الوعي الثقافي النسوي في شعر لميعة عباس عمارة

د. عبد العظيم رهيف السلطاني الباحث. عياد حمزة شهيد

كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة بابل

The Female Cultural Sense in Lame'ea Abbas Imara's Peotry

Dr. Abdul Adheem Raheef Al- Sultani Researcher Ayad Hamzah Shaheed

College of Education for Human Sciences / University of Babylon

ayadhamza19@yahoo.com adeem964@yahoo.com

Abstract

In modern criticism, there are many different trends, one of which is the female criticism which takes in consideration the experience of women in creative writing. Female criticism is related to feminism. This type of criticism has, according to Raman, three main phases. The oldest one is claiming women rights. This trend began during the 18th century.

في عالم النقد الحديث ثمّة اهتمامات متنوعة واتجاهات متعدّدة، ومن بين هذا المتنوّع يبرز النقد النسوي، الذي يقع ضمن حقول النقد الثقافي. فالنقد النسوي في الحقل الأدبي يسعى إلى الأخذ بنظر الاعتبار خصوصية تجربة المرأة في الكتابة الإبداعية فكرا وصياغة. أي أنّه يعنى بمجمل الخطاب الثقافي المتعلق بوجود المرأة وعلاقتها بالنص. والنقد النسوي في أساسه مرتبط بـ ((الحركة النسوية)) الغربية. وقد مرّ النقد المتعلق بهذه الحركة بعدّة أطوار، يلخصها رامان سلدن بثلاثة أطوار رئيسة تضمنت بعض المسارات ذات الخصوصية. فمنها طور مطالبة النسوية بحقوق المرأة في الحياة ومساواتها بالرجل، وهذا الاتجاه قديم، فهو نشأ منذ نهايات القرن الثامن عشر، وظل يتحرك ويتطور مع حركة الزمن، وقد تجسّد في أكثر من عمل نصوصي. ومنها طور تجلى في القرن العشرين على يد فرجينيا وولف وسيمون دو بوفوار وغيرهما. وتمثّل فيه بوضوح البعد النصوصي في التجربة النسوية، أي أنّ اهتماماته تتجاوز المطالبة بالحقوق المدنية للمرأة، إلى إبراز حق المرأة في الخصوصية ومنها الخصوصية الإبداعية، من خلال تأنيث اللغة وخصوصية الجملة المعبرة عن الأنثى وتأكيد هوية المرأة، وتأكيد فكرة اختلاف المرأة وذاتيتها الخاصة... وثمة طور ثالث من أطوار النسوية جاء متضمنا أكثر من تيار أو اتجاه في داخله، كاتجاه النسوية الأمريكية، والنسوية الفرنسية، والنسوية البريطانية(١).

والنسوية العالمية في الأدب وغيره تستمد مقومات وجودها الواقعية من حركات نسوية عالمية عديدة ومتنوعة، تسرد الباحثة ت.س.مور قائمة بأسماء تلك الحركات واتجاهاتها المتنوعة على مختلف الأصعدة والمستويات. فثمّة تنوع على المستوى التاريخي والأيديولوجي. مثلما تتنوّع تلك الحركات من حيث آليات التغيير والإجراءات التي تؤمن بأنها كفيلة بإحداث التغيير. لذا نجد بعضها حركات معتدلة، وأخرى مصنّفة على أنّها حركات متطرفة (راديكالية) في مطالبها وفي طرائق تحقيق تلك المطالب. ومن أهم تلك الحركات النسوية: النسوية الأمزونية، النسوية الليبرالية، النسوية المعتدلة، النسوية الفوضوية، النسوية الراديكالية، الانعزاليات، النسوية الثقافية، النسوية الماركسية والاشتراكية. وبعض هذه الحركات كانت خاضعة لمنطق التعايش، وبعضها خضع لمنطق التفاعل، كما حصل بين النسوية الماركسية والنسوية الراديكالية. وأخرى خضعت لمنطق التحوّل، كما حصل في تحوّل النسوية الراديكالية إلى النسوية الثقافية التي ركّزت على مشروع بناء خصوصية ثقافة نسوية(٢).

وتعمل النسوية في حقل من أهم حقول اشتغالاتها الثقافية على ((فضح كل هياكل الهيمنة وأشكال الظلم والقهر والقمع وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية وإعادة الاعتبار للآخر[المرأة] المهمش والمقهور، والعمل على صياغة الهوية وجوهر الاختلاف))(٣) أي

(١) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨: ص: ١٩٣ - ٢١٥ ، وينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن أ.د. حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٧: ص ١٢٥- ١٣٦ .

(٢) ينظر: نسويات: ت.س.مور ، ضمن كتاب: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، اختيار وترجمة: سهيل نجم، لآفاق جديدة ٨ ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق، ص: ٢١١- ٢٢٣ .

(٣) ينظر مقدمة كتاب :نقض مركزية المركز،ج١، أوما ناريان وأخريات، تر: د .يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣ :ص٨ .

إعادة النظر بما قيل بحق المرأة، وما ترتب على تلك المقولات، ومدى اقتراب كلّ ذلك من حقيقة وجود المرأة الإنسانة في هذا العالم. ف ((النسوية)) حركة سياسية ثقافية، تتبنى قضية المرأة وجودا وحقوقا وثقافة، حيثما اقتضى ذلك من تفكيك للمنظومة الثقافية الاجتماعية في الحاضر أو في البحث في طبيعة تأسيسها تاريخيا.

في عالم النقد النسوي والحركة النسوية إجمالا تتحرك عدّة مصطلحات هي عماد هذا النقد. فقد تميل باحثة من الباحثات لاصطفاء مصطلح معيّن وتفضله على غيره من المصطلحات المرادفة له. وقد عبرت هذه المصطلحات النسوية إلى الثقافة العربية مترجمة، وأحد أهم منابع تلك المشكلة إنّما يأتي من تلك الترجمة. فقد تُرجم عن الكاتبة سارة جامبل مصطلح ((النسوية))، لذلك نجد عنوان كتابها هو: ((النسوية وما بعد النسوية)) [١]. ونحن نميل إلى استعمال هذا المصطلح في بحثنا هذا. وهي تجد أنّ ((الأنوثة)) نتاج ثقافي، وأنّ مصدره الرجل وليس المرأة. فالرجل راكم منظومة من المثل والسلوكيات والقواعد التي على المرأة الاستناد إليها، فالمرأة بهذا صارت لا تعبر عن ذاتها وحقيقتها بقدر ما هي تستجيب لتصورات الرجل عنها وغاياته ومطالبه منها، فصارت المرأة منخرطة في نظام ثقافي يبرمج سلوكها في حين هي في الأصل لم تنتج هذا النظام[٢]. أما ما يتعلق بسيمون دو بوفوار فقد ألصقت الترجمة بمنجزها مصطلح ((الجنوسة)) أو ((الجندر))، للدلالة على المفهوم الذي تحدثت عنه سيمون بوصفه حاوية ثقافية نتج عنها: رجل/امرأة، ذكورة/أنوثة[٣]. وهي مصطلحات دالة على ما يسميه رامان سلدن ((الهوية الجنسية))[٤]. وكلّها تدلّ على البعد النفسي الاجتماعي الذي تشكلت على أساسه صورة المرأة الأنثى، وهو ليس وصفا بيولوجيا. فهذه كلّها مصطلحات لها القدرة على دلالة الربط بين المرأة بوصفها كائنا بيولوجيا وطبيعة الثقافة التي شكّلت المرأة لتكون امرأة ناظرة ومنظورا إليها في واقعها الاجتماعي. في حين مصطلح ((الجنس)) يبقى ذا دلالة بيولوجية لصورة الفروق البيولوجية الجنسية التي خُلقت مع الأفراد، سواء أكانوا رجالا أم نساءً [٥].

ومن البديهي أن ليس لنا أن نتصوّر انقطاع أيّة علاقة بين الجنس البيولوجي والجنوسة الثقافية، فثمة علاقة تداخل بنيوي بينهما، فالجنوسة تتبني في وجه من وجوهها على البعد الجنسي البيولوجي للمرأة، وهذا ما يؤكده تيار التحليل النفسي[٦]. على الرغم من أن بعض اتجاهات الحركة النسوية ما تقف على الضد من هذا التصوّر كالنسوية الأمزونية، التي ترفض ((فكرة أن هنالك مميزات معينة أو اهتمامات هي ذكورية (أو أنثوية) بالوراثة. وتدعم وتكشف عن رؤيا للبطولة النسوية))[٧] .

إنّ من بين اهتمامات النقد النسوي أنّه سعى إلى إبراز خصوصية علاقة المرأة باللغة وهي تكتب بأسلوب أنثوي متميز له مرجعية من مخيلة وخصوصية في التعبير عن الذات الأنثوية في تفكيرها وشعورها[٨]. وهذه الاهتمامات النقدية التي كانت وما زالت متأثّرة بحركات تحرير المرأة والمطالبة بحقوقها[٩] تصب في النهاية في التأثير في طبيعة النصوص الأدبية التي تكتبها المرأة. فإلى أيّ مدى نستطيع تلمّس بعض أنواع خيوط الثقافة النسوية في شعر لميعة عباس عمارة؟

إنّ ما كتبته لميعة عباس المرأة من شعر هو شعر نسائي حين نفهم مصطلح ((نسائي)) دالا على مصدر كتابة النص. وبحثنا يدرس الأبعاد الثقافية الخاصة بـ ((النسوية)) المضمّنة في هذا الشعر على مستوى المتغلغل في الصياغة الشعرية، والتشكيل، وعلى مستوى المطروح من المضامين. لذا حين ننقل مصطلح النسوية وتجلياته في النقد ليكون نقدا نسويا هنا ستكون الإحالة على مفهوم نوع من النقد يقارب النصوص انطلاقا من مفاهيم ومبادئ النسوية التي تجد في تجربة المرأة في الكتابة – حين تكون واعية بالثقافة النسوية– خصوصية تتجلى في التعبير والمضمون. لذا فأسئلة بحثنا هذا تبدأ بأين تقع الطروحات المضمرة والمباشرة في شعر لميعة

(١) ينظر: النسوية وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ .
(٢) ينظر: المصدر نفسه ، مجمل صفحات .
(٣) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: ص ١٣٢.
(٤) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: ص ١٩٨ .
(٥) ينظر: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي: ٣١ .
(٦) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: ١١٩ .
(٧) نسويات: ت.س.مور ، ضمن كتاب: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ص: ٢١٢ .
(٨) ينظر: دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب- لبنان، ط٥، ٢٠٠٧ :ص ٣٣١ .
(٩) ينظر: المصدر نفسه: ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .

عباس عمارة في سياق مطالبات الحركات النسوية وثقافة النسوية؟ وهل تجسّدت رؤيتها الثقافية من خلال تجلٍ في خط واحد من خطوط إمكانية التعبير عن الثقافة النسوية، أم ثمّة أكثر من تجلٍ عبّرت من خلاله عن نسق النسوية الثقافي؟ بمعنى آخر: هل اقتصرت تجليات ذلك النسق على ما طُرح في شعرها من مضامين ذات صلة بالثقافة النسوية، أم تجاوز ذلك ليكون متغلغلا في طريقة الصياغة، واللغة، والرموز؟.

يرشح عن قراءة فاحصة لطبيعة واقع النسوية في شعر لمعية عباس تصورات واضحة عن اهتمام الشاعرة بهذا المجال، مثلما يرشح عنها تصورات عن تنوّع في التعبير المضمر أو المباشر عن تلك النسوية. لذا سننطلق في قراءتنا من مسألة التعبير عن الرغبة وأنثوية الجسد والمعنى الثقافي المتضمّن في هذا التعبير، وسنبحث في تحقق تأنيث المكان في التعبير الشعري والمعنى الثقافي لذلك التأنيث، وسنبحث أيضا في طبيعة الرموز الأسطورية التي أنّثت الشاعرة من خلالها مساحات واسعة من شعرها. فهذه المحاور الثلاثة يمكن من خلالها إظهار طبيعة الرؤية الثقافية المتغلغلة في مختلف مفاصل شعر لميعة. ولكي تكتمل الصورة لدينا فإننا سننظر ،أيضا، في طبيعة المضامين التي ساقتها تلك النصوص الشعرية. وهذا حققناه من خلال النظر في حقلين رئيسين: الأول طبيعة الرؤية الثقافية المبثوثة في ذلك الشعر المتعلقة بمبدأ المساواة الإنسانية بين الرجل والمرأة، والحقل الآخر يشمل مضامين شعر لميعة المتعلق بقضايا المرأة وواقعها في مجتمعها الذي رتّب على المرأة واقعا فيه من الظلم والاضطهاد ما لا يمكن لشاعرة متحررة أن تتجاهل ذلك الواقع.

أولا: أنساق النسوية المضمَّنة

١. الأنثى والرغبة والجسد:

عبّر شعر لميعة عباس بشكل واضح وواسع وجريء عن رؤية ثقافية أنثوية تجد لها الحق في التعبير عن رغباتها الإنسانية وحاجتها للرجل، مثلما عبّر شعرها عن جسد الأنثى وجودا مكشوفا معلنا. وهي بهذا تكون قد اقتربت في التعبير عن مسألة مفصلية واتجاه مهم من اتجاهات خطاب النسوية الذي يجد التعبير عن الجسد عتبة مهمة من عتبات حرية الإنسان ولاسيما المرأة[١] ، لأنّها تاريخيا تعرضت لهذا الحجب فصار جسدها عبئا عليها. وفي نظر بعض النسويات أن الجسد لابد ان يكون حاضرا وفاعلا ودالا في النص النسائي[٢] . لذا تأسس في وعي في بعض النسويات نسقًا يجد أن ((أثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها، تتمثّل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به)) [٣] . لذا نجد في شعر لميعة عباس تعبيرا عن المرأة/الأنثى مجسّدة بـ (شهرزاد) المخلّصة لجنس النساء من القتل والبطش من الذكورة المهيمنة المتمثلة بـ (شهريار). فعنوان القصيدة ((شهرزاد)) يحيل على جوهر الفكرة النسوية. وتوظف لميعة (الشفاه والعين) وهي أبرز ما يميز المرأة في نظر الرجل فهي عطشى للقاء، وعيناها فيهما اشتهاء وصدرها يملؤه الحنين والأمل لا ينفك عنها وتصور برودة كفيها بغياب من تحب وكيف أن دماءَها تفور وتحترق وكيف هي حال أمنياتها واشتياقها وستبقى على عهد الحب حتى تجف دموعها وتصور قدرتها وصبرها على الانتظار على الرغم من عدم الأمل في العودة بسبب الواقع الثقافي للمجتمع المبني على أنساق وأساطير بالية. فالقصيدة ملونة بريشة المرأة من حيث اللغة والمعاني والعنوان المتصل بكل مقطع منها، تقول:

ستبقى ستبقى شفاهي ظِماءْ

ويبقى بعينيَّ هذا النداء..

عناقُ الأكفِّ أثارَ الدماء

وعلمني كيف يُنسى الوجود

.....

ستبقى دمائي لظىً واحتراقْ

(١) ينظر: كتابة الجسد: محاولة في فهم الكتابة النسوية، آن روزليندر، ترجمة أحمد صيرة، نوافذ ٣٣ / سبتمبر، ٢٠٠٥ : ص ١١٣ ـ ١٢٥.
(٢) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: ص٢١٠ .
(٣) ينظر: مدخل في النقد الثقافي المقارن: ص ١٣٧ .

وتبقى ضلوعي مُنىً واشتياق..

.....

ويبقى حديثُ الهوى قصةً

أبتْ أن تُتممَها شهرزادُ.. (١)

وما شهرزاد إلّا الشاعرة نفسها المنادية، وهي بدلالتها على الحب هي الأنثى كما هي شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) فالأنثى هي السيدة التي تمتلك مفاتيح ذكورة الرجل والسيطرة عليها، وإن كانت في الوقت عينة واقعة تحت ظلّه وسلطته. فرمز شهرزاد حين نحاكمه محاكمة ثقافية قد لا يكون رمزا إيجابيا صالحا في دلالته على عظمة المرأة، لكن شهرزاد هنا في النص تقدِّم ما تراه ممكنا لإنقاذ الأنثى.

وفي قصيدة (جحود) – عام ١٩٥٨ – تُصوَّر لحظة حبِّ المرأة للرجل على الرغم من عنفه وجبروته وثورته وغيرته الحمقاء، فالأنثى وفية، فتُقدَّم بذلك صورة حب المرأة المختلف عن حب الرجل:

يُقصينا الضوءُ ، وتجمعُنا الأمسيّهْ

فأمُدُّ شفاهي في عجلٍ

للثغرِ المترعِ بالقُبلِ (٢)

فالضوء يفضح ويكشف الممنوع فيحصل الإقصاء والابتعاد عن المرغوب فيه (الرجل)، لكن المساء يمنح فرصة اللقاء، فتقبله الأنثى بسرعة وتنام من غير عتاب – كما تكشف بقية النص –لأنها تحبه على الرغم من مساوئه وجراحاته التي خلفها في نفسها، إلّا أنّها تبقى سائرة على درب حبه، فكأنّها تقدّم صورة الحبيبة الأم.

وفي قصيدة (رسائل إلى الكويت) – عام ١٩٦٥ – ، أيضًا، يبرز بوضوح حديث الجسد والرغبة:

كفّايَ باردتانِ،

والأشواقُ يُرعِشُها ارتجافي

أين الشفاهُ العاصراتُ خمورَهنَّ

من الشفافِ؟(٣)

فحديث الجسد والأنوثة كما تراها هي حاضر في الكفين الباردتين، وفي الأشواق والارتعاش الذي تصل حد الارتجاف، وتأتي بلفظة (الشفاف) العامية ذات الدلالة الواقعية لتوضح دلالة العطش والظمأ للآخر (الرجل). ليُعبّر عن دلالات تجسِّد التعطّش الجسدي الإنساني.

وقصيدة (ثمالة) – صدر الديوان عام ١٩٦٩ – توجهها الشاعرة بقولها: (لمن ظن أني لم أراه)، وهي تخوض في حديث اللذة والجسدي والمحسوس:

على الزجاجةِ مِسكٌ من انامِلها

والشهدُ من شفتيها ذائبٌ فيها

كأنّني وأنا أحسو ثُمالتَها

أقبّلُ المشتهى الممنوعَ من فيها. (٤)

(١) الزاوية الخالية: مطبعة الرابطة، بغداد. د.ط. ١٩٥٨.ص ٩- ١٤.
(٢) أغاني عشتار: المطبعة التجارية، بيروت، د.ط،١٩٦٩:ص ٣٦
(٣) نفسه: ص٢١
(٤) نفسه: ص ٤٩

فتقرأ تعطّش الذكر للأنثى في لحظة مسك الزجاجة، التي مسكتها أنامل الأنثى ولامستها شفتاها، إذ يعيد الذكر لمس الزجاجة لأن فيها عطرا ومسكا وشفاه وأنامل امرأة .

في قصيدة (العطر المكتوم) – عام١٩٦٧– تقفز دلالة قصدية العنوان، ثم يأتي حديث الأنثى المشبع بالحاجة إلى الذكر:

أتدري بأنّي أذوبُ حنيناً إليك
وأهفو لأدنى خَبَرْ؟
تُصدِّقُ أنّيَ أرقُ حتى الصباح
أُلوِّنُ منكَ الفِكَرْ (١)

وفي النص تطفح الأنوثة والشوق والحاجة للآخر (الذكر) على الرغم من تردد ألفاظ الخجل والعناد والعزة بالنفس في خطابها، إلا أن المقطع الأخير من القصيدة يكشف مرادها صراحة حين تقول:

وإشراقتي
والتماعُ عُيوني
وبردُ يديَّهْ
تناديكَ يا سادِراً في الضياع:
((تعالَ إليّهْ!))(٢)

المقطع يوحي بدلالة شبقية وحاجة الأنثى للذكر، وهذا تدلّ عليه بوضوح مفردة (تعال) التي تدعوه من خلالها، ثم تتبعها بعلامة التعجب (!)، وكأنها لا تدري ماذا سيكون بعد تلك الدعوة. وقد نجد في نص آخر دعوة شبقية صريحة، إذ تقول في قصيدة (خاطرة) – عام ١٩٧٨:

أحتاجُ اليكَ حبيبي الليلةَ
فالليلةَ روحي فرسٌ وحشيّة (٣)

فالرغبة الجنسية الجامحة للأنثى تجعلها تخرج من لغة الصمت فهي تحتاج إلى من يروضها لأنها جامحة وحشية، بل هي بحاجة إليه ليفتت أضلاعها تحت وطأة اللقاء الحسي المنتظر:

أوراقُ البردي – أضلاعي – فتّتْها
أطلِقْ هذي اللغةَ المنسيّه ،
جسدي لا يحتملُ الوجدَ
ولا أنوي ان أُصبحَ رابعةَ العدويّة.

فبرفضها أن تكون (رابعة العدوية) التي ارتبط اسمها بدلالة الزهد بالملذات؛ إنّما تصرّح الأنثى برغبتها الجسدية الإيروسية، فهي لا تستطيع ترويض جسدها ولا تستطيع منعه من رغباته الجامحة و(اللغة المنسية) هي لغة الجسد التي تنوي الإفصاح عن مكنوناتها.

وقد تشارك مفردات الجنس في التعبير عن الرغبة، كما في قصيدة (قصائدي بناتك) – عام ١٩٧٨– ففضلا عن إحالة العنوان على نتيجة من نتائج الفعل الجنسي فقصائدها بنات فعل اتصالها بالرجل، فإنّ في النص لغة إيروسية واضحة الدلالة حيث (التأوّه والأنين):

بيني وبينكَ وحدنا
لغتي التأوّهُ والأنين(١)

(١) نفسه: ص ٨٤ - ٨٧
(٢) نفسه: ص٨٧.
(٣) نفسه: ص ١٠٢

ثم تتحول هذه الوحدة إلى المكاشفة والقول والإفصاح أمام الجميع، وليس البوح أمام الأخرين وبهذه الصراحة من صفات المرأة الشرقية، لكن الشاعرة تعبّر عن توجه ثقافي نسوي يجد للجسد حقًا في التعبير عنه:

لم يبقَ وَجدٌ لم أقلهُ

أمامَ كلِّ الحاضرين

ثم يأتي شرح فكرة الانتساب ونسب القصائد فكل ذكر يتخيل أن(قصائدها) الغزلية موجهة إليه وهو المخاطب المقصود، لكنها تجد القصيدة التي كتبتها له هو وعنه هو، جنينا خاصا به ومنتسبا إلى وجوده في حياتها، لتعود الإحالة على العنوان الرئيس للقصيدة بكل ما لديه من قدرة على الإفصاح عن الأشكال الرمزية للفعل الجنسي ودلالاته:

كلُّ تَخيَّلَهُ لهُ

وإليكَ ينتسبُ الجنين

وفي قصيدة (مثلث برمودة) – عام ١٩٧٨ – تطفح بأنثوية المعنى المرتبط بأنثوية اللفظ، بدءًا من رمزية المثلث الجنسية وصولا إلى المفردات (صدرك) (ذراعاك) وما لهما من دلالة قوة الذكورة، ولما لهما من قدرة على رسم المثلث (برمودة) حيث الجاذبية، فتصبح المرأة منجذبة للذكر من غير وعي منها:

صدرُك قاعدةٌ

وذرعاكَ الضلعان

تتلاشى أيُّ امرأةٍ تدخلُ هذي الأكوان (٢)

وقصيدة (العشاء الأول) – عام ١٩٧٨ – يحيل عنوانها على وقت الليل، فالحديث عن عشاء. وفي الليل تحضر بعض حرية لإشباع الحواس. فتُقدّم في أثناء النص (المصافحة) (الهوى) (لمستني) (شعرت بالدوار) (أسرق النظرة) (كفك في كفي) (فمي) (قلبي) (زعزعتني) فالكتابة الأنثوية النسوية من خلال لغتها تشرح ضمنا جرأتها وخصوصيتها وثقتها بنفسها، وقناعتها في التعبير عن تفاصيل الجسد والرغبة:

تَذكرُ؟ إذ صافحتني

أوّل ما التقيتَني

وهاجسٌ من الهوى

إلى الهوى يَشُدُّني ؟ (٣)

فهاجس الهوى يشد الأنثى في المساء من خلال تلامس الأكف في المصافحة، فهي لا تقوى على تحمّل طاقة الجسد ورغبتها في التعبير عن عاطفتها الجياشة، فالهاجس راسخ عالق في الذاكرة، واللمسة حركت مشاعر الأنثى فيها وكادت تزعزع تماسكها:

دُختُ، شعرتُ بالدُّوار

حينما لمستَني

وقد يتقدم التعبير عن الجسد في شعرها خطوة أخرى أكثر جرأة، بأن نجد في قصيدة (شاعرة الحب) – عام١٩٧٨ – تعبيرا عن العري، وعنوان القصيدة يحيل على واقعية في التعبير عن هوية المرأة الجريئة وهي في المغرب العربي:

عيدٌ لكلِّ اثنينِ

في مثلِ جُموح الفَرَسِ

مُجَـرَّدَينِ، غيرَ خيطين، بقايا ملبسِ. (١)

---

(١) لو أنبأني العراف: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥: ١٠٩

(٢) نفسه: ص١٠١

(٣) نفسه: ص ٨١

فثمّة جرأة هنا في الصورة الشعرية المعروضة، فدلالة الفرس الأنثى مرتبطة بالرغبة الجنسية، وهي رمز جنسي حتى لو جُرِّد من صفة الجموح التي تضمنتها الصورة. لذا فبمجرد ذكر الفرس تكون الصورة الشعرية قد أُنّثت وأحالت على البعد الجنسي، لكن الصورة لم تتوقف عند هذا الحد فقد أُلحق بصورة الفرس حضور الذكر (لكل اثنين) وحضور معنى العري من الملابس (مجردين...)، فصارت الصورة ذات ثلاثة أبعاد جنسية: إذ الفرس وجموحها وحضور الذكر والعري!!.

وفي قصيدة (قبلة) – صدر الديوان عام ١٩٧٢– يتجلى حضور الجسد والرغبة بدوالها ومدلولاتها تقول:

تمتص قبلته روحي على شفتي

فتستحيل عظامي خيط كتان (٢)

فالقبلة هنا ذات دلالة مختلفة عن السائد المألوف، فهي قبلة الشفاه الإيروسية التي تجعل الجسد يتهاوى كخيط كتان ضعيف...

ونجد حبّها مغايرا عن المألوف، إذ:

لم يجرِ غيرُ الحبِّ في جسدي

نسي ازدواجَ الضدّ

من أنجب (٣)

فخطاب المرأة خطاب حُب موجه للحياة بمفاصلها المختلفة لا يعرف الكره، وهذه سمة المغايرة التي تعبّر عنها في عالم الحب لدى المرأة، فهي منبع الحب والحنان والعطف على الآخرين، فهو حبّ المرأة الشاعرة المغاير عن السائد، ففضلا عن المكاشفة والجرأة ففي خطاب الحب لديها قضية وجودية. وهذا ما يتضح بجلاء في قصيدة (للحب أغني)، تقول:

لكَ انتَ أُغنّي

صوتُكَ يختصِرُ التاريخَ إلى اغوارِ الصمتْ (٤)

فحبها خالد لأنه روح أنثى صادقة العلاقة مع الوجود، حتى لتبدو صورة الجسد والاهتمام به ضرورة وجود طبيعية، وليس تهتكا أو خروجا على الأدبيات القيمية. فعلى الرغم من العناية الفائقة بالجسد في شعر لميعة وهذا ما يحيل على خط من خطوط الخطاب النسوي، إلا أنّها تؤكّد في كثير من أشعارها على المساحة الروحية في علاقة المرأة بالرجل، فهي تتحدث عن الروحي من خلال الجسد. وقصيدة (أنا كل النساء) تتجلى فيها بوضوح (أنا) المرأة ذات الخصوصية المختلفة عن رؤية الرجل. فهي تعبر عن جنس النساء وتوضح العلاقة بين الأنثى والذكر وكيف أن الذكر قد يهيم بالجسد وحده مجردا من صلته بالروح، في حين تهيم المرأة بالروح، وحضور الجسد لديها استدعاء طبيعي لرغبات الروح، تقول:

فاحتضنْ ايَّهنَّ شئتَ ، تجدْني

–أنا كلُّ النساء– طوعَ يمينِك.

لا تُقرِّبْ أنفاسَكَ النارَ من وجهي

وأُذني ، وشَعريَ المتهافتْ

.....

لن تَمَسَّ الثغرَ الذي تَتَشهّى

وهو كرْمٌ على شفاهِك دانِ

.....

(١) نفسه: ٩٨ - ٩٩

(٢) يسمونه الحب: دار العودة بيروت، د.ط،١٩٧٢: ٩٣.

(٣) نفسه: ص ١٠٥

(٤) لو أنبأني العراف: ٩ - ١١

أنا رُوحٌ فهل سمعتَ بروحٍ

عانقتْها –فيما سمعتَ– يدانِ؟ (١)

نلحظ أن الشاعرة تهتم بالروح على شاكلة الصوفيين في الحب والعشق فحبها إلهي يسع الجميع لذا تصبح هي (كل النساء) فخطابها الجسدي ذو بعد روحي مدفوع بـ (الأنا)، لتشرح ضمنا اختلاف خطابها عن خطابه (الرجل)، الذي يهيم بجسد المرأة مجردا من بعده الروحي. فخطاب الحب لديها فيه هوية خطاب وخصوصية مغايرة، فعلى الرغم من تجليات الجسد وصوره الإيروسية في شعرها إلاّ أن خطاب الجسد لديها لا يلغي البعد الروحي، وكأنّ الجسد المشتهي والمُشتهى لديها معجونان بروح.

٢ـ تأنيث المكــان:

في مساحات واسعة من شعر لميعة نجد المكان الذي تحل فيه وتتحدث عنه وقد أضفت عليه بعض ألوان الأنوثة. وهي بهذا إنّما تعبِّر تعبيرا عفويا عن أثرها في عالمها الذي يحيط بها. وهذا الذي تصنعه من تأنيث للمكان إنّما يحمل ضمنا معنى الرد على تهميش المرأة وتحجيم عالمها. لذا فتأنيث المكان في خطابها التعبيري هو سعي لامتلاك مكانها الخاص بها وخطابها الخاص بها.

في قصيدة (جامعات الملح) حيث عتبة النص أنثوية بوضوح وتحيل على ذاكرة مختصة بالأنثى ووصف لعمل مقتصر على الأنثى لا دخل فيه للذكور في الواقع الاجتماعي. فحتى الملح تُسبغ عليه صفات أنثوية شأنه شأن مَنْ تجمعه على الرغم من كونِه مذكرا، فهو (حلوٌ وناعمٌ وأبيضٌ) وهي صفات للمرأة الجميلة، على الرغم من كون المفردات مصاغة صرفيا بصيغ المذكر، لكن دلالتها منحازة إلى الأنثى. ثم إنّ هذا الملح الذي تجمعه النساء ينمو ويكبر من غير أن يكون لأحد دور في إنمائه، وكأنها تستعير رموز الطبيعة والحياة الأولى (الماء، الهواء، التراب، النار) حيث كلّ شيء ينمو بدون تدخل البشر فيه، وهذا ما تشتهي أن توصله الأساطير المؤنثة القديمة. والخطاب في القصيدة موجه للمرأة: (يا هذه، لا تجمعي، خذي):

– يا هذهِ

لا تجمعي الترابَ والملحَ

خُذي عاليَهُ برقَّـةٍ

فإنّه لا يركضُ .

كَلَبَنٍ من دُرّةٍ طَيِّعةٍ لا تَرفُضُ. (٢)

وبعد خطاب الأنثى تأتي الصورة الوصفية التشبيهية (كلبنٍ) بدلالة البياض ومصدره الأنثى، التي تمنحه بعطف وحنان بلا مقابل، لأنه هبة الله الموهوبة ،أيضا. والملح نفسه ابن الأرض/الأنثى.

جعلت لميعة عنوان القصيدة (أحلام الغيوم) عنواناً مفتوحاً وشفافاً قابلاً لأنْ يؤول تارة بالعيش بالأحلام وثانية (حلم المطر) وثالثة (حلم الحرية). ولغة النص مؤثثة بشفافية امرأة ، وفيه تناغم مناسب للعنوان:

أريدُكَ حين تَغيمُ السماءْ

ويُوشِكُ هَـلُّ المطرْ .

فيَخفُتُ صوتي،

وأضعفُ،

حتى كأنَّ الغيومَ يُخدّرني سكبُها المنتظَرْ (٣)

فحاجة الأنثى للذكر ماثلة وهو أقرب وأدنى لها من كل الأوهام و(الصفنات) التي تهيم بها، ورقتها وأنوثتها الحاضرة تتجلى في استجابتها لقطرات المطر التي تثيرها حدَّ الخدر. وكأن الشاعرة تستوحي صورة آلهة الأرض (كي) مع إله السماء (آن) فالذكر مع

(١) نفسه: ٣٩
(٢) أغاني عشتار: ١٣
(٣) نفسه: ص ٧٩

الأنثى يسيران معا هذا بدوره السماوي المذكر وهي بدورها الأرضي المؤنث، فثمة فعل سماوي جنسي يقع على الأرض الأنثى، كما جاء في أصل أسطورة من أساطير بلاد ما بين النهرين القديمة[١]، تقول:

أوَدُّ لو أني قطعتُ الدروبَ وإياكَ

وفي السهلِ والمنحدَرْ،

نُحيّي الشجر

نُبارِكُ كلَّ البشرْ [٢]

وألفاظ النص يحضر فيها: (الهمس، البسمة، تدغدغ، تبللُ شعري، تضاحكُ ثغري، داعبته نعومتها، لطفها) فتؤنث الجسد النصي بالكامل رغبة حضور الأنثى فتنسحب أمامها الذكورة.

وفي قصيدة (تونس) يُؤنث المكان وما يحيط به وتصبغ عليه صفات الأنوثة، فتونس بيضاء مثل (حمائم بيض، أنفاسها عطرٌ شرقي، تتمدد عارية، وتونس حبلى ...)

تتمدّدُ تونسُ

عارية

تحتضن االبحرَ [٣]

وتنتزع لميعة صورة العُري من شواطئ تونس لتسحبها على تونس بأجمعها فالصورة أصبحت عامة لبلاد مدنيّة/أنثى، وهي، أيضا، مكان تجد فيه المرأة ذاتها محمية بقيم المدنية.

وتؤنث لميعة المكان/ مدينة أربيل، في قصيدة (نوروز في أربيل) [٤]

غانيةٌ شعثاءُ كردستان

.....

ها أنتِ اليومَ عروسٌ حسناء

طاووسٌ يختالُ

أساطيرُ ملوّنةٌ

.....

يا دنيا من فردوسٍ ، وملاعبَ حوريات

وقصائدَ لم ينظمْها الشعراء

فالمكان جزء من البنية الذهنية المؤنثة في ذاكرة لميعة الشعرية، في رموزها وصورها، تقول:

كلَّ رعاتِكِ تهواهم عشتار

يا قلعةَ أربيل ومعبدَ عشتار ، [٥]

فعلى الرغم من ارتباط الذكر نوروز بالمناسبة التي تعبّر عنها الشاعرة فإنّها تجعل الأنثى مركزا في القصيدة، من خلال حضور ((عشتار))، فهي مصدر الهوى والحب الذي يشمل الرعاة جميعا. فيؤنَّث المكان بنفس الأنثى من خلال مركزية حضور معبدها، وكأنّ

(١) جاء في الأساطير العراقية القديمة أنّه منذ البدء كانت الآلهة (نمو) ، حيث لا أحد معها وهي المياه الأولى التي انبثق عنها كل شيء ، وأنجبت ولدا هو (آن) إله السماء ورئيس الآلهة، وأنجبت بنتاً هي (كي) آلهة الأرض وفي زمنها انبثقت الأحياء كلّها، من بشر ونبات وحيوان. وفي البدء كانا ملتصقين ثم انفصلا ثم تزوجا . ينظر: مغامرة العقل الأولى فراس السواح دار علاء الدين ، دمشق ، ط١٣، ٢٠٠٢: ٣٢ .

(٢) أغاني عشتار: ٨٠.،

(٣) عراقية: دار العودة، بيروت، ط٢ ،١٩٧٢: ٣٧ ،وكذلك من تأنيثها للمكان (تونس) قصيدة أبو القاسم الشابي / ص ١١٨ ،ديوان: ديوان البعد الاخير: ، بيت سين للكتاب، بغداد. د. ط، ١٩٩٠.

(٤) لو أنبأني العراف: ٢١-٢٢.

(٥) نفسه: ص ١٩

قلعة أربيل معبد عشتار السرمدية الحاضرة في المكان بثبات، من خلال القلعة التي صارت في النص معبدا لعشتار. فتعبّر الأنثى عن امتلاك الحيز وخصوصيته.

وقصيدة (شتاء باريس) فيها تأنيث المكان بدلالات مختلفة، فباريس تتدثّر بمعطف فرو، وهي أنثى تنثر الحب على الجميع بلا لغة، حيث الحب نفسه لغة روح وجسد:

وانا في صمتي الثلجي بساتينُ نخيلِ خرساء
وبيتٌ من شَعَرِ
.....
الحبُّ بباريسَ يُعانقُ حتى الثلج
بلا لغةٍ تتغزَّلُ أفواهُ الناسِ وأعيُنُهمْ .....
تتدثَّرُ باريسُ بمعطفِ فروِ
ورذاذُ المطرِ الأنعمُ من كفِّ حبيبٍ
يلمسُ شَعري، خدّي، شَفَتَيّ (١)

ففي مكان الانفتاح باريس تحل الحرية والمشترك الإنساني الذي يؤهل الأنثى أن تشترك بحبها مع المكان، وتجلياته المختلفة. وحولت رؤية المكان إلى ثقافة مؤنثة تفرغ فيها دواخلها وتستخدم مفردات الإغراء (شعري، خدّي، شفتيّ) حتى المطر في باريس يعشق الأنثى ويداعب جسدها.

وتأنيث المكان عاطفيا مثلما شمل لديها عواطف الحب والغزل فإنّه، أيضا، يشمل عواطف احتضان الجسد حتى بعد الموت، ويشمل تأنيث حضور الكواكب، أيضا،. فمن ذلك قصيدة (على قبر معين بسيسو) تقول:

كان مُعينُ يُحبُ الشمسَ لأنَّ
الشمسَ مؤنثةٌ
وفلسطينَ، وغزّةَ
.....
ماتَ ولو لم يُـقتلْ
قَتلتْ جثته
لم تدُفن في غزّةَ (٢)

فالشمس محبوبة لديه لأنها المؤنث وفلسطين كذلك لأنها المؤنث وغزة حلم لأنّها المؤنث. ومعين بسيسو أراد أن يُدفن بحضن غزة الأنثى المفقودة. وكأن الذكورة دائما بحاجة إلى الأنثى لأنها الشمس واهبة الضوء والحياة، ولأنها، أيضا، الأرض/الأنثى التي ستحضنهم برفق في سباتهم الأبدي.

تقول لميعة في قصيدة أخرى:((أنا شِعري)) مماهية بين ذات المرأة وشعرِها، فكلاهما نص في الحياة، وفي هذا تعبير عن بعض واقعية شعرية وتعبير عن هوية، فوجودها مرتبط بشعرها وهو دليل عليها وتعبير عن هوية تفرّد، وذات إنسانية منفتحة من غير ضياع.

موجتي تعرفُ الطريقَ إلى البحر
فتمضي وما لها شطآنُ
تشربُ الأرضُ كلَّها، وهي تنسابُ

(١) نفسه: ص ٢٣ ـ ٢٥
(٢) البعد الأخير: ص ١١١ – ١١٤

وَئيداً ، بكبريائي تُصانُ،
موجتي.. لا تَهَيَّبي – يأثَمُ الظَنُّ –
فكلُّ المرافئِ اطمئنانُ (١)

فهي موجة تنساب في البحر مداً وجزراً وفي كل المرافئ دونما تغيّر، وهنا تتضح قوة في الشخصية وخطوات واثقة في تأسيس شعرية المرأة وحضور صوتها. وفي عالم البحث في النسوية ومعناها تجد سيمون دو بوفوار أن المرأة ذات الوعي النسوي تجد ذاتها بالقول ((أنا امرأة))، وتجد أن المرأة هي الأقدر على التعبير عن نفسها(٢)، وهذا يعني أن النسائية لديها ما تنتجه المرأة متعلقا بالبعد النسوي، فهي امرأة وهي في الوقت نفسه تعبّر عن الشأن النسوي. فلميعة المرأة الشاعرة هي (بنت بغداد) وبغداد هي من كرّمتها، لأنها بنت من بناتها التي تحمل رايتها في الحب:

وانا بنتُها ، وشاعرةُ الحبِّ لديها
وحُبُّنا ألوانُ

قصيدة (حتى مروحتي) فيها إحدى الخصائص الثقافية للميعة الإنسانة، فهي التي رافقت مروحتها اليدوية ولم تفارقها، فكانت من علاماتها حيثما حلت، وهي توجه خطابها إلى الجسدي من الأشياء المرتبطة بها، حتى اسبغت على كل ما يرتبط بها صفة الأنوثة، فأصبح حبّها يعمّ كل شيء: مَنْ كلّمت ومَنْ صافحت ومَنْ عاتبت، مثلما يشمل نظراتها وأنفاسها ونبراتها وعقدها، وحتى الصمت معها صار متهما بالحب. وكأن الحب أصبح خصوصيتها وعطراً ترشّه على الآخرين، تقول:

متهمٌ بالحب
من كلمتُ
ومن صافحتُ
ومن عاتبتُ
في نظراتي حبي
في نبراتي حبٌّ
في انفاسي حبّ (٣)

٣ـ رموز ذاكرة الأنثى:

إنّ استحضار الشاعرة للرمز وتوظيفه في نصوصها إنّما هو آلية من آليات كتابتها الشعرية، فالرمز يمكن له أن يمنح النص المكتوب بعداً فنياً خاصا، مثلما يعمل على تعميق النص. ومن جهة أخرى فالرموز الموظَّفة في الشعر يمكن لها أن تكشف بعدا ثقافيا معيَّنا، لأنّ اختيار الرمز جزء من الصيرورة الثقافية للشاعرة لميعة – شأنها في هذا شأن أيّ شاعر آخر – واختيار نوع الرموز دال على طبيعة رؤيتها الثقافية للحياة. أي أنّ البحث في خصوصية المخزون في ذاكرة المرأة يساعد على فهم الغاطس في قاع وعيها الثقافي، الذي وظفته في نصها الشعري.

في قصيدة (الصفحة الأولى من دفتر الذكريات) نجد الشاعرة تكني عن نفسها بـ (القيثارة)، فـ (القيثارة) في أصل وجودها مؤنثة، ومَنْ تعزف عليها مؤنثة، وينتج عن اجتماع المؤنثتين صوت الرقة والحنين. وفي النص ثمّة إحالة على الحزن ومؤاساة البائسين، ليحيل كلّ هذا على عالم المرأة الحزين الرقيق الحاني. وأسطوريا ارتبط شكل القيثارة في حضارة سومر برأس الثور وهو (ابن البقرة السماوية) الأم الكبرى، تقول:

بُعثتُ إلى الأرضِ قيثارةً

(١) لو أنبأني العراف: ص ٥٣- ٥٥.
(٢) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: ص ١٩٥ .
(٣) يسمونه الحب: ٨٣ ــ ٨٦

لتأسوَ أنغامُها البائسين [١]

وفي قصيدة (سندريلا) نجد عطر الأنثى يضوع منها، وهي مصدر الشهوة، وفيها تمتزج العصور وفيها يتجلى الحضور اللغز:

سندريلا
التي تراها،
يضوعُ العطرُ منها
وتشتهيها العيونُ،
من بلاطِ الرشيدِ زَهوّ عليها
وغموضٌ من بابلٍ وفتونُ،
تتهادى، كأنّها للقاءٍ مُترَفٍ
بانتظارِها ((هارونُ)).
أهيَ ولّادةٌ تُرى؟
شهرزادٌ؟
عشتروتُ؟
يا سحرَها من تكونُ؟ [٢]

فقصيدة ((سندريلا)) عنوانها ومضمونها يؤكدان المنحنى الأنثوي، ويرتبطان بالعتبة الأولى المتمثلة بعنوان المجموعة ((أغاني عشتار))/ المرأة، ليتجسّد النص الأكبر وخطاب المرأة المعبّر عن الحرية والجمال والجرأة والقدرة على الفعل.

للوهلة الأولى قد نتصوّر دلالة ذكورية في قصيدة (بوذا الباسم) ، لكن واقع القصيدة يشير إلى توجهات امرأة ذات خصوصية وموقف واضح المعالم، بل هي من أهم القصائد التي تتضح فيها نسوية الشاعرة لميعة وموقفها من الرجل، من خلال حوارية بين المرأة/ عشتروت ((عشتار)) لميعة وبين الرجل/الذكر/بوذا، فبوذا الإله الذكر غير قادر على التمييز:

لم تميّزني ، وشمس الظهر تعمي ناظريكْ
وهُتافي ضاع في رحبِ المكان
ساهماً كنتَ، شَرودَ الهمسِ
في غيرِ صلاه
حينما حيَّتك روحي
ويداك
تنثرانِ الزهْرَ سهواً في متاه

وبوذا الذكر في حالة من الذهول، وحضوره طاغ، لكنه في حالة من العماء ((وشمس الظهر تعمي ناظريكْ))، فهو غير قادر على التمييز والاهتمام بحضور المرأة. وسيرها – هي المرأة –في طريقه مقتفية خطاه مضحية من أجله لا يفضي إلى نتيجة، فطريق السير وراءه بلا نهاية، فهو لا يرى، وهو لا يسمع ،أيضا، ولو أفنت عمرها في ندائه فلن يسمع ولن يستجيب:

أنا لو أمضيتُ عمري
لهفةً أقفو خطاك،
أترُى يُدرِكُ هذا الدربُ يوماً منتهاه

(١) الزاوية الخالية: ٩٩
(٢) أغني عشتار: ٥٩

أو تُرى تسمعُني؟

وا أسفاه

ربما ناديتُ من قبل الأوان.

أنــا أدعوكَ

أُصَليّ أن تُجيب

يا لبَوذا الصامتِ المبتسمِ (١)

وكأن اللقاء حصل بين الإله الذكر (بوذا) والآلهة المؤنثة (لميعة) مجازاً، لكن النص يشرح وضعاً لإنسانة تذهب إلى الذكر(الإله) الذي يملك معبداً في حين لا يوجد معبد للأنثى، فللذكورة في زمانها مركز السيطرة. ثم تحضر دلالة الأنوثة (ما بَخوري؟)، إنها بخور الآلهة عشتار لأنها تغني– (أغاني عشتار) – الأنوثة والجمال والرقة ولكن في أي مكان؟:

وغيومٌ من بَخور

تخنقُ الانفاسَ في معبدِهِ

فالغيوم مصطنعة في معبده لأنها ليست من الطبيعة في شيء فهي (تخنق الأنفاس) وبعيدة عن طقس الطبيعة المرتبط بالمرأة:

وعلى الحائطِ تنينٌ ينامَ

يَنشقُ الرغبةَ من مرقدهِ

(فالرغبة) دلالة على قوة الإله الذكر واحتياجه للأنثى، في حين هي تطلب الأمان والطمأنينة، فهي:

وانا ألتمسُ البُرء الأمان

في قصيدة (إله الخصب) المرأة هي من تملك زمام المبادرة، فهي عشتار آلهة الحب والرغبة:

مرت به عشتار

إلاهة الجمال والإغراء

تبحث عن متيم جديد

تغرقه بالحبُ والصهباء(٢)

فالفعل أنثوي، فهي التي تختار دونما معارض وكأن تموز – مثال الذكورة – هو الموضوع الذي تبحث عنه وفيه عشتار الفاعلة.

وفي قصيدة (ديوجين) يتجلى الرجل الدرويش بارد الإحساس:

يا درويشاً يقبعُ فوقَ التل

سَيُغطّيكَ الثلجُ كشيطانٍ أخرس،

والحوريّات

لا يُطربِهُنَّ الوترُ المقطوعُ (٣)

فهو الرجل المسكون بعزلته فوق التل، لا يعرف الحب لأنه درويش حرّمَ على نفسه الطرب والغناء، لذا تبتعد عنه الحوريات، بل هو سيُنسى كشيطان أخرس ومعطّل، تهجره الحوريات لأنه لا يطرب الأنثى.

وفي قصيدة (طريق الصمت) نجد تصورا خاصا لقصة ارتكاب الخطيئة الأولى:

قلتُ ادخلْ يا آدمُ

---

(١) نفسه: ص ٧٣

(٢) عودة الربيع: مطبعة اتحاد الادباء، بغداد، د.ط،١٩٦٢: ٣٠.

(٣)لو أنبأني العراف: ٢٩

دونَكَ أشجارُ الجنّةِ

جـرِّدْها غُصُناً غصناً

إلاّ شجرَ الحزنِ[١]

إذ تسرد الشاعرة قصة خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض بتصوّرها هي، فينطوي سردها على نسق يخالف المعروف من أنّ المخالفة والتمرد كانت بسبب غواية حواء لآدم، الذي عصى أوامر الرب. فآدم لدى لميعة هو فاعل الخطيئة وليس حواء، وبسببه طُردت حواء من الجنة ونزلت معه إلى الأرض، لأنه اقترب من (شجر الحزن) التي انزاحت دلالتها الأصلية عن شجرة الخلود أو المعرفة، تقول:

مطروداً تخرجُ يا آدمُ

فارِجعْ من حيثُ أتيت

ففعل الطرد اقتصر على الذكر/آدم من دون الأنثى، وهو طرد معنوي ومادي، فرجوع الانسان إلى الأرض كأنّه عود إلى أصل كان فيه، حيث الأرض وأديمها الذي خلق منه. ويتضح من خلال هذا التغيير في مجرى الرؤية الثقافية القائلة بأن الأنثى أصل الغواية والفعل وبهذا فالشاعرة تقلب المعادلة من وجهة نظر سرد نسوي خاص.

وبغداد لديها قيثارة بابلية مؤنثة مرتبطة بماضي حضارة بابل، وقلب الأنثى وهدب عينيها أوتار تلك القيثارة:

وبغداد قيثارتي البابلية

قلبي وهدبي عليها وتر[٢]

إنّ الرموز المبثوثة في شعر لميعة كثيرا ما تكون ذات دلالة مرتبطة بالمكان المحدد القديمً (سومر، بابل...)، وهي رموز كثيرا ما تكون أنثوية وذات دلالة على وجود المرأة المشبعة بالأنوثة. كورود عشتار المتكرر في شعرها، وكذلك حضور رموز أنثوية أخرى ثرية الحضور في الوعي الثقافي الإنساني. وقد نجد كثافة في حضور رموز إنسانية أنثوية في نص واحد، كالآلهة البابلية والموناليزا ومريم... كما في قصيدة (أمي)، التي تبدو عصارة إنسانية:

سلامٌ لأميّ

وامي سُلالة الهة بابلية

هي الموناليزا

ومريمُ لو خرجتَ من إطار

على لحنِ ترتيلةٍ كنسيّةْ [٣]

فرمز المرأة هنا يتجسّد في أمّها، التي احتوت المتعدد من رموز نساء العالم، القديم والحديث، فهي (الآلهة البابلية) وهو (لوحة الموناليزا) القادرة على الإبهار العالمي بحضورها، وهي (مريم) العفيفة، وتلك الأم ،أيضا، رمز للهندية الوثنية، فأمها تجمع كلّ شيء، لهذا تتمدد الشاعرة انسانياً لتربط الماضي بالحاضر في لوحة تجمع بين صور متنوعة:

(تعيش بذكرى ابي ميتاً مثل هندية وثنية)

تمددت أمها من خلالها امرأة مضحية معلّمة، فأمّها علمتها أهمية الأنثى وغرست في نفسها القدرة على مقاومة الصعاب:

سلامٌ لأمي التي علمتني بقسوتها

كيف امشي على الشوكِ

أو اتمددُ فوق المسامير

---

(١) نفسه: ص ٨٧

(٢) نفسه : ٣٢

(٣) نفسه: ٦٤- ٦٧

قادرةً

لا ضحية

ونلحظ الرموز الأنثوية المذكورة في شعرِها ذات أصول متنوعة فبعضها دينية، وبعضها أسطورية، وبعضها تاريخية، ومنها رموز معاصرة. فمن الرموز المؤنثة التي تكرر حضورها في شعر لميعة: عشتار، شهرزاد، ولادة بنت المستكفي، سافو الشاعرة الإغريقية، كذلك الموناليزا، وجميلة بوحيرد المرأة الثائرة... ويمكن تحديد سمات عامة لتلك الرموز الحاضرة في شعرها والمعبّرة عن حضور في ذاكرة الشاعرة:

١-إنّ أغلب هذه الرموز كانت علامات ثقافية بارزة في التاريخ الإنساني في مختلف العصور.

٢-إنّ هذه الرموز قد أحدثت نقله تاريخية وواقعية في الحياة السابقة، وهي تملك قوة القول والفعل في التعبير والتصريح بما تريده .

٣- إنّ كثيراً من هذه الرموز تحيل على حضور جماليات الأنثى، وهو ما ساعد الشاعرة على الإفصاح عن ذاتها من خلال استحضار تلك الشخصيات شعريا.

٤-إنّ معظم هذه الرموز تجسّد حالة من حالات التعبير عن هوية أنثى قوية ترفض أن يُتسلّط عليها.

ثانيا: أنساق المضامين:

مثلما تتغلغل آثار الثقافة في بنية النصوص الشعرية ولغتها ورموزها وطريقة تشكيلها، فيكون هذا المُتغلغِل دليلا على نوع الثقافة الفاعلة؛ فإنّ مضامين الشعر، أيضا، قادرة على شرح طبيعة الرؤية الثقافية في نص من نصوص ذلك الشعر. فالثقافة مثلما تفعل فعلها في تشكيل النصوص فنا وصياغة فإنّها ،أيضا، تفعل فعلها في طبيعة الرؤية المضمونية التي تقدمها تلك النصوص. وهذه المضامين التي حملها الشعر – حتى لو كانت مباشرة ومقصودة – يمكن أن تكون موضعا من مواضع اهتمامات النقد الثقافي حين يمنح ذلك النقد نفسه شيئا من الاتساع، ولاسيما حين يكون النظر في تلك المضامين مؤديا إلى اكتمال صورة الأبعاد الثقافية المبحوث فيها، كما هو شأننا في هذا البحث. ومضامين شعر لميعة عباس الخاصة بالمرأة تبرز واضحة في مجالين: الأول في دعوتها المتكررة إلى مبدأ المساواة بين الرجل والمـرأة، والمجال الآخر يبرز في تعبيرها عن قضايا المرأة وما تعانيه من قهر وجور وظلم...

١ـ المرأة والدور ومنطق المساواة:

كان مبدأ المساواة الإنسانية بين المرأة والرجل واحدا من المطالب المبكرة للحركة النسوية، واستمر مطلبا واتجاها حاضرا في أدبيات تلك الحركة المتشعبة الاتجاهات والمتنوعة الاهتمامات ،أيضا. وفي مضامين شعر لميعة عباس تدور فكرة الذات (الأنثى) التي ليست ضدا أو نقيضا للآخر (الذكر). وهذه الفكرة ترتكز لديها على رؤية ثقافية مفادها أنّ الرجل والمرأة شريكان في هذا الوجود، إذ يفترض أن يسود مبدأ إنسانية الإنسان في عالم العصر الحديث. وهذا ما تقدّمه لميعة من مضمون مباشر في شعرها:

اليوم يعرف كلُّ فرد إنه

بشرٌ ويُدرك قيمةَ الانسان (١)

ويسجّل شعر لميعة بوضوح – منذ عام ١٩٥٨ وما قبله فكرة المرأة القادرة. فلديها المرأة إنسان شأنها شأن الرجل، وهي قادرة على العطاء ومناصرة الأعمال العظيمة والمشاركة فيها، لذا نجد في شعرها خطابا موجها إلى عبد الكريم قاسم قائد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨:

إنّــا جنُودك ما تخلَّفَ واحدٌ

بنسائنا، بالشّيب والشبان (٢)

(١) الزاوية الخالية: ٣.
(٢) نفسه: ٧

فهي تجد النساء قادرات على الفعل الثوري، بل نجد تقديما لجنس النساء ((بنسائنا، بالشِّيب والشبان))، في عملية التحرير والبناء والثبات في الموقف. وفي قصيدة عنوانها (١٤) التي كتبتها عام ١٩٥٨ تمجيدا بثورة الرابع عشر من تموز:

أُحِبُّ كلَّ أربعٍ وعشرِ
لأنها ليلةُ تَمَّ البدر

***

أُحبُّ كلَّ أربعٍ وعشرِ
لأنها أحلى سنيِّ العمر

***

أُحبُّ كلَّ أربعٍ وعشرِ
لأنها تختمُ رقمَ الشرَّ
وتجلب اليسارَ بعد العسر

دلالة النص تحيل على محورين: الحرية والأنوثة، وهذا يشمل طبيعة الألفاظ المستخدمة وطبيعة الأفكار أو المدلولات المحمولة. ومدى الارتباط بينهما، فـ (أربع عشر) هي دلالة على (ليلة تمام البدر) – وحالة تمام البدر إحدى مراحل حركة القمر – و(أربع عشر) هي، أيضا، دلالة على (يوم الحرية)، وهو يوم (ثورتنا على قيود الدهر)، أي ثورة تموز ١٩٥٨. وبهذا يكون لفظ: (أربع عشر) في الوقت الذي يشير إلى تاريخ تقويمي ذي دلالة على حدث مهم – وهو الرابع عشر من تموز يوم الثورة على الحكم الملكي ١٩٥٨ – فإنّ هذا اللفظ بوابة قادرة على فتح نوافذ فكرة الخصب المتجسّد بسن المراهقة والتفتح ورعشات الطهر لدى المرأة...الخ. ومعلوم أنّ بعض فكرة خصب المرأة وتوقيتات الدورة الشهرية لديها مرتبطة بحركة القمر الشهرية، وهي فكرة مبثوثة منذ القدم في الديانات والأساطير القديمة[١] . وتحقق تمثّلها في شعر لميعة عباس. ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة حين نتصور أن ذلك التمثّل حصل استجابة لنسق ثقافي متأصل موغل في القدم منذ رموز ثقافة سومر في جنوب العراق، فثمّة نسق من الارتباط بين رموز تلك الحضارة والشاعرة لميعة ابنة الجنوب بديانتها الصابئية ذات الجذر المتصل بثقافة سومر[٢]. ومقاطع القصيدة الثلاثة ترتبط بمراحل القمر الثلاث، الهلال، البدر، الأفول والنهاية التي تمهّد لهلال جديد. فضلا عن فكرة المركز التي يمكن أن تحيل عليها القصيدة، فالشاعرة الأنثى تتوسط القصيدة فهي مركز مثلما حالة البدر تتوسط مراحل حركة القمر. ولعل هذا يفسر فكرة الارتباط العاطفي بهذه الليلة، لذا تكررت مفردة ((أحبّ)).

وفي "قصيدة اللقاء الخالد" نجد الرجل والمرأة في موعد دائم للقاء، سواء في الواقع الحقيقي أم الرمزي. وإذا بأحدهما يكمّل الآخر. فالعنوان هو (لقاء خالد أزلي) لا دخل فيه للسلطة مهما تعددت أشكالها وتنوعت تجلياتها، من سلطة عادات وأعراف مجتمع إلى سلطة سياسية أو دينية...الخ. فهو لقاء يستجيب لإيقاع الطبيعة الإنسانية متحديا السلطة، ولو بلقاء رمزي، تقول:

إذا بنا ورغمَها نلتقي
هنا...
كتابينِ على رَفٍّ [٣]

(١) يبين فراس السواح أنّ القمر في نظر الثقافات البدائية آلهة أنثى ، وكان أصله فتاة جميلة اسمها رابية. وهذا يرتبط بحياة المرأة -الفيزيولوجية والسيكولوجية- فهي ذات طبيعة قمرية وإيقاع قمري مرتبط بدورة شهرية لدى المرأة معادلة لدورة القمر. الذي يبدأ هلالا في أول الشهر وينمو ليبلغ في منتصف دورته مرحلة البدر ، ثم يبدأ بالتناقص حتى ليتلاشى في آخر الشهر، ثم يعود من جديد في بداية شهر آخر وهكذا. ويعتقد سكان بلاد الرافدين القدماء أن تمام البدر هو يوم تحضر فيه عشتار وتستريح من كل أعمالها، فإيقاع القمر هو إيقاع حياة المرأة غير المقيد، وهو نظامها الطبيعي من الحرية والغموض، على العكس من حركة الشمس المرتبطة بالذكر حيث الوضوح والقانون الدقيق. : ينظر: لغز عشتار الالوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السواح، دار علاء الدين، سوريا، ط٨ ،٢٠٠٢:ص ٧٤ وما بعدها.
(٢) ينظر: جذور الديانة المندائية، خزعل الماجدي، مطبعة صفاء حسين ناصر،ط١،بغداد، ١٩٩٧ ص:٤.
(٣) أغاني عشتار ٦٧

فسلطة التقاليد والأعراف والنظام الذكوري كل هذا تتحداه الشاعرة والآخر(الشاعر) من خلال ثقافة الكتابة/الأيقونة، التي لا يستطيع أحد انتزاعها مِن ذات مَنْ امتلكتها. فعندما امتلكت لميعة هذه السلطة تجسّد كيانها الخاص المستقل عن كل ما عداها. فالمساواة جاءت على مستوى الدوال الرامزة، فهي وهو: كتابان/ديوانا شعر، وبعدها على مستوى المدلولات (اللقاء)، ثم مع المدلول الكلي (اللقاء الخالد) الذي هو نتيجة لما سبق.

في قصيدة (إلى عاملة) نجد المرأة عاملة قادرة على ممارسة العمل الشاق الذي ارتبط تاريخيا بالرجل، ليكون منطق مساواة المرأة بالرجل حاضرا بقوة ضمن وجهة نظر ثقافية يسارية واضحة في القصيدة. فالمرأة التي تتحدث عنها الشاعرة امرأة في الصين تعمل وتكد في مصنع للحديد، تنتشر فيه أفران صهر الحديد، والعمل فيه يستلزم نشاطا وقوة بدنية، وصبرا على تحمّل المشاق. والمرأة في كل هذا تسعى إلى كسب عيشها وتحقيق ذاتها، وإثبات وجودها، فهي إنسان كما الرجل، تقول:

عرفتها في مصنع الحديد في شنيان

مشرقة كزهرة التفاح

كانطلاقة السنا من الافران (١)

فالمرأة هي المستقبل وهي شأنها شأن الرجل، وهي تعمل في مهنة ارتبطت بالرجل، وهي تستحق منطق المساواة، وهي فضلا عن كونها تعمل بتمكّن فهي تعمل بمحبة، فعلى الرغم من مشقة العمل في مصنع الحديد، لكنها تبقى في عملها الشاق مشرقة (كزهرة التفاح).

وفي قصيدة (الموت والنعاس) يتجلى التوظيف الرمزي الذي يصب في مجرى فكرتها الرئيسة في أنّها ليست ضد الرجل لأنه رجل، ولا تعلي من شأن المرأة لأنها امرأة، فلدى الشاعرة كل منهما إنسان، يمكن أن يخطئ سواء أكان رجلا أم امرأة، تقول:

أأدعوك كلكامش المتغطرف

في كل بيتٍ له غانيهْ

له الرشفةُ البكرُ من ثغرها

وللخاطبِ الثانيهْ (٢)

فـ(كلكامش) رمز للذكورة ورمز للتسلّط على الرعية، حيث تكون له ليلة الزواج الأولى من كل امرأة تتزوج، ليسلب عذرية الإناث في مدينته. وهذا دليل تسلط الذكر الذي يستهزأ بالإلهة الأنثى (عشتار) لأنها أيضاً كانت تظلم من يعشقها كما فعلت مع (ديموزي):

تناديه عشتارُ من عرشها

فيهزأ بالربّةِ الداعيهْ

فعشتار الأنثى ظلمت عاشقيها، وكلكامش الذكر ظلم النساء ،أيضاً، فرمزا الذكورة والأنوثة (كلكامش وعشتار) كلاهما ظالم، والشاعرة لم تخف ظلم عشتار وتنتصر لها بل صرّحت به، فمبدأ المساواة لديها يشمل السلب والإيجاب، لكن الفرق أن لميعة المرأة على الرغم من كونها سليلة عشتار المخطئة لكنها تتميز في أنّها تحبّ بمسؤولية الأم المتسامحة العارفة بالآخر/الرجل، تقول:

أأدعوك طفلي الاعزَّ

يُريدُ ويجهلُ ماذا يريد؟

فكأن الشاعرة هنا هي الآلهة الأولى وكل ما عداها هم أبناؤها ورعيتها فهي الأم الرؤوم المسؤولة.

وفي قصيدة (أغنية حب) نجد الشاعرة تغني للعامل الكادح صاحب الزند الأسمر الدال على الإشراق والثورة والوعي المتقدم، فهو جميل الروح والجسد:

(١) عودة الربيع: ٣٧-٣٩.
(٢) أغاني عشتار : ٥٠

حبيبي يكفيه وصفا

انَّ امرأةً تندى لُطفاً

يتمنى لفتتها القمرُ

بشرٌ لا يشبهها بشرُ

تهواه تذوبُ بنظرته

وترى كلَّ جمالِ الشرقِ بطلعتهِ (١)

فحبيبها إنسان متحضّر متواضع، يصنع الحياة ولا يقصي وجود الحبيبة، وحبها يحوي الجميع لتكون لفظة (حبيبي) ذات دلالة تشمل جنس الرجال بهذا الحب. ولعل في بعض هذا دلالة على ما استقر في اللاوعي من حكايات وأساطير وتصورات قدّمت صورة المرأة الأصل والأم المسؤولة، التي تحنو وتعطف على الجميع ومنهم الرجل نفسه. والأنثى الحبيبة هنا ذات أنثوية ناضجة (لا يشبهها بشر) فهي الإنسانة الخلاصة، ابنة آلام الناس وأفراحهم.

ومن خلال قصيدة (قل مرحباً) تصور رؤيتها الثقافية الإنسانية للوجود وضمن هذا التصوّر تتجسّد نظرة المساواة بين الرجل والمرأة، بل المساواة الإنسانية في كل بقاع الأرض:

قُلْ مرحباً

أصابعي تمطرُ شعراً

شفاهي عنبا

من أي قطر كنت – لا فرق –

تظل الأقربا (٢)

فتجعل لميعة عمل الرجل (الكلام) الشفاهي فهو يحب المباشرة، في حين هي تكتب الشعر، أي تسجّل وتخلّد من خلال الكتابة، فهي مصدر الجمال ومخلِّدة الجمال (أصابعي تمطرُ شعراً). وهي، أيضا، مصدر المتعة إذ يتدلى على شفاهها العنب (شفاهي عنبا). ومحبتها تستند إلى رؤية لا تمارس أيّ شكل من أشكال الميِّز بين بني البشر. لذا فهو مرحّب به لأنّه إنسان، مهما كان ومن أيّ بلد كان.

وتجد لميعة عباس المرأة العراقية أسطورة تستحق أن تنحني لها الجباه، وهي تدافع عن وطنها:

بأسطورة العصر جئنا نشيدُ

لأم الفوارس نحني الجباها (٣)

فالأسطورة (أنثوية) وهي (أم الفوارس) فهي الأصل مثلما ((العراقة)) هي معنى للعراق، فهي تحيي كل امرأة تقاتل، وإن لم تكن معدَّة للقتال من خلال التدريب فهي معدّة له من حيث الاستعداد الإنساني:

لكل مقاتلة في العمارة

ما دربت لقتال يداها

فالمقاتلة أنثى وهي في طرف المساواة مع الرجل، فهي تقاتل وتغني وتدمع عيونها لأجل العراق ورفعته، فضلا عن كونها دائمة الاستعداد للتضحية بأبنائها الفتيان، وهم أغلى ما لديها. فالمرأة (أم الشهيد، أم الفقيد، وأم الأسير، وأم المعاق) لدى لميعة ذات وجود مسؤول في الحياة وهي القادرة على المشاركة في الأعمال الكبرى في القتال والتضحية، لأنها إنسان شأنها شأن الرجل، وهي ليس على الضد منه. بل كلاهما في مساحة المشترك من الوطن. لذا تصبح لديها النساء وهنّ (حمام السلام) كـ (الأبابيل) في لحظة أخرى

(١) نفسه: ص ١٠٣-١٠٦.
(٢) البعد الأخير: ٢٥.
(٣) نفسه: ص ٧ – ١٢.

تستديها الحياة. ومن مجمل ما تقدم تتضح رؤية لميعة عباس في هذا المجال المضموني الثقافي، فهي يؤكد على دور المرأة في الحياة وقدرتها على أداء الدور. فهي مشاركة في الثورة وقادرة على العمل الشاق وهي مقاتلة في سوح الحرب، وهي مستعدة للتضحية، وهي القوية الواثقة بنفسها. ومن خلال كل هذا تؤكَّد فكرة قدرة المرأة في أداء الدور. والشاعرة تصف واقع ما تقوم به المرأة، بما يعزز ثقة المرأة بوجودها وقدرتها على الفعل. وبما يؤسس لمنطق المساواة، أي يتضمن تفنيدا لمسوغات فكرة عدم المساواة بين الرجل والمرأة في واقع ثقافي معيّن. لأن واقع المرأة لديها يشرح قدرة المرأة على الفعل شأنها شأن الرجل.

٢ـ قضـايـا المـرأة:

سعت لميعة عباس من خلال شعرها إلى التعبير عن مساحات من الظلم الاجتماعي الممارَس ضد المرأة في الواقع الاجتماعي. فعبّرت عن الظلم والاضطهاد والجور الذي عانت منه المرأة العراقية في مختلف العصور. لذا حاولت أن تعلي من خطاب المرأة في شعرِها جزءاً من التعبير عن الحق المسلوب الذي عانته وما زالت تعانيه. حتى عبّرت مبكّرا عن انكسار المرأة وانسداد أفق المستقبل أمامها، فكتبت مبكّرا – في أربعينات القرن العشرين – بلسان حال الأنثى وإحساسها بأن لا شأن لها في مستقبل حياتها، فهي لن تكون سوى فتاة مقرها الدار:

مالي وللأرباح والتجار

أنا لا أكون سوى فتاةِ الدار (١)

ونظرة فاحصة في طبيعة شعرها وعناوين قصائدها تكشف هذا بوضوح. فأغلب عناوين القصائد وعناوين مجموعاتها الشعرية، أيضا، قادرة على التعبير عن المرأة ورغباتها وهمومها وتطلعاتها وقضاياها الرئيسة، كالتعليم والثقافة والزواج والطلاق وواقع الفقر والمرض وفقدان الأمن والجهل...الخ . ويتجلى هذا واضحا في قصائدها: (شهرزاد، التائهة، سائلة، أنا كل النساء، ثمالة، سندريلا، أحلام الغيوم، العطر المكتوم، أغنية حب، إله الخصب، لست غيرى، إلى عاملة، قبلة، عراقية، إلى خبازة، الضرة، إلى امرأة، المطلقة، عيون المها، شاعرة الحب، سافو، امرأتان ...) فعناوين قصائدها تحيل على ذاكرة أنثى، وفيها دلالة ارتباط مضامين القصائد بعناوين تلك القصائد. بل حتى عناوين دواوينها الشعرية فيها إحالة واضحة على خصوصية ذاكرة أنثى، فمنها: (الزاوية الخالية، أغاني عشتار، عراقية، يسمونه الحب ...) تجعله الشاعرة ذات هيأة مؤنثة تأنيث التجربة الشعرية على امتداد خمسة عقود هو تأنيث الحياة، هو وجود للمرأة وهويتها التي حاولت إيصالها إلى الآخرين.

وثمّة قصيدة للشاعرة بعنوان (التائهة)، يتّجه فيها النص صوب البحث عن الحبيب ورثاء الذات والنهاية الأليمة لفؤادها وتصوير الوحدة، إلّا أن النص – وفي مسرب مهم من مساربه – يحمل علامات مميزة لطبيعة ثقافة المرأةَ وخصوصية أحاسيسها، من ذلك تكرار ألفاظ (الفؤاد، الدموع، الجسم الذاوي. الآهات، صرخات القلب، والشفاه الظمأى، الصدر، العيون). وفي القصيدة تصوير لواقع الفتاة الوحيدة وهي تعاني من قلقها وخوفها في ظلّ قسوة مجتمع ذكوري النزعة:

جاء المساءُ فما أعد من المخاوف والعذابْ

ماذا أرى؟ رباه رفقاً، تلك احداقُ الذئاب

تدنو رويداً من تخافُ إذا دَنَتْ؟ ممن تهاب؟

مني انا تخشى؟ أمن هذي البقية في الثياب

يهنيك يا ذئب الفلا

فانا هنا

وحدي (٢)

(١) الزاوية الخالية :٨٢.
(٢) نفسه: ص٤٤.

فصوّرت الرجال ذئابا، وصورت المرأة وحيدة خائفة في المساء حيث المجهول، لكن المفارقة أن لا أحد يذود عنها ويدفع عنها أذى الذئاب/الذكور سوى الأب/الذكر نفسه، فالشاعرة واقعيا فقدت أباها بسبب المرض. فالذكورة متمثلة بـ (الذئب) والأنوثة وحيدة مستسلمة والشاعرة كتبت القصيدة في العمارة (عام ١٩٤٩) والعمارة بنسقها الثقافي آنذاك، إذ الرجل مركز والمرأة هامش به حاجة كبيرة إلى الحماية. وقصيدة (في المرقص) من القصائد التي جعلت الشاعرة تهاجم قيم الفحولة التي تستغل ضعف المرأة وحاجتها للمال، وهذه القصيدة لا تخاطب مجتمعا معينا إنّما هو خطاب لمطلق المجتمع الذي يُسفّل المرأة، ويدفعها إلى الهاوية، تقول:

تتلوى الراقصة السمراءُ
وساقيةٌ قدماها
والقبو الاحمرُ
جمرٌ ودخان
وعيونٌ تتشهاها (١)

فالشاعرة تعبر عن رفضها لما تراه أمامها من مظاهر رقص الشهوة مقابل المال، وكأن المرأة وجبة طعام معدّة لتُنهش. وهي بهذا تُقدّم قضية من قضايا المرأة المتمثلة بحاجتها للعيش التي تدفعها لتعمل في هذه المهن الرخيصة، راقصة في الأندية الليلية. فالشاعرة أصبحت حطاما جراء هذا المنظر، لذا تطلب من الراقصة أن تدوس القيم الاجتماعية، بما فيها المُثُل التي أحبتها، لأنها لم تكن سوى كذبة:

يا قدميها
دوسي المثل الأحببتُ
حطاماً عدتُ ...

فـ(دوسي) المفردة الشعبية هي الملائمة لتصف الحالة الإنسانية لهذه الراقصة التي تصبح هامشاً لأنها أنثى، ولأنها تطلب المال للعيش من خلال عرض جسدها في رقص الشهوة.

وقد تصور الشاعرة المرأة وهي تشعر بضياع الغريب في المجتمع الذكوري على الرغم من كونها في وطنها، ففي قصيدة (سائلة) تدل على (المرأة الفقيرة) التي تدور على البيوت والشوارع والمقاهي راجية الناس أن يتصدقوا عليها. فالمرأة المتسوّلة ليست سوى نتيجة للنظام الأبوي الذي دفعها إلى الجلوس في البيت ورعاية الأطفال، وحين تفقد من يُعيلها في واقع يغيب فيه دور المجتمع والدولة، تضطر إلى الاستجداء. والمفارقة أنّها حين تطلب التصدّق عليها يقابلها المجتمع بأن يطلب منها التحلي بصفة الحياء لأنها امرأة:

صدقةً لله
يا سيدي لله
ارحم لوجه الله
لا استحي!؟
يا سيدي مَنْ لي بالحياء
فرَّ من الشقوق في ردائي
من رعشتي في زعزعِ الشتاء (٢)

فالجوع والعوز لا يعرف الحياء، وقيم المجتمع جمل لغوية تنافي واقعه المعيش. فالمجتمع لا يهمه سوى (الرياء والمصالح الشخصية والجلوس في المقاهي وشرب الخمر ولعب النرد ..) كل هذا تصوره القصيدة التي تشرح ناقدة رجولة المجتمع في بغداد (عام

(١) يسمونه الحب: ٤٩ – ٥٣.
(٢) الزاوية الخالية: ٥٢.

١٩٥٧)، وهو مع كل هذا يطالب المرأة المتسولة بالحياء، في حين هي تموت من الجوع، فكأن الحياء يصبح بوابة الموت. والمرأة هنا تصبح ضحية لنمطين من التهميش، فهي مهمشة ثقافيا وتعليميا، وهي مهمشة اقتصاديا فهي متسولة في الطرقات.

وقد يتجلى حال المرأة المنزوية المهمشة صارخا في وضوحه حين يتقدم بها العمر وتفقد بريق جمالها. ففي قصيدة (الغد الأعمى) تستفهم الشاعرة عن نفسها في مقابلة استشرافية مجازية مع الآخر/الرجل الذي لا يرى في المرأة سوى جمالها الجسدي، وفي حينها لن يجد فيها ما يجذبه إليها:

ماذا يرى لو زارني
من فتنةٍ تشعشعُ؟
أصابعاً معروقة
ونظرة تستطلعُ؟
ووحدة ذابلة
وضحكة تصطنع؟ (١)

وتذكر (الشيب، الحطام، الأحاديث، الأمنيات، الحب، الذكريات، الحيرة، والسخرية، الإبطاء، الخشونة، الذاكرة المفتتة) فهذا هو حال المرأة عندما يتقدم بها العمر وهذا ما لا يحبه الرجال، لكن ما الذي يتبقى للأنثى – حتى المبدعة – في ظل عالم ذكوري؟:

مواهبي !؟
إذا كتبُ الشعر الوفاً تطبعُ؟
ما قيمة الذكاء في النساء
ماذا ينفع؟

فالمرأة (الشاعرة) تهتم بالروح والرجل يهتم بالجسد المجرد وشتان بينهما، وحين يتلاشى جمال المرأة الجسديً وتضمحل نضارة الشباب لديها تضمحل قيمتها في نظر الرجال الباحثين عنها، وكأنها محض جسد.

في قصيدة (إلى خبازة) (٢) تصور الشاعرة قضية المرأة العاملة فهي تعمل لتعيش وتنفق على أسرتها بكرامة من تودّ أن لا تستعطي من الرجل، لتكون في النهاية إنسانة مستقلة مساوية للرجل، لتكون المرأة/الشاعرة ذات أمنية نسائية إنسانية:

تمنيتُ شعري كتنوركم
تستديرُ الحروفُ به أرغفة
تغذي المساكين
كلّ الجياع على الأرصفة

(الشعر/الحروف/الشاعرة) (التنور/الأرغفة/الخبازة) فحالة (الشاعرة) تعبر عن مجتمع النساء، لكنها لا تملك قابلية الفعل الذي تملكه (الخبازة) تتمنى لو أن شعرها كالأرغفة يغذي الجائعين، لتكون المرأة/الخبازة بقدر ما هي تحيل على قضية من قضايا المرأة المعدمة فهي مطعِمة الجياع ومصدر الحياة.

تقول لميعة في قصيدة حوارية مع آخر معنونه بـ (عراقية)، فيها يحاول رجل خبير بالنساء أن يغوي امرأة، وكأنّها محض جسد بلا قيم أو كرامة، فهذا الرجل لا يعلم بأنها بنت سومر التي لا تستهويها الملذات، فهي ذات وهي كرامة وحضور إنساني:

أنا التي تراني
كلُّ خمولِ الشرقِ في أردانيِ(٣)

(١) أغاني عشتار: ٨٨ – ٩٠.
(٢) عراقية: ٢٣.
(٣) نفسه: ص٥.

فخطاب الشاعرة يعبّر عن ذات قوية لا يسهل التلاعب بها لذا يحضر ضمير الأنثى ((أنا))، فهي تملك الزمان والمكان والحضور، لتعبّر عن حقيقة المرأة العراقية كما تجدها لميعة، متسامية شاهقة:

يا سيدي الخبيرَ بالنسوانِ
إنَّ عطاءَ اليومِ شيءٌ ثانِ
حلّقْ!
فلو طأطأتَ ...
لا تراني

في قصيدة (بدوي دمي) – التي سيصبح عنوانها فيما بعد عنوانا لمجموعتها الشعرية الأخيرة – تسوق الشاعرة رؤية ثقافية تتعلق بواقع المرأة في مجتمعاتنا، فهي تشعر بالقلق وعدم الاستقرار، لأنها ضمن مجتمع بدوي الخصال وطرق المعيشة:

انا بدويٌ دمي ما يزالُ
به قلقٌ من بيوت الشَعَر (١)

فعلى الرغم من تغيّر أنماط الحياة والسير نحو المدنيّة في الاستقرار والسلوك إلاّ أنّ نسق القلق ما زال ضاربا في الأعماق، فالقلق آت من طبيعة ثقافة البداوة وحياتها غير المستقرة، ومن بيوت الشعر المعدَّة للرحيل دائما.

النتائج:

من خلال مجمل أنساق شعر لميعة عباس عمارة نجد ترسيخا لوجود المرأة وهويتها، شاعرة ذات تجربة خاصة في الحياة، وجدت في الشعر منبرا ثقافيا للتعبير عن ذاتها. وقد تجلت بعض آثار الثقافة النسوية في شعرها في أكثر من مسار. وأوّلها مسار الجرأة نفسه. ففي كثير من نصوصها الشعرية اقتحام لمنطقة المسكوت عنه في عالم التعبير النسائي النسقي السائد، فكتبت شعرا كثيرا عن الجسد، حتى كان ذلك من المهيمنات في شعرها، فكان مساحة رحبة للبوح الداخلي عن كوامن نفس المرأة الجريئة التي تجد حقها في التعبير عن الذات غير آبهة بنظرة المجتمع لطبيعة الجرأة في خطابها. فأعلت من شأن الجسد ووجدته موضوعة جديرة بالاهتمام وليس عيبا تعمل المرأة على حجبه أو طمسه.

فتجسدت جرأة في مجمل رؤيتها الثقافية التي اتسمت بالانفتاح، وفي طبيعة موضوعاتها وفي لغتها المؤنثة، وفي تأنيثها للمكان الذي احتضن وجود المرأة. وكلّ هذا كان واقعا تعبيريا عفويا –أو مقصودا– رسم ملامح فعل ثقافتها في شعرها. حتى تمدّدت في شعرها ثقافة المرأة والجسد فكان المكان جسدا مؤنثا حرّا، لذا نجد لديها – ومنذ بدايات مشوارها الشعري – في بغداد المدينة و بيروت المدينة دلالة على الانفتاح والتحرر، فهي مدن تحتفي بالجسد وجودا.

ومن تجليات رؤيتها الثقافية النسوية أن جاء في شعرها نسق معبّر عن مضمون فكرة المرأة الفاعلة القادرة على تحقيق ذاتها لتقدّم تلك الذات وجودا مؤهَّلا للحياة، لتُقوّض بذلك مرتكزات فكرة عدم مساواة المرأة بالرجل. فالرؤية الثقافية الخاصة بالنسوية في شعر لميعة حين ننظر إليها في ضوء النظرية السنوية نجد أنّها تسعى إلى إبراز قدرة المرأة وفاعليتها، فهي والرجل شريكان في رحلة هذه الحياة. ففي شعرها ثمّة معادلة وسطية، فهي لم تدعو إلى إعادة كتابة التاريخ في ضوء ثقافة (الجندر) النسوية، وهي ليست ضد الرجل ولا تسعى إلى التطرف في المواجهة معه، لكنها في الوقت نفسه تدعو إلى عدم تهميش بنات جنسها. وهي سعت إلى أن تكون الأنثى الأنموذج (لميعة) بموازاة الرجل فاعلة قادرة. وهي تجد المرأة تعاني في واقعها السياسي من سلسلة من المشاكل الاجتماعية، لذا حمل شعرها طروحات ثقافية تناصر قضايا المرأة وتشرح معاناتها من القهر والفقر والإذلال... في مجتمع ذكوري فيه ما فيه من القسوة على المرأة وعالمها.

(١) البعد الأخير: ١٢٦.