

تجليات المركز والهامش في شعر النسويات العراقيات (للمدة من ٢٠٠٣-٢٠١٣)

أ.م.د. إنيصاف سلمان و.م.م شهد سلام

لم تغفل الحركات النسوية الجانِب الأديبي في طريقها المتشعب لاسترداد الحقوق المسلوبة للمرأة، سواء بواسطة المجتمع وثقافته المترسبة أم من خلال الأدب الذكوري الذي أنتجته تلك الثقافة، فمنذ البدء ارتبط الأدب المركزي ب (الرجل) وهمش دور المرأة، وعدّ الأدب المرتبط بها ثانوياً/ هامشياً، ولعل السبب في ذلك ما يذكره د. عبد الله الغدامي من إيراد قسمة ثقافية كانت وراء هذه التراتبية حين عد اللفظ ذكراً (فحلاً) والمعنى امرأة، ومن ثم تبعية المعنى للفظ؛ "وليس للمعنى وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ" (١). وامتد الأمر إلى قسمة ثانية حين احتكر الرجل الكتابة/المركز وترك للمرأة الحكي/ الهامش، وما تبعه من إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وتسجيل التاريخ من وجهة نظر أحادية لا تعترف بالشراكة أو بالنظام الثنائي (٢). وإذا صحت مقولة: "إن اللغة من أخطر الأسلحة النظرية التي استعملها الإنسان بعد أن تفتن في نحتها" (٣) فإن الرجل قد استعملها لقمع المرأة، أو ربما خاف من تمكن المرأة منها، وتوجيهها ضده.

وعليه اخذ التهميش صورتين، أولاً: التهميش اللغوي، بمعنى تحيز اللغة للنمط الذكوري، وثانياً: تهميش ما كتبه المرأة واحتكار فعل الكتابة على الرجل فقط. والجانبان مرتبطان ومتداخلان؛ فلا يمكن للمرأة أن تكتب وتعبّر بسهولة عن ذاتها إذا كانت لغتها ذكورية النهج، ولهذا "راح الفكر النسوي يروج لكتابة أنثوية تكون المرأة مركزها، فيتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصة تعتمد عليها في تمثيل نفسها وعالمها" (٤) على الرغم من الإقرار بصعوبة التغيير؛ "فألغة إرث إنساني اجتماعي لا يمكن تغييره بين ليلة وضحاها" (٥).

كما أنها كانت في الوقت نفسه وسيلة لبناء الواقع وإعادة هيكلته (٩) فالنضيق لا يقف عند ثنائية الرجل/المرأة بل "إن تنوعات اللغة مرتبطة بالاختلافات في الطبقة الاجتماعية والسلالة، والعمر، والجنس. واللغة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الناس الذين يتكلمونها، وأن هذه الثقافة يمكن تحليلها بحصر حزمة من المواقف الاجتماعية التي يسم كل منها (مقاماً)، فالألفاظ الخاصة التي تعبر عن فئة من الناس أو مرحلة من مراحل العمر تشبه العلامة الفارقة التي تميز تلك الفئة أو المرحلة" (١٠). مثلما تقوم بعض الشرائح الاجتماعية بتلقين اللغة بشكل مختلف

اللغوية الاسترائية ديل سبندر في كتابها (اللغة صنيعة الرجل - ١٩٨٠) : "أن اللغة تساهم في أسلوب إدراكنا للعالم، واللغة في هذا تعالج العالم كما يراه الرجل لتصبح خبرة المرأة مهمشة" (٧)، نتيجة لواقع أسهم فيه الرجل، أو ارتكز عليه؛ "حين حصر أدوارها في البطالة والطعام والإنجاب، وهو بهذا الحصر يمارس عليها الإغلاق والتهميش" (٨).

فكانت العناية لتحديد الفروق بين استعمالات المرأة للغة وكيفية تشكيل جملها مقارنة بالرجل، لتأكيد فكرة انعكاس صورة المجتمع من خلال لغته، والوصول إلى الطرف المتمركز/ القوي،

كان مد النسويات اللغويات واسعاً، تشير إلى ذلك د. يمني طريف في (النسوية وفلسفة العلم) حين تورد مصطلح النسوية الراديكالية الثقافية، للدلالة على الحركة الثقافية النسوية المنبثقة من النسوية الراديكالية، التي تعني "أن النسوية اكتسبت نضجاً فكرياً، فهدفت إلى رؤية ثقافية حضارية جامعة، إلى البحث عن إطار نظري أعمق وأشمل من مجرد المطالبة بالمساواة مع الرجال وطبقاً للإنموذج الذكوري السائد للإنسان/ الرجل" (٦) فلا بد من الحفر في أعماق الفكر البشري، للوقوف على حجم الاضطهاد والتهميش الموجه للمرأة. فتذكر

قد يمليه النقاد من حملاتهم التنظيرية وأرائهم عليها. القصيدة لا تظهر مواجهة عادلة بين الطرفين، فهم أربعة نقاد (ذكور) وهي شاعرة واحدة، ولعلها اختارت الرقم (أربعة) لما يحمله من دلالة استعلائية ذكورية كفضائل الدين حين سمح للرجل بالجمع بين أربع نساء: ﴿إِنْ خَفْتُمْ إِلَّا تُقْسَطُوا فِي الْيَتَامَى فَانكحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَنِّي وَثَلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خَفْتُمْ إِلَّا تَعَدَّلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تَوَلَّوْا﴾ (١٦).

ومن ثم يبدو استهجان الشاعرة لما ستواجهه من أحكام لا تراها سوى هامش يحاول الاستعلاء على نصها/ المركز. هذا لم يمنح الشاعرة من الاستعانة بـ (مايكوفسكي) المعروف بأنه شاعر الثورة والانتحار، كما ترجمت له جمانة حداد مع (مئة وخمسين شاعرا انتحروا في القرن العشرين) (١٧) والذي عرف بجراته وتطرفه في انتمائه السياسي، وفي حبه لامرأة متروجة، كما في حياته بشكل عام، حتى ثار عليها فقرر إنهاءها بيده بعدما ترك رسالة يوضح فيها الخيبة التي كان يعيشها (١٨)، إلا أن الشاعرة تعترف أنها لا تمتلك جرأته:

لكني لا أملك جرأة مايكوفسكي
لذلك كنت استمع بقلب مكروب
لأحكامهم الجائرة

كانت نظراتهم تسع كالدبابيس
لذلك حلقت بي جناحي/ خارج المكان (١٩)
غياب الجرأة أحوالها للهرب، الذي هو وسيلة الشاعرة لتفادي الصدام، بعد أن استمعت إلى آرائهم بـ (قلب مكروب). هذا التعبير- وإن كان مجازيا - لكنه لا يصلح أمام اللغة النقدية التي تواجهها

في كل هذا تحاول أن تجد لذاتها حضوراً، وأن يكون لهذا الحضور أثر في إعلان هويتها ومكانتها.

١- (الشعر/ النقد)

عُرف النقد مجاورا للشعر منذ البدء (١٤)، وكانت العلاقة الجدلية بين الناقد والشاعر تأخذ أشكالاً متعددة، إذ ينتصر الشاعر لنصه على حساب النقد الموجه له، بالذات حين يكون الناقد رأياً لا يستسيغه الشاعر، فيصبح الصراع حول المركزية؛ مركزية النص الشعري أم مركزية النص الناقد له، وانعكس الأمر على القصيدة النسوية بشكل مضاعف بطبيعة الحال. إذ ابتعدت عن النقد الرسمي بمقدار خطوتين، فواجهت انتقاداً مضاعفاً لكونها (شاعرة) بكل ما تحمل هذه الدلالة من كسر لتابوهات متأصلة عبر الزمن.

تبرز هذه العلاقة بين الشاعرة والناقد في قصيدة (ثرثرة) لـ (رسمية محبيس)، التي تحاول أن تبرز مركزية النص في مقابل التهميش المتعمد للنقد الموجه له:

كنت أجلس وحدي/ حين هبطت ظلالهم
الثقيل

كانوا أربعة نقاد / الذين لو أتيت ل
(مايكوفسكي)
أن يسمع ما تفوهوا به
لقلب الطاولة على رؤوسهم/ ...
وخرج (١٥)

تلو الشاعرة بنصها وتتخذ طريق الإنفراد، بدلالة مفردة (وحدي) التي تستعملها في مقابل مفردة (هبوط)، إذ تبرز أكثرها دلالة على رفض الشاعرة لما

للبنيت عن الصبي منذ الصغر، حيث يسمح له بما لا يسمح لها، كأن ينطق بعض الأنفاظ البيضية ويتداول بعض النكت ولا يعاب عليه ذلك، على عكس البنيت تماماً، كما أن التفرقة تنعكس على التصرفات السلوكية المرتبطة بالتربية أولاً، كأن يسمح للصبي بمقاطعة الكبار والحديث بصوت عالي، بينما تعاقب البنيت إذا فعلت الشيء نفسه، ومن ثم يتم تجهيز الصبي ليصبح - بعد سنوات - رجلاً قادراً على أن يصرخ، ويتأفف، ويتذمر، وينفجر غضباً، على امرأة تم تجهيزها كذلك على الرضوخ والصمت (١١).

في هذا الإطار، كان ظهور القانون (المجمعي) الذي رسخ ظلم اللغة للمرأة في صور متعددة، حينها سعت المرأة لاسترداد حقها المسلوب من المجتمع، فكان فعل الكتابة صيغة تمرد على المجتمع لن يغفل عنها، لذلك "لم يأت تهميش الأدب النسائي تهميشاً اعتبارياً، وإنما استند إلى اعتبارات وخلفيات، منها ما يتعلق بالمصطلح ومنها ما يتعلق بالتركيب البيولوجي للمرأة والرجل، ومنهم من همش هذا الأدب لمجرد أن كاتبته امرأة" (١٢).

لذلك كان على الحركات النسوية زحزحة الأفكار السائدة قولاً وفعلاً؛ فسعت إلى الحضور بوصفها طالبة ومدرسة في المؤسسات الأبوية، ومن ثم تمكنت في الجامعات أن تتبنى صراحة الاتجاهات النسوية في التعامل مع النصوص، ولاسيما في مدة الموجة الثانية في نهاية الستينات، والذي اتسع شيئاً فشيئاً في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، على الرغم من قلة النصوص المدرجة في المناهج المقررة لكاتبات نساء (١٣)، وهي

من النقاد، حيث (الأحكام الجائرة) في مواجهة القلب معادلة توحى بالخسارة مسبقا. وكأنها قصدت عدم المجادلة لأنها ترفضها بالمطلق، وعدم إتاحة الفرصة للنقاش بالجزئيات:

ماذا يقصد ذلك الناقد المتصابي

ولماذا يحدق بي/ وهو يعدد مثالب قصيدة النثر (٢٠)

تستمر الشاعرة بإيراد الصور التي تساعدها في تحقيق غايتها لرفض تلك الأحكام النقدية (الجائرة). على الرغم من أن الناقد هو من يعرف خبايا النص الشعري ويفسره، وهذا لا يتناقض مع كونه متصائبا أم لا، ولا يغير من علميته في شيء. إلا أن الشاعرة سعت إلى تأكيد أن لا عمل مركزي له، فهو يتخذ النقد غطاء يمر من خلاله رغباته الخاصة، وتؤكد من خلال هذا الوصف رفضها لما سيمليه عليها من أحكام تخص الشعر، هي أولى بمعرفتها :

اتكأت على شجيرة/ تمطر عليها تفاصيل يوم بغدادي

وأنا أضحك من قفاهة آرائهم

يخيّل لي أن (اللورد بايرون) لو رأى هؤلاء

لهوى بعصاه/ وتأفف صارخاً

... لقد ماتت روح الشعر (٢١)

استذكار الشاعرة لشعراء/ رجال كان لهم وزنهم الشعري عبر التاريخ، إنما هي محاولة لتأكيد أحتية الشاعر أولاً وأخيراً في هذه المواجهة، فالأمر لديها بين شاعرة/ وناقد، وليس بين المرأة والرجل. وإبراز مركزية النص الشعري وحق الشاعر في رفض ما يملى عليه من نقد :

ذلك المتصابي/ يكاد لعبه يسيل

أمام الشاعرة (س)

هي تلقي اليه ببعض الفتات

ثم ترفع نظارتها بلا مبالاة

وبإشارة من يدها، تقول/ جاو

الليلة أكتب عن تجربتها الفذة

الليلة... الليلة (٢٢)

تختم الشاعرة القصيدة لتثبت حالة من التهاون المجتمعي، وصورة من صور تساقط القيم. رغم أن الشاعرة (س) مجهولة ومهمشة من قبل إلى حد تعريفها بحرف، إلا أنها تملك مقومات جعلت الناقد يلتفت إليها، وإعلان الرغبة في الكتابة عنها. ومن ثم تؤكد عدم مصداقية تلك الأحكام التي تحمل نيات مبطننة، يملئها الناقد حسب الحاجة، وليس استنادا إلى المستوى الفني والأدبي؛ وإلا كيف تنال صاحبة الـ (جاو) اهتمام الناقد الأدبي.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة الطويلة، تؤكد الشاعرة (تهميشها) لما يكتبه النقاد، وربما استهجانها في قصيدة (هذا هو وجهك) من المجموعة نفسها :

ما حاجتي الي نقاد يتقنون فن الكلام

وأنت وجهي الاخر (٢٣)

الناقد (يتقن فن الكلام)؛ لأنه جسد بلا روح - كما تراه الشاعرة - فهي تعلق على الصنعة التي تركز على أدوات جامدة تقتصر إلى روح الشاعر وإحساسه، ولعل هذا هو السبب الحقيقي لاستعلائها على النقد، وربما لما تواجهه الشاعرات عموماً من تهميش متعمد من النقاد، وعدم إبداء الحيادية في النقد وطرح الآراء.

نجد أمراً مشابهاً عند الشاعرة/ الناقدة (بشرى البستاني)، التي أبدت تحيزها للنص في قصيدتها (ريثما تهدأ

العاصفة) :

لا تصدقهم.. جميعاً..

لا البنيويين ولا السيميائيين ،

ولا أهل التفكيك. / صدق النصّ وحده .

(٢٤) .

مع أن الشاعرة أكاديمية وناقدة معروفة، وعملت في التدريس في الجامعة لسنوات طويلة، لكنها تنتصر بوضوح للنص وتعدده مركزاً على مناهج النقد الحديثة والمتداولة في جامعاتنا اليوم، والتي رسمت الشكل النقدي لفكرنا وحددت طريقة تعاملنا مع النصوص الشعرية الحديثة، ولا يغفل أن الناقدة (بشرى البستاني) تتمتع أيضاً لإطلاق الأحكام النقدية على النصوص التي تختارها.

يمكننا تأكيد أن هذه الإشارات قد تأخذ جانبين: أولاً انتصار المرأة/ الشاعرة وتحيزها للنص الشعري، الذي يشكل الأساس الأول على حساب النقد، وثانياً: الشعور المسبق بتحيز النقد ضد النص النسوي وعده نصاً ثانوياً مهمشاً.

٢- (شعر الرجل / شعر المرأة)

يظهر على نحو مركزي واضح الفرق بين مساحة حضور شعر الرجل وتمثيله في الوسط الإبداعي مقارنة بحضور شعر المرأة، فلو أردنا الاستشهاد ببيت شعري يعزز فكرة معينة فني الغالب يتم الاستشهاد بشعر قائله رجل، ولذلك سعت الشاعرات قديماً - كالحخشاء مثلاً - إلى الكتابة بقلم الرجل وبعقليته، للدخول في دائرة مركزية الشعر الذكوري، وللظهور تحت مصطلح (الفحولة) ليحصلن على الاعتراف بالهوية أولاً ومن ثم الانتشار

مثل ريشة (٣٠)

تعدم الشاعرة إلى الاستعانة بأدوات الرجل القتالية، لإنهاء حس الأنثى والقضاء عليه، إذ تغتال حماسها فيسقط نصها، إيماناً منها بعدم أهمية ما تكتب، واستشعارها بهامشيته. فيظهر ميلها لتقمص دور الآخر والقيام بواجباته الاضطهادية في مجال أوسع، ومن ثم يهشم نص الأنثى - المعرض للرفض غالباً - مرتين: أولاً من المبدعة/ الأنثى نفسها، التي تعدم إلى إخفائه إما خوفاً أو خجلاً من الاعتراف به، وثانياً من الرجل/ الآخر المبدع الذي أتاحت له الفرصة للتهميش المتعمد وفرض نصه/ مركزاً لا يعلى عليه. والشاعرة هنا تضع نفسها في مواجهة طرفين يمثلان امتداداً لسيطرة الثقافة الذكورية التي لا ترى في الشعر إلا ما سمحت به (الفحولة) كمعيار لقياس الشاعرية. الأمر الذي تحاول أن تزحزحه الشاعرة (ريم قيس كبة) في قصيدتها (متى ستصدق أنني فراشة؟):

حبيبي: / متى ستصدق

أني فراشة؟

وان الفراشة/ تسأل عاشقها

كل يوم: / (متى ستصدق أنني شاعرة؟

لتي/ ستظن أنني فراشة؟) (٣١)

إذ تستفهم أولاً عن كونها فراشة في تأكيد منها على الرقة والعاطفة والحرية التي تمتلكها، لكنها لا تلاقي القبول بسهولة فتبرز جانب التهميش المتعمد من الآخر، على الرغم من أن الفراشة تعني الحركة والتنقل وعدم الاستقرار، فإنها لا تتعارض مع كونها شاعرة التي تعني الثبات وحضور الذات. هذا الحضور الذي همشه الآخر حين رفض الاقتناع به، وفضل أن

مسكين شعر البنت يحط على جنب

القبر ويرقد مثل الانسان...! (٢٨)

الموت هذا القدر العادل الذي يصيب كل المخلوقات بلا استثناء، ولا يفرق بين ذكر وأنثى، يمتد ليصيب (شعر البنت) ويحطه جنب قبرها، على الرغم من أننا - والشاعرة طبعاً - ننتمي للثقافة الشفوية، التي تؤكد أن الشعر خالد ويعيش، ومن ثم تناقلته الأجيال شفاهاً منذ آلاف السنين، وحتى قبل عصر التدوين، إلا أن الشاعرة تراه ساكناً (كالإنسان) إذا كان مصدره امرأة، فتصها يموت بموتها. وهنا تُبرز هيمنة شعر الرجل وقصائده على الحضور التاريخي، وتستمر بتريسيخ هذه الصورة حتى تصل إلى نهاية القصيدة:

مسكين شعر البنت يحط على جنب

القبر ويرقد مثل الانسان

مسكين شعر البنت ينام

مسكين كم يشبه ذاك النسيان...! (٢٩)

القصيدة لا تظهر صراعاً حول التمرکز، ولا إمكانية رفض أو تعال من الشاعرة حول سيطرة مفردات التهميش المرتبطة بنصها: (مسكين، يرقد، ينام، ويُنسى) فهي تقر بالمكانة السلبية/ الموت وانعدام الوجود، وتتبنى حالة الضعف بصيغة استسلامية. في حين نجد الأمر مختلفاً لدى الشاعرة (دنى غالي)، التي تذهب إلى اغتيال نصها بيدها في قصيدتها (ما الجدوى!) في صورة أخرى من صور التهميش المرتبط بنص المرأة:

أسد الفوهة/ وأضغط على الزناد

اغتال حماستي/ بدم بارد

نافضة يدي/ وأنا أرقبه

نصي/ وهو يتهاوى

إلى الأرض/ ببطء

والشهرة (٢٥)، وإلى اليوم نجد في المناهج الدراسية التركيز الواضح على ما يكتبه الرجال، وعده مركزاً مهيمناً ومسيطرأ له الأحقية في الدراسة. هذا لا يعني قصوراً معرفياً عند المرأة، بقدر ما يعني قصوراً ثقافياً، ولا يقتصر الأمر على العالم العربي فقط، فقد "كان مجال دراسة الأدب الإنكليزي في الجامعات البريطانية حتى في الثمانينيات من القرن العشرين يهيمن عليه الأعمال التي كتبها مؤلفون رجال بدرجة مفرطة" (٢٦).

فالمرأة المبدعة/ الشاعرة اليوم، تسعى لتغيير نظرة التهميش الملصقة بالمرأة من طريق المساهمة الفاعلة في الحراك الشعري كأصدار المجاميع الشعرية، والمشاركة الجادة في الندوات والمهرجانات الدولية، لزعزعة النسق الثقافي المتجذر في الثقافة عموماً، غير أنها مع كل المحاولات لم تبلغ مستوى يتجاوز هذه التراتبية والشعور بانقراض نصها الشعري. نقرأ للشاعرة (ورود الموسوي) في قصيدتها (رحيل آخر) قولها:

أرحل فالأرض نواد غيرا

والشعر مرايا عُمُر لا يكتب غير الوجود

القارص أدن الموت (٢٧)

تبدأ القصيدة بفعل (الرحيل) الذي تختاره الشاعرة لنفسها، وتتعريف الشعر ك(مرايا) عاكسة لما تعيشه من أوجاع في حياتها، فيكون الافتتان بين نصها وذاتها لازمة لتجربتها الشعرية، والذي يتطور ليرسم صورة من صور التلازم الوجودي، على الرغم من أن الشعر فن أبدي خالد، يعيش مهما قصر عمر صاحبه أو طال:

وخطاطون على شاهد قبري يحتطبون

الحزن بدمع اللحظة

يصدق - أخيراً - أنها فراشة، وليست شاعرة، فهي تريد أن ترسم صورة جديدة للشاعرة الأثني خارج سياق (الفحولة) المتعارف عليه.

في قصيدة (حدود) ل (سهام جبار) يبرز التمييز اللغوي بين الذكر والأنثى وانعكاسه على الواقع بشكل عام، ولعلها أبرز ملاحظة لغوية لم تتكرر لدى بقية الشاعرات:

الإصبع ليست صديقي، إنها صديقتي، إذ اللغة تجعلها أنثى.

كانت إصبعاً سحرية ما أن تدخل في خفايا الوجود.

إذ اثنتان تصيران موجياً، وقد علمت بذلك الرياضيات.

إنها استعارات، حتى الرياضيات ليست حقيقة.

الحقيقة أن تكون في المركز وكل ما عدا ذلك وجهات نظر. (٣٢)

في هذا المقطع نقف عند مسألة ارتباط أفاظ أعضاء الجسم المفردة بالتأنيث، لأن اللغة تعد (الإصبع) مؤنثة في حالة الأفراد، ثم تتحول إلى التذكير عندما تثنى وتجمع، الشاعرة ترى أن هذه الإشارات التي تضمنها اللغة للأنثى لا تشكل شيئاً أمام الواقع (الحقيقة) لأنها استعارات مجازية ك (الرياضيات) لا تظهر على الواقع المعروف بثميشه اللغوي والأدبي للمرأة ، فهي بعيدة عن المركز الذي تسعى جاهدة للوصول إليه.

٣- (الرجل المبدع مركزاً)

تكرس الشاعرات اليوم، مبدأ التفريق بين الرجل والمرأة من خلال التركيز على ذكر أسماء المبدعين الرجال تحديداً

واغفال ذكر أسماء شعرية نسوية عُرُفت عبر التاريخ. على الرغم من المناداة بالنضال النسوي إلا أن غياب الوعي في هذه النقطة أدى إلى استعمار ظلم المرأة للمرأة نفسها، والاستمرار بثميشها لذاتها، كونها خاضعة للنسق التقاليفي العام، فحصرت ذاكرتها على الرجل فقط دون أن تعي أهمية محاولة تغيير النسق السائد وخلق ذاكرة جديدة قائمة على ثنائية الإبداع البشري بين الرجل والمرأة.

نقرأ لدى الشاعرة (كلالة نوري) في قصيدتها (طاعن في الخيبة) كاستهلال للقصيدة، مقطع للشاعر الاسباني ليوبولدو دي لويس " أما أنا فأنوء بهذا العبء ويقرع خفق خطاي في وضوح النهار كأني أجوب أنحاء مدينة هجرها أهلها" (٣٣)، وتقتطع الشاعرة (رنا جعفر ياسين) عنوان قصيدتها (بصمت، كما في اللحم، تساب الانغام) من قصيدة (التاسع من نوفمبر) للشاعر الألماني فولكر براون(٣٤).

كذلك، تهدي الشاعرة (رنا جعفر ياسين) قصيدة لمحمود درويش بعد رحيله عنوانها "في حضرة غيابك إلى محمود درويش في الجميع.. " (٣٥)، كما تتفق معها (بشرى البستاني) في مجموعتها (مواجه باء- عين) حين تهدي قصيدة لشاعر الثورة والحب، انطلاقاً من قصيدته الشهيرة (على هذه الأرض ما يستحق الحياة) :

على الأرض ما يستحق البكاء

رحيلك... (٣٦)

الأمر ذاته نجده عند (ورود الموسوي) حين تستشهد بذكر الشاعر مظفر النواب، مع تضمين مقطع من نصه :

ومظفر النواب خلف حنجرتي يصرخ:

ما أوسخنا/ ما أوسخنا

ما أوسخنا! (٣٧)

هذا لا يعني انعدام القصائد التي تحمل إهداءات لأسماء نسوية ، لكنها في الغالب تأخذ طابعاً شخصياً لا ترتبط بالذاكرة، بل بصداقات خاصة بذات الشاعرة.

تعبّر الشاعرة (فاطمة الفلاحى) في قصيدتها (اعترافات) عن رغبتها بأن يعود الوطن إلى ملامحه القديمة، وصورته التي تعرفها وتحبها قبل أن تأخذها الغربة، فتستند إلى ذاكرتها لتسترجع أيام مضت تعرفها جيداً :

تعال لنعود كما غابراً...

سأحكي لك عن حكايات السندياب...

سأنشدك أبا العتاهية/ وجريير والفرزدق قم :لنبحث عن نهاية جديدة لشهرزاد ولتتلوني أشعار الزهاوي،/ وأتلوك الرصايع

إنشودة مطر السياب/ وليل الجواهري

وتتسامر بأشعار الملا عبود الكرخي

تعال لنعود/ ونرسم خارطتك من جديد .. (٣٨)

نستشف من هذا المقطع محدودية حضور المرأة في رسم خارطة البلاد في ذاكرة الشاعرة، واتساع حضور إبداع الرجل فيها، إذ تبدأ بحضور (سندباد) الشخصية الأسطورية ثم (أبو العتاهية، وجريير، والفرزدق، والزهاوي، والرصايع، والسياب، والجواهري، والملا عبود الكرخي)، هذه الأسماء تجعلنا نقرر أننا نعيش حقيقة داخل ذاكرة ذكورية تشكل مركزاً لوجودنا اليوم، ولا نجد سوى (شهرزاد) دخيلة على هذا الجمع،

يمكننا القول إن الشاعرة العراقية المعاصرة سعت إلى الانتصار للكتابة التي حرمت منها لقرون عديدة، لكنها لم تخرج من التهميش الواقع ضدها، فعمدت إلى إيراد صوره وتحديد مفاصله، لأنها لم تخرج من طبيعة الظروف الاجتماعية والأدبية المحيطة بها، ولأنها نتاج حاضنة ثقافية جعلت الذاكرة الثقافية النسوية حافلة بحضور المواقف الذكورية (لغة، وتجربة) بما يترك ظلاله على الشعور الذاتي للمرأة/ الشاعرة - يوعي منها أو من دونه - فهي إنما تستدعي مرجعياتها الثقافية المكتنزة بالحضور الذكوري.

بينما :
السيابُ يُشكّلُ رأساً ينزفُ منه الحلمُ (٤١)
أو كما تجمع الشاعرة (خالدة خليل)
في نصها (التمر الاسمر) بين البصرة والسياب:
هربتُ إلى البصرة/ كان تمثال السياب يخطو
فوق الدبابات/ والأباتشي تحوم فوق صدره
ينادي: ايوب يا أيوب، (٤٢)
وبين الموصل وأبي تمام :
في الموصل/ يلف ابو تمام عباءته على خاصرة الريح
ويتفقد بأصابع حنينه جرح المدينة (٤٣)

وبإمكان الشاعرة أن تغير نهايتها المعروف أنها نتيجة الذكاء والحيلة إلى أخرى نجعلها.
كما نقرأ في قصيدة (أندلسيات لجروح العراق) ل (بشرى البستاني) أسماء الشعراء الرجال (المتبي، وأبا تمام، والسياب)، حين تورد تفاصيل الزمن الفابر، الذي كانت الحياة فيه تختلف عن اليوم، فوجودهم علامة دالة على الوجود الحقيقي للإنسان والحضارة؛ لأن :
المتنبي يُشعلُ أشجارَ الكوفة (٣٩)
ونجد :
أبو تمام ينشرُ بائيته فوق ضفاف الكرخ (٤٠)

الهوامش

- ١) المرأة واللغة، د. عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦: ٧.
- ٢) ينظر: م. ن.
- ٣) الثقافة - الجنسية الثقافية، سليم دولة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د. ط، ٢٠٠٩: ٢٧.
- ٤) السرد النسوي - الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١: ١٠١.
- ٥) اللغة الغائبة - نحو لغة غير جنسوية، زليخة أبو ريشة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٤: ٨.
- ٦) النسوية وفلسفة العلم، د. يميني طريف الخوري، مجلة عالم الفكر، الكويت، ٢٤، مجلد ٢٤، أكتوبر - ديسمبر، ٢٠٠٥: ٣٠.
- ٧) م. ن: ٣٢.
- ٨) الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، خليل سليمة ومشقوق هنية، مجلة مقاليد، العدد الثاني - ديسمبر، ٢٠١١: ١١٤.
- ٩) ينظر: اللغة والجنس - حضريات لغوية في الذكورة والأنوثة، د. عيسى برهومة، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٢: ٣٢.
- ١٠) م. ن: ٣٤.
- ١١) ينظر: م. ن: ٣٥.
- ١٢) الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، خليل سليمة ومشقوق هنية: ١١٤.
- ١٣) ينظر: النسوية وما بعد النسوية، سارة جاميل، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ١٩٦.
- ١٤) تختلف آراء النقاد في تحديد تاريخ انطلاق النقد، هل هو سابق أو مصاحب أو لاحق للنص الإبداعي؟ وجوه الاختلاف مرتبط بتحديد التعريف الدقيق للنقد. ينظر على سبيل المثال: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر، والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦: ٣٢ وما بعدها.
- ١٥) ثرثرة، رسمية محبب، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ١١.
- ١٦) سورة النساء/ ٣.
- ١٧) سيجيء الموت وستكون له عيناك، جمانة حداد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

- ١٨) ينظر: م. ن: ١٤١.
- ١٩) ثرثرة، رسمية محبب: ١١-١٢.
- ٢٠) م. ن: ١٢.
- ٢١) م. ن: ١٢-١٣.
- ٢٢) م. ن: ١٢-١٣.
- ٢٣) م. ن: ٥٢.
- ٢٤) مخاطبات حواء- الأعمال الكاملة، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢: ٨٦.
- ٢٥) ينظر: المرأة واللغة، عبد الله الغدامي: ١٨١، ١٨٢.
- ٢٦) النسوية وما بعد النسوية، سارة جاميل: ١٩٥.
- ٢٧) وشم عقارب، ورود الموسوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧: ٨٢.
- ٢٨) م. ن: ٨٢.
- ٢٩) م. ن: ٨٥.
- ٣٠) حديقة بعطر رجل، دنى غالي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨: ١٣.
- ٣١) متى ستصدق أي فراشة؟، ريم قيس كبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٤٧.
- ٣٢) قديما مثل هيباشيا، سهام جبار، دار الحضارة للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨: ٣٠.
- ٣٣) تقاويم الوحشة، كولاة نوري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٥٤.
- ٣٤) ينظر: مقصلة بلون جدائلي، رنا جعفر ياسين، دار سنابل للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨: ٥.
- ٣٥) م. ن: ٣١.
- ٣٦) مواجع باء- عين- الأعمال الكاملة، بشرى البستاني: ٢٣٩.
- ٣٧) وشم عقارب، ورود الموسوي: ٥١.
- ٣٨) رسائل شوق حبيسة منفي، فاطمة الفلاحي، إبداع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٢: ٤٩-٥٠.
- ٣٩) أندلسيات لجروح العراق- الأعمال الكاملة، بشرى البستاني: ١٢٦.
- ٤٠) م. ن: ١٢٦.
- ٤١) م. ن: ١٢٧.
- ٤٢) توجهات رماد، خالدة خليل، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٢: ٧٤-٧٥.
- ٤٣) م. ن: ٧٦-٧٧.