الذات والآخر، الأقنعة والمواجهة،

في ديوان(أكاد أراني) للشاعرة السعودية شقراء المدخلي

The self and the other, the masks and the confrontation, In the poetry collection (Akkad Arani) by the Saudi poet Shaqraa Almadkhali

د.مُحَمَّد بن حمود بن مُحَمَّد حبيبي

الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة جازان

الذات والآخر، الأقنعة والمواجهة،

في ديوان (أكاد أراني) للشاعرة السعودية شقراء المدخلي

The self and the other, the masks and the confrontation, In the poetry collection (Akkad Arani) by the Saudi poet Shaqraa Almadkhali

ملخص:

في ضوء ما عايشته المرأة السعودية عامة، والمبدعة خاصة؛ من أوضاع اجتماعية وجدل حول قضاياها في المجتمع السعودي، تأتي هذه الدراسة للبحث في كيفية تشكل مواقف ورؤية المبدعة السعودية لذاتها، وللآخر، من خلال دراسة ديوان (أكاد أراني) للشاعرة السعودية شقراء المدخلي الصادر عام2019م.

الكلمات المفتاحية: الذات – الآخر– الأقنعة– المواجهة– المرأة – السعودية–النسوية

Abstract:

In the light of the social conditions experienced by Saudi women in general, and creative women in particular. This study comes to discuss how the attitudes and vision of the Saudi creativity constitute for herself, and for the other, through the study of collection of poems "Akad Arani" of the poet Shaqraa Almadkhali issued in 2019.

Keywords: self, other, masks, women, feminist, Saudi

الذات والآخر، الأقنعة والمواجهة،

في ديوان(أكاد أراني)للشاعرة شقراء المدخلي

تمهيد:

يُعَدُّ العام (2019م) _ وهو العام الذي تصادف أن يصدر في بدايته ديوان الشاعرة شقراء المدخلي الأول (أكاد أراني)([1]) _ عاما مفصليا في تاريخ قضايا المرأة السعودية المجتمعية. فقد شهد هذا العام قرارات تاريخية عقب سجل حافل من الجدل حول المرأة وقضاياها([2]).

وهو الجدل الذي ابتدأ بقضية السماح للمرأة بالخروج من بيتها للتعليم في مدارس نظامية خاصة بالبنات. وانقسم فيه المتجادلون إلى شريحة كبرى متحفظة، وشريحة صغرى مؤيدة. ليؤول الاختلاف إلى قبول الممانعين بالأمر الذي أصبح واقعا معايشا، يتزايد الإقبال عليه، من كافة شرائح المجتمع، بما فيها شريحة الممانعين أنفسهم؛ الذين بقيت أصداء مواقفهم تلقي بآثارها؛ حتى بعد مرور أربعة عقود على بدء تعليم المرأة في مدارس البنات؛ حيث تبقّى بعد هذه العقود من لا يزال يقف موقفا متشددا في وجه المطالبة والمناداة بالتوسع في العلوم والمعارف والاستزادة منها للمرأة([3]).

وإذا كان هذا هو الرأي حول المرأة المتعلمة عامة؛ فإن المرأة المثقفة والمبدعة خاصة كانت لها معاناتها المضاعفة آنذاك؛ حيث كان هناك من يرى"أن لا يسمح لها بمطالعة الروايات الخيالية، والكتب العصرية؛ لأن

([1]) انظر: المدخلي، شقراء، أكاد أراني، شعر، سلسلة الكتاب الأول(39) النادي الأدبي بالرياض 2019م، وسيشار لهذا المصدر لاحقا بمسماه المختصر: (المدخلي، شقراء، أكاد أراني). والشاعرة شقراء المدخلي شاعر سعودية من مواليد محافظة صامطة بمنطقة جازان، صدر لها ديوان(أكاد أراني)، عضو مجلس إدارة نادي جازان الأدبي سابقا، أسست عام 2013 صالونا أدبيا نسائيا (صالون شقراء المدخلي)، وأحيت العديد من الأمسيات الشعرية في عدد من الأندية الأدبية السعودية.

([2]) شهد العام(2019م) قرارات تعد تاريخية فيما يتعلق بأوضاع المرأة في المجتمع السعودي، حيث بدأ في هذا العام تطبيق قرار السماح للمرأة السعودية بقيادة مركبتها الخاصة بنفسها، وشهد العام نفسه قرارا مماثلا لا يقل أهمية عن سابقه. حين سمح للمرأة السعودية التي يبلغ عمرها (21 عاما) بالسفر إلى الخارج دون حاجة لإصدار تصريح بالسفر من قبل ولي أمر المرأة، وشهدت السنوات السابقة قرارات تمكين المرأة من العمل في مواقع عمل كانت خاصة ومقتصرة على الرجال.

([3]) من أمثلة هذه المواقف رد أحد الشعراء المعروفين عام 1385 على مقالة طالب فيها كاتبها بالاستزادة والتوسع في تعليم المرأة، بقوله عمن يتبنى هذه المطالبة بأنه: "أرعن مدخول في تفكيره، وغير مؤمن بالتقاليد الموروثة" ينظر: العوين، محمد عبد الله، فن المقالة في الأدب السعودي الحديث، في الفترة من 1343 إلى 1400، دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض ط3، 1432-2011م، ص647. وسيشار لهذا المرجع لاحقا بمسماه المختصر: (العوين، محمد، فن المقالة).

أمثال هذه الكتب تزيد عقليتها ضعفا، ومداركها نقصا، فتشعر أنها بلغت مستوى الكمال، والحق أنها تزداد حماقة وجهلا؛ فينجم عن هذا هدم كيان العائلة، أما أنها تكتب في الصحف، أو تنظم الشعر، أو تلقي المحاضرات، فهذا شيء لا تسمح به عاداتنا، وهو تفكير سمج")([1]).

وحين نعلم أن كاتب الرأي السابق رئيسُ تحرير صحيفة([2])، وأن صاحب الرأي الذي سبقه شاعر وأديب كبير، وكلا صاحبي الرأيين يمثلان النخبة المثقفة في ذلك الوقت، وهو الرأي الذي ظل مستمرا على مدى أربعة عقود من السنوات إلى عام 1385هـ-1965م([3]). -حين نعلم ذلك كله فلنا حينها أن نقيس ونتخيل مقدار قناعات عامة المجتمع، ومقدار المعاناة، وكثافة القيود، والعقبات التي عانتها المرأة السعودية، لتكون متعلمة بعامة، وحجم معانتها بخاصة، قبل وصولها إلى مرحلة الإفصاح عن اسمها الصريح شاعرة أو كاتبة مبدعة.

فقد ألقت هذه النظرة بظلالها من حيث تردد وتأخر الكاتبات السعوديات في الإفصاح عن أسمائهن على كتبهن الصادرة والمطبوعة مبكرا. الأمر الذي ترتب عليه خلو أغلب الكتب الدارسة والمؤرخة للأدب السعودي بكافة فنونه وأجناسه في مرحلة الريادة، من أية أسماء نسائية حقيقية غير مستعارة([4]).

حيث ظهرت أوائل الكتب المطبوعة للنساء السعوديات، بأسماء مستعارة، قبل أن يُتَعرّف على الأسماء الحقيقية لهؤلاء المؤلّفات الرائدات؛ كالشاعرة (غادة الصحراء) صاحبة ديوان (شميم العرار)([5])، وسميرة بنت الجزيرة

([1]) العوين، محمد، فن المقالة ص643-644.

([2])انظر: المرجع السابق ص643.

([3]) الرأي الذي كُتِب ردا على مقالةِ المُطَالِب بالتوسع في تعليم المرأة، واصفا إياه بال (أرعن مدخول في تفكيره). ونُشِر هذا الرأي عام 1385 في جريدة الدعوة. ينظر: العوين، محمد، فن المقالة ص647.

([4]) انظر: من هذه الكتب المؤرخة والدارسة للأدب السعودي التي خلت من ذكر أسماء نسائية صريحة:

ـ الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، الفوزان، إبراهيم، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة 1981م.

ـ حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر، الصويغ، عثمان، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض 1987م.

ـ شعراء نجد المعاصرون، عبد الله بن إدريس، مطابع الكتاب العربي، القاهرة 1394هـ.

ـ الشعر الحديث في الحجاز، عبد الرحيم أبو بكر، دار المريخ، الرياض. (د.ت).

ـ التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية، عبد الله عبد الجبار، جامعة الدول العربية، معهد الدارسات العربية العالية 1959.

([5]) الصحراء، غادة، شميم العرار (شعر) دار الكتاب اللبناني بيروت 1964م .

التي صدرت لها عدة روايات تحت هذا الاسم المستعار([1])، وغيرهن، ممن كتبْنَ في الصحف والمجلات بأسماء مستعارة([2])، محرومات في ذلك من حقهن الفكري، في نسبة أعمالهن لهن في تلك الحقبة.

ولنا أن نتخيل مقدار البون الشاسع بين هذه النقطة _ التي كانت ترى في مطالعة المرأة السعودية للروايات وكتابة الشعر وإلقاء المحاضرات هدما لكيان العائلة وخروجا على تقاليد المجتمع _ وبين من تبَنَّيْنَ في الوقت نفسه من النساء في العالم مبادئ الفكر النسوي([3]) التي تعد ضربا من رفاهية المطالب إزاء معاناة المرأة السعودية المبدعة؛ وهي تشق طريقها بعوالم الإبداع والكتابة.

تساؤلات الدراسة:

في ضوء ما تقدم عن وضع المرأة السعودية عامة، والمبدعة خاصة؛ وبوصف أن المبدعة السعودية خلال هذه الحقبة تشكل حالة خاصة مختلفة عن نظيرتيها العربية والخليجية([4])؛ بالنظر إلى ما تمتعت به الأخيرتان من فرص أوسع، وقيود أقل اجتماعيا –تأتي تساؤلات هذه الدراسة من منطلقات نقدية سياقية خارجية تتكئ على العوامل الاجتماعية وغيرها من المؤثرات الأخرى (مع استئناس ببعض المقارنات المفاهيمية النسوية)([5])عن مدى

([1]) اسمها الحقيقي سميرة خاشقجي، كتبت ست روايات باسم سميرة بنت الجزيرة منها:(ودعت آمالي 1961هـ ذكريات دامعة1962هـ بريق عينيك 1963، وغيرها من الروايات) ينظر: الحازمي، حسن حجاب، البطل في الرواية السعودية، دار الجنادرية، الأردن عمان،ط2، 2008م ص22–23.

([2]) أكثر من كاتبة كتبت في مناقشة قضايا المرأة في تلك الفترة باستخدام حروف مقطعة ترمز لأسمائهن، ينظر: العوين، محمد عبد الله، فن المقالة ص644و 646.

([3]) النسوية:"نظرية خاصة ومختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة، بدأ الحديث عنها منذ الستينات بشكل واضح في الغرب أولا، ثم في الشرق بعد ذلك، تتبنى الكتابة النسوية التي تتمرد على كتابة الذكور، أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل...." انظر: المناصرة، حسين، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2008 ص1. وقد اعتمد النقد النسوي "على حركات تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية...وتعتبر فرجيينيا وولف من رائدات هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه مجتمع أبوي منع المرأة من تحقيق طموحتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا" انظر: (الرويلي ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، بيروت ط4 2005، ص330)..ويرى غيرهم "أن النقد النسوي ذو طبيعة سياسية، ويتسم بنزعة آيدلوجية ولا يضيف شيئا للبحث عن جماليات الأدب أو التركيز على أدبيته" انظر: قطوس، بسام، دليل النظرية الأدبية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت ط1، 2004ص222.

([4]) ظلت النظرة السائدة عن المرأة السعودية المبدعة قاصرة لدى بعض الباحثين قياسا بنظيرتها الخليجية، حيث اتخذت بعض الدراسات عن الأدب النسوي الخليجي أمثلتها من الدول الخليجية متجاهلة نماذج الأدبيات السعوديات. ينظر على سبيل المثال: دراسة –تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة، بوهرور، حبيب، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، جامعة قطر، كلية الآداب والعلوم، العدد 48. ص49–83– حيث قاربت الدراسة نماذج لشاعرات من قطر والكويت والأمارات، ولم تقارب أية نماذج لشاعرات من السعودية.

([5]) من هذه الدراسات التي تم الاستئناس بها؛ انظر: الدراسة السابقة، إلى جانب: الدراسات التي تناولت صورة الآخر في شعر المرأة العربية قديما وحديثا، وكذلك: الدراسات المهتمة بالذات النسوية والنص النسوي ومنها:

. النص النسوي، خلخلة النسقي..مركزية الأنثوي، مسعي، نهاد، مجلة بابل للدراسات، الإنسانية،2018، المجلد8، العدد3.

تأثر نتاج المبدعة السعودية بتلك العوامل، وهل لها انعكاس في كتابتها ورؤيتها لذاتها، وللآخر، خلال حقبة ما قبل(تحولات عام2019).

ونظرا لكون ديوان الشاعرة شقراء المدخلي (أكاد أراني) من أحدث الإصدارات الشعرية المطبوعة مؤخراً؛ ولكونه الإصدار الأول للشاعرة؛ مما يعني عدم تشكل صورة نقدية سابقة إجمالية عن نتاج الشاعرة؛ إلى جانب اعتبارات أخرى؛ منها الطبيعة الفنية، والنهج الشعري بالديوان الذي يجمع بين نمطي القصيدة الشطري (العمودي) و (التفعيلي)، جاء اختيار هذا الديوان ليكون الأنموذج بهذه الدراسة.

موضوعة (الذات والآخر، الأقنعة والمواجهة) في ديوان أكاد أراني:

من خلال مراجعة قصائد ديوان (أكاد أراني) تبدو عدة مؤشرات أولية تفصح عن عدد من الاختلافات بين ما هو ظاهر وما قد يكون كامنا خلف الظاهر. فعلى سبيل المثال تَظهَر جميع القصائد في الديوان مصفوفة على طريقة (صف الشعر الحر). بينما يبدي التمعّن في القصائد أنها تنطوي على قسمين يكادان يتساويان في العدد من حيث الشكل الشعري. إذ يحتوي الديوان على عدد سبع عشرة قصيدة شطرية، وثمان عشرة قصيدة تفعيلة، بما مجموعه خمس وثلاثون قصيدة. ومن هذه المؤشرات دوران عدد من القصائد في قوالب مضمونية، تتكرر الكتابة ضمنها فيما يشبه الأقنعة؛ كفضاءات الكتابة عن الكتابة ذاتها، وفضاء الرؤيا والأحلام، وفضاء الأساطير

. الذات في الكتابة النسوية، أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق، دراسة نفسية أسلوبية، رسالة ماجستير إعداد: تعزبين، زهرة ، شاريخ، الوزيرة ، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، السنة الجامعية 2013-2014.

. صورة الرجل في شعر المرأة في العصر العباسي، حمايدة، إبراهيم أحمد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين 2013م.

. الآخر في شعر النساء في العصرين الجاهلي والإسلامي، مهنا، أحمد سلمان عبد الله، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين،2017م.

النسوية هجرة المفاهيم وتعدد السياقات، البازعي، سعد، محاضرة ألقيت في منصة كلمات دولة الكويت على الرابط التالي: https://youtu.be/bcscGSeiLY4

والتاريخ القديم، و(الفضاءات الحرة اللاوعي)؛ وغيرها من الفضاءات. مقابل قصائد أخرى لا تتلبس بالأقنعة، وتتخذ شكل قصائد المواجهة للذات والآخر. الأمر الذي يوحي بفرضية انبثاق قصائد الديوان عن لحظتي كتابة واشتغال نصي مختلفتين عن بعضهما. لحظة الذات المترددة التي تنجز دلالات مخاتلة مختبئة خلف مجموعة من الأقنعة والحيل الكتابية، التي غرضها إبقاء الدلالات مواربة. ولحظة أخرى جريئة مواجهة؛ لا تتوانى عن كشف كل ما تراه بالآخر من خلال المعطيات النفسية والاجتماعية والتعالقات القرائية.

أقنعة الذات:

قناع الكتابة:

تبدو الكتابة ذاتها وعوالمها أحد المضامين التي يلامسها قارئ ديوان (أكاد أراني) للشاعرة شقراء المدخلي. وهو ما يتضح منذ استهلال الديوان بالقصيدة القصيرة الأولى (فاصلة) التي تقول فيها الشاعرة:

"كن ما تشاء/ فهذه الألواح فارغة /ووحدي أكسر الأغلال عن لغتي /وأهرب للمجاز"([1]).

وفي قصيدة (وجع السنابل) تقول:

"تعال نقتسم القصيدة/ لي رغيف أسمر كالأرض/ لي وجع البلاد وجوعها/ ولك الكلام؛ فرتّب الأقواس/ واغرس ما تشاء من الكتابة في رغيف بلاغتك"([2])... إلى أن تقول في نهايتها:

"يوما ستخترع القصيدة أوجها/ وسيبلغ المعنى مداه"([3]).

وفي قصيدة صمت تقول:

"مثل الحقيقة/ أنزف الكلمات/ محتشدٌ بها لون الفراق وطعمه/ سوداء داكنة الحروف ومُرّةٌ كشتاتنا/ لم يحترق في ليل عتمتها سوايَ/ ولم يفزْ بغرام لكْنتها أحدْ"([4]).

إلى أن تقول في القصيدة نفسها:

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني، ص 7.
([2]) المصدر السابق قصيدة وجع السنابل ص21 .
([3]) المصدر السابق ص25- 26.
([4]) المصدر السابق ص 37.

"الشاعر المنسيُّ قلبي/ أثقلتْه همومه/ فمضى يرتبها على الجسد الغريب/ ويسترد فصاحته..."([1])

ما الذي تريد الشاعرة إيصاله في هذه القصائد وغيرها من القصائد التي تتقنّع خلف حقول الكتابة الدلالية: (الشعر والقصيدة، والكلمات والحروف، والصور والمجاز، اللغة والفصاحة واللكنة، علامات الترقيم الأقواس...)؟ هل كانت الشاعرة إبان كتابة هذه المقاطع تعيش مرحلة تردد إزاء الإفضاء بدلالات معينة مباشرة، ومن ثم فضلت التشرنق في مثل هذه الصور والرؤى التي تتمحور وتتحلق حول تصوير عملية الكتابة ذاتها، وتصوير مشاعرها من خلالها؟ وكأن ما تود قوله لا يخرج عن دائرة المجاز اللغوي. فليس ثمة أغلال سوى أغلال اللغة، وليس ثمة مهرب سوى من خلال المجاز. ومن ثم يغيب تكثيف دلالات الشعور بالألم والوجع والهموم التي وردت بشكل ضمني عابر ك (لي وجع البلاد) و(...قلبي/ أثقلتْه همومه).

الفضاءات الحرة اللاوعي:

كثيرا ما تطالعنا في ديوان (اكاد أراني) مفردات وتعابير الخمرة والنبيذ والكؤوس. أحيانا بأبعادها المجازية وأحيانا بمدلولاتهما المباشرة. وهي من وسائل تخفي الذات الشاعرة خلف هذا القناع الذي يتميز بالمرونة وازدواجية القراءة مثله مثل حقل الكتابة. ويمكن رصد هذه التعبيرات في قصائد مختلفة على امتداد الديوان: منها قولها:

"بحق خطيئة الأقداح/ يا صهباء صفّينا/ وصبي من صبابتنا/ بكأس الليل واسقينا"([2]) و"في البدء أنكرت الغمامة ظلها/ شرب النخيل كؤوس عزلته"([3]) و:"يعصرن كرم الغرام الشفيف/ ويسكبن خمرته في الخيال"([4]) و:"ذا نبيذك غارقاً في التيه/ هذي بحة الأغلال/ نائمة بصوتك/ فابتهج/ واملأ كؤوسك من رحيق الضوء/ واسكب للبعيد بلاغتك...([5])."

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 37
([2]) المصدر السابق ص 107.
([3]) المصدر السابق ص9
([4]) المصدر السابق ص13
([5]) المصدر السابق ص 61

إلى غير ذلك من الأمثلة المشابهة لهذه الأمثلة([1]) التي يجمعها هاجس التوق للانفلات من سطوة الوعي، وانعكاس رغبات الذات الخبيئة بانفصال ولو مؤقت عابر عن عوالم الواقع المحبط، فيما يشبه فواصل من أحلام يقظة قصيرة، تتخلل مقاطع القصائد؛ تمنح الذات أنفاسا حرة من القيود التي تثقلها.

قناع التصوف والتشرنق حول الذات:

يحار من يقرأ قصيدة (طفولة) قبل أن يصل إلى السطر الأخير فيها؛ ومن ثم يتسنى له الجزم بهوية المحبوب المخاطب في القصيدة. أ هو المحبوب الرجل؟! أم هو الذات الإلهية على سبيل الشعر الصوفي. تقول الشاعرة في قصيدة (طفولة):

"قلبي/ كزهرة ياسمينْ/ نمَتْ على كتف الحياة/ وملامحي/ كالأقحوان/ زها بآية من سقاهْ/ شِعْري/ سبيل العارفين /إلى مدارات الإله/ وكمال/ أغنيتي حلولك/ حين تجمعنا الصلاة/ يا سدرة/ العشق الأثير/ دمي تعثّر في عراهْ/ وجهي/ أضاع طريقه/ وتنصلت مني خطاهْ/ قلبي/ يقدمني إليك/ وأنت أول من أتاه/ وجدٌ/ تصعّد في عيونك/ جلَّ أن تهوي سماهْ "([2]).

منذ عتبة العنوان يتبين ارتداد الذات على نفسها في دورانها المتصوف. حيث عالم الطفولة معادل البراءة والنقاء، ويتعزز ذلك ببداية القصيدة من اختيار القلب جوهر الذات ونقطة الصفاء فيها، واختيار عنصري الياسمين ببياضه، للقلب، والأقحوان بعنفوانه البرّي لملامح الشكل، وكيف أن هذه النشأة انعكاس ومرآة لمن يشكلها في تلك المراحل البريئة. غير أنها في مرحلة ما بعد ذلك التشكل والنشأة –مرحلة الوعي بالذات– يأتي الاعتداد والاعتزاز بالذات من خلال أصفى وأنقى أفعالها (الشِّعر)، الذي تسلكه في مداره الروحي الأسمى بسلسلة من المفردات (سبيل العارفين، مدارات الإله، كمال الحلول، سدرة العشق، الوجد والتوحد بالصلاة).

وفي قصيدة (زحام) يلتبس على قارئها من هو المعشوق المخاطب! أ هو الرجل أم الوطن؟ حيث تقول الشاعرة فيها:

([1]) انظر المدخلي، شقراء، أكاد أراني:الأمثلة المشابهة:"وكأس من نبيذ[...]، كيف أكون من خمرك؟". و:"صبوا كؤوسهم العتيقة في اليباب وأوغلوا"و:"تمضي إليك ترتب الغيمات في كأس ابتهاجك"و:"خذ الليالي كأسهنّ وسكرهنّ" و:"كأسان صُبَّا في المساء، فأطلقا فيه المدى، كأس يجف صبابة، كأسٌ يفيض به الندى".

([2]) المصدر السابق ص 57.

"لا/ لستُ/ وحدي/ حولي منه أسرار/ وفي الفؤاد وفي العينين تذكار/ أرى/ انتصاراتنا/ الأولى/ هزائمنا/ وكيف فينا نمت للحب أطوار"([1])... [إلى أن تقول]:"مليئة/ بتفاصيل له احتشدتْ/ في خاطري وطوتها عنه أستار/ معا/ نكون/ وإن أغلقت نافذتي/ وحال ما بيننا درب وأسوار/ غرامنا/ مثل عهد الله/ ناصعة/ آياته، وله الأشواق أنصار/ لا/ لست/ وحديَ/ نور الله في خلدي/ أحيا به ومعي أنسٌ وسمّارُ"([2]).

مثل هذه المقاطع المتشرنقة حول الذات والمبالغة في الالتفاف بها تبدو قناعا آخر تتمترس فيه الذات الشاعرة وتفضل الدوران داخل عوالمها، لما تمثله من حماية لها، من أية تأويلات من شأنها أن تقحمها في مواقف واضحة.

قناع (الرؤيا) الالتباس بالأسطورة والتاريخ:

لقناع التاريخ والرؤيا بعامة مركزية حضور لافت في الديوان؛ فمن الرؤيا اشتُقت عتبة عنوانه الرئيس (أكاد أراني) وهي الرؤيا الملتبسة والممتزجة بفعل الشك (أكاد)؛ مما يعزز عدم القطع واليقين. وللرؤيا في قصة(يوسف) مركزيتها الخاصة في ديوان (أكاد أراني). وهي المركزية التي ستلقي بظلالها على تمثلاتٍ وتقاطعاتٍ عدة مع مفاصل تاريخية؛ تنثرها قصائد الديوان؛ وكأنها تشظيات حلمية تمنحها حرية القفز من حقبة إلى حقبة، ومن رؤية إلى رؤية؛ على النحو الذي تجسده قصيدة (بعض حكايا بابل) التي يذهب عنوانها إلى التاريخ القديم حيث الأساطير البابلية والسومرية، و تبدأ بحوار مباشر بين الذات الشاعرة والآخر الحاضر هنا في صورة المحبوب:

"أشار لطاحونة الوقت/ في معصمي قال: إني سأمضي/ قلت: خذ ما تشاء/ من الحزن/ وامض وحدك/ لستُ مهيأة للبكاء"([3])... وتستمر القصيدة في مخاطبة (المحبوب) ومناداته في كل مقطع بـ (تعال) لتنتهي القصيدة إلى الاشتباك والتداخل في كل الرؤى؛ وأن سبب هذا التداخل هو ما ينطوي عليه شعور الحب نفسه من متضادات:

"تعال/ لنقتسم/ النهَر السومري/ لنخلق/ للطين وجها/ جديرا بميلاد أنثى/ كتلك التي اورثتك العناء/ تعال/ فأصل/ التناقض/ أصل/ التباغض/ أصل انفعال القصيدة/ أصل/ القصيدة/ حاء وباء"([4]).

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 49.

([2]) المصدر السابق ص 51

([3]) المصدر السابق ص 31

([4]) المصدر السابق نفسه.

وفي قصيدة (ترنيمة لضوء ماثل في الظلال) تتماوج الرؤى ما بين رمزية يباس السنابل في رؤيا الملك بقصة يوسف عليه السلام، إلى رمزية (التفاحة) و(يسوع)([1]). ونجد التداخل ذاته في تناصات متلاحقة في قصيدة (وجع السنابل) باستحضار التاريخ وقصص الأنبياء والحضور المكثف لرؤيا الملك في قصة يوسف:

"إني أراني أعصر المعنى فيشربه المجاز/ أرى طيورا للبعيد تقاذف القلق الفتات/ أرى السنابل يابسات/ افتني في بعض حزني/ ليس لي عرش العزيز/ ولا أرى سبعاً سمان"([2]). ثم تتحول فجأة إلى تمثل رؤية بصرية لـ(زرقاء اليمامة):

"زرقاء أبصرت الرجال معمّمين بحتفهم/ رأت الغصون/ تخبئ الآجال/ خلف ظلالها..."([3]).

وتأتي قصيدة (هجرة) لتكمل قناع (الرؤيا)، وتعزز حضورها المركزي. من خلال اتخاذها من مناجاة يوسف قناعا يوظف ظلم الإخوة، لما تود الذات أن تبثه من رؤى:

"يعقوب/ يعلم أن إخوتك/ الذين تقاسموا معك النبوة/ لم يكونوا مخلصين بقدر أنت/ وأن رؤياك اكتمال للمشيئة والعذاب/ يا يوسف احفظ/ سرَّ رؤياك العظيمة/ ليس للإخوان معنىً واضح كالأنبياء"([4])... وتستمر مقاطع القصيدة إلى أن تقول في خاتمتها:

"يا يوسف الصديق/ أرضك لم تكن أُمًا رؤوما/ فابتعد وابحث عن الوطن المعاد"([5]).

إن هذا التجوال في المقاطع السابقة –ما بين البدء من التاريخ القديم منذ بدء الخليقة، مرورا بالحضارات ذات الموروثات الأسطورية، في قصيدة (من حكايا بابل) والتنقل ما بين رؤيا وأخرى في قصص الأنبياء، ومزجها بالرؤية البصرية الخرافية (لزرقاء اليمامة) في قصيدة (ترنيمة لضوء ماثل في الظلال) ومركزية (الرؤيا) واستحضارها وتوظيف ما فيها من مدلولات (كالسنابل اليابسات) وتكرار عبارة (إني أرى) في قصيدتي: (وجع السنابل)و(هجرة) –هذا التجوال والتنقل والمزج هو تكريس لحضور الرؤيا بتشظياتها الحلمية، بوصفها قناعا يوفر الاحتمالات المتعددة الدلالة، يبقي المضمون في إشاراته الحرة المنفتحة على عدد من القراءات ومستويات التأويل،

([1]) انظر: المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 28-29.
([2]) المصدر السابق ص 23-24.
([3]) المصدر السابق ص19-20.
([4]) المصدر السابق ص 19.
([5]) المصدر السابق ص 20.

التي يلتقي بها قناع الرؤيا مع الأقنعة السابقة (الكتابة، واللاوعي، والتصوف والتشرنق)؛ الأمر الذي يسهم في إبقاء الذات على حالة توارٍ وتردد مستمر في منطقة رمادية، لا تتضح فيها رؤيتها الواضحة لنفسها وللآخر.

المواجهة:

تتخذ مقاطع وقصائد المواجهة؛ أكثر من بعد. فهي لا تعني فحسب؛ نزعة رفض الإذعان، لكثرة القيود التي تحيط بالذات الأنثوية، والتوق للانعتاق منها، مع التركيز على إبراز الجانب السلبي في الرجل؛ ومواجهته بذلك بوصفه الآخر المتسبب في الكثير منها، إن لم يكن كلها. بل إن المواجهة في جانب ليس باليسير منها؛ تجسد رغبة كسر حاجز الخوف والتردد التي سيطرت على فضاءات التعبير المتوارية خلف الأقنعة. ومن ثم فالمواجهة في أحد أهم أبعادها تعني الانطلاق والمضي في التعبير بكل طلاقة وحرية عن مشاعر الحب والعاطفة تجاه الآخر؛ في فضاء بوحي. بصفة أن هذا المستوى هو أول درجات السلم في الصعود نحو طريق المواجهات الواضحة.

الفضاء البوحي: (أفق التساوي في حق البوح والتعبير عن الذات):

من أكثر ما يلفت النظر في عدد غير قليل من قصائد ديوان (أكاد أراني) تلك الجرأة في البوح التي تتخطى حدود المألوف في أسلوب وطريقة الإفصاح عما تكنه أنثى لرجل من مشاعر الحب في مجتمع محافظ، تسيطر على بعض أفراده ذهنيات القراءة المتربصة، التي لا تفصل بين الفن والواقع. حيث نجد تجاوز ذلك كله في عدد من قصائد ديوان (أكاد أراني) إلى تكريس أنماط من طرق الإفصاح الجريئة، عما تكنه الذات الشاعرة الأنثوية من مشاعر حب تجاه الرجل المحبوب.

عتبة العنونة وأدوات الندِّيَّة في إبراز الذات:

تبدو الملامح الأولى لهذا المستوى من فضاء البوح من خلال اختيار بعض العناوين المثيرة للقصائد في الديوان منها (أحبك، غواية، شهوة) فمثل هذه العناوين –إذا ما أخذت من منظور المؤثرات الخارجية على المبدع – فهي تبدو أمراً معتادا في سياق استخدام الشاعر الرجل لها وتوجهه بها إلى الأنثى، على الرغم من أن لبعضها حمولات دلالية اجتماعية تجعل من استخدامها محل اشتباه بإيحاءات غير محبذة الاستخدام. لذلك حين يأتي استخدامها من قبل شاعرة متوجهة بها إلى رجل؛ فإن استخدامها حينئذ يجعلها عرضة للاشتباه أكثر. ولا سيما

في محيط مجتمع محافظ، يصعب فيه أن يتقبل جرأتها الزائدة في قول الشعر بهذا النمط من الغزل الصريح الموجه إلى الرجل.

وبالرغم من كل هذه المؤثرات والمحاذير السياقية فإن الديوان يعج بالمؤشرات الأسلوبية التي تؤكد قصدية هذا النهج الغزلي الصريح؛ كالإكثار من صيغ فعل الأمر، وضمير المخاطَب، وتاء الفاعل، وهي صيغ تجعل الحديث متوجها بكل وضوح إلى الرجل. فمن أمثلة الأول، الإكثار من صيغ الأمر: تكرار الفعل (تعال) في بداية كل مقطع بقصيدة (وجع السنابل)([1]) ومنه قولها في قصيدة أخرى:

"لكل أولئك/ آتي إليك/ انتخبني/ وخذني/ إليك/ أنا/ بنت/ حواء أجهل نفسي/ وأعلم أني أعود إليك"([2]).

وأما الإكثار من الإسناد لضمير المخاطَب، وتاء الفاعل؛ فتجسده قافية وروي القصيدة السابقة، وتجسده كذلك قصيدة (على أعتاب عام جديد) التي جعلت رويها كاف المخاطَب:

"عام/ يطل/ وقد نفضتَ/ من الأسى القاني يديك/ وغسلتَ/ عن وجه النهار/ ملامحاً شاخت لديك/ وركضتَ/ تدفع/ في شرايين/ القصيدة/ كل أشواقي إليك"([3]).

وتجسده كذلك قصيدة (أحبك) التي تستهلها بجملة:

(هواكَ حماقتي الأولى/ وذنبي الآخرُ الآتي"([4]).

قاموس الجسد:

في هذا المستوى من ملامح وإرهاصات جرأة التعبير تُلاحظ ظاهرة انتشار مفردات قاموس الجسد والإغراء على امتداد عدد من قصائد الديوان إما في الحديث عن الهموم الأنثوية بشكل عام، وإما في الحديث عن

([1]) انظر: المدخلي، شقراء، أكاد أراني، قصيدة وجع السنابل ص 21.
([2]) المصدر السابق ص 17.
([3]) المصدر السابق ص 85
([4]) المصدر السابق ص 75

الحب بشكل خاص. فمن الأول: قولها:"في البدء إنسانان ضمهما عراء واحد"([1])، وقولها:"كحيرتها حين يأخذها آدم للفراش...لتخرج من عريها نفسها"([2])"،

وقولها:"حين تدري وقد سقط الغيب عن سرها..بأن لها جسداً كالرخام"([3]).

ومن الثاني حين يكون الكلام عن الحب بلباس المجاز:

"في الليل كل حدائق النسرين تهفو للعناق، وكل أوراق البنفسج تشتهي مسَّ الكلام([4])."يد الفلاح/ لم تربط/ مشدَّ الصدر للأزهار/ لم تمنع/ مسيل العطر/ بين مسارب النجوى/ ولم تطبع/ خشونتها/ على جسدٍ من الحلوى"([5]). "عصائب الفل على ناهدي/ والعطر حولي يبعث الوشوشة"([6])، "والأغنيات ترتب شهوته للتمزق ما بين ماء وماء"([7]).

إن مفردات– (العناق، ومشد الصدر، والنهد، والمسّ، وعراء وعُري، والجسد الرخامي، أو جسد من الحلوى، وشهوته...) وإن بدا بعضها من خلال سياقاتها السابقة مستخدما في صور مجازية؛ –فإن هذا الاستخدام المجازي لم يخف حس الإيحاء بالخصوصية الجسدية التي التقطت منها تلك الصور؛ وبالتالي فهي تجسد في إجمالي تكرارها وانتشارها عبر قصائد الديوان قناعا لملمح يتظافر مع غيره من الملامح السابقة التي تكرس جرأة التعبير، وترفع من سقف فضائه. وكأنها تمهيدات لحالة الذروة التي سيصل إليها هذا الفضاء البوحي؛ على نحو ما سيتكامل فيه نموذج قصيدة (غواية).

في قصيدة (غواية) لم تعد المفردات والعبارات تتلبس لبوس المجازات والصور الخيالية التي تذوب فيها؛ وتخفف من عناصر الإثارة بها حينما تُسند لعناصر الطبيعة، أو غيرها من الحيل والأقنعة الكتابية. فالقصيدة تحكي وترصد لحظات وتفاصيل شديدة الخصوصية في لقاء بين حبيبين، وجاءت تقنية القصة الشعرية التي اعتمدت عليها بنية قصيدة (غواية)؛ لتضفي عليها المزيد من التماسك والتشويق والثراء بالتفاصيل. وتبدو الجرأة أكثر من

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني، ص 11

([2]) المصدر السابق ص 15

([3]) المصدر السابق ص16

([4]) المصدر السابق ص83

([5]) المصدر السابق ص80

([6]) المصدر السابق ص77

([7]) المصدر السابق ص 31

خلال اختيار العنوان (غواية) ثم باختيار موقع ومنظور الراوي في القصيدة([1])؛ الذي يروي بضمير الغائبين. كي يتمكن من توجيه سير الأحداث والتفاصيل في القصيدة القصة كيفما تريد، ويرسم الصورة التي يريدها لكل من الطرفين (الأنثى والذكر) جاعلا من شراكة الأنثى في هذه القصة والموقف صورة أخرى؛ تحتفظ فيها بأدق لحظات وعيها. فيما يبدو الآخر على خلاف ما اعتاد أن يكرس فيها صورته وخاصة في مثل هذه المواقف. تبدأ القصيدة بـ:

"يمران عبر حرير السرير/ وتجمعهم رغبة واحدة/ يمرر خصلاتها في يديه/ تموج كما النسمة الشاردة/ يحث إلى ناهديها...وصولا إلى ختام القصيدة بـ:"تئن فيمضي إلى حتفه، وتمضي إلى غيها راشدة"([2]).

ولعل في هذه الخاتمة ما يفصح عن القصدية التامة في الذهاب إلى هذا المدى من البوح والاعتراف والتحكم في الآخر في (لعبة الغي بمنتهى الرشد) بحسب تعبير القصيدة، التي وُظفت فيها معظم الحواس؛ الأمر الذي جعل منها تمعن أكثر في التوصيف، وإبراز خضوع الآخر للذات. وهذا قد يكون من باب رد الفعل المواجه الرامي إلى "نفض غبار الانتظار الذي خلفته النظرة الذكورية المتعصبة"([3]). وقلب معايير القوى والأدوار؛ في تصوير نمط العلاقة بين الطرفين. ولعل في اعتماد القصيدة على النفس السردي إيحاء متعمد باختلاف نسق العلاقة؛ فالأنثى هنا ليست التي تحكي لتطيل لحظات حياتها؛ بل هي المتصدية لدور شهريار، وهي المتحكمة فيه؛ فمصيره، وحتفه رهن يديها..

وبذلك تتضح في هذا المستوى من فضاء البوح مدى الرغبة وإصرار الذات، على الذهاب بحق الكلام والتعبير عن المشاعر والعواطف إلى أقصى الحدود التي يمكن لها أن تذهب إليها؛ في كسر متعمد للقيود التي تم تكريسها. وهو ما ستسعى قصائد أخرى في الديوان إلى محاولة تعزيز الإقناع به، ولكن من طرق أخرى مختلفة، معتمدة على الحجاج والقياس. وبخاصة قصيدة (من ألواح التكوين) التي اختير لها هذا العنوان الضارب في القدم، واختير لها أن تتصدر صفحات الديوان الأولى.

([1]) نمط الراوي هنا بحسب تقنيات السرد هو الراوي العليم. انظر: القاضي،محمّد، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس ط3، 2003. أنماط الرؤية ص60.

([2]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 47-48 تتمة المحذوف من القصيدة: (ناهديها الشفاه/ ويهطل كالغيمة الباردة/ تئن/ فيقطف من جمرها/ كما تقطف الكرمة الناهدة/ ويرشف/ من شفتيها الرحيق/ ويلقي السلام على المائدة/ تغمغم/ بالشوق في سمعه/ فيسمعها الآهة الصاعدة/ ويشربها/ غيمة/ غيمة/ لتحتشد السحب الراكدة/ تئنّ/ فيمضي إلى حتفه/ وتمضي إلى غيّها راشدة).

([3]) مسعي، نهاد، النص النسوي، (مرجع سابق) ص253.

حيث لا أقدم من هذه الإشارة إلى قدم النشأة مثلما يبدو عليه العنوان؛ عبر ما تمثله (ألواح التكوين) من رمزية العودة إلى منشأ الحياة البشرية الأول، ثم عبر ما سيتم استحضاره من رموز مستلة من ذلك التاريخ الموغل في القدم بمقاطع القصيدة؛ من أجل العودة إلى ما قبل اجتراح الخطيئة الأولى التي ترتب عليها انشطار العالم إلى شطرين ذكوري وأنثوي.

تستلهم قصيدة (من ألواح التكوين) قصة آدم وحواء وتعيد النظر فيها من زوايا الرؤى التي تود أن تبثها فيها من منظور الذات، وبالاعتماد على المقايسات الحجاجية والمنطق المتخيل؛ الذي يسترجع تفاصيل وسياق نشوء العلاقة وتشكلها، بين أول إنسانين بهذه الحياة؛ حيث مفهوم المشاطرة والمشاركة المنطقية الذي يفرض نفسه على الفعل والنتيجة:

"في البدء/ كان الجرح/ ثم تفتق النعناع عن شجر/ تقادم في الغواية ذنبه/ حتى تداركه السجود..."في البدء/ إنسانان/ ضمهما عراء واحد/ فاستنهضا الأغصان/ صاغا من جدائلها سماءً/ ثم حطا في الفراغ/ في البدء كانا عاشقين/ وكلما دنت النهاية/ أعلنا نكأ الجراح/ وأسقطا ثمر الجحود"([1]).

تمعن الصيغ والتراكيب التي تعتمد عليها القصيدة في تقديم رؤية تنص على استواء الشطرين في الفعل دون انحياز لتحميل المسؤولية على طرف. وذلك ما يبدو من خلال اسناد الأفعال لألف الاثنين (استنهضا، صاغا،حطا، كانا، أعلنا، أسقطا) فكلاهما مشترك في الفعل والمسؤولية، التي حدثت في ذلك الماضي السحيق؛ وعليه فلا داعي لتكريس نسق يكون وحده مسؤولا عن اجتراح الخطيئة؛ ما داما مشتركين في كل خطوة بدآها منذ البدء.

وهي الرؤية التي تسعى لتعزيزها في موقف آخر وقصيدة أخرى، تجلي فيها الذات عن استعدادها للقبول بالمساواة؛ فيما لو قُدر للشريكين العودة إلى الموقف والحالة نفسيهما، حين تطلب من الشريك في قلب متعمد لرمزية (الجنس المتسبب بالغواية) بأن يكون هو (تفاحة أخرى):

"يا أنت كن تفاحة/ أخرى/ ليغفر جوع/ واصعد/ لتمتحن/ الخطيئةَ ربُّها/ وضجيجها مشروع/ أنا/ أيها الآتي/ من اللاشيئ/ مغفرة وأنت يسوع"([2]).

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 9-11

([2]) المصدر السابق ص 28-29

فضاء المكاشفة: (المنظور النسوي للذات والآخر):

تتجلى مواجهة الآخر بصورته وفق خطوات تبدأ من مهمة إعادة رسم صورة الذات أولا في أنموذجها المثالي الذي كانت عليه؛ قبل أن تطالها أصابع تشويه الآخر، ثم بنفي كل شُبه التشويه؛ وصولا إلى لحظة مكاشفة الآخر بذاته، وأنه المسؤول عن هذه الصورة التي يتبنى الديوان مهمة إعادتها إلى عالمها النقي.

قصيدة (نساء) الذات النسوية الجمعية:

تبدأ قصيدة (نساء) بمدخل شبه أسطوري يصور مصدر مجيئ النساء من الغيب:"يجئن من الغيب/ يهبطن مثل الغمام الخفيف لأقدارهن" تبدو صورة النساء بوصفهن معادلات البراءة والنقاء وأحلام الصبايا الطفولة بحياة مثالية، ومن فرط هذا الحضور البهي"بهنّ تشابك كل الغصون/ وتزهر كل الورود/ وتشدو على همسهنّ البلابل"([1])... إلى آخر سلسلة الصور التي تنتهي بما تقوله المرايا عنهن وعن فرط جمالهن"تقول المرايا/ تعالى/ الإله/ الذي قدّهنّ/ وآثرني بالعناق الطويل"([2]). ويُلاحظ على القصيدة خلوها من أية إشارة ولو عرضية إلى الآخر، وصفاؤها واقتصارها على صقل صور النساء في تعبيرات بديعة، منذ الهطول الأسطوري على هذه الحياة، وحتى اصطفاء المرايا وحدها لهن بعناق جمالهن الطفولي العذري.

هكذا تبدو صورة النساء المثالية لدى الذات؛ غير أن هذه الصورة بحاجة إلى خطوة أخرى تتصدى لجلي ما علق بصور نماذجها الفردية من شوائب علقت بها؛ لا لإثبات الطهورية المطلقة التي تتسم بها صورتها الفردية فحسب؛ وإنما إلى التسامي بها إلى صفة ومرتبة أعلى.

من هنا تستهل قصيدة"مشهد لقيامة لم تكتمل"([3]) عباراتها بالصفة (قدسية). وهي السمة التي تتقاطع مع صور موغلة في استقصاء تاريخ هذه الصفة. تبدأ من العودة إلى إثبات طهورية أكثر موضع ارتياب يمكن أن يمس صورتها؛ حيث سيرها بالدرب الطريق وحيدة، وكيف أن هذا السير يربك الطين، وأن الخيول (العاديات) تسل منها حنينها:

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 13

([2]) المصدر السابق نفسه.

([3]) انظر: المصدر السابق ص 111-113

"قدسية/ في الدرب/ تربك طينها/ وتسلّ/ منها العاديات حنينها"

ويأتي استحضار العاديات هنا لفتح احتمالات المعنى على سرعة وجدية السير، أو الشجاعة والاستعداد للمواجهة عند أي طارئ في أية لحظة، ونفي احتمالات الضعف. واللافت للنظر في هذه القصيدة أنها كسابقتها مشغولة بنحت صور الذات والدفاع عنها؛ دون أن يكون فيها أدنى حضور للآخر. وأنها توغل في نفي كل ما هو عالق باللاوعي من شوائب تسببت في تشويه صورة الذات النسوية؛ والنفي هنا بمثابة الانفجار والثورة التي (تصلب) وتطهر من كل تشويه خطيئة ماضية، وتبشر بكل مستقبل مختلف:

"هي ثورة الأمشاج/ كل خطيئة مصلوبة فيها/ تبارك جينها/ تتساقط/ الأجساد/ دون عرائها/ والغيمة الحبلى تعبئ سينها"([1]).

إن الذات هنا لا تتردد في التصدي للترافع مدافعة عن أكثر مواضع الجسد عرضة للتهم، سواء أكان ذلك بالأمشاج والجينات التي تتكون بالرحم، أم بتحويل علامات الاتهام (الحبَل) إلى صور مفعمة بالثقة والتفاؤل بالمستقبل.

مواجهة الآخر بصورته:

بدت الثورة في القصيدة السابقة حدثا ينطلق من أقصى الأعماق لإعلان طهارة الذات النسوية من كل خطيئة؛ والثورة نفسها تصبح عنوان قصيدة تبدأ فيها الذات الأنثوية المحبة بالثورة على الآخر تعلن فيها مكاشفته بكل ما تسبب فيه من انتزاع لصور براءة الأنثى:

"ها جئتُ لا شوقاً إليك/ ولا حنينا للمرايا المثقلات/ بعطر صوتك/ جئت ناقمة عليك/ أعد لي الأسماء والطرقات/ خصلات الهواء ومعطفاً من غزْل أمي"([2]).

تحمّل الذاتُ هنا الآخرَ مسؤولية فقدانها لعوالمها النقية الأولى التي لم تكن تعرف فيها سوى البراءة المقترنة بعطف الأم، هذه العوالم التي كانت تعيش فيها أحلامها بشراكة حياة مع محبوب قلبه من طفولة بيضاء؛ ولما غادرتها اصطدمت بالصورة الحقيقية للمحبوب، التي تحول فيها إلى صورة آخر تثقل قلبه (الأبيض) نارُ الغيرة والشك؛ وتزرع يداه الأسى، ومرارة الكلام المر الجارح. مخلفا لها جحيما من الليالي؛ تكابدها بمرارات الصبر.

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني ص 111

([2]) المصدر السابق ص91

ولذلك لم يعد لها غير ثورتي قلبها وهواها يتمان نقمتها عليه. بعدما صار آخراً كغيره من الآخرين الذين مهما تمظهروا بالحب والصداقة والقرب من الذات البريئة؛ إلا أنهم بالنهاية مزيفون:

"فليذهبوا/ حيث الهوى/ بضجيجهم يتمثل/ ما عدت/ أحسن زيفهم/ أنا في الحقيقة أجمل"([1]).

ومثلما كان للنساء صورتهم الجمعية؛ فإن لهؤلاء الآخرين أيضا صورتهم الجمعية، وفكرتهم ونزعتهم التي يجترونها منذ القدم مثقلة بالأساطير؛ ومثقلة بغيرها من المسوغات التي تتذرع بصون وحماية تلك الذات:

"هي/ نزعة الماضين/ نحو فنائهم/ شاخ الفناء بها وأرهق لينها/ يصطادها/ غول الأساطير/ التي انتُبِذت لتعصمَ دينها"([2]).

قصيدة جمود: الذات النسوية من الحلم إلى الاستسلام:

يأتي الوضوح الكلي لموقف الذات في قصيدة(جمود)([3])بصفته موقفا يجسد العمد والقصدية في تمثل المنظور النسوي بدءا من عتبة الإهداء، والجمل الأولى، وصولا إلى آخر سطر في القصيدة. فمنذ عتبات النص الأولى، يتكشف تمثل المنظور النسوي جليا. حيث العنوان الذي ستتضح هيمنته وتقاطعه مع معظم أجواء القصيدة؛ ثم الإهداء الذي جاء نصه:"مهداة إلى روح الشاعرة فدوى طوقان".

تبدأ القصيدة بجملة تعزز دلالة العنوان (جمود): هي جملة "كل شيء على حاله"؛ التي تتكرر أربع مرات في أربعة مواضع مختلفة متفرقة من القصيدة، مما يشيع انطباعا بالسكون والثبات، واللاجدوى. وتستهل القصيدة مقاطعها بما يوحي بأنها مناجاة، أو رسالة اعتذار مطولة إلى الشاعرة فدوى طوقان (ابنة التين والبرتقال).

بعد البداية التي تجسد سكون الحياة بشقيها الجامد والمتحرك:

"التماثيل ذات التماثيل/ والأزقة/ والمطر القرمزي".

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني، ص 75

([2]) المصدر السابق ص 112

([3]) انظر: المصدر السابق ص53-56

تتدافع الجمل في القصيدة مجلية عن نماذج مختلفة من صور (الذات، والذات الأخرى، والآخر) على نحو هذا النموذج:

"كل شيء على حاله/ شيخة الحيّ/ تبدأ قداسها بالبخور/ تقسّم بين النساء الظنون/ تفرّق في جمعهنّ النعيم/ وتقذف من لا تلائمها بالجحيم"([1]).

"وصوت القصيدة إما تخضّب بالضوء/ فهو انشقاق عن الله والقبْيَلةْ"([2]).

"وكأن الكتاب الذي في يديك/ امحى/ وأن الزمان الذي كنت فيه انتهى/ وأن الإناث توزعن من بعد ثورتك الورقية/ نصفٍ يمارسن طقس الأمومةِ/ نصفٍ تمزّقْنَ مثل الصدى"([3]).

لأول مرة في ثنايا الديوان تنبجس من الذات (ذات أخرى)، لا تشبهها في ملامحها، وهمومها؛ ذات لها طقوسها المختلفة التي تستشف من (قدّاس البخور) وتوزيع الظنون، وتقسيم الذات النسوية إلى شطرين: شطر يكون حظه النعيم، وآخر يكون نصيبه الجحيم.

وأحد هذين الشطرين يرى في صوت القصيدة المضيئة خروجا عن الدين والعرف، الأمر الذي يهدد سلاح المواجهة الوحيد (صوت القصيدة المضيء) بالتقويض.

نمط المواجهة والمكاشفة لا يقتصر هنا على مواجهة الآخر فحسب؛ بل ينطوي على مكاشفة الذات نفسها بانقسامها وتواصل انشطاراتها؛ وابتعادها عن زمن ولحظة الهمّ النسوي الواحد التي بذرت في زمن مختلف ولحظة صارت تبدو أكثر بعدا واستحالة، وأن الهزيمة والخذلان جاءا من الداخل؛ وعوضا عن مكافحة الذات ضد انشطارية الذات/الآخر؛ بات على الذات نفسها أن تكافح انشطارها إلى ذاتين مختلفتين.

إزاء وضع كهذا لم تعد الذات تتحمل السير وفق هذا الحمل والإرث فقد بات الوضع أشبه بكمين وقعت فيه، منذ صدقت بأن تلك الأحلام يمكن لها أن تتحقق. فبات كل ما حواليها، وفي داخلها، يتحول إلى النقيض، حتى الشعور الحب يتحول إلى اختناق، وإلى عقوق. وكل شيء يتحول إلى محض يأس:

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني، ص 53

([2]) المصدر السابق ص 54

([3]) المصدر السابق ص45.

"أي شيء تغيرْ/ غير مجموع خيباتنا والقنوطْ/ الحب في رئتينا اختناق/ ورجع الكمان إذا ما استهلّ عقوق"([1]). حتى القوافي والروي يقتل السكون تدفقهما..

ويصل القنوط واليأس إلى أقصى مداهما، وتختلط المأساة بالملهاة، والمبكي بالمضحك: "أي نايٍ تحبّين كي نكمل الرقص فوق اللهب"؟. هنا تصل الذات إلى منتهاها من الإحباط، والاستسلام لحدوث أي تغيير؛ إنه استسلام الذات لقدرها، والاكتفاء من كل تلك الأحلام بمجرد إثبات الحضور، لا أكثر. بعدما تهاوت كل أشكال الجرأة والأحلام السابقة، التي طالما تمظهرت خلف سين المستقبل حالمة بغد مختلف.

تتحول الذات النسوية القوية الجريئة إلى مجرد لحظة بكاء بين امرأتين تتقاسمان لحظات الاعتراف بالضعف واللا جدوى من كل مظاهر التحلي بالجرأة والشجاعة.

"موتنا جاء قبل الولادة/ قبل اشتعال الخطيئة/ قبل انشطار القصيدةِ فحل وأنثى/ وموعدنا كان بعد اغتيال المواسم في خافقي/ فانهضي/ كي نضمّد أوجاعنا بالنشيد/ ونقسم للعمر أنّا أتينا"([2]).

هكذا إذن ما إن وصلت الذات بعد كل تلك المحاولات الشاقة والجهد الدؤوب في التمهيد والتهيؤ للحظات المواجهة المناسبة وامتلكت الشجاعة المواتية؛ لتفصح عن صورة الآخر في أكثر تجلياتها وضوحا من خلال النصّ على التلفظ بشعور الكراهية تجاهه، والاعتراف بتسببه بشعور الخوف المزمن لدى الذات، وتسببه بكثرة القيود (السلاسل في المعصمين، مزاليج الأبواب الخشبية). وكل ما يؤكد مسؤولية الآخر عن جميع هذه القيود والأغلال للذات النسوية، وما ترتب عليها من مشاعر:

"كل شيء على حاله/ يا ابنة الثلج والاشتعالْ/ رائحة الخوفِ/ لون السلاسل في معصميك/ ومزلاج أبوابنا الخشبي/ الرجال كهيئتهم مذ كرهتِ/ تقعّرهم في الحياة"([3]).

هكذا إذن ما إن وصلت الذات لهذه اللحظة حتى بدا أن انهيارها جاء من داخلها؛ وبدلا من مواجهتها للآخر ترتطم بحقيقة أن عليها أن تبدأ من جديد لتواجه ذاتها الأخرى المنشطرة من ضلعها، وتعود إلى نقطة البداية.

([1]) المدخلي، شقراء، أكاد أراني، ص 55

([2]) المصدر السابق ص56

([3]) المصدر السابق ص 54

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى تتبع الذات والآخر لدى المبدعة السعودية من خلال أنموذج ديوان (أكاد أراني) للشاعرة شقراء المدخلي. وخلصت الدراسة إلى ما يلي من النتائج:

أثّر وضع المرأة السعودية عامة، والمثقفة خاصة؛ وما واجهته من صعوبات وتحديات اجتماعية، على نظرتها إلى نفسها وإلى لآخر.

تبيّن من خلال دراسة الأنموذج (الديوان) أن المقاطع والقصائد كانت تسير على نسقين متقابلين، من حيث وضوح وتخفي منظور الذات لنفسها وللآخر:

النسق الأول؛ نسق التواري خلف الأقنعة الكتابية التي تموّه فيها الذات منظورها لنفسها وللآخر في شكل موارب متردد؛ يتلبس المجازات والأقنعة والحيل الكتابية. بدءا من قناع الكتابة، فالفضاءات الحرة، ثم التصوف والتشرنق بالذات، وصولا إلى قناع الرؤيا الملتبسة بالتاريخ والأساطير.

وفي هذا النسق (الأول) ظهر الحرص على إبقاء الذات في حالة توارٍ وتردد مستمر، بمنطقة رمادية؛ لا تقطع فيها دلالات المقاطع والقصائد برؤى جازمة واضحة عن موقف ورؤية الذات لنفسها وللآخر.

النسق الثاني تجلى عبر القصائد والمقاطع التي شكلت نمط المواجهة، بداية من الفضاء البوحي، الذي اتخذت منه منطلقاً يكشف عن اختلاف الذات في جرأتها على التعبير عن مشاعرها الأنثوية؛ وبدا ذلك عبر:

-توظيف العناوين الجريئة، وأدوات الندبّة، في تخطّ جريء، للقيود التي تفرق بين المرأة والرجل في التعبير عن عاطفة الحب؛ من حيث الاعتماد على توظيف قاموس الجسد. وعدم الاكتراث للخوف والتردد السابقين في مكاشفة ومواجهة الذات والآخر.

-إعادة رسم صورة الذات الأنثوية في بعديها الفردي والجمعي المثاليين. من خلال دفع شبه التشويه التي طالتها من قبل الآخر؛ وصولا إلى المرحلة الأخيرة اكتساب الشجاعة في مواجهة الآخر بصورته.

ظهور تحلي الذات بالشجاعة في الإفصاح عن المشاعر التي طالما ترددت في البوح والاعتراف بها تجاه الآخر؛ فبرز الإفصاح عن مشاعر كراهية تقعّر الرجال، ومواجهتهم بأنهم المتسبب في زرع وتكريس شعور الخوف المزمن منهم، وغيرها من المشاعر السلبية التي تسبب بها الآخر.

اتضح في ختام الدراسة أن مقدارا مما تتعرض له الذات يعود إلى حالة انشطارها من الداخل إلى ذاتين متناقضتين في سلوكهما ومنظورهما:

ذات متواطئة مع الآخر الرجل المتسبب بكل مآسيها، وذات أخرى مقابلة مثقلة باليأس والهزيمة والانكسار، هي التي كانت تقاوم كل حالات التهميش والانكسار والضعف، غير أن صدمتها في الذات المنشطرة منها المتواطئة مع الآخر، حسرت وقلصت آمالها في أن يكون دورها مقتصرا على إثبات موقفها عبر الحضور لا غير.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

- المدخلي، شقراء، أكاد أراني، شعر، سلسلة الكتاب الأول(39) النادي الأدبي بالرياض 2019م

ثانيا: المراجع:

- ابن إدريس، عبد الله ، شعراء نجد المعاصرون، مطابع الكتاب العربي، القاهرة 1394هـ.
- أبو بكر، عبد الرحيم ،الشعر الحديث في الحجاز، دار المريخ، الرياض. (د.ت).
- بوهرور، حبيب، تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، جامعة قطر، كلية الآداب والعلوم، العدد 48.
- الحازمي، حسن حجاب، البطل في الرواية السعودية، دار الجنادرية، الأردن عمان،ط2، 2008م
- الرويلي ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، بيروت ط4 2005
- الصحراء، غادة، شميم العرار(شعر) دار الكتاب اللبناني بيروت 1964م .
- الصويغ، عثمان، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض 1987م.
- عبد الجبار، عبد الله ، التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية، جامعة الدول العربية، معهد الدارسات العربية العالية 1959.
- العوين، محمد عبد الله، فن المقالة في الأدب السعودي الحديث، في الفترة من 1343 إلى 1400، دار الصميعي للنشر والتوزيع، الرياض ط3، 1432-2011م
- الفوزان، إبراهيم، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة 1981م.
- القاضي،محمد، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس ط3، 2003.
- قطوس، بسام، دليل النظرية الأدبية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت ط1، 2004
- مسعي، نهاد، النص النسوي، خلخلة النسقي..مركزية الأنثوي، مجلة بابل للدراسات، الإنسانية،2018، المجلد8، العدد3.
- المناصرة، حسين، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2008

الرسائل الجامعية:

- تعزبين، زهرة، و شاريخ، الوزيرة، الذات في الكتابة النسوية، أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق، دراسة نفسية أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، السنة الجامعية 2013-2014.
- حمايدة، إبراهيم أحمد، صورة الرجل في شعر المرأة في العصر العباسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين 2013م.

- مهنا، أحمد سلمان عبد الله، الآخر في شعر النساء في العصرين الجاهلي والإسلامي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين،2017م.

مواقع الانترنت

- النسوية هجرة المفاهيم وتعدد السياقات، البازعي، سعد، محاضرة ألقيت في منصة كلمات دولة الكويت على الرابط التالي: https://youtu.be/bcscGSeiLY4