

الرؤية الأنثوية في الخطاب الشعري؛ دراسة مقارنة بين فدوى طوقان وفروغ فرخزاد

محمود حيدري *

أستاذ مساعد بجامعة ياسوج

(تاريخ الاستلام: ١٤٣٤/٦/٢٠ : تاريخ القبول: ١٤٣٥/١٢/٧)

ملخص المقال

هذا البحث يتناول الخطاب الشعري الأنثوي بين الشاعرتين الفلسطينيتين والإيرانية، خاصة من حيث صلة هذا الخطاب بالرجل والمجتمع والتقاليد والعادات، وقد بيّن البحث أنّ الشاعرتين لم تكونا أسيرتين للتقليد في محاكاة العالم المحيط بهما، بل كانتا صادقتين في فنّهما والتصاوير والاستعارات والتشابه، تستمدّ مادّتها من رؤيتهما الأنثوية تجاه الحياة. ولاحظنا أيضاً أنّهما رائدتان للحركة الشعرية النسوية في بلدهما، واستخدمتا فنّهما لصالح النساء والذود عنهنّ، وأنّ نضال الشاعرتين على هذا الصعيد قد يكون بخرق العادات والتقاليد والتجاوز عن الخطوط الحمراء تارة وللجوء إلى الرمزية والتعبير عن آلام النساء في فنّهما تارة أخرى كما يتجلّى في أشعارهما بعض الملامح الراضية للسلطة الرجوليّة، ومع أنه ليست هناك صلات وثيقة بينهما، ولكن بعض الظروف المتشابهة في حياتهما العائلية والأدبية التي نشير إليها في أثناء البحث جعلتنا نقارن بينهما. إن المنهج الأساس الذي ارتكزنا عليه، هو المنهج الوصفي التحليلي للوقوف على الأشعار التي أنشدتها الشاعرتان، من خلال التطبيق القائم على انتقاء النماذج الإبداعية المتنوعة ذات الدلالة المنسجمة مع هذا الخطاب الأنثوي. وبعد أن ألفينا نظرة عابرة على حياتهما وشعرهما، قد لخصنا بحثنا في المحاور الأربعة: ١. الرؤية الأنثوية للحياة ٢. الحبّ والرومنسية في أشعارهما ٣. تعدّد تصاوير المرأة في فنّهما الشعري ٤. الرمزية والنضال الاجتماعي عندهما.

الكلمات الرئيسية

الأدب المقارن، فدوى طوقان، فروغ فرخزاد، الخطاب الشعري الأنثوي، الشعر العربي المعاصر، الشعر الفارسي المعاصر.

مقدمة

الخطاب لغة مراجعة الكلام (ابن منظور، ١٩٨٨، ج٤، مادة خطب). أما الخطاب الشعري فله مفاهيم متعددة؛ وعلى المستوى البسيط في عرف الأسلوبية هو «تكوين المعنى في سياق يركز على مستوى البنية السطحية ومستوى البنية العميقة (نورالدين السد، ١٩٩٧، ج٢، ص٨٠) ويحكي المصطلح عن خريطة توضيحية تمر بها الرسالة اللغوية من المرسل (المتكلم أو المؤلف) إلى المستقبل (السامع أو القارئ) (انظر: مصلوح، ٢٠٠٢، ص٢٣). وفي سياق الحديث عن أدبيّة الخطاب التي تميزه عن غيره يركز فيه على «اللغة» وهذا ما أشار إليه "جوليا كريستيفا" بقولها: «إنّ الخطاب الأدبي يتطلّع دوماً؛ لأن يجعل اللغة تنتقل إلى مستوى أرفع مما كانت عليه من قبل» (علم النصّ، ١٩٩١، ص٦١). وهذه الخاصية الأدبيّة هي التي يصطلح عليه عادةً «الأسلوب» وتحلّل الخطاب الأدبي على أنّه «إنجاز لغويّ يقوم على خلفه نظام حضاريّ أو على أنّه فكر يفسّره فكر آخر» (سعودي، ٢٠٠٥، ج٢، ص٨٣). ومن أقسام ذلك الخطاب الأدبي هو الخطاب الشعري الذي تجمع في تكوينه عدّة عناصر لتؤسّس شاعريته وتؤكد تمييزه وهذه العناصر هي «اللغة، الصورة الشعرية، المعنى، إلى جانب الموسيقى» (انظر: مفتاح، ١٩٨٥، صص٤٠-٥٠).

وبما أنّ الأدب خطاب كلّّي والأنتي قد أسهمت في رسم صورتها وعلاقتها بالرجل فإننا سنتوقّف في هذا البحث عند الاتجاه الأنتوي في أشعار الشاعرتين؛ فروغ وفدوى للوقوف على دورهما الفاعل في المجتمع وإيقاظ الوعي الجماعي النسوي باستخدام الفنّ الشعري.

فدوى طوقان

فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣) أهمّ شاعرات فلسطين في القرن العشرين. الشاعرة الأدبية ابنة عائلة عريقة، ولدت في مدينة نابلس الفلسطينية ونشأت في بيت تعتبره سجنًا، قائلة «فيه انسحقت طفولتي وجزء غير قليل من شبابي» (طوقان، ٢٠٠٩، ص٤٠). كان أبوها رجل متشدّد ومتعصّب في الشؤون العائلية وأصار البيت سجنًا للمرأة وكان الرجل الأمر والنهي

والمرأة لا تستطيع أن تقول "لا" إلا في "لا إله إلا الله" (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٤٠). وتعلّمت فدوى الدروس الابتدائية في مدينتها، وكانت المدرسة مكاناً استطاعت الشاعرة أن تجد أجزاء نفسها الضائعة؛ «فقد أثبت هناك وجودي الذي لم أستطع أن أثبته في البيت» (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٥١). ولكن منعها التقاليد استمرار تعلّمها في المدرسة وأصبح أخوها الشاعر الكبير إبراهيم طوقان معلّمها في البيت وعاشت ضمن تقاليد خاصة بأسرتها (الشيخ، ١٩٩٤، ص ٧).

سافرت إلى لندن في بداية الستينيات من القرن الماضي، وأقامت هناك سنتين، وفي لندن فتنت بمراياها وأبنيتها الكلاسيكية وخاصة الحرية التي تعتبرها روح لندن وتقول: «لقد عرفت في إنكلترا فرحة السجين بلحظة الخروج إلى الفضاء والنور. لا يحسّ بجمال الحرية وبروعة امتلاكها إلا الذين حرّموا منها» (طوقان، ٢٠٠٩، ص ١٦٧). وبعد نكسة ١٩٦٧ بدأت الشاعرة تشارك في الحياة العامّة، وجعلت فنّها في خدمة المجتمع، بحيث أصبحت من الشاعرات الملتزمات بقضية فلسطين وما لبثت حتى أن لقيت بشاعرة فلسطين، حيث مثل الجانب الهامّ من شعرها حياة الشعب الفلسطيني وصراعه مع العدو الصهيوني، خاصة بعد تلك النكسة.

هذا من جانب ومن جانب آخر كانت فدوى تتوق إلى الحرّية لتمارس حقّها الطبيعي في الحبّ والحياة. فقد منعت من إكمال دراستها في المدرسة ومنعت من إبراز مواهبها الأدبيّة، كما أشرنا فيما سبق ومنعت من الزواج - وهذا ما نشير إليه لاحقاً - كل ذلك ترك أثره الواضح في شعرها بلاشكّ، وجعلها تدعو في كثير من قصائدها إلى تحرّر المرأة وإعطاء حقوقها، ونرى شعرها أساساً قوياً للتّجارب الأنثوية في الحبّ والثورة واحتجاج المرأة على المجتمع، فقيل عنها: «لقد حملت فدوى طوقان رسالة الشعر النسوي في جيلنا المعاصر يمكنها من ذلك تزلّعها في الفصحى وتمرّسها بالبيان وهي لا تردّد شعراً مصنوعاً تفوح منه رائحة الترجمة والافتباس وإنّ لها لأمداً بعيداً هي منطلقة نحوه» (السكاكيني، ١٩٥٢، ص ٤٥). وإنها مثلت في هذا الجانب من أشعارها الفتاة التي تعيش في مجتمع تحكمه التقاليد والعادات الظالمة، فلماذا كلّ انصرفت إلى الشعر لتعبّر فيه عن كلّ خلجات نفسها الحزينة.

فروع فرخزاد

ولدت فروع فرخزاد الملقبة بـ"السيدة الكبيرة للشعر الفارسي" (فرخزاد، ١٣٨٢، ص ٥) سنة ١٣١٣هـ. في طهران، وهي الثالثة بين سبعة أولاد. كان أبوها من ضباط الجيش وكان رجلاً فظاً غليظ القلب، تصفه أخت فروع: «لا تزال الخشونة الرجولية العجيبة تموج في وجه أبي؛ إنه كان مرّاً كلّ المرارة وبارداً كلّ البرود» (فرخزاد، ١٣٨٢، ص ٥). مضت أيام الطفولة بسرعة وتمت معها بعض أيام الفرح والسرور التي لا تزال الشاعرة تتذكرها في أشعارها وتتلهف عليها (قصيدة "هفت سالگی") بدأت فروع تعلّمها في المدرسة ولم تنه المرحلة الثانوية، (جلالي، ١٣٧٥، ص ٥٦٠) لأن قصة حبّها مع "برويز شاپور" منعتها من إكمال دراستها. أدركت تجربة الحبّ مبكراً وتزوّجت بينما لم تتجاوز السابعة عشرة من عمرها، وبعد عام أنجبت طفلها الأول والوحيد "كاميار" (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٤) الذي حرّم من زيارة الأم والأمّ من زيارته. سافرت إلى الأهواز مدةً مع بعلمها ولكن سرعان ما عادت إلى طهران، وبعد ثلاث سنواتٍ من الزواج، قرّرت فرخزاد أن تترك زوجها رغم الصعوبات الاجتماعية والنفسية والمادية العديدة المترتبة على ذلك ونشبت بينهما اختلافات كثيرة، واختارت فروع الشعر بين حياتها العائلية والشعر وتركت زوجها (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٤).

صدرت فروع خمس مجموعات شعرية؛ هي "اسير" (الأسيرة) التي تكون حكاية شعور امرأة بالقيود في حياتها والثاني "ديوار" (الجدار). ونرى فروع في هاتين المجموعتين تعبّر عن كلّ خلجات نفسها دون أيّ قناع، وأثارت هاتان المجموعتان ضجةً في المجتمع، ولكن لم تياس الشاعرة من هذه الأمواج الصاخبة واستمرت عملها في إنشاد الشعر، في حين كانت الشاعرة رديئة السمعة بالنسبة لتقاليد مجتمعتها، وأخيراً صدرت المجموعة الثالثة (عصيان). كانت الشاعرة متحدثة باسم "الأنا الذاتية" في هذه المجموعات وشعرها تعبير عن أحاسيس امرأة تريد أن تقف منفردة أمام التقاليد والسلطة الرجولية وترسم لنا صورة وقحة من الرجل. إنّ فروع نفسها تنتقد هذه المجموعات وتعتبرها غير شاعرية؛ لأن روح الشعر ما تسرّبت في وجود الشاعرة على حدّ قولها (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٥).

تعرفت فروع بـ"ابراهيم گلستان" المخرج السينمائي الشهير وأثر هذا التعرف كثيراً على شعرها وفكرها وسافرت بعد ذلك إلى إنكلترا سنة ١٣٣٨ (جلالي، ١٣٧٥، صص ٥٦٢ و ٥٦٥).

وأقامت في إيطاليا وألمانيا عدّة شهور أيضاً لنشاطاتها السينمائية وقد كان ذلك اللقاء وذلك السّفر نقطة تحوّل في شعرها، ونرى بداية المرحلة الجديدة في حياتها الشعرية والفكرية.

أمّا المجموعتان الأخيرتان من شعرها، فغيرتا خطة شعرها كثيراً وهما "تولدى ديگر" (ميلاد آخر) كما هو واضح من عنوانها و"إيمان بياوريم به آغاز فصل سرد" أي (فلنؤمن ببداية فصل البرد) وقد يعتبر بعض النقاد "الميلاد الآخر" حادثة لا تنسى في تاريخ الشعر الفارسي المعاصر وكان هذا الكتاب أحبّ الكتب بالنسبة للشاعرة (جلالي، ١٣٧٥، ص ٥٦٤). وأصبحت الشاعرة متحدّثة باسم "الأنا الجماعية" فيهما وتحوّل شعرها من الرومنسية البحتة في بواكير شعرها إلى الرمزية الاجتماعية في إبداعاتها الأخيرة. ومن حيث المجموع إن شعرها يدور في فلك واحد وما هو إلا النضال مع السلطة الرجولية والتقاليد التي تكون لصالح الرجال دون النساء (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٥).

الخصائص المشتركة في حياة الشاعرتين الاجتماعية والأدبية التي جعلتنا نقارن شعرهما

هي:

١. إن كلتا الشاعرتين حرمتا نعمة العلم والتعلّم للعصبيات العائلية السائدة في أسرتيهما. كانت فدوى محرومة كغيرها من أترابها وكان أخوها إبراهيم هو الذي علّمها وكان أستاذها الوحيد في التعليم وما كان حظ الشاعرة الإيرانية أحسن من شقيقتها الفلسطينية. تقول فروغ نفسها: كنت متشرّدة الفكر، لم تكن لي تربية فكرية على المنهج السليم؛ كنت أقرأ مواضيع متفرّقة وأعيش متقطّعة (جلالي، ١٣٧٥، ص ٥٦٢). ومن الطريف، أنّ فدوى أيضاً تشير إلى حرمانها العاطفي في عائلتها، قائلة: «كنت أتلهف للحصول على حبّ أبوي واهتمام خاصّ وتحقيق رغبات لم يحققها لي في يوم ما» (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٢٠). وتقول مرّة أخرى متحدّثة لنا عن سبب شقاء تحسّسه منذ صغرها: «كنت أحسّ بوجود خيط من الشقاء اللامنظور يمتدّ في أعماقها وحين كبرت عرفت مصدر ذلك الشقاء الخفي. إنّه الحصار والقهر الاجتماعي المفروض على المرأة في بيتنا» (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٢٥) وتسمّي هذا القهر والحصار بالطاحون (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٢٧).

٢. إنهما خسرتا في حياتهما العائلية أو بعبارة أخرى في حبّهما، وهذه الخسارة ضربت على شعرهما وعاطفتهم خيام الحزن والأسى. إنّ فدوى لم تتزوّج بعد إخفاقها في حبها مع

الشاعر المصري إبراهيم نجا؛ لأنه كان مصرياً، وما كان من حقها أن تتزوج مع شخص من خارج العائلة «ولقد ضحّت بحبها المرة تلو الأخرى ورفضت كل ما تلقىه التقاليد في طريقها احتراماً لإنسانيتها» (الشيخ، ١٩٩٤، ص ١٤). واضطرت فروغ إلى أن تترك زوجها بعد زواجها كما مرّ بنا قبل قليل.

٣. تعرّف الشاعرتين على الثقافة الغربية في رحلتهما بأوروباً والتعرّف على الحضارة الرّاقية في إيطاليا وبريطانيا أثرت على رؤيتهما تجاه الحياة. سافرت فروغ إلى إنكلترا كما قلنا قبل قليل، وغادرت فدوى بلادها سنة ١٩٦٢ إلى إنكلترا، وأقامت هناك حوالي سنتين كما أشرنا إلى سفرها هذا في ترجمتها.

٤. مسيرة حياتهما الشعرية، سواء في مجاوزتهما من الرومنسية إلى الرمزية ومن التعبير العاطفي الفردي إلى التعبير الاجتماعي وآلام المجتمع وتحولهما من الذاتية إلى الشاعرتين الملتزمتين بالمجتمع والمسائل الاجتماعية. الدفاتر الشعرية الأولى للشاعرة فدوى رومنسية بحتة مثل: «وحيدي مع الأيام، وجدتها، أعطني حباً، أمام الباب المغلق». والدفاتر الشعرية الأخيرة مملوءة بقضية فلسطين ونشاطاتها الشعرية نحو القضايا الاجتماعية. وهكذا كان الوضع عند فروغ، حيث نرى الأشعار العاطفية والرومنسية في مجموعاتها الشعرية: الأسيرة، والجدار، والعصيان وأشعارها الرمزية والاجتماعية في: "ميلاد آخر ولنؤمن ببداية فصل البرد".

٥. والموضوع الأخير في بحثنا هذا، نضال الشاعرتين وسعيهما الحثيث تجاه التقاليد الاجتماعية الضاغطة والعصبيات الشديدة على المرأة الشرقية، حيث دافعت الشاعرتان عن حقوق المرأة في شعرهما بصراحة، وكل منهما كمقاتلة ناضلت من أجل كل خطوة في طريقهما إلى الحرية ونحن بصدد إلقاء الضوء على هذا الجانب الهام من حياتهما الفنية وهذه هي رسالتهم الحقيقية في فنّهما. وانطلاقاً من هذا ندرس خطابهما الشعري الأنثوي ممثلاً في العناوين التالية:

الرؤية الأنثوية إلى الحياة في شعر فروغ وفدوى

تهتمّ فروغ في شعرها ببعض الأشياء والأمور التي لم يتقلدها أحد أو تقلدها بندرة وهذه الأمور ترتبط بنظرتها الأنثوية إلى العالم المحيط بها، والأدب الفارسي كان بحاجة ماسّة

إلى من يفعل هذا ومن ثمّ كان لها حق عظيم على عاتق أدبنا الفارسي على حدّ قول أحد النقاد (شميسا، ١٣٧٢، ص ٢٨٥). إنّ نظرة فروغ أنثوية، ولا نراها أسيرة للتقليد والمحاكاة في هذا الصعيد. إنها أدخلت بعض الموضوعات والمفاهيم التي ترتبط بالعالم الأنثوي أكثر منها إلى العالم الذكوري في الفنّ كقوله:

«من پله‌های پشت بام را جارو کرده‌ام / و شیشه‌های پنجره را هم شستام»

(كسي كه مثل هيچكس نيست: ص ٣١٤)^١

الترجمة: (أنا كنتُ السّلام / ونظّفتُ زُجاجاتِ الشُّبّاكِ أيضاً)

وعندما يأسّت من بلوغ الذرّوة وتبكي طيلة النهار في المرآة، على حسب ما تقول، تلتجأ إلى البيت وتتحدّث مع المواقد والأواني والمكانس وما يتعلّق بالشؤون النسائية في المنزل من الأثاث وتنشد:

«مرا پناه دهيد اجاق‌های پر آتش - ای نعل‌های خوشبختی / و ای سرود

ظرف‌های مسین در سیاهکاری مطبخ / و ای ترنم دلگیر چرخ خیاطی / و ای

جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها» (وهم سبز: ص ٢٤٤)

الترجمة: (أجربني أيتها المواقدُ الممتلئةُ بالنّار - يا نعالَ السّعادة / يا أناشيدَ الأواني

النّحاسيةِ في سوادِ المطبخ / أيتها الأناشيدُ الكئيبةُ لمكيّةِ الخياطةِ / ويا صراعَ البُسطِ والمكانسِ طوالَ اللّيلِ والنّهارِ)

أو تتذكر الأيام الماضية السعيدة المملوءة بالفرح والسّعادة عندما تُخبر أمّها بطلاقها،

معبرة عن بعض الشؤون النسوية كتمشيط الشعر والرقص، فائلة:

«آيا دوباره گیسوانم را / در باد شانه خواهم زد؟ / آيا دوباره باغچه‌ها را

بنفشه خواهم کاشت؟ / آيا دوباره روی لیوانها خواهم رقصید؟» (ایمان بیاوریم به

آغاز فصل سرد: ص ٢٩٠)

الترجمة: (هل سأمشطُ شعري في الرّيحِ ثانيةً؟ / هل سأغرسُ البنفسجَ في الحديقةِ

ثانيةً؟ / هل سأرقصُ فوقَ الأقداحِ ثانيةً؟)

١. قد رأينا في الأشعار أن نحيل القارئ إلى عنوان القصيدة مضافاً إلى رقم الصفحة للوصول إليها بسهولة أكثر.

وتصوير الشعّر جارٍ في القصائد المتعدّدة مثل هذا التصوير الرائع الذي تصفه الشاعرة:

«كارون چو گیسوان پریشان دختری / بر شانهای لخت زمين تاب
می خورد» (اندوه: ص ٧٨)

الترجمة: (ينسابُ كارونُ كأطرارٍ فتاةٍ مُسترسلةٍ / على الأكتافِ العاريةِ للأرضِ)
والشاعرة تُرينا السذاجة والحمقى لدى الفتيات الشرقية التي شغلن أنفسهن بالخداع
الحلو مرّات عديدة؛ التصديق السريع لدى المرأة الإيرانية عندما لا ترى أيّ مفرّاً أمامها إلا
أن ترنو وتديم النظر كنظرة الأموات الثابتة وتقول:

«ودختران عاشق / با سوزن دراز به روسری دوزی / چشمان زودباور خود را
دریده اند» (ديدار در شب: ص ٢٨٥)

الترجمة: (والفتياتُ العاشقاتُ / المُشتغلاتُ بخياطةِ الخِمارِ بِالإبرةِ الطويلةِ / مَرَفَنَ
عيونهنَّ الساذجاتِ)

والأهمّ من ذلك نرى النظرة الأنثوية في فكرة فروغ ومعتقداتها عندما تيّأس من العدالة
الاجتماعية كامرأة مظلومة قاتلة: «وقتي كه اعتماد من از ريسمان سست عدالت آويزان بود»
(نيلي، ١٣٨١، ص ٨٦). أي: لما كانت تفتي نائطة بحبل العدالة الوهن.

ومن يقرأ شعر فروغ يشعر بوضوح، هذه الرؤية الأنثوية والإدراك الأنثوي الذي يكون من
خصائص فروغ البارزة، حتى يقول الشاعر الكبير أحمد شاملو: «إن فروغ، أنثى إلى حدّ، ما
استطعت أن أقرأ شعرها بصوت عالٍ، وإن قرأت فكأنني أحسّ أن لبست لباساً نسائياً، وحينما
أقرأ في خلدي أو بصوت خافت أسمع شعرها بصوت امرأة» (لنجرودي، ١٣٧٧، ص ١١٥).

نحن نرى مثل هذه الرؤية الأنثوية عند فدوى وهي تتحدّث بلسان أمّ مع ابنها الذي جعل
نفسه ضحية للوطن، وترسم لنا صورة أنثوية: حيث تصوّر لنا صنع العجينة المستعدّة للخبز
وتطيب هذه العجينة أو تتذكر لنا رضاع طفلها:

«يا يومَ أسلمتهُ للحياةِ / عَجِينَةً صَغِيرَةً مُطْبِيَةً / بكلِّ ما في أرضنا مِن طيبٍ / يا
يومَ ألقمتهُ تُديها الخَصيبِ / وعانقتَ نشوتها / واكتشفتَ معنَى وجودِها / في دَرَّةِ
الحليبِ» (الفدائي والأرض: ص ٤٥٦)

ونرى مثل هذا التصوير، أي تصوير الرضاعة والثدي في قصيدة "شهداء الانتفاضة" لما أشادت ببطولاتهم وانتصابهم في وجه الموت:

«سيظلُّ رضيعاً طولَ العمرِ / لَنْ تنزَعَهُ عن ثدي الأرضِ حشودُ الشرِّ / لن يفطمَ
مهما استشزى الغاصبُ لَنْ يفطمَ / مما صبَّتْ كَفُ المَوْتِ بليلةٍ غَدِرٍ / حلمة ثدي
الأرضِ الثرُّ بمرِّ العلقمِ» (الفدائي والأرض: ص ٦١٢)

وفي قصيدة أخرى تتحدث عن حبها ولقاءها مع عشيقها، وتصوّر شؤوناً نسويةً لنا، بأنّها كيف زينت وتطيبت نفسها وعطرت عند لقاء الحبيب وتردّ على هؤلاء الذين يحسبون ذلك اللقاء صدفة بقولها:

«هُمَّ يحسبونُ / لقاءنا محضَ صدفةٍ / هل كان صدفةً؟ / من قال، من أين هم
يعلمونُ / أنت الذي يعلمُ وأحمرُ الشفاهِ / والعطرُ والمرأةُ / وزينتي هي التي تعلمُ /
لا همو» (هل كان صدفة: ص ١٩٥)

وفي قصيدة «إليهم وراء القضبان» تصوّر لنا مشجبتها وحقيبتها اللتان تنفض الغبار عنهما كدأبها المستمرّ في البيت:

«أراها / على وجهها الآن صمتٌ ووحدَه / وفي الدارِ صمتٌ ووحدَه / حقيبةٌ كتّبي
هناك على رفِّ مكتبٍ / ومِعْطَفٌ مدرستي عالِقٌ فوقَ مشجَبٍ / أرى يدها الآن تمتدُّ،
تنفضُ عنه الغبارَ أتابعُ خطواتِ أمِّي / وأسمعُ تفكيرَ أمِّي / أتوقُّ إلى حضنِ أمِّي
ووجه النَّهارِ» (هل كانت صدفة: ص ٥٥٤)

التصاوير المتعدّدة للمرأة في أشعارها

إنّ تصوير المرأة في شعر فروغ متعدّد ومتنوّع ونحن نرى العروس، والأمّ والجدّة والمرأة الدينية والمرأة المتجدّدة وإن دلّت هذه التصاوير المتعدّدة على شيء فإنّما تدلّ على معرفة فروغ العميقة على دور المرأة وحضورها الفاعل ومكانتها الحقيقية في شعرها (مدني، ١٣٨٥، ص ١٥١). فنأتي بنموذجين من قصيدة "حسرة على الحديقة" عندما تصف لنا أختها كامرأة متجدّدة وأمّها كامرأة مرتجعة. وها هي أمّها امرأة تصليّ طيلة حياتها وهي في الحقيقة امرأة متشدّدة في دينها وتتضرّع وتخاف من المعاصي التي دّست الحديقة والحديقة رمز للمجتمع:

«مادر تمام زندگی‌اش / سجاده‌ایست گسترده / در آستانه وحشت دوزخ /
مادر همیشه در ته چیزی، دنبال جای پای معصیتی می‌گردد / و فکر می‌کند که
باغچه را کفر یک گیاه / آلوده کرده است» (دلم برای باغچه می‌سوزد: ص ۳۰۶)

وهذا تعريب هذه القطعة مأخوذة عن كتاب "تشرق الشمس":

«أُمِّي طَوَالَ حَيَاتِهَا / سَجَادَةٌ مَبْسُوطَةٌ / عَلَى عَتَبَةِ رُعْبِ جَهَنَّمَ / أُمِّي تَفُوصُ فِي بَاطِنِ
الْأَشْيَاءِ / تَقْتَفِي آثَارَ أَقْدَامِ الْخَطِيئَةِ / وَتَظُنُّ أَنَّ الْحَدِيقَةَ دَنَسَهَا / إِثْمُ جَنَّتِهِ شَجْرَةٌ» (اللوزي،
٢٠٠١، ص ٦٠)

وآختها امرأة متجددة وكل شيء في حياتها زائف ومصطنع سواء أسماك حوضها أو
أشجار حديقتها أو حبها وأغانيها:

«او در میان خانه مصنوعیش / با ماهیان قرمز مصنوعیش / وزیر شاخه‌های
درختان سیب مصنوعی / آوازه‌های مصنوعی می‌خواند / و بچه‌های طبیعی
می‌سازد / او / هر وقت که به دیدن ما می‌آید / و گوشه‌های دامش از فقر
باغچه آلوده می‌شود / حمام ادکلن می‌گیرد» (نفس القصيدة: ص ۳۰۸)

الترجمة: «هي في بيتها المصطنع / ذي الأسماك الحمراء المصطنعة / وتحت أغصان
الأشجار المصطنعة من التفاح / تُشَدُّ الأغنيات المصطنعة / وتَصْنَعُ الأولاد الطبيعية / إنها
كَلَّمَا جَاءَتْ تَزُورُنَا / تَلَطَّخُ أَرْدَانُهَا بِفَقْرِ الْحَدِيقَةِ / تَأْخُذُ حَمَامًا مِنَ الْعَطْرِ» (اللوزي، ٢٠٠١، ص ٦١)
وقد رأينا في غير هذا الموضع تصوير الفتيات الساذجات الشرقية المشتغلات بالخياطة
ولضيق المجال لا نفضّل القول مكتفياً بهذين النموذجين.

وهكذا نرى هذه التصاویر المتنوعة والمختلفة عند فدوى، عندما تترنّم أنشودة حبها
وذوبانها في عشيقها مذكرة بأن النساء الشرقيات كلهن صادقات في حبهن، وهي واحدة
منهن وقد رأينا فيما سبق، صورة هذه الساذجة والصدافة للفتيات الشرقيات في شعر فروغ
وهذه النظرة المتفائلة للشرقيات واضحة في أشعارهما:

١. هذه مجموعة مقتطفة من أشعار فروغ التي عربها محمد اللوزي وإن رأيتنا لم نرجع سائر الأشعار، إماماً
لم تكن الأشعار في تلك المجموعة إماماً رأينا من الأحسن أن نقوم نحن أنفسنا بتعريبها.

«فقلبي قلبُ امرأةٍ / من الشرقِ يعشقُ حتىَّ الفناءِ / ويؤمنُ في حبهِ بالقيودِ»

(القيود الغالية: ص ٢١٦)

وفي قصيدة ترسم صورة أخت لا تستطيع أن تنسى أباها ولو غاب تحت الترى، قائلة لا

تزال تتذكره:

«أنا أختُ، أنا لي قلبُ الأختِ / هل تلقِي أختُ إخوتها / في ظلمةِ قبر النسيانِ /

أثواري أختُ إخوتها / في أبشعِ قبرٍ، أقسى موتٍ» (جسر اللقيا: ص ٣٨٤)

وفي مكان آخر تصف اجتماع النساء حول المواقف وروايتهن القصص الغرامية، وكانت

فدوى طفلة حزينة آنذاك وكلّ اللوحات في هذه القصيدة لوحات نسوية تعكس الخصال

النسوية والرؤية الأنثوية لشاعرتنا تجاه الحياة في فنّها:

«تحبُّني؟ تاريخُها عندي قديمٌ / قبلك من سنين، عنها في طُفولتي / نَشَدْتُهَا إذ

كنتُ طفلةً حزينةً مع الصغارِ / عطشي على محبةِ الكبارِ / وكنتُ أسمعُ النساءَ حولَ

موقدِ الشتاءِ / يروين قصةَ الأميرِ إذ أحبَّ بنتَ جارِهِ الفقيرِ» (تاريخ كلمة: ص ٤٠٦)

الحب والرومانسية في أشعارهما

هناك موضوعات لم يتطرق إليها أحد في الأدب الفارسي كالحب الأرضي والتعبير عن الغزل

الحسي في الأشعار النسائية. دمّرت فروغ هذا السور العظيم وتحدّثت عن هذه المسائل في

شعرها فلذلك لا ترى مثل هذا الصدق والواقعية إلا في شعرها (شميسا، ١٣٧٢، ص ٢٢٢). تقول

في قصيدة:

«باز هم از چشمه لبهای من / تشنه ای سیراب شد، سیراب شد / باز هم در

بستر آغوش من / رهروی در خواب شد، در خواب شد» (نا آشنا: ص ٣٤)

الترجمة: «مرّةً أخرى، روى عطشان ظمأه من ينبوع شفّتي، روى ظمأه / مرّةً أخرى نامَ

رجلٌ في مضجعِ حُضني، نامَ»

إنها تكلمت عن الغرام الممنوع وفي نفس الوقت ندّدت القوانين الاجتماعية السائدة

وطرحت الأحاسيس الأصلية للمرأة، ولكن هي لا تكون إلا امرأة مظلومة ومغلوبة ترضى

بمكينة الخياطة والأواني النحاسية (شميسا، ١٣٧٢، ص ٢٢٤). وهذا ما رأيناه في الصفحات

السابقة. تريد فروغ أن تعبّر النساء عن أحاسيسهنّ حرائر كالرجال وما رأى الأدب الفارسي

قبلها شاعرة استطاعت أن تصرّح عواطفها كما فعلت فروغ. وهي لأول مرة استطاعت أن تتحدّث عن عشيقها وأن ترى نفسها كفؤاً للرجال في هذا الميدان:

«دوست دارمش.../ مثل دانه‌ای که نور را/ مثل مزرعی که باد را / مثل زورقی که موج را/ یا پرنده‌ای که اوج را/ دوست دارمش... (با کدام است؟: ص ٩٠)

الترجمة: أحبه.../ كبدرة تحب الشمس/ كحقل يحب الريح/ كزورق يحب الموج/ كطائر يحب الذرّة/ أحبه...

إن فروغ في دفاثرها الشعرية الأولى تتّجه نحو الأشعار الإيروتيكية وحسبك من هذه النماذج عندما تتحدّث عمّا جرى بينها وبين صاحبها في خلوة وتقول بصراحة "كأنه كردم گناهی پر زلذت" أي: أذنبت ذنباً مفعماً باللذّة. وكثيراً كان مفهوم الحبّ عندها تقرن بمفهوم الذنب:

«این عشق آتشین پر از درد بی امید/ در وادی گناه و جنونم کشانده بود» (گریز و درد: ص ٤٣)

الترجمة: كان حبيّ الملتهب الخائب المملوء بالألم/ قد قادني إلى وادي الذنب والجنون
«بخدا می برم از شهر شما/ دل شوریده و دیوانه خویش/ می برم تا که در آن نقطه دور/ شستشویش دهم از رنگ گناه/ شستشویش دهم از لکه عشق» (وداع: ص ٣٩)

الترجمة: واللّه سأذهب من مدينتكم/ بقلبي المتيمّ المجنون/ سأذهب به حتى أظهره في ذلك المكان البعيد/ عن صبغة الذنب/ حتى أظهره عن وصمة الحبّ

ولهذا الاتجاه في شعرها معنى خاص في رأي بعض النقاد وما هذا المعنى إلا النضال والصراع مع السلطة الرجولية، وهي تتجاوز هذه الخطوط الحمراء في شعرها (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٨). وهذا الصراع في دفاثرها الشعرية الأولى وأشعارها الإيروتيكية ناتج عن الأحاسيس الحارّة لفتاة تريد أن تنصب نفسها أمام المجتمع والتقاليد ومن ثمّ ما استساغ هذا الشعر ذوق المجتمع لمخالفتها مع الواقع الاجتماعي. وتحمد هذه الأحاسيس الملتهبة في المجموعتين الأخيرتين، أو بعبارة أخرى يصطبغ الصراع لوناً هادئاً متميزاً عن الطور الأول.

ومع هذا نراها حتى في الدواوين الأولى تعرّف نفسها عاشقة الحب الحقيقي، لا الحب الأرضي الذي ينتهي في المضجع ومن ثم ترى حبها أعلى من العالم المادي:

«گذشتم از تن تو زانکه در جهان/ تنی نبود مقصد نیاز من/ اگر به سويت

این چنین دویده‌ام/ به عشق عاشقم نه بر وصال تو» (ديوار: ص ١٥٢)

الترجمة: تجاوزتُ عنك، لأنه ليست غاية حاجتي في العالم التمتع واللذة المادية/ إن تراني أسرعُ إليك هكذا/ أحبُّ الحبَّ الحقيقي لا وصالك

وهكذا تقارن بين رؤية حبيبها إلى الحب والوصول ورؤية نفسها وما أبعد الفرق بينهما:

«او به فكر لذت و غافل كه من/ طالبم آن لذت جاويد را/ من صفای عشق

می خواهم از او/ تا فدا سازم وجود خویش را/ او تنی می خواهد از من آتشین/

تا بسوزاند در او تشویش را» (اسیر: صص ٣٧ و ٣٨)

الترجمة: هو يفكرُ باللذة العابرة ولا يدري بأنني أطلبُ تلك اللذة الخالدة/ أنا أريدُ منه صفةَ الحبِّ حتى أؤدي نفسي وهو يريدُ مني جسماً ملتهباً حتى يُفني لهيبه

ونلاحظُ تطورَ مفهوم الحبِّ مع تطوُّر أشعارها (حقوقي، ١٣٧٣، ص ٢٣)، ويصبح الحبُّ ركناً هاماً من أركان الحياة الزوجية، ولا تريد فروغ أن تكون كأترابها اللاتي يذهبن إلى بيت الزوج مرغمت، ولا ترضى بعيش رتيب لا يكون الحبُّ ركناً أساسياً من أركانه. وتتحدث لنا في قصيدتها الرائعة (فتح باغ) "فتح البستان" بأنه ليس العشق والمحبة في تسجيل اسمين في السجلات، كدأب غيرها من النساء، بل الحبُّ ينتج لهما الميلاد والكمال والغرور:

«همه می ترسند/ همه می ترسند، اما من و تو/ به چراغ و آب و آینه

پیوستیم/ و نترسیدیم/ سخن از پیوند سست دو نام/ و هم آغوشی در اوراق

کهنه یک دفتر نیست.../ سخن از روز است و پنجره های باز/ و هوای تازه/ و

تولد و تکامل و غرور/ سخن از دستان عاشق ماست» (فتح باغ: ص ٢٤٩)

الترجمة: كلُّ يخافُ/ كلُّ يخافُ ولكن أنا وأنت/ التقينا بالنور والماء والمرأة/ وما خفنا/ ليس الحديثُ عن امتزاج واهنٍ لاسمين/ وعناقهما في أوراقِ دفترٍ بالية/ يكون الحديثُ عن النهار والنوافذ المفتوحة/ والجو الطلق الطري/ والميلاد والكمال والغرور/ يكون الحديثُ عن أيدينا العاشقة

وترى الحبّ في كلّ الشؤون، في التحية المتبادلة بينهما وفي غبار الزقاق عند الظهيرة:

«و عشق كه در سلامی شرم آگین خویشان را / بازگو می کرد/ در ظهرهای
گرم دود آلود/ ما عشقمان را در غبار کوچه می خواندیم» (آن روزها: ص ١٨١)

الترجمة: «وَيَتَحَدَّثُ الْحُبُّ عَنِ نَفْسِهِ فِي تَحِيَّةٍ حَيَّةٍ / عِنْدَ الظُّهَيْرَةِ الْحَارَّةِ الْمُغْبِرَةِ / كُنَّا
نَقْرَأُ حُبًّا فِي غُبَارِ الزُّقَاقِ»

إنّ فدوى تسعى في كتمان حبّها وقصائدها الغزلية؛ لأنّ الحبّ كان عاراً للأنتى ولهذا كانت توقع قصائدها الغزلية باسم "دنانير"؛ لأنّ البيئة المحيطة تقرن بين الحبّ والعار في الأنتى (طوقان، ٢٠٠٩، ص ٢٣). ونراها أقلّ جرأة في هذا المضمار أمام العرف والتقاليد، مخالفة لشقيقتها فروغ، ومع هذا تصرّح أحياناً بحبّها وما أصابها إثر فراق حبيبها وكيف ضاقت حياتها بسبب شوقها ووجدتها العاصي وكيف ذاب قلبها وراءه:

مَضَيْتُ؟ إِلَى أَيْنَ؟ هَلَّا تَعُودُ / إِلَى، إِلَى رُوحِي اللَّائِبِ / حَنَانُكَ ضَمَيْتُ، وَضَاقَتْ
حَيَاتِي / بِهَذَا الصَّدَى الْمُحْرِقِ اللَّاهِبِ / بِأَشْوَاقِي الْعَاتِيَاتِ تُزَلْزِلُ صَدْرِي / فِي
عُنْفُهَا... الصَّاحِبِ / حَنَانُكَ قَلْبِي يَذُوبُ وَرَاءَكَ / أَوَاهُ مِنْ قَلْبِي الدَّائِبِ (غَبَّ النُّوِي:
ص ٩٤)

وتقرّب إلى فروغ في بيانها العاري في قصيدة "ساعة في الجزيرة" عندما تعبّر عن حبّها وتعانق راحتيهما وكيف تسري نار الحياة من أحدهما إلى الآخر وقلمًا نرى مثل هذا التعبير في شعر الشاعرات:

«وَأَنْتَ أَمَامِي، أَمَامِي هُنَا / وَهَذَا الْمَكَانُ / يَلْفُ الْغَرَامُ سَمَاهُ وَأَرْضَهُ / وَهَذَا
الْأَمَانُ / وَهَذَا الرُّضَى، كُلُّ هَذَا لَنَا / هُنَا نَحْنُ، هَذِي يَدِي فِي يَدِكَ / وَنَارُ الْحَيَاهِ /
تَدْبُ وَتَسْرِبُ مِنْكَ إِلَيَّ / وَمِنِّي إِلَيْكَ» (غَبَّ النُّوِي: ص ٢٢٠)

كان الحبّ عند فروغ نضالاً مع السلطة الرجولية وإثبات شخصيتها كامرأة وإنسانة في المجتمع. المرأة التي من حقّها أن تحبّ وهذه هي فلسفة الحبّ عندها خاصّة في الأشعار الإيروتيكية. تعبّر فدوى نفسها عن مفهوم الحبّ عندها وما أقرب المفهومين عندهما. تقول فدوى «بالنسبة لي ظلّ الحبّ يحمل مفهوماً أوسع نطاقاً من كونه تأكيداً لأنوثة المرأة، ظلّ

بالنسبة لي تأكيداً لإنسانيتي المسحوقة وإنقاذاً لها ولقد بقيت طوال عمري مشدودة إلى الحب» (طوقان، ٢٠٠٩، ص٣٢). وتقول:

«يا حبُّ يا خلاقُ/ يا مُبدِعَ الجمالِ، يا/ مُفجِّرَ الأوجاعِ/ يا باعناً وجودي
الجميلَ يا مُشْتَتِي/ على حُدودِ المَوْتِ والضَّياعِ/ / يا حبُّ يا حَقِيقَةَ الحَيَاةِ، يا/
تَوْهَجَ السَّرَابِ/ مُبارك أنتَ، مُباركُ/ هذا الجمالُ والعذابُ» (طوقان، ٢٠٠٩،
ص٥٩٤)

ولكن كما قلنا سابقاً إن فدوى تسعى في كتمان أحاسيسها وتسكت أمام حبيبها في قصيدة "إلى صورة"، و«نحن نرى الخصال الأنثوية في هذه القصيدة دون أي قناع وسجف حيث ندرك استحياءها الأنثوية وخوفها من إظهار أحاسيسها على لسانها وكيف يؤلمها سرها الباطن وهي تستلذ من هذا الألم» (غريد، ١٩٩٤، ص٣٤).

«هو لي فتنة؛ ولكن دعيه/ مستفزاً يشك في حبيهِ/ ليس يدري بما يؤجُّ
بصدري/ من حريقٍ مُدمِّرٍ مستطيرٍ/ ... هكذا وليظلل حبي سراً/ غامضاً، إنَّ
للغموضِ لَسِحْراً» (إلى صورة: ص٩٩)

ويصدق هذا التفسير ما كتبت فدوى في سيرتها الذاتية عندما تحكي لنا قصة حب مع غلام جاء إليها بزهر فل وتتحدث عن إحساسها الغريب تجاهه وثم بلغ الخبر أخاه يوسف، تصدق القول خشية العنف والضرب بقبضتين حديديتين ويحكمه أخوه بالإقامة الجبرية في البيت حتى يوم مماتها كما هددها بالقتل إذا تخطت عتبة المنزل (طوقان، ٢٠٠٩، ص٥٥). ونرى كيف تصوّر روحها المحرومة عن الحب والعاطفة، والظلم قتل هذه الروح:

«كم فتاة رأت بشعري انتفاضات/ رؤاها الحبيسة المكتومة/ كان شعري مرآة
كل فتاة/ وأد الظلم روحها المحرومة» (هووي: ص٢٨٣)

نرى الخطاب الشعري عند الشاعرتين - خاصة الإيرانية - تحول إلى حالة من المواجهة والتمرد على العادات والتقاليد في المرحلة الرومنسية، بعد أن اكتمل وعيها بالعالم. ولكن هذا الخطاب ظل يتكئ في كثير من فقره على الرجل والأنثى المتمردة بحاجة إلى حمايته وهي مظلومة دوماً، حتى في تمردها على التقاليد والسنن. وها هي فدوى تصرح بقيودها في الحب، عند عودة الحبيب إليها وكيف وقعت بحبه وأصبحت أسيرة مقيدة في غلائل الحب ولا تريد أن تتخلص من هذا القيد:

«فَلَا تُعْطِنِي أَنْتَ حُرِّيَّتِي / فَكَلْبِي قَلْبُ امْرَأَةٍ / مِنْ الشَّوْقِ يَعَشِقُ حَتَّى الْفَنَاءِ /
وَيُؤْمِنُ فِي حُبِّهِ بِالْقِيُودِ» (القيود الغالية: ص ٢١٦)

كذلك الأمر عند فروغ وهي حبيسة حبها ويؤمن به كملجأ تلتجأ إليه عندما تئأس من
العدالة الاجتماعية وتقول:

«وقتي كه اعتماد من از ريسمان سست عدالت أويزان بود/ و در تمام شهر
قلب چراغ مرا تکه تکه می کردند/ وقتي كه چشم های كودكانه عشق مرا / با
دستمال تیره قانون می بستند/ ... دریافتم، بابد، بايد، بايد/ ديوانه وار دوست
بدارم» (بنجره: ص ٣٠٢)

الترجمة: «لَمَّا كَانَتْ تِقْتِي نَائِطَةً بِحَبْلِ الْعَدَالَةِ الْوَهْنِ / وَكَانُوا يَمزُقُونَ قَلْبَ سِرَاجِي فِي كُلِّ
أَرْجَاءِ الْمَدِينَةِ / لَمَّا شَدُّوا عِيُونَ حُبِّي الصَّبِيَّةِ بِمَنْدِيلِ الْقَانُونِ الْأَسْوَدِ / فَهَمْتُ، يَجِبُ، يَجِبُ،
يَجِبُ / أَنْ أَحِبَّ حَتَّى الْهِيَامِ»

والحب هو المهرب الأخير للشاعرتين، ولا تريدان أن تتخلصا منه، فتقول فدوى:
«كَانَ لِي الْحُبُّ مَهْرَبًا أَحْتَمِي بِهِ / إِلَيْهِ أَفْرُ مِنْ مَأْسَاتِي / ...» (هو وهي:
ص ٢٨٢)

والحب عندها «قدر مفروض عليها وسجن اختارته هي بنفسها والحب قدر مكتوب لا
انعتاق منه ولا هرب:

إلى أين أهرب منك وتهرب مني / إلى أين أمضي وتمضي / ونحن نعيش
بسجن / من العشق / سجن بنينا نحن اختيارا» (الشيخ، ١٩٩٤، ص ٣٨)

ولابد هنا أن نشير إلى نكتة ذات أهمية بالغة، بأن الفارق الكبير بين رومنسية فروغ
وفدوى هو أن فدوى لم تصرح بالكلمات الممنوعة لدى النساء. إنها تصرح أحيانا بحبها
الرجل ولكن لا تصرح ببعض الألفاظ المكشوفة أو بعبارة أخرى لا تعبر بالأشعار الإيروتيكية
كما نرى عند فروغ في بداياتها الفنيّة.

النضال والرمزية الاجتماعية في أشعارهما

أشرنا فيما سبق بأن التصريح بالحب عند الشاعرتين خاصة فروغ، نوع من النضال مع
السلطة الرجولية في المجتمع وأرادت الشاعرتان أن تثبتا أنفسهما كامرأتين في المجتمع ولهذا

عبرتاً عمماً لا يجوز التعبير عنه في الأدب حتى ذلك اليوم. وأشرنا في المقدمة أنهما غيرتا خارطة شعرهما في الدفاتر الشعرية الأخيرة وتحولت أشعارهما من الرومنسية إلى الرمزية وخاصة الرمزية الاجتماعية، ومع هذا التغيير تغير الصراع والنضال فلماذا نرى فروغ تنتهج نهجاً لنضالها مع السلطة الرجولية غير الذي انتهجتها في الدفاتر الأولى. في الحقيقة كان نضالها في البداية ينبعث من ينبوع أحاسيسها وكان نضالاً سطحياً غير متعمقاً ولكن اتخذ الأمر صورة فنيّة (زرقاني، ١٣٨٣، ص ٤١٥)، وتطلّع شعرها نحو الفنّ الخالد في رأينا.

هذه الأرضية الأنثوية تجري في أشعار فروغ كلها، ولكن يتحوّل هذا النضال في مجموعة "ديوار" إلى مجموعات الأخيرة من (الأنثى) الذاتية إلى (الأنثى) الجماعية شيئاً فشيئاً. نرى أحياناً تشبه التجارب الجماعية أكثر من التجارب الفردية وترسم لنا صورة الأسيرة التي منعها زوجها عن النطق، وتحسّ بأن هذا الرجل يسعى الرقابة على أفكارها وأحاسيسها. وهي كعاصية ومتمردة تصرخ في قصيدة عصيان:

به لبهايم مزن قفل خموشى / كه در دل قصه‌اي ناگفته دارم... / بيا اي مرد،
اي موجود خودخواه / بيا بگشاي درهاي قفس را / اگر عمرى به زندانم
كشيدى / رها كن ديگرم اين يك نفس را / به لبهايم مزن قفل خموشى / كه
من بايد بگويم راز خود را / بيا بگشاي در تا پرگشاييم / به سوى آسمان روشن
شعر / اگر بگذاريم پرواز كردن / گلى خواهيم شدن در گلشن شعر (عصيان:

ص ٤٨)

الترجمة: «لا تَضَع (أيها الرَّجُلُ) عَلَى شَفَتِي قُفْلَ الصُّمْتِ / فَفِي قَلْبِي قِصَّةٌ لَمْ تُرَوِّ... /
تَعَالَ تَعَالَ أَيُّهَا الرَّجُلُ / أَيُّهَا الْكَائِنُ الْإِنْسَانِي / تَعَالَ / وَافْتَحْ أَبْوَابَ الْقَفْصِ / إِنْ كُنْتَ قَدْ
سَجَنْتَنِي طَوَالَ عَمْرِي / فَحَرَّرْنِي فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ الْبَاقِيَةِ / لَا تَضَعْ عَلَى شَفَتِي قُفْلَ الصُّمْتِ /
لأنه عليّ أن أقول سرّي / تَعَالَ / وَافْتَحْ أَبْوَابَ الْقَفْصِ حَتَّى أَطِيرَ / إِلَى السَّمَاءِ الصَّائِلِ
لِلشَّعْرِ / إِنْ تَرَكْتَنِي أَطِيرُ / سَأَصْبِحُ وَرْدَةً فِي بَسْتَانِ الشَّعْرِ»

وليس هذا الغضب الظاهر والانفجار لفروغ فحسب، بل يكون غضباً للنساء جميعاً في كلّ العصور. تتبلور هذه العوائق أمام المرأة خاصة في شرح الشباب وبداية حياتها بصورة سوداء وتذكرُ النساءَ بأنّهنّ لن يجوز لهنّ أن تدخلن في كثير من الأمور.

بعد ذلك التمرد الصباني نصل إلى أبيات تتمثل التقاليد والسُنن التي تضع ثقل الإسارة والألم على عاتق المرأة، وطالما سمعت المرأة بأنّها خلقت لإطفاء الشهوات وهي وسيلة لتمتع الرجال:

«به او جز از هوس چيزی نگفتند/ از او جز جلوه ظاهر نديدند/ به هر جا

رفت در گوشش سرودند/ که زن را بهر عشرت آفریدند» (افسانه تلخ: ص ۴۱)

الترجمة: ما قالوا لها إلا عن الهوي/ وما رأوا فيها إلا جمالها/ وأينما ذهبَت، أُنشدوا في سَمعها/ بأن المرأة خُلقت لإطفاءِ الشَّهواتِ والتَّمَنُّعِ:

ترید فروغ أن تقف منفردة أمام هذه السنن القديمة وأن تنصب نفسها دونها ولهذا نرى جلّ شعرها في هذه الغاية والأمنية (زرقاني، ۱۳۸۳، ص ۴۱۵). وتشير في قصيدة إلى السلطة الرجولية وكيف يريد حبيبها منها أن تتعبده كآلهة وهذا في الحقيقة حكاية الرجل الشرقي وما ترسب في ذهنه من السلطة والقوة على المرأة:

«معشوق من/ همچون خداوندی در معبد نپال/ او انتظار پرستیدن خود را

از من دارد» (تولدی دیگر: ص ۲۱۹)

الترجمة: «حبيبي/ كآلهة في معبد نپال/ هو يتوقّع منّي عبادته»

تقول فروغ نفسها في إحدى مقابلاتها: «إن أمنيّتي تحرير الإيرانيات ومساواة حقوقهنّ مع الرجال. أنا واقفة كلّ الوقوف على الآلام والمصائب التي عانت منها شقيقاتي في هذا البلد لفقْد العدالة وسأوظفُ فنّي الشعري لتجسيد آلامهنّ. أمنيّتي تهيأ بيئة صالحة للأنشطة العلمية والفنية والاجتماعية للنساء. أمنيّتي هي أن يكفّ الرجال عن أنانيتهم ويسمحوا للنساء لكي يظهرن موهباتهنّ الفنية» (جلالي، ۱۳۷۵، ص ۳۵). وهي متشائمة عن الزواج وتعبّر عن حلقة الخطوبة بالحلقة العبودية؛ لأنها تتذكر الأيام المملوءة بالشقاوة في بيت زوجها عندما تنظر إلى الحلقة وتتشد:

«زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقة زر/ دید در نقش فروزنده او/ روزهای

که به امید وفای شوهر/ به هدر رفت، هدر/ زن پریشان شد و نالید که وای/

وای، این حلقة که در چهره او/ باز هم تابش و رخسندگی است/ حلقة بردگی

و بندگی است» (حلقة: ص ۷۷)

الترجمة: نَظَرَتِ امْرَأَةً كَاسِفَةً الْبَالِ إِلَى الْحَلَقَةِ الذَّهَبِيَّةِ / وَرَأَتْ فِي رَسْمِهَا الْمَتَلَأَلِ / الْأَيَّامَ
الَّتِي مَضَتْ عَبَثًا وَهِيَ رَاجِيَةٌ وَفَاءٌ بَعْلِهَا / عَبَثًا مَضَتْ، عَبَثًا / اضْطَرَبَتْ أَحْوَالُهَا وَزَفَرَتْ أَوَاهُ /
أَوَاهُ، هَذِهِ الْحَلَقَةُ الَّتِي يَكُونُ فِيهَا الضُّوءُ وَالْمَتَلَأَلُ / هِيَ حَلَقَةُ الْعُبُودِيَّةِ وَالْأَسْرِ
فهي في قصيدة "عروسك هاي كوكي" أي "الدمى المدشنة" تنشُد تاريخ النساء التي سلبت
قدرة التفكير منهن في مجتمع فاسد مريض ولتكن النساء صامتة وآلة للأيدي، كالدمية
وتبرز عدم رضاها بالدور الذي يجب عليها كامرأة أن تلعب في الحياة، ويتبين لنا بالوضوح
التغيير الذي أشرنا في بداية حديثنا، وها هي فروغ تتحدث عن لسان النساء كلهن وفي
الحقيقة أصبحت متحدثة باسمهن:

«می توان همچون عروسک های کوی بود/ با دو چشم شیشه ای دنیای خود
را دید.../ می توان با هر فشار هرزه دستی/ بی سبب فریاد کرد و گفت/ آه! من
بسیار خوشبختم» (عروسک کوی: ص ۲۱۶)

الترجمة: «يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ الْمَرْأَةُ كَالدُّمِيَّةِ الْمَدشَّنَةِ / وَأَنْ تَنْظُرَ إِلَى الدُّنْيَا بِعَيْنَيْهَا
الزَّجَاجِيَّتَيْنِ / يُمْكِنُ أَنْ تَصْرُخَ دُونَ سَبَبٍ مَعَ ضَغْطِ يَدٍ / ثُمَّ تَقُولُ: أَوَاهُ! مَا أَسْعَدَنِي»
كلُّ هذه النماذج نوع آخر من النضال عند فروغ، وهي تريد من شقيقاتها أن لا يخضعن
أمام هذه الاضطهادات، مكتوفات الأيدي، وأن لا يرضين بعيشتهن الكئيبة، وأن لا يكن دمية
مدشنة وآلة للهو في أيدي الرجال. هي متشائمة بالعدالة الاجتماعية؛ لأن القوانين تجعلها
محكومة كأترابها ولا جدوى للنضال. فلهذا كله تلتجأ إلى الحب، وضغوط العالم الخارجي
تدفعها إلى العالم الباطني (شميسا، ۱۳۷۲، ص ۱۷۰):

«وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود/ و در تمام شهر
قلب چراغ مرا تکه تکه می کردند/ وقتی که چشم های کودکانه عشق مرا/ با
دستمال تیره قانون می بستند/ ... دریافتم، بابد، باید، باید/ دیوانه وار دوست
بدارم» (پنجره: ص ۳۰۲)

الترجمة: لَمَّا كَانَتْ تِقْتِي نَائِطَةً بِحَبْلِ الْعَدَالَةِ الْوَهْنِ / وَكَانُوا يَمْرُقُونَ قَلْبَ سِرَاجِي فِي كُلِّ
أَرْجَاءِ الْمَدِينَةِ / لَمَّا شَدَّوْا عُيُونَ حُبِّي الصَّبِيَّةِ بِمَنْدِيلِ الْقَانُونِ الْأَسْوَدِ / فَهَمْتُ، يَجِبُ، يَجِبُ،
يَجِبُ / أَنْ أَحِبَّ حَتَّى الْهِيَامِ

إن صراعها الدائم يكون على التقاليد التي تخسر المرأة أمامها، فهي كامرأة متمردة وعاصية ومنورة الفكر تتمرد على مثل تلك القوانين ولا ترضى بالعيش كغيرها من النساء الشرقيات ولا تخضع أمام القوانين الطاغية على المرأة وهذا يكون إحدى المجالات الرئيسية في شعرها (شميسا، ١٣٧٢، ص ١٧٠). ونسمع صراخها الأليم واعتراضها العميق على الظروف السائدة على حياة المرأة، المتموجين في هذه الآيات:

«بر او ببخشايد/ بر او كه گاهگاه/ پيوند دردناك وجودش را/ با آبهای
راكد وحفره های خالی از یاد می برد/ و ابلهانه می بندارد/ كه حق زیستن دارد»
(تولدی دیگر: صص ٢٢٧ و ٢٢٨)

الترجمة: اغفروا لها/ هي التي تنسى من حين إلى حين/ زواجها المؤلم/ مع المياه
الراكدة والحفر الفارغة/ وتفكر حمقاء/ بأن لها حق الحياة
إذا تتبعنا أشعار فدوى، نرى مثل ذلك التحول فيها، وهي في رومانسياتها تكون متحدثة
عن ذاتها وتجاربها الفردية كما رأينا، وفي قصائدها الأخيرة خاصة مجموعة "وحدتي مع
الأيام" تصبح متحدثة باسم أترابها الشرقيات وتتحدث عن آلمهن وقيودهن ويصبح شعرها
مرآة المظلومات:

«كم فتاة رأت بشعري انتفاضات/ رؤاها الحبيسة المكتومة/ كان شعري مرآة
كل فتاة/ وأد الظلم روحها المحرومة» (هووي: ص ٢٨٣)

قصيدة "الصخرة" كما هي واضحة عن عنوانها، صورة للاضطهادات، وهي ترمز
بالتقاليد الخانقة بالصخرة ولا يكون في وسعها أن تتحرك تحت ثقلها وهي كائنة على
صدرها. هذه الصخرة تدقها وتطحنها ولا تستطيع أن تتحملها وتخاطب من يريد أن
يساعدها: أنه ليس في إمكانك أن تدحرجها، ولا بد لي أن أعيش مظلومة ومضطهدة
ومنفردة تحت أثقالها ولا رجاء لي ولا مفر وهي تندد القضاء والقدر والدهر:

«أنظر هنا/ الصخرة السوداء شددت فوق صدري/ بسلاسل القدر العتي/

بسلاسل الزمن الغبي/ انظر إليها كيف تلحن تحتها/ ثمري وزهري/ نحتت مع
الأيام ذاتي/ سحقت مع الدنيا حياتي/ دعني فلن تقوى عليها/ لن تفك قيود
أسري/ سأظل وحدي/ في انطواء/ ما دام سجاني القضاء/ دعني/ سأبقى

هكذا/ لا نور/ لا غد/ لا رجاء/ الصخرة السوداء ما من مهرب/ ما من مفر/
عبثاً أزعج ثقلها عني/ بنسياني لنفسي» (الصخرة: ص ٢٤٣)

وهذا شأن سائر النساء، سجناء أمثالها، وحياتهن مأساة ودموع وتعذيب وهن أسرى
القضاء والقدر:

«كم جُست في أرض الشقاء/ أشتف إكسير العزاء/ من شقوة السجناء
أمثالي/ ومن أسرى القدر/ فولجت ما/ بين الجموع/ حيث المآسي/ والدموع/
حيث السباط تؤز، تهوي/ فوق قطعان البشر/ فوق الظهور العارية» (الصخرة:
ص ٢٤٥)

وفي قصيدة "في محراب الأشواق" أيضاً، لا ترى أي نفع في نضالها وتجعل عواقب ألمها
واضطهادها على عاتق القدر وقيود المجتمع:

«ذني؟ وما ذنبي إلا وبلاه من ظلم القيود/ ما حيلتي والغل في عنقي على
حب الوريد/ أواه؛ حتى أنت لم تنصف قلبي الشهيد؟/ أواه، حتى أنت تظلمني مع
القدر العنيد!» (الصخرة: ١٠٧)

وهي محكومة طيلة حياتها بهذه المحن والمصائب ولا تتحرك الصخرة من فوق صدرها
وهي قائمة هناك منذ ولادتها وهي في صراع ونضال مستمر مع هذا الألم والمحنة ومع القدر
والدهر منفردة:

«ولدت معي/ لتظل محنة/ بكماء/ تلحقني/ يتابع ظلها خطوات عمري/ انظر
هنا كيف استقرت/ في عتو/ فوق صدري/ دعني/ فلن نقوى عليها/ لن تفك قيود
أسري/ ستظل روعي/ في انقفال/ سأظل وحدي/ في نضال/ وحدي/ مع الألم
الكبير/ مع الزمان/ مع القدر/ وحدي/ وهذي الصخرة السوداء/ تطحن/ لا
مفر» (الصخرة: ص ٢٤٧)

ولقد رأينا أن فدوى تياس من أي عون ومهرب كشقيقتها فروغ عندما كانت مأیوسة عن
العدالة الاجتماعية وتظن أن حبها واهن، ولهذا كله كانت الشاعرتان تلتجئان إلى الحب؛
لأنه كان المهرب الأخير الذي تحتيمان إليه والحب هو الذي يقحم أبواب السجن لهما:
«أي سجن لا يقحم الحب يا عباس/ أبواب سورہ المغلقات/ كان لي الحب
مهرباً أحتمي فيه/ إليه أفر من مآساتي» (هو وهي: ص ٢٨٢)

سجّلت فدوى في قصيدة "هو وهي" قضية التقاليد الخانقة للحريّة وتطلّعها المستمرّ للتحرّر من هذا السجن بالفرار إلى دنيا الطموح والحبّ وما أقرب هذا الفرار إلى الجنون، بلجوء شقيقتها فروغ التي أرادت أن تُحبّ عشيقها حتى الهيام. تقول فدوى: «هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسي المهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهّم الذي أحياه ممّا أوجد نفسي انقساماً شقّها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً، ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمّر نفسه... ظلّت مراهناتي هدفاً لسيف الجلاد الذي ذكرته فيما بعد في قصيدتي "هو وهي" وفي كثير من قصائد "وحي مع الأيام". فقد كان ذلك السوط يهوى على يفاعتي بدعوى التقاليد والمقاييس الأخلاقية الظالمة (طوقان، ٢٠٠٩، ص٩٦). هذه القصيدة محادثة بين حبيبين "عبّاس ولىلى" وعندما يريد عباس منها أن تتحدّث له عن حياتها تقول:

«حياتي يا عبّاسُ حلمٌ / مروعُ الأشباح / حلمٌ أطيقت على به جدرانُ السجّنِ /
داجٍ رهيبِ النّواحي / عشتُ فيه مخنوقةُ الرّوح ظمأى / لنديّ الفجرِ، للشّدَى،
للنّورِ» (هو وهي: ص٢٧٩)

وهي تعيش مخنوقة في سجن داجٍ مظلم لا نورَ فيه وحياتها كلّها ليل وظلمة، ولا يطلع الفجر فيها وهي حبيسة هذا السجن الرهيب، وما هذا الخنق والسجن إلاّ الرسوم والتقاليد والعرف التي تضغط عليها وتحيط بها والسجّان هو الرجل المستبدّ الجلاد:

«كلّما ضنقتُ بالظلام وبالكبتِ تلفتُ / مثلَ طيرٍ مكبلٍ / علّ فجرَ الخلاصِ
يلمّحُ، لا شيء سوى الليلِ / ليلِ سجنِي المَقفلِ / وإذا انشقَّ بابَ سجنِي أطلتُ / منه
عينا وحشٍ رهيبٍ كبيرٍ / هو جلاّدي اللّئيمُ ربيبُ الحقدِ / والعُنْفِ والأذى والشُّرورِ /
مستبدُّ بالحكم يسكرُ الشرُّ / وتعذيبُ كلِّ رُوحٍ ضعيفة» (هو وهي: ص٢٨٠)

وهي دوماً تتطلّع نحو حريّتها ولحظة فرارها من هذا السجّن:

«أرقبُ اللّحظة التي كم تطلّعتُ إليها / في شوقي المَكبوحِ / لحظة العتقِ والفرارِ

إلى آفاقِ حريّتي / ودنيا طموحي» (هو وهي: ص٢٨١)

والقواسم المشتركة بينهما في هذا المجال كثيرة، كما رأينا مثل اليأس والخيبة والحرمان واللجوء إلى الحبّ وحديثهما عن نظرة المجتمع إلى النساء كوسيلة لتمتّع الرجال. وها هي

فدوى تكرر نفس الموضوع الذي قائلته فروغ، قائلة:

«عرفتُ النساءَ وليمةَ لهوٍ / أُعدتُ لإشباعِ جوعِ الجسدِ» (هووهي: ص ٢٧٥)

ولكن كما رأينا ونرى كان شعرها مرآة الفتيات الموءودة الروح. فدوى تسخر العرف والتقاليد التي بُنيت حولها وتتحدى السجان للقتال في هذا المضمار:

«وانطلقتُ أودعُ شعري/ خلجاتي الحرى ونبض شعوري/ وأغني الحياة أشواقِ
رُوحِي/ مِن وراءِ الأغلالِ مِن تَحْتِ نيري/ أتحدى السجان، أسخرُ بالعرفِ/ بما
شادتِ التقاليدُ حولي/ مِن جدارِ ضخمٍ مَضتْ أغنياتي/ تتخطاه في تحدٍ مثلي/
كم فتاةٍ رأت بِشعري انتفاضاتٍ/ رؤاها الحبيسة المكتومة/ كان شعري مرآة كلِّ
فتاةٍ/ وأد الظلمُ رُوحها المحرومة» (هووهي: ص ٢٨٣)

نتائج البحث

بعد هذا العرض المتأني، يمكننا أن نلخص النتائج فيما يلي:

١. إن الشاعرتين لم تكونا أسيرتين للتقليد في محاكاة العالم المحيط بهما، بل كانتا صادقتين في فنهما والتصاوير والاستعارات والتشبيه، تستمد مادتها من رؤيتهما الأنثوية تجاه الحياة.

٢. كانت الشاعرتان تريدان إثبات شخصيتهما كامرأة وإنسانة من حقها أن تحب، في قصائدهما الغزلية وأشعارهما الرومنطيقية، وكان الحب عندهما نضالاً مع السلطة الرجولية.

٣. نرى الخطاب الشعري عند الشاعرتين - خاصة الإيرانية - تحول إلى حالة من المواجهة والتمرد على العادات والتقاليد في المرحلة الرومنسية، وكان الحب هو المهرب الأخير لهما.

٤. تعدد ألوان الصور للمرأة تدل على حضورها الفاعل في شعرهما ورؤية الشاعرتين إليها والاهتمام بها.

٥. إن القسم الوافر من شعرهما يدور على مركز واحد، وما هذا المركز إلا نضالهما المستمر مع الأعراف والتقاليد التي تكون لصالح الرجال.

٦. الأرضية الأنثوية والنضال مع التقاليد تجري في أشعار الشاعرتين كلّها، ولكن يتحوّل هذا النضال من (الأنا) الذاتية في المجموعات الشعرية الأولى إلى (الأنا) الجماعية في المجموعات الأخيرة شيئاً فشيئاً مع مرور الزمن، ونلاحظ التجارب الجماعية جنباً إلى جنب مع التجارب الفردية في أشعارهما.

٧. الفارق الكبير بين رومنسية فروغ وفدوى هو أن فدوى لم تصرّح بالكلمات الممنوعة والألفاظ المكشوفة، أو بعبارة أخرى لا تعبر بالأشعار الإبروتيكية كما نرى عند فروغ في بداياتها الفنية.

المصادر والمراجع

الكتب الفارسية

١. براهني، رضا (١٣٥٨ ش). طلا در مس. ط ٣، طهران: كتاب زمان.
٢. جلالی، بهروز (١٣٧٥ ش). جاودانه زیستن در اوج ماندن. ط ٢، طهران: مروارید.
٣. زرقانی، سید مهدی (١٣٨٣ ش). چشم انداز شعر معاصر ایران. طهران: نشر ثالث.
٤. شمیسا، سیروس (١٣٧٢ ش). نگاهی به فروغ. طهران: نشر مروارید.
٥. فرخزاد، فروغ (١٣٨٢ ش). پنج کتاب فروغ فرخزاد. ط ٢، طهران: انتشارات امید فردا.
٦. لنکرودی، شمس (١٣٨٤ ش). تاریخ تحلیلی شعر نو. ط ٤، طهران: نشر مرکز.
٧. مدنی، نسرين (١٣٨٥ ش). در کوجه های خاکی معصومیت؛ نقد تطبیقی فروغ فرخزاد و غادة السمان شاعر معاصر عرب. طهران: نشر چشمه.
٨. نیلی، زهره (١٣٨١ ش). برواز را به خاطر بسبار. طهران: نشر جاوید.

الكتب العربية

٩. ابن منظور، جمال الدين (١٩٨٨م). لسان العرب. علق عليه ووضع فهارسه علي شيري، ج ٤، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
١٠. السد، نور الدين (١٩٩٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ج ٢، المغرب: دار هومة.
١١. السكاكيني، وداد (١٩٥٢م). فدوى طوقان شاعرة الوجد والحنين. مجلة الرسالة، عدد ٩٦٨.
١٢. الشيخ، غريد (١٩٩٤م). فدوى طوقان: شعر والتزام. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٣. طوقان، فدوى (٢٠٠٥م). المجموعة الكاملة، بيروت: دار العودة.
١٤. _____ (٢٠٠٩م). رحلة جبلية رحلة صعبة؛ السيرة الذاتية. بيروت: دار الشروق للنشر والتوزيع.
١٥. كريستيو، جوليا (١٩٩٧م). علم النصّ. ترجمة سعيد الزاهي، ط ٢، المغرب: دار توبقال.
١٦. اللوزي، محمد (٢٠٠١م). تشرق الشمس. بيروت: أفريقيا الشرق.
١٧. مصلوح، سعيد (٢٠٠٢م). الأسلوب؛ دراسة إحصائية. ط ٣، القاهرة: عالم الكتب.
١٨. مفتاح، محمد (١٩٨٥م). تحليل الخطاب الشعري. بيروت: المركز الثقافي العربي.

