تجليات المركز والهامش
في القصيدة النسوية العراقية

شهد سلام عبد حسون
جامعة بابل – كلية التربية للعلوم الإنسانية
shahad.sallam@yahoo.com

أ.م. د إيمان عبد دخيل
جامعة بابل – كلية الآداب

مُلخّص البحث

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد سيد المرسلين، وآله الطيبين الطاهرين، وأصحابه المنتجبين، وبعد:

أهتمت الدراسات الثقافية في فترة ما بعد الحداثة بثنائية (المركز/ الهامش) لكسر فكرة المراكز المسيطرة والاهتمام بالفئات المسحوقة، والتي لم تحدد باتجاه معين، بل انعكست على كل مفاصل الحياة، ومن ثم فإن هذه الثنائية أما محكومة بالصراع، أو بحاجة كل طرف منها إلى الآخر، فجاءت الحركات النسوية (المنبثقة من رحم الدراسات الثقافية) مهتمة بالمنتج النسائي و/النسوي، الذي وضع في محل الهامش لمراحل طويلة من عمر الدراسات النقدية، حيث بقيت متمركزة حول الخطاب الذكوري وما ينتجه من نصوص، متجاوزة بذلك ما تكتبه المرأة للتعبير عن ذاتها أو ما يحيطها.

إن محاولة الوقوف عند (المركز/الهامش) في فكر المرأة ومنتجها الإبداعي أخذ اتجاهات عدة، ولعلنا في هذا المبحث حاولنا تحديده من الناحية العاطفية، وكيف ترجمت القصيدة النسوية العراقية علاقة المرأة بالرجل، من زاوية هذه الثنائية، للوصول إلى ما تراه مركزا في علاقتها مع الآخر في مقابل ما تراه هامشا، فجاءت المحاور منبثقة من حاجة الدراسة قبل أن نصل إلى الخاتمة التي تضمّنت أهم النتائج التي خلُص إليها البحث، فقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحيّة : المركز، الهامش، صراع، قصيدة، نسوية، عاطفي

ABSTRACT

Praise be to Allah, peace and blessings be upon our Prophet Muhammad Syed senders, and The God of the good and virtuous, and his companions Almentajabin, and after:

Cultural Studies pays due attention in the post-modern duality (center / Margin) to break the idea of dominant centers and interest groups downtrodden, which did not specify a certain direction, but reflected on all aspects of life, and therefore these bilateral As governed by the conflict, or the need of each party, including the the other, came feminist movements (emanating from the womb of cultural Studies) Women interested in the product and/ feminist, who put in place the margin for long stages of the life of critical studies, where it remained stationed around the discourse of male and produced texts Surpassing what you write women to express themselves or surrounded .

The attempt to stand at (center / Margin) at the thought of women's creative product taking directions several , but publicly in this section we have tried to be determined emotionally , and how it translated Iraqi feminist poem women's relationship with men, and of these bilateral angle, to get to what you see hub in the relationship with the other as opposed to what you see margin , came themes derived from the study needed before we get to the finale , which included the most important findings of the research, the list of sources and references.

Keywords : Centre, margin , a conflict , a poem, a feminist , a passionate

المركز والهامش العاطفي

أظهرت الحركات النسوية عناية رئيسة بشكل العلاقة بين المرأة والرجل، فكانت هناك محاولات تتبنى فكرة الدفاع عن حقوق المرأة، والتعريف بها، لكونها الطرف الأضعف في تلك العلاقة، نتيجة لحالات التهميش المتعددة التي تواجهها المرأة، كما أنها كانت ملزمة بالقراءة الواعية التي لم تغفل سعي الخطاب الذكوري إلى المحافظة على مساحة آمنة لفرض السيطرة والتمركز عاطفيا، إذ "اقتضت مصالح السلطة الذكورية حصر المرأة في قيمتها بالنسبة للرجل، أي في دورها كأنثى.. كزوجة وكأم"[١]، ومن ثم ركزت الحركات النسوية بمختلف اتجاهاتها على "محاولة لتدمير الثابت – أو تهميشه – في الثقافة الذكورية عن المرأة، مثل: المرأة الشيء، والمرأة الدونية، والمرأة المثال، والمرأة الرمز.. لصالح بناء نموذج المرأة الإنسان"[٢].

فظهر مفهوم الجنوسة أو (الجندر) "للإشارة إلى الجوانب الاجتماعية والثقافية للاختلاف الجنسي"[٣] ولتأكيد فكرة أن الأصل في التمييز الجنسوي بين الرجل والمرأة إنما هو ثقافي وليس لاختلاف النوع، فـ "الجنوسة لا علاقة لها بالجنس البشري البيولوجي والأجهزة التناسلية في الإنسان. ففي بعض اللغات نجد التمييز الجنسوي قائما على الفرق بين المذكر والمؤنث وحيادي الجنس؛ لكننا نجد التمييز بين لغات أخرى مرتكزا على الفرق بين الحي وغير الحي، والإنسان وغير الإنسان، وعلى الفرق بين العاقل وغير العاقل، وعلى الفرق بين الذكر الإنسان وغير الذكر، وعلى الفرق بين القوي والضعيف، وعلى اختلافات أخرى لا علاقة لها بالجنس البشري أصلا"[٤]، وعليه ارتبط مصطلح (الجنس) بما هو طبيعي أو بيولوجي، بينما ارتبطت (الجنوسة) بما هو طبيعي مضافا إليه الثقافي[٥]، فشكل الأساس للحركات التحررية النسوية التي أفادت من مفهوم الجنوسة "كعامل تحليلي يكشف الفرضيات المتحيزة المسبقة في فكر الثقافة عموما والغربية خصوصا"[٦]. بمعنى اهتمام المنظرات النسويات بفضح أشكال التحيز الذكوري للرجل في علاقته مع المرأة بسبب الفروق الجنسية، التي شكلت في وعي المجتمعات الذكورية – كمجتمعنا العربي – أصلا للتمييز، فالمرأة لا تتساوى مع الرجل ما دامت مختلفة عنه بايلوجيا، ولها مكانة العنصر الأضعف/ الهامش في هذه الثنائية، التي تفرعت إلى ثنائيات ضدية أخرى ناتجة عن هذا التمييز، شكلت بدورها المادة الأساسية لكل حديث للفكر النسوي، مثل " العقل الذكوريّ مقابل العاطفة الأنثويّة"[٧].

وبالرغم من اتساع الحركات النسوية وتعدد توجهاتها وإتجاهاتها، فإن هناك اتجاهين رئيسين في تحديد شكل العلاقة بين المرأة والرجل (نسويا)، إذ جاءت النسوية الليبرالية – التي تنتمي للموجة النسوية الأولى – بالمطالبة بالمساواة الكاملة للمرأة مع الرجل، فلا تظهر سلطة أحد الجانبين على الآخر[٨]، بينما تجاوزت النسوية الراديكالية – التي تنتمي للموجة النسوية الثانية – هذا المبدأ وسعت إلى إلغائه لأنها تعتقد أن الأصل وراء السلطة الذكورية هو البناء المجتمعي القائم على علاقة المرأة والرجل، فنادت بالقضاء عليه، من خلال تحطيم بناء الأسرة التقليدية، والاكتفاء بالعلاقات الجنسية المثلية بين النساء،[٩] فكانت ثورة على الدراسات النفسية، التي لم تغفل أن الأصل في التكوين البيولوجي الأول للمرأة و الرجل واحد، إذ تتحدد الهوية الجنسية لبذرة الخلق الأولى لاحقا، إلا أنها وجدت أن المرأة ومنذ الأزل تتطلع إلى استكمال النقص والوصول إلى درجة الكمال، نتيجة لإدراكها بنقص العضو الذكري مبكرا، مما يدفعها إلى بذل كثير من التضحيات بصورة سلبية، فدونية المرأة غير مرتبطة بعوامل اجتماعية وسايكلوجية فقط، وإنما لعوامل بيولوجية وفسيولوجية كذلك[١٠].

ولعل من أبرز من ثار عربيا على هذه الفكرة د. نوال السعدواي التي قلبت الطاولة في كتابها الشهير(الأنثى هي الأصل)[١١]

١- (الذات – الآخر)

مركزية الذات/ هامشية الآخر

تعتمد العلاقة مع الآخر/ الرجل بصورة مباشرة على رؤية المرأة لذاتها، والشكل الذي ترسمه لحياتها وثقافتها بشكل عام، ومن ثم فهو أمر لا يمكن تحديده بإطار عام، لأن الشاعرات العراقيات كذوات مختلفة ينتمين لثقافات متعددة، وكل واحدة تتأثر بما عاشته في حياتها، لينعكس ذلك التأثر على نصها. فحين يتم البحث عن إجابة للسؤال عن شكل العلاقة التي أظهرتها الشاعرة العراقية مع الآخر؟ وهل كانت خاضعة وتابعة؟ أم كانت مركزا لعلاقة ثنائية تقوم أساسا على هذه الثنائية؟ وهل توصلت شاعرة إلى فكرة أنها تستغني بشكل تام عن الرجل وتتكفل بحياتها بدونه ؟؟

تُظهر الشاعرة سمرقند الجابري نفسها مركزا لحياة الآخر/ الهامش في قصيدة (بعيدا عنهم) :

إدّخَرْتُ لك حريقاً في دمي
أذيبُ بهِ جليد وحشتك ...
وقنديلين في عينيّ
أغسلُ بضوئهما عتمةَ مسارِبك ...
فبشّر أصابعَك بأزاميلي
سأعلمك دروساً في النحت
لتنجزَ تمثالا من عبيري (١٢)

في هذا المقطع تبرز ذاتها مستقلة عن الآخر، ولا تكتفي بإيراد الحياة فيه بعد أن تذيب جليده وتنير طريقه، لأنها ستخلق منه كائناً حياً قادراً على الإبداع، ليصل إبداعه إلى أن ينتج تمثالا لها تعبيرا عن امتنانه. بهذه الصورة تجد نفسها الأصل/ المركز لاكتشاف حياته ومن ثم تحديد هويته، والتمثال الذي سيصنعه لها تأكيد ودليل قوي على مرورها في حياته. فمن خلاله سيهتدي إلى طريقه إليها في هذه الحياة. هذه التبعية في العموم لا تعني استغنائها التام عنه لكنها الطرف الأقوى.

كذلك في قصيدة لكولالة نوري بعنوان (برهة بين أمل ونزيف)، تحاول أن تعرض شخصيتها من خلالها، وتكون مركزاً لاتخاذ القرار، تقول فيها :

لم أعد أحبك كثيراً
فلديّ زخمٌ من مشاريع. . .
سأستيقظ مبكرّة
وأعاود تماريني
دون أن أتثاءب
والستائر المغلقة للغرفة
لن تغريني بعد الآن . .
ولا تسوؤني حياتك المليئة بعيدا عني !!

تظهر الشاعرة مركزيتها في تحديد القرار وليس بالاستغناء عن الآخر، فهي ستتوقف عن حبه (كثيرا) ولكن هذا لا يمنع أن تحبه فقط. وتُظهر(الستائر) مقارنه بين حالة الإغواء السابقة التي بسببها كانت تابعة له، وبين ثورتها عليه الآن. وعليه يغدو تمردها ظاهريا فقط، لأنها ستمتنع عن ممارسة فعل الحب وليس الحب نفسه :

قد أواعد صديقاً على الشاطئ
دون أن أخشى وقوعه في غرامي.
ولن أثرثر بعد منتصف الليل
بأسئلة غبّية كي أسمع صوتك
لم أعد أحبك كثيراً (١٣)

هذا الانتقال الذي تريده الشاعرة، إنما جاء لرسم صورة جديدة لذاتها تشبه الآخر، فهي قادرة على أن تتوقف عن الممارسات السابقة لتواجهه بممارساته الاعتيادية معها، وتركز على حريتها في الاختيار سواء كان اختيارها له أم احتفاظها به.

والأمر كذلك في قصيدتها (happy new year) التي تؤكد ثورتها على تمركز الآخر حين تقرر أن تحتفل بعيدا عنه :

وأنا ألفٌ بجسدي حولي وحول الراقصين
لم يفهم ذلك الوسيم
كيف أني لا أُلاحظه
كيف انني امرأة من نار وترقص سعيدة بوحدتها
سعيدة أيها الأبله
لأنني ببساطة أحب!!
وحيدة لأن حبيبي ببساطة
كان غبيّاً حين تركني
هذه الليلة.!! (١٤)

لا تأخذ الشاعرة من مشاعرها بوابة لضعفها، بل هي قادرة أن تجمع بين ذلك الحب وبين تمركز ذاتها، لأنها ليست تابع لأحد، ولن تكون على الهامش مع أي شخص، فيكون الحب مركز لدى الشاعرة، ولكنها متحكمة به. في حين تظهر الذات مركزا لدى الشاعرة فرح دوسكي بالنسبة للآخر/ الرجل، نتيجة احتياجه لها، كما نقرأ من ديوانها تائه بذاتي قصيدتها (حقيبة) قولها :

احتويني حبيبتي
احتويني
ولا تبتأسي تصرفاتي المرتبكة قربك
لا تحاججيني
بعثرة أوراقي والواني
معك الآن حبيبتي
اشعر بعبودية إنسان آخر
اعتلاه صدأ جراحات تاريخي .. (١٥)

يظهر التحول الثقافي حين يصرح الرجل باحتياجه إلى المرأة ويطالبها بـ (الاحتواء)، فهو يعلم أن تصرفاته معها قد تحتاج إلى تبرير، الأمر الذي يبقيه مرتبكا من حدوث انفصال تبدو فيه المرأة/ ذات الشاعرة صاحبة القرار.

هامشية الذات/ مركزية الآخر

العدد الأكبر من الشاعرات ارتبطن بالشكل التقليدي للمرأة، التي ترى نفسها ذات مقموعة/ مهمشة تابعة لـ الآخر القامع/المركز، فهي تدخل في فلكه لتلبي مطالبه، وليكمل نقصها الذي تحسه من دونه، ومن ثم تحدد اتجاهها في الحياة من خلاله، كأن نقرأ لـ ناهضة ستار من قصيدتها (رداؤنا الضوء) قولها :

إلى عينيك .... بوصلتي تدلُّ(١٦)

أو نقرأ لها في قصيدة (حوار بنص بوح) :

كلامُكَ الضوء..

يهديني فأعتنقُ(١٧)

هذه الجمل الشعرية تصور رؤية الشاعرة لنفسها بأنها تتبع الآخر في علاقتها معه، ولعلها بعد ذلك تظهر تساؤلا يحيل إلى بحثها عن ذاتها المنصاعة، لتؤكد شعورها بمركزية حضوره من خلال الجواب، وذلك في قصيدتها (أرْجوحتي) :

حاورتُ أسئلتي لتفصحَ ... منْ أنا؟؟

أولستني أرجوحة في كفهِ؟؟

تشتاق آلهتي غبار الشيطنة؟؟؟؟ (١٨)

توضح مفردة (أرجوحة) التي تستخدمها الشاعرة مدى سيطرة الآخر في تحديد الحالة التي تعيشها، فبحركة بسيطة من (كفه) تعلو وتهبط بسرعة عالية، ومن ثم فإن هذا الوصف يأخذنا بعيدا عن فكرة التماثل في العلاقة بين الطرفين، فتظهر ذات الشاعرة الطرف الأضعف، في مواجهة تعتمد أساسا على سيطرة طرف وخضوع الطرف الآخر دون مقاومة.

بينما في قصيدة (لأنك) لـ وداد الواسطي، تظهر الشاعرة قائمة من برقيات الشكر :

شكرا لأنك علمتني

كيف أكون قوية

وكيف أكون برغم الدموع

وفيض الجراح عصية

وكيفَ أكونُ جميلة

ورغم الجفافِ أكونُ ندية (١٩)

تعيش الشاعرة أزمة وجود، فجاء وجود الرجل ليعيد إليها توازنها. لأنها بفضله أصبحت (قوية) و(عصية) قادرة على الخوض في الحياة وتحمل تبعاتها. ثم تستمر بعرض برقيات الشكر لرجل تمكن من تحديد مواطن أنوثتها، فعلمها كيف تكون (جميلة) و(ندية) وغيرها من الصفات المرتبطة بهويتها الأنثوية، قبل أن تختم قصيدتها بجعله الأصل/ المركز لحياتها بشكل عام :

وشكرا لان الحياة

بدون هواك

سراب وزيف

ومحض خيال(٢٠)

لقد ركزت الشاعرة في أكثر من قصيدة على موقع الهامش الذي تعيشه، فكانت في ظل الآخر/ الرجل الذي جعلته المحور المركزي في حياتها. ليكون مصدر فرحها أو مصدر تعاستها، فغيابه الجرح الذي لا يندمل، وبقاءه سر سعادتها. كما في قصائدها (اخرجني ، كي أنسى، شرقية إنا[٢١]، إذا، رحلت بعيدا، دع صوتك، رسائل مبعثرة، ليته)، باستثناء قصيدتها (رهانك خاسر) التي تحاول في خاتمتها الخروج من هذه التبعية، ولكن ليس عن قوة، بل هي ترفض سيطرة رجل ما بالتحديد، وربما ترحل لسيطرة غيره.

ولا يختلف الأمر في بقية المجاميع، كما في مجموعتها (عالم سري) إذ نجد القصائد مثل (لا تنسى، في فضاءك، أنا وأنت، في الليل، ....) وغيرها، ملتزمة بهذا الطابع.

ومثلها الشاعرة فاطمة الفلاحي، التي تسلك طريقا مشابها لسابقتها في أغلب مجموعاتها الشعرية، إذ تضع نفسها في انتظار الآخر – الغائب دائماً – والشوق له والحنين إليه. فلا تظهر الذات مستقلة ولا متحكمة بقراراتها. من مجموعتها (ذاكرة معلقة) نطالع قولها في قصيدة (رحيل) :

انكفأت وأدمعي
فقلصني غيابهُ
حينَ منحني فتوى رحيلهِ [٢٢]

تبرز المركزية حين يقرر الرجل الغياب ويشرعنه بفتوى، لتعزيز قوة حضوره وموقعه بالنسبة للشاعرة، لتبرز من بعدها بموقعها الهامشي، فتلتزم بدمعها ليتقلص حضورها بغيابه ولا يبقى لها غير الانتظار، تقول في (عزفني انتظاره) :

طمس قلبي
حيث أهداني حباً
كطائر السوانح
وأتبعني في مرايا البوارح
ووجعا ينساب
إلى أخمص قدمي [٢٣]

ليظهر الدمع الرفيق المرتبط بغياب الآخر، إذ يفيض دمعها بغيابه كما في قصيدتها (مزار) :

فاض الدمع
من بين أهدابي
أنهارا تجتاح وجنتي
تنابزُني في
جبروتِ غيابك

نتيجة لمشاعر الأسى التي تعيشها الشاعرة، تبقى غارقة بدموعها في انتظاره، فتغدو حياتها أكثر وجعا، ولتصبح مدامعها أنهارا تواسيها في حالة الغياب الذي وصل ليجعلها مزارا للعاشقين :

وتشيدني مزاراً مريداً
يؤمهُ حجرُ العاشقين
ويسُد مداخلهُ

غديرُ صمتك
أصحرتني أوهام اكتمالك
دلني عليك ربما
استدرك قنديلاً
ينير أحلامي (٢٤)

ثم تظهر لنا سببا من أسباب غيابه المتكرر في قصيدة (نصبني على الهامش) إذ تركها وهمشها لأجل امرأة أخرى، يراها شرعية بالنسبة له :

دسني الغدر
بين حواشي دمي
وشرعن حبه لأخرى
وانهماري خارج الجوانح(٢٥)

حالات الحديث عن الغياب تكررت في اغلب قصائد المجموعة (الخَوْن، سعوط، غادرني السلام، تساعفني المساءات، الرؤى،....) وغيرها الكثير من القصائد والأمر كذلك في مجموعتها الشعرية (التيه بين تنهيدتين) إذ يظهر الرجل بالصورة نفسها، وجوده مصدر سعادتها/ غيابه مصدر تعاستها، كونه مركزا لحياتها، فتأخذ قصائدها شكل الشغف والحنين والانتظار الدائم كما في (بسملة عصية على النسيان، أخاف أن يدركني الهوى، ترنيمة على شفة الفجر، تأسرني، أدمنتك، أسيهجرني؟، قبضة مشاعر، كلي ينضح ظلك،....) وغيرها. فهي بين سعيها لامتلاك قلبه وسؤالها عن إمكانية ذلك :

هل حقاً سيخر لي قلبه ساجداً ؟!
ما زلت أنتظره
موشومة بطهر الغيم ،
وبمواسم الخطيئة
التي تشكل مساحاتي
في قلبه (٢٦)

وبين تصوير حالتها من دونه :

بعدك لا شيء لي
إلا خلودك لا يفنى
يدب في مسارب
الروح والقلب (٢٧)

لتبقى حتى آخر لحظة تتساءل بخوف عن تقبلها فكرة الفقدان، وذلك في قصيدة (أسيهجرني) :

أُغنيه
أُرتله
أَترنم به
أيهجرني،
وأنا ممتدة حتى آخر أنفاسه؟ (٢٨)

ما تعانيه المرأة/ الشاعرة وتعرضه كأزمات شخصية لا يعني الانحصار بمشاكل الذات دون إيضاح تفسيرا لأصل المشكلة، إذ تهميش المرأة واقع حين تقابل الفحولة الذكورية بشكل عام وممتد في ثقافة المجتمع التي تحيطها، كما أنه يشكل الوعي العام لذلك المجتمع، إذ تعرض دنى غالي في قصيدتها (في البدء) قولها :

كان الرجل جرحا
والمرأةُ آهة (٢٩)

(كان) ولا زال أصلا متمركزا في ثقافة المجتمع، وبه تم تحديد وضع المرأة تاريخيا وثقافيا، فكان بمنزلة الجرح، وما هي إلا انعكاس صوت الألم الصادر عنه، ولا يتحقق الصدام الواعي أو الثورة على هذا التقليد من دون تحديده وتفسيره أولا، ومن ثم تكتشف المرأة حالات الضعف التي تعيشها، فتحاول الشاعرة ريم كبة في قصيدتها (إختلاف) رسم الواقع العام دون الهرب منه :

الأُنثى
اكثرُ وجعاً
فنساؤكَ حشدٌ
وسباياكَ قبيلة
الأُنثى
أكثرُ صدقاً
فحكاياكَ سرابْ(٣٠)

تبدو القصيدة في حالة عرض لماذا تأخذ الأنثى موقع الهامش في علاقتها مع الآخر، نتيجة (الاختلاف) في الحالة التي تدخل بها إلى هذه العلاقة مقارنة بالرجل، فهي أكثر (صدقا) وأمانة في مشاعرها، وهو ما يجعلها أكثر (وجعا)، إلا أن ما يظهر إشكالا حقيقيا من جهة أخرى هو شعور الأنثى بأنها داخلة في المجموع نتيجة لهذه الصفات، فتبرز مركزية الذكورة في سهولة انتقال الرجل من امرأة إلى أخرى أو الجمع بين عدد أكبر من النساء في وقت واحد، وتقبل المرأة/ الهامش لهذه الحقيقة كونها لا تختلف عن بقية النساء في شيء، وهنا تظهر المرأة عاملا أساسيا في تهميش نفسها :

و أنا
واحدة أُخرى
مثل سوايْ .. (٣١)

٢- الحب (الروح/ الجسد)

لا شك في أن موضوعة الحب موضوعة أساسية من موضوعات الشعر عبر الأزل، فجاء اهتمام الدراسات النسوية بمسألة تمثيل الجسد، والكيفية التي تتعامل بها معه، لكونه يدخل ضمن المحرمات المجتمعية بالنسبة للمرأة، كونها بقيت بعيدة عن الكتابة لعصور، ومن ثم اهتم النقد النسوي بـ "إعادة الاعتبار الجسديّ للمرأة في عالم تتقاسمه مع الرجل، فإنه عمل على استكشاف الكيفيّة التي قام بها الأدب النسويّ في تمثيل عالم المرأة جسدياً وثقافياً ونفسياً"(٣٢) هل كان هناك تمثيل مباشر وكسر لتابو الجسد في موضوعة الحب من قبل الشاعرات؟ أم اكتفين بالتعبير عن الحب روحيا؟؟

منذ البدء أعلنت الحركات النسوية رفضها للثنائية التقليدية التي تجعل الجسد تابعاً للعقل، بل نظرن إليه بوصفه قوة ايجابية للمرأة، فجاء التنظير له ملتصقاً بجنسها أكثر، لكونه – جنس المرأة – اعتدنا ربطه بالجسد[٣٣]، لذلك توجب كسر الصورة التقليدية السائدة التي تصور جسد المرأة كسعلة جنسية ووضعه بموضع هامشي في ضوء قيمة الرجل المركزية، كما في اغلب الفنون السائدة – التي أبدعها الرجل – المتخذة من الجسد موضوعاً ضمنياً لها[٣٤]، ومن ثم برز "الانتقال إلى مرحلة اكتشاف الأنوثة بوصفها قيمة خاصّة، والاحتفاء الجسد كمكوّن أساسيّ من مكوّنات الهُويّة الأنثويّة"[٣٥].

إن العلاقة، عموما، بين الرغبات الروحية والجسدية للمرأة ليست منفصلة تماما على أرض الواقع، لكنها تنفصل حين ترغب المرأة بالكتابة عنها، ويبرز ضعف المرأة في الحديث عن رغبات جسدها، كما توضح الفيلسوفة الوجودية سيمون دي بوفوار في كتابها الشهير (الجنس الآخر) والذي قالت عنه د. منى طريف الخوري بأنه "انجيل الحركة النسوية بأسرها"[٣٦]، السبب الذي يجعل المرأة غير قادرة على الإيغال في ذكر تفاصيل جسدها في علاقتها مع الآخر، فـ"الرجل يجد في العملية الجنسية تأكيدا لشخصيته وامتدادا لتفوقه، لأنه يلعب الدور الرئيسي بينما تكتفي المرأة بالقيام بدور الفريسة التي تتلقى المبادرات الجنسية للرجل بكل استسلام وخضوع"[٣٧].

ربما هذا ما جعل اهتمام المرأة أكثر بالكتابة المموهة التي تلتزم بالإيحاءات بعيدا عن التصريح، حيث "تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولّد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز"[٣٨] مما يعني استشعاره لأقل إيحاء جنسي يجعله يشير إلى صاحبته بأنها كاتبة جنسية.

ومن ثم بين الجسد والروح نبحث عن المدى الذي تحركت فيه قصائد الشاعرة العراقية، هل التزمت بالتعابير الروحية فقط، أم تجاوزتها إلى أبعد من ذلك؟؟

نقرأ للشاعرة ناهضة ستار في (حوار بنص بوح) قولها :

عشقي...
بلا جسدٍ دوما سيكتبني
إن شفه الوجد
من طيني سينخلقُ..... [٣٩]

يقول عن هذا المقطع الناقد جمال جاسم أمين: "على الرغم من أن النص بكامله ينطلق من بوح جسدي حذر إلا أنها تنفي الجسد (بلا جسد) كمحاولة للتمويه أو التخاطب من وراء حجاب لغوي ينم عن خبرة صوفية باللغة، هذه المناورة اللغوية هي المقصودة بعنونتها (حوار بنصف بوح) بوح منقوص/ جسد يتخفى خلف لغة لا نضمن أنها تكفي لملامحه"[٤٠].

التخفي خلف اللغة يظهر كذلك في قصائد أكثر خصوصية في علاقة المرأة بالآخر، فتظهر الشاعرة ريم قيس كبة في قصيدتها (تفاحة) الجانب الأنثوي بكلمات مباشرة تمكنت من إيراد صبغة أنثوية لتمركز الجسد، لم تظهر المرأة نفسها بوصفها جسداً لمتعة الرجل فقط وإنما صورت متعتها هي :

وعلى بُعدِ جنون
من شفتيكْ
الفظُ أنفاسكَ
تلفظُ إسمي السريَّ

وتقضمُني !
يانعة
ملءَ نضوجي
أتحسَّسُ ريقكَ
دفأكَ
عبقَ الكلماتِ
وتبغكَ
آه ..
أتعتّقُ فيكْ ! (٤١)

إن الإحساس بالجسد بوصفه تمثيلا لأعلى حالات الحب يعطيه بعدا نسويا في الحضور، فلا يغدو مساحة للرغبة المفرغة، بل يتمركز حول الحب، ومن ثم تغدو المرأة حرة في تعبيرها عن تلك اللحظات، ولا تشعر باضطهاد نفسي أو تصور حالة من حالات سيطرة واستغلال الرجل في هذه العلاقة، بل نجد الحضور الأكبر لثيمة الجسد في المطالبة بحاجاته المرتبطة بالآخر، المطالب دوما بأخذ المبادرة، كما تظهر الشاعرة حياة الشمري في مجموعتها (نوارس تقترف التحليق) إذ تظهر القصائد التعبير عن رغبات مطلوب من الآخر تلبيتها، كما في قصيدة (بما يشبه الرغبة) نقرأ قولها :

فدعْ انامِلك
تحاور خصري
وتسكرُ
على شفة الفجر (٤٢)

و كذلك في قصيدة (يا أنت) تقول :

ليت الدفءَ يشتهيك
لتضمني (٤٣)

لتتوحد معه وترى ذاتها من خلاله، كما في قصيدة (فوق عرش الذات) مثلما ترى نفسها متعمقة فيه :

أيها الأوحد
متلبس بجسدي
أنبض في مجساتك
انثى (٤٤)

كذلك في قصيدة للشاعرة فاطمة الفلاحي (المقعدُ خالٍ)، حالة من حالات انتظار المرأة لمبادرة الرجل، الذي تصف مشاعره بالباردة، لذلك تطالبه تطلب بأن يتغنى بجسدها :

تتحجرُ الأصباع بأنين
لبرودة مشاعره نحوي
عطرٌ ودخان
يتصاعد من روحي الخافتة

بات قلب النازف
شاحباً كأوراق الخريف
فتناسى أن يقبل غبار شعري
وأن تعانق أنامله خصلاته
فتساقطت أوراق الشتاء الغافي
على جثة أحلامي(٤٥)

لا تظهر الشاعرة أي جملة تعبر عن رفضها لتلك (البرودة)، بل تخفي احتراق قلبها بـ(العطر) الطاغي على رائحة (الدخان) بما أنه يسبقه، وتفضل أن تشهد (أحلامها جثة) على أن تبدي أي محاولة لإحيائها، لأنها تعتقد بأنه المركز في هذه المبادرة، حتى وإن كانت تعلم بأنه (يتناسى) متعمدا.

ولا تختلف كثيرا الشاعرة ريم قيس كبة في قصيدة (شاسع) التي تفضل أن تصرح برغبات جسدها لغويا :

آهٍ ..
يا رائحة البنّ اللاذعِ فيكْ !
جسدي جائعْ
والقهوةُ صاريتي
والبحرُ غدا ورقةْ
هل أُشبعُ لغتي
اذ أتشمَّمُ بوحكَ
عن بعدٍ ؟
هل اتوسّدُ اوراقي
دونَ ثراكْ ؟ (٤٦)

لا تمكنها هذه الاستفهامات من شيء، بل تؤكد من خلالها ضعفها وموقعها الهامشي في هذه الثنائية، نتيجة الواقع الاجتماعي الذي تربت عليه، والذي يحيلها إلى الصمت، فتنعدم المساواة في المشاركة الحقيقة في هذه العلاقة لأن المرأة مطالبة بالخجل، حتى وإن تعارضت مع رغباتها الخاصة، كما تقول الشاعرة نجاة عبد الله في قصيدة (نعاس) :

في الليل
تنامُ الشرفة
تهرمُ شفتاي ،
خجلة أصابعي
تتفقدُ وجهكَ
حتى الصباح . (٤٧)

تذهب كولالة نوري في (هموم ليست صغيرة) إلى إيجاد مقارنة بين جسدها وجسد الآخر، وكأنها تظهر من خلالها السبب الذي مكّن للرجل أن يكون بموضع المركز في علاقته معها، فتغدو السلطة ملازمة له، بينما لا يتبقى لها سوى الخضوع وأخذ صف الهامش التابع له:

جسدك ربْوةٌ
مفخّخةٌ بالنحل
وجسدي أدلاّء خونة !! (٤٨)

(التغزل بالذات/ التغزل بالآخر)

لم تخرج الشاعرة العراقية – كثيرا – على الصورة التقليدية في موضوعة الغزل، فمنذ أن افتتحت مقدمات القصائد الجاهلية بالنسيب وذكر مفاتن الحبيبة، والمرأة تحضر ليعشقها الرجل ويصور مفاتنها، ومن ثم يسلك الغزل – في الغالب الأعم – اتجاهه من الرجل إلى المرأة، فلا تتجه الشاعرات العراقيات بالغزل إلى الرجل بشكل مباشر، بل كان هناك مساحة لعرض إشارات الإعجاب من قبل الآخر والذي فسرته النظريات النفسية بـ(حسد الذكورة)، نتيجة اكتشاف المرأة للنقص العضوي، وما ينتج عنه من "تركيز المرأة حول نفسها ونزعتها إلى النرجسية وما يترتب على ذلك من اهتمام بجمال جسمها وجاذبية وبالتالي اهتمامها بأساليب الدلال ووسائل الإغراء"(٤٩)، على الرغم من أن النظريات النسوية لا تتفق مع هذه الطروحات وتسعى إلى تجاوزها.

قصيدة (مخاطبات حواء) لبشرى البستاني، التي تعرض ما يقوله الرجل لها، وهي تستمع له بدون رد، تتكون من مقاطع تبدأ بـ (قلتَ) أو (قلتَ لي) لتعرض غزلا بذات الشاعرة، وعرضاً لامتيازاتها، فتتغزل بذاتها بعين الخبيرة العارفة بمواطن جمالها، غير أنها تضعه على لسان الآخر:

قلتَ :
يا رهينة المحبسين خذيني
أدخلْ ملكوت محبسيكِ
ليصيرا أربعة
ونصيرَ داخل الأربعة واحداً
الوجد، وأنا .
والأغنيةُ ،
وأنتِ. . (٥٠)

تسمح الشاعرة لصوت الآخر/ المغازل بالبروز بوصفه شكلاً من أشكال هيمنة الذكورة إذ تتوالى المقاطع وتتباين في إيراد العبارات المتنوعة في ذكر محاسن ذات الشاعرة سواء كانت معنوية أم مادية، لكونها غاية المحبوب وجل ما يتمنى. وتظهر صورة المرأة متلقياً سلبياً لا يرد بكلمة، فـ(المخاطبات) تأخذ اتجاها واحدا من الرجل إلى المرأة لتشعر من خلالها بأهمية وجودها، وتظهر سيطرة تامة على حواس الرجل، فيبدو في أشد حالات الانجذاب الكامل لها .

كذلك تعرض الشاعرة فرح دوسكي اهتمامها بوصف الرجل لها في قصيدتها التي تحمل عنوان (عاشقة) :

جميلة أنت كالياقوت
وصفتني .. (٥١)

لا تغفل الشاعرة عن هذا الوصف، بل تهتم به وتجعله حجة على الآخر الواصف، لأنها في أغلب الأحيان تبني مواقفها اعتمادا على ما يقال لها، وتغدو عبارات الغزل أناشيد ترددها مع نفسها بحب، ومثل هذا ما جاء في قصيدة (في ينبوع روحك) للشاعرة وفاء عبد الرزاق :

أدمنتُكَ

سيلاً

حينَ قلتَ لي:

كمْ خصبةٌ أنتِ

ويانعة (٥٢)

المركز الثابت في هذه العلاقة غزل الرجل بالمرأة، إذ لم يظهر تمركزاً فقط على غزل الآخر و إنما شاطر اهتمامها استشعارها رضاه عنها، فـ(أدمنت) وجوده لأنه وصفها بالخصوبة ودوام الشباب، هنا يظهر تمسك المرأة بالصورة الشابة في ذهنها وعدها أصلا لديمومة العلاقة وفيه تتمركز أيضا لصورة المرأة بالمطلق وما غزله إلا صورة من صور تبعيتها له كما تظهر في قصيدة (أجلسني قربه) التي تفتتحها الشاعرة بـ :

وقالَ:

بسطتُ تضرعي لقامتك

حاشاك لو قلت سترا

فقد تعرى قلبي وخلع الأسماء

فو عزتكِ لا أرد سمائي إلا لأقمارِكِ

كل أسفاري أنتِ

كيفما شئتِ توسعي (٥٣)

تعيش الشاعرة هنا التمركز السلطوي الذي يجعلها مالكة لهذه العلاقة، وإذا كان إيراد غزله لها من باب إثبات وجود الذات فان انعدام تغزلها به يدخل في الباب نفسه.

لم تكتف نصوص الشاعرات بإيراد عبارات الغزل – الموثقة – على لسان الآخر والاحتفاء بها، والمحافظة على لحظات ثمينة – وربما نادرة – من لحظات احتفاء الآخر بذات الشاعرة، بل أخذت بعض القصائد منحى العرض والتسويق الجنسي كما في قصيدة (سأكون أنت) للشاعرة بلقيس حسن، إذ نطالع قولها :

هل أدلك اليوم على من أكون؟

المسْ خصري

ستعلم من أين تأتي الموسيقى

حدق بعيني

تعرف صفاء الروح

خذ لساني

تكتشف كيف يسقط الندى

على أوراق الورد

استنشقني لتدع التوحد يفعل فعله الهرموني

فتكون أنا
وأكون أنت (٥٤)

ما تقوله الشاعرة يمكن أن يندرج ضمن حالة الأغراء المتعمد والغواية التي تقوم بها الشاعرة لفرض سيطرتها على الرجل، فتحاول أن تجذبه من خلال عرض مفاتنها المرتبطة بخصوصية ذاتها، فلا تغريه بوصف الجسد المباشر، بل بعمق الأنثى التي تتملكها، والذي يجعلها فاتنة بعين نفسها كذلك قبل عين الآخر/ الحبيب، كما نقرأ لريم كبه في قصيدتها (أقرأ فيك ملامح صوتي) :

بمرآةِ عينيكَ ألمسُ روحي
أُمشّطُ شَعري بدفق المحبةِ من أصغريكَ
فأبدو أميرةْ
لأني أُحبكَ
أصبحتُ أجملَ إمرأةٍ (٥٥)

إذ تتضح صورتها بعين الرجل/الحبيب فتتمكن من رؤية انعكاس جمالها من خلاله، ومن ثم يضفي الحب جمالا عليها فتنتبه له وتعبر عنه، ولكنها لم تنتبه إلى جمال من تحب، ولم تتوقف عنده، وهنا تبرز مركزية تغزل المرأة بذاتها وبجمالها، وأهميه ذلك للحفاظ على فكرة أنها الأجمل بوجودها جوار من تحب.

الخاتمة:

على الرغم من أن الشاعرة العراقية كانت واعية بموقعها الفعلي في علاقتها مع الآخر نتيجة الوضع الثقافي العام، ورغبتها في تغيير هذا الواقع، إلا أنها لم تبرز التصدي الكافي لحالة التهميش المعرضة له المرأة عاطفيا، بل وحتى ساهمت فيه في بعض مفاصل الحضور العاطفي الشعري، كإدراكها لفكرة عزل الجسد بوصفه نوعاً من الحماية الاجتماعية ولتقليل سيل الاتهامات التي قد توجه ضدها، وكذلك بالنسبة لتركيزها على التغزل بذاتها أكثر من غزلها بالآخر، وربما جاءت هذه الحالة لأنها تعي شكل مجتمعها الذكوري، والذي يحكمها بطبيعة الحال.

الهوامش :

(١) النسوية وفلسفة العلم، د. يمنى طريف الخوري : ١٣
(٢) وعي الذكورة والمرأة، حسين مناصرة، مجلة فصول، ع٦٦، ٢٠٠٥ : ١٨٢
(٣) الجنوسة– الجندر، ديفيد غلوفر وكورا كابلان، تر: عدنان حسن، دار الحوار، سورية، ط١، ٢٠٠٨ : ٢٥
(٤) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: ١٥٠
(٥) ينظر: الجنوسة، ديفيد غلوفر وكورا كابلان : ٣٥
(٦) دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: ١٤٩
(٧) السرد النسوي– الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم: ١٣
(٨) ينظر: النسوية وفلسفة العلم، د. يمنى طريف الخوري : ٣١
(٩) ينظر: م. ن : ٥٣
(١٠) ينظر: سيكولوجيّة الجنس، د. يوسف مراد : ٤٥–٥٥
(١١) ينظر: الأنثى هي الأصل، د. نوال السعدواي.

(١٢) بصمات قلب، سمرقند الجابري : ٣

(١٣) تقاويم الوحشة، كولالة نوري : ٤١- ٤٢

(١٤) تقاويم الوحشة، كولالة نوري : ٨١

(١٥) تائه بذاتي، فرح دوسكي : ١٥

(١٦) حوار بنصف بوح، ناهضة ستار: ٨

(١٧) م. ن :٤٠

(١٨) م. ن :٣٦- ٣٧

(١٩) رهانك خاسر، وداد الواسطي: ٩

(٢٠) م. ن : ١٠

(٢١) همزة (أنا) مكتوبة بالكسر في عنوان القصيدة .

(٢٢) ذاكرة معلقة، فاطمة الفلاحي: ١٤

(٢٣) م. ن : ١٦

(٢٤) م. ن : ٢١- ٢٢

(٢٥) م. ن : ٢٠

(٢٦) التيه بين تنهيدتين، فاطمة الفلاحي : ١٢

(٢٧) م. ن : ١٤

(٢٨) م. ن : ٢٨

(٢٩) حديقة بعطر رجل، دنى غالي : ٩

(٣٠) البحر يقرأ طالعي، ريم قيس كبة : ١٣

(٣١) م. ن : ١٤

(٣٢) السرد النسوي- الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم : ٢١٥

(٣٣) ينظر: النسوية وما بعد النسوية، سارة جامبل : ١٧٧

(٣٤) ينظر: الجسد في الادب النسوي، منتهى طارق المهناوي : ١٥٨

(٣٥) السرد النسوي- الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم : ٢١٧

(٣٦) النسوية وفلسفة العلم، د. يمنى طريف الخوري : ٦٥

(٣٧) الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار : ١٤٢

(٣٨) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د. حفناوي بعلي : ١٣٧

(٣٩) حوار بنصف بوح، ناهضة ستار : ٤٤- ٤٥

(٤٠) كتابة الجسد- مكاشفات في النسوية وقراءات لنماذج من أدب المرأة في العراق، جمال جاسم أمين : ٨٢- ٨٣

(٤١) البحر يقرأ طالعي، ريم قيس كبة: ٢٠- ٢١

(٤٢) نوارس .. مثخنة الجراح، حياة الشمري : ٧٥- ٧٦

(٤٣) م. ن : ١٢١

(٤٤) م.ن : ٦٩
(٤٥) ذاكرة معلقة، فاطمة الفلاحي: ٥٣- ٥٤
(٤٦) متى ستصدق أني فراشة؟، ريم قيس كبة : ٨١
(٤٧) ذات وطن، نجاة عبد الله : ٧٢
(٤٨) تقاويم الوحشة، كولالة نوري : ٣٣
(٤٩) سيكولوجية الجنس، د. يوسف مراد : ٥٥
(٥٠) مخاطبات حواء- المجموعة الكاملة، بشرى البستاني : ٢١
(٥١) تائه بذاتي، فرح دوسكي : ١٢
(٥٢) مدخل إلى الضوء، وفاء عبد الرزاق : ٦٩
(٥٣) م.ن : ٧٣
(٥٤) أجمل المخلوقات رجل، بلقيس حسن : ٣٦- ٣٧
(٥٥) متى ستصدق أني فراشة؟، ريم قيس كبة : ٤٤-٤٥