المُتَخيَّل والرَّمزي في ديوان «امرأة بلا سواحل» لسعاد الصباح من منظور التحليل النفسي عند جاك لاكان

محمود فهمي عامر*
mtaherqa@hotmail.com

تاريخ تقديم البحث: 2024/5/26 **تاريخ قبول البحث:30 /2024/8**

ملخّص

يهدف البحث إلى دراسة ديوان "امرأة بلا سواحل" لسعاد الصباح دراسة تحليلية من منظور المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان (Jacques Lacan)، من حيث استكشاف لغة الديوان الاستعارية والمجازية، التي شكّلت كنائية الدوال، وحددت مركزية الدال خلال مسيرة الرغبة في الديوان، وتماهيها الثنائي في النظام المتخيل، وصراعها الثلاثي في النظام الرمزي في ظل مصطلحي الحضور والغياب.

واستعان البحث بالمنهج النفسي التحليلي عند جاك لاكان من خلال مثلثات المتخيل، والرمزي، ورصد مسيرة الرغبة، والاعتماد على نتائج الجداول الإحصائية كجداول المرجعيات التحليلية اللاكانية، والكلمات المساعدة، وتطور الخطاب، وإحصائية كلمة الحب المفتاحية.

وخلص البحث إلى أهمية التحليل النفسي المرتكز على مجازية الكلمة؛ لاستكشاف لغة اللاشعور، هذه اللغة التي أكدت مشروع الشاعرة النسوي، وصدق رغبتها في خطابها المُتمثل بعنوانها المفتاح، فهي (امرأة بلا سواحل)، أو امرأة (بلا حب)، ضمّت في ديوانها عشر قصائد، منها خمس قصائد متماهية مع الآخر في النظام المُتخيّل، والأخرى شكلت النظام الرمزي بدءا من قصيدتها السادسة (امرأة بلا سواحل) وصولاً إلى العاشرة (ثورة الدجاج المجلد) التي ثارت فيها على واقعها الذكوري الذي يكتم رغبته في أن تكون معه على ساحل لغوي مُشترك.

وهكذا أجاب البحث في ضَوْء نظرية التحليل النفسي عن تساؤلات كثيرة حول تناقض (أنا) الشاعرة مع (ذاتها) الشعرية خلال انتقالها من النظام المُتخيّل إلى النظام الرَّمزي.

كلمات مفتاحية: جاك لاكان، المتخيل، الرمزي، الدال، الرغبة، الحب.

* محاضر وأكاديمي في مؤسسة قطر للتربية والعلوم وتنمية المجتمع.

The Imaginary and the Symbolic in Suad Al-Sabah's "A Woman Without Shores" from the Psychoanalytic Perspective of Jacques Lacan

Mahmoud Fahmi Amer *
mtaherqa@hotmail.com

Submission Date: 26/5/2024 **Acceptance date:30/8/2024**

Abstract

The research intended to analyze the collection of poems entitled "*A Woman Without Coasts*" by Suad Al-Sabah from the perspective of the French psychoanalyst Jacques Lacan in exploring the collection's metaphorical and figurative language, which formed the metonymy of signifiers and determined the centrality of the signifier during desire in the collection, in terms of its dual identification in the imaginary system and triple conflict in the symbolic system in light of the terms "presence" and "absence."

The research used the psychoanalytic method of Jacques Lacan through the triangles of the "Imaginary" and the "Symbolic," as well as monitoring the course of desire depending on the results of statistical tables such as the tables of Lacanian analytical references, auxiliary words, the development of discourse, and the statistics of the keyword "love".

The research concluded the significance of the word metaphor as related to psychoanalysis to explore the unconscious expressions that confirmed the poet's feminist project and the sincerity of her desire in discourse represented in the main title, "*A Woman without Shores*," or "*A Woman without Love*." The collection included ten poems, five of which are identical to the "Other" in the imaginary system, while the other poems formed the symbolic system starting from her sixth poem, "*A Woman Without Shores*," and reaching the tenth, "*The Revolution of the Folded Chicken*" in which she revolted against her masculine reality that suppresses her desire to be with him on a common linguistic coast.

Thus, in light of the psychoanalysis theory, the researcher answered many questions about the contradiction between the poet's "I" and her poetic "Self" during her transition from the imaginary system to the symbolic system.

Keywords: Jacques Lacan, imaginary, symbolic, signifier, desire, love.

* Lecturer and Academic at Qatar Foundation for Education, Science and Community Development.

المقدمة

إنَّ دراسة النصوص الشعرية من منظور التحليل النفسي، الذي يُركّز على تحليل الدَّوال بناء على إزاحة (الذات)، وإحلال (ذات) أخرى مكانها، خلال تكرارها في وسط رمزي تبادلي، يُعَدُّ عملا تحليليّاً جديداً لا يتوقف عند القراءة التي تفترض العثور على المعنى لتفسيره، ولكن تبحث في ميكانيزم الدَّوال، وليس في مدلولها.

وعلى الرغم من استهداف نظريات التحليل النفسي علاج المرضى النفسيين إلا أن «تطبيقاته في مجال العلوم الإنسانية أصبحت تُشكِّل بُعداً أساسيّاً في هذه العلوم، سواء أكان في التربية، أم الاجتماع والأنثروبولوجيا، أم الاقتصاد، والسياسة، أم في الأعمال الأدبية، والفنية، والنقد الأدبي» [1].

والنظريات النفسية التحليلية كثيرة، ولكنها على كثرتها لم تجد عناية تليق بوظيفتها التحليلية في المجال الأدبي إلا من نفر محدود من الباحثين العرب، الذين خاضوا التجربة التحليلية خارج نطاقهم الأكاديمي، فاستعانوا بالنفسيين والفلاسفة؛ ليقترحوا تحليلًا يَعتمدُ على أسس منطقية، ويَستندُ إلى نتائج واضحة، تظهر غايتهم وهدفهم من التحليل.

ومن النظريات النفسية التحليلية ذات الممارسات الأسلوبية، والمتناغمة مع الخطاب الثقافي المعاصر نظريات الفرنسي جاك لاكان التحليلية، التي نشأت في المحيط اللُّغوي للدَّوال، وانطلقت بأنظمتها المقترحة في علاج حالاتها النفسية، حيث استعمل جاك لاكان خلال تحليله النفسي ثلاثة أنظمة، تمثل خلاصة فكره اللاكاني، وهذه الأنظمة هي: النظام الواقعي، والنظام المُتخيَّل، والنظام الرَّمزي.

جاك لاكان (Jacques Lacan)

ولد جاك لاكان في عام (1901م) من أسرة بارسية كاثولوكية من الطبقة المتوسطة، وبعد أن أنهى المرحلة الثانوية عام (1919م)، واصل دراسته في الطب النفسي حتى حصل عام (1932م) على درجة الدكتوراة، التي كانت بعنوان: (عن ذهان البارانويا وعلاقته بالشخصية).

(1) لابلانش، جان، وجان بونتاليس، معجم *مصطلحات التحليل النفسي*، ترجمة وتقديم، مصطفى حجازي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011، ص14.

انضم جاك لاكان إلى جمعية باريس للتحليل النفسي كعضو مرشح عام (1934)، وتدرّج فيها إلى أن أصبح رئيسها عام (1953)، وفي هذه السنة حضر المؤتمر السادس عشر للمحللين النفسيين، وعرض بحثاً بعنوان: (وظيفة الكلام واللغة ومجالهما في التحليل النفسي)[1].

قدَّم جاك لاكان بحثين عن (مرحلة المرآة) للرابطة الدولية للتحليل النفسي، الأول في المؤتمر الرابع عشر عام () ، والثاني في المؤتمر السادس عشر عام (1949)، وقال عنهما في المؤتمر الثاني: «إنَّ مفهوم مرحلة المرآة الذي قدمته في مؤتمرنا الأخير، منذ ثلاثة عشر عاماً، والذي اندرج إلى حّدٍ كبير كمصطلح في استخدامات المجموعة الفرنسية، يبدو لي جديراً بأن يتوجه إليه اهتمام حضراتكم، واليوم على وجه الخصوص، حيث إنه يُلقي الضَوْء على وظيفة ضمير المُتحدِّث (Je) في الخبرة التي يعطيها لنا التحليل النفسي» [2].

كان جاك لاكان في دراساته النفس تحليلية أكثر انشغالا بالنساء، وتعامل معهن في مرحلة المرآة كلغز أنثوي، يتطلب تفكيرًا منطقيّاً بخطابهن النَّرجسيّ اللامنتهي في الحب التودّدي التملقي[3].

واستعان جاك لاكان في تشكيل فكره التحليلي بعلم النفس التحليلي، واللسانيات، والبنيوية، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، لا سيما فرويد (Freud)، وسوسير (Saussure)، وجاكبسون (Jakobson)، وشتراوس (Strauss)، وهيجل (Hegel).

توفي جاك لاكان في العاشر من سبتمبر (1981)، مُخلِّفاً تُراثاً نفسيّاً تحليليّاً مُثيراً للجدل.

النظام المُتخيَّل

عَدّ مُعجم مصطلحات التحليل النفسي (مرحلة المرآة) التجربة الأساس للنظام المُتخيَّل خلال تعريفه المصطلح بقوله:

(1) عبد الكريم، عبد المقصود، *جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي*، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1999، القاهرة، ص7-11.

(2) لاكان، جاك، "مرحلة المرآة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير الذات"، *أوراق فلسفية*، ترجمة نيفين زيور، العدد 16، 2007، القاهرة، ص327.

(3) بدوي، سيد، "جاك لاكان تاريخ حياته"، *أوراق فلسفية*، العدد16، 2007، القاهرة، ص196.

«يمكن فهم فكرة (الخيالي) بادئ ذي بدء بالرجوع إلى إحدى أوائل إرصانات لاكان النظرية الخاصة بـ (مرحلة المرآة)، حيث يُبرز المؤلف في العمل الذي خصّصه لهذه المرحلة الفكرة التي تذهب إلى أنَّ (أنا) صغير الإنسان يتكوَّن انطلاقاً من صورة الشبيه (الأنا المرآوية)؛ وذلك بسبب عدم اكتمال النضج البيولوجي على وجه التحديد»[1].

ويشكل مصطلح (المُتخيَّل) في «الاستعمال الذي يُعطيه إياه لاكان واحدًا من السّجلات الثلاثة الأساسية للمجال التحليلي النفسي أي (الواقعي، والرّمزي، والخيالي). يصطبغ هذا السّجل بغلبة العلاقة مع صورة (الآخر) الشبيه»[2].

واستعمل جاك لاكان مصطلح المُتخيَّل «كمرحلة نمائية أساسية في تنظيره قبل عام (1936)، ومنذ البداية والمصطلح له دلالات متعددة تتعلق بالصّور الخادعة، والافتتان بالصورة، والإغواء، ومنذ عام (1953) أصبح المُتخيَّل أحد الأنظمة الثلاثة التي تُشكل محور الفكر اللاكاني»[3].

ورأت منال شحاته أنَّ المتخيل هو عالم الصورة والتّصوّر، وهو نظام المظاهر السّطحية الخادعة، وأنَّ الأمر الأساس فيه «هو تشكيل الأنا في مرحلة المرآة»[4]، حيث تتشكل الأنا من خلال الصورة المُنعكسة في المرآة مع الآخر الشبيه، وتنشأ بينهما علاقة «قابلة للتبادل (تبادل المواقع) ... والعلاقة بين الأنا والشبيه علاقة نرجسية... والنرجسية دومًا مصحوبة بالنزعة العدوانية»[5].

أما السيد إبراهيم فقد اهتم بـ (الاغتراب) أثناء مناقشته النظام المُتخيّل في كتابه «المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر»، حيث وضّح علاقة (الاغتراب) بمرحلة المرآة والمُتخيّل، وذلك عندما وَجَدَ أنَّ (لحظة الاغتراب) عن الذات تُوفِّر لها «الدُّخول إلى النظام التوهمي أو التخيلي، الاغتراب ينتمي إلى النظام التوهمي، أو التخيلي، بل هو التخيلي على الحقيقة»[6].

(1) لابلانش، جان، وجان بونتاليس، *معجم مصطلحات التحليل النفسي*، ص416.

(2) لابلانش، جان، وجان بونتاليس، *معجم مصطلحات التحليل النفسي*، ص416.

(3) شحاته، منال، "مصطلحات لاكانية"، *أوراق فلسفية*، العدد16، 2007، القاهرة، ص300–301.

(4) شحاته، "مصطلحات لاكانية"، ص301.

(5) شحاته، "مصطلحات لاكانية"، ص301.

(6) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005، ص36.

فمن هذه اللحظة، التي أشار إليها السيد إبراهيم، تنتقل (الأنا) من مرحلة (الأنا) الزمنية المتعلقة بتطور الطفل، وعلاقته بالمثيل الواحد فقط في المرآة، إلى مرحلة المُتخيل، والمُتمثلة بتبادل الأماكن، وبتقمُّص الأدوار، حيث تصبح (الأنا) عبارة عن أكثر من شبيه، أو هي تسعى على نحو دائم إلى مزيد من أمثلة التماثل مع نفسها، والتشابه في غابة من المرايا، كل منها يُلقي بظله على الآخر «إنَّ الخيالي، أو التخيلي، أو المتخيل، أو المتوهم إلخ، مسرح تتقمَّص فيه الذات على نحو دائم، أو تتوحد بأشخاص جُدد، جهاداً منها في سبيل التغلب على الانقسام، والانعزال، والاختلاف، والموت»[1].

والجدير بالذكر أنَّ مصطلح المُتخيَّل ورد في الدراسات التحليلية باسم الخيالي، والمتخيل، والمتوهم، والتوهمي، والتخيلي، وبعضهم آثر استعمال مصطلح المخيال، والمخيلة، والتصور، والنفسي.

النظام الرَّمزي

يعتمد النظام الرمزي التكراري في تحديد مفهومه على ركائز أساسية مُستمدة من عودة جاك لاكان إلى علماء متخصصين، فمن فرويد (Freud) فهم أن (اللاشعور) له بُنية كبنية اللغة، والنظام الرمزي التكراري هو نظام بنيوي لغوي، ومن سوسير (Saussure) استنتج مركزية (الدال)، وعلاقتها الاستعارية بالدوال في تعرف المدلول العام من خلال حركتها البنيوية في النظام الرمزي التكراري، ومن جاكبسون (Jakobson) أدار حركة الدوال بمصطلحي (الاستعارة والمجاز المرسل/ الكناية) من خلال مفهومي (الاستبدال) الرأسي، و(النقل) الأفقي في النظام الرمزي التكراري، ومن شتراوس(Strauss) أصّل نظامه الرّمزي، حيث جعل له أصلا (استعاريّاً مجازيّاً) منذ بدء الحضارات الإنسانية، فكما أنَّ شتراوس (Strauss) نظر إلى الثقافات والمجتمعات على أنها (سلسلة) لغوية من (الاستعارات، والمجاز المرسل/الكنايات) التي تُميّز ثقافة مجتمع ما عن غيره، وتضمن (تحويل/تبديل) الأفكار بين مستوياته الاجتماعية، كذلك فعل جاك لاكان (Jacques Lacn) عندما استند في تحليله (الاستعاري والمجازي) على الاختلاف بين (الدوال)، هذا الاختلاف الذي جعل للدوال قيمة اجتماعية في منظومة النظام الرّمزي التكراري، وأشار ديلان إيفانس (Dylan Evans) في معجمه التمهيدي إلى شتراوس (Strauss) الذي استعار منه جاك لاكان (Jacques Lacn) «فكرة أن الوجود الاجتماعي يتخذ بنيته بوساطة قوانين محدّدة تُنظم علاقات القربى، وتبادل الهدايا، إن كل من مفهوم الهدية ودائرة التبادل هما في صلب مفهوم

(1) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، ص37.

النظام الرمزي اللاكاني»[1]، ومن جدلية الفيلسوف الألماني هيجل (Hegel) «الرغبة لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الآخر»[2]، صاغ جاك لاكان (Jacques Lacn) علامته التحليلية المؤسسة للذات في النظام الرمزي، وهي أن رغبة الإنسان هي رغبة الآخر، أو هي الرغبة (الإنسانية فقط) في اعتراف الآخر، الرغبة في أن تكون مرغوباً.

ويتضح مفهوم النظام الرمزي من خلال مقارنته بالنظام المُتخيّل، لا سيما في معادلة (الأنا) وعلاقتها بـ (الآخر)، حيث يَبقى سؤال (الأنا) بهذه الثنائية عتبة المحللين، وبوابة الفكر اللاكاني، لا سيما في نظامه الرمزي: «أين الأنا؟ هل هي في الانعكاس الخيالي الهلوسي الأولى، أم هي في الخارج، في وجه الأم والآخرين، أم هي الصورة المرآوية أو الشمسية؟ هل هي كافية لتحقيق الوعي والهوية؟»[3].

وللإجابة عن هذه الأسئلة اقترح جاك لاكان (Jacques Lacn) نظامه الرمزي «هذه الأسئلة هي ما يجيب عنها لاكان في مرحلته نحو فهم الذاتية، حين يقرّر موضوع الذاتية الحقيقية، هذه الذاتية التي تتشكل في اللغة»[4].

هذا التوقف اللاكاني عند تقاطع النظامين (المُتخيَّل) و (الرَّمزي) خلال الانتقال السريع والمفاجئ لـ (الأنا) من مكان إلى آخر له مُبرّراته التحليلية عند جاك لاكان (Jacques Lacn)، حيث يستطيع القارئ من خلال هذه المقارنة والمقاربة بين النظامين أن يستكشف (نقطة الارتكاز) اللاكانية المُتمَحْورة حول (اللغة) فقط.

ولهذا كان هذا الانتقال اللاكاني «من نظام أقرب إلى الطبيعة إلى نظام الثقافة، هو ما يؤسسه النظام الاجتماعي، الذي يُصاغ في أوامر لغوية، أو هو الكلام المؤسس للذاتية، هو ما يفتح الطريق أمام ولوج الأنا في عالم الكلام، هذا الكلام بوصفه الأمر التنفيذي للغة، هو اللعبة الثانية بعد لعبة الحضور والغياب الخيالية الصورية المرآوية، التي تؤسس الأنا كمدلول خيالي، يختفي في كل أشكال الصور التي يتوحّد بها، بواسطة هذا الدال الخيالي يتكوّن الدال الرمزي، والنظام الرمزي هو النظام الذي يَخْلِق وُجوداً في

(1) إيفانس، ديلان، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ترجمة هشام روحانا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2016، ص203.

(2) عسكر، عبد الله، "مصير النرجسية وغياب الحوار"، *أوراق فلسفية*، العدد 28، 2010، القاهرة، ص 224.

(3) عسكر، "هيجل ولاكان"، *أوراق فلسفية*، العدد18، 2008، القاهرة، ص173.

(4) عسكر، "هيجل ولاكان"، ص173.

الواقع دون أن يخلق الواقع، وهو مجال النظام والقانون، وشبكة العلاقات الإنسانية المتمثلة في شبكة التواصل اللغوي»[1].

ولكن، متى يبدأ التحول والانتقال من النظام المتخيل إلى النظام الرمزي؟ متى تدرك (الأنا) أنها ناقصة في علاقتها مع (الآخر) المتوهم على أنه (الكبير)؟ متى يتم استبدال (الآخر الكبير) بـ (الآخر المتوهم) وإزاحته إلى عالم اللاشعور؟

يحدث ذلك كله عندما يتدخل النظام الرمزي التكراري بلاعبه الثالث اللغوي (الآخر الكبير – الأب)، وبأدواته اللغوية الآمرة والناهية لثنائي النظام المتخيل، حيث يُواجه الطرف الأول بقوله: (لا تلتصق بأمك – انصرف – مُحرّم عليك)، ويلتفت إلى الطرف الثاني بقوله: (لا تستحوذي على طفلنا – ممنوع عليك)، ومع «هذه الأوامر اللغوية تهتز صورة الأم كآخر أكبر، وما على الطفل إلا التوحّد مع الأب، حيث يكتسب نمو ما أسماه لاكان اسم الأب، أو دال الاستعارة الأبوية، وتنصيب الأب مكان الآخر، حيث تبدأ فعالية النظام الرمزي، والذي يعطي أسس القانون الرمزي للأسرة»[2].

المتخيل والرمزي في ديوان (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصباح

تدور معظم الدراسات التي تناولت شعر سعاد الصباح حول (التمرد) على (القانون) الأبوي المتمثل بعادات المجتمع، وتقاليده، وأعرافه، ذلك القانون الذي يُعزّز (أنا) الرجل ومركزيته في المجتمع على حساب (أنا) المرأة، وهذا الصراع الثلاثي في شعر سعاد الصباح هو ما تشير إليه عناوين الدراسات الآتية: (سعاد الصباح البدوية العاشقة، قراءة في ديوانها: والورود تعرف الغضب)[3] للباحثين عدنان عبيدات، وزهير عبيدات، و(التمرد في شعر سعاد الصباح)[4] لسعيد الورقي، و(تمرّد امرأة خليجية قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح)[5] لعبد الله المهنا، و(الوظائف الترابطية للشكل اللغوي التكراري في ديوان:

(1) عسكر، "هيجل ولاكان"، ص174.

(2) عسكر، "هيجل ولاكان"، ص174.

(3) المسعودي، علي، *أسئلة الشمس: دراسات أدبية في شعر سعاد الصباح*، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 2014.

(4) الورقي، السعيد، "التمرد في شعر سعاد الصباح"، *فكر وإبداع*، العدد3، 1999، رابطة الأدب الحديث، القاهرة.

(5) المهنا، عبد الله، "تمرد امرأة خليجية: قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح"، *مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية*، جامعة الكويت، المجلد 28، العدد105، 2002، الكويت.

«امرأة بلا سواحل» للشاعرة سعاد الصباح)[1] لعبد المهدي الجراح، و(إشكالية الهوية في شعر النساء العرب: سعاد الصباح نموذجًا)[2] لسوسن ناجي، و(أسلوبية الانزياح في قصيدة فيتو على نون النسوة لسعاد الصباح)[3] لمحمد أبو هدبة.

وتلتقي عناوين الدراسات السابقة مع كتاب (النِّسْوية العربية رؤية نقدية)[4] في دراسته الخامسة المُعنونة بـ (النساء والإبداع: المبدعة العربية بين مخالفة الصورة النمطية للمرأة في الذاكرة الجماعية وتفكيك الخطاب السائد) لفوزية عبدالله أبو خالد، حيث أدرجت الباحثة اسم سعاد الصباح تحت عنوانها الفرعي (صورة المرأة المتمرّدة)، وقالت: «لا بد من التوقف في سياق الحديث عن الصورة المُتمردة للمرأة العربية عند التجربة الإبداعية الشعرية تحديدًا، ولا سيما أن شعر المُبدعة العربية قدّم صورًا تمرّديّة على مستوى الشكل الإبداعي للشعر بالذات، إذ إن دخول المرأة إلى فضاء تجديد الشكل الشعري، والخروج فيه على التقعيد الخليلي، كان بحد ذاته يرسم صورة للمرأة المُتمرّدة، فشاعرات مثل ملك عبد العزيز، وخصوصاً في ديوانها الأول (أغاني الصبار) عام 1959م، ثمّ سعاد الصباح، وخصوصاً في أعمالها، مثل (في البدء كانت الأنثى) عام 1988م، و(القصيدة أنثى) عام 1999م، كُنّ من المؤسسات كلّ في مرحلتها لصورة تمرّدية للمرأة العربية»[5].

ويُشير الاقتباس السابق إلى أمرين مُتعلقين بشعر سعاد الصباح، وبنظرية التحليل النفسي اللاكانية: الأول: لا يتوقف تمرّد سعاد الصباح عند تفعيلات الخليل، كما في المقتطف، بل هو تمرّد اتخذ (اللغة) الشعرية أداة له، حيث توجهت الشاعرة بلغتها المتمرّدة إلى المرأة؛ وهذا التوجه اللغوي يُعدّ عملًا نِسْويّاً لاكانيّاً اعتمده جاك لاكان، ومن سار على دربه من النسويات اللاكانيات، وقد أشارت نهى بيومي إلى

(1) الجراح، عبد المهدي، وهاشم الجراح، "الوظائف الترابطية للشكل اللغوي التكراري في ديوان: «امرأة بلا سواحل» للشاعرة سعاد الصباح"، *دراسات– العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المجلد35، العدد3، 2008، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان.

(2) ناجي، سوسن، "إشكالية الهوية في شعر النساء العرب: سعاد الصباح نموذجا"، *فصول*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 81،82، 2012، القاهرة.

(3) أبو هدبة، محمد، "أسلوبية الانزياح في قصيدة (فيتو على نون النسوة) لسعاد الصباح"، *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المركز القومي للبحوث، غزة، المجلد2، العدد4، 2018.

(4) يتكوّن الكتاب من تسع وثلاثين دراسة نسوية، قُدّمت خلال «مؤتمر عُقد في الجامعة الأمريكية في بيروت من4 إلى7 تشرين الأول/أكتوبر 2009.

(5) تجمع الباحثات اللبنانيات، *النسوية العربية رؤية نقدية*، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015، ص95.

(التحليل) بهذا المفهوم اللاكاني في دراستها (الأنوثة والدرس النسوي) عندما قالت: «إن كتابة النساء عن النساء يمكن تشبيهها بالعمل التحليلي النفسي»[1].

الثاني: يُعدّ تمرّد المرأة على (القانون) الأبوي عملا نسويّاً لاكانيّاً، حيث عرّفت نهى بيومي (النسوية) في الدراسة نفسها بقولها: «لكن ما هي النسوية؟ هي باختصار موقف نقدي من النظام الأبوي الذي يهمش المرأة، وهو موقف يعبر بشكل ضمني عن خضوع للشرط الثقافي خوفًا من النبذ والإقصاء»[2]، والنظام الرمزي اللاكاني لا يكون نظاماً ثلاثيّاً إلا بالقانون الأبوي.

وتتعالق العناوين السابقة كلها مع شعر سعاد الصباح في عتبتين:

الأولى، عناوين دواوينها الآتية: (أمنية)، و(فتافيت امرأة)، و(في البدء كانت الأنثى)، و(قصائد حب)، و(امرأة بلا سواحل)، و(خذني إلى حدود الشمس)، و(القصيدة أنثى والأنثى قصيدة)، و(والورود تعرف الغضب).

والثانية، عتبة الكلمات المفتاحية في مقدّمة الدواوين: ومنها المقتطف الآتي المقتبس من الشاعر الفرنسي لويس أراغون (Louis Aragon)، الذي ابتدأت به الشاعرة سعاد الصباح ديوان (فتافيت امرأة): «لا تزال لدينا فواتير كثيرة، قد لا يستطيع أولادنا، ولا أولاد أولادنا على مدى قرون أنْ يُسدّدوها للمرأة، وإنّ رَجُل المستقبل سيكون قد تعلّم من المرأة ما يكفي ليقدّم اعتذاره»[3]، ومقدمة ديوان (قصائد حب)، حيث قالت: «هذه قصائد حب لا حدود لها، إنها مُحاولة لهدم كل الحيطان الحجرية التي تفصل بين الأنثى وأنوثتها، بين المرأة وبين حقها الطبيعي في أن تتنفس، وتتكلم، وتعيش، وإنْ كان حقُّ المرأة في الكلام العاديّ حقّاً مَرفوضاً، ومَكروهاً، ومُستهجناً في المجتمعات المُتضخّمة الذّكورة، فإنّ الكلام عن الحُبّ في تلك المجتمعات يُعتبر فضيحة كُبرى، وجريمة مَوْصوفة... وبعد فهذه قصائد حب، أحاولُ بها أنْ أُقِيمَ ديمقراطية عاطفية، يتساوى فيها الرجل والمرأة في حرية البوح، بحيث لا يَحتكر الرّجل وحده بلاغة الخطاب»[4]، ومقدمة ديوانها (امرأة بلا سواحل) الذي اختارت له الشاعرة المقتطف الآتي من قصيدتها

(1) تجمع الباحثات اللبنانيات، *النسوية العربية رؤية نقدية*، ص143.

(2) تجمع الباحثات اللبنانيات، *النسوية العربية رؤية نقدية*، ص148.

(3) الصباح، سعاد، *ديوان فتافيت امرأة*، ط9. دار سعاد الصباح، ط9، الكويت،

(4) الصباح، *ديوان قصائد* حب، ط5، دار سعاد الصباح، الكويت، 2005.

(درس خصوص): «فرق كبير بيننا يا سيدي، فأنا الحضارة والطغاة ذكور»[1]، ومقدمة ديوانها (خذني إلى حدود الشمس) الآتية: «هذي بلادي لا تريد امرأة تمشي أمام القافلة»[2]، ومقدمة ديوانها (والورود تعرف الغضب) التي قالت فيها: «أنا النخلة العربية الأصول، والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول، فبارك ثورتي»[3].

وجاك لاكان (Jacques Lacn) يُعدُّ مَرجعاً نِسْويّاً من مراجع الحركة النِّسْوية، حيث تعامل مع المرأة في منظوره الفكري كـ (مُتكلّم) يشارك الآخر (المُتكلّم) في المجتمع، وأدخلها بهذا الفهم التحليلي نظامه الرمزي الاجتماعي، وسعاد الصباح في دواوينها الشعرية كانت (مُتكلمة) تدافع عن حق المرأة في (الكلام)؛ ولهذا يُعدّ شعرها مشروعًا نِسْويّاً لاكانيّاً، يلتقي مع ما يُشير إليه المُقتطف الآتي: «انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث (1968م) أي عن حركة الطلاب التي كانت تمرّداً على سلطة الأب السياسي، واحتجاجاً كاد يُقوّض مؤسسات سلطة النظام الأبوي، وقد اعتمدت في مَسعاها هذا على أطروحات كل من جاك دريدا (Jacques Derrida) وجاك لاكان (Jacques Lacn)، فاستلهمت آراء دريدا (Derrida) التفكيكية التي تقوّض الثنائيات الرّاسخة، ورأت في عمل لاكان أساساً لدعم الأنوثة، إذ اعتبرها قائمة على أساس غير بيولوجي»[4].

ولتعرّف مدى توفّر النظامين المتخيل والرمزي في ديوان (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصباح فلا بدّ من استكشاف لغة الديوان الاستعارية والمجازية.

هذه اللغة التي تُشكِّل (الدوال)، وتكشف صراعها الثنائي المتماهي في النظام المتخيل، وصراعها الثلاثي في النظام الرمزي: (الأنا)، و(الآخر) الصغير، و(الآخر) الكبير، وهي نفسها التي تحدّد مركزية (دال) عن (دال) أخرى عند جاك لاكان (Jacques Lacn).

(1) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت 2005.

(2) الصباح، *ديوان والورود تعرف الغضب*، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 2006.

(3) الصباح، سعاد، *ديوان خذني إلى حدود الشمس*، ط5، دار سعاد الصباح، الكويت، 2010.

(4) زراري، عواطف، "الأدب النسوي العربي وإشكالية المصطلح"، *مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية*، ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، العدد7، 2018، ص9.

وعلى المُحلل بعد رَصْد اللغة الاستعارية والمجازية في الديوان، أنْ يستكشف الرّغبات المكبوتة في اللاشعور، من خلال كنائية الدوال المتحركة بالاستبدال الرأسي، وبالنقل الأفقي في النظام الرمزي التكراري.

ولتوضيح التحليل اللاكاني في ديوان (امرأة بلا سواحل) بطريقة عملية لاكانية تُفسّر هذه الطريقة التحليلية وتشرحها، كان لا بُدّ من تصميم المثلثات الرمزية، والتعليق عليها، والاعتماد على الجداول الإحصائية للكلمات المفاتيح والمساعدة في الديوان.والجدير بالذكر أنّ الأشكال التي صمّمها عبد المقصود عبد الكريم في دراسته (جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي)[1] تُعَدُّ ركيزة أساسية في تصميم المثلثات الرمزية لديوان (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصباح.

وهناك مرجعيات تحليلية لاكانية تُشكّل عتبة رئيسة في تحليل ديوان (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصباح، ومنها التحليل الذي قدّمه جاك لاكان (Jacues Lacan) لقصة إدجار آلن بو (Edgar Allan Poe)[2] (الرسالة المسروقة)، وتحليل الناقدة الأسترالية جيل باركر (Jill Parker) لقصة الكاتب الإنجليزي رتشارد جيفريز (Richard Jefferies) «تحت حصار الثلوج»[3]، ودراسة السيد إبراهيم عن (الرغبة، و(لا) الأبوية في شعر امرئ القيس)[4].

والجدول الآتي يوضح بعض المرتكزات التحليلية اللاكانية التي انتهجتها هذه الدراسات، والتي ستكون الدليل اللاكاني في تحليل ديوان (امرأة بلا سواحل) لسعاد الصباح:

(1) جدول المرجعيات التحليلية اللاكانية في الديوان

الرسالة المسروقة	تحت حصار الثلوج	الرغبة و(لا) الأبوية
(1) تصميم المشهد التكراري الثلاثي بناء على الوضع الذي تحتله (دال) رغبة المرأة المكبوتة، والتي بدورها	(1) اعتماد الإحصائيات لتعرف رغبة الشاعرة المكبوتة.	(1) الكلمة المفتاح للدخول إلى الديوان وفهمه، والكلمة المفتاح عند سعاد الصباح هي (عنوان)

(1) عبد الكريم، عبد المقصود، *جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي*، ص239.

(2) آلن بو، إدجار، *الأعمال النثرية*، ترجمة غادة الحلواني، سلسة الإبداع القصصي، المركز القومي للترجمة، العدد 1815، ، القاهرة، 2015، ص407–436.

(3) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، ص104–122.

(4) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، 125–173.

تتحكم بحركة الدوال. (2) التركيز على ثلاثة أوضاع وظيفية في بنية تحدّد ثلاثا من وجهات النظر المختلفة، وتجسد ثلاث علاقات مختلفة لعملية الرؤية لا سيما رؤية (المرأة الأنثى) في الديوان. النظرة الأولى، (أ. المجتمع): لا ترى أن (ب. المرأة) في الديوان تتكتم على رغبة ثائرة. النظرة الثانية، (ب. امرأة) في المشهد الأول، و (ب: رجل) في المشهد الثاني: ترى أن نظرة (أ. المجتمع) لا ترى شيئا ممّا تتكتم عليه أو تخفيه. النظرة الثالثة، (ج. الرجل) في المشهد الأول، و(ج. ثورة) في المشهد الثاني: ترى أن النظرتين (أ+ ب) تركتا ما يجب إخفاؤه في متناول من يريد الاستيلاء عليه، أو التحكم فيه.	(2) تعرف تحول الشاعرة من حالة إلى حالة أخرى مختلفة من خلال الإحصائيات. (3) تتبع حركة الرغبة في الديوان والكشف عنها خلال لغة الشاعرة المجازية. (4) الديوان يضع (امرأة) سعاد الصباح في بنيتين رمزيتين لغويتين، الأولى بنية لغوية مستسلمة للآخر، والثانية بنية لغوية لا شعورية تقاوم الآخر. (5) الصدام بين (امرأة) سعاد الصباح، وبين (سواحل) القانون السلطوي في المثلث الرمزي. (6) العودة إلى الماضي (مرحلة المرآة) والتماهي مع الآخر، وأثر ذلك في مرحلة الانتقال الرمزي.	الديوان نفسه. (2) الكلمات المساعدة، هي تلك الكلمات المتعالقة مع (امرأة)، و(سواحل)، و(لا). (3) يكشف تطور خطاب المرأة في الديوان عن (رغبة) تكتمها (امرأة) سعاد الصباح، لتنتقل بها من مشهد إلى مشهد آخر تكراري، يحقق ذاتها. (4) الكشف عن تماهي الذوات في الديوان، وعلاقة ذلك بحالتي الحب والعدوانية كصورة من صور النرجسية. (6) فكرة الجسد المتساقط، وتقطيع الأوصال، وفصلها عن بعضها، هي حالة أوديبية عبر عنها عنوان الديوان (امرأة بلا سواحل).

مسيرة الرغبة في الديوان

ويكشف الجدول السابق أن (الرغبة) هي المصطلح المشترك في التحليلات اللاكانية الثلاثة؛ ولعل هذا ما جعل السيد إبراهيم يقول خلال دراسته شعر امرئ القيس دراسة لاكانية: «إننا نزعم أنّ الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس»[1].

وإذا كانت (الرّغبة) في ديوان امرئ القيس هي مدخله الأساسي، فهي تُمثل ديوان الشاعرة سعاد الصباح كلّه، حيث يَجدُ المُتتبّعُ ديوان (امرأة بلا سواحل) رغبة تطفو في كل قصيدة على السطح طفواً يعوم في اتجاه محدّد المعالم، وكأن الشاعرة كانت تقصد لرغبتها أن تكون في مسيرة زمنية مُتطورة خلال طرحها في الديوان، وذلك عندما ابتدأت (رغبتها) من العنوان (امرأة بلا سواحل)، ثمّ تصاعدت (رغبتها) خلال ترتيب القصائد فيه، هذا الترتيب الذي ظهر وكأنه سَرْدٌ قصصيٌّ مُتسلسل لمسيرة (الرغبة) في الديوان، هذه الرغبة التي ظهرت في عنوان قصيدتها الأولى كـ (تمنيات استثنائية لرجل استثنائي)، وانتهت بتحقيق رغبتها خلال عنوان قصيدتها الأخيرة (ثورة الدّجاج المُجلّد).

هذه الرّغبة التي كانت لبّ الديوان ومحوره، هي ذاتها التي تُعدّ مُصطلحًا من مصطلحات جاك لاكان التحليلية، حيث قال: «إنّ الرّغبة هي لبّ الإنسان، ومكان القلب في الوجود الإنساني، وهي لبّ الاهتمام المحوري في نظرية التحليل النفسي»[2].

وتتطلب الرغبة التي «تحتل مكان الصدارة في النظرية التحليلية اللاكانية»[3] الاعتراف المطلق من قبل الآخر بوجودها كمحبوبة مرغوبة، ومعترف بها كشريك إنساني في النظام الرمزي الاجتماعي، وهذا ما حاولت سعاد الصباح الكشف عنه خلال ديوانها (امرأة بلا سواحل).

تبدأ مسيرة الرغبة اللاكانية عند سعاد الصباح من عنوانها (امرأة بلا سواحل)، فالعنوان يتكوّن من ثلاثية من الدوال: الدال المركزية، وهي دال: (امرأة) التي تنظر إليها الدوال، وتحدّق فيها، ودال الآخر الكبير/السلطة الأبوية: (لا)، الذي لا يرى ما تتكتم عليه دال: (امرأة) من رغبات، ودال الآخر الصغير/الرجل: (السواحل)، الذي يتحكم بجاره (امرأة)، ويستولي عليها في المثلث اللاكاني.

(1) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، ص174.

(2) شحاته، "مصطلحات لاكانية"، ص298.

(3) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص89.

والشاعرة تدخل بهذا العنوان الثلاثي (امرأة، ولا: السلطة، والآخر: السواحل) مباشرة إلى النظام الرمزي اللاكاني من عتبتها الأولى كما في

وكما يبدو من العنوان، تكشف الشاعرة عن رغبتها في أن تكون امرأة (مرغوبة – محبوبة) لا أن تكون (باء) ملتصقة بقانون السلطة الأبوية (لا)، أو بسواحله التصاقاً مادياً، بل هي ترغب بساحل آخر يُجاورها رغبة في حب يعترف بذاتها الإنسانية في النظام الرمزي الاجتماعي.

وهذه الثلاثية الكنائية تكشف عن الرغبة المكبوتة عند سعاد الصباح من خلال الكلمتين الأفقيتين (امرأة) و(سواحل)، فامرأة (نكرة) في سياقها اللغوي، وفي موقعها الرمزي في المثلث اللاكاني، وقد يظن الناظر لها (أ. السلطة أو المجتمع) في المثلث الرمزي أنها (لا) قيمة لها، وأنها ستبقى ملتصقة تابعة له في سياقها اللغوي المُتماهي معه، ولكن (امرأة) التي تبدو هكذا للناظر (غير الخبير) ما هي إلا (امرأة) تُخفي أو تتكتّمُ على رغبة في اللاشعور، هذه (الرغبة) يكشف عنها المحلل اللاكاني من خلال اللغة المجازية في السياق (البحري) الذي استعارته الشاعرة سعاد الصباح في الشعور، هذا السياق الذي يُظهر (امرأة) على أنها (موجة) ثائرة على سواحل السلطة الأبوية (ج).

وعلى الرغم من محاولة سعاد الصباح إخفاء الرغبة المكبوتة، أو التكتم عليها إلا أن الطرف الآخر (ج: سواحل) قد انتبه إلى رغبتها، وسيطر عليها؛ ولهذا حدث الصراع الثنائي بين الذاتين (ب: امرأة) و (ج: سواحل/ذكور)، وقد مرّ هذا الصراع في الديوان بمرحلتين:

الأولى: مرحلة التماهي مع الآخر (ج: سواحل) في النظام المتخيل المرآوي الثنائي، وقد تشكلت ملامح هذه المرحلة في القصائد الخمس الأولى.

الثانية: مرحلة تمييز الذات (ب: امرأة – موج) بانفصالها عن الآخر (ج: رجال – سواحل)، وهي المرحلة التي دخلت فيها المرأة كذات مستقلة في النظام الرمزي الاجتماعي الجديد.

إذن يكشف (العنوان) من اللحظة الأولى عن مشهدين، المشهد الأول: هو مشهد تَكُونُ فيه (ب) مكشوفة في رغبتها لـ (ج)؛ فيقوم هو بدوره في النظام الرمزي بالاستيلاء على حريتها أو ذاتها؛ لتبقى

(نكرة) مسلوبة، مُستغلا نظرة (أ) الغافلة عن هذا الصراع الوجودي في النظام الرمزي، أمّا المشهد الثاني التكراري، فيتحوّل بالآلية نفسها، حيث تُعيد المرأة ذاتها المسلوبة من (ج) بتغيير موقعها في النظام الرمزي من خلال الإعلان عن رغبتها المكبوتة؛ لتكون هي (ج) التي تمتلك في النهاية ما سُرِق منها في المشهد الأول، مُشكّلة بهذا المشهد البنيوي نظامها الرمزي التكراري الجديد، القائم على هذه النظرات المختلفة للدوال، وهي النظرات نفسها التي استعان بها جاك لاكان (Jacques Lacan) في تحليل (الرسالة المسروقة)، والتصميم الآتي المقترح يوضح هذا الانتقال من المشهد الأول إلى المشهد الثاني:

المشهد الأول

المشهد الثاني التكراري

ويؤكد هذا التصميم اللاكاني على عنصري (الغياب) و (الحضور) في تشكيل الذوات في النظام الرمزي، فلا يمكن أن تحقق (امرأة) حضورها اللغوي كـ (موجة) مجازية لها ذات مستقلة في المثلث (البحري) أو (الرمزي) إلا من خلال (غياب) السواحل في نظامها الأفقي، ولا بُدّ لتحقيق ذلك، من (حضور) آخر بالاستبدال الاستعاري لـ (أ) جديد، وهذا الجديد المستعار في الديوان هو (البحر)، وهكذا تُشكّل سعاد الصباح المشاهد اللاكانية التكرارية القهرية في ديوانها من خلال ثنائية (الحضور) و(الغياب)، والتحوّل المُتجاور الأفقي، والاستبدال الرأسي؛ لتكشف بذلك: كيف خَدعت (الآخر) بـ (البحر) المُستعار؛ لتحل محله في المثلث الرمزي، أو لتشاركه (الكلام) في النظام الرمزي الاجتماعي.

ولا بُدّ من إحصائيتين، على طريقة التحليل اللاكاني؛ لتبرير هذه النتيجة، التي كشفت عن رغبة سعاد الصباح في ديوان (امرأة بلا سواحل)، وذلك على النحو الآتي:

الأولى: إحصائية الكلمات (المساعدة) التي تُشكل بتعالقها مع الكلمة المفتاح (عنوان الديوان) نظامي جاك لاكان (Jacques Lacan) في ديوان (امرأة بلا سواحل)، وتَسْتَكَشِفُ الجملة الآتية المُقترحة (الكلماتِ المساعدةَ) في ديوان الشاعرة سعاد الصباح: (أنا امرأة أنثى)، و(أنت رجل ذكر)، (نحن لا حب).

الثانية: إحصائية تطوّر الخطاب في الديوان لدال: (ب: امرأة) خلال صراعها مع دال: (ج: سواحل) في ظل تجاهل أو غفلة دال: (أ. لا: السلطة).

والجدير بالذكر أنّ العمل الإحصائي اللاكاني لا يتوقف عند الكلمات المفاتيح، والكلمات المساعدة، وما يتعلق بهما من مجاز مرسل، أو استعارة لاكانية، بل تكشف الإحصائيات للمحلل الأساليب اللغوية التي وردت الكلمات في سياقها، وهذا يُساعد المُحلل على استكشاف الرغبة من هذا الجانب الأسلوبي.

جدول (1)

إحصائية (الكلمات المساعدة) في الديوان

	عنوان القصيدة	أنا	امرأة	أنثى	أنت	رجل	ذكر	نحن	لا	حب
1	تمنيات استثنائية لرجل استثنائي	4	1	1	2	2	x	x	6	14
2	اعترافات امرأة شتائية	9	4	2	x	3	x	x	6	7
3	افتراضات	x	x	1	x	1	x	x	x	6
4	بصمات	2	نساء1	1	3	x	x	x	1	1
5	القمر والوحش	1	نساء2	1	x	2	x	x	3	2
6	امرأة بلا سواحل	x	2	x	2	x	x	x	6	5
7	القصيدة السوداء	8	نساء1	2	x	x	x	2	18	2
8	درس خصوصي	11	نساء1	x	8	x	1	x	3	2
9	للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل	3	نساء2	1	x	1	x	x	3	x
10	ثورة الدجاج المجلد	3	امرأة2 نساء4 + سعاد وهند ولبنى وبتول	3	1	1	x	2	3	3
	المجموع مجموع الكلمات (199) كلمة.	41	9 11 4	12	16	10	1	4	49	42

يكشف جدول إحصائية (الكلمات المساعدة) ما يأتي:

أولاً: سبب ثورة الشاعرة سعاد الصباح على واقعها الذكوري، وسعيها لأن تكون (ذاتا) مستقلة في النظام الرّمزي الاجتماعي، حيث ظهرت النتيجة واضحة: (أنا لا حب)، أو (امرأة لا حب)، فهذه الإحصائية تُثبت صدق رغبة الشاعرة في خطابها المُتمثل بعنوانها المفتاح، فهي حقا (امرأة بلا سواحل)، أو امرأة (بلا حب) انفعالي لا يراها إلا من خلال الجسد والعضو، وهي في المقابل، ترى رغبتها في أن تكون (مرغوبة) أو محبوبة من خلال حقها في (الكلام) كعضو رمزي في النظام الاجتماعي؛ ولهذا أعلنت ثورتها على واقع ذكوري يكتم (رغبة) تتمثل في مصادرة ذاتها الكلامية، حيث لا يريد منها هذا الواقع أن تكون معه بساحل لغوي مُشترك، يَتقبّل وجودهما معًا كمرغوب ومرغوبة (حبيب ومحبوبة) في النظام الرمزي، وهذا ما أشارت إليه الشاعرة سعاد الصباح في المقاطع الآتية من قصيدتها التاسعة (للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل): (فأنا أعرف ما عقدتهم/ وأنا أعرف ما موقفهم/ من كتابات النساء، ص133)، و(أطلقُوا خلفي كلاب النقد/ حتى يرعبوني/ سَخّروا أجهزة الإعلام ضدّي/ واستعانوا بالجنود الإنكشاريين/ حتى يُسْكتوني، ص135) و(ليس في إمكانهم/ أن يَقمعوا صوتي/ ولا أن يقمعوني، ص136) و(أتحدى سارقي حرية الفكر/ ومن أفتوا بذبح الشعر حيًّا/ وبذبح الشعراء،ص137) و(أتحداهم بشعري/ ونثري/ وصراخي، ص138).

ثانياً: ظهرت المرأة في قصيدتها الأخيرة (ثورة الدجاج المجلد) ثائرة على واقعها، وحاضرة بأشكالها كلّها (امرأة، ونساء، وسعاد، وهند، ولبنى، وبتول)، فهي لم تَعُدْ (نكرة) غائبة، تتكتم على ذاتها في النظام المُتخيل، بل أصبحت (مُتكلمة) حاضرة في النظام الرمزي اللاكاني.

ثالثاً: انطلقت سعاد الصباح في ديوانها (امرأة بلا سواحل) من قاعدة نسوية، فكانت كلمة الجمع (النساء) أكثر من كلمة المفرد (امرأة)، كذلك كان الحضور لـ (أنا) المرأة بنسبة 21% مقارنة مع (أنت) الرجل 6%، ويؤكد هذه النتيجة مجموع الكلمات المساعدة للمرأة، والتي بلغت (77) كلمة، بنسبة 39% في حين أن الكلمات المساعدة للرجل قد بلغت (28) كلمة، بنسبة 14%، وهذا يكشف عن مشروع نسوي، عبّرت عنه سعاد الصباح بقولها [1]:

في داخلي
مسيرات نسائية طويلة

(1) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص89.

تبدأ من طنجة

وتنتهي في حضرموت

رابعاً: (الحضور) في الديوان نسوي، و(الغياب) ذكوري؛ وبهذا تتمرّد الشاعرة على واقعها الذكوري بالإفصاح عن رغبتها في ضرورة أن تكون المرأة (حاضرة) متكلمة في النظام الرمزي الاجتماعي الإنساني.

خامساً: صَوّرتِ القصائد الخمس الأولى النظام (المُتخيل) المُتماهي مع الرجل، حيث وردت كلمة امرأة (8) ثماني مرّات، وكلمة رجل (8) ثماني مرّات، وبدأ الانتقال من النظام (المُتخيّل) إلى النظام (الرمزي) مع القصيدة السادسة (امرأة بلا سواحل)، إذ غاب (الرجل) عنها، وحضرت كلمة (امرأة) مرتين، وأصبح مجموع الكلمات التابعة لـ (امرأة – 12) اثنتي عشْرة كلمة، وأمسى مجموع الكلمات التابعة لـ (رجل – 2) كلمتين، منها كلمة العنوان في القصيدة التاسعة، ويؤكد هذه الفرضية التي قسّمت الديوان إلى قسمين: (المُتخيل) و(الرمزي) البند الخامس الآتي، وجدول إحصائية تطوّر الخطاب في ديوان (امرأة بلا سواحل)، والذي سيأتي ذكره بعد استكشافات جدول الكلمات المساعدة.

سادساً: ظهر النظام الرمزي الاجتماعي اللاكاني من خلال ثلاثية (نحن) في قصائد الجزء الثاني من ديوان الشاعرة سعاد الصباح (القصيدتان: السابعة والعاشرة)، حيث إن النظام المُتخيل، كما ظهر في الفصل الثالث، هو نظام ثنائي بين دالين فقط، أمّا النظام الرمزي فهو نظام ثلاثي، تؤكده (نحن).

سابعاً: قانون (لا) الأب هو (الدال) الذي يؤرق الشاعرة سعاد الصباح في ديوانها (امرأة بلا سواحل)، حيث كان مُسيطراً بوجوده الإحصائي المُتكرّر في الديوان؛ ولهذا استعانت الشاعرة لتغيير قواعد اللعبة الرمزية بقانون الاستعارة اللاكاني، فكان (لا) البحر المُستعار هو البديل الرأسي عن (لا) السلطة الأبوية أو المجتمع؛ لتشكل بذلك مشهدًا رمزيّاً تكراريّاً ثانياً، كما ظهر في التصميم السّابق، وبهذا تُحَقِّقُ المرأة ذاتها المُنفصلة عن الآخر في النظام الرمزي الاجتماعي.

ثامناً: لفظ (الذكر) لم يَرد إلا مرّة واحدة في ديوان (امرأة بلا سواحل)، وكان حضوره في القصيدة الثامنة (درس خصوصي)، وكأنّ الشاعرة بذلك توجّه درساً خُصوصيّاً نسْويّاً لمصطلح (الذكورة) المُنفرد بوجوده في المثلث الأوديبي، واستعانت الشاعرة خلال هذا الدرس الخصوصي بحيلها اللغوية المرآوية

الساخرة على طريقة (إيدي) في قصة (تحت حصار الثلوج)، حيث أظهرت نفسها طفلة بريئة لا تفهم شيئاً؛ كي يطمئن الطرف الآخر في المثلث الرمزي أنها مازالت تحت سيطرته، ولا تُخطط لإزاحته[1]:

لا تنتقد خجلي الشديد فإنني
درويشة جدًا، وأنت خبير
يا سيد الكلمات هَبْني فرصة
حتى يذاكر درسه العُصفور
خُذني بكلّ بساطتي وطفولتي
أنا لم أزل أحبو، وأنت كبير

تاسعاً: هناك علاقة بين عناوين القصائد وبين أكبر عددين في خانة كل قصيدة في الجدول السابق، وهذه العلاقة تكشف تطوّر الخطاب في الديوان، لا سيما في القصيدتين الرابعة والثامنة، كما في الجدول الآتي:

	عنوان القصيدة	الأول	الثاني	المُتكرّر	المُتكرّر	المُتكرّر
1	تمنيات استثنائية لرجل استثنائي	حب 14	لا 6			
2	اعترافات امرأة شتائية	أنا 9	حب 7			
3	افتراضات	حب 6	أنثى 1	رجل1		
4	بصمات	أنت 3	أنا 2			
5	القمر والوحش	لا 3	نساء2	رجل 2	حب 2	
6	امرأة بلا سواحل	لا 6	حب 5			
7	القصيدة السوداء	لا 18	أنا 8			
8	درس خصوصي	أنا 11	أنت 8			
9	للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل	أنا 3	لا 3	نساء 2		
10	ثورة الدجاج المجلد	امرأة 10	أنا 3	أنثى 3	لا 3	حب 3

(1) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص123.

ويكشف الجدول السابق عن المركبات المستكشفة الآتية كمجموعات لغوية، تعبّر عن رغبات لا شعورية:

	عنوان القصيدة	المركب المستكشف	الرغبة
1	تمنيات استثنائية لرجل استثنائي	حب لا	هذه رغبة الرجل في الديوان.
2	اعترافات امرأة شتائية	أنا حب	هذه رغبة الأنثى في الديوان.
3	افتراضات	حب أنثى رجل	ومُفترض الرغبة: الحب معًا.
4	بصمات	أنت أنا	النتيجة: تتماهي معه. (هو مرآة)
5	القمر والوحش	لا (نساء رجل) حب	صراع الرغبتين بين المتخيل والرمزي. (بين حب ولا حب)
6	امرأة بلا سواحل	لا حب	استعارت (البحر)؛ فكشفت عن رغبتها (لا حب) في اللاشعور.
7	القصيدة السوداء	لا أنا	تبرير الرغبة (لا): (لا أنا) من تكون في (لا حب).
8	درس خصوصي	أنا أنت	تكوين الذات، والكشف عن الرغبة: بدرس الحيل اللغوية.
9	للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل	أنا لا نساء	لكل امرأة (كلمة) تعبر عن (رغبة) في (النظام الرمزي).
10	ثورة الدجاج المجلد	امرأة أنا أنثى لا حب	إعلان الرغبة النسوي: (لا حب) إلا بحب يجمعنا في النظام الرمزي.

وبعد، فإلى أي مدى تتفق هذه الاستكشافات لعتبات العنوان والمركبات اللغوية لأكبر عددين مع خطاب سعاد الصباح في ديوان (امرأة بلا سواحل)؟

للإجابة عن السؤال السابق كان لا بد من تتبع تطور الخطاب في ديوان (امرأة بلا سواحل) من خلال الجدول الإحصائي الآتي:

(4) جدول تطوّر الخطاب في الديوان

	عنوان القصيدة	تطوّر الخطاب في الديوان
1	تمنيات استثنائية لرجل استثنائي	أنا أرفض الحب المعبأ في بطاقات البريد (ص21) كيف تجهل يا حبيبي ما أريد؟ / إني أريدك أنت وحدك/ أيها المربوط في حبل الوريد/ كل الهدايا لا تثير أنوثتي (ص21) يا سيدي/ يا من يغير في أصابعه حياتي (ص22) قل لي: (أحبك)/ كي تزيد قناعتي/ أني امرأة/ قل لي: (أحبك)/ كي أصير بلحظة شفافة كاللؤلؤة (ص23) ما دمت لاجئة لصدرك/ ما الذي في هذه الدنيا أريد؟ (ص24).
2	اعترافات امرأة شتائية	يا رجلا يغضبه تطرفي(ص33) حبي انتحاري/ فلو رميتني في البحر ذات ليلة/ وجدتني أسير فوق الماء (ص36) يا أيها السلطان (37) أغار من يديك يا صديقي (ص41) يا من على يديه قد تشكلت أنوثتي (44).
3	افتراضات	إذا ما رفعت ذراعيك عني (ص54) أيا رجلا يتجول في خلاياي (ص56) إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ ولست أحب افتراضي/ بأنك لست حبيبي/ فمن يملأ الكون شعرًا جميلا؟ (ص57)
4	بصمات	وبأي لغة سوف أتكلم؟ وبيديك مفاتيح لغتي (ص69) حاولت أن أقتلعك من تراب ذاكرتي/ فوجدت أنك متشبث بأنسجتي/ كنبات بحري/ حاولت أن اقتلع رائحتك/ من مسامات جلدي/ فتساقط جلدي/ ولم تخرج أنت (ص73) كل شيء قابل للمحو يا سيدي/ إلا بصماتك المطبوعة على أنوثتي (ص75)
5	القمر والوحش	تتصارع في أعماقي رغبتان/ رغبة في أن أكون حبيبتك/ وخوفي من أصبح سجينتك (ص83) يتصارع في داخلي

		بحران/ بحر أنوثتي المتوسط/ وبحر رجولتك/ المزروع بالألغام والقراصنة/ والأسماك المتوحشة (ص84) يهاجمني صوتك في وحدتي (87) أتمزق ألف قطعة (88)
6	امرأة بلا سواحل	يا سيدي/ مشاعري نحوك بحر ما له سواحل/ وموقفي في الحب لا تقبله القبائل/ يا سيدي/ أنت الذي أريد/ لا ما تريد تغلب ووائل/ أنت الذي أحبه/ ولا يهم مطلقا / إن حللوا سفك دمي/ واعتبروني امرأة/ خارجة عن سنة الأوائل (ص97) يا سيدي/ لا تخش أمواجي ولا عواصفي/ ألا تحب امرأة ليس لها سواحل؟ (ص99)
7	القصيدة السوداء	يا سيدي/ لست أنا جزيرة السلام/ ولا أنا الأنثى التي كان على أجفانها يستوطن الحمام (ص112) يا سيدي/ قد يبس العشب على شفاهنا/ وانكسر الكلام (ص113) يا سيدي/ أنا التي غير التي تعرفها (114)
8	درس خصوصي	لا تنتقد خجلي الشديد فإنني/ درويشة جدا وأنت خبير/ يا سيد الكلمات هَبْني فرصة/ حتى يذاكر درسه العصفور/ خذني بكل بساطتي وطفولتي/ أنا لم أزل أحبو وأنت كبير (ص123) أنا لا أفرق بين أنفي أو فمي/ في حين أنت على النساء قدير/ من أين تأتي بالفصاحة كلها/ وأنا يموت على فمي التعبير (124) فرق كبير بيننا يا سيدي/ فأنا الحضارة/ والطغاة ذكور (126)
9	للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل	فأنا أعرف دربي جيدا/ والصعاليك على كثرتهم/ لن يطالوا كعب حذائي (ص134) لا كلاب النقد يوما قد أخافتني/ ولا هم خوفوني/ ليس في إمكانهم/ أن يقمعوا صوتي/ ولا أن يقمعوني (ص136) أتحداهم بشعري/ وبنثري/ وصراخي/ أتحدى ألف فرعون على الأرض (ص138).

10	ثورة الدجاج المجلد	سأعلن باسم سعاد/ وهند/ ولبنى/ وباسم بتول/ سأعلن باسم ألوف الدجاج المجلد/ باسم ألوف الدجاج المعلب/ أني خنقتك تحت ضفائر شعري/ وأني شربت دماءك مثل الكُحولْ/ ولن أتراجع عمّا أقول (147) سأرمي إلى البحر قمصان نومي/ وأحرق كل المراكب قبل الوصول/ سأعلن يا أيها الديك/ أني انتقمت/ لكل نساء العشيرة منك (ص148) أما علمتك مقاهي المدينة/ أي كلام جديد؟(ص153) أنا لست أنثاك يا سيدي/ ففتش عن امرأة ثانية/ تُشابه أيةَ سجادة في بلاط الرشيد (154) تصرف كأي ابن آوى/ فلن تتمكن من أكل لحمي/ ومن جز صوفي (156) فجسمي أرض حرام (157) لسوف أعيدك يا سيدي/ بكل احترام/ كما جئتني بالبريد/ فلست أحبك أنت (ص158)

يكشف جدول إحصائية (تطوّر الخطاب) في ديوان (امرأة بلا سواحل) ما يأتي:

أولاً: أعادت الشاعرة في قصيدتها الأخيرة رغبة (الحب المعبأ) في بطاقات البريد إلى مُرسِل (الحب المعبأ) في أول قصيدة، وهذا يُفسر مسيرة (الرغبة) المتسلسلة في الديوان، وتغيّر (الذات) خلال نُموّها في النظامين المُتخيل والرّمزي، وهذا الانتقال من (المُتخيل) إلى (الرّمزي) هو انتقال أوديبي؛ لأن «عقدة أوديب ليست سوى هذا العبور من النظام الخيالي إلى النظام الرّمزي، إنها السّيطرة على النظام الرّمزي بحد ذاته».[1]

ثانياً: كانت مفردة (البحر) حاضرة في الديوان كلّه، وهذا يؤكد مفهوم (الاستعارة اللاكانية) المُقترحة في ديوان الشاعرة سعاد الصباح، حيث مثلت هذه الاستعارة (البحر) قانون السلطة الأبوية (لا)، ومن خلالها تمت عملية استبدال الدوال (الرأسي) في النظام الرمزي التكراري، وفي ظل المجاز البحري في الديوان تمّ الانتقال الأفقي بين (مَوْجة) الشاعرة (وسواحل) الرجل في المشهد الثاني التكراري،

(1) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص258.

وهكذا امتلكت (المرأة) في هذه العملية الرمزية بين (الاستبدال) الرأسي، و(النقل) الأفقي ذاتها اللغوية المستقلة المُعبرة عن وجودها في النظام الاجتماعي.

ثالثاً: نقلت القصائد الأربع الأولى حالة نفسية قلقة ومضطربة عند الشاعرة، وذلك بتفشي الأسلوب الإنشائي فيها، وهو أسلوب عاطفي يَتّسم بالتحريض والاستفزاز، ويهزّ أعصاب القارئ بذلك التحدي اللغوي الهُجومي بين طرفين مُتصارعين بالسؤال، والأمر، والنهي، والنداء، ولكن هذا المزاج الانفعالي (الإنشائي) غاب عن قصيدتين هما: القصيدة الخامسة (القمر والوحش)، والقصيدة التاسعة (للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل)، حيث مرّت القصيدتان بمرحلتي مخاض، الأولى مرحلة القصيدة الخامسة، وهي مرحلة تمييز الذات المُتماهية مع الآخر، والاستعداد للدخول في النظام الرمزي خلال القصيدة السادسة (امرأة بلا سواحل)، والثانية مرحلة تكوين (الذات) بولادة القصيدة العاشرة (ثورة الدجاج المجلد).

رابعاً: نقلت سعاد الصباح صورة الآخر (الرجل) من خلال نظامي جاك لاكان (المُتخيل) و(الرّمزي)، حيث ظهر الرَّجل في القصائد الخمس الأولى في النظام المتخيل كما يأتي: (يا حبيبي- يا سيدي- يا رجلا- يا أيها السلطان- يا صديقي)، وظهر في قصائد النظام الرمزي: (الطغاة ذكور- الصعاليك- فرعون- كلاب النقد- الديك- ابن آوى)، وهذا يؤكد انتقال هوية الشاعرة من حالة (الحب النرجسي) الانفعالي/التخيلي إلى حالة الوعي بـ (لا حب) لمن (ينظر) إليها نظرة جسدية مادية فقط، وينكر عليها حق (الكلام).

خامساً: يكشف تطور الخطاب عند سعاد الصباح مشروعا نسْويّاً لاكانيّاً، حيث أكّدت الشاعرة خلال انتقالها من (المُتخيّل) إلى (الرّمزي) مركزية القوة الاجتماعية التي تمثلها المرأة كرمز اجتماعي (مرغوب) أو محبوب له مكانته في النظام الرمزي، فالمرأة (الأنثى) التي كانت وَصْفًا بيولوجيّاً في القصائد الخمس الأولى كما يراها (الآخر) جزءًا منه لا (يَتخيّل) ذاتها، أو (حضورها) الاجتماعي خارج أجهزته العضوية، أصبحت بدءاً من القصيدة السّادسة مخلوقاً اجتماعيّاً حضاريّاً مُستقلا عن

نزوات الآخر، وشهواته، وغرائزه البدائية الحيوانية، حيث «الأمر بالنسبة للرجل كما بالنسبة للمرأة يتعلق بارتقاء الفرد إلى جنسه، إنّه فرْدٌ مُتكلّمٌ في مُقابل النظام الرّمزي»[1].

ومن الأمثلة على المرحلة (المُتخيلة) والمتماهية مع الآخر في الديوان ما يأتي من جدول تطور الخطاب: (القصيدة الأولى: أيها المربوط في حبل الوريد- يا من يُغيّر في أصابعه حياتي- ما دمت لاجئة لصدرك/ ما الذي في هذه الدنيا أريد؟)، و(القصيدة الثانية: يا من على يديه قد تشكلت أنوثتي)، و(القصيدة الثالثة: إذا ما رفعت ذراعيك عني- أيا رجلا يتجوّل في خلاياي)، و(القصيدة الرابعة: وبيديك مفاتيح لغتي- فوجدت أنك مُتشبّث بأنسجتي- حاولت أن أقتلع رائحتك/ من مسامات جلدي/ فتساقط جلدي)، و(القصيدة الخامسة: يُهاجمني صوتك في وَحْدتي).

وبالانتقال إلى شواهد المرحلة (الرمزية) تدخل الشاعرة النظام الاجتماعي كرمز حضاري لغوي سعت إليه في مشروعها النسوي، ومن ذلك ما ورد في القصيدة: (السادسة: ولا يهم مطلقا/ إنْ حلّلوا سفك دمي/ واعتبروني امرأة/ خارجة عن سنة الأوائل)، و(القصيدة السابعة: قد يَبس العشب على شفاهنا/ وانكسر الكلام)، و(القصيدة الثامنة الساخرة: يا سيد الكلمات هَبْني فرصة- من أين تأتي بالفصاحة كلّها/ وأنا يموت على فمي التعبير- فرق كبير بيننا يا سيدي/ فأنا الحضارة/ والطغاة ذكور)، و(القصيدة التاسعة: فأنا أعرف دربي جيدا- ليس في إمكانهم/ أن يقمعوا صوتي- أتحداهم بشعري/ وبنثري/ وصراخي)، و(القصيدة العاشرة: أما علمتك مقاهي المدينة/ أي كلام جديد؟- أنا لست أنثاك يا سيدي/ ففتش عن امرأة ثانية/ تُشابه أيّةَ سجادة في بلاط الرشيد- تصرف كأي ابن آوى/ فلن تتمكن من أكل لحمي/ ومن جز صُوفي- فجسمي أرض حرام).

سادساً: كلمة (الحب) مفتاحية في ديوان (امرأة بلا سواحل)، أو (امرأة بلا حب)، فلا يمكن الولوج إلى ديوان الشاعرة إلا من خلال التوقف عند هذه الكلمة، و(الحب) كلمة مفتاحية في مصطلح (النرجسية)، وهو مصطلح لا يمكن تجاهله في التحليل اللاكاني، لا سيما في (المتخيل) و(الرمزي)، حيث يستطيع المُحلل تعرّف الصراع النفسي عند الشاعرة من خلال الكلمات المصاحبة لكلمة الحب.

(1) زوين، جوزيت، "المرأة في ضوء نظريات التحليل النفسي"، *مجلة الفكر العربي*، معهد الإنماء العربي، بيروت، المجلد 2، العدد 17-18، 1980، ص49.

وتكشف كلمة (الحب) مسيرة الرغبة في الديوان، والتي بدورها تحدّد طبيعة الانتقال من (حب) انفعالي عدواني في النظام (المتخيل) إلى حالة (لا حب) واعية في النظام (الرمزي).

ويرصد الجدول الإحصائي الآتي مسيرة كلمة (الحب) اللاكاني بنظاميه (المُتخيل) والرّمزي) في سياق قصائد الديوان:

(5) جدول إحصائية كملة (الحب) في الديوان

	عنوان القصيدة	كلمة (الحب) وما تعلق بها من كلمات
1	تمنيات استثنائية لرجل استثنائي	عام سعيد/ إني أفضل أن نقول لبعضنا: حب سعيد (ص19) أنا أرفض الحب المعبأ في بطاقات البريد (20) حب يثور على الطقوس المسرحية في الكلام/ حب يثور على الأصول/ على الجذور/ على النظام/ حب يحاول أن يغير كل شيء/ في قواميس الغرام (ص20) كم أنت طفل في سؤالك/ كيف تجهل يا حبيبي ما أريد؟ / إني أريدك أنت وحدك (ص21) وأنا أصلي كي تظل تحبني (ص22) قل لي: أحبك/ كي تزيد قناعتي/ أني امرأة (ص23)
2	اعترافات امرأة شتائية	حبي شتائي/ ولا أشعر أني امرأة إذا انتهى الشتاء/ حبي جنوني/ ولا أشعر أني امرأة/ إذا لم أحطم قشرة الأشياء (35) حبي انتحاري/ فلو رميتني في البحر ذات ليلة/ وجدتني أسير فوق الماء/ حبي طفولي/ فلو لمست خصري مرّة/ حلقتُ بين الأرض والسماء (ص36) أغار من رسائل الحب التي تكتبها (ص42)
3	افتراضات	إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا بأنك لست حبيبي/ فماذا أكون؟ / وماذا تكون؟ (ص51) إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ بأنك لست حبيبي/ فما هو معنى الحياة؟ (ص52) أسأل نفسي/ إذا ما اسْتَقلنا من الحب يومًا/ فمن سوف يرسم ألوان قوس قزح؟ (ص56)

		إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ ولست أحب افتراضي/ بأنك لست حبيبي/ فمن يملأ الكون شعرًا جميلا؟ ومن سيُجمِّل أرض البشر؟ (ص57)
4	بصمات	حاولت إدخالك إلى مدرسة داخلية/ تتعلم فيها شيئا من الحب/ وشيئا من الشعر/ وشيئا من الفروسية/ ولكن ناظرة المدرسة/ أرجعتك في نهاية اليوم الأول (ص72)
5	القمر والوحش	تتصارع في أعماقي رغبتان/ رغبة في أن أكون حبيبتك/ وخوفي من أصبح سجينتك (ص83) أواجه في حبي لك/ خيارين لا ثالث لهما/ خيار الدخول إلى زنزانة صدرك النحاسي/ وخيار الخروج إلى شمس الحرية (ص85)
6	امرأة بلا سواحل تريد إدخال الحب	يا سيدي/ مشاعري نحوك بحر ما له سواحل/ وموقفي في الحب لا تقبله القبائل/ يا سيدي/ أنت الذي أريد/ لا ما تريد تغلب ووائل/ أنت الذي أحبه/ ولا يهم مطلقا/ إن حللوا سفك دمي/ واعتبروني امرأة/ خارجة عن سنة الأوائل (ص97) يا سيدي/ سوف أظل دائما أقاتل/ من أجل أن تنتصر الحياة/ وتورق الأشجار في الغابات/ ويدخل الحب إلى منازل الأموات/ لا شيء غير الحب/ يستطيع أن يحرك الأموات (ص98) يا سيدي/ لا تخش أمواجي ولا عواصفي/ ألا تحب امرأة ليس لها سواحل؟ (ص99)
7	القصيدة السوداء	فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبني؟ (ص108) فهل هناك فرصة أخرى لكي تحبني (ص110)
8	درس خصوصي	أنا في الهوى لا حول لي ولا أو قوة/ إن المحب بطبعه مكسور/ إني نسيت جميع ما علمتني/ في الحب فاغفر لي وأنت غفور (ص124)
9	للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل	ـــــ

10	ثورة الدجاج المجلد	أيا عاشقا/ لا يفرق في لعبة الحب/ ما بين لحم النساء/ وما بين لحم العجول (ص150) فلست أحبك أنت/ ولست أحب حليب النياق/ وطعم الثريد (ص158)

لقد ارتبطت كلمة (الحب) المفتاحية في ديوان (امرأة بلا سواحل) بالمصطلحات اللاكانية الآتية:

أولاً: مصطلح (مرحلة المرآة)، ومصطلح (المُتخيل)، حيث ظهرت هذه المرحلة عند سعاد الصباح في القصائد الخمس الأولى، وَبَرَزَ هذا الارتباط واضحًا من خلال أمرين:

الأول: عودة الشاعرة سعاد الصباح إلى (الطبيعة) و(الأصول)، ويؤكد هذه النظرة اللاكانية في الديوان تلك الكلمات المساعدة الملتصقة بكلمة (الحب) كالتصاق الطفل بأمه، من مثل ما ورد في القصيدة الأولى: (عام، وأصول، وجذور، ووحدك)، وفي القصيدة الثانية: (شتاء، وتحطيم قشرة الأشياء، وبحر، وحبي طفولي)، وفي القصيدة الثالثة: (فماذا أكون؟ وماذا تكون؟ الحياة، ويوم، وقوس قزح، والكون، وأرض البشر)، وفي القصيدة الرابعة: (مدرسة، وتتعلم، وناظرة، واليوم الأول).

الثاني: العلاقة النرجسية القائمة على (الحب) الانفعالي و(العدوانية)، حيث وردت كلمات مساعدة تدل على العدوانية، ومتعالقة مع الكلمة المفتاحية (الحب)، من مثل ما ورد في القصيدة الأولى: (الحب المعبأ- أرفض الحب - حب يثور)، وفي القصيدة الثانية: (حبي شتائي- حبي جنوني - حبي انتحاري- حبي طفولي)، وفي القصيدة الثالثة: (لست حبيبي- استقلنا من الحب).

ثانياً: مصطلح (الغياب) أو الموت، حيث لا يمكن حضور ذات الشاعرة في النظام الرمزي اللاكاني إلا بموت أو غياب الطرف المُتماهية معه (الحب الانفعالي)، وتجلى ذلك في القصيدة السادسة: (ولا يهم مطلقا/ إنْ حلّلوا سفك دمي)، وفي القصيدة السابعة: (ويدخل الحب إلى منازل الأموات/ لا شيء غير الحب/ يستطيع أن يُحرّك الأموات).

ثالثاً: مصطلح (القانون) أو السلطة الأبوية: (لا) (حب)، في المشهد الثاني، فبدخول هذا القانون الأوديبي منطقة سعاد الصباح الشعرية تكون قد بدأت مرحلة الوعي وتمييز الذات، وتمثل هذا القانون في القصيدة السابعة (القصيدة السوداء)، التي احتوت على أكثر عدد من الحَرْف (لا)، وقد وقعت هذه القصيدة في القسم (الرمزي) من الديوان.

الحب في الديوان

تميّزت كلمة (الحب) المفتاحية خلال مسيرتها في ديوان (امرأة بلا سواحل) بالعَدِّ التنازلي، حيث بدأت بـ (أربع عشرة 14) كلمة، ووصلت إلى (صفر) في القصيدة التاسعة؛ لتعلن خلال هذه الحالة اللاشعورية أمرين، الأول: الكشف عن رغبتها الرمزية في القصيدة العاشرة (الأخيرة)، وهي (لا) للحب الانفعالي المُتماهي مع الآخر، والثاني: الكشف عن رغبة الآخر المُتخيلة في التكتم على رغبتها، والاستيلاء عليها؛ لتبقى صامتة غير لغوية في النظام الاجتماعي.

ورغبة الشاعرة هي أن تكون مرغوبة (محبوبة) من الآخر لذاتها المتكلمة، لا أن تكون كما يراها عضوًا من أعضائه، أو كما يُحب أن تكون مُتماهية مع نظامه اللغوي، لا تنطق إلا بِمَا ينطق؛ ولهذا أعلنت في قصيدتها الأخيرة: (ولست أحبك أنت)؛ لتؤكد بذلك عنوان الديوان (امرأة بلا سواحل)، أو (بلا حب) من هذا النوع السارق لذاتها اللغوية المتكلمة، وبهذا تكون الشاعرة سعاد الصباح قد حققت بـ (غياب) الآخر المتخيل (حضور) أناها، أو هويتها الثقافية في النظام الرمزي الاجتماعي.

ولا بُدّ من الإشارة هنا إلى أن كلمة (حب) قد وَردت كمصطلح لاكاني في قائمة (معجم تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية) لديلان إيفانس (Dylan Evans)، حيث التفت جاك لاكان (Jacques Lacan) إلى كلمة (الحب) خلال العلاج التحليلي للمرضى، عندما قال: «الأمر الوحيد الذي نفعله أثناء الخطاب التحليلي هو الحديث عن الحب»[1]، وهذا الخطاب عن (الحب) يخلق علاقة بين المُتحلل والمُحلل، كما في حادثة فرويد (Freud) المعروفة مع مريضته (آنا)، وأطلق جاك لاكان (Jacques Lacan) على هذه العلاقة مصطلح (التحويل)، والذي أصبح يُشير إلى «مقاومة تُعيق استظهار الذكريات المكبوتة، وحاجز يمنع تقدّم العلاج، ومن المفروض تحطيمه»[2]، ثمّ بات مفهوم (التحويل) بعد التعديل عليه يُعدّ «عاملا مُساعداً في تقدم العلاج»[3].

وحدّد جاك لاكان (Jacques Lacan) مركز «التحويل في الرّمزي وليس في الخيالي»[4]، وقال عنه: «من حيث الجوهر فإنّ التحويل النافذ، والذي هو مَحطّ نقاشنا، هو ببساطة عميلة الكلام، في كلّ

(1) إيفانس، ديلان، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص148.

(2) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص111.

(3) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص111.

(4) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص112.

مرّة يُحَدِّث فيها شخصٌ شخصًا آخر، بشكل أصيل وكامل، هنالك تحويل، بمعناه الحقيقي، تحويل رمزي، إنّ أمراً ما يَحْدثُ فيُغيّر طبيعة كلا الكائنين الحاضرين معاً»[1].

وأشارت نتائج الجداول الإحصائية لديوان (امرأة بلا سواحل) إلى هذا المفهوم اللاكاني للتحويل، حيث سعت الشاعرة سعاد الصباح بلا شعورها ورغباتها المكبوتة خلال الديوان بقسميه (المُتخيل) و(الرّمزي) إلى تغيير طبيعة (الآخر) الرّمزية (الكلام).

وألحّت الشاعرة خلال الديوان كله على التمييز بين (المُتخيل) و(الرّمزي)، حيث كانت في قسم (المُتخيّل) حسب لاكان تُسلط «الضوء على العلاقة بين الحب والعدوانية، إذا يدل وجود الواحد بالضرورة على وجود الآخر»[2].

وعلى الرغم من أن الحب هو «انزلاق حقيقي للرّمزي»[3]، كما قال جاك لاكان (Jacques Lacan) نفسه، فإنّه يُصنّفه على أنه ظاهرة خيالية، فالحب إذن بين (المُتخيل) و(الرّمزي)، ومن هنا عارض جاك لاكان «المُحللين النفسيين على شاكلة بالينط (Balint) الذين يضعون الحب مثالا أعلى للعلاج التحليلي»[4]، وهذا ما أشارت إليه نتائج الجداول السابقة، حيث انتهت سعاد الصباح في (امرأة بلا سواحل) إلى إعلان رغبتها (لا حب) مع (الآخر)، وذلك بعد قناعتها بإزاحة (الحب الانفعالي) من جهتها، و(الحب المادي) من جهة الآخر، ولهذا فالحب يتطلب مُقايضة خيالية، وهذا ما التفت إليه جاك لاكان عندما قال: «فأنْ تُحبّ يعني أساسًا أنْ تأمل بأنْ تكون محبوباً»[5].

وهذه المقايضة «بين (أن تحب) و(أن تكون مَحبوباً) هي التي تؤسس وهم الحب»[6]، هذا الوهم الذي قاومته سعاد الصباح في اللاشعور، وكشفت عنه الجداول الإحصائية من خلال تتبع (الكلمة المفتاحية) وتعالقها مع (الكلمات المساعدة) في ديوان (امرأة بلا سواحل).

ومن هنا كانت الكلمة المفتاح (عنوان الديوان) بمفرداتها الثلاثية الرمزية (امرأة = أنا)، و(لا = السلطة)، و(سواحل = الآخر)، والكلمة المساعدة (المستعارة) للتغيير الرأسي (البحر)، والكلمة المساعدة

(1) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص112.
(2) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص148.
(3) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص149.
(4) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص149.
(5) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص149.
(6) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص149.

(الكنائية) المجازية للتغيير الأفقي (الموج) تعبر بتعالقها (المفتاحي) و(المساعد) عن العمل اللاكاني في الديوان، وممّا يشير إلى هذه النتيجة اللاكانية في ديوان (امرأة بلا سواحل) قول جاك لاكان (Jacques Lacan): «الحب هو استعارة، أما الرغبة فهي كناية»[1].

وهذه الذوات الثلاث الراغبة: (امرأة)، و(لا: السلطة)، و(السواحل) هي التي يتوجّه إليها التحليل اللاكاني في ديوان (امرأة بلا سواحل)، وهي الرغبات نفسها التي يستكشف المُحلل نظرتها نحو الآخر المُشارك لها في النظام الاجتماعي، فقانون السلطة الأبوية نرجسي، ينظر إلى (المرأة) كذاتٍ تُضحّي بهويتها؛ لتبقى هويته هو دون مساس، أو ليبقى جامداً في مكانه السلطوي دون تحويل أو استبدال؛ ولهذا عليه أن يتغافل عن (الآخر) الذي يتعدّي على هوية (امرأة)؛ لأنه في الواقع يُعبّر عن رغبته هو، ومن هنا سَعَت (امرأة) في ظل النظرتين نحوها إلى المناورة الشعرية من خلال استعارة (البحر) الذي يُمثل (القوة) التي سَتُغيّر النظرات نحوها، والذي بدوره المجازي سيُغيّر مواقع الذوات في النظام الرمزي، وذلك على نحو ما مرّ في استنتاجات الجداول السابقة، وتصميم المشهدين.

ولهذا كلّه ارتبطت كلمة (الحب) عند سعاد الصباح في ديوانها (امرأة بلا سواحل) بالأمنية، والأمنية هي إعلان عن رغبة مكبوتة، وقد وردت (الأمنية) في المصطلح الألماني (Wunsch) بمعنى رغبة، والرغبة في المصطلح الإنجليزي (Wish) بمعنى أمنية، «وغالبا ما يدل مصطلح Wunsch على الأمنية»[2].

والأمنية رغبة (لا) تتحقق، أو (لا) تشبع (إلا) بموت أو غياب، ولهذا كشفت الشاعرة سعاد الصباح عن رغبتها في (غياب) الآخر من خلال عنوان قصيدتها الأولى (تمنيات استثنائية لرجل استثنائي)، وهي بذلك تُمهّد بـ (تمنياتها) إلى (استثناء) الحب الانفعالي النرجسي المُتخيل؛ لتصل في نهاية مشروعها النسوي في هذا الديوان إلى (لا حب) لـ (آخر) يرفض وجودها الإنساني (كمتكلمة) مثله في النظام الاجتماعي، وهذا الأمر يتفق مع المصطلح اللاكاني (البنية أو الطبيعة)، فالشاعرة كانت في الديوان بين (بنيتها اللغوية) و(طبيعة الآخر الحيوانية)، والمقتطفات الآتية توضح ذلك [3]:

(1) إيفانس، *معجم تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص150.

(2) لابلانش، وجان بونتاليس، *معجم مصطلحات التحليل النفسي*، ص446.

(3) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص19–20.

(ما أضيق الكلمات حين نقولها كالآخرين/ أنا لا أريد بأن تكون عواطفي/ منقولة عن أمنيات الآخرين/ أنا أرفض الحب المعبأ في بطاقات البريد/ إني أحبك في بدايات السنة/ وأنا أحبك في نهايات السنة/ فالحب أكبر من جميع الأزمنة/ والحب أرحب من جميع الأمكنة/ ولذا أفضل أن نقول لبعضنا/ «حب سعيد» / حب يثور على الأصول/ على الجذور/ على النظام).

والشاعرة في خطاب أمنيتها للآخر، وفي القصيدة (الافتتاحية) نفسها تؤكد على جهاز النطق (اللغة) الذي به ستدخل النظام الرمزي الاجتماعي، وهذا ما قام عليه الفكر اللاكاني التحليلي من خلال العودة إلى الإنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس، والذي قارن بين مجازنا اللغوي، وأسلوب حياتنا [1]:

قل لي: (أحبك)
كي تزيد قناعتي
أني امرأة
قل لي: أحبك
كي أصير بلحظة
شفافة كاللؤلؤة

وهذه (الأمنية) كمصطلح مرافق (للكلام) ظهرت في قصيدتها الثانية (اعترافات امرأة شتائية) كاعتراف مجازي انفعالي، أو زلل لغوي كشفت خلاله الشاعرة (رغبتها) أمام الآخر؛ فكان الصدام الثنائي الأفقي بين أن تكون إنسانة في بنية (كلامية)، أو تبقى (إشارة) بَكْماء في النظام الاجتماعي، يشكلها الآخر كما يشاء [2]:

أمنيتي
بأن أكون فتحة،
أو ضمة،
أو كسرة،
أو زهرة صغيرة
في ذلك البستان..

(1) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص23.
(2) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص38.

لو كان بالإمكان يا صديقي..

لو كان بالإمكان).

وتأتي القصيدة الثالثة (افتراضات) في حلم اليقظة كسيناريو يشبه صورة الحلم في اللاوعي؛ لتراقب خلاله الشاعرة رُدود أفعال (الآخر) إذا (نطقت) برغبتها، وقد أشارت الدّراسات النفسية إلى مصطلح حلم اليقظة الذي أطلقه فرويد (Freud) على «سيناريو يتخيله الشخص في حالة اليقظة، مُشيرًا بذلك إلى تشابه حلم اليقظة مع الحلم العادي»[1]، وتُعدّ (افتراضات) الشاعرة خطوة في انتقال (الرغبة) من عالم إلى آخر، وهي خطوة علاجية تنفيسية تُمهّد لمرحلة جديدة، كشفت عنها الشاعرة بتكرار (إذا) المُستقبلية، وتركيب (لست حبيبي) في جوّ لغوي (إنشائي) ساخر، يُشير إلى انفعالها من جهة، وإلى حيلها اللغوية من جهة أخرى؛ لافتراض إزاحة (الآخر) من مكانه في النظام الرمزي اللاكاني، وذلك على نحو ما ورد في المقتطفات الآتية:

(إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ بأنك لست حبيبي/ فماذا أكون؟ / وماذا تكون؟ ص51)، و(إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ بأنك لست حبيبي/ فما هو معنى الحياة؟ ص52)، و(إذا ما افترضنا/ إذا ما افترضنا/ ولست أحب افتراضي/ بأنك لست حبيبي/ فمن يملأ الكون شعراً جميلا؟ ص57).

وتعود الشاعرة إلى واقع قصيدتها الرابعة (بصمات) خلال إصرارها النفسي بين (أن تكون) أو (لا تكون) في النظام الرّمزي الاجتماعي، حيث (حاولت) أن تجعل افتراضاتها واقعية، ولكنها على الرّغم من تكرار كلمة (حاولت) التطهيرية سبع مرّات، إلا أنها لم تستطع، حتى هذه اللحظة من الديوان، الخروج من (المُتخيّل)، أو التخلص من (بصمات) الآخر المُسيطر عليها؛ وهذا ما جعلها تختم قصيدتها بالقول:[2]

كل شيء قابل للمحو يا سيدي

إلا بصماتك المطبوعة على أنوثتي

ودفعتها حالة العجز خلال تماهيها مع الآخر إلى اللجوء لإستراتيجية (الاسترجاع)، حيث ذكريات المرحلة المرآوية؛ لعلها بهذه الوسيلة اللاشعورية تجد مَخرجًا مؤقتًا من (المُتخيل)، والشاعرة بهذا الاسترجاع اللاكاني تعود إلى (التحديق) في مرحلة الطفولة، حيث كانت أمها هي التي تُحقق رغبتها التي

(1) لابلانش، وجان بونتاليس، *معجم مصطلحات التحليل النفسي*، ص509-510.

(2) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص75.

تعجز هي عن تحقيقها، واسترجاع الذكريات عند جاك لاكان (Jacques Lacan) هو مسار خيالي[1]، والمقتطفات الآتية تشرح هذه الحالة النفسية القلقة التي كانت عليها سعاد الصباح بسبب هذه التركة الثقيلة من البصمات والذكريات:

(لقد حاولت أكثر من مرة/ أن أتخلص منك ومنها، ص68)، و(حاولت ترحيلك/ إلى الوجه الثاني من القمر/ ص70)، و(حاولت أن أرسلك إلى أمك، ص71)، و(حاولت إدخالك إلى مدرسة داخلية، ص72)، و(حاولت أن أقتلعك من تراب ذاكرتي، ص73)، و(حاولت أن أقتلع رائحتك، ص73)، و(حاولت نفيك إلى آخر الدنيا، ص74).

ويتصاعد هذا الصراع النفسي والفكري مع القصيدة الخامسة (القمر والوحش)، هذه القصيدة التي وصلت فيها الشاعرة إلى مرحلة نفسية مرآوية حادة، والتي عبّرت عنها بالقول: (أتمزق ألف قطعة)[2]، فهي ما زالت في مرحلة المرآة اللاكانية، حيث «ترتبط مرحلة المرآة ارتباطا وثيقا بفكرة الجسد المُتمزق»[3]، وفكرة «الجسد المُتشظي هي واحدة من أفكار لاكان الأصيلة والمبكرة، وتتصل اتصالا وثيقا بمفهوم مرحلة المرآة»[4].

وعلى الرغم من أن سعاد الصباح ما زالت تخشى حتى بلوغ هذه القصيدة على ذاتها المُنقسمة من مرحلة التكامل مع الآخر، أو الدخول في نظامه الرّمزي إلا أنها بدأت في هذه المحطة الشعرية تجربتها في (إنجاز الرغبة)، وذلك من خلال التصارع بين رغبتين، رغبتها في (الحب الانفعالي) النرجسي، الذي يبقيها ثنائية متماهية في النظام (المتخيل)، أو رغبتها في: (لا حب) يسلب حقها في أن تكون (بنية لغوية) في النظام الرمزي الاجتماعي، والمقتطفات الآتية تشير إلى هذه المرحلة في ديوان سعاد الصباح: (تتصارع في أعماقي رغبتان/ رغبتي في أن أكون حبيبتك/ وخوفي من أن أصبح سجينتك، ص83)، و(الرغبة في وصالك/ والرغبة في اغتيالك، ص83)، و(يتصارع في داخلي بحران/ بحر أنوثتي المتوسط/ وبحر رجولتك، ص84)، و(أواجه في حبّي لك/ خيارين لا ثالث لهما/ خيار الدخول إلى زنزانة صدرك

(1) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص52.

(2) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص88.

(3) إبراهيم، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، ص34.

(4) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص142.

النحاسي/ وخيار الخروج إلى شمس الحرية/ خيار القبول بخطابك السلطوي/ وخيار التمرد على كلامك المنزل، ص85).

وتأتي القصيدة السادسة المفتاحية للنظام الرمزي وعتبته الأولى (امرأة بلا سواحل)؛ لتعلن من خلالها سعاد الصباح تمييز ذاتها عن الآخر في مشهدها الثاني، فهي لم تعد خائفة من عدوان الآخرين، كما كانت في مرحلة المرآة خلال القصائد الخمس السابقة، وليست مضطرة بعد قصيدتها السادسة إلى العودة لـ (أمّها) المرآوية، بل أصبحت الآن خارجة عن القانون كله بـ (كلماتها) الثائرة على معجم القبائل، الذي حدّد هويتها بهويته في ظل سياقه الثقافي، وهي من هذه اللحظة الشعرية تقاتل (لا: القانون الأبوي) المُتخيل؛ لتدخل إلى عالمها الرمزي، حيث قالت [1]:

وموقفي في الحبّ لا تقبله القبائلْ
يا سيدي: أنت الذي أريدْ
لا ما تريدُ تغلب ووائلْ
أنت الذي أحبّهْ
ولا يهمّ مُطلقا
إنْ حلّلوا سفك دمي
واعتبروني امرأة
خارجة عن سنة الأوائلْ
يا سيدي: سوف أظل دائما أقاتلْ
من أجل أن تنتصر الحياة
وتورق الأشجار في الغابات
ويدخل الحب إلى منازل الأمواتْ

وتابعتْ قصائدُ الديوان خلال الشروع في (المشهد الثاني التكراري) تأكيدَ مشروعها الرّمزي، حيث لا عودة (للطبيعة) الحيوانية بعد مُمارسة (البنية اللغوية) الإنسانية، أو لحظة القول الشعرية، وكما قال جاك

(1) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص97–98.

لاكان (Jacques Lacan): «التكرار هو في الأساس إصرار الكلام»[1]، والشاعرة سعاد الصباح مُصرّة على الكلام، وعلى الدخول في النظام الرمزي، ولا رجعة عن هذا القرار، والمقتطفات الآتية تشير إلى تطوّر البنية اللغوية في قصائد المرحلة الرمزية:

القصيدة السابعة (القصيدة السوداء) [2] :

يا سيدي:

لست أنا جزيرة السلام،

ولا أنا الأنثى التي كان على أجفانها

يستوطن الحمام

يا سيدي:

قد يبس العشب على شفاهنا،

وانكسر الكلام

القصيدة الثامنة (درس خصوص) [3] :

فرق كبير بيننا يا سيدي

فأنا الحضارة،

والطغاة ذكور

القصيدة التاسعة (للأنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل):

(لا كلاب النقد يوما قد أخافتني/ ولا هم خفوني/ ليس في إمكانهم/ أن يقمعوا صوتي/ ولا أن يقمعوني)[4]

(أتحداهم بشعري/ وبنثري وصراخي)[5]

القصيدة العاشرة (ثورة الدجاج المجلد) [6]:

(1) إيفانس، معجم *تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ص131.

(2) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص112-113.

(3) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص126.

(4) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص136.

(5) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص138.

(6) الصباح، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ص147.

سأعلن باسم سعاد/ وهند/ ولبنى/ وباسم بُتولْ/ سأعلن باسم ألوف الدجاج المُجلّد/ باسم ألوف الدجاج المعلب/ أني خنقتك تحت ضفائر شعري/ وأني شربت دماءك مثل الكُحولْ/ ولن أتراجع عما أقولْ..

وبهذا التحليل تكون الشاعرة سعاد الصباح قد قدّمت هويتها الثقافية ومشروعها النِّسْوي للقارئ في ضَوْء نظرية التحليل النفسي اللاكانية، وأجابت عن تساؤلات كثيرة حول تناقض (أناها) الشعرية التي ظهرت في قصائدها في صورة وجودية بين الذكر والأنثى، هذه الصورة التي فسرتها النظرية اللاكانية بانتقال الشاعرة من النظام (المُتخيّل) إلى النظام (الرَّمزي).

المصادر والمراجع

إبراهيم، السيد، *المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر*، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005.

آلن بو، إدجار، *الأعمال النثرية*، ترجمة غادة الحلواني، سلسة الإبداع القصصي، العدد 1815، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

إيفانس، ديلان، *معجم تمهيدي لنظرية التحليل النفسي اللاكانية*، ترجمة هشام روحانا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2016.

بدوي، سيد، "جاك لاكان تاريخ حياته"، *أوراق فلسفية*، العدد16، القاهرة، 2007.

تجمع الباحثات اللبنانيات، *النسوية العربية رؤية نقدية*، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015.

الجراح، عبد المهدي، وهاشم الجراح، "الوظائف الترابطية للشكل اللغوي التكراري في ديوان: «امرأة بلا سواحل» للشاعرة سعاد الصباح"، *دراسات– العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المجلد35، العدد3، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، 2008.

زراري، عواطف، "الأدب النسوي العربي وإشكالية المصطلح"، *مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية*، العدد7، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2018.

زوين، جوزيت، "المرأة في ضوء نظريات التحليل النفسي"، *مجلة الفكر العربي*، معهد الإنماء العربي، المجلد 2، العدد 17–18، بيروت، 1980.

شحاته، منال، "مصطلحات لاكانية"، *أوراق فلسفية*، العدد16، القاهرة، 2007.

الصباح، سعاد، *ديوان امرأة بلا سواحل*، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت 2005.

الصباح، سعاد، *ديوان خذني إلى حدود الشمس*، ط5، دار سعاد الصباح، الكويت، 2010.

الصباح، سعاد، *ديوان فتافيت امرأة*، ط9، دار سعاد الصباح، الكويت، 1997.

الصباح، سعاد، *ديوان قصائد حب*، ط5، دار سعاد الصباح، الكويت، 2005.

الصباح، سعاد، *ديوان والورود تعرف الغضب*، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 2006.

عبد الكريم، عبد المقصود، *جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي*، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.

عسكر، عبد الله، "مصير النرجسية وغياب الحوار"، *أوراق فلسفية*، العدد 28، القاهرة، 2010.

عسكر، عبد الله، "هيجل ولاكان"، *أوراق فلسفية*، القاهرة، العدد18، 2008، ص173.

لابلانش، جان، وجان بونتاليس، *معجم مصطلحات التحليل النفسي*، ترجمة وتقديم مصطفى حجازي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2011.

لاكان، جاك، "مرحلة المرآة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير الذات"، *أوراق فلسفية*، ترجمة نيفين زيور، العدد 16، القاهرة، 2007.

المسعودي، علي، *أسئلة الشمس: دراسات أدبية في شعر سعاد الصباح*، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 2014.

المهنا، عبد الله، "تمرد امرأة خليجية: قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح"، *مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية*، جامعة الكويت، المجلد 28، العدد105، الكويت، 2002.

ناجي، سوسن، "إشكالية الهوية في شعر النساء العرب: سعاد الصباح نموذجا"، *فصول*، العدد 81–82، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

أبو هدبة، محمد، "أسلوبية الانزياح في قصيدة (فيتو على نون النسوة) لسعاد الصباح"، *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المركز القومي للبحوث، المجلد2، العدد4، غزة، 2008.

الورقي، السعيد، "التمرد في شعر سعاد الصباح"، *فكر وإبداع*، رابطة الأدب الحديث، العدد3، القاهرة، 1999.

References

‘Abd al-Karīm, ‘Abd al-Maqṣūd .*Jāk lākān w’ghwā’ al-Taḥlīl al-nafsī* .al-Majlis al-A‘lā lil- Thaqāfah, al-mashrū‘ al-Qawmī lil-Tarjamah, Cairo, 1999.

Abū hdbh, Muḥammad. "Uslūbīyah al-inziyāḥ fī Qaṣīdat (Fītū ‘alá Nūn al-Niswah) ls‘ād al-Ṣabāḥ ".*Majallat al-‘Ulūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah* , vol.2, no.4, al-Markaz al-Qawmī li al-Buḥūth, Gaza, 2008.

Ālin Bū, idjār .*al-A‘māl al-nathrīyah* ,tarjamat Ghādah al-Ḥalawānī, Silsilat al-ibdā‘ al-qiṣaṣī, no. 1815, al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, Cairo, 2015.

‘Askar, ‘Abd Allāh. "Maṣīr alnrjsyh wa Ghiyāb al-Ḥiwār ".*Awrāq falsafīyah* , no. 28, Cairo, 2010.

‘Askar, ‘Abd Allāh, "Hayjal wlākān", Awrāq falsafīyah, no.18, 2008, Cairo, ṣ173.

Badawī, Sayyid. "Jāk lākān Tārīkh ḥayātuhu ".*Awrāq falsafīyah* , no.16, Cairo, 2007.

Ibrāhīm, al-Sayyid .*al-mutakhayyal al-Thaqāfī wa-naẓarīyat al-Taḥlīl al-nafsī al-mu‘āṣir* .Markaz al-Ḥaḍārah al-‘Arabīyah, Cairo, 2005 .

Iyfāns, dylān .*Mu‘jam tamhīdī li-naẓarīyat al-Taḥlīl al-nafsī allākānyh* ,tarjamat Hishām Rūḥānā, Dār Nīnawá lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, Damascus, 2016.

Lākān, Jāk. "marḥalat al-mir’āh bi-waṣfihā Mushkilat li-waẓīfah ḍamīr al-dhāt ". *Awrāq falsafīyah* ,tarjamat Nīfīn Zayyūr, no. 16, Cairo, 2007.

Lāblānsh, Jān .*wjān bwntālys, Mu‘jam muṣṭalaḥāt al-Taḥlīl al-nafsī* ,tarjamat wa-taqdīm, Muṣṭafá Ḥijāzī, 1st edition, Markaz Dirāsāt al-Waḥdah al-‘Arabīyah, Beirut, 2011.

Nājī, Sawsan. "Ishkālīyat al-huwīyah fī shi‘r al-nisā’ al-‘Arab: Su‘ād al-Ṣabāḥ namūdhajan ".*fuṣūl* ,no. 81, 82, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, Cairo, 2012.

Shiḥātah, Manāl. "muṣṭalaḥāt lākānyh ".*Awrāq falsafīyah* ,al‘dd16, Cairo, 2007.

Tajammu‘ al-Bāḥithāt al-Lubnānīyāt .*al-niswīyah al-‘Arabīyah ru’yah naqdīyah* ,2nd edition, Markaz Dirāsāt al-Waḥdah al-‘Arabīyah, Beirut, 2015.

al-Jarrāḥ, ‘Abd al-Mahdī, wa-Hāshim al-Jarrāḥ. "al-waẓā’if altrābtyh llshkl al-lughawī altkrāry fī Dīwān: «imra’ah bi-lā sawāḥil» lil-shā‘irah Su‘ād al-Ṣabāḥ ".*drāsāt-al-‘Ulūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah* ,vol.35, no.3, al-Jāmi‘ah al-Urdunīyah, ‘Imādat al-Baḥth al-‘Ilmī, ‘Amman, 2008.

al-Mas‘ūdī, ‘Alī .*as’ilat al-shams: Dirāsāt adabīyah fī shi‘r Su‘ād al-Ṣabāḥ* ,1st editinn, Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, Kuwait, 2014.

al-Muhannā, ‘Abd Allāh. "tamarrada imra’ah Khalījīyah: qirā’ah naqdīyah fī shi‘r Su‘ād al-Ṣabāḥ ".*Majallat Dirāsāt al-Khalīj wa-al-Jazīrah al-‘Arabīyah* , Jāmi‘at al-Kuwayt, vol. 28, no.105, Kuwait, 2002.

al-Ṣabāḥ, Su‘ād .*Dīwān Fatāfīt imra’ah* .Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, 9th edition, Kuwait, 1997.

al-Ṣabāḥ, Su‘ād .*Dīwān qaṣā’id ḥubb* .Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, 5th edition, Kuwait, 2005.

al-Ṣabāḥ, Su‘ād .*Dīwān imra’ah bi-lā sawāḥil* .Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, 4th edition, Kuwait, 2005.

al-Ṣabāḥ, Su‘ād .*Dīwān wa-al-wurūd ta‘rifu al-ghaḍab* .Dār Su‘ād al-Ṣabāḥ, 2nd edition, Kuwait, 2006.

al-Ṣabāḥ, Su‘ād .*Dīwān khdhny ilá ḥudūd al-shams*Dār Su‘ād al .-Ṣabāḥ, 5th edition, Kuwait, 2010.

al-Waraqī, al-Sa‘īd. "al-tamarrud fī shi‘r Su‘ād al-Ṣabāḥ ".*fikr wa-ibdā‘* ,al‘dd3, Rābiṭat al-adab al-ḥadīth, Cairo, 1999.

Zirārī, ‘Awāṭif. "al-adab al-niswī al-‘Arabī wa-ishkālīyat al-muṣṭalaḥ ".*Majallat al-Ḥikmah lil-Dirāsāt al-adabīyah wa-al-lughawīyah* ,al‘dd7, Mu’assasat Kunūz al-Ḥikmah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Algeria, 2018.

Zuwayn, jwzyt. "al-mar’ah fī ḍaw’ naẓarīyāt al-Taḥlīl al-nafsī ".*Majallat al-Fikr al-‘Arabī* ,Ma‘had al-Inmā’ al-‘Arabī, al-mujallad 2, al-‘adad 17-18, Beirut, 1980.