سؤال الجنوسة وثقافة الابداع النسوي العربي
لميعة عباس عمارة انموذجاً

أ.م.د.أنسام محمد راشد
جامعة بغداد / كلية التربية للعلوم الانسانية ابن رشد/قسم اللغة العربية
ansam.rashed2014@yahoo.com

ملخّص البحث:

ينقسم بحثنا سؤال الجنوسة على جزأين متكاملين، يتجه الأول منهما لقراءة الخطاب النقدي النسوي ومساءلة مفاهيمه الرئيسة خاصة/ الجندرية ومتابعة تطور هذا المصطلح وأثر النقد النسوي في ترسيخ الهوية الابداعية للمرأة وان الكتابة الانثوية مصطلح مقابل لكتابة الرجل في رغبة كبيرة لتهشيم النظام الأبوي المسيطر على جميع شؤون الحياة بما فيها حركة الابداع والكتابة.

ويريد بحثنا في جزئه المتمم تفكيك ماهية الجنوسة منتقيا تجربة ابداعية عربية واخترنا لذلك تجربة الشاعرة العراقية لميعة عباس عمارة، الشاعرة الرائدة التي لم تأخذ تجربتها الابداعية على اتساعها وعذوبتها نصيباً تحليلياً أو نقدياً ملائماً لعقود من الابداع وأياً كان منهج هذا التحليل الذي نقصد، فالذي كتب عن لميعة قليل لايفي بنضج انتاجها الشعري، وتجربة لميعة في مانرى تستجيب لرؤيتنا وتحليلنا أمورا عدة منها ما ذكرنا من انها صاحبة قلم شعري خصب وناضج فضلاً عن انها مهيأة للتعامل مع أي برنامج نقدي يروم مقاربة منجزها وبسط آلته الاجرائية على خطوط أبنيتها الشعرية، كما انّ لميعة تكشف عن روح ابداع نسوي عربي نقي أُسوة بتجارب نسوية أخرى أفرزتها الشاعرة والأديبة العربية بعامة .

فهل ثمة مفارقة بين ما بحثت عنه الين شوالتز – مثلاً – في تقديمها النقد النسوي وتنظيرها له وبين عجلة الابداع النسوي العراقي، وإنها رؤية في مطلق الأحوال، لأننا سنقدم قراءة نظرية مشفوعة باخرى تحليلية، إذ انّ من بدهيّات النقد النسوي انه منضو تحت قبة الحركة النسوية بعامة وانه بمقدوره الإفادة من كل نوع نقدي لكنه لاينضبط اجرائياً وليس ذلك من شؤونه.

١- مابعد الحداثة: عهد الأنوثة وسياسة الجندرية

ربما ليس من المعتاد في الأدب والنقد أن نحتفل بنتاجات المبدعين بعيداً عن تطويق المحتفى به برهاب جنسه، فيتساوى آنذاك الجنسان تواضعاً لغاية مشتركة هي ما انجزه أي منهما، أو أن توحّد الاثنين نظرة موضوعية مثلى تجعل المبدع منهما غاية بحسب مُنتجه وتنحيّ تماماً عرفاً يتحزب للرجل ويعمل على التعبئة الثقافية لاجله وعلى وفق منظور ذكوري يلقي وراءه كل صنيع المرأة بوصفها تالية له دوماً، فتضيع معالم تقديم الشخصية المبدعة بدعوى الانجرار خلف حقيقة قدرة المرأة على تقديم ما يقدمه الرجل في حقول الفن الأدبي خاصة.

وفي الأدب شعراً ونثراً بقيت هذه المسألة حبلاً يتأرجح ظله فوق النتاج الأدبي فيؤثر سلباً عليه ككل أو أثار جدلاً عقيماً تكسّرت عنده حقيقة الابداع فكيف اذا توغلنا لنلج منطقة أكثر عمقاً حالما تحدثنا عن خصوصية نسوية نقية تجمع خطوطها الخاصة لتكوّرها داخل دائرة الأدب بعامة، ولربما مرت في أثناء ذلك فوق أقنوم الأبوة ونجحت في مسح شيء من ظلاله غير القابلة للمراجعة.

فهل من الحتمي أن يكون تعدد الصوت في خطاب مفرد ضرورة لاختلاف هذا الخطاب أو ضرورة لتعدد الفاعل فيه ولو تعدّد الفاعل المنتج فهل من اللازم أن تختلف طبيعة الخطاب المقروء باختلاف جنس قائله، فاذا حقّ لنا أن نتساءل على هذا النحو فمن البدهي أن نؤكد ضرورة وجود التباين لضرورة كشف الصوت الآخر المقابل وتحديد درجة اتقانه واتجاهاته في الكتابة.

ولاننسى كذلك أن ارادة المتكلم صانع الخطاب لابد من أن تقطع اشواطاً زمنية ليست بالقليلة لتثبت له خصوصية وتتبلور فرديته وهيمنته كذلك وعندما نؤكد هذا القول فان أثر المرأة وخطابها سيطلان بقوة لأنها تداولياً قسيم الرجل في كل خطاب، ومنجزها الابداعي الأدبي كان افضل حضوراً من محاولة ارغامها والزج بها في مناطق حسّاسة تقيس حركة إبداعها عبر حتمية مركزية الرجل وأهمية رفض المرأة ذلك التبئير القسري.

ولم يبارح الأدب النسوي هامشاً عرف ضمن محدداته في أن نتاج المرأة الفكري والابداعي غير مسموح له بأن يصطف في الطرف المقابل لأي خطاب ابداعي سيكون مسؤولاً عن صياغته الأخيرة الرجل، ومما لاشك فيه أن طبيعة المبدأ السلطوي للرجل هي التي فرضت ورسخت هذا المفهوم وأقرته طوال قرون خلت بيد أنها لم تطفئ جذوة التنوع وتعدد الاصوات وفرضية التغاير وأدلجة تلك النظرة قد تعاملت معها المبدعات على اختلافهن تعاملاً ايجابياً، بدليل أن المرأة لمّا تسعى الى تطوير منتجها دونما أن تفقد – كما نرى – قوة نتاجها حتى بعد

عرضه على طاولة الثوابت السالف ذكرها، كما أنها مأخوذة بحركة التعديل والتجديد والابتعاد عن أي تنميط لفكرها الأدبي خاصة.

ومن وجهة أخرى نتساءل هل ستبقى الذات الانثوية مختفية تحت عباءة الخطاب الذكوري تستأذنه لتسمع صوتها أو تستشيره ليبارك جهدها من غير أن ينسى أن ينسبه إلى سلطة أبوية عليا وفي هيأة هبات مستترة غير ظاهرة، وإن سمح بذلك انتجت المرأة خطاباً أدبياً يصنّف حراكاً مفتقداً شرائط اكتماله لتحظى المرأة بهويتها منقوصة دوماً، وانها هيمنة مزدوجة على ذاتها لأنها تمنح الرجل سلطة الخطاب واللغة وسلطة تفوق النوع في حين انّ لهجة التمرد ستقوم على فكرة جوهرية هي أن أيّ وجود أنثوي هو أمر مفترض وحتمي بغض النظر عن تصنيف أو تراتب أو جنسوية وإنّ الكتابة الانثوية مصطلح مقابل للكتابة الذكورية والكتابة النسوية تقابل كتابة الرجال وفي رغبة للحضور تريد تهشيم النظام الأبوي أو البطريركي المفروض في جميع نواحي الحياة ومنها الكتابة وحركة الابداع النسوي.

وقد دعت سيمون دي بوفوار إلى تنحية العوامل البايولوجية أو الفيزيولوجية – كما تصفها – عن كل القيم لأنها عاجزة عن تأسيسها – أي لتلك القيم الإنسانية الكثيرة – بل بالعكس فالمعطيات الفيزيولوجية تكتسب القيم التي يضفيها الكائن عليها وانه ليس بوسع البيولوجيا التي تقسم الكون نوعين ذكر وأنثى أن تجيب عن السؤال المهم لماذا تكون المرأة الجنس الآخر [١].

ولأجل أن ترفع البطريركية الثقافية يدها عن تعريف الأنثى بالانثوية أو المطابقة بين المعنيين وأن تفنّد دعوات نسوية منذ سبعينيات القرن الماضي قدسية الثقافة البايولوجية في المجتمع الابوي إلى ثقافة الجنوسة، أي أوان التفريق بين الانثى والانوثة، لاجل ذلك طرحت مفهومات مرافقة ومشتقة من الجندرية كتقبّل الاختلاف في المجتمع الذكوري وجعل المرأة وابداعها خطاً موازياً مقابلاً لكل بنية ذكورية سلطوية لغوية كانت أم غير لغوية، أي تتحرك على مستوى الابداع والكفاية ومستويات الحياة المختلفة من مهنية وتعليمية وسياسية وما إلى ذلك وذلك ما جلبته الجندرية.

انها تقانة تعديل الادوار في الحياة لكي لايبقى التشريح الجسدي للنوع هو ذاته التشريح النصّاني فهذا أمر يشبه – اذن – نزيفاً متواصلاً لحقيقة المرأة ويظلم ما تتمتع به من عبقرية همشتها ضغوط الاختلاف وحتمية الخضوع لسلطة ذكورية مطلقة وايجابية، ولاجله يصير منطقياً أن يقنعنا رأي دي بوفوار عندما تحدثت عن الطبيعة النرسيسية للمرأة مؤكدة انها " تظهر لدى الفتاة الصغيرة بصورة مبكرة وتلعب في حياتها كأمرأة دوراً رئيساً أوّلياً " [٢] .

انّ تمتّع المرأة بهذه الطبيعة جعلها تحب وتقدس ذاتها إلى حّد انها اليوم وفي زمان ما بعد الحداثة انضجت فعاليات نسوية / حركات نسوية ببرامج سياسية وثقافية مُقاومِة للرومانسية الذكورية لكنها لاتوصف بانها " أما متسقة مع التفكير مع ما بعد الحداثة أو حتى مثل عنه " [٣]، في حين يمكن القول " انهما معاً يؤلفان أكبر قوة وحيدة وفعّالة في تغيير الاتجاه الذي كانت تسير فيه المابعد حداثية الذكورية " [٤]، وتمضي لندا هتشيون لتؤكد إنّ انشغالات ما بعد الحداثة بالنسوية ذات بعد مزدوج فاذ تمضي النسويات في اعادة النظر في الفكرة الكلية الإنسانية التي يمثلها الرجل فانها تقدم طريقة فعّالة للمبدعات النسويات في العمل بحرية ابداعهن داخل أشكال الخطاب الأبوي المسيطر [٥].

وفي تواصل لذات الأفكار يجيء التأكيد أن النظرية النسائية الأمريكية موضوعها الرئيس والسياسي هو " المرأة البيولوجية في حين تعد النظرية النسائية الأوربية معالجة موضوعها موقف بنيوي تحتله الأنثى والجسد والآخر"[٦]، وعليه أقرّت النظرية النسائية بظهور الهامشي والتابع والمغيّب واعتلائه سطحاً خارجياً ملموساً أقرّت ذلك توصيفاً للمرأة جعلها مستعمرة خاضعة لسلطان الرجل وليس حتى تحليلاً سابقاً في النظرية النسائية الأمريكية ؛ فالمرأة انما هي جزء من العالم الثالث الذي يرزح مرغماً تحت سيطرة العالم الرأسمالي عملاً بالمنطق السياسي وهذا ما وجدته النساء المنشقات عن اليسار الخاضع لهيمنة الرجل واعترافهّن بأن العلاقة بين الاثنين هي علاقة استعمارية[٧].

وهذا الربط نؤكده هنا ليفصح عن طبيعة انتساب النظرية النسوية والنسويات إلى حركات ما بعد حداثية بجدارة كما انها أشدّ تيار راديكالي وفقاً لمسارب سياسية مرافقة للانظمة الاقتصادية العالمية ، أي حركة البندول بين الماركسية وتهشيمها بالرأسمالية العالمية، ولانريد أن نبتعد لأننا سنلقي بأسئلة الجنوسة في أبعد نقطة تصلها روح أنثوية تحاكي نشاطها الوجداني تجربة ابداعية مقروءة ومكتملة.

أثمة توافق اذن بين المنحيين، بين ما تحققه غائية الجندرية ومطالباتها الكونية وبين جزء أنثوي تمثله دورة الابداع النسوي وما تفكر به تلك التجربة، ما يسمح به فقه الجنوسة لنا والعكس صحيح ، ووفقاً لثقافاتنا وما ترسب في قيعان لاوعينا قرأنا لعبد الله الغذامي في معرض تحليله الثقافي قوله " وفيما بين هذين الحدّين التعسّفيين حد (الوأد) وحد (الحموية) يأتي زمن الأنوثة معلّقاً في فراغ الثقافة وذلك منذ أن حرصت الثقافة على حجب أجزاء من اللغة عن الانثى فالمرأة لاتسمع ولاتحضر الاّ في حيّز محدود من المجال اللغوي"[٨]، فيما للرجل لغة غير محدودة وغير مقنّنة وتملي شرائطها على المرأة اذا احتازت جزءاً يسيراً منها، مثلما يجري

تصنيف الانوثة وتنميطها وفقاً لما تفعله الواحدة من النساء، بمعنى أن فكرة الأنوثة أساساً منزوعة الفردية فيما سار الأمر ويسير عكس ذلك بالنسبة للرجل ومقاييس كهذه ستتضح في حاضنة دافئة هي حاضنة الابداع المحكوم سلفاً بحتمية الفرادة في الإنتاج للرجل فقط.

ولضمان استمرارية قيم الفحولة تتقدم وتعرض الامثولة الانثوية على معيار الجسد المؤنث بوصفه اللغة الانثوية الواقعية الوحيدة المعترف بها وهذا ما يتقبله عالم الذكورة وهشمته – اذن – الجنوسة ؛ وعليه تقبّل الابداع العربي أعلامه من الرجال بمزيد من الاحتفاء بقيمة الرجل وفحولته ولعل نزار قباني خير شاهد على ذلك وقد سبقه قبل قرون كثيرة شاعر كعمر بن ابي ربيعة وقبله امرؤ القيس مثلاً وهذا ما رسّخته أنساق ومخبآت الثقافة العربية فهل يستوي مثلاً ان تكون خارطة الابداع انسانية تستوعب الرجل والمرأة دونما اقصاء أو غضاضة، فاذا أجبنا عن تساؤلنا هذا بالنفي فانه نفي لن يحجب واقعاً مسلّماً به مفادُه أنّ المرأة وإن احترمت ارادة الثوابت لكنها حافظت على تفعيل سجالية ذكر / انثى وشاهدها في ذلك انها سجّلت اسمها/ هويتها/ ذاتها في مدوّنة الابداع بيد أنّها لم تستو على عرشه لأنّ قوة الازاحة التي تمارسها صورة المجتمع الأبوي أكثر تأثيراً ولها الغلبة ، " وبذلك حدّدَ الابداع النسوي من ضمن الاستفراغات النفسية لمكبوتات الذات النسوية في مواجهة انطولوجيتها" [٩] و " أنّ ردة الفعل التحرري الذي حام حول الكتابة النسائية طبع الصورة الفنية للنص الأدبي النسوي بفيض الاحاسيس الجياشة التي جعلت النقد المواكب له [يقوّمه] بمستواه العاطفي عوض تقويمه انطلاقاً من تركيبته المتخيلة" [١٠].

لكن ابداع المرأة الذي يكون مناط هويتها الانثوية وضغوط التنميط الذي عمد إلى تقزيم حضورها ومنجزها الأدبي هو ذاته الذي سمح لها أن تحتوي فعل الكتابة لتحوله إلى داخلها ومن ذات المنطلق الذي حاصرها ورفضته الجنوسة، أي انموذجها التكويني الذي جعلته السلطة الأبوية أداة رامزة وايقونة الجسد الانثوي شرطاً لانجاح فعل التخيل الذي هو فعل عبر واقعي وان ذلك فقط وفقاً للميثولوجيا الذكورية هو الذي يمنح المرأة سمة الابداع لاسواه في حين أننا نجد أن هذه نرجسية فائقة تتمتّع بها المرأة وهي بصدد تهشيم ايقونة الفحولة على الرغم من انتمائها قسراً لها لكنها حُمّى دائرة بين أطرافها (الجسد واللغة والابداع) التي تقود إلى ذات المرأة وتكشف عن تحررها ابداعياً، لأنّها ستقود عجلة الابداع بنفسها دونما قائد بسلطة فوقية، وربما تخلصت من ربقة الطوطم الذي ينفي فعل الكتابة / الابداع لديها، فالطوطمية فكرة راسخة في عمق مبدأ الفحولة وحامية لكل نشاط انساني أعلى ذكوري أو أدنى انثوي ومعنى ذلك أنّ للمرأة المبدعة طاقة لبناء عوالم تخييلية تعبّر بها عن تجاربها الإنسانية، فهل الخوض في

تفاصيلها يستوجب اجابة عن مدى قدرة الرجل في ولوج تلك العوالم – مثلاً – وفهم اشكاليتها الكبرى المخبأة في جسد الانثى ورموزه.

نتناول هنا جانباً آخر غير الطوطمية وفي حدود تساؤل بسيط عن علاقة جدلية / تقليدية بين ذات الرجل وذات المرأة وذات المرأة المبدعة التي تمتلك قدرة الكتابة مشفوعة بفعل التخيل الواسع فلكي نثمن تأريخ الابداع النسوي علينا – على سبيل المثال – أن نقرأ لرولان بارت عباراته عن تغييب صوت المؤلف باعلان موته، فالكتابة عنده " هدمٌ لكل صوت ولكل أصل فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركّب وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب"(١١).

انّ عبارات بارت هذه مناسبة للقول بعدم جعل صورة الابداع النسوي صورة واحدة مكررة يجري نسخها في كل زمان ومكان فعلينا أن نمضي باتجاه ثانٍ يجدّف ضد المخيال الجماعي ابتداء ؛ والقول كذلك بتعدد واختلاف الكتابة ذاتها، ليس ثمة تحديدات وتقنين ولغاية أن تتحرك المرأة بحرية داخل مجالها الفضفاض دونما تموقع – أي الكتابة النسائية – وأن لاتجعل أشكال الكتابة منضّدة في هيأة واحدة وأن تكون حرفيّة في مشغلها ، فالكتابة وحدها – اذن – تستطيع أن تنتشر من غير تموضع أو أصل مكاني كما انها قادرة على تزييف أي قاعدة بلاغية ثابتة أو راسخة وأي قانون خاص بالجنس وأي كبرياء للنسق، فالكتابة ليست طوباوية والمرأة لاتكتب بلغة مغايرة للسائد (الخطاب الذكوري)(١٢)، ففي كتابها (رغبة الانثى) ذهبت روزالندا كاورد إلى أن " متع النساء تنشأ داخل مجال من الممارسات ذات الدلالة وبكلمات أخرى هي ليست طبيعية أو فطرية " (١٣) .

وقد قدّمت ليناهتشيون لذلك من منظور ما بعد حداثي إذ تحركت بالطبع ضمن افقه وعلى الرغم من أن جماليات الابداع النسوي مقترنة بكون المرأة جسداً مختلفاً مغايراً للرجل أو انها جسد محتفى به بوصف ذلك بدهية منظورة وانّ حقيقة الكتابة النسوية في جزء مهم منها كائنة في امتلاك المرأة سلاح الجسد للتعبير به بكل ايحاءاته وميزاته وانّ هذا شأن انثوي بحت لاقدرة للمجتمع الذكوري على تغييره سوى التعامل معه ، وعلى الرغم من كل ذا فانّ مابعد الحداثة أعادت النظر بهذه الثوابت ورفضت تلك الكليات ولتعزيز فضاء الابداع النسوي حطّمت الجندرية هذه الأطر العتيدة جميعها بارادة ايجاد عالم مماثل مقابل يحسن التفريق بين النسوي والنسائي، بين البايولوجي والسياسي والثقافي بين النظام الأبوي والسعي إلى تفكيكه وبين انشغالات المرأة عموماً، أي ليس على مستوى الكتابة الأدبية والفنّية فحسب ومن ثم تكسير النظام السلطوي الذكوري لغاية تفكيكه في ذاته أيضاً ولاحقاً فانّ ليس كل ما تكتبه المرأة أو

النساء –جمعاً – يُعد أدباً نسوياً ورفض التسليم بانّ ما تكتبه انمّا هو خلاصة تجارب انثوية موائمة تكوينياً لها ومغايرة ضرورة للرجل الذي بمقدور تجاربه أن تبتلع الجميع بمن فيهم الأنثى من موقع أدنى، وامتداداً لذلك نلاحظ صنيع فرجينيا وولف في رواية (الغرفة) ففي عملها المهم (غرفة تخص المرء وحده) قدمّت وولف تنظيراً واجراء كاشفاً عن خصوصية المرأة ومدى حاجتها لاثبات تفردّها بالبحث عن دوافع اقصائها وإبعادها تحت سطوة المجتمع البطرياريكي فتكون الغرفة مع الشخصيات النسوية التي تضمها ردة فعل تجاه الظروف الاجتماعية والثقافية التي قمعت قدرة المرأة واسهامتها في الكتابة وكتابة تأريخها وامتلاك لغة تجادل بها وولف تأريخ الفحولة فتجعل الغرفة رمزاً لهوية المرأة ومنفذاً للتعبير عن استيائها وغضبها وخصوصيتها كامنة في مفارقة أنّ الغرفة ذات الجدران الأربعة هي العالم الاوسع للمرأة وهويتها أيضاً التي ترفض عن طريقها عادات مجتمعها المسيئة لها.

والغرفة بعد ذلك هي قراءة سوسيولوجية لحال المرأة في مجتمع الكاتبة الراغب بالتمرد على المنظومة البايولوجية القاضية بمبدأ التمايز ولابد من وجود اختلافات حيوية ومهمة بين أدب الرجال وأدب النساء وهذا جزء مهم من اعتناء النقد النسوي منذ طرحت الناقدة الأمريكية ايلين شوالتز عام ١٩٧٩ كتابها (نحو بلاغة نسوية) فاستدارت حركة تاريخ النقد نحو الابداع النسوي كتابة وقراءة، ما تكتبه المرأة، ما تقرأه ، ما يكتبه الرجل عنها وكل ما هو ملائم لقضايا المرأة وأشكال ما تنتج من ثقافة خاصة بها، وهكذا فعوالم المرأة الداخلية – قيد اهتمام النقد النسوي – تعني – أيضاً – مقدرة المرأة على تناول مختلف المشكلات والموضوعات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية وسواها من القضايا الإنسانية التي يكشف عنها ببراعة دائمة أدب الرجال ولقصد اخراج فلسفات أنثوية مهمة من مثل العلاقة بين الرجل والمرأة بعد اضاءتها بكشّافات تجلو عتمتها تأريخياً أو توازن بين كفتي فاحصيها، أي الرجل والمرأة وعدم الاكتفاء بمنظور سلطوي مهيمن عليها وهذا من شأنه قلب المواضعات التي رسّخها المجتمع وقيدّ بها حرية لغة المرأة.

والمرأة عند تحليل دوافع تحررها كائن نرجسي يتمحور حول ذاته وتتطابق صورتها مع لغتها وما ترغب فيه، فهي تكتب بجسدها مالا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه والمرأة تحدس المرأة عن بعيد ويظل مناط نرجسيتها المتضخمة ردة فعل على الواقع القهري الذي يحكمه الرجل وان كتابتها الكاشفة لذاتها ورغائبها ما هي إلاّ آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية كابحة [١٤]، فضلاً عن انّ إحالة الكاتبة [المبدعة] إلى مركز ذاتها أدبياً يشخص التمركز الواقعي لأنويّتها في المجتمع التقليدي منذ الانفلات من الوأد الجاهلي إلى الاشكال

المعاصرة للوأد" [١٥] ، وهكذا تكون نصوصها الابداعية ترموميترا يقيس الشؤون الانثوية الآتية تتالياً (اللذة والألم – لغة الجسد – الانيموس: نظرية يونغ في احتواء كل أنثى على شيء من الذكورة داخلها تعبر عنه – الذات والهوية) ، وهذه مفاهيم ترتّبها رؤيتنا للنشاط النسوي كي تحقق فرادة على مستوى الابداع الأدبي خاصة ؛ ولميعة عباس عمارة شأنها ملائم لما نريد لأنها دأبت على تفسير ذاتها وتقديمها مقروءة مكشوفة لمن يفتش عن أسباب تفردها وخصوصية تجربتها الشعرية، فنصوصها مليئة بحقيقة الأنثى المعترفة بكل شيء، بعاطفتها تجاه الرجل بخاصة وبمجمل المعاني الإنسانية الدائرة في رحاب العاطفة، فلميعة شغوفة بهذا التنوع الوجداني والانساني وأردفت شغفها هذا بلغة سهلة لاصعوبة فيها لكنها اسلوبياً لغة شعرية مكتملة الأدوات.

٢- الأنثوية: وهمُ الجنوسة وترنيمة الشاعرة:

واذ يظهر لنا أن مصطلح النقد النسوي محك دقيق لاختبار تفوق الذات الانثوية المبدعة فانّ اختيارنا للميعة عباس عمارة جاء تصديقاً لتفسير أثر المبدعة ولنقف على ما يترشح – هنا – من طاقة ابداعية ذات ميسم نسوي ممهور بجنس كاتبته، ولميعة اسم لايثير اشكالية في جدلية القبول والرفض أو لمزيد من الدقة لايثير اشكالا من أي نوع لأنها مقروءة انسانياً وابداعياً، وعلى الرغم من انها تذكرُ واحدة من أصحاب الريادة الشعرية في كتابة قصيدة التفعيلة إلاّ أنّها بعدت بأدبها عن الدخول في مناطق شعرية شائكة وهو ابتعاد عفوي غير مقصود، فضلاً عن انها قدّمت منجزها بهدوء ينمّ حين يُقرأ عن وجهة نظر خاصة وانثوية لكنها مواكبة لمرحلتها الشعرية وتماشياً مع حداثة ما يقدّم من شعر آنذاك .

ومرّت نتاجاتها بسلاسة في ميدان الشعر العربي بعامة ، لذلك استقرت لميعة فوق أعراف أية أزمات مهما كانت أطرافها ومن دون أن يكون لها دخل فيها، فاستطاعت بذلك الحفاظ على منهجها في الكتابة الشعرية من غير أن تسعى لمزاحمة مقولات التذكير والتانيث أو تقصد لبلورة اتجاه نسوي مخالف لما يراد له في الشعر أو الأدب عامة، الأمر الذي ربما كان سيربك خطّها ويقولبه لاحقاً، فكانت معفوّة بفضل انشغالها بتقديم اسمها من خوض غمار التصنيف، كما ان نصها لم ترتفع نسب عطائه بتغيير أو تعديل أو إضافة أو حذف وما ارتقى في سلم الشعرية إلى حدّ اثارة المفاجآت وبلورة التغاير فبقي يراوح في مناطقها الأولى ليستقر تماماً إلى منظومة انثوية تداولية مشدودة إلى ذاتها بقوة وقادرة على مغنطة كون شعري خطابي ذاتي تتموج فيه حركة الوجدان بين معاني ذاتية تصور معاناة الشاعرة وتقلّب عاطفتها وقناعاتها

تجاه الأشياء في الحياة، الأمر الذي يجعلنا قبالة اهتمامات انثوية عامة وعائمة جمالياً وفنياً لأنّها لم ترسخ لنمو ايجابي أو تشي بمخزون لما يكتشف بعد، لكن لميعة التي نؤكد ريادتها للون شعري جديد – آنذاك – وفتح شعري انثوي خنقت الفكرة – التي كان بمقدورها أن تمدّد تجربتها – في عنق زجاجة وأحكمت اغلاقها فلم تتابع نشاطها الشعري تصاعدياً، وانّ تطوّر التجربة النصية للشاعرة أو السعي لاثرائها لم يسر باتجاه تطور حتمي فبقيت قصيدتها مظللة بغمامة شفيفة رائقة تتوزع في باقات نصوص تكشف علاقتها غالباً بالرجل / الآخر ودوره في اذكاء عاطفتها فوق منجزها وعمق صلة الرجل دونما ترميز – غالباً – بالشاعرة أو مديات احتياجها له، في حين مال بها ولعها بالرجل وبوطنها أو مدينتها إلى ترجيح كفة التنويع في الكتابة الشعرية فنظمت لميعة مجموعة جيدة من القصائد الشعبية المكتوبة باللهجة العراقية المحلية والدارجة وهذا جُلّ ما سوّرت به لميعة كونها الشعري فاصطنعت جدلية معقودة اطرافها بين تكرير معاني الحب والحنين والوجع ولوعة الغربة والفراق والحضور والغياب وهكذا فـــ " الذي يتصفح اشعار لميعة يجدها تنبض بالحياة وانثيالات الوجد ، شعور يصل إلى نخاع المرارة مليء بالشكوى والعتب والفراق القسري فنجد ذاكرتها الشعرية منفتحة دوماً تجوب المكنة التي غادرتها"(١٦).

وتأخذ لغة لميعة الشعرية نصاعة وبريقاً جميلاً عندما تلامس عوالم الشاعرة الداخلية فينكشف أمام متلقيها وقارئ شعرها كل ما هو جوّاني لاتريد إسراره بل على العكس ومن غير مناورة، فلميعة لم تخف رغبتها في البوح الدائم بما يتحرك في وجدانها من عواطف صاغت موضوعات خطابها واحتوتها فكأنما احتازت غاية ما تود قوله مؤطراً داخل قصائدها، وليس معنى ذلك أنها كانت تنسخ نصّها وتوزّعه في مجموعات شعرية عدة وانما (سيتعبنا) التفتيش داخل تجربتها عن جديد تتخطى به مناطقها الشعرية الأولى، أي تلك التي بدأت بها وحرصت على تدويمها وانضاجها دونما تعديل عليها أو تغيير فيها أو تخطّ لها، وكان التطعيم الاسلوبي الابرز لديها ماثلاً في النص الشعري الشعبي فقد برعت فيه وأدّت باجادة على نحو يماثل نظمها قصيدتها الفصحى.

وتحترف لغة لميعة الشعرية ما نسمّيه (الانثوية) فكرة الانثوية أو موضوعتها التي تنطق بها تجربة الشاعرة النصّية وتحرك خطابها وفقاً لبوصلتها، عاطفة الأنثى، رغباتها، أوجاعها، أمانيها، وما نعدّد من معانٍ انما هي جزء من مدلولات شعرية خاصة بالشاعرة فلم تغادرها وتلك تجربتها، وفي خلق المعادلات الموضوعية لشتى حالاتها الإنسانية يمكننا أن نعثر على خلاصات لأفكارها؛ وتمارس الانثوية عند لميعة شعرية المفارقة فتشطر القيمة الواحدة للثيمة/ الموضوعة

الواحدة بين طرفيها، فاحتفاؤها بذاتها – مثلاً – لايلغي أو يهيمن على جزئه النقيض أي حاجتها الى الرجل والتصريح بذلك الاحتياج والصراخ به والتعدي على شخصيتها لغاية إرضاء الرجل واشعاره باحتياجها وبين الطرفين تكمن المفارقة الحاضنة لخطوط قصيدتها وهكذا يتم العمل لديها فبين الرحيل والبقاء مفارقة وبين الحنين والغربة مفارقة وبين الاخر والأنا مفارقة وبين تمسكها بتقاليد المجتمع وأناها مفارقة وبين الكتمان والتصريح مفارقة وبين القوة والانتصار والهزيمة مفارقة جديدة والصدود والحرمان أمران قاتمان أسودان والخصب واللقاء امران ايجابيان أخضران.

وتتنوع تقانات النص الانثوي عند لميعة فلديها مخاطب يسير حضوراً بجوار الأنا المتكلمة ولديها غياب وغائب وتحرّك هذه الاعتبارات اسلوبياً أدواتٌ لسانية مناسبة جعلت أسلوبها الشعري الذي اجادته هو الغنائية الصافية التي تتجاهل احياناً ضوابطها فتنجرف بالنص إلى نمط خطابي يتكئ على تداعيات ذات متألمة تبوح بالذي يؤلمها في انهمار تعبيري سلس وتتصدر قصائد لميعة الناجزة باللغة الفصحى في سبع مجموعات عنوانات دالة لا التفاف فيها حتى في مجموعة (أغاني عشتار ١٩٦٩) لاعتبار انها توظف رمزاً اسطورياً شهيراً هو رمز عشتار لكنه رمز مكشوف وشائع فلا ترتبك حرفية الانثوية/ الفكرة في انتقائها لتلك العنوانات ومن ثم فانها لاتربك متلقيها أيضاً لأنه سيجد بازاء باصرته عنواناً أليفاً يشفّ عمّا تريد المجموعة مبكراً .

لنلاحظ التتابع الاتي : ١- الزاوية الخالية ١٩٦٠ ، ٢- عودة الربيع ١٩٦٣ ، ٣- أغاني عشتار ١٩٦٩ ، ٤- يسمونه الحب ١٩٧٢، ٥- لو أنبأني العراف (١٩٨٠) ، ٦- البعد الأخير (١٩٨٨)، ٧- عراقية ، وتتمتع هذه المجموعات بنفس تعبيري مشترك يعزز ما ذكرنا من أن لميعة شاعرة رائدة لكنها لم تتخط ذاتها الشعرية وانما رسّخت ما لديها مع تتالي نتاجاتها وهذا أمر يشي بتميز من نوع خاص لأن نسبة مقروئية شعرها بقيت مستقرة وعالية وسنبدأ بقراءة نصوصها وتتبّع مسارات تجلي الانثوية فيها ، ونبدأ بنص (لستُ غيرى، فنقرأ:

سيدي طفلي
ترى اين قضيت الليلَ ،
ليلَ الأحدِ ؟
مُثقلاً بالشغلِ؟
أم بين ذراعيْ أغيد؟
يانديّ الثغرِ، ثغري عَطشٌ

لم يَبْرُدِ،
كم تمنيتك بالأمسِ ...
فما نعمتْ عيني،
ولاضمّت يدي،
أنا خوفٌ مزمنٌ تجهلُهُ
وحقولٌ مُرّةٌ لم تحصدِ
يائساً ترجعُ من وصلي
فانْ قرّب الشوقُ وساداً
أُبعدِ

تبدأ الشاعرة قصيدتها برصّ ما يحدث لها في علاقتها بمخاطب واحد دوماً هو الرجل ويبدو أنه الموضوع الأهم لديها وهنا تتفرغ لسؤاله لا بقصد انتظار اجابة بل لتدير الحديث باتجاه ذاتها، انها تسأله بغاية مساءلة رغبتها فيه أو عاطفتها تجاهه بدليل انها تظهر جانب الرفض والتمنّع الذي تفترضه هي لأنّها في حقيقة الأمر تريد عكس ذلك تماماً وهذا جزء أنثوي خالص يشفعه كسر بنسق آخر ضمن ذات الأسطر التي دوّناها لأنها إذ تلعب دور الغاضبة المتمنّعة الرافضة فانهّا بذلك تمعن في تعرية ضعفها وفضح احتياجها لهذا الرجل ولكنها تحاول الامساك بعصب الكبرياء والاعتداد بالذات والضغط على هذا العصب لتنبيهه فتسقط في احدى مفارقاتها المعنوية فتضعُ بين الرغبة والعدول عنها كبرياء زائفاً يشي بتفعيل مشغل الانثوية بوصف الأخيرة خلاصة تضمّ اليها تفاصيل النص وما يحويه أو يقدمه من علاقات متنوعة، وتشكل عتبة النص (لست غيرى) درجة استباقية لهذا المشغل الانثوي لأنّ ما يُفيدُ به الموضوع الشعري داخل القصيدة يؤكد عكس ذلك ويرسّخ إجراء المفارقة، أنّها تقصد العكس تماماً في بساطة ظاهرة وغنائية عاطفية رحبة.

وهذا النص – تحديداً – فيه تشيؤٌ وحس كبير، فيه رسم لحالة تعيشها المتكلمة وصور شعرية حسّية موحية ترتقي أسطح الجمل وتتوالى في دفقة مجزأة، اعتناؤها الوحيد التعبير عن الألم الذي يحيط ذات الشاعرة بطرائق حسية ملموسة وتعمل في النص هذا عدة وحدات لسانية وللسبب ذاته ، فما دمنا نتحدث عن دفقة شعورية منثالة فانها بحاجة إلى اشباع لغوي ، لذلك يتحول الخطاب داخل النص بين ضمائر عدة يربطها خيط واحد تجمعه كفّ الشاعرة المتألمة ولاشيء افضل من هذا تقدمه عن فكرتها في النص.

تتحرك الفكرة الكلية (غيرة امرأة) في الأسطر المسجلة مباشرة مع السطر الأول وبالخطاب المباشر للرجل يليه تحوّل سريع باتجاه طلب منه بسؤال لايبحث عن اجابة لكنه يرفع كثافة البساطة في العبارات إلى مستوى المباشرة التامة وليست الفجّة بالطبع. فللآن لم نقف قبالة تشكل صوري بمقدوره جلب التوتر إلى علاقات النص وانما مجرد أسئلة تنساب بطريقة غنائية الأسلوب عامية الغلالة البنائية ، فكأن المتكلمة/ السائلة تتحدث مع نفسها وتنقل لنا حديثها الصامت وكل الاجابات نفي، ويتم لها ذلك باستعمال وافٍ لاشياء حسية انثوية (ذراعي أغيد)، (ثغر). (لم يبرد) ، (عيني) ، (ضمت يدي) و(وساداً) وكلها مقصودة لاترميز فيها أو تغطية لما وراءها، أما التبلور الدلالي فيتجّمع من السطر (١) إلى السطر (١١) : أنا خوفٌ مزمنٌ ، حيث التحول بعدها إلى الحديث عن كبرياء المرأة وبعد الفراغ من صيغ الأسئلة والاخبار والنداء، بيد أن مسار الاخبار والطلب سيهتزان في الجملة الأخيرة الاشتراطية وهذه تمثل عنق الزجاجة الدلالي التي تحشر فيها أنثوية الشاعرة لأنها الباحثة عن اشباع اشتياقها باستعمال واحدة من مفرداته الدالة الحسية (وساداً) والموحية برغبة المتكلمة وضعفها، لأنها تسأل الرجل اشباعاً لهذا الضعف وانمّا تأتي صيغة الجواب في (أُبعد) منجاة لأنوثتها من ابتذال سؤالها والحاحها لكنها منجاة غير حقيقية لأنّ مخيال الضعف الطائف بالأنثى يبقى محلقاً في مسار هذا الابعاد الذي تدّعيه المتكلمة/ الشاعرة.

لنلحظ الأسطر القادمة من النص:

كلّهُ حُبٌّ

فصدري صدرها

وبها مني لينُ المسندِ

وبها من حرقي اروَعها

رعشةُ النارِ وحضنُ الموقد

ليس حبي الطوقَ

أفدي عنقاً

هي عندي قطعةٌ من كبدي،

يفيدنا هنا أن نعود إلى العلاقة الجدلية التي تهمُ مجتمعاتنا بعد أن ننحي الجنوسة والعلاقة التي نقصد طرفاها جمالية الكتابة الانثوية وتشظيات الجسد وبينهما تتحرك اشكالية تحديد ملامح تلك الجماليات فالكتابة النسوية – لانها كذلك – فانّها معروضة على محك الجسد الانثوي المبدع وانّها تحصدُ جمالياتها بالنظر إلى أن المرأة جسد مختلف ناطق بمالا يحسنه الرجل، وأمرٌ آخر

فاننّا نعي تماماً أنّ أثر المرأة في المجتمعات التقليدية / العربية – مثلاً – مختلف جذرياً عن أثر الرجل وإنّ ادراك المرأة واقعها الاجتماعي هذا سيغلف كل تجربة لديها بخصوصية تهمّها هي فقط وعندنا يُعدُّ " حراك المرأة في المجتمع محكوماً بايقاعات علاقاتها بالأسرة والمجتمع والعالم من حولها بصفتها حقيقة اجتماعية محاصرة بقيود عديدة لا تفرض على الرجل " (١٧) ، وهذا الكلام يمثل مبدأ وعرفاً اجتماعياً سلطوياً، ويتضامن مع تلك الجدلية والاشكالية ودلالته تضيء لنا ارادة الشاعرة لا الأنثى في عرض مغريات انوثتها على الرجل بقصد استثارة عصب السلطة العليا/ الفوقية التي يمتلكها ويضع قوانينها، وانه استفزاز مدفوع بعاطفة المرأة وغيرتها، لأنها حال تعبيرها عن ضعفها بمحاولات استرضائها الآخر/ الرجل المخاطب فانّها قد خلخلت حداً ضرورياً من أسوار الجندرية.

وما يجري انّها استفزت رغبتها تجاهه حتى تعتصر اقصاها بين مفارقة دلالية، ما تدّعيه هي : نفي الشعور بالغيرة وما تحقق في السياق ، أي استمالة الآخر واسترضائه : ليس حبي الطوق. أي انّها سيّرت الأمر بطريقة معكوسة ليبلغ غايته مع مفردة الفداء في جملة (افدي عنقاً) وانّ ساعة من الزمن تعادل عمرها بأكمله وهذا رأس هرم الانثوية في النص وسيجتمع إلى تعزيز دلالته وقيمته الجمل الاخبارية الأخيرة في القصيدة التي تؤكد ذوبان المرأة وانصهارها في الرجل مع أية قيمة كان يمثلها، فتخاطبه أخيراً:

عشْ كما شئت
فراشاً، بلبلاً، نحلةً
أشرك معي
أو وحّد ...
أنا أهواك كما أنتَ ..
استرحْ
لاتبادرني بعذرٍ في غدِ.

انّ النسق الجديد في هذه الأسطر التي تَختم النص القصير يتشكل في صيغ طلب مقصودة وهذا النسق المعقود بأفعال الأمر والصادر من ذات مبتهلة إلى ذات أعلى وأقوى منها وتهيمن عليها هو النسق الوحيد الذي أريدت فيه دلالة الأفعال وكشفت عن تلك الدلالات هيأة الدعاء من المخاطبة في حين انه سيمضي قليلاً باتجاه الاخبار بالاسم وتأكيده بالضمير (أنا) في عبارتها (أنا اهواك) وهذا التقرير لواقع ترضيه المتكلمة يحكم غلق الدائرة الانثوية على تجربة الشاعرة ويحتويها وهذا ما سيؤكده النص القادم الذي اخترناه (إلى مقاتل في الجبهة) وانه اسوة

بسابقه وجميع نصوص الشاعرة نص غنائي سهل لاتعرج فيه ويحمل في عباراته حكاية حلوة بسيطة عن علاقة المرأة بالغائب/ الرجل وانتظارها له.

ومن الجدير ذكره أن نؤكد أن الشاعرة بارعة في دمج عناصر دلالية عدة داخل النص الواحد في هيأة وحدات تتجّمع بمرونة اداء فيمتزج الحس الوطني لديها وشعورها العالي بفكرة فوران عاطفتها الدائمة تجاه الرجل وبحثها عنه والتنوع الذي نقصد ضروري لتحريك الاداء الشعري عندها لكي لاتبقى حبيسة عبارات شعرية مكرورة لاتستطيع تخطّيها أو مغادرة عتبتها، وانه تنوّع اسلوبي مصحوب بالصوت والصورة معاً ويبحث عن جديد الموضوعة الواحدة وسنبدأ بقراءة الأسطر القادمة لنص المقاتل:

وأيقظني البردُ في أُخريات لِيالي الخريف
تململتُ
راحت ذراعي تجسُّ مكانكَ
عادت تجمّع حولي دثاري الخفيف
مكانك لاههنا ..
قد تذكّرتُ
انت رحلتَ مع الجيشِ أمسِ

يمثل هذا النص اطلالة أخرى لأنساق الحس العاملة بدقة داخل نص لميعة إذ أنّها تتوزع في العبارات القليلة التي تؤلف النص فتصنع صورة مشهدية غير مكتملة لأنّ دفقات الغناء الانثوية تظهر دوماً فتقطع أي انزلاق قد يرفع كثافة النص بتنويع صوره أو يزجّ القصيدة في دائرة توتّر بين الكسر ورأبه في ما لو استعملت تقانة الدراما أو تصعيد نشاط السرد لكن ذلك لن يحدث وينغلق النص لاحقاً على منظومة بنائه التي ابتدأها ويكتفي بترصيع الجمل الغنائية بشيء من آلية السرد وهذا ما يحققه خطاب الشاعرة دوماً عندما وصفنا نصّها بأنه ترنيمة انثوية ممتدة منذ أول قصيدة لها حتى آخرها مهما اشركت بسبيل التنويع من ادوات بنائية مخففّة من ضغط الغنائية، في حين انّ أبرز الخصائص التي تدير أبنية نص الشاعرة تكشف لنا أنه نص مفعم بالعناصر الموسيقية إذ تحوّل الشاعرة جزءاً كبيراً من شعورها وعاطفتها إلى موسيقى النص وهذه مصحوبة بالتنوع كذلك ، ومنه عناية القصيدة بالحركات الاعرابية واشباع المفردات بكل حركة مع رسمها تبعاً لقوة الغناء وارتفاعه في القصيدة.

ولذلك تقلُّ الوقفات والتسكين ويكثر ظهور الحركات وتشكيل المفردات وتستعمل المفردة المضعّفة الحرف كثيراً ، وهذا ما تجلّى هنا في الأسطر المسجلة التي يتكرر الحرف المفرد في

ست مفردات منها بين اسم وفعل (ليالي / تلملمت / تجسّ/ تجمّع / خفيفه/ ههنا/ تذكرت) وكل المفردات مشبعة الحركات الاعرابية فالتوقفات قليلة أواخر الأسطر الشعرية، وهذا ملمح اسلوبي كامل ومشترك صوتي لساني دلالي، لانه مسؤول عن رفد الصور الشعرية بما يلائم الثيمة الرئيسة (قصدية التصريح بالضعف تجاه الرجل) وقصدية الاشعار به ، أي أن هذه هي رسالة الشاعرة/ نصّها وخطابها من ثم ولأجله يصار إلى تجميع مفردات الدلالات داخل العبارات وانّها تنكشف أمامنا هنا بين طرفي مفارقة – أيضاً – البرد، الخريف : الوحشة، تجسّ ذراعك: الوحشة ، الغياب: رحلت ...) مصحوبة بغلالة السرد إذ صورة استيقاظ المتكلمة وحركة تجميعها لغطائها ثم مرور يديها على مكان الرجل إلى نهاية الصورة، ويصحّ ان نؤشر تكرار حركة يديها لجسّ امكنة الرجل و أشيائه رمزاً دالاً على حسيّة الرغبة عند لميعة والالحاح عليه، ومن ثم عوداً إلى نظام المفارقة المعنوية فإنّ كل ما ذكرناه يعطي ايماضة سردية شفيفة لكنها متماسكة وطيّعة فالمتكلمة ستغادر هذه المنطقة باتجاه التداعي الشعوري ورفع مستوى الغناء في الأسطر اللاحقة للنص.

وليس من أماكن شاغرة ننتظرُ ملأها بل عبارات تتواتر في معطياتها الدلالية بطرائق سهلة جُلّها حديث المرأة عن الغائب وحاجتها اليه وانتظارها له الذي ستتولى الاسطر اللاحقة ايضاحه بدءاً بتكرار (غداً) الظرف المكاني المسؤول عن تحريك الغناء تصاعدياً ويصمت آخر النص عندما تفترض العبارات تنويعاً في ما تمنحه معاني علاقاتها إذ تجمع المتكلمة بين حاجتها ومشاعرها المتحدَّث عنها وبين حرصها على تسويغ ذلك الانتظار وتفسيره بأن الأمر مرهون ببطولة رجل وغياب مقاتل، وهذا موضوع شعري مؤسلب عند لميعة إذ تمثل عاطفتها الإنسانية تجاه وطنها، اعتدادها وحرصها وحنينها وما إلى ذلك، تمثل مشغلاً شعرياً وبؤرة موضوعية تلتقط وعيها ولا وعيها في الكتابة، بيد أنّها تؤدي إلى نتائج واحدة ومتوقعة في نص الشاعرة لانّها تراكم أبنية صورية ذات سمت حماسي وعلى درجة عالية من الكثافة الغنائية مرتدية لبوساً موسيقياً رحباً وأغطية لسانية فضفاضة لكنها غير مترهّلة.

وتسلّط الأسطر اذن ضوءاً كاشفاً على ذلك لأن المتكلمة تجيز لنفسها تقبّل غياب الرجل في مقابل تعيين أسباب ذلك الغياب وانه – أي غيابه – مقبول لديها في ما سنبقى دائرين في بؤرة الأسلبة الانثوية التي تحترفها نصوص لميعة، وسنقرأ المزيد من النص:

غداً سأعانق فيك البطولة

غفرتُ لبردِ ليالي الخريف

ووحشة تلك الليالي الطويلة

غداً سالمّع نجماتك الشامخات
على كتفٍ يشهدُ الزهو أني أشدُّ
عليها.
وتحسدني مئة امرأة

تعمل هذه الأسطر على تدويم المشهد الانثوي كما تطلّ استدارة ضمير المخاطبة تبعاً لتوجيه الظرف الزماني (غداً) بين الرجل ومجموعة النسوة وبتنوع ضمائري يستبدل الضمائر بحسب درجة شعور المتكلمة وباتجاه واحد مفرد تصاعدي فليس من هبوط في فعالية الحس والشعور ، ولذلك يجيء خطابها النسوة مرةً بصيغة الطلب واخرى بضمير الغياب فليس من مقصود في النص سوى المرأة المتكلمة مثلما انها تريد توجيه بوصلة الغناء تجاهها فترتفع به إلى أن تمسّ سقف المباشرة في الاداء واستدراج حديث النفس الذي تجريه مع مشاعرها لترتَّب الأمر مرة بمخاطبة الرجل واخرى لايضاح ايمانها بما ذهب لأجله وثالثة تكتمل مع ضمير جمع النسوة وتقوم بتقشير المكون التخييلي عن الأسطر الشعرية تباعاً محتفظة بخيط شفيف لايرفع من مستوى التصوير ويصنع صوره.

وبين العودة بالظفر للرجل ومن ثم سؤال النسوة عن حسدهّن ستستقر درجة الانثوية وهي درجة عالية زائداً أن بساطة فكرة النص التي تستقطرها حيوية عاطفة الشاعرة ووهجها لم تدع مجالاً عملياً لأبنيته للتحليق خارج سرب المباشرة وليس من ردة فعل مغايرة تعيد لملمة التوتر المفقود في الاسطر لتزج بما يقود إليه ويلتف حول الفكرة فلا يمضي اليها سريعاً وتسهم عتبة النص في اثبات غاياته التعبيرية والموضوعية إذ يبدو أننا بصدد قراءة رسالة خاصة من المرأة إلى المقاتل الذي تريد ودونما احتمالات في تعريج مسالك هذه العتبة، فهي غير مشفرة والمقاتل المعني برسالتها هو جندي فعلي في جبهة القتال، وعندما نؤكد ارتباط أسلوب البناء هنا بتجلي خصوصية الأنثوية وماهيتها بوصفها ثيمة مؤسلبة في خطاب لميعة، فانّ الشاعرة بمقدورها رفد تلك الأبنية بما هو جديد لتصعيد درجة شعريتها وتحقيق التنوع المرجو، وهذا الاجتهاد وقطافه تضعه أمامنا قصيدتها القادمة (مسدودة طرقي) المحتفية بنوع غير معلن من التجديد لكنه، حاصل فعلاً وواقع في الوقت ذاته ضمن مسارات اسلوبية نص الشاعرة، فلنقرأ:-

مازلتُ مولعةً، تدري تولّعها
مشدودة لك من شعري ومن هُدُبي
من دونك العيشُ لاعيشٌ وكثرتُهُ
دربٌ يطولُ، فما الجدوى من النَصَبِ؟

مرّ الخريفُ بُعيد الصيفِ، والتحفت
من بردها الريحُ في تشرين بالسُحُبِ
ولاسؤالَ ، ولا اصداء من سمرٍ
فهل لصمتكَ يا أفديكَ من سببِ؟
عوّدتني ترف الأسمار " ياملكاً
من ألفِ ليلة لم يخطرْ على الكتبِ "

هذا الانموذج من نصوص لميعة يختار هيكلاً تقليدياً مفترضاً لعباراته الشعرية، فينظمها في قالب الصدر والعجز وان لم يعلن رسمها فوق الصفحة عن ذلك ويختار ترتيباً عمودياً بهيأة سطرية متتالية وينتقي وزناً عروضياً لم يعد مناسباً لمرتادي الحداثة في الكتابة الشعرية آنذاك، فوزن البسيط المزدوج التفعيلة – وهو اختيار النص – ربما يعيق انطلاق المفردات ويضرب طوقاً حول حريّتها وكذلك تفعل القافية الواحدة التي تلزم الشاعر بالوصول اليها والايفاء بما يضمن ذلك الاستقرار الايقاعي فعلى النص أن يعمل لذلك لا العكس كما كان الفعل الشعري في القصيدة القديمة بله الكلاسية، وقصيدة لميعة حداثوية باسلوبية غنائية فضفاضة بصوت انثوي مترنم بما لديه، بما يشغله، ولبوس التقليد سيقدم رؤية اتفاق مقصود بين الشاعرة تجاه اختيارها لهياكل نصّها وبين حكاية نصّها الشعرية أو فكرة النص الذي تبنى عليه أنساق الجمل الشعرية فيغيب عنصر الادهاش في أن تتحصل مفارقة اسلوبية مثلاً في هكذا بناء وانها مفارقة ذات قيمة اطارية ابتداء لأن الشكل التقليدي في اقامة النص إذ يلمُّ الدلالات حينما تريد اتساعاً ليجعلها بقدر قالبها فانّ انتاج الدلالات في هذا النص ليس بحاجة إلى اتساع اياً كان ، فالفكرة بسيطة والتعبير عنها جلي وبنية الصورة تبرز لنا مجموعة قليلة من صور موضعية البناء مشفوعة بحسّ تعبيري مأخوذ بعاطفة المتكلمة فحسب.

ومن جانب آخر فانّ انضباط اسطر القصيدة في هيكلها مع نوع عروضها ووحدة التفعيلة كان اسرع إلى احتواء فكرة القصيدة والاستدلال عليها وبقيت لميعة محافظة على حقيقة الريادة والتحديث ونصّها الشعري بقي محافظاً على قالب الشكل السطري والتنوع التقفوي وزخم الايقاع بعامة، وتكثر في لغة القصيدة عند الشاعرة صيغة تركيبية تُعدُّ من مفضّليات البنى التركيبية لديها وتصنع فاعلية وحيوية داخل أنساق البنى الأخرى مجموعة، نؤشرها في الالتفات الضمائري وتنويع وجهة الضمائر في حين انها بنية مُفارِقة لأنها دائماً تتقن اعادة تأشير بوصلة المقصود باتجاه الشاعرة، فمولعةٌ هي وتولّعها هي أيضاً، كلاهما للمتكلمة والمخاطب مفرد رجل وهذه صيغ درجت تراكيبها الشعرية على العمل بها وتكرارها، فثمة رجل تخاطبه دوماً

واستمرارية زمانية تبدأ مع مطلع القصيدة وترسّخ مبكراً فكرة الانثوية عن طريق أطراف عدة منها اظهار احتياج المتكلمة للمخاطب، ولعها به والولع درجة تعوّد عالية لعاطفة المرء تجاه ما يحب، ربط الحياة بوجود الآخر ونفيها عنها بغيابه والسخرية منها من دونه، وبعد التلذذ بالشكوى وطول الانتظار والعتب المستمر والأبيات التي سجلّناها جمعت هذه المعاني كلها لو أعدنا توزيعها عليها والشاعرة تبقيها دائرة في تبادل معنوي ووحدة دلالية مشتركة وصورة طبق الأصل لعديد نصوصها ولها وحتى انتهاء هذا النص أيضاً، بينما نلمح تلويناً سريعاً بالتضمين تؤشره الشاعرة في هامش اسفل الابيات إذ تستعير بيتاً كاملاً لأمين نخلة وتضعه بين أقواس تنصيص وتهمّش بهذه الاستعارة، وعلى الرغم من انه لايقدم فاعلية كبيرة كأن يحرف مساراً دلالياً أو يفتح مسرباً جديداً لدلالات أخرى لكنه ايماضة بتغيير جيد يصيب سطح الأبيات ويحتفظ بالبساطة ذاتها في التعبير، أي المسلك الغنائي الرحب ببساطة تشكيلاته عند لميعة.

وهكذا يمارس البيت الخامس أو السطر التاسع والعاشر الكسر بالتضمين فيقسم البيت نفسه نصفين يبدؤهما كلام الشاعرة (عوّدتني ترف الأسمار) ومن ثمّ تنصص بالبيت المقتبس (" يا ملكاً ...) وهذا تؤسطر فيه المتكلمة مخاطبها بجعله قادماً من حكايا ألف ليلة وليلة الاسطورية فتنقل صورة عن انبهارها بهذا الرجل فتنوع مناداتها له لأنّها تذكره مرة بسيّدي وأخرى بأبي وثالثة بملك ورابعة بحبيبي وفي ذلك تكريس للدلالة فقط، فلا زيادة على المشغل التصويري سوى أنّها مع التضمين ستنوع في الأبيات التالية باضافة لون تقني آخر فنلتقي بتناص واضح في أسطر أخرى وانه سيكون موقعياً ولايمتد اثره خارج نسقه مع انها تعضده بآخر ويشبه هذا السياق التعبيري للقصيدة النصوص السابقة في أنّ المتكلمة عندما تكثر من رجائها ودعواتها للآخر فأنّها تحاول التخفيف عن ذاتها مشقة ذلك فتبحث وسط دعواتها عن هويتها الذاتية في حين انها تنصهرُ في ذات الرجل بعامة مع تلك التأشيرات الذاتية.

ونقرأ الآتي من النص:

اراك مستوحش الأظلالِ ياسعفاً
ما كان أزهاك بي في موسم الرطب!
بمن تعوّضني يا من تقطعني
شبهاً بتلك وهذي ، إذ تمثّل بي؟
أظنّ قد جاءك الواشون عن غرضٍ
مخضّبين قميصي من دمٍ كذبِ،
ما ذاك عتبٌ ، وهل عَتبٌ يبلّغني

لو كنتُ من مازنٍ جادت بلا تعبِ
لكنها طرقي مسدودة ابداً
واذ تباهت بوفر الماءِ والعُشُبِ
لكنها طرقي مسدودة أبداً
واذ تباهت بوفرِ الماءِ والعُشُبِ

تقدّم ليندا هتشيون تساؤلاً لأحد النقاد – لم تسمّه – عن امكانية خلق نظام لحبٍّ شهواني جديد من غير اعادة استعمال النظام القديم بطريقة من الطرق وتجاوز جميع أشكال التعبير المتفق عليها في مثل هذه المناسبات الشائعة في كتابة الأدب وأرشفة تأريخ المرأة والرجل فيه وعلى مستوى الابداع المقرون بهوية المرأة تحديداً وتؤيد هتشيون هذا الرأي وتعززه قائلة : (وأنا افترض أنّ ذلك ما ينزع اليه المذهب النسوي) [١٨] واستراتيجيات ما بعد الحداثة تقدّم طرقاً للنسويات المبدعات " لمعارضة القديم مثل أشكال تمثيل أجسادهن ورغباتهن من غير انكار حقّهن في اعادة انشاء كليهما" [١٩]؛ وخطاب لميعة يرجع مقولات هتشون ودفاعها إلى مؤخرة قناعاته، فالنظرية لديها شيء والتطبيق آخر، وتمضي لأجل ذلك الأبيات المسجلة في ترشيح الانثوية عبر مصفاة العلاقات وانشاء أكثر من نسق لها وتأكيد حضور ذاتها أولاً بدليل جُملي (اراك مستوحش الاظلال) و(ما كان أزهاك) برفع هذا الحضور إلى مستوى العجب، والاندهاش (بمن تعوضني) ونسق تعبيري مغاير يجسّ عصب الضعف في طلبها وأسألتها لأنّها إذ تفصح عن اعتدادها بذاتها فانّما تفصح عن جوهر حقيقة اعتدادها بانوثتها ومن جانب واحد (سعفاً/ رطباً) وتنكُر مقارنتها بسواها ودونما تمرد عليه (تقطعني) وهذا غاية ثيمة الانثوية، المناجاة المتواصلة، ودليل آخر عليها في قولها (إذ جاءك الواشون) فلولا الوشاية لما سُدّت طرقها نحوه بحيث أنّ أقوى أسلحتها بوصفها أنثى راغبة أو عاشقة لرجلها لم تعد تؤتي أُكُلها (وفر الماء والعشب).

فتلك الثمرة التي تطرح رطباً جنياً تعتمد على مخيال تعبوي قديم ترسّخه الشاعرة في عباراتها فالمرأة لاتصنع عالمها إلا بدخولها عالم الرجل وتتماسك هذه الفكرة في القصيدة كلها وفي الأبيات المذكورة مع مرونة عملية يكشف عنها التناص في المداخلة التي يحقّقها سطر (مخضبين قميصي من دم كذب) والاخر في (عتب .. لو كنتُ من مازن) . ومستوى ما ينفتح عليه التناص هنا يبقى محدوداً بمساحة صغيرة لكنها تنجح في أن تجلب أكثر من شكل له إلى النص الحائم حول فكرته دونما اتساع وما زالت الشاعرة تعمل على اذابة الفروق بين ما تكتبه الأنثى من ابداع وما تحققه هوية الجسد لدى المرأة من خصوصية في الكتابة وترميز به وتلويح

بأهميته بوصفه اختياراً ملائماً لأنثوية الكاتبة، وتبدو المماهاة بين لغة الجسد ولغة الشاعرة جلية كذلك في نصّها (لو أنبأني العرّاف) فنقرأها – أي المماهاة – في خمسة مقاطع يمثلها نسق يعتمد تكراراً وترديداً لعبارة (لو أنبأني العرّاف) وانها ذاتها عنوان النص وعتبته الواشية بمقصده ودلالته الرئيسة وهكذا تترتّب أجزاء القصيدة كالآتي:

١. **لو أنبأني العراف + ٤ اسطر**
٢. **لو أنبأني العراف + ٣ أسطر**
٣. **لو أنبأني العراف + ٤ اسطر**
٤. **لو أنبأني العراف + ٤ اسطر**
٥. **لو أنبأني العراف + ٥ اسطر**

تقول الشاعرة:

١. **لو أنبأني العراف / أنك يوماً ستكون حبيبي/ لم اكتب غزلاً في رجل / خرساء اصلّي/ لتظلّ حبيبي.**

وهذا كشف عن شدة احتياجها الى الآخر وتلاشي كينونتها فيه فلا وجود لها خارج حدود عالم الرجل المخاطب.

٢. **لو أنبأني العراف/ أني سألامس وجه القمر العالي/ لم العب بحصى الغدران/ ولم أنظم من خرزٍ آمالي.**

وهنا صورة أخرى عن حسية الرغبة ونوع العاطفة وثمة لقطة حية نتمكن من رصدها بين اللمس واللعب والنظم؛ والمتكلمة تريد الافصاح عن تجربة خاصة وتبتعد عن امكانية تعميم موضوعها لكسر رهاب الذاتية وسطوة الحماسة الغنائية، نريد بتعميم موضوعها انّها ربما اخرجت الانثوية إلى ذوات نساء اخريات فتصبح المسألة موضوعة عامة تهم جنساً بتمامه، وتفرز فكرة النص ايقونة الضمير المستعمل (تاء المتكلمة) ابتداء من ياء المفعول في (أنبأني) وتنوع مفرداتي لضمير المتكلمة في نص قصير تتردد فيه مفردة (حبيبي) اربع مرات + (اميراً) + (رجل) و(اكتبُ) و(اصلي) و(العب) و(الامسُ) و(أنظم) و(احلمُ) و(أبكِ). وكلها تقود إلى أنا المتكلمة وحصتها غالبة في كل مفردات النص، والنص تمثله جملة فعلية متنوعة يجمعها قطب لساني أوحد هو جملة الشرط، فاذ يمتنع الفعل يمتنع الجواب لتبقى احتياجات المتكلمة دائرة في مسار علاقة امرأة برجل غائب أو هاجر أو قاطع ودّها باختيار يعلنه خطابها الشعري طوال تجربتها الابداعية.

الاحالات والهوامش

(١) ينظر الجنس الآخر، سيمون دي بوفوار، تر: مجموعة من الأساتذة، ص٢٠.

(٢) نفسه، ص ٨٩.

(٣) سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، تر: د. حيدر حاج إسماعيل ، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٧٩.

(٤) نفسه.

(٥) ينظر: سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ص ٣١٧.

(٦) الحداثة وما بعد الحداثة، اعداد وتقديم: بيتر بروكر، تر: د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الامارات ، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٢٣.

(٧) ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٢٥.

(٨) ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٦.

(٩) الكتابة النسائية .. حفرية في الأنساق الدالة ... الأنوثة .. الجسد .. الهوية . كتاب رقمي، عبد النورادريس، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص ٦٢.

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٦٣.

(١١) هسهسة اللغة ، رولان بارت، ترجمة ، د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ٧٥.

(١٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٦٤.

(١٣) سياسة ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ص ٢٨٢.

(١٤) ينظر: مجلة انزياحات، بحث بعنوان ، نحو استاطيقيا جمالية نقدية في الخطاب والمعرفة النسوية، حفناوي بعلي، مركز انزياحات للتنمية الثقافية، العدد الرابع ، اغسطس – سبتمبر ، ٢٠١٠، ص ٨٩.

(١٥) الكتابة النسائية، ص ٨٠.

(١٦) نخلة العراق الشامخة، لميعة عباس عمارة، قصي الفرضي، موقع الكتروني، وحي بلقيس ، ٧-١-٢٠١١.

www.alganabi.com

(١٧) لو أنبأني العراف ، مجموعة شعرية ، لميعة عباس عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

(١٨) مجلة انزياحات، هل هناك كتابة نسوية، د. حسين المناصرة، ص ٧٨.

(١٩) ينظر، سياسة ما بعد الحداثية، ص ٣١٨.

مصادر البحث

(١)ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، د. عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨.

(٢)الجنس الاخر ، سيمون دي بوفوار ، تر: مجموعة من الاساتذة ، دار أسامة ، ط١ ، ١٩٩٧.

(٣)الحداثة وما بعد الحداثة ، اعداد وتقديم : بيتر بروكر ، ترجمة : د. عبد الوهاب علوب ، مراجعة : د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الامارات ،ط١ ،١٩٩٥.

(٤)سياسة ما بعد الحداثية ، ليندا هتشيون ، ترجمة : د. حيدر حاج اسماعيل ، مراجعة : ميشال زكريا المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ،ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٩ .

(٥)الكتابة النسائية .. حفرية في الانساق الدالة .. الانوثة .. الجسد .. الهوية . كتاب رقمي ، عبد النور ادريس ، مطبعة سجلماسة ، مكناس ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

(٦)لو أنبأني العرّاف ، مجموعة شعرية ، لميعة عباس عمارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥.

(٧)مجلة انزياحات ، مركز انزياحات للتنمية الثقافية ، العدد ٤ ، اغسطس – سبتمبر ، ٢٠١٠ .

(٨)نخلة العراق الشامخة ، لميعة عباس عمارة ، قصي الفرضي ، موقع الكتروني ، وحي بلقيس
٧-١-٢٠١١
www.
Alganabi.com

(٩)هسهسة اللغة ، رولان بارت ، ترجمة : د. منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٩ .

Question of gender and feminist culture of creativity arab (Lemeea Abbas amara a model)

Assistant professor DR. ansam Muhammad Rasid
Baghdad university, college of education,Ibn rushd
Department of arabic

(Abstract)

Divided we discussed the question of gender on two complementary moving the first of them to read critical discourse feminist and accountability concepts of the major private gender and follow the development of this term and the role of feminist criticism in establishing the identity of creative for women and writing a man in a great desire to smash the patriarchy dominating all aspects of life including movement and creativity of writing. And wants our search in the segment complementary to dismantle what gender over the creative experience of arab and chose the experience of the poet Iraqi lemeea abbas amara poet pilot did not take her experience creative at large share an analytical and critical suitable for decades of creativity one who wrote about lemeea few does not meet maturely produced poetry and try to respond to our vision and our analysis for, inter alia, that itreminded her of a mature hair line pen

.