلبية لما يحمله من معاني العتمة والغياب إلى الإيجابية ، فتصفه الشاعرة بالبيت الجديد .

إنّ هذه الرؤية الإيجابية للموت قلّما نجدها عند الأمهات الثكالى ؛ فالقبر بالنسبة لهنّ يحمل دلالات الألم والقسوة ، إلاّ أنّ الرؤية تختلف تماماً عند الشاعرة . تقول مخاطبةً ابنها :

---

[1] - المصدر السابق ، ص 67

أنعِمْتَ بالبيت الجديد ؟ تجمّعتْ

أبطال ـــــــهضتنا به الشهداءُ

فكأنـــــــه الحصنُ المنيعُ تُنيرهُ

وتشعّ فـــــــيه زوابعٌ حمراءُ (١)

يأخذ القبر عند الشاعرة صورتين ؛ الأولى : صورة البيت الجديد ، وفي هذه الصورة تحشد الشاعرة جموع الشهداء ، فهو بيتٌ مليء بدلالات البطولة والتضحية . أما دلالة هذا الحشد للشهداء وعدم الحديث عن الابن مفرداً فالشاعرة أرادت أن تُبعِدَ معاني الوحشة والغياب التي تلازم القبر ، لتتحول مع البيت الجديد إلى الحضور والإيناس .

الصورة الثانية : هي صورة الحصن المنيع ، وفيه تؤكد الشاعرة أمرين : النور والإشعاع باستخدامها للفعلين : تنير ، تشع ، لكن مصدر هذا النور هو زوابع حمراء ، وهذا يعود إلى تأثر الشاعرة بمفردات القتال التي سبقت استشهاد هؤلاء الأبطال ، فتشكلت لدى القارئ صورةٌ أخرى للقبر على هيئة حصن منير تملؤه الزوابع الحمراء (إشارة إلى لون الدم) ، إنّ هذه الصورة الحركية تأكيد من الشاعرة على حياة الشهداء لا موتهم (بدلالة دمهم الأحمر) وهي بذلك تُبعد دلالة الغياب والموت عن القبر .

أما التحول الدلالي لصورة القبر في المقطع كاملاً فهي :

أ – من الوحشة ←——— إلى الأنس (بدلالة حشد الشهداء في القبر)

ب – من الظلمة ←——— إلى النور (بدلالة الفعلين : تنير ، تشع)

ج – من الموت والسكون ←—— إلى الحركة (بدلالة الزوابع الحمراء الموجودة فيه)

وفي موضعٍ آخر تؤكد الشاعرة رؤيتها لقبر ابنها على أنه بيت جديد ، فتقول :

١- المصدر السابق ، ص 91 – 92 .

يا (صخريَ) النائي المقيم بمهجتي

أحسبتَ أني صخرةٌ صمّاءُ

سأطوف في البيت الجديد وأنثني

أتلو القصيد كأنّيَ (الخنساءُ) ([1])

لعل أول ما يلاحظه القارئ في هذا المقطع ، هو استحضار الشاعرة لشخصية (الخنساء) وأخيها (صخر) ، وعلى الرغم من أنّ أسلوب استحضار الشخصيات التاريخية يثري النص الشعري الحديث إلاّ أنّ الشاعرة لم توفّق في استحضارها هذا ؛ فهي تحاول أن تقارب بين علاقتي الأخوّة (بين الخنساء وصخر) والأمومة (بينها وبين ابنها) . وشتان بين الاثنتين ؛ فمهما بلغ التفجع والألم على فقد الأخ فلن يبلغ ما بلغه على فقد الابن ، فقد سئل " عبيدة بن أبي بكرة عن موت أربعة : الأب ، والزوجة ، والأخ ، والولد ، فقال عن الأب: مَلِكٌ حارث ، وعن الزوجة : عرس جديد ، وعن الأخ : قصّ جناح ، وعن الولد : صدعٌ في الفؤاد لا يُجبَر " ([2]) .

إنّ الفارق بين أثر وفاة الأخ ، ووفاة الابن أمرٌ لا خلاف عليه ، لكنّ الشاعرة تأثرت بحالة الحزن عند الخنساء ، فأرادت أن تعادل حزنها على ابنها بحزن الخنساء على أخيها ، ففاتها الفارق الجوهري بين الأخوّة والأمومة ، مما جعل هذا المقطع يحسب عليها وليس لها .

وبالعودة إلى رؤية الشاعرة للقبر على أنه بيت جديد ، فقد رأينا في المقطع السابق لهذا المقطع كيف حمل (البيت الجديد) دلالات الحضور والأُنس والحياة ، إلاّ أنّ الشاعرة لا تعبأ بهذه الدلالات في هذا المقطع ، وإنما تحاول استعراض قدراتها اللغوية في استحضار شخصيّتَيْ : (الخنساء ، وصخر) ، الأمر الذي جعلها لا تلتفت إلى الدلالة السابقة ، فلو أنها قالت :

---

[1] ، المصدر السابق ص 92 – 93 .

[2] - ابن قتيبة ، عيون الأخبار ، ج 3 ، ص 92 .

" سأطوف حول القبر " بدلاً من " البيت الجديد " لوفّقتْ أكثر لأنها منذ السطر الأول تحاول ترسيخ شعورها الحزين على فقد ابنها ، وهي بذلك تناقض ما بدا لنا في المقطع السابق من معادلتها للموت بالفرح ، وكأنها هنا تعادل حزنها على ابنها ، بحزن الخنساء على أخيها صخر. مع ذلك ، فهذا لا ينفي حقيقة عدولها عن لفظة القبر إلى لفظةٍ أخرى أكثر تفاؤلاً وهي " البيت الجديد " وهذا يؤكد أنها ما زالت متمسكة بمعادلة الموت موضوعياً بالإيجابية ، وإن كان على صعيد الألفاظ الشكلية وعدم تجاوزها لبلوغ دلالات أعمق .

وللوقوف على المزيد من الأمثلة ، تقول الشاعرة في قصيدة " أيلول ليس بقادمٍ " :

اليوم لي بـــــــيتي ولي وحدي

وليَ الدمـــوع ندىً ولي وجدي

الدمعُ لا لتـــــــفجّعٍ أو حسرةٍ

للذكريات فـــــــــماؤها وِردي

للذكريـــــات الموردات بخاطري

وعبيرها أحلى مـــــــن الوردِ ([1])

في هذا المقطع نقرأ الحزن الشفيف في البيتين : الأول والثاني ، فغياب الدموع الحارقة التي تكابدها الأمهات لفقدهنّ أبناءهن ، وتحولها إلى ندىً شفيف وإنْ حمل جماليةً شعرية ، إلاّ أنه يخرج عن حقيقة الحزن التي يفترض أن نقرأها في قصيدةٍ كتبتها أمّ لابنها الذي غيّبه الموت . لا بل تزداد المكابدة في حديث الشاعرة عن الدموع في البيت الثالث حين ترفض أن يكون الدمع لتفجّعٍ أو حسرة ، وكأنها تترفع عن هذه المشاعر التي من الطبيعي أن تشعر بها الأمهات ، فتحيل حزنها ودمعها للذكريات دون أن يردَ ذكرٌ للابن ، بل وتكرر كلمة (الذكريات) مرتين في بداية

[1] مي سعادة ، أوراق العمر ، ص 63 .

كل بيت دون التصريح بمضمون هذه الذكريات ، فهي حتى في ذكرياتها تبتعد عن التفاصيل ، وهذا عائدٌ بالطبع إلى ما ترسّب في لاوعيها من ضرورة التماسك والثبات وعدم الانجراف وراء مشاعر الحزن الفاجعة ، إلاّ أنّ اللغة تفضح ما بداخل الشاعرة ، فتقول في المقطع الثاني مخاطبةً ابنها :

فتعالَ تحـــــــت الياسمينة نختبي

لا لن يراك سواي خذ وعدي (١)

ترى لماذا تصرّ الشاعرة على لقاء ابنها تحت الياسمينة في جوّ من الاختباء ، لا بل تعطيه وعداً بأن لا يراه أحد ، أليس هذا عائداً إلى إحساسها بضرورة الظهور أمام القارئ في صورة الأم القوية ذات الهيبة لكونها أمّ الشهيد ؟ إلا أنّ اشتياقها لابنها فضح ما بداخلها من عواطف وخرج إلى العلن دون إرادتها ، مما دعاها للتخفي كي لا يطّلع أحدٌ على ما بداخلها ؛ فالشاعرة هنا محكومة بقيودٍ تمنعها من التفكير في ضمّ ابنها أو تقبيله فتعدل عن العواطف إلى التفكير بضرورة اختبائهما

وكأنه من العار أن يرى أحدٌ ما بداخلها من شوقٍ وتلهفٍ لابنها .

وللتأكيد على ما أقول ، فقد أشارت الشاعرة إلى ترفّعها عن البكاء على ابنها بشكلٍ واضحٍ وصريح . ففي قصيدتها (صامتٌ) تقول :

لست أبكي على الشهيد فحاشى

إنّ دمعي علـــــى البلاد لهامِ

إنْ يكن في دمـــاك بُرءُ بلادي

حبذا الموت شافياً للسقامِ (١)

---

١ المصدر السابق ، ص 83 .

أيّ أمّ هذه التي لا تذرف دمعةً واحدةً على ابنها ، وتهمي دموعها على البلاد ؟ أوليس في ذلك مبالغة غير مقبولة ؟ ألا يشعر القارئ معي بوجود مانعٍ قوي يحدّها من التعبير بعفوية عن صدق مشاعرها ؟ وأي قيدٍ ذاك الذي يدفعها لحبس عاطفتها إكراماً للشهادة ؟ أتراه قيد المجتمع الذي تجاهل مشاعرها الإنسانية وطالبها بالهيبة لمجرّد أنها أم الشهيد ؟ أم هو قيد الدين الذي أعلى منزلتها فغدتْ أماً لشهيد يحظى بأرفع المنازل عند ربه ؟ أم هو قيدها الذاتي ؟ إنّ هذه الأسئلة تبقى مفتوحةً ، وما عرضي لها سوى محاولةً لفتح باب التساؤل عن سرّ هذا القيد الذي حرمَ الشاعرة من أن تعبّرَ بعفوية كاملة كأيّ أمٍ فقدت فلذة كبدها .

الاتجاه الثاني : بهجة الأم

كتبت الشاعرة مي سعادة في بقية أبنائها : (حنا ، وسليم ، وليلى) تسع قصائد محملةً بطابع البهجة والفرح اللذين قلما وجدناهما في قصائد الشاعرات السابقات : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح .

ولعل هذا عائدٌ إلى الشعور بالاستقرار النفسي الذي عاشته الشاعرة كزوجة أولاً ، وكأمّ ثانياً ، مع الأخذ بعين الاعتبار تجاوزي لحادثة وفاة ابنها " نقولا " وما ألحقته الحادثة من ألم في نفسها .

فقد عاشت الشاعرة استقراراً زوجياً بدليل القصائد العديدة التي كتبتها في زوجها [٢] فانعكس ذلك على أمومتها ، فبرزت كوجهٍ مشرقٍ في قصائد الأمومة في الشعر العربي المعاصر ، خلافاً لحالة الصراع النفسي الذي عانته الشاعرة جليلة رضا إثر غياب الزوج ، الذي من المفترض أن

---

[١] مي سعادة ، أوراق العمر ، ص 58 – 59 .
[٢] انظر ، مي سعادة ،أوراق العمر ، قصيدة أحبك و قصيدة أنتظر الرسالة و قصيدة ماذا أهديه.

يكون لها العون في تحمل مصاب ابنها . إن هذه الإشارة السريعة للاستقرار النفسي في حياة الشاعرة مي سعادة ما هي إلاّ مفتاح للكثير من البهجة التي سنقرؤها لاحقاً في قصائدها .

أولاً : التغني بالصفات الجمالية للأبناء .

إنّ هذا العنوان ليس جديداً في مضمونه فيما يخص شعر الأمومة ؛ فقد تناولت الشاعرتان السابقتان : هند هارون ، وسعاد الصباح عدداً من الصفات الجمالية لابنيهما . لكن الفارق هنا أنّ الشاعرة مي سعادة تغنّت في أبنائها الأحياء خلافاً لما كتبته الشاعرتان السابقتان في ابنيهما الراحلين .

والفارق هنا واضح ، فعندما تكتب الأم الشاعرة لابنها المتوفّى فهي تبقى تحت تأثير انفعالٍ وجداني يدفعها للكتابة عن هذا الابن ، ولربما تنحو منحىً اللامعقول فيما يخص أوصافه كما حدث مع الشاعرة سعاد الصباح في (وهم البطولة) ، وإن كان هذا الأمر لا يقتصر فقط على الابن المتوفى ؛ فقد تنحو الأم لشدة محبتها لابنها منحىً اللامعقول في وصفه ، لكن تبقى الكتابة عن الابن المتوفى ذات طابع وجداني لا يخلو من تأثير الحزن مبتعداً عن حقيقة التغني بالفرح والابتهاج وليس الألم والحزن ، وبالعودة إلى الشاعرة مي سعادة فالقارئ يلحظ في تغنيها بصفات أبنائها الجمالية أنها شملت الذكور والإناث دون أن تنحاز لأحد على الآخر ، لكن الفارق يبقى في خصائص الموصوف ؛ إذ تختلف من ابن لآخر ، وللتمثيل على بهجة الأم في تغنيها بصفات أبنائها الجمالية ، اخترتُ نصوصاً من ثلاث قصائد ؛ الأولى في ابنها البكر (حنا) ، والثانية في أصغر أبنائها (سليم) والثالثة في ابنتها (سلمى) ، وأثناء تحليلي قمت بربط هذه النصوص معاً واقفة عند نقاط التشابه والاختلاف فيما بينها .

أبدأ أولاً فيما كتَبتْه ُالشاعرة في بكرها (حنا) وهو من قصيدة بعنوان (وأبقى أدور أدور) تقول فيها الشاعرة :

تقدّم مـــــنّي فـــتىً يـــافعُ

صـــــــبوح المحيـــــا

لـــــــطيفاً بـــــــهيّـــا

أديـــــــباً رشيـــــــــقا

يفـــــوح رحـــــــــــيقا

فقلت ُأبي ذا الفتى طامـــعُ

أَمَـــا من سَنـــِي له رادعُ (١)

في هذا المقطع تستخدم الشاعرة أسلوباً مغايراً في الوصف يجعلها تقترب قليلاً من الشاعرة سعاد الصباح في " الابن الحبيب " فهذا المقطع لا يحمل أية إشارة الى أنّ هذا الفتى هو ابن الشاعرة ، مما يترك النص مفتوحاً على أكثر من دلالة لحقيقة هذا الفتى ، مستبعدين أن يكون ابنها ، ولعلّ الشاعرة وفّقت في استخدامها كلمة (فتى) في صيغة التنكير ، كي تستطيع التقاط الصفات لهذا الآخر المجهول بالنسبة إليها ، وبالتالي فالصفات التي عادت عليه : صبوح ، لطيف ...هي صفات خارجية تقف على حدود الشكل الخارجي للآخر دون التفات للصفات المعنوية ، وهذا يُحسب لصالح الشاعرة التي تحاول إيهام القارئ بعدم معرفتها لهذا الفتى . أضف إلى ذلك أن الشاعرة في قولها : " فقلت ُأبي ذا الفتى طامعُ " تترك القارئ يعيش تلك الدهشة التي أحدثها هذا الفتى الذي يقترب منها ، لكنها سرعان ما تترك القارئ يسقط في مفارقة عمرية بينهما فهو

---

١ - المصدر السابق ، ص 151 – 152 .

فتى شاب ، وهي امرأة كبيرة في العمر بدليل قولها : " أما مِن سنيّ له رادعُ " مما يفتح العديد من التساؤلات لدى القارئ عن مبتغى هذا الفتى منها .

ولا تقف الشاعرة عند هذا وإنما تسير بالقارئ في أفقٍ من المفارقات حين تقول :

وبين الحضور الغواني

لعرش الجمال الأماني

فمدّ ليأخذ إحدى يديّا

وشــدّ الذراع عليّا (١)

تحاول الشاعرة لفت انتباه القارئ إلى هذا الفتى الغامض الذي ترك كلّ الجمال واختارها، وهي بذلك تستخدم أسلوب التشويق ، لشد ّالقارئ إلى معرفة سرّ هذا الفتى الجريء الذي أخذ يدها وشدّ عليها الذراع .

وتكمل الشاعرة تصعيدها في اللغة التشويقية ، فتصف ما اختلجها من شعور :

لقد جُنّ بـــــي خافق للنغم

فثار ليقـــــــذف تلك الحمم

دماً أحمراً بالــسنين اصطدم

فدمّر ما عمّرتـــــــه ُالحِكَم

وصرح الـــــــقيـــــم (٢)

بالنظر للأفعال الواردة في المقطع : (جنّ ، ثار ، يقذف ، اصطدم ، دمّر) نجدها أفعالاً توحي بالتوهج والثورة ، وكأنّ الشاعرة تصف بركاناً ، ولعلّها حين صرفت كلمة (أحمر) الممنوعة من

---

١ المصدر نفسه ، ص 152 .
٢ - المصدر السابق ، ص 153 .

الصرف أرادت لفت انتباه القارئ إلى هذا اللون الذي خرج عن قاعدته النحوية ليزيد من دلالات التوهج في النص ، إنّ هذا المقطع يبعد القارئ عن ظلال الأمومة ؛ فهو أشبه بتلك المقاطع التي كتبتها الشاعرة (سعاد الصباح) في (الابن الحبيب) ، وإنْ اختلف الأسلوب بينهما ؛ فالشاعرة مي سعادة تحاول أن تجعل القارئ أكثر حيرة وتخبطاً مبتعدةً به عن أي احتمالٍ من شأنه أن يقود القارئ لحقيقة هذه العلاقة ، بدلالة هذه المشاعر المتأججة والتي تموج عادةً في قلب المرأة العاشقة تجاه الرجل .

الأمر الذي يزيد من شدة المفارقة في المقطع الأخير من القصيدة حين يقول :

وأبقـــى أدور أدورُ

على النغم الخافـــــقِ

على خده العابـــــــقِ

على حبه الـــــــفائقِ

على غصنه الأخـــــضرِ

على بِكريَ الأسمـــرِ ([1])

إنّ الشاعرة التي أوهمت القارئ باستحالة أن تكون العلاقة بينها وبين هذا الفتى علاقة أمومة ، نجدها تضع القارئ في البيت الأخير أمام مفارقة كبيرة يصطدم من خلالها بالحقيقة والواقع ؛ فهذا الفتى هو ابنها ، وأي ابنٍ ، إنه بِكرها .

إنّ هذا الأسلوب التشويقي في جعل القارئ مشدوداً لمعرفة حقيقة الآخر الذي تغنّت بصفاته الشاعرة جاء موفقاً خلافاً لما قرأناه عند الشاعرة سعاد الصباح ؛ إذ كانت تستحضر شخصية الآخر / الحبيب دون أن تترك للقارئ إشارة واحدة يستدل من خلالها على علاقة الأمومة بينهما .

---

[1] المصدر نفسه ، ص 154 – 155 .

وقد كتبت الشاعرة في أصغر أبنائها (سليم) قصيدة بعنوان " طار الكبار " تقول في مطلعها :

لم يبقَ قربي مؤنسٌ وســـميرُ

إلاّ الحبيب سمير فهو صغيرُ

طار الكبار وخلّفوا لي وحشةً

وغداً ستكبر مثلهم وتطيرُ (١)

حرصتُ على أن أوردَ هذا المقطع ؛ لما له من حضورٍ نفسي قوي في قلب الشاعرة ؛ فكما هو معروف أن الابن الأصغر يحظى بمحبة في قلب أمه تكاد تفوق بقية إخوته ، لذلك فلا عجب أن يختلف أسلوب التغنّي بصفات الابن الجمالية فهو الأصغر سناً بين إخوته .

تقول الشاعرة :

يا أسمراً تفديـــــــك سمراءٌ لها

قلبٌ يحـــــــــــبك هائمٌ وأسيرُ

مَنْ قال إنّ البيض أجملُ منظراً

يهذي وما هو بالـــــجمال خبيرُ

الناس تشحذ بعض لـــــونٍ أسمرٍ

من شمسنا ، شهدت بـــذاك بحورُ

أفدي بروحي أخمصيـــك فمنهما

يا أصغرَ الفرسان غار حريرُ (٢)

لا بد من الإشارة أولاً إلى خروج الشاعرة إلى صرف ما يمنع من الصرف ، تحديداً في الصفة اللونية (أسمر) : " يا أسمراً ، سمراءٌ ، لونٍ أسمرٍ " ، وقد نظرتُ كثيراً في السبب الذي دعا

1- المصدر السابق، ص 135 .

٢ المصدر نفسه ، ص 135 – 136 .

الشاعرة إلى هذا الخروج خاصة أنها سبق وصرفت اللون الأحمر في قصيدتها السابقة " وأبقى أدور أدور " ، وإذا قلتُ بانسياق الشاعرة وراء الوزن الشعري الذي ألزمها ضرورة هذا الخروج ليستقيم الوزن . فأكون بذلك قد أسلمت للعبارة الشهيرة : " يحق للشاعر ما لا يحق لغيره " ، ولأني لا أحبذ التعويل كثيراً على مثل هذه العبارات ، لذا وضعت نصب عينيّ احتمال أن تكون الشاعرة على علمٍ ودرايةٍ بهذا الخروج ، فأصرّت عليه ؛ كي تلفت انتباه القارئ إلى البعد اللوني الجمالي في ابنها . بذلك يكون هذا الخروج موفّقاً لأنه حمل دلالة لونية أثْرتْ النص ، ولم يكن خروجاً شكلياً أُرغِمَتْ عليه لضرورة القافية . وإذا نظرنا للأسطر الستة الأولى نجدها تدور حول مرتكزٍ واحدٍ هو جمال لون الابن ؛ فالشاعرة حين تتغنى بسمرة ابنها وتفرد للحديث عنها ستة أسطرٍ شعريةٍ ، فهي بذلك تُخرِج اللون من فضائه المادي ، ليصبح عنواناً للجمال تتغنى به الأم . في حين ختمت الشاعرة المقطع بالحديث عن أَخْمَصَي ابنها مباشرة دون فاصلٍ بينه وبين تغنّيها باللون ، وهذا يدلّ على العفوية التي سارت عليها الأم التي تنسجم مع المرحلة العمرية للموصوف ؛ فهو أصغر أبنائها عمراً . ويأتي اختيارها للحديث عن الأخمصين والإشارة إلى نعومتهما في البيت الأخير تأكيداً على هذه العفوية والبساطة ؛ فقد اختارت نعومة الأخمصين ، وقد كان بإمكانها التغني بنعومة الوجنتين مثلاً ، إلاّ أن الشاعرة تريد القول إن كل ما في ابنها جميل بدءاً من سمرة بشرته حتى أخمصيه . وهي بذلك تبتعد عن التصنع في اختيار المفردات فتبدو القصيدة وكأنها كتُبِتْ بماء القلب ، خلافاً للقصيدة السابقة (وأبقى أدور) ، وبذلك تكون الشاعرة قد وُفّقتْ في كلتا القصيدتين ؛ فقد جاءت كلّ منهما منسجمةً مع الابن ومرحلته العمرية .

وتكمل الشاعرة تغنّيها بصفات ابنها الجمالية ، فتقول :

عيناه نافذتـــــــان شعّ ضياهما

صُبحاً عليّ وفـــي المساء تنيرُ

رأسٌ صغيرٌ واعــدٌ بذكائهِ

كم كرّ أسئلةً عليّ تـــــثيرُ (١)

يلاحظ القارئ في السطرين : الأول والثاني ، تغني الشاعرة بعيني ابنها ، وإذا كان التغني بجمال العينين شائعاً في الشعر العربي بين الرجل والمرأة ، فإنّ الشاعرة " مي سعادة " تُعدّ السابقة من بين الشاعرات الثلاث : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح في تغنيها بعينيّ ابنها ، وهذا يؤكد ما أشرتُ إليه سابقاً من التنوع الذي حملته قصائد الشاعرة مي سعادة في الأمومة .

وبالنظر إلى المقطع نلاحظ أن الشاعرة لم تقف عند حدود العينين الماديتين ، وإنما التفتت إلى سمة الذكاء المعنوية لدى ابنها ؛ فالشاعرة في هذا المقطع راوحت بين الصفات المادية والمعنوية للابن .

أما تغني الشاعرة بابنتها (ليلى) ، فقد كتبتْ لها قصيدةً بعنوان : " أهلاً بليلاي " ، تقول فيها :

أهلاً بليلايَ أهلاً كم حلمتُ بها

سمراءُ هــيفاءُ سوداوان عيناها

يا غنج مقلتها ، يا سحر بسمتها

قد علّم الوردَ أن يــحمرّ خداها

يا حسن لفتتها ، يا لــطف خفّتها

لمّا ترفرف كالعصفور كفّاها (٢)

---

١ - المصدر السابق ، ص 136 .
٢ - المصدر السابق ، ص 140 .

يلاحظ القارئ إحاطة الشاعرة بتفاصيل ملامح الوجه بدءاً من العينين والمقلة والبسمة وانتهاء بالخدود ، وهي بذلك تكون قد راعت الصفات الجمالية الفارقة بين أبنائها الذكور وابنتها الأنثى ، فنحن لم نقرأ تغنّي الشاعرة بملامح الوجه لأبنائها الذكور.

أضف إلى ذلك أنها استخدمت مفردات من الطبيعة مثل : الورد ، العصفور ، موظفةً الورد للدلالة اللونية على حمرة خدود ابنتها ، والعصفور للدلالة الحركية على خفّة كفّيها .

وفي هذا الاقتراب من الطبيعة ، واختيار مفردات رقيقة منها دلالة على مراعاة الشاعرة لخصائص الموصوف ، لكونها تكتب عن ابنتها الأنثى التي تمتاز طبيعتها بالرقة خلافاً للأبناء الذكور .

ثانياً : فرحة الأم بولادة أطفالها

حين تُرزق الأم طفلاً ، يتملكها إحساس بالسعادة والبهجة ، وهو ما ترجمته الشاعرة مي سعادة في اثنين من أبنائها : (حنا وليلى) ولعل هذا النوع من القصائد التي كُتبتْ ابتهاجاً بولادة الابن / الابنة قد انفردتْ به الشاعرة مي سعادة عن الشاعرات السابقات : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح ، فلم نقرأ عن إحداهنّ قصيدة من هذا النوع ، وهذا دليل على تنوع أنماط الأمومة في شعر مي سعادة ؛ إذ خَصّ هذا النوع مرحلةً عمريةً غضّةً في حياة أطفالها .

وللوقوف على ملامح فرحة الأم بولادة أطفالها ، لا بدّ من دراسة النصوص الشعرية ، وأبدأ أولاً بقصيدة كتبَتْها الشاعرة في ابنها البكر (حنا) ، عنوانها : (إِغْ إِغَا غِي) ، وهي من القصائد الجميلة التي عبّرت عن فرحة الأم وهي تستقبل بكرها . لكنْ قبل الولوج إلى المادة الشعرية لا بدّ من الإشارة إلى اللغة التي حملها العنوان ؛ فهي لغة مناغاة الطفل ، وهي أشبه

بشيفرة تجمع الأم بطفلها ، بالتالي فالعنوان أعطى القارئ إشارة أولى إلى مضمون القصيدة المرتبط بمرحلة الطفولة وتحديداً في عمرٍ يسبق السنة .

أما نص القصيدة ، فتبدأ الشاعرة في المقطع الأول بمخاطبة أبيها ، تقول :

يا أبا ميٍّ ترى قلبُك حنّا

للقانا ، فأتانا اليوم حنّا

مَلَك جـــاد به الله ومنّا

كيف ياربي أفيك الشكر أنّى (١)

تستخدم الشاعرة في السطر الأول أسلوب النداء الموجّه لأبيها . ولعلّ استحضارها لأبيها ولو عن طريق النداء يحمل شيئاً من فرحة الأم ، فكما هو معروف حين تلد الأم طفلها ، تسرع في إخبار الأقربين بهذا الحدث ليشاركوها فرحتها ، الأمر الذي دفع الشاعرة لاستحضار شخصية أبيها تحديداً كونها أسمت ابنها على اسمه .

إلاّ أنّ السؤال الذي يدور في خاطري هو لماذا قالت الشاعرة في ندائها : (يا أبا ميّ) ولم تقل (يا أبي) ، وكأني بها تحاول لفت انتباه القارئ إلى ذاتها المتمثلة في الاسم ، ولربما يعود هذا أيضاً إلى إحساسها بالفرحة ؛ فهي تحاول أن تكون حاضرةً ولو باسمها حين تزفّ لوالدها بشرى ولادة ابنها البكر .

ومن الملامح الأخرى على فرحة الأم في هذا المقطع ، ما حمله البيت الأخير من أسلوب الاستفهام (أنّى) الذي كشف عن حيرة الشاعرة ، وعجزها عن شكر الله على هذه المنّة ، الأمر الذي يدل على أنّ الشاعرة في أقصى سعادتها التي وصلت بها موصلاً تعجز فيه عن شكر الله لعظيم عطائه .

---

١ ، المصدر السابق ص 120 .

وتكمل الشاعرة في التعبير عن فرحتها قائلة :

إِغْ إِغَــا غِـــــي إذا فُهتَ بـــها

أعذبُ الشِّعرِ على القلب المُعنّى

كيف يغدو قلب (ميّ) أنْ غدا

نَظَمَ الأشـــعارَ (حنّا) والمُعَنّى

فإذا غنّى أبـوه لـــــــــيلـــــةً

قرعَ الكاسَ على الكاس وغنّى (١)

يحمل السطر الأول تصعيداً لعاطفة الأمومة ؛ إذ تعجز الشاعرة عن التعبير عن حبها وفرحها بابنها فتتحدث بلغته المبهمة ، التي لا تعدو أن تكون في منظور اللغة مجرّد أصوات لا معنى لها ، إلاّ أنها تحمل الكثير من معاني العطف ، والقرب ، والمحبة إذا ما قيست بمنظور الأمومة ، وهنا تكمن روعة التعبير ؛ فهذه المناغاة أصبحت بمثابة لغةٍ مشتركة تقترب فيها الأم من ابنها . وهذا عائدٌ إلى فرحة الأم التي تجاوزت حدود المنطق واللغة ، فخرجت من فضاء التعبير المفهوم إلى فضاءٍ آخر لا يخضع لمنطق سوى منطق الأمومة .

أمّا بالنظر للسطرين : الثالث والرابع ، فيلفت انتباهي استخدام الشاعرة للأسماء (مي) و (حنا) دون إشارةٍ إلى رابط الأمومة بينهما . مما دفعني للتساؤل عن السبب ، خاصة أنّ الابن في هذا النص لم يبلغ السنة ، أي أنّ التصاقه بالأم أشدّ ما يكون ، والعاطفة بينهما في أوجها مما يوجب نداءه بـــ : (بني) أو (ولدي) . وبعد النظر فإني أحيل ذلك إلى الرابط المشترك الذي وضعته الشاعرة بينهما وهو (نظم الشعر) حين قالت : " نظم الأشعار حنا والمُعنّى " والمُعنّى هو قلب الشاعرة ، فهي تتمنى أن ينظم ابنها الأشعار وهي بذلك تنزله منزلة الشاعر قبل الابن ،

---

١ المصدر نفسه ، ص 121 .

وكذلك اسم (مي) ؛ إذ قصدت من ورائه (مي) الشاعرة ، وليس (مي) الأم ، فنقطة الالتقاء بينهما في هذا الموضوع تحديداً هو نظم الشعر ، لذلك تكون الشاعرة قد وُفّقتْ في ذكر اسمها واسم ابنها دون الإشارة إلى رابط الأمومة بينهما .

أما صلة نظم الشعر بفرحة الأم بطفلها ، فلا شك أنّ الشاعرة كغيرها من الأمهات ، تتمنى أن يحمل ابنها شيئاً من صفاتها ، ولكونها شاعرة ، فهي تتمنى أن يغدو ابنها شاعراً مثلها ، وهذا بلا شك ، عامل فرحةٍ وابتهاج ينبع من الأم تجاه ابنها .

في حين تختم الشاعرة المقطع بالإشارة إلى الأب " أبوه " في صورةٍ مليئةٍ بالفرح ؛ فهو يغني ويقرع الكأس ابتهاجاً . وفي هذه الإشارة للأب كعنصر إيجابي يشارك في سير الأحداث بإيجابية ، دليل على سعادة الشاعرة ؛ فالأب هنا يشارك الشاعرة فرحتها بالطفل ، وليس مغيّباً كما بدا عند الشاعرات السابقات . الأمر الذي يدل على حالة استقرار عائلي ، هي بحدّ ذاتها عاملٌ مساعد في إحساس الشاعرة بالفرح لولادتها طفلها .

أما المقطع الأخير من القصيدة ، فقد حمل عدداً من الملامح الدالة على فرحة الأم بولادة طفلها . تقول الشاعرة :

كلّما نمتَ على صدري ضحىً
أملكُ الدنيا وما فـيها مثنىّ
أنت نَبعٌ لـسـروري دائمٌ
أستقي منه إذا ما القلب أنّا
لو على عينـــي بنعليه مشى
لم أقُل يوماً له يا ابني تأنّى (١)

---

١ ، المصدر السابق ص 123 .

يشير البيت الأول والثاني إلى حقيقة شعور الأم التي ترى في قرب ابنها منها ما يشبه امتلاك الدنيا ، وهو أمرٌ تتفق عليه عاطفة الأمومة الحانية . لكنّ الجديد هو التقاط الشاعرة لمشهد يومي وإن بدا عادياً : نوم الطفل على صدر أمه ، إلاّ أننا لم نقرأه سابقاً عند الشاعرات : جليلة رضا أو هند هارون أو سعاد الصباح . وبذلك تكون الشاعرة (مي سعادة) أقرب منهن في الوقوف على تفاصيل عاطفة الأمومة والتقاط مشهدٍ يومي محمّل بدلالات هذه العاطفة .

أما بالنظر إلى السطرين الأخيرين ، فتبرز للقارئ كلمة (ابني) ، علماً أنّ الشاعرة لو استخدمت الاسم (حنّا) بدلاً من (ابني) ، فسيبقى الوزن مستقيماً . لذلك لا بدّ من دلالة دعت الشاعرة لاستخدام هذه الكلمة في هذا الموضع تحديداً . وتكمن هذه الدلالة في الصورة التي التقطتها الشاعرة وهي المشي بالنعلين على عينيها . إنّ هذه الصورة لو أُخذت في غير سياق الأمومة ، فستدل على المذلة ، لكنها حملت بعداً جمالياً لمجرد مجيئها على لسان الأم ، لذلك جاء استخدام كلمة (ابني) الدالة على رابط الأمومة منسجماً مع الصورة التي ذكرتها الشاعرة .

أما ملامح فرحة الأم بولادة ابنتها ليلى ، فقد اخترتُ نصاً من قصيدة (أهلاً بليلاي) تقول فيه الشاعرة :

متى سأربط يا ربي جدائلها

بشعرها ومتـــى تبدو ثناياها

متى ستلبـــس فسطاناً تتيه به

سكرى يراقصها البابا ويرعاها

متى أراها بـــدور العلم ساطعةً

يقول مَن شامها : " الله الله " (١)

---

١ المصدر السابق ، ص 141 – 142 .

لا بدّ أن أشير في البدء إلى اسم الاستفهام (متى) ، الذي تكرر ثلاث مرات في هذا المقطع ؛ إنّ هذا الاستفهام خرج إلى معنى التمنّي ؛ فالشاعرة لا تنتظر جواباً لاستفهامها ، وإنما هي في غاية تشوّقها وتمنّيها لذاك اليوم الذي تتحقق فيه أمنياتها الخاصة بابنتها .

وللكشف عن فرحة الأم بطفلتها ، سأقف عند الأفعال المتعلقة بهذه الأمنيات وأقتصر فقط على الأفعال التي يعود فاعلها على الأم و متعلقات ابنتها : (الفسطان ، الثنايا) . وتأتي الأفعال كالتالي: (سأربط ، ستلبس ، تبدو ، أراها) . إنّ الناظر في هذه الأفعال يجدها تشترك معاً في الزمن المضارع ، لكنّ الفارق في ما بينها هو دخول حرف السين _ الدال على الاستقبال _ على الفعلين : سأربط ، ستلبس ، ولم يدخل على الفعلين الآخرين . وبعد النظر في دلالة دخول هذا الحرف على هذين الفعلين تحديداً دون سواهما ، خرجتُ بالنتيجة التالية : في الفعلين (سأربط ، ستلبس) تشير الشاعرة إلى أمنيتين تختصان بابنتها الأنثى ، ولا يمكن أن يشترك أبناؤها الذكور فيهما . فربط الشعر بشرائط هو مظهر تختص فيه البنت عن الولد ، ولبس الفستان أيضاً تختص فيه البنت لا بل تمتاز فيه عن الولد ، بينما يشير الفعلان (تبدو ، أراها) إلى أمنيتين ليستا حكراً على البنت دون الولد . فظهور الثنايا ، والوصول إلى مراتب علمية عالية لا تختصان بأحد الجنسين دون الآخر . لذلك تكون الشاعرة قد عبّرت عن فرحتها بطفلتها من خلال إدخال حرف السين الذي يدل على الاستقبال والتشوّق في تسريع الزمن للوصول إلى اللحظة المطلوبة في أفعال ترتبط بأمنيات خاصة بالابنة ؛ لشعورها باللهفة والتشوق لرؤية ابنتها في ذاك المظهر ، الأمر الذي يعود إلى فرحة الشاعرة بابنتها .

الفصل الخامس
الخصائص الفنية في شعر الأمومة

تمهيد :

في دراستي لشعر الأمومة عند كل من الشاعرات : جليلة رضا ، هند هارون ، سعاد الصباح ، مي سعادة . وقفتُ على عدد من الخصائص الموضوعية والفنية التي تميّز شعرهن ، إذ كان الحديث يجمع بين الأمرين معا ، بحيث يصعب الفصل بينهما .

وإذا تجلى الجانب الموضوعي بالجانب الفني في فصول الرسالة ، فقد تجلت ظواهر فنية في شعرهن جديرة بالالتفات و التنويه ، بوصفها ظواهر فارقة في شعر الأمومة عند شاعراته .

من هنا جاءت هذه الدراسة للوقوف على هذه الخصائص وهي :

أولاً : الصورة الشعرية

ثانياً : التكرار

ثالثاً : التشخيص

رابعاً : الحوار

مستعينةً بالأمثلة الشعرية على كل خاصيّة من هذه الخصائص

أولاً : الصورة الشعرية

عند الحديث عن الصورة الشعرية في نصّ كتبَته ُ الأم في لحظة وجد واحتراق ، لا شكّ أنها ستحمل طابعا مختلفا عمّا لو كانت نابعةً من عاطفةٍ مستقرة . وهذا عائد إلى المصاب المشترك الذي جمع الشاعرات الأربع معاً وهو فقد الابن . وإذا قِسنا عجز الابن العقلي الذي عانت منه الشاعرة جليلة رضا مع ابنها على أنه نوع من الغياب / الفقد ، فالابن حاضرٌ جسدا ، غائبٌ عقلا وفكرا ، فبذلك يكون مصابُ الشاعرة جليلة رضا من حيث المضمون العام شبيها بمصاب الشاعرات اللواتي فقدنَ أبناءهنّ نتيجة الموت ، بغض النظر عن الفوارق بين الحالتين ، ففكرة الغياب وحّدتْ مُصاب الشاعرات معا ، مما انعكس على شعرهنّ ، وبالتالي على صورهنّ .

فالقارئ لشعر الأمومة عند كل من الشاعرات : جليلة رضا ، هند هارون ، سعاد الصباح ، مي سعادة ، يلحظ بساطةً أقرب إلى العفوية البعيدة عن التصنع وبذل الجهد في خلق صور شعرية ذات فضاء تأويلي ، فهي صور بسيطة بالمعنى الذي يُسهّل على المتلقي قراءتها لما تحملهُ من سمة المباشرة ، والبعد عن حشد الطاقات الشعرية الكامنة في الخيال أو الرمز . وإذا كانت أهمية الصورة بالنسبة للناقد تنبع من كونها "وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعرمن الواقع وهي إحدى معاييره الهامّة في الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نَسَقٍ يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه " [1] فإنّ الخيال يُعَدّ " المدخل المنطقي لدراسة الصورة " [2] وهو ما بدا مُغيّباً

1_ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص7

2- المرجع نفسه ، ص9

في الكثير من نصوص الأمومة . والأمثلة كثيرة على ذلك ، ففي قصيدة (بين عالمين)

تقول الشاعرة جليلة رضا :

ولدي الوحيدُ عَلَامَ تضحكُ في الفراشِ وتبتسمْ

ولمن تشيرُ وما أمامكَ ها هنا غير الظُّلَمْ

نمْ هادئا أقلقتني متحركاً دعني أنمْ

عذبْتَ أمكَ يا فتى عذبتني حتى العدمْ (1)

إن هذه الصورة أقرب إلى المشهدية الدرامية لاعتمادها على الوصف والحوار والسرد ، فالشاعرة حين التقطت مشهد ابنها وهو غير مستقر في فراشه ، وحاورتهُ بحوار من طرف واحد ، إذ غيّبتْ صوت الابن ، لم تترك لخيالها صدىً يخترق حدود الوصف المشهدي . فالقارئ يصطدم بالنقل الحرفي للواقع مع تغييب للخيال، مما يجعل النص قريبا إلى المباشرة النابعة من عفوية الإحساس الذي دفع الأم لكتابة هذا النص .

وهذا لا يقتصر على الشاعرة جليلة رضا ، ففي قصيدة (من وحي السماء) تقول الشاعرة هند هارون :

يا قلبُ ما أقسى الوداعْ

وحدي أظلّ مع الصراعْ

رحلَ المسافرُ بالسفينْ

والعمر تطويهِ السنونْ (2)

1_ جليلة رضا ، أنا والليل ، ص163

2- هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، 225

تعبّر هذه الأبيات عن شعور الأم إثر غياب ابنها ، لكنها جاءت في صورة بسيطة وعفويّة . إذ لا يختلفُ اثنان حول قسوة الوداع ، وعندما تريد الشاعرة التعبير عن هذا المعنى ، فعليها أن تخلق صورا جديدة ، لا أن تنساق وراء حزنها ، وتقبع تحت سيطرة التعبير المباشر الذي يقتل الشعرية و ينحو منحى النثر لا الشعر .

إلا أن هذه البساطة في الصور لم تقتصر على حالة الحزن التي دفعت الشاعرة للكتابة بهذه الطريقة ، وإنما ارتبطت في شعرها حتى في حالة الفرح . ففي قصيدة (البنفسج والنخيل) تقول :

اليوم تبدأ رحلتي بين الحقول الناضرةْ

حيث السنابل مُبحرةْ

أمواجها الخضراء داعبَها النسيمْ

جنّاتها روضُ النعيمْ (1)

يحمل هذا المقطع بُعدا إيجابيا مختلفا يتعلقُ بنظرة الأم التي لطالما بدتْ في مختلف قصائدها باكيةً و متألمة على غياب ابنها . لكنّ هذه الإيجابية ظلّتْ أسيرة الرؤية السطحية التي تقف على حدود الشيء دون اختراقه ، فنحن أمام صور بسيطة لا تخرج عن قالب الوصف .

إنّ هذا التغييب لعناصر الصورة الشعرية القائمة على الخيال والتكثيف اللغوي يذكرني بما قدّمهُ أدونيس في حديثه عن الشعرية حين وضع أربع طرق للتعبير الأدبي من الناحية النوعية وهي :

1_ المصدر نفسه ص 249

" التعبير نثريا بالنثر ، التعبير نثريا بالوزن ، التعبير شعريا بالنثر ، التعبير شعريا بالوزن " (1)

ولعلّ نصوص الأمومة في الشعر العربي المعاصر أقرب إلى الطريقة الثانية في التعبير ، وهي : التعبير نثريا بالوزن . إذ يصف أدونيس الوزن في هذه الطريقة على أنه " خارجي ، إضافة أنه كمّي لا نوعيّ ، أي أنه ليس عنصرا شعريا " (2)

يمكن تطبيق هذا الوصف على الكثير الغالب في شعر الأمومة ، ففي قصيدة (في طائرة الموت)

تقول الشاعرة سعاد الصباح :

صاحَ بي طفلي المُفدّى وهْوَ مخنوقُ الأنين ْ

ويكِ أمي أدركيني ... ويكِ أمي أنقذيني

أسعفيني بهواءٍ من صمَامِ الأكسجينِ

وخذيني في ذراعيكِ لأرتاحَ خذيني

قرّبيني .. قبّليني .. عانقيني .. أدفئيني

إنني أشعر بالرعشة تسري في وتيني (3)

إنّ هذه الصورة المشهدية المستندة على السرد جعلت القارئ يشعر وكأنه أمام نصّ نثري لا شعري ، وإذا كان الشعر في أبسط مفاهيمه يعني إعادة خلق الواقع برؤية جديدة ، فهذا يكفي للقول إنّ ما كتبتْهُ الشاعرة في النص السابق لا يسمى شعرا ، فلو خلت الأبيات من الوزن والقافية ، لخرجتْ الشاعرة بقصة قد تكون أجود فنيا من الأسطر التي كتبتها ، فقد خلت من الإبداع ، إذ غيّبت الشاعرة

1_ أدونيس ، سياسة الشعر ، ص 22_23

2_ المصدر نفسه ، ص 23

3_ سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص 19

الصور البيانية المرتكزة على التشبيه والاستعارة النابعين من قدرة الشاعرة على التخيل . ولعلي أردّ ضعف الصورة الشعرية في شعر الأمومة إلى إحساس الأم في لا شعورها أنها هي المربيّة والمعلمة ، فمهما كبر ابنها فهو يظل في نظرها صغيرا ، وعندما تكتب عنه ، فهي تظل تحت وطأة إحساسها بصغر ابنها مهما بلغ من العمر الأمر الذي يدفعها لاستخدام صور بسيطة جدا ومباشرة ، وكأنها تحاول الاقتراب من هذا الصغير الذي لن يكبر أبداً .

وإن كان هذا التعليل لا يُبيحُ للأم الشاعرة هذه الركّة ، والبساطة في الصور . إلا أنه يبقى مجرد محاولة لتفسير ضعف الصورة في شعرها .

أما في ما يخصّ الشاعرة مي سعادة ، فبدت صورها الشعرية المتعلقة بابنها الفقيد نقولا أكثر اتزاناً ووعيا من حيث المضمون ، بحكم ذاك القيد الذي تناولْتُهُ سابقاً وهو نيل ابنها مرتبة الشهداء .

إلا أنّ هذا الاتزان الذي حدّ كثيراً من عاطفتها لم يكن لصالحها من حيث الجانب الفني ، فقد كانت أكثر الشاعرات حرصاً على الحدّ من خيالها والبعد عن تلك الذروة الشعرية التي تخلق مساحات من التخيّل و الإبداع ، فجاءت صورها الشعرية مقيّدة ومحكومة بقوالب صنعتها الشاعرة .

ففي قصيدة (وشوشات العيد) تقول الشاعرة :

أيُّ قُبْحٍ ينالُ أمَّ الشهيدِ
عندها من جماله الآياتُ
أيُّ جُبْنٍ ينالني كيف يدنو
وسجاياكَ عندي الرادعاتُ
فالمروءاتُ والهوى و وفاءٌ
والبطولاتُ والرؤى الشامخاتُ

كلها منكَ للفؤادِ رجاءٌ

ونداءٌ وحافزٌ وسماتُ (1)

قبل النظر إلى الصورة الشعرية في هذا المقطع أودّ لفت نظر القارئ إلى الجانب المضموني القائم على فكرة الصراع التي تعيشها الأم والتي عبّرتْ عنها لا شعورياً ، فهي في قمة انكسارها ، مما دفعها لاستخدام الاستفهام الإنكاري في السطرين الأول و الثالث لدفع الحزن الذي يعتصرها ، وكأن صورة أمّ الشهيد هي صورة مقدسة لا يشوبها قبحٌ أو جبن ، مما يجبرها على التماسك والاتزان . أما علاقة هذا الجانب المضموني بالصورة الشعرية ، فقد أردتُ التنبيه إلى أن موضوعاً يُقام على كلّ هذه القيود لا ينسجم مع حقيقة الشعر المتحررة من القيود ، والداعية إلى الخلق والإبداع . مما يعطي تصوّراً أوليّاً لطبيعة الصور الشعرية التي سيقام عليها هذا الموضوع ، فكيف ستخلق الشاعرة صوراً جديدة ذات فضاء شعري رحب وهي في الأصل مقيّدة بكل هذا الصراع النفسي الذي يحرّضها على الاتزان و كبح عواطفها لمجرّد أنها أم الشهيد .

ولعلّ النص السابق لا يختلف كثيرا من الناحية الفنية عمّا قرأناه عند الشاعرات السابقات ، فالشاعرة استخدمت صورة فوتوغرافية معتمدة على الوصف ، مع تغييب لأي من الصورتين :البيانية أو الرمزية. فالشاعرة لا تكلّف نفسها عناء التشبيه أوالاستعارة أو المجاز اللذي تقوم عليه الصورة البيانية . كما لا تحاول خلق فضاء جديد قائم على التكثيف اللغوي كما هو الحال في الصورة الرمزية .

1_ مي سعادة ، أوراق العمر ، ص60-61

أما إشارتي لكلا الصورتين : البيانية والرمزية تحديدا ، فلأنهما أقرب إلى طبيعة الشعر من الصورتين : الفوتوغرافية و المشهدية السردية اللتين تقتربان من النثر أكثر منهما للشعر .

وإذا كانت الشاعرة مي سعادة قد أخفقتْ فنياً في خلق صور شعرية فيما كتبتْه من شعر حول ابنها الشهيد نقولا ، فهي لم تخرج عن حدود العفوية والبساطة في الصور الشعرية التي كتبتها لأبنائها الأحياء . تقول الشاعرة في قصيدتها (سترحل) مخاطبة ابنها سليم :

رويدك يا سـليمُ فـلا تلمـني

وكـن لي بلسمـاً يشفي الكلوما

صرفتُ العمـر تثقيـفاً وهديا

وتربـيـةً وبـددتُ الغيومـا

وقـاكَ اللهُ من رقطاءِ أفعـى

تـدسُّ مع الدلال لـك السموما

فتسـقيك الهيـامَ بغيرِ مـاءٍ

وتُطلعُ في النهار لك النجومـا (1)

استخدمت الشاعرة في هذا المقطع صورتين : الأولى هي الصورة المشهدية السردية وتمثل ذلك في اعتمادها على السرد والعطف . أما الثانية فهي الصورة البيانية وذلك عبر استخدام الشاعرة للاستعارة والكناية في الأسطر الأربعة الأخيرة . إلا أن اللافت للنظر ، هو بقاء الشاعرة في حدود الصورة المشهدية السردية ، على الرغم من كتابتها في موضوع يبتعد عن ذاك القيد الذي رافقها في كتابتها

1_مي سعادة ، أوراق العمر ، 160 _ 161

لابنها الفقيد نقولا ، وهذا يدفعني للتأكيد على الرأي السابق الذي ذكرته من أن الأم حين تكتب في ابنها شعراً ، فهي تظل قابعة في قالب يحدها من تفجير طاقاتها الشعرية ، ويجبرها لا شعورياّ على البساطة في الصور ، والحد من الخيال ، وكأنها

تفترض أثناء كتابتها ثنائيةّ واحدة هي : (الأم والابن) مع تغييب تام لدور المتلقي / الآخر .

على الرغم من ضعف الصورة الشعرية في شعر الأمومة واقترابها من اللغة التقريرية القائمة على " تحديد الأشياء تحديداً مباشراً...فمهمَتها الإشارة أو الدلالة على الحقائق الصادقة الانطباق على الواقع مباشرةً " [1]، فهذا لا ينفي ما حملتهُ من صدق العاطفة الذي بدا في ابتعادها عن التكلف والتصنع ، فبدت الصور وكأنها نابعة من قلب الأم المنفطر إلى الورق مباشرة ، وهذا ما يميزها عن سواها .

ثانياً : التكرار

يمثل التكرار ظاهرة في شعر الامومة ، سواءً على صعيد المفردات ، كتكرار كلمة بعينها ، أو على صعيد المعنى ، كتكرار المعنى ذاته بمفردات مختلفة .

وهذا عائد إلى وحدة الموضوع الذي جاء فيه شعر الامومة ، وهو الكتابة عن الابن الغائب ، إذ غلب طابع الحزن والبكاء على هذا الشعر ، مما أتاح الفرصة للتكرار فجاء نتيجة طبيعية لمثل هذه المشاعر المشتركة عند الشاعرات الأربعة ، إلا أن هذا التكرار تفاوت عند كل شاعرة ، فبلغ ذروته عند الشاعرة هند هارون ، إذ امتلأ ديوانها بالتكرار .

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدتها (ويخضرّ الحزن) تقول :

1_ بشرى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 76

أيُّ حزنٍ على رفيف دموعي

أيُّ نورٍ على طيوفِ شموعي

أيُّ نزفٍ على مسارب دمعي

أيُّ وجدٍ على جموحِ ولوعي (1)

إنّ تكرار الاستفهام (أيّ) في مطلع كلّ بيت يأتي استجابةً للألم الذي تكابده الأم ، فهي لم تكتفي باستخدامه مرّةً واحدة ، وكأنها تعيش قلقا يجبرها على تكرار المفردة ذاتها لتفريغ تلك الطاقة من الحزن في هذا التكرار، وإذا كانت وظيفة التكرار هي التأكيد على شيء ما ، فالشاعرة أحوج ما تكون للتأكيد على عذاباتها في هذا الموقف تحديدا ، وهي تتساءل عن سرّ الحزن والنور والوجد والنزف ، وكلها مفردات جاءت لتخدم حقيقة واحدة هي الألم الذي تعيشه الأم .

ومن الأمثلة الأخرى على التكرار ، ما جاء في قصيدة (لقاء الدموع) تقول الشاعرة هند هارون :

وتبقى وجودي هجودي كياني

وتبقى شموعي دموعي

وتبقى وتبقى

وأمضي لألقاك عبر الزمانِ (1)

1_ هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص 127

2_ المصدر نفسه ، ص 84

نلاحظ تكرار الفعل تبقى في الأسطر الثلاثة الأولى ، فهو نابع من إصرار الشاعرة على فكرة بقاء ابنها وعدم غيابه . وفي هذا تعويض نفسي تحاول من خلاله الشاعرة التركيز على فعل واحد وتكراره لما يحمله هذا الفعل من معان نفسية لديها .

لم يقتصر ديوان الشاعرة هند هارون على تكرار الكلمة ذاتها ، وإنما ظهر عندها التكرار في المعنى الواحد . ففي قصيدتها (وحدة الأمومة) تقول :

وتفيضُ عيني بالدمـــــوع

تنسابُ مـــا بين الضلـــــوع

تروي المشاتل والبساتين العطاش

ودمـــي يمزق كل عرق نابـــضٍ

ويمـــــوجُ في القلـــب انتعـــاش (1)

ثم تقول في مقطع آخر من ذات القصيدة :

وأرى بحاراً من دموع

وأحسُّ نهراً من دمـــاء

كلٌّ يسيـــرُ إلـــى اتجاه

فـــي زحمـــــــة الدربِ

ويكـــادُ يوغل في المتاه

بـــمـــواســـدِ القـــلـــبِ (2)

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 132

2_ المصدر نفسه ، ص 133

المعنى العام في المقطع الأول دال على حزن الشاعرة عبر ثنائية : (الدموع والدماء) فكل من الدموع الفائضة من عين الشاعرة والدم الذي يمزق عروقها دليل على شدة حزنها .

في حين لا يختلف المقطع الثاني عن الأول من حيث المعنى ، إذ تجتمع فيه ذات الثنائية (الدموع والدماء) فبحار الدموع ونهر الدماء هما أيضاً دليل على شدة الحزن ، وبالتالي فكثرة الدمع والدم قادت إلى معنى واحد كررته الشاعرة في المقطعين السابقين ، ولو حذفنا أحد المقطعين فلن يؤثر في سير القصيدة ، فكلاهما يحملان ذات المعنى .

ويظهر التكرار عند الشاعرة سعاد الصباح ، ففي قصيدتها (أحبك حباّ كثيراّ) تقول :

وما زلتَ أنتَ المفدى ... وما زلتَ أنتَ الأثيرا

وما زلتَ حلمي المرجى ... وما زلتَ عندي الأميرا

وما زلتَ نوراّ لعيني ... وما زلتَ حبي الكبيرا

وقد كنتَ أول حُبٍّ ... وما زلتَ أنتَ الأخيرا (1)

إن هذا التكرار لجملة (ما زلت) يذكرني بتكرار الفعل (تبقى) الذي قرأناه عند الشاعرة هند هارون ، وكأن الشاعرتين تتوحدان على فكرة ضرورة بقاء الابن وحضوره في وجدانهن برغم غيابه .

وفي قصيدة (سؤال) تقول الشاعرة سعاد الصباح :

يا أيها الصغار هكذا قسا بنا القدرْ

وهكذا اغتال أعز ما لعمري ما ادخرْ

وهكذا طوى حبيباّ كان في عمر القمرْ

1_ سعاد الصباح ، إليك يا ولدي ، ص34

وهكذا أضرم في قلبي اللهيب فاستعرْ

وهكذا هوى الضياء من سمائي وانتحرْ (1)

لا شك أن القارئ يلحظ تكرار كلمة(هكذا) القريبة إلى فن النثر منها إلى الشعر ، وهذا دليل على الانفعال القوي الذي تكابده الأم لغياب ابنها مما أغلق أمامها حدود الإبداع والاختيار في المفردات ، وجعلها تقف على كلمة واحدة تكررها وكأنها تستحضر فيها جل ما يجول في خاطرها من تقريرية وتأكيد على حزنها .

إلا أن الشاعرة مي سعادة ابتعدت قليلاً عن هذا التكرار ، فقد سبق وذكرت أنها أكثر الشاعرات تنوعاً فقد كتبتْ لأبنائها في مختلف مراحلهم العمرية ، وبذلك تكون قد كسرت طابع التكرار ، إلا أنها لم تنج منه في حديثها عن ابنها الفقيد نقولا .

ففي قصيدة (وشوشات العيد) تقول :

أترى ههنا الحياةُ نقولا

أمْ ترى بعدها هناك حياةُ

أترى العمر غانياتٌ ولهوٌ

أمْ جهادٌ ووقفةٌ وثباتٌ

أتراه مصالحٌ وخنوعٌ

أمْ ترى العمر عفةٌ وهباتُ (2)

1_ المصدر السابق نفسه ، إليك يا ولدي ، ص36

2 _ مي سعادة ، أوراق العمر ص 61

إن هذا التكرار للاستفهام يوحي بالألم الذي تكابده الشاعرة إثر فقدها لابنها ، فهي لا تستفهم بغرض نيل الاجابة بقدر ما تحاول تعزية نفسها وتقويتها لتحمل المصاب . ولعل القارئ يلحظ اشتراك الشاعرات في مصاب واحد قادهن إلى هذا التكرار وهو غياب الابن ، فتبدو الأم أضعف ما تكون وهي تكتب عن فلذة كبدها الغائب ، فتستولي عليها معان واحدة هي الألم والحزن وبالتالي تنحصر دائرة المفردات لديها ، مما يؤدي إلى تكرار بعضها كردة فعل طبيعية لما أصابها من معاناة .

وإذا كانت الشاعرة جليلة رضا قد فقدت ابنها كبقية الشاعرات عبر غيابه العقلي ، فقد اشتركتْ معهن في خاصية التكرار ، إلا أن التكرار عندها لم يكن على صعيد الكلمة وإنما على صعيد المعنى ، فالقارئ يلحظ نبرة التذمر والشكوى التي طغت في الكثير من قصائدها التي كتبتها في ابنها.

ولعل قصيدة (دعاء الأمومة) من أبرز القصائد التي حملت تكراراً لمعاني التذمر والشكوى .

تقول الشاعرة معاتبة ربّها :

لِمَ هذي القسوة الكبرى على قلبٍ شريدِ

لِمَ تعذيبي وإذلالي بتعذيب وحيدي

أحسبتَ اليوم إيماني أقوى من حديدِ

وأنا يا رب شكٌ وذنوبٌ وخطايا (1)

يقوم هذا المقطع على فكرة واحدة هي تذمر الشاعرة من مصاب ابنها . إلا أنها تكررُ ذات المعنى في مقطع آخر فتقول :

لِمْ إذن أعطيتني هذا الهوى المشبوب فيّا

لِمَ سلّمْتَ له قلبي وقيدتَ يديّا

1_ جليلة رضا ، الأجنحة البيضاء ، ص103

آهِ لِمْ أفنيتني فيه ولم تبقِ عليّا

لِمَ لَمْ تترك له شيئاً على الدنيا سوايا (1)

في كلا المقطعين بثت الشاعرة ذات المعنى وهو تذمرها وشكواها مما أصابها عبر استخدامها لأسلوب الاستفهام الذي يدل على قمة انكسار الشاعرة ، ووصولها إلى مرحلة من اليأس و الألم .

ثالثاً : التشخيص

وهو من الخصائص الفنية التي انفردتْ بها الشاعرة هند هارون عن سواها من الشاعرات .

وهذا لا يعني عدم استخدام بقيّة الشاعرات لأسلوب التشخيص ، لكنّ استخدامهن له لم يشكل ظاهرة تستدعي الوقوف عليها ، خلافا للشاعرة هند هارون إذ بدا التشخيص سمةً واضحةً تميّز أشعارها .

ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدتها (تكتبني الحروف) ، تقول فيها :

اليومَ تكتبني الحروفُ إذا جفا قلمي

وتخطّني أسطورةً للأرضِ للأممِ

وتحيلُ نزفَ القلبِ حبراً قانياً بدمي

من لونهِ غسقُ الغروبِ وجرحُ مُتّسمِ (2)

1_ المصدر نفسه ، ص 104

2_ هند هارون ، عمار في ضمير الأمومة ، ص231

إنّ تشخيص الحروف ومنحها درجةً من الوعي لتمتلك القدرة على الكتابة ، يكسر نمطية التكرار التي امتلأ بها ديوان الشاعرة . فالتشخيص يمنح النص حيويةً ويجعله أكثر تفاعلاً مع القارئ، فهو يسير به إلى فضاءٍ من التخيّل الجميل ، مبتعداً عن تقريرية الحزن التي لمسناها في شعر الامومة عامة .

تقول الشاعرة في قصيدة (وحي السماء) :

وشعرتُ بالفرح الحزينْ

و أخذتُ تذكرة السنينْ

أُملي عليها بعضَ أفكاري (1)

يأخذ الفرح عند الشاعرة المليئة بالعذاب بُعداً جمالياً ، فهو فرح حزين ، وفي هذه الضدية تكمن جمالية البيت الذي جمع بين النقيضين و كأنهما يشتركان معا في ذات الحضور الوجداني في نفس الشاعرة .

وفي قصيدة (وحيدي ثورة) تقول الشاعرة :

ربيع العمرِ يُذهلهُ

عذابٌ يقتل الصّنما

ويمضي في تمرّدهِ

وأمضي أُنشدُ النغما (2)

1_ المصدر السابق نفسه ، ص226

2_ المصدر نفسه ، ص 110

تتجاوز الشاعرة في تشخيصها للربيع والعذاب حدود المباشرة ، فالنص يُفتح على تأملات جديدة تجعل القارئ ينجذب إليه ولا يسأمه ، خلافاً للتقريرية الجافة التي تقيّد خيال القارئ ، وتجعله يسير في طريقٍ ضيّق ومحدود ، لا يفضي إلى الإبداع .

رابعاً : الحوار

انفردتْ كلا الشاعرتين : جليلة رضا ، وهند هارون بتوظيفهما لخاصية الحوار التي تعدّ قريبة إلى فن النثر منها إلى الشعر .

ولعلّ توظيف الحوار في نصّ شعري يتطلب من الشاعر قدرةً على خلق فضاءٍ جديدٍ يسمح فيه لهذع الخاصية بالامتزاج مع الشعر . مما يعني إضفاء عناصر الشعر المتمثلة في التكثيف اللغوي ، والصور على هذه الخاصية ، كي تصل إلى القارئ وكأنها جزء من النص الشعري ، وليست دخيلةً عليه . وقد برزتْ هذه الخاصيّة في قصيدة (فات الأوان) للشاعرة جليلة رضا ، إذ شكّلَ الحوار بؤرةً مركزيّةً يستند إليها النص . تقول الشاعرة :

همستْ فتاتي الحلوة النشوى ... هذا الوجومُ بغيرِ إنذارِ
عاهَدْتِنـــي أنْ تسردي الشكوى ... ماذا وربّي حَلّ بالدارِ
أنا في انتظار السّرّ والنجوى ... ومضتْ تُقبّلني بإصرارِ
فأجَبْتُ ياذاتي وتكويني ... هُوَ عاصفٌ قد دارَ في ذهني
مـــامـــا نداءٌ منكِ يُشجيني ... ولَكَمْ يبُثُّ النورَ في عيني
لكـــنّ طفلَكِ سوف يدعوني ... "ياجدتي" فأموتُ من حُزنِ [1]

1_ جليلة رضا ، أنا والليل ، ص 116

تقوم الأبيات على صوتين : صوت الابنة القلقة بشأن أمها ، وصوت الأم القلقة بشأن مصيرها كجدّة ، عبر حوارٍ حميمٍ يجمع بينهما .

وإذا نظرنا إلى التركيب الذي قام عليه الحوار بينهما سنجده كما يلي :

أ _ (من) الابنة ـــ خوف الابنة على الام ← (إلى) الأم

ب_ (إلى) الابنة → خوف الأم من الابنة ـــ (من) الأم

إن هذه العلاقة العكسية التي تقوم عليها حقيقة الحوار عند كل من الابنة والأم، كشفت ْملامح الصراع النفسي الذي تعيشه الأم ، فهي في قلق غير مُبرّر إذا قِسناه على المستوى السويّ للأمهات اللواتي يحلمنَ أنْ تُنجب فتياتهنّ أحفاداً ، لينادى عليهنّ بكلمة "جدتي" .

بالتالي فالحوار أثرى الجانب الموضوعي، وكشف ما يدور في باطن الأم من قلق . إلا أنه لم يُقدّم شيئا على الصعيد الفني. فلو نظرنا إلى اللغة ، نجدها مباشرة تخلو من أيّ بُعدٍ دلالي ، وكأنها مُعدّة مُسبقاً لخدمة الحوار وليس العكس . فالأصل أنّ لغة الشعر ثابتة، بمعنى أنها محافظة على سماتها كاعتمادها على الخيال ، وقيامها على التكثيف اللغوي عبر الصور البيانية المختلفة . إلا أنّي أرى خلاف ذلك ، فاللغة عند الشاعرة متحولة ، بمعنى أنها تتخلّى عن سماتها الشعرية لصالح الحوار القريب إلى النثر.

وتكمل الشاعرة :

قالت : وكيف وأنتِ لي أختي ... وصديقتي ورفيقة العمرِ

لا تعبئي ما قيمة الوقتِ ... ما دام فيكِ نضارة الفكرِ

الطفلُ سوف يقول ياتيتى ... فلتضحكي يا أمُّ في بِشْرِ

تمتمْتُ فلأهزأ من الزمنِ ... أنا يا ابنتي ماما فناديني

سأظلّ أسمعها لتهزمني ... وعن الهوى الغدّارِ تثنيني

سأظلّ أسمعها لتسجنني ... في سجنِ أبنائي وتحميني [1]

يلاحظ القارئ كيف قطعتْ الشاعرة خيط الحوار من طرفها عبر التمتمة الدالة على خفض الصوت ، لتؤكد للقارئ أنّ هذا الحوار الذي بدأ وانتهى من طرف الابنة ما هو إلا أداة تزيد من صراعاتها الداخلية ، لذا لم تقابله بالإجابة وإنما أخفضتْ صوتها كي تُعلن انهزامها الكامل أمام هذا الحوار . مما يعني غلبة الحوار الذي فرض نفسه على واقع الأم المعيش وكذلك على لغتها ، وهذا يتنافى مع ما قلته سابقا من ضرورة ثبات اللغة الشعرية داخل النص الشعري ، في حين تتغيّر الخصائص الثانوية كالحوار وفقا لما يقتضيه هذا النص الشعري .

أما الشاعرة هند هارون ، فقد أدارتْ حواراً بينها وبين طيف ابنها الغائب ، وتجلى ذلك في قصيدتها (حوارية الصمت) .

إلا أن هذا الحوار ، وعلى أهميته ، لم يخدم النص فنياً ، فبدا وكأنه مجرّدَ سردٍ للكلمات ، يصلح الكثير منه للحذف ، دون أن يغيّر في سير القصيدة شيئا .

والأمثلة كثيرة على ذلك ، ففي أحد المقاطع الحوارية بعنوان (أرض المتعبين)

يقول الطيف :

تاقتْ إليكِ النهى ... ترنو إليكِ العيونْ

وللحكايا سُرى ... في سحرِ نجمٍ حنونْ (1)

فتردّ الأم :

1_ المصدر السابق نفسه ، ص 151

الأرضُ أرضُ المتعبين

تحكي الأسى تحكي الشجونْ

لا فرقَ أن يقتلَ هابيلٌ أخاه

أن يذبحَ الباغي أباه

أن يقنصَ الجاني الصديقْ

أن يُشعِلَ الدنيا الحريقْ (1)

لا تخفى على القارئ هذه الركّة التي جاءت في المقطع الحواري السابق ، فالشاعرة لم تكلّف نفسها عناء البحث عن مفردات أو صور تصوغ من خلالها إحساسها بالألم لحال الدنيا وقسوتها ، وكأنها تكتب لملء الصفحات ، فبدا الشعر آخر همها . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ففي مقطع آخر تردّ الأم على البيتين الأخيرين اللذين قالهما الطيف :

لا فرق أمريكا تحرّك آسيا

صهيونُ في سيناء في بيسان

في مصر في الصومال في لبنان (2)

إن هذه الأسطر لا ترقى لمرتبة الشعر وكأنها حديثٌ في السياسة أو الجغرافيا . و إذا ما تجاوزتُ إشكالية اللغة النثرية المباشرة التي استخدمتها الشاعر في حوارها ، فلا بدّ من التنويه إلى أن

1_ المصدر نفسه ، ص 152_ 153

2_ المصدر السابق نفسه ، ص 153

توظيف الحوار الذي عُرف على أنه أقرب إلى فن النثر منه إلى الشعر داخل النص الشعري، يتطلب من الشاعر أن يُخرجه عن طبيعته النثرية ليخدم النص الشعري ويكسبه حيوية لا رتابة ، فالشاعرة حين استسلمت لهذه اللغة المباشرة ، والضعيفة فنياً في إيصال صوتها وصوت ابنها دليل على لا مبالاتها في حق الشعر وكأن الهدف الأساس الذي قام عليه الحوار هو ثرثرة أجاعها ليس إلا ، بدلالة طغيان صوتها على صوت الابن الذي لم نقرأ له أكثر من البيتين السابقين . من هنا تكون الشاعرة هند هارون غير موفقة في استخدامها للحوار ، خلافا لما حققته من جودة فنية في استخدامها لخاصية التشخيص .

الخاتمة

بعد دراستي لشعر الأمومة عند كل من الشاعرات : جليلة رضا ، وهند هارون ، وسعاد الصباح ، ومي سعادة . خرجتُ بالنتائج التالية :

أولاً : تطور الأمومة في الشعر العربي المعاصر عمّا كانت عليه في تراثنا العربي القديم، فبعد اقتصارها على أبياتٍ متفرقة وليدة لحظة ما ، جاءتْ في شعرنا المعاصر ضمن قصائد كاملة ، أو ديوانٍ شعريّ يخصها وحدها . وإذا كان هذا التطور يختص بالكمّ ، فقد لاحظنا تطورا كبيراً من حيث النوع ، تجلى عبر اللغة ذاتها ، إذ ابتعدتْ اللغة في شعرنا المعاصر عن مفردات القتال والفروسية اللذين قرأناهما في تراثنا العربي إذ أصبح للأم في شعرنا المعاصر معجمها اللغوي الخاص الذي تبرز من خلاله رؤيتها وفقا للخصوصية التي جمعتها مع ابنها كوقوف الشاعرة هند هارون على غرفة ابنها عمار ، وحديث الشاعرة مي سعادة عن قميص ابنها نقولا.

ثانيا: اختصاص شعر الأمومة بالحديث عن الابن ، مع تغييب للحديث عن الابنة ، عدا ما جاء من قصائد قليلة ، ومتفرقة عند الشاعرتين : جليلة رضا ، ومي سعادة .

ثالثا: الباعث وراء كتابة شعر الأمومة هو غياب الابن ، سواء عن طريق الموت أو الشهادة . وإذا ما اعتبرنا الإعاقة العقلية التي أصابت ابن الشاعرة جليلة رضا على أنها نوع من الغياب لذهاب العقل وبقاء الجسد ، فبذلك تكون الشاعرة جليلة رضا قد اشتركت مع بقية الشاعرات في الباعث نفسه .

رابعاً: اقتراب شعر الأمومة من شعر الرثاء لاشتراكهما معا في غلبة الحزن والتفجع مع تعداد لمناقب المتوفى . إلا أن شعر الأمومة يختلف عن شعر الرثاء في خصوصية المعالجة ، إذ برزت فيه جوانب عدة ، كانت الحد الفاصل بينه وبين شعر الرثاء ، لعل من أهمها :

صدى المكان الذي تمثل في وقوف كل من الشاعرتين : هند هارون ، و سعاد الصباح على أكثر الأماكن حميمية إلى قلب الأم وهي غرفة الابن المتوفى .

و الأشياء الخاصة بالابن ، وهو ما لاحظناه من تلمّس الشاعرات لما تبقى لهن من آثار أبنائهن . خاصة صور الابن المتوفى وما رافقها من لعب وكتب .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

1_ جليلة رضا ، 1959 ، الأجنحة البيضاء ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ،

2_ جليلة رضا، 1961 ، أنا و الليل ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ،

3- جليلة ضا ، 1982 ، العودة إلى المحارة ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ،

4 _جليلة رضا ، 1975 ، اللحن الباكي ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ،

5_سعاد الصباح ، 2006 ، إليك يا ولدي ، دار سعاد الصباح للنشر ، الكويت ،

6_مي سعادة ، 1982 ، أوراق العمر ، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر ،بيروت،

7_ هند هارون ، 1988 ، عمار في ضمير الأمومة ، دار طلاس ، دمشق ،

ثانياً : المراجع

1_ أحمد الحوفي ، 1980 ، المرأة في الشعر الجاهلي ، دار نهضة مصر ، القاهرة .

2_ أحمد زرقة ، 1993 ، أسرار الحروف ، دار الحصاد ، دمشق ،

3_ أحمد الزعبي 2000، التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان ،

4_ أحمد مطلوب 2000 معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مكتبة لبنان ، بيروت

5_أدونيس ، 1985 ، علي أحمد سعيد ، سياسة الشعر ، دار الآداب بيروت

6_أنطونيوس بطرس ،2005 الأدب، تعريفه، أنواعه ، مذاهبه . المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس

7- ابن طيفور أبو الفضل أحمد ابن أبي طاهر الخراساني . 1998 ت 280 هجرية ، بلاغات النساء وطرائف كلامهن و أخبار ذوات الرأي منهن ، وأشعارهن في الجاهلية و صدر الإسلام، دار الفضيلة ، القاهرة.

8_ ابن عبد ربه أبو عمر أحمد بن محمد 1953 .ت 328 . أخبار النساء ، مكتبة صادر ، بيروت

9_ابن قتيبة الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم . 1994. ت 276 هجرية ،عيون الأخبار ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

10_ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم. 1999 . ت 711 هجرية . لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي، بيروت .

11- بسام قطوس ، 2001 ، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان .

12_ بشرى صالح ،1994 . الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

13_ بشير يموت ، 1934 شاعرات العرب في الجاهلية و الإسلام ، المكتبة الأهلية ، بيروت .

14_جابر عصفور 1992 . ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء .

15_ جميل التكريتي، 1990 المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

16_ الخنساء تماضر بنت عمرو بن الحارث ، 1968 ، ت 240 هجرية . شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب من شعر الرثاء ، دار التراث ، بيروت .

17_ خولة أحمد يحيى ، 2003 إرشاد أسر ذوي الاحتياجات الخاصة ، دار الفكر ، عمان .

18_ سامح الرواشدة ، 1995 القناع في الشعر العربي الحديث ، مطبعة كنعان ، إربد .

19_ سيّد صديق عبد الفتاح ،1994 موسوعة الأم في الدين و الأدب والتاريخ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة .

20_ عاتكة الخزرجي ، 1963 أنفاس السحر ، مؤسسة فن الطباعة ، القاهرة .

21_ عبد الرحمن البرقوقي 2006، شرح ديوان المتنبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

22_ عبد القادر الرباعي 1999، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .

23_ عز الدين إسماعيل ، 1988 ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت .

24- كيث كراملينغر ، 2002 مايو كلينيك ، حول الاكتئاب ، الدار العربية للعلوم ،بيروت .
25_ محمد إبراهيم حور 1981 ، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، مكتبة أبو ظبي ، العين .

26_ محمد إبراهيم حور ، 1993 الطفل والتراث ، دار الثقافة والإعلام ،الشارقة .

27_ محمد إبراهيم حور ، 2007 هكذا تألم المعرّي ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان .

28_ محمد غنيمي هلال ، 1973 الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت .

29- المرزباني 1976، أشعار النساء ، دار الرسالة للطباعة ، بغداد .

30_ مرشد أحمد 2002، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف ، دار الوفاء ، الإسكندرية .

31_ مصطفى سويف 1969 ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة .

32_ نازك الملائكة 2002، الأعمال الشعرية الكاملة ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

33_ ناصر شبانة 2002 ، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل _ سعدي يوسف _ محمود درويش _ نموذجا . المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت .

ثالثا : الدوريات

1_ عمر الدقاق 1992، الرومانسية في شعر هند هارون . مجلة الموقف الأدبي ، العدد 253 . ص 15