

## نسوية الخطاب في شعر ثريا العريض

### مقدمة :

إن المتتبع لتاريخ الكتابة والفكر يمكنه أن يلاحظ هيمنة النماذج الذكورية على الرغم من وجود أقلام نسائية، فهل يعني ذلك أنه تم إقصاؤها، أم أن المرأة لم تلتفت إلى أهمية الكتابة ؟ وسواء كان الأمر مرتبطا بالاحتمال الأول أو الثاني فإن حضور المرأة الكاتبة لم يبرز إلا في زمن متأخر نسبيا، وأن حضورها اقتصر في الأغلب على كونها موضوعا للكتابة والفكر أكثر من كونها فاعلة للكتابة على اختلاف مستوياتها . وقد برز هذا الطرح الذي يسائل علاقة المرأة بالكتابة، وطبيعة ما تكتبه مع بروز الحركات النسوية في أوروبا وأمريكا . وهي مساءلة ارتبطت بالبحث في هوية المرأة وعلاقتها بالرجل ومن ثم مساواتها به في الإنسانية والحقوق والواجبات . ومن هنا فإن البحث في الكتابة النسوية يثير عددا من الإشكاليات ومن أبرزها قضية الاختلاف بين ما تكتبه المرأة عما يكتبه الرجل، إن كان هناك ثمة اختلاف، ومن ثم التسليم بوجود أدب نسوي له سماته الخاصة والمميزة على مستويات مختلفة .

لقد تعددت الآراء التي نادى بعدم قدرة المرأة على الكتابة، وأنها حين تكتب فإنها تقتحم عالما ظل حكرا على الرجل لسنوات طويلة، وكما يرى بعض الدارسين فإن هناك شيئا لا واعيا في فكر الرجل يقاوم الاعتراف بقوة المرأة وأنها لا تقدر على الكتابة والإبداع على اعتبار أنهما مجاله الخصوصي، وقد علمه التاريخ أن المرأة عجزت عن الإبداع والتجديد . هكذا تلغى المرأة من مجال الكتابة لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها، فتبدأ في الابتعاد عنها لأنها تشعر بالخوف

من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل . ومساهمته في هذا المجال لا بد أن تكون مصحوبة بتضحيات كبيرة، لا سيما أن عددا من النقاد الذكور يلمحون إلى أن النساء التبعيات المحرومات من التحقق الأسري هن فقط اللاتي يحتجن إلى الكتابة. ومن ثم احتاج الأمر إلى ثورة نسوية في المفاهيم والفكر تبحث عن دور مساو للمرأة في هذا المجال السحري الذي ظل حكرا على الرجل، وثورة على المفاهيم التي تنفي عن المرأة قدرتها على الإبداع، وتحصرها في دور الزوجة والأم بعيدا عن مجال الحياة العامة .

لقد طرحت مفاهيم ما بعد البنيوية دور اللغة في تكوين مفاهيم الإنسان عن نفسه وعن الأشياء، وأن اللغة هي الوسيلة التي يتم بها فرض تعريف أحادي على الأشياء والناس . ومن هنا يتم طرح مفهوم الكتابة كسلطة يمارس بها الكاتب تلك الوظيفة من خلال سياق تاريخي ومعرفي يطرح أهمية الكتابة وخطورتها وقدرتها على امتلاك المعرفة . وانطلاقا من ذلك أكد عدد من الكاتبات النسويات على أهمية الكتابة للمرأة، واعتبارها قضية هوية ووجود بالنسبة لها . وقد ذهبت هيلين سيكسو إلى أن المرأة يجب أن تعبر عن نفسها بالكتابة التي ستيح لها، عندما تأتي لحظة تحررها، القيام بالتحويلات التي لا مناص منها في تاريخها على المستويين الفردي والتاريخي، فبالكتابة ستصبح مبادرة بإرادتها، وستملك حقها في كل نظام رمزي وفي كل عملية سياسية . ومن هنا كان مهما للمرأة أن تعبر عن نفسها بالكتابة، وأن تدفع غيرها من النساء لها، فالمرأة حين تكتب تضع نفسها في النص، وتضع نفسها في العالم وفي التاريخ بالحركة الخاصة بها . بذلك تصير الكتابة سلطة ومصدر قوة على اعتبار أن الكثير من النصوص التي كتبت عن المرأة كانت تميل إلى بناء شخصية سلبية لها وتكرسها في النظرة السائدة التي تجعلها مصدرا للمتعة أو تحصرها في دوري الزوجة والأم، وتعزز المفاهيم المتناقضة التي ارتبطت بها باعتبارها صورة للنقاء والعاطفية والضعف، أو صورة للشعر والكيد

والفتنة . لكنها حين تكتب فإنها تحاول الدخول إلى مناطق مختلفة تعزز إنسانيتها وهويتها الأنثوية دون انتقاص أو إحساس بالضعف . هل يمكن القول إذن أن الوعي بالكتابة وممارستها أصبح ضرورة وجودية بالنسبة للمرأة ؟ وهل يمكن أن تتحول الكتابة النسائية إلى نقطة تقاطع بين كونها موضوعا من جهة، وذاتا فاعلة ومدركة من جهة أخرى ؟ وعندما تكتب المرأة هل تتقمص الخطاب الذكوري وتكتب نفسها باعتبارها الآخر المستلب والعاجز، أم أنها تتجاوز ذلك لتكتب خطابا ناقدا للهيمنة الذكورية، وتقدم نفسها باعتبارها طرفا مستقلا وفاعلا، إنسانا بغض النظر عن جنسه ؟

رغم وجود عديد من الاختلافات حول طبيعة كتابة المرأة وفيما إذا كانت تختلف عن كتابة الرجل، وبالتالي الاختلاف حول وجود سمات محددة ومميزة لكتابة المرأة، فإن عددا من الدارسين يلتفتون إلى دراسة ما تكتبه المرأة على اعتبار أنه ممثل لهويتها التي ترتبط بمحددات لغوية ومضمونية . ومن هنا فإن الكتابة النسوية، من حيث المضمون، هي التي « تتولى قضايا المرأة وتعبّر عن همومها، وتتجه إلى تفويض المفاهيم الأبوية، وتفكيك سلطة الرجل المتوارثة بالاحتجاج الواعي، واقتراح البدائل المناسبة التي ترى أن المرأة ليست نقيضا للرجل، وإنما هي مختلفة عنه، ولا بد أن يتخذ هذا الاختلاف سبيله للتعبير المستقل، ليس كتابع للرجل أو خاضع لسلطته، وإنما كمكمل له، ومتعاون معه»<sup>(1)</sup> ولا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما تكتبه المرأة يمكن أن ينضوي تحت هذا الأمر، فهناك اختلاف بين الكاتبات في طريقة التعامل مع أوضاعهن والتعبير عنها ودرجة ذلك التعبير، ما بين الإقصاء التام والرفض المطلق لكل ما هو ذكوري ولكل ما يمثله المجتمع الأبوي، والتمرد عليهما، وبين القبول بما تقدمه الثقافة والوقوع تحت ما يمكن أن يسمى بالاستلاب الذكوري والاستلاب الثقافي، وما بين التمرد المحسوب الذي

يحاول أن يقيم نوعاً من الرفض غير المبني على الإقصاء التام والقبول بالرجل مكملًا وشريكًا.

إن توجه المرأة صوب الكتابة هو توجه صوب إثبات الذات ومحاورة الوجود، ومن هنا دعت النسويات المرأة إلى الكتابة باعتبارها فعل وجود، ورأت بعضهن أن كتابة المرأة ينبغي أن تكون ممثلة لها، ويتفق بعض الدارسين الرجال مع هذا التوجه فيرون أن ما تكتبه المرأة يمثل علاقة بما يقترن بوجودها الأنثوي، وما تثيره من أسئلة حول عوائق مسارها الإنساني ومواجهتها للسلطة الذكورية. ومن ثم يختلف التمثل الإبداعي للخطاب النسوي بسبب الخصوصية الإبداعية عن المقولات النسوية، فالوعي الثقافي للمرأة وما حققته من مكاسب في العمل والحرية والتعبير أكسبها الجرأة على مراودة الأسئلة الصعبة التي تتعلق بمعاشها ووجودها ومجاهد الصمت والتسلط والإقصاء<sup>(2)</sup>.

#### النسوية عند ثريا العريض :

لم تكن المرأة في المملكة العربية السعودية بمعزل عن ذلك كله، فقد شهدت الساحة الأدبية أصواتاً نسائية تطالب بحقوق المرأة وتتمرد على سلطة الرجل، واتخذت الكتابة هوية وسلاحاً، وقد ذكر الدكتور عالي القرشي، في دراسة له حول القصيدة الجديدة، أن « من يتأمل النص الشعري للمرأة في مشهدها المحلي يجد حالة من التوتر مع السلطة الذكورية التي تجد دعماً لها في التبنّي الاجتماعي لما تلوح به من قيم، وما تفرضه، نتيجة للإرث التاريخي الطويل، ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات للنص الديني، وفق المعطيات التي راقى أصحاب ذلك التسلط<sup>(3)</sup> ورغم ما يوحى به القول السابق من وجود نوع من التعميم الذي يجعل التمرد سمة مهيمنة على كل المشهد الشعري النسائي في المملكة، إلا أن له ما يبرره

بوجود عدد كبير من الأصوات الشعرية النسائية التي تقف ضد الهيمنة الذكورية، وتعيش القلق والتمزق والأسئلة على المستويين الوجودي والفني، ومن ثم بروز تلك المظاهر موضوعيا في ما تناولته قصائدهن، وفنيا في الانحياز لشعر التفعيلة وقصيدة النثر نمطا كتابيا يواجه القصيدة التقليدية وكتابها .

تعد الشاعرة السعودية ثريا العريض إحدى الشاعرات اللاتي اخترن التمرد ومساءلة الواقع والمجتمع، وقد عدها بعض الدارسين إحدى شاعرات الرمزية المجددة اللاتي قدمن نصوصا متميزة صورت صوت المرأة الجديدة في رحلة بحثها عن كينونتها الاجتماعية الخاصة والإنسانية العامة<sup>(4)</sup> وقد اختارت ثريا شعر التفعيلة منهجا كتابيا وعت أنه يمثل ما تريد، ويمكن أن يحمل صوت تمردها، ذلك التمرد الهاديء الذي لا يصل إلى حد الرفض المطلق، لكنه يعتمد إلى مساءلة الواقع حول المرأة وما تعيشه من تهميش وإقصاء . وقد ذهب عزيز ضياء إلى أنها « تكتب الشعر الحر أو الحديث فعلا، ولكنه يتميز عن غيرها بأنه لا يتكئ ولا يبالغ في الاتكاء على الاستعارة ولا يحمل ألفاظا أكثر مما تتحمل المعاني»<sup>(5)</sup> ومن هنا أثارت اختيارات ثريا الفنية والمضمونية بعض الاختلاف حول تجربتها الشعرية، فمحمد العلي يرى أن قصائدها توضح رؤيتها القومية الشاملة، لكن رؤيتها رومانسية أفقية . في حين أن سعود الفرج يرى أن شعرها يتسم بالفنائية، وفي أغلبه يحاور الوطن عن مشاعر المرأة الخليجية، وبعضه يأخذ مادته من التراث . وهو يعبر عن وعي ذاتي وقومي وإنساني . أما محمد العباس فيذكر أنه إذا كانت الدكتورة سعاد الصباح قد عبرت عن همومها وتطلعاتها بقصائد أشبه ما تكون بالبيانات التي يكمل بعضها بعضا، فإن الدكتورة ثريا العريض هجست بنفس المآزق التاريخية والعاطفية وجادلتها بنفس شعري أرق، وبلغت أكثر شفافية في

قصيدة طويلة وجميلة بعنوان « مساءلة ابن ابي ربيعة » يمكن اعتبارها نموذجا أو وثيقة اجتماعية نفسية حقوقية أمينة ومعبرة عن واقع وتطلعات جمعية<sup>(6)</sup> ولعل ما يجمع كل تلك الآراء هو الاتفاق على أن ثريا تحمل في شعرها هما فرديا وجمعا، ووعيا إنسانيا بواقعها وبالكتابة تجسيدا لكل ذلك .

مما سبق يمكن القول إن نسوية ثريا العريض تبدأ من وعيها بذاتها، ومن إعلانها المستمر عن وجودها، ومن نبشها الدائم في التاريخ وفي الحاضر لتأكيد أنها ووجودها، وكذلك من إثارة الأسئلة التي ترتبط بمساءلة المحيط والواقع، ومساءلة التاريخ والمجتمع عن وضع المرأة وتكريم صوتها وإقصائها . كما تتبدى أيضا في تلك الذاتية الغنائية المليئة بالرفض والاحتجاج اللذين يسمان ديوانيتها : «أين اتجاه الشجر»؟، «امرأة دون اسم». ويمكن أن نفصل ذلك في محاور تبنى أساسا على تمرد المرأة ونسوية الخطاب كما يلي :

- التمرد على الصمت (ثنائية الصمت / الصوت (الكلام)) .
- الحوار مع الاسم وإثبات الهوية (ثنائية الاسم / الهوية) .
- توظيف التراث والأسطورة (التمثيلات الرمزية).

#### أولا : التمرد على الصمت :

لقد اهتمت النسويات بالأدب بوصفه خبرة ثقافية مؤثرة متجسدة في مؤسسات قوية . إنهن مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب - بوصفه خبرة ثقافية - ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء في نصوص أدبية، بل هو مؤثر في إنتاج المعاني والقيم التي تكبل النساء بقيد عدم المساواة<sup>(7)</sup> ولعل هذا ما يمكن

أن يفسر الإقصاء التاريخي الطويل للمرأة من مجال الكتابة والإبداع، ووصفها بصفات ذكورية - كالفحولة - إن أرادوا الاعتراف بإبداعها، أو حذفها من مجال تدوين الأعمال الأدبية الكبرى . ومن هنا نادت النسويات بضرورة ممارسة المرأة للكتابة باعتبارها فعل كينونة ووجود على اعتبار أن الكتابة توفر للمرأة فرصة التعرف إلى ذاتها وعلى صوتها الخاص بها من جهة، والمشارك مع النساء الأخريات من جهة أخرى . وهي كتابة لا تحاكي كتابة الرجل ولا تتمثلها أو تتماهى معها، بل تعمل على تكوين هوية ذاتية أنثوية تبحث فيها عن ذاتها وعن معنى تلك الذات في محاولة للفكاك من الهوية الاجتماعية التي حاصرتها وهمشتها .

ومن هنا يمكن لقاريء أعمال ثريا العريض أن يلاحظ مباشرة ذلك الرفض القوي والحاد للصمت، وهيمنة ثنائية الصمت / الصوت (الكلام) بحيث تكاد تبرز في كل قصيدة من قصائدها . ولعل ذلك يرجع إلى إحساس مهيم بأن الصمت هو الطوق الأول الذي فرض على المرأة وحاصرها، ومن ثم فإن الصوت هو ما يمثل هوية الشاعرة وكينونتها . وقد التفت د / محمد رحومة إلى أن «الصوت» يمثل العنصر الثالث في ديوان « أين اتجاه الشجر »، ووضعه في إطار ثلاثية (المرأة، البوح، الصوت)، ورأى أنه يتمثل في ثنائية (النداء / الصمت)<sup>(8)</sup> ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن ثنائية الصمت / الكلام (الصوت) قد امتدت إلى ديوانها التالي (امرأة دون اسم) مما يشي بمركزيتها في عمل الشاعرة وهيمنتها على رؤيتها وإحساسها . وقد ذكر د / عالي القرشي أنه « على مدى تاريخي طويل نستطيع أن نسم علاقة المرأة بالشعر بأنها علاقة الصمت، والكتمان لكي تظفر برضا الرجل، والاستجابة للقيم الاجتماعية، والاستثناءات القليلة عن ذلك تؤكد القاعدة، فلئن سمع صوت القليل في الرثاء فإنه تبجيل للقيم التي يصنعها ويحميها الرجل وتقدرها المرأة، ولئن سمع صوت بعضهن في المديح فإنه أيضا بسبيل من ذلك . وإن جاء في بعض

الأصوات شكوى أو طلب إنصاف، فإن ذلك التعبير المهادن لمن يتسلط عليها يؤكد السيادة التسلطية فوقها»<sup>(9)</sup> ومن هنا فإن شعر المرأة السعودية حديثا جاء تمردا على هذا الصمت، وشكل علاقة التوتر والتناقض ما بين الصمت والصوت .

لعل ما سبق يشي بأن قاريء أعمال ثريا العريض سيلاحظ هيمنة « الصوت » في تلك الثنائية على اعتبار أنه صوت التمرد، لكن ما يواجهه هو العكس حيث يهيمن «الصمت» بكل مفرداته وتشكلاته على اعتبار أنه السمة المهيمنة في الواقع المحيط . ويلاحظ أيضا أن « الصمت » قد ظهر بوجهيه السلبي والإيجابي، كما ظهر الصوت بهذين الوجهين أيضا، وفق ما يلي :

#### **الصمت السلبي :**

يلاحظ قاريء نصوص ثريا العريض هيمنة الصمت السلبي<sup>(10)</sup>، حيث يرتبط بالموت والعجز والضياع وكل ما هو سلبي . وغالبا ما تظهر المرأة خاصة، والإنسان العربي عامة، مسكونين بالصمت ومحاصرين به . ومن ثم تهيمن هذه المفردة على النصوص منذرة بشراسة الواقع وتخاذله وضعفه . ويمارس الصمت تأثيره السلبي عليهما ممثلا بالقمع الذي يمارس ضد المرأة والوطن، ليصيرا الحلقة الأضعف في سلسلة القمع التي يمارسها الصامتون المتخاذلون :

بيني وبينك يا وطني

ركام من الصمت والكلمات

وهذا الذي يتناوبنا هوسا وانشطارا

بذاكرة الأغنيات<sup>(11)</sup>

إن ما يحضر هو « ركام الصمت » بما يشي به ذلك من التقادم والكثرة،



الصمت الذي يتناوب مع الكلمات لكنها كلمات غير فاعلة، وكل ذلك يقود إلى انقسام الإنسان وانشطاره بين الكلمة والصمت . لكن ما يغلب على الإنسان العربي هو « الصمت » وهم من عبرت عنهم الشاعرة بأبناء « الفاخطة » / اليمامة العربية التي أنكرها بنوها، هؤلاء الذين استكانوا لصمت الخضوع، ولم يبق إلا الواقع الأليم فلا منقذ أو بطل منتظر، حتى الصوت يصير مكبلا ومرادفا للصمت :

أسائل فاخطة عن بنيتها

فتتهف : يا ليتني لم ألد

.....

من مزق الحلم يا فاخطة ؟

وكبل صوتك في الصدر تحت كمامة

وكبلني في تباريح هذا الكمد<sup>(12)</sup>

ويلاحظ توظيف الأفعال المرتبطة بالعنف (مزق، كبل) ليرتبط ذلك بالصمت القاتل، صمت الأبناء وفعلهم العنيف في مقابل ضعف وعجز « الفاخطة / المرأة / الوطن » .

يشكل الصمت بملامحه السلبية السمة الأولى للإنسان العربي، وبه يغتال وطنه وبه أيضا يحاصر المرأة ويقصيها (فمتى نلتقي / لترفع عنا ستار السكوت)، (قل هو الصمت / والشوك منغرس في حناجرنا)<sup>(13)</sup> وكما سبقت الإشارة فإن مفردة الصمت عادة ما تأتي مرتبطة بالقمع والحجب والعنف، فالسكوت / الصمت ستار، وفي ذلك إحالة إلى فعل الحجب والإقصاء المرتبط بالستار، والصوت شوك في الحناجر لا ينتج سوى الألم وحجب الكلام، ومن ثم لا مجال للرؤية أو للفعل :

وكيف نرى يا قبيلة يوسف

نحن المحاطون بالصمت والخوف والافتراق

وضباب الكلام الكثيف<sup>(14)</sup>

ومرة أخرى تتكرر مفردات الحجب وانعدام الرؤية التي ترتبط بمفردتي : الضباب، الكثيف، إضافة إلى فعل الإحاطة التي لا يترك مجالاً للحرية أو الاختيار، ليغدو الإنسان مكبلاً وعاجزاً لا يعرف غير الصمت والخوف، وهنا تعلن الشاعرة في نبرة غنائية عالية ويأسئة (من يقايض صمتاً بعيداً ؟ / ويعلن فينا احتفاء القصيد)<sup>(15)</sup> حيث تقف اللغة / القصيدة / الصوت في مقابل الصمت . لكن توظيف الاستفهام يحيل إلى صعوبة تحقيق الطلب وانتصار الصمت، لا سيما أن الذاكرة العربية وأمثالها الشعبية قد رسخت ذاكرة الصمت وفضائله، ففي الأمثال (الكلام من فضة والسكوت من ذهب) . وكأن هذه الذاكرة قد رسخت فضيلة الصمت التي تحولت شيئاً فشيئاً إلى حالة من العجز والضعف والتخاذل .

وتستمر صور الصمت السلبي في التكاثر والنمو عبر القصائد، ففي « حوار مع الشمس » تغدو المقابلة واضحة في ثنائية الصمت / الصوت، ويبدو التناقض بينهما واضحاً وقوياً . يقدم النص من خلال صوت الشاعرة / المرأة التي تحاور الشمس / الفضاء / الحرية، ومن خلال هذه الحوارية يتضح التناقض ما بين إحساس المرأة / الشاعرة، التي يتمثل في صوتها صوت كل النساء، ورؤياها وبين رؤية الشمس الأكثر واقعية :

قلت :

.. صوتي يفيض ..

وما من صدى  
في انكسار الزوايا  
طالت ظلال المساء  
وعشعش فيها السكون  
ورسخ عصر السبايا<sup>(16)</sup>

في المقطع السابق يبدو واضحا ضعف الصوت أمام هيمنة الصمت، ومن هنا تواترت الألفاظ المرتبطة بالسلب (يغيض، انكسار، ظلال، المساء، السكون) مع ما يوحي به الفعل « عشعش » من تقادم ورسوخ وعممة . وحين يختفي الصوت / الحرية يترسخ النقيض « عصر السبايا » / النساء المغلوبات على أمرهن والفاقدات لحريرتهن، وهو ما يؤكد النص مرة أخرى (نتآكل في الصمت همهمة وصراعا) (ص 99)، فالسكون الذي عشش في الزوايا لا ينتج إلا الصراع، لكنه صراع ضعيف غير فاعل (يغيض، همهمة)، ولا حل سوى الهروب والرحيل إلى أرصفة لا صمت فيها، ويجلجل فيها صمت الأغنيات، ليكون الصوت / الأغنية التي تشي بالفرح هو التعبير عن الوجود والحرية . لكن رؤيا الشمس المطلعة والأكثر واقعية تؤكد أن الصمت / الموت هو المهيمن :

.. كل البحار تراوح في الصمت

كل البلاد تموج به

لا تحتويه حدود

هو الصمت يحصر أنفاس هذا الوجود<sup>(17)</sup>

ويؤكد تكرار « كل » في السطرين الأولين على عموم الظاهرة وسيطرة الصمت ليصير حصارا يلف الكون كله، ووحشا يبتلع كل ما سواه، ويقتل كل أمل، وتجسيد

النص في صورة الوحش المرعب الذي يمد يديه ليغتال الطفلة / المرأة / الشاعرة يعمق من سوداويته وخطورته، وصعوبة السيطرة عليه، حتى الشمس نفسها لا تملك سبيلا أمامه ولا تملك غير التراجع والوقوع في أسره مما يعمق من سلبيته وهيمنته ولا حل سوى الهجوع إلى النوم (الموت الصغير) في انتظار زمن آخر تعود فيه فاعلية الصوت وجمال الغناء ومن ثم عودة الحياة .

ترسخ القصيدة السابقة هيمنة الصمت على الحياة، ومن ثم هيمنة الموت . وهو ما أكدته الشاعرة في أكثر من قصيدة ترسخ هذه الصفات السلبية للصمت، وتربطه بالموت والعقم . وإذا كان الصمت يقتل الوطن ويغتال حرته، فإنه يقتل المرأة أيضا ويغتال حريتها / صوتها . وقد يأتي الصمت مفردة صريحة أو عبر مرادفات له كالسكون والسكوت لكنها مصحوبة بكل معاني الموت والعجز والقهر التي تغتال المرأة وتقتل صوتها ويجعلها محكومة بالصمت :

صمت النساء

سر التأرجح في مواعيد البكاء ؟

أو خوف امرأة يهددها المساء

في ليل كابوس بغيض<sup>(18)</sup>

وتكاد تتكرر رؤيا الشاعرة ومفرداتها المرتبطة بالصمت، حيث تحيل في أغلبها إلى الهزيمة والموت، وحيث تحمل الشاعرة الرجل مسؤولية ذلك كله، فهو من اختار الصمت وهو من حكم به عالم المرأة . وهنا تتبدى نسوية ثريا وتمردها في رفض هذه الهيمنة الذكورية التي تقصي المرأة وتغتال صوتها، لكنها ليست نسوية الإقصاء بقدر ما هي بحث عن نوع من التوازن والتكامل الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بمواجهة صريحة . ويتأكد ذلك في قصيدتها « الرواية » التي يحيل عنوانها المخال

إلى ذلك الشكل السردى المتخيل كما يحيل في الوقت نفسه إلى رواية الحديث ورواية التاريخ (تاريخ الوطن وتاريخ المرأة)، وهما روايتان ذكورتان قام بهما الرجل وحملهما عبر التاريخ . ويبنى النص على ثنائية أساسية هي الصمت / الصوت، لكن يهيمن الصمت عليها بحيث تتكرر مفردة « الصمت » تسع مرات في صورتها الصريحة المباشرة، ومرتين في مرادف لها « السكوت »، ومرة واحدة في صيغة اسم الفاعل « الصامت » . ويصاحب هذه الهيمنة المفردات التي تحيل إلى العجز والقهر وكل ما هو سلبي كالموت الذي يتكرر وصف الصمت به أكثر من مرة، والليل والعجز والتساقل وما إلى ذلك .

يبدأ النص بخطاب مباشر إلى مخاطب قد يكون الرجل الراوي أو الشاعر الذي يمكن أن يتحمل بدوره عبء الرواية، وهذا المخاطب محكوم بالعجز والظلمة التي تحيل منذ البداية إلى فكرة الموت (يموج بك الليل)، ورغم ما توحى به كلمة « يموج » من حالة القلق والاضطراب إلا أن العجز والسكون هما ما يهيمن على النص، ومن ثم يهيمن عالم الصمت المرتبط مباشرة بالموت (وأنت تراقص موتا يؤاتيك صمتا)، (يموج بك الليل عجزا عن البوح / لرجا كمستتقع الصمت)<sup>(19)</sup> ومن ثم يؤكد الصمت عجز الصوت وحصاره، لتعود ثنائية التناقض بين الصمت والصوت إلى الواجهة . لكن اليقين في تلك الواجهة غير موجود، ومن هنا تهيم صيغة السؤال على كثير من أبيات النص، أسئلة استكارية وأسئلة قلق لا جواب لها، ولا تبحث عن إجابة إذ الإجابة محملة ضمناً في صيغة السؤال نفسه وفي المفردات التي اختارها الشاعرة لوصف حال المخاطب واختياراته . إنه في حالة هزيمة دائمة، تحاصره العيون التي اكتحلت بالأرق والتي تراقب عجزه، عيون النساء أو عيون الوطن، وحصارها جمر تحت الرماد، لكن النص يظل يؤكد على عجز المخاطب وهزيمته :

أتهرب للصمت

أم تستجير به من هروبك؟

تخالس صوتك

حلقك جرح وملح و نار<sup>(20)</sup>

وتشي اختيارات الشاعرة مرة أخرى بضعف مقاومة المخاطب / الرجل،  
(تهرب، تستجير، تخالس) وكلها حالة نكوص وتراجع إلى الخلف، لأن الصوت  
والمقاومة ألم، الصوت الذي تربطه الشاعرة بالحرف / الكتابة / الشعر (رهيب هو  
الحرف في النبض / حين ينازع بين الكلام وبين السكوت) (ص 35)، ويشي اختيار  
الفعل « ينزع » بالصراع والألم وربما الموت في الوقت نفسه، ولعل هذا ما يبرر  
هيمنة الموت بصورة نهائية لأن الصوت سيختنق في النهاية :

تساقطت حرفا فحرفا

كسطر تعانده المفردات

لترحل في وهم وحدتك الآسرة

تراوغ سقطت صوتك

حين تبوأ نروة أحزانه وجلا

تشظت به خجلا

يهاودك الصمت

والصمت موت وموت وموت

.....

تناثرت في مهممات السكوت

كأنك ما عدت تدرك من منكما

أنت والليل - حين ستعبر برزخ صمتك سوف يموت ؟

ومن سوف يحمل وزر الرواية للآخرين ؟  
ومن منكما سينوء بجثتها في صقيع السكوت  
ويدفنها صامتا في انطفاء العيون<sup>(21)</sup>

تهض المساواة بين المخاطب والليل مرة أخرى، وكما ابتدأ النص بالليل ينتهي به في تأكيد على حالة الموت القارة، الصمت والموت والليل سيان، والكلام / الصوت (النقيض) لن يتحقق إلا بموت أحدهما : الرجل أو الليل، لأن الصوت له ثمن، والحرية والحياة لا تأتي بغير ثمن، لكن الموت هو الذي سينتصر، والرواية (حكاية الحقيقة / حكاية الحياة / حكاية الوطن / حكاية ظلم المرأة) ستظل مجهولة لأن الصمت / الليل سيقومان بدفنها - حقيقة بالإقصاء والتغيب، ومجازا بانطفاء العيون والتعامي والتخاذل - ليظل الصمت والموت هما السمة المهيمنة إلى ما لا نهاية .

#### الصمت الإيجابي :

يقول ورود « الصمت » باعتباره حالة إيجابية في المجموعتين موضع الدراسة، ولعل ذلك لا يشي بانحياز الشاعرة صوب الصمت بقدر ما يشي بقتامة الواقع المحيط . وإذا كان الصمت سبب ضياع الوطن - كما سبق ذكره سابقا - فإن صموتا إيجابيا يمكن أن يوجد وسط هذا الضعف والتخاذل . ويلاحظ أن هذه الحالة الإيجابية نادرة جدا وترد بمعنى الاحتمال، ويلاحظ أيضا أنها ترتبط غالبا برفض المرأة وتمردها، وهكذا تقيم النصوص ثنائية أخرى ضمنى هي : الرجل (الصمت السلبي) / المرأة (الصمت الإيجابي) . ولا يكون الصمت إيجابيا إلا حين يحمل في أعماقه بذور تمرد وثورة : (تراتيل امرأة / يعزف الصمت فيها انتشاء الحياة / تراتيل امرأة لم تكن قبل تعشق إلا المدى)<sup>(22)</sup>، ومن هنا جاء توظيف « تراتيل » التي

تحيل إلى نص مقدس، كما تحيل إلى القراءة بصوت مرتفع، ومن ثم يجتمع الصوت والكتابة والمقدس في صمت المرأة ليغدو بذلك نشوة حياة .

يتكرر الصمت الإيجابي مرتبطا بالمرأة، الشاعرة نفسها التي تتماهى معها كل النساء، ويمثل رفضها رفضهن جميعا، المرأة التي تعي واقعها وسواد تاريخها المكبل بكل ما يحاصرها :

وأنت المسافر نحو المعالي

بعيني امرأة تتوحد بالصمت

توأم أو تفتدى

وتصرخ في صمتها للقوافل :

إرث السراب مخاتل

لا يحتوي صوتي الغض نهضة النوح<sup>(23)</sup>

يظهر المقطع السابق ثنائية الرجل / المرأة، الرجل الذي يحاول أن يعلو وأن يبقى على حساب قمع المرأة . وهنا يفتح النص على ذاكرة التراث وحكايات وأد المرأة وحالات فدائها من الوأد ، وهي ذاكرة ترتبط بالقمع والموت الذي لا يمكن أن يجابهه إلا امرأة تتمرد على تاريخها، ومن هنا جاء « الصراخ في الصمت » . ورغم أن هذا الصراخ يوحي بالعجز نظريا لغياب الصوت فعليا، ومن ثم عدم وصوله، إلا أنه محاولة لتحريك الساكن وإعلان رفض هذا التراث المخادع، ومن هنا فهو سراب سيختفي بمجرد كشف الحقيقة والثورة عليه، لكن صوت المرأة / الشاعرة ما زال غضا غير قادر على المواجهة الصريحة التامة .

يرتبط فعل المقاومة / التمرد بالمرأة وبالشاعرة تحديدا - كما سبقت الإشارة، وتجعل الشاعرة من صمتها وصمت النساء وضعفن مصدر قوة، محاولة للوجود



في وجه محاولات التغييب، ومن هنا يرتبط الصمت بالسلب حين يحيل إلى الرجل وإلى التراث، في حين يغدو قوة، لكنها خجولة، إذا ما ارتبطت بالمرأة (ربما تسمعي أخطو على الصمت الوراثي / بأصداء خلاخيلي وأحلام نحيلة ...)، (أتراني كنت حقا .. وذرتي الريح ؟ / أم ما كان غير الريح في صمت النساء ؟)<sup>(24)</sup> .

يأتي التمرد على الموت صريحا ورافضا لكل حالات الصمت، لكن نسوية ثريا العريض لا تقوم على الهدم والإقصاء التام للرجل، بل هي نسوية معتدلة تدرك أن الطرف الآخر / الرجل لا بد أن يكون شريكا، ولا بد أن يتمرد بدوره على الصمت . وقد ذكر د / عالي القرشي أن البحث عن تيقظ الآخر لدى الأنثى، وطلب بوجه وإظهار صوته يشكل هاجسا إبداعيا ومطلبا وجوديا<sup>(25)</sup> ويصعب تعميم مثل هذا الرأي على المرأة بصورة عامة، فهناك نسويات يؤمن بالإقصاء التام ورفض كل ما هو ذكوري، بل إن بعضهن ينادي بالمرأة جنسا متفوقا وقادرا على الاكتفاء بذاته . وربما يصدق هذا الرأي على نسوية معتدلة كما هي نسوية ثريا العريض التي يتحول الصمت فيها إلى حالة إيجابية عندما يتحرك الرجل بدوره (تتكسر كل السلاسل .. / كل السلاسل .. / حين تفيء بصمت إلي / أكاد أمس السننا بيدي) (26) فالإيجابية تأتي مع حركة الحبيب الإيجابية، ومن هنا جاء توظيف الفعل « تفيء » الذي يوحي بالرغبة في الهدوء والإحساس بالأمان، مسبوقا بفعل عنيف هو « تكسير السلاسل » وكأن التحول لا يمكن أن يتم دون ثورة، والشوق عنصر مساند يحرك الأشياء ويعيد تشكيل العناصر، فيبرز ما هو مضاد للصمت « الأنشودة، النقش، سهيل القافية، ومن ثم ينكسر الصمت :

تنقش اسمي واسمك

في الزرقة الغافية

وتقرأنا في السماء التماع ضياء  
وأنت الذي تطلق الأفق  
كي تصهل القافية  
وأنت الذي ينطق الصمت  
في الزمن العربي  
تعيد اللياب حياة .. وفيض سنابل  
وجذب المنافي .. ضفاف وطن<sup>(26)</sup>

ولعل مما يلاحظ على المقطع السابق - وعلى نصوص أخرى - أن المرأة تكتفي غالبا بالسؤال، ولا تبدأ الفعل، صراخها صامت وكامن، وتتساءل وترفض لكنها لا تتجاوز ذلك في حين أن الرجل قادر على الفعل، وقادر على إحداث التغيير الفعلي، وأن يعيد اللياب حياة . ويشير هذا سؤالاً أساسياً، هل تؤكد الشاعرة بذلك عمق الحصار المضروب على المرأة ؟ وأن محاولاتها ليست إلا ثورة كامنة ؟ أم هي تقول إن تحرر المرأة لا يمكن أن يكون من طرف واحد، وأنه عملية تكاملية لا بد أن يشارك فيها الرجل وأن يعي أهمية المرأة ودورها ومن ثم يتحرك بدوره لكسر الطوق المفروض الذي فرضه هو نفسه عليها ؟ وقراءة النصوص تصل بنا إلى أن الشاعرة ترى الأمرين معا ومن ثم ربطت الصمت الإيجابي بالمرأة والرجل معا .

#### الصوت السلبي :

توحي ثنائية الصمت / الصوت بأن الصوت ينبغي أن يكون هو الخلاص، وأنه الإيجابي في حالة العجز والموت المهيمنين، إلا أن قاريء نصوص ثريا العريض يكتشف أن الشاعرة وإن حاولت النجاة والتمرد بالصوت إلا أن الصوت أيضا ظل بدوره محاصرا، ومن ثم هيمن الصوت العاجز المتخاذل الضعيف ليعزز من هيمنة

الصمت ورؤيا العجز والضعف . ويرد الصوت السلبي في مظهرين أساسيين هما النداء الأجوف، والصوت السراب والمحاصر، وقد أشار محمد رحومة في قراءته لديوان « أين اتجاه الشجر » إلى المظهر الأول ووضعه في محور مستقل تحت عنوان « الصوت الأجوف »، أي الصوت الذي لا يصل<sup>(27)</sup> وأرى أن هذا الصوت هو أحد مظهري الصوت السلبي الذي ورد في المجموعتين موضع الدراسة .

يرتبط الصوت / النداء الأول بزرقاء اليمامة والفاختة / الحمامة العربية التي فقدت بنيتها، ويكون الوطن هو محور هذا النداء . ورغم النداء يحمل سمة تحذيرية في المقام الأول حيث نادى الزرقاء قومها محذرة من الغزو القادم والخطر المحقق، إلا أن هذا الصوت يضيع سدى ويتلاشى في الهواء ويصير بلا قيمة، فهو صوت سلبي ونداء في المتاهات لأبناء شعب بعثهم كل واد . وهنا يتكرر النداء لأبناء الأم وأبناء الوطن لكن دون جدوى، وبذلك يعيد التاريخ دورته في العصر الحديث، وتتكرر سلبية الصوت وعقم النداء حين تتماهى الشاعرة بالزرقاء :

باسمك ناديت .. هل تعذريني ؟

حروف من النار فوق جبيني

وصوتك يشرخ صدري

يمزق حلقي

دعيني أنادي به

أعتقيني<sup>(28)</sup>

لم تجد الزرقاء صدى لندائها، لكن من سمعته امرأة مثلها، امرأة تعي وتحمل رؤيا كما حملتها، ومن هنا كان حمل الرؤيا والصوت ألما (حروف نار، يشرخ، يمزق) لكن الصوت / النداء يذهب سدى مرة أخرى ليؤكد استفحال العجز والضعف

(أصيح باسمك / يا ليتهم سمعوني) (ص 32)، (أنادي كما أنت ناديت / لهفي عليك / ما صدقوك) (ص 33). وهو ما يتكرر مع الفاخطة / اليمامة العربية / الزرقاء التي تنادي وما من مجيب، حيث ترتفع الغنائية عند الشاعرة التي تنعى بنبرة غنائية عالية الواقع العربي الأليم :

أين صوتك يا فاخطة ؟

وأين وجوه بنيك التي لم تعد ؟

متى سيتم اللقاء وما سيجد ؟

« يغنون أسماءهم للرياح

فتبقى مراكبهم في سفر »

تعيدين رجع السؤال برجع السؤال

ولا من يرد<sup>(29)</sup>

يجتمع في المقطع السابق وجها الصوت السلبي : النداء الأجوف والصوت السراب، فأبناء الفاخطة يضيع صوتهم إذ يغنون - والغناء أحد أشكال الصوت - أسماءهم للرياح . وهو الغناء والصوت نفسه الذي تنادي به الشاعرة البحارة، البحارة الذين يعرفون صوتها . وتزداد سلبية الصوت حين توظف الشاعرة أسطورة السيرينيات، حوريات البحر اللاتي يغوين الصيادين بصوتهن فيقودونهم إلى الهلاك :

أعلم الآن ما كنت أجهل في البدء :

كل بحار يعرفني إذا ما تغشاه صوتي

.. سيرانا ..

.. سيرانا ..

سيرانا(30)

لكن الشاعرة تقوم بنوع من قلب الدلالة فصوتها هو صوت امرأة تعرف واقعها وتعي حصارها وتحاول أن تصرخ، لكن لا يرى البحارة من صوتها غير الهلاك فتتجاوز السفن صوتها ويضيع في المدى، وتكون النتيجة موت الصوت وموت الرؤية حين يجف النداء وحين يضيع الصوت الفرد / صوت المرأة أمام صمت الجمع / الرجل :

يجف بحلقي النداء

وما من عزاء

يطالبني الجمع أن أتغاضى

وأنضم صامته لصفوف الكفيفين

أو أبتعد!<sup>(31)</sup>

**الصوت الإيجابي:**

لقد لجأت الشاعرة إلى البحث عن الخلاص بالصوت، وأعلنت تمردا من خلاله، فكان الحامل لرؤياها ولثورتها في الوقت نفسه . ويصير الصوت إيجابيا حين تحمل الشاعرة دعوتها التحذيرية المليئة بالإصرار والتحدي ومواصلة الصوت الذي فيه الخلاص، وهو ما أشار إليه محمد رحومة تحت محور الصوت النداء، مستندا إلى قول الشاعرة « لك الآن أن تعبر الموت نحوك . تعتق الحلم / ... / تحملك الآن للقامة الشاهقة » ، فالصبح والفجر والاعتسال مقدمات ضرورية لاستخدام الصوت في أن يعلو نداء « الله أكبر » / الصوت النداء الحق<sup>(32)</sup>.

يتجاوز الصوت الإيجابي مسألة الاقتصار على النداء حيث تعبر عنه الشاعرة

بفكرة الكتابة ودور اللغة والحروف في إعلان التمرد، وفي ذلك تأكيد إلى أهمية الكتابة التي نادى بها النسويات كما سبقت الإشارة . ومن هنا تترافق الكلمات الدالة على الرفض والتمرد ولإثارة الأسئلة مع ما يرتبط بالحرف والكتابة (حان وقت التصاعد في وهج المفردات / حان وقت التسامق نبحت في ومضة تعترينا / عن الموت أو عن معاني الحياة)<sup>(33)</sup> وفي هذا تأكيد على أهمية الصوت / صوت الشاعرة / كلمتها في بعث الحياة إلى الوجود وتحريك السكون / الصمت والموت (يقولون لولا الحروف التي تفتدينا / كأن الوجود ممات / يقولون لولا الحروف .. / كأن الوجود ممات)<sup>(34)</sup> ويأتي التكرار هنا توكيدا على أهمية الحرف الي يقف تقيضا للموت، ومن هنا يأتي الرفض الصريح للغة القديمة الميتة، لغة الكهوف :

أما آن أن ينجلي في الوهاد

انبلاج لصوت أنوف؟

فلندر ظهرنا للكهوف

وسكانها

لغة تتساقط في غلس النوم

إذ تتباطأ مرتدة في الشخير

تقتات ما انجبت

تتكرر بين الشهيقي وبين الزفير<sup>(35)</sup>

ورغم الغنائية والنبرة الحماسية المباشرة التي تطغى على النص إلا أن اختيار الألفاظ يؤكد أهمية التمرد، إذ إن فعل الأمر المباشر (فلندر ظهرنا) لا يترك مساحة للاختيار، فما تتجبه اللغة الميتة هو الموت، ومن هنا تتعالى النبرة الغنائية

في نهاية النص فيما هو أشبه بالنشيد الحماسي (أغنية تفتح الأفق للأغنيات / تراقص برق الحروف / ثرة حرة تتلألأ عارمة بالحياة / وعاصفة بالعود)(ص 117) . وحين تتبنى الشاعرة اللغة وثورتها، وتتمرد على اللغة الميتة سيكون للصوت فعله الإيجابي ويكون له أن يصل حين يتحول إلى صرخة مدوية :

سأمزق هذا السكوت

بأسناني العارية

وأطلقها صرخة داوية

يهز صداها البيوت<sup>(36)</sup>

**ثانياً: الحوار مع الاسم وإثبات الهوية :**

يثير بحث المرأة عن هويتها ووجودها كثيرا من القضايا التي اهتمت بها النسويات على اختلافهن، ويرى عدد من الباحثات النسويات أن الحديث عن الهوية الأنثوية أو الذكورية يخرج الأمر عن نطاقه البيولوجي لكي يأخذ بعدا اجتماعيا وثقافيا وأيديولوجيا وذلك نظرا إلى ما تحيل إليه الهوية « من أبعاد اجتماعية وثقافية تمكن الأنا - حسب إريكسون - من بلورة مجموعة من التمثلات حول الذات، كما تمكن الآخر من تعريف هذه الذات وتحديدتها وموضعها وفقا لما حددته الثقافة، مما يعطي الهوية بعدا سيكواجتماعيا واضحا يجعل منها وظيفة من وظائف الثقافة . لكل مجتمع آلياته الخاصة في التعامل مع هذه الفوارق البيولوجية وتكيفها ضمن سيرورة تنشئية يتعلم فيها الفرد ما معنى أن يكون رجلا أو امرأة »<sup>(37)</sup> . وبذلك يتشكل مفهوم الفرد لذاته وللآخر وفق ما تنشئه عليه الثقافة ليعتبرها مسلمات غير قابلة للمراجعة أو التدقيق . وتجادل سيمون دو بوفوار في أن الرجال يرون النساء كآخر، الأمر الذي يسمح لهم ببناء هوية

إيجابية ذاتية بوصفهم « مذكر » . ولأن ما هو « آخر » لا يملك هوية في حد ذاته، فغالبا ما يعمل كفضاء فارغ يعزى إليه أي معنى تختاره الجماعة المهيمنة، وبذا تتحول المرأة التي يسبغ عليها الرجال ثوبا أسطوريا إلى موقع تخيلي لأحلامهم ومخاوفهم، فعبر العديد من الثقافات توجد « الأنوثة » لتمثل الطبيعة والجمال والنقاء والطيبة وتختزل في كونها انفعالية، ظريفة وحساسة وعاطفية وساذجة، لكنها تمثل أيضا الشر والفتنة والفساد والموت، وغالبا ما يتمثلها الرجل على أن لها صورة مزدوجة ومخادعة تجسد الفضائل الأخلاقية ونقيضها، وذلك في مقابل السمات الذكورية التي تتمثل في العنف والسيطرة والفاعلية والمغامرة، والقوة والعقلانية والاستقلالية<sup>(38)</sup> وهكذا يتضح أن كل ما هو إيجابي يعزى للمذكر في حين يمثل المؤنث كل ما هو سالب وناقص . وتشكل التربية العامل الأول في الحفاظ على هذا النسق الثقافي والتقسيم الجندي، ومن ثم تقسيم الأدوار بين النساء والرجال داخل المجتمع بحيث تتحول هذه التقسيمات - كما ترى جانين أندرسون - إلى نماذج نمطية غالبا ما تعرقل إدماج المرأة وتمس تحررها، إذ تعلم الطفلة كيف تصبح امرأة وفق قوالب جاهزة واتجاهات ومقاييس تحدد « الأنوثة » المصادق عليها<sup>(39)</sup> وبذلك يمكن القول إن التقسيمات بين الجنسين ترجع في أساسها إلى مكونات ثقافية وليست بيولوجية، ومع ذلك فقد حصرت ثقافات عدة هوية المرأة في جسدها على اعتبار أن اختلافها عن الرجل يرجع في أساسه إلى مكونات البيولوجي في حين أنها صفات أنتجتها الثقافة الذكورية وعززتها عبر التربية والممارسات التي تبرر عددا من العلاقات الاجتماعية والمفاهيم التي ترتبط بها، وتبرر حجب المرأة وإقصائها عن الحياة العامة، أو مطالبتها بالخضوع والطاعة وما يمكن أن يسمى بقوانين الحياء . وقد ذهب إبراهيم الحيدري إلى أن هذه النظرة الثقافية قد أدت إلى اضطهاد المرأة وتهميشها عبر أشكال ثلاثة



أولها الاضطهاد النوعي الذي يعني تفوق الرجل على المرأة وسيادته عليها من أجل تحقيق مصالحه الخاصة والعامة، مما أدى إلى طمس شخصية المرأة والتقليل من أهميتها . وثانيها الاضطهاد الأبوي / الذكوري الذي يظهر في سيادة الرجل على المرأة في العائلة والمجتمع والسلطة . ويظهر في تسلط الأب على العائلة بشكل يوجب خضوع الأم والأولاد، وفي سيطرة الولد على البنت حتى لو كانت أكبر سنا . وثالثها الاضطهاد القانوني الذي ينبثق من الاضطهاد الأبوي، والذي ينعكس في القوانين الوضعية والعرفية التي تضطهد المرأة في حقوقها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية<sup>(40)</sup> ويأخذ البحث عن الهوية في أعمال ثريا العريض اختيار « الاسم » نموذجا معبرا عنها، وعبر شكلين هما : الاسم / الهوية، والاسم / النساء

#### الاسم الهوية :

يمكن لقاريء ثريا العريض أن يلحظ هذا الوعي بإشكالية الهوية الأنثوية، وبالإقصاء الذي مارسته الثقافة عليها منذ العصور القديمة، ومن ثم بحثت عما يمكن أن يمثل هذه الهوية، وأن تحارب من أجله على اعتبار أنه هي . وقد وجدت في « الاسم » مكونا جوهريا وأساسيا تطرح من خلاله فكرة تغييب المرأة . والعلاقة بين الاسم وصاحبه علاقة جوهرية وقديمة منذ بدء الحضارات، فللاسم صلة قوية بالمقدس في الحضارات البدائية، سواء كان علما أم اسم مكان، لأن تسمية الموجودات والمعرفة عامة جاءت في زمن قدسي أولي هو زمن الخليقة، فكانت تسمية وتعريفا بالحقائق والجواهر، بالأسماء ومسمياتها ونعوتها . لذلك يعتبر الاسم صنوا للذات وجزءا دالا على الكل . وتراهم يحرصون على إخفائه لأن معرفة الاسم تمكن من الفعل ومن التأثير في صاحبه وفي العالم . وهناك من يعتبر الاسم

بمثابة أسطورة مصغرة<sup>(41)</sup>

وإذا كانت ثنائية الاسم / المسمى تنويعاً تجسد انفصام الذات والنفس، فإن اتحادهما علامة على انسجام الذات والنفس في وحدة كلية مطلقة . وإذا كان الاسم رمز المسمى والدليل عليه فإن تماهيهما هو عين الوجود<sup>(42)</sup>. ومن هنا تتحد ثريا العريض باسمها وتعلنه هويتها ووجودها . ويبدو حضور الاسم واضحاً ومركزياً في ديوانها « امرأة دون اسم » بحيث يشكل الثيمة المحورية في هذا العمل، فلا يقف الأمر عند تسمية الديوان بـ « امرأة دون اسم »، بل إنه يحضر في العناوين الداخلية عبر ثلاثة نصوص : « دون اسم »، « اسمك اسمي »، « سمه ما تشاء »، كما يحضر أيضاً ثيمة محورية مهيمنة عبر النصوص كلها عبر تكرار كلمة « اسم » بكل تنوعاتها، مجردة مرة، ومحددة مرة أخرى، معرفة ومنكرة، مفردة أو مضافة إلى الضمير . غير هذا الحضور المهيمن يعود في جذوره إلى المجموعة السابقة « أين اتجاه الشجر »، على اختلاف في الدرجة، ونتيجة لاختلاف الثيمة المهيمنة على كل من العمليين (الوطن في العمل الأول، والمرأة في الثاني) .

يحضر « الاسم » في قصيدة « سفر » ويكون مرتبطاً بهوية المرأة - كما سبقت الإشارة :

المدى نقش امرأة لاسمها

في السطور التي سوف تأتي

منمنمة في الكهوف رقيقة

خطوطاً دقيقة

مبتهجا طائعا مثل حنائها

ومشتعلاً وهجا

لا يشي بالذي يتخبأ بين أناملها

إن يبيح اليراع بريقه

ينتشي بالتفافات أحرفها<sup>(43)</sup>

ويبدو الحرص على بقاء الاسم وخلوده في توظيف فكرة « النقش » الذي يساوي الكتابة والتي تساوي أيضا هوية المرأة ووسيلتها للتمرد . ويبدو أن توظيف الحناء هو ما جعل محمد رحومة يضع هذا النص ضمن محور التشكيل بالأنثى على اعتبار أن الحناء والنقش والوشم مما يرتبط بالأنثى وزينتها<sup>(44)</sup> . غير أنا نرى أن النص يحيل إلى فعل الكتابة وديمومتها، ومن ثم ديمومة الاسم، لا سيما أن النص يبنى على ما يؤكد ذلك كالممنمات التي تحيل إلى شكل فني يعتمد على الرسم الدقيق، ومن ثم تحيل النقوش إلى الحفريات الأولى التي مارسها الإنسان قديما على جدران الكهوف ليحفظ بها تجربته ووجوده . ومما يؤكد أيضا ارتباطا تخليد الاسم بالكتابة توظيف اليراع والأحرف التي تتخبأ بين أناملها .

لقد سبقت الإشارة إلى هيمنة الاسم على ديوان « امرأة دون اسم » وتكاد ثنائية الاسم / الهوية تهيمن على عدد كبير من نصوصه، جنبا إلى جنب مع ثنائية الصمت / الصوت التي سبق ذكرها . وحين تتحدى المرأة الشاعرة الصمت فإن ذلك يكون بإعلان الاسم والتمسك به كيانا وهوية، فمنذ العتبة الأولى للنصوص (المقدمة النثرية للمجموعة) تعلن الشاعرة وعيها المبكرة بأزمة الهوية ومشكلة التغييب (ها أنت امرأة في وجود له معنى لم يتضح .. فما أنت فاعلة؟)<sup>(45)</sup> وانطلاقا من هذا السؤال يبدأ البحث عن الاسم / الهوية . وقد ذكر عبد الله السمطي أن البحث عن الاسم يعني غيابه، وأن بعض صيغ الاسم جاءت مرتبطة بالتقرير الذي

يعني الجهل بالاسم، وبعضها بالنفي والاستفهام للتعبير عن فقدان الهوية عبر فقدان الاسم<sup>(46)</sup>. وقد نتفق مع الباحث في صيغ ورود الاسم لكن البحث عن الاسم لم يكن فقط بغرض الإشارة إلى غيابه بل ليصاحب هذا الغياب إعلان متكرر له وتأكيد صريح على تلازمه مع الهوية ومن ثم صراع الشاعرة من أجل إثباته .

في إشارة مبكرة في ديوان « امرأة دون اسم » يبدأ نص « ليلة الدان » بفكرة الوعي ومسؤوليته (أعلم الآن / ما كنت أجهل في البدء / .. قبل التكون) (ص 13) . وبهذه الجملة التقريرية الخبرية « أعلم الآن » يبنى النص على المعرفة والوعي بما يقتضيه أن تكون امرأة / دانة . ويحيل توظيف الدانة هنا إلى فكرة الحجب، وكما يخفي الصدف اللؤلؤة يستخدم الموروث والثقافة فكرة الدانة الثمينة للتعبير عن المرأة ومن ثم يبرر حجبها للحفظ عليها، لكنها حين تكون « دانة » فإنها تصير كيانا دون اسم / هوية :

كل اسم له من يناديه .. أو يصطفيه صدى

في اكتناف الصاحب والصوت !

كيف إذن مررت بلا اسم ؟<sup>(47)</sup>

إن غياب الاسم يعني انتفاء الوجود، والوعي بذلك لا بد أن يكون مصحوبا بالقلق، ومن هنا يعتمد النص على تواتر أسلوب الاستفهام في محاولة لمساءلة المحيط، ومن ثم مواجهة الثقافة التي غيبت وتغيب المرأة بحرمانها من اسمها / هويتها ووجودها (من أكون أنا ؟)، (فانبتقت / لأبقى سؤال) (ص16) .

في هذا الإطار يجدر الوقوف عند نص « دون اسم » الذي يتماهى مع عنوان الديوان مما يعطيه سمة مركزية مضاعفة، غير أن الشاعرة حذفت منه المبتدأ

(امرأة) ولعل في ذلك إيحاء بأن المحذوف يحيل إلى كل النساء، أو إيحاء بأن هذه المرأة المضمره مجهولة الهوية، وقد اختفت من العنوان الداخلي تأكيدا على تغييبها وإخفاء هويتها، وكلا الأمرين يؤكدهما النص وقراءته . وقد جاءت القصيدة عبر مقاطع مرقمة يحمل كل منها مشهدا لامرأة أو لنساء فقدن اسمهن .

بيدأ المقطع الأول بنوع من التعميم، فهذه المرأة التي دون اسم يمكن أن توجد في أي زمن تحكمه عقلية سيادة الرجل :

في انكسار الإماء

وشدو الرقيق

لا تسلني عن اسمي

حروف النداء

ووهم طيوف النساء

احتفاءاتها بالذي لا تطيق

حريق<sup>(48)</sup>!

هي المرأة التي سلبت حريتها، وحين تسلب الحرية يسلب الكيان ويغدو السؤال عن الاسم عبثيا . ويعبر النص عن النساء بما يؤكد ذلك (الإماء، الرقيق، الوهم، الطيوف) وكأن المرأة تتحول كائنا شبحيا بعيدا مقهورا يبحث عن انعتاقه ووجوده، ومن ثم يحاكم النص التاريخ والثقافة الذكورية التي تصور المرأة مقهورة عاجزة، ويسلبها الذكاء كما سلبيها الحرية . وهنا توظف الشاعرة نماذج ومصطلحات ترى أنها شوهدت وتشوه تاريخ المرأة، ومن ذلك مصطلح « القوارير » الذي يطلق على النساء وما يحمله من إيحاء بالهشاشة أو الاستخدام للزينة والعرض . ومنه أيضا وصف بلقيس بالغباء والجهل في حين أنها المرأة القوية الحاكمة . وقد سبقت

الإشارة إلى أن الثقافة الذكورية تصنف المرأة في كل ما سلبي وضعيف وعاجز وعاطفي، وهذا ما يؤكد النص في مقطعه الثالث :

مثل بلقيس سيدة للبهاء

إذ يمن عليها سليمان يعلنها

في احتشاد المغنين سيدة للغباء

لا تعرف العرش ؟

والماء ؟

سيدة للدهاء ؟

تعزف في زمن الماء قيثارة للنقاء<sup>(49)</sup>

ويلاحظ أن النص يستعمل الغناء والمغنين في معناه السلبى إذ يحيلان إلى الإنشاد الفارغ والأصوات التي تكرر ما تسمع دون تفكير أو تأمل (امرأة دون اسم / بين لغو الأغاني وصخب القيان) (ص 69)، ومن ثم تعلن رفضها لهذا الغناء كما تعلن تمردا على الموروث الذكوري الذي سلب المرأة هويتها ووسمها بالغباء والضعف، ولم يحفظ من تاريخ النساء غير القيان والمغنيات اللاتي سخرن أساسا لتسليّة الرجل والترفيه عنه . لقد حبس التاريخ والثقافة الذكورية في تلك الهوية السلبية (وقل : / هي امرأة خذلت بالحداء / فماذا تقول ؟) (ص70)، وجعلها امرأة دون هوية . إن الحداء هو صوت القبيلة وصوت الرجل، وقد خذل الاثنان المرأة وتركاها (موؤودة في التباس اللغات)، وعندما تلتبس اللغة تضيع هوية الأضعف / المرأة وكما يكرر التاريخ الذكوري نفسه عبر العصور ينتهي النص نهاية دائرية يعود فيها إلى بدايته:

في انكسار الإماء

وشدو الرقيق

احتراق الحريق

ارتهان السكون

ليكن اسمها .. ما يكون!

أي اسم تشاء ..! (50)

وبذا تصير كل الأسماء اسما لامرأة واحدة مسلوبة الوجود والهوية .

### الاسم النساء:

لما كانت التسمية قرينة الخلق، فإن الشاعر يسمي الأشياء وينتزعها من صيرورتها وسياقها لكي يجعل منها جنسا بذاته، وجوهرا ذا دلالة عامة، غير متصل بزمان أو مكان . وانطلاقا من ذلك تعيد ثريا العريض تكوين دلالة الاسم، لتجعله المفرد الذي يحيل إلى الجماعة، اسمها الذي يعبر عن أسماء كل النساء، فيتماهى الفردي بالجمعي وتصير المرأة الواحدة (الشاعرة) هي كل النساء المضطهدات والمظلومات، وهي المرأة التي اختارت أن ترفع صوتها لتعلن اسمها وهويتها، ليكون في ذلك إعلان عن أسماء النساء وهوياتهن (أنا كل موؤودة لم تكن / كل ذات تطالب ألا تموت / وتتضو الكفن) (ص35) :

في ثيابي الموشاة تنبض ألامهن

تلهث أناتهن

بصوتي أنا .. كلهن

وجوه مشوهة في المرايا القديمة

محاصرة بين خوف وظن

كل هذه الوجوه أنا

التي أشعل الحلم بأحداقها محرقة

والتي لم تزل

في متاهاتها غارقة<sup>(51)</sup>

تتماهى الشاعرة مع كل النساء، يدرك وبعيها ألهن وتشويه التاريخ الذكوري لصورتهن (الوجوه المشوهة في المرايا القديمة)، النساء اللاتي يصارعن من أجل وجودهن، والنساء الصامتات العاجزات، كلهن تحمل الشاعرة صوتهن واسمهن ليقود وبعيها وبعيها . ويعتمد النص نوعا من الخطابية والتقريبية التي تعلن ذلك التماهي مع النساء كلهن . ويلاحظ أن الشاعرة وعبر عدد من النصوص تكرر مفردة الوأد والمصطلحات المرادفة لها، على اعتبار أن الوأد هو قمة ما أنتجته الثقافة العربية في تغييب المرأة وحرمانها من أبسط حق لها وهو حق الحياة، وهو وإن انتهى ماديا إلا أنه ظل معنويا ورمزيا يعبر عنه ذلك القمع المستمر للمرأة (وليل الوأد ممتد مداه العمر / لا تنهيه أغنية / ولا يخبو به شجن الزمان) (ص 39) . ولعل الشاعرة تقر ضمنا بعجز الشعر أو الصوت وحده عن تغيير هذا الواقع الأليم . لكن الشاعرة تصر على حق المحاولة :

أنضو تفاصيلي وأسماء النساء

على الشواطئ والقفار

نقشا تجادله الرياح على رمال الامتهان<sup>(52)</sup>

وتعترف مرة أخرى بأن ما تفعله قد لا يكون مؤثرا أو ذا جدوى، ومن هنا كان التدوين / النقش على الشواطئ والقفار، وكلاهما قابل للمحو أو للضياع، ويتأكد ذلك حين تجرد من نفسها ذاتا أخرى تحاورها وتحاور معها تاريخ النساء، لتقر بأنها ليست سالومي ولا هيروديا تغريها رأس المعدادان، ولا هي ميدوزا التي تقلب عيناها نبضهم حجرا، فهن نساء قويات استطعن أن يكن وحفظ التاريخ أسماءهن، أما هي فليس لها إلا محاولة أن تكون هي :



امرأة بلا اسم

تجيء ولا تجيء

لولا اسمها الموت

ما كان التمتع في المحار<sup>(53)</sup>

وإذا كان الصمت - كما سبقت الإشارة - لا يمكن أن ينتهي إلا بتكاملية بين الرجل والمرأة، فكذا الاسم لا يمكن ان يعود إلا بتوحد بينهما أيضا . وهنا أيضا تسائل الشاعرة الرجل عن صوته ودوره واسمه :

نادت الريح باسمي

وبحت به همسة خائفة

واستجبت إلى الريح أنت

سألتك .. إن كان اسمك اسمي ؟ فما قلت شيئا<sup>(54)</sup>

ولاحظ الفرق بين استجابتي الرجل والمرأة، فالمرءة تبوح همسا وبخوف، لا تستطيع أن تعلن اسمها إلا حين ينصت الرجل ويتوحد اسماهما، لكن استجابة الرجل ظلت صمتا، ومجرد وعد بزمن آت . ومن هنا يتكرر في النص سؤال (سألتك إن كان اسمك اسمي ؟ وما قلت شيئا) حيث يفيد التكرار إصرار المرأة من جهة وخوفها وقلقها من جهة أخرى، وتأكيد المفارقة والفرق بين استجابتي الرجل والمرأة من جهة ثالثة . إن ما يحرك المرأة هو الحلم والسؤال بينما ما يحرك الرجل هو الصمت، ومن ثم يظل الزمن يعود إلى بدايته، كما يعود النص إلى عنوانه الذي جاء في صيغة تقريرية « اسمك اسمي » لتتفي الأسئلة على مدى النص هذا اليقين، وحالة واحدة هي التي تتوقف فيها ولا يعود لها أهمية حين يتحرك الرجل ضد الصمت ويأخذ يدها في يده ليتوحد الكيانان معا . عندها فقط يمكن إعلان

الاسم، اسم جديد وزمان جديد ووجود جديد .

### ثالثا: توظيف التراث والأسطورة (التمثيلات الرمزية) :

إن قراءة النص الشعري ينبغي أن لا تقف عند ما يتناوله من قضايا، فهو عمل فني في المقام الأول، ومن ثم تجدر ملاحظة التشكيلات الفنية التي يختارها الشاعر باعتبارها مكونا جوهريا في أي نص شعري . ومن الاختيارات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر توظيف الرمز على مختلف أشكاله سواء كان لغويا أم تراثيا أم أسطوريا، حيث يفرض المقام نوع الاختيار وآلية التوظيف . وقد تحدث عدد من الدارسين عن أهمية التوظيف الرمزي في النص الشعري حيث يمكن الشاعر من الابتعاد قدر الإمكان عن الفنائية والخطابية والمباشرة، ومن ثم إعطاء نصه المزيد من الإحياءات واتساع أفق القراءة والتأويل . ومن هنا يمكن اعتبار الرمز رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع . أي أنه - وكما يذكر محمد فتوح أحمد - يجسد النفس بشكل مادي، بينما يبعث المادي ويضفي عليه الحيوية . إنه يوحد ما يبدو مبعثرا في الوجود، ويكشف العلاقات بين الأشياء، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام ما<sup>(55)</sup>

من هنا فقد أدرك الشعراء أهمية التوظيف الرمزي وطاقاته الإيحائية، واختلفوا في نوع الرموز التي يختارونها كما اختلفوا في آليات التوظيف . وقد النص الشعري النسوي شيئا من الاختلاف في نوعية الرموز التي تختارها الشاعرة، إذن ذلك الاختيار قد يكون مبنيا على عوامل فنية وايدولوجية في الوقت نفسه . ومن هنا رأى عالي القرشي أن نص المرأة يحفل برموز القيود والانطلاق والانفتاح والحرية، ورموز التوتر والضجر، والخصب والطين والمطر<sup>(56)</sup> وتجدر الإشارة إلى أننا لسنا بصدد القيام بدراسة إحصائية للرموز التي توظفها المرأة بشكل عام، ولا

لتلك الرموز التي اهتمت ثريا العريض بتوظيفها بل سيتم التركيز على التمثلات الرمزية التي تجلت فيها الرؤيا النسوية عند الشاعرة .

لقد سبقت الإشارة إلى أن بعض الدارسين يضع ثريا العريض ضمن شعراء الرمزية المجددة في المملكة العربية السعودية، وهذا يعني أن التمثيل الرمزي مقوم أساسي وواضح في تجربتها الشعرية، وقد تراوحت تلك التمثيلات بين اختيار بعض الرموز اللغوية كالدانة والبحر وتوظيف رموز تراثية واسطورية . وقد هيمن النوعان الأخيران على مجموعتيها موضوع الدراسة، وهما ما سنتوقف عنده كما يلي :

#### **الرموز التراثية:**

لقد اهتمت ثريا العريض بتوظيف التراث في شعرها، وقد انطلق الشاعر العربي عامة من مفهوم خاص للتراث، فلم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلا فوتوغرافيا ملامح الشخصية التراثية كما هي في مصادرها، بل أصبح معناها يجعلها تراثية ومعاصرة في الوقت نفسه، فيختار من ملامح الشخصية ما يتفق وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعاد تلك التجربة على الملامح التي اختارها<sup>(57)</sup> وقد يصدق هذا في كثير على تجربة ثريا، إذ يلاحظ أن اختياراتها كانت محكمة برؤياها للواقع العربي من جهة، ولواقع المرأة العربية من جهة أخرى . ومن هنا غلب على اختياراتها توظيف رموز نسائية، أو رموز ارتبط اسمها بالمرأة وهذا يأتي في المرتبة الثانية .

حضر التراث واضحا منذ المجموعة الأولى « أين اتجاه الشجر »، والعتبة الأولى للنص أي العنوان تحيل مباشرة إلى التراث وإلى رمز أساسي في هذه المجموعة وهو رمز « زرقاء اليمامة » . وكذلك أيضا يحضر الرمز نفسه في

المقدمة الاستهلاكية للمجموعة التي تحيل إلى الثيمتين المحوريتين في أعمال ثريا العريض وهما الوطن والمرأة، وتجمع الزرقاء هاتين الثيمتين، كما يحيل إليها تعريف الشاعرة بنفسها وبشعرها في تلك المقدمة، وبأنه تسجيل لدموع امرأة ابتليت أو اصطفت بعيني زرقاء، فوجدت نفسها متورطة في عشق وطن يصارع تهوراته . من هنا يتكامل رمز الزرقاء مع الفاخطة، اليمامة العربية الباحثة عن عشا الضائع وصغارها التائهين. وكما تقول هو « قصائد امرأة عربية معاصرة، تؤرقها جراحات الوطن الكبير »<sup>(58)</sup> . وبذلك كان النص الذي يحمل عنوان المجموعة نصا مركزيا فيها، كما حملت الإشارات المتعددة إلى الزرقاء ثيمة أساسية فيه وفي المجموعة، الشاعرة التي تحمل الرؤيا والنبوءة، وكما ابتليت بلعنتهما الزرقاء قديما ابتليت الشاعرة حديثا بهما، وكان لهما المصير ذاته .

لقد وضع محمد رحومة رمز الزرقاء ضمن محور البوح الرؤيا، وذكر أنها امتلكت عين الزرقاء ومن ثم راحت تشكل رؤيتها بالعين، وتميل إلى توظيفها في صورها . وتتراوح الصورة بين معاينة الواقع ونقله من خلال عيني الزرقاء، وبين تشويه للعين ورفض لوظيفتها . البوح للشاعرة والرؤيا للزرقاء، حيث الرؤيا استشراف للمستقبل، وبذلك تتشابك لدى الشاعرة عناصر : الشاعرة والزرقاء والبوح والنبوءة<sup>(59)</sup> ومن هنا تحضر الزرقاء عبر نبوءتها ورؤياها التي تتماهى معها الشاعرة وعبر التناص المباشر مع صوتها، وعبر التداخل والتماهي مع رمز الفاخطة / اليمامة العربية، لتتوحد الوجوه الثلاثة في وجه واحد هو وجه الشاعرة / المرأة العربية المعاصرة .

تأتي النبوءة تناصا على لسان الزرقاء، وبين علامتي تنصيص :

: « أرى شجرا يتدانى إلينا

هشيما تخطاه وعد المطر  
أرانا نمد إليه يدينا  
فياكلها جمر ذاك الشجر  
أرانا وأعيننا مطفأة  
تضيعنا عتمات البصر  
فمن يشتري بصري؟  
يشتريني ؟  
ويدفع عنا بلاء الخطر؟<sup>(60)</sup>

ما يبرز في المقطع السابق هو صوت الزرقاء ونبوءتها، ولما كانت الرؤية هي أساس حكاية الزرقاء تهيمن الأفعال المرتبطة بها (أرى، أرانا (مرتان)، أعين، البصر، بصري)، وفي تلك الأفعال تتداخل الرؤيا مع الرؤيا البصرية . وإذ يبدأ المقطع بالرؤيا ينتهي بالإحباط الذي وصلت إليه صاحبته حين تضيع رؤياها وترى مستقبل تلك الرؤيا (أعين مطفأة وضياع) . بذلك يتم تمهيد الطريق لدخول صوت الشاعرة التي تحمل رؤيا حماسية في البداية لكنها تعود لتدرك مرارة الواقع، فيتوحد صوتها مع صوت الزرقاء (أنادي كما أنت ناديت / لهفي عليك / ما صدقوك) (ص33) فالنداء أجوف والصوت سلبي لا يصل إلى شيء ولا يصل إلى أحد، ومن ثم يكتمل التماهي بين الشاعرة والزرقاء فتصلان إلى مصير متشابه . وعبر تناص ضمني مع حكاية الزرقاء، وتوظيف ضمير المتكلم الذي يوحد بين الصوتين تأتي نهاية النبوءة (على الجمر أخطو / وأرفع فوق المدى قامتي فأرى / ولكنني حين أخبرتهم ما أرى / رجموني) (ص34) فتكاملت عناصر الرؤيا وثمنها : الألم، التسامي والارتفاع، الرؤية، العقاب .

وفي إطار الرؤية ورمز زرقاء اليمامة تختار الشاعرة رمزا آخر يتكامل معهما

وهو رمز « الفاختة » اليمامة العربية التي فقدت بنيتها وتبحث عن عشاها، لتضيف إلى فكرة الرؤية الضياع والحنين وفقد الأبناء وبذلك تكتمل الدائرة وتكتمل حكاية ضياع الوطن . وتوظف الشاعرة التناص مع حكاية الزرقاء مرة أخرى، والشجر رمز العدو الذي اختبأ خلفه والوطن الذي يضيع بضياع النبوة وعدم تصديق صاحبها . كما توظف الخطاب المباشر للفاختة التي فقدت صوتها في نبوءة ثانية تختفي فيها الشاعرة خلف قناع الزرقاء ويتوحد فيها صوتاهما :

أين صوتك يا فاخطة؟

أرى شجرا يتدانى إلينا

وبحرا من الجمر نشعله بيدنا

وأنت بعيني تهمين صباحا مساء

قضيئا .. قضيئا<sup>(61)</sup>

ويتصاعد النص في نبرة غنائية عالية يعلن فيها ضياع الوطن وأن النداء عبثي والصوت يضيع سدى .

تختار الشاعرة رمزا تراثيا نسويا آخر وهو رمز « شهرزاد » الذي تعبده عدد من النسويات رمزا للمرأة التي انتصرت بالذكاء والعقل على الموت . شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة التي انتصرت بالحكاية على الموت وانتصرت لبنات جنسها وحمتهن من الموت . وقبل شهرزاد كانت الحكاية تعمم وصفا جائرا على المرأة، حيث بنيت الحكاية في الليالي على تعميم فعل الخيانة على النساء جميعا، وانتقام الرجل / شهريار منهن بالزواج ثم القتل، حتى ظهرت المرأة الذكية / شهرزاد التي استطاعت أن تنقذ بنات جنسها وتعيد الاعتبار إليهن من خلال فعل القص الذي مارسه طويلا، فكان سببا في إعادة ما سلب منها كامرأة<sup>(62)</sup> . لقد واجهت شهرزاد

العنف بالحكاية، والموت بالذكاء فانتصرت لنفسها ولبنات جنسها، ومن ثم صارت رمزا نسويا لإعادة الحكاية من خلال وجهة نظر المرأة، ولتوجيه الخطاب النسوي والكتابة من أجل إعادة حقها المسلوب تاريخيا وثقافيا .

تتماهى ثريا العريض مع شهرزاد وتتطق بصوتها، وترى فيها رمزا لكل النساء الباحثات الحرية وعن حقهن في الحياة . هي التي احتفظت بصوتها واستطاعت إيصاله للرجل، وهي أيضا المرأة التي حفظ التاريخ اسمها في حين غيب أسماء الكثيرات . ففي نص « رقصة العاصفة » تحضر شهرزاد في المقطع الخامس والأخير، وذلك بعد أن حفلت المقاطع السابقة بصور القمع والسلب التي تمارسها الثقافة في حق المرأة، وبهيمنة الألفاظ السلبية نحو (العيب، الوباء، الموت ن الجهل، الجفاف الصحراء، وغيرها) لتفيد بصعوبة التغيير في الواقع بل واستحالاته . ومع عودة الحلم وترقب التغيير الممثل في العاصفة، تحضر شهرزاد التي تتماهى مع الشاعرة لتكونا رمزا للحلم وللتغيير :

تخاتلني شهرزاد

تبادلني اسمها .. إثمها

تتناقض في بياض سواد

فشدي على الحلم خطوك يا أنت في

وردي بكل ارتباكات أهدابك المسبلة

وسوف تكونين

سوف تكونين

أنت الأثيرة بين النساء

وأخر من سمعت لحن زرياب

يهمي بنسخ الإماء

وفي دمها

فتق اللحن أغنية

لانعتاق الوهاد

فعدت لرقصتها القائلة<sup>(63)</sup>

تتكاثف في النص مجموعة من الرموز التي تختصر رؤيا الشاعر، وكلها رموز تحيل إلى تاريخ النساء وحكاياتهن عبر العصور، وتمثلها جميعا شهرزاد والشاعرة معا . ومعهما زرياب الملحن والموسيقي وتاريخ الإمام والقيان في الثقافة ومجالس الطرب التي وظفت لتسلية الخلفاء وتهيئة الأجواء الجميلة للرجال . وهي مجالس لا ترى في المرأة غير جوانب معينة أولها الجمال الشكلي وجمال الصوت . وقد حفظ التاريخ أسماء بعض تلك الإمام لكنهن كن وجوها باهتة لا ملامح لها، ومن ثم ستكون شهرزاد الأثيرة التي فتق اللحن أغنية في دمها . ولعل الرقصة القائلة تحيل إلى رقصة سالومي التي انتهت برأس المعمدان، أو لعلها تحيل إلى الموت الذي أحاط بشهرزاد وانتصرت عليه بحكاياتها، لتكون في النهاية رمز التمرد، ورمز المرأة التي انتصرت على الصمت والموت، وآخر من انتظر الرجل وانتصر على القمع .

تتبدى نسوية ثريا العريض - كما سبقت الإشارة - في اختيارها لرموز نسائية، وكما اختارت رموز نساء قويات فاعلات، برز في شعرها أيضا المرأة المسلوقة الحقوق، وذلك عبر نماذج النساء المعشوقات في الثقافة العربية . ورغم تعدد أسماء هؤلاء النساء نحو (ليلى، ولبنى، وعبلة، وعفراء وغيرهن) إلا أنهن كن نساء بلا ملامح وبلا صوت، هن المعشوقات لا العاشقات، هن المحكي عنه والمصورات برؤيا الرجل ووجهة نظره . هن النساء المحاصرات بوهم الحب والمحجوبات خلف الخدور:

قرأت



أساطير ليلي ولبنى ..

وقيس .. وقيس

ومن صرعوا في انهمار الرمال

كإخوان عذرة-

من سمعوا في حذاء التضاريس

همسا حفيا

انتهوا بخدور الجميلات وهما نديا

يعدن به اللهفة الخائفة<sup>(64)</sup>

يحيل المقطع السابق إلى أسماء عربيات معشوقات، ولعل ما يلفت النظر هو وصف حكاياتهن بـ « الأساطير » وما يوحي به ذلك من عدم التصديق، وأنها حكايات خيالية غير حقيقية تروى كما تروى الأساطير الأخرى، ومن هنا تصف الأمر أيضا بـ « الوهم » المرتبط بالخوف . وكأن الشاعرة تحاكم بذلك تاريخ الثقافة العربية التي رددت تلك الحكايات، كما تحاكم مفهوم الحب المرتبط بالسرية والخوف . وإن كان مثل هذا الحب وهما وخوفا للرجل فكيف يكون للمرأة ؟ وتحاكم أيضا تلك الثقافة التي جعلت المرأة محكيا عنها وقتل صوتها في حين عاش الرجال أحرارا يقولون ويسمعون بصوتهم بقصائد تروي حكاياتهم من وجهة نظرهم، ومن ثم تتمنى لو استطاعت تبديل الأدوار:

من ترى يبادل جدران ليلي

بأحلام قيس طليق يماري جنونه ؟

ويلبس عفراء رونق أفراحها ؟

....

وبعد اهتراء الوعود

يعيد لهند مداها العريق؟

ويرسم منعطفات الطريق

ليترك عند بثينة ظل جميل رهينة؟<sup>(65)</sup>

ما تتمناه الشاعرة هو قلب الأدوار، لكن توظيف الاستفهام الاستكاري يؤكد عبثية السؤال وعبثية النداء، فمن يمكنه أن يستبدل الحرية بالقيود؟ ومن يعيد للنساء أسماءهن؟ النساء التي غيبتهن الثقافة العربية ومحا التاريخ الذكوري أسماءهن وخنق أصواتهن، ومن ثم تسائل في خطاب مباشر مستنكر :

وطن أنت ؟

تغرق بين الضمائر

« بين بروق ثنايا » هيا »

« مضارب » عبلة »

« أطلال خولة »

رمانة الطفلة الغافلة ..

« ليلي » و « ليلي » و « ليلي »

ليلى التي لم تقل « هيت له »

وليلي التي سمحت ثم لم تعترف

وأخرى بلا كنه

أخرى بلا وجه

أخرى بلا اسم

أخرى بلا حرف

جرؤت بالطلاسم أن تنحرف<sup>(66)</sup>

يلاحظ أن عنوان النص هو « مساءلة ابن ربيعة »، وقد يبدو على خلاف الغالب على اختيارات الشاعرة في توظيف رمز لرجل، إلا أن هذا الاختيار أيضا يندرج في الرؤيا النسوية نفسها، فعمر ابن أبي ربيعة شاعر عرف بغزله الصريح وبكثرة معشوقاته ومغامراته النسائية . وفي مساءلته مساءلة للتاريخ وللثقافة الذكورية ولمفهوم الحب وصورة المرأة فيها، ولهذا يبدأ النص بصوت عمر الذي يستنكر وجود امرأة ترفض الانحناء والانصياع للشوق ومن ثم لسطوة شعره وسطوته الذكورية، ويستنكر أن تجرؤ امرأة على التمرد (ص 115، 116) . هنا يأتي صوت الشاعرة في المقطع السابق ليواجه عمر وثقافته، ورغم ما يبدو في المقطع من حشد للأسماء إلا أنه حشد مبرر فنيا حيث تحيل الأسماء كلها إلى ذاكرة مشتركة، ذاكرة القصيدة العربية من المعلقات حتى ما تلاها . تلك القصيدة التي حبست صوت المرأة وحفظت أسماء بعض النساء لكنها أسماء لا تدل على هوية حقيقية . هي أسماء لنساء صامتات لم يعبرن عن رغباتهن ومشاعرهن، لم يقلن شيئا، وكأنهن لم يكن، فكيف لها أن تكون وهي بلا اسم وبلا صوت ؟

#### توظيف الأسطورة:

لقد استفاد عدد من الشعراء المحدثين من السمة التركيبية والتكثيفية للأسطورة، حيث يمكن فيها تكثيف الزمان والمكان، وتكثيف العصور والأزمنة، ومن طريقتها في إنشاء المعاني والدلالات على نحو يخالف الفكر المنطقي . إنها تتبع من الحدس، والمعاني على صعيد الحدس يمكن التعبير عنها بأنها تماثلات أو هويات مشعور بها، وتمسكها الرموز<sup>(67)</sup> ومن هنا تقوم الأسطورة بعمل بنائي في القصيدة ومنحها التكثيف وتعدد التأويلات لا سيما إذا ما بنى الشاعر قصيدته كاملة عليها .

يصعب أن نطلق على ثريا العريض مسمى شاعرة الأسطورة، فهي لم تهتم بإيراد الأساطير قدر اهتمامها بتوظيف الرموز التراثية . ولعل ذلك ينبع من اهتمام الشاعرة بتوصيل رؤياها، وبهيمنة نوع من الغنائية التي تتعارض مع تكثيف الأسطورة وغموضها . لكنها أوردت بعض الأسماء الأسطورية في بعض نصوصها، وهي أسماء نسائية أيضا . ويلاحظ أن السماء التي أوردتها مستمدة من الأساطير الغربية ونساء قويات وفاعلات، وذلك في مقابل الرموز التراثية للمعشوقات العربيات ضائعات الهوية . وكأن الشاعرة تدين ضمنا الثقافة العربية التي غابت المرأة، وأنتجت في معظمها نساء ضعيفات أو نساء مجهولات بلا اسم وبلا كيان . ويلاحظ أيضا أن توظيف الأسطورة قد جاء عبر توظيف إشاري يعتمد على إيراد الأسماء دون أن يبنى النص على الأسطورة أو على تلك الأسماء، بل كان ورودها لتعزيز صوت الشاعرة ورؤياها، فتقول على سبيل المثال في قصيدة « ترانيم العاصفة » :

قرأت ..

ترانيم سافو وتابيس

عشتار ..

إيزيس .. بلقيس

كل اللواتي توقفن بين التي واللتي

مزامير زرياب تبعث منهن<sup>(68)</sup>

لقد جمعت الشاعرة في المقطع السابق بين أسماء شاعرات، وإلهات أسطوريات، ومملكة، وهن نساء امتلكن القوة والفعل وحفظ التاريخ أسماءهن . ومن ثم كان ورودهن فقط لاستعراض تاريخ النساء الذي شكل وعي الشاعرة من جهة، ولوضع تلك الأسماء في موقف المقابلة والتناقض مع أسماء المعشوقات العربيات،

ومن ثم تتعزز المفارقة بين رؤيتين وتاريخين وثقافتين . بذلك كله تدين الشاعرة الثقافة الذكورية العربية، ورغم تمردھا إلا أنها ما زالت محكومة بالصمت وغياب الهوية (أكابر في الصمت / أعشق في الصمت .. / انتظر العاصفة) (ص 109) فتؤكد أن المرأة ما زالت تنتظر، وانھا ليست قادرة على الفعل، فما يحكم صحراءنا هي السيوف التي تمثل الرجل وثقافته والقهر المسلط على المرأة، ومحاولة التغيير وهم:

كأني توهمت أن السيوف بصحرائنا

قد تلين بشوق السنابل

وأن هنالك معنى لأحزاننا

أهم من الخوف حين نقاتل

وأنا سنجرؤ أن نتخلى عن الرمل فينا

أملتائة أنا؟

أحلم أن يتحول برق السيوف إلى سنبله؟<sup>(69)</sup>

تقوم المقابلة بين السيف / الرجل وما يوحي به من القوة والقتل والموت والعنف، وبين السنبله / المرأة بما توحي به من الخصب والسلام والعطاء والنمو . وتوحي تلك المقابلة بنوع من التعارض العنيف بين الطرفين، ومن ثم يؤكد الاستفهام الاستنكاري والإقرار الضمني بجنون السؤال، أن التغيير عبثي ومستحيل، كما يؤكد صعوبة التقاء الطرفين مادام الأول يتمسك بسيفه، لتبقى المرأة متمردة لكن في الصمت .

**خاتمة:**

إن الكتابة النسوية هي تلك التي تتولى قضايا المرأة وتعبر عن همومها،

وتحاول أن تتمرد على قيم المجتمع الذكوري على اعتبار أنها مصدر قمعها وتغيب هويتها، ومعاملتها على أنها آخر يقع في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل . ومن ثم يعمل الأدب النسوي على تقويض تلك التراتبية وإبراز المرأة كيانا مستقلا غير تابع للرجل . وقد برز في المملكة العربية السعودية أصوات شعرية نسائية حاولت بدورها الوقوف ضد هيمنة الرجل وطالبت بحق المرأة في الوجود والكيان المستقل . ومن هؤلاء الشاعرات ثريا العريض التي تبدأ نسويتها من وعيها بذاتها، ومن القلق وإثارة الأسئلة التي ترتبط بواقعها خاصة وبواقع المرأة عامة . وقد برز ذلك واضحا في ديوانها موضوع الدراسة وعبر محاور ثلاثة هي التمرد على الصمت والحوار مع الاسم وإثبات الهوية وآخرها توظيف التراث والأسطورة .

يمكن لقاريء شعر ثريا العريض أن يلاحظ ذلك الرفض القوي والحاد للصمت، وهيمنة ثنائية كبرى هي الصمت / الصوت بحيث لا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائدها بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وقد هيمن الصمت على الصوت في معظم تلك القصائد، كما هيمنت الصور السلبية لهما على حساب الصور الإيجابية، لتشمل الصمت السلبي والصوت السلبي (النداء الأجوف والصوت السراب) في حين قل ظهور الصمت والصوت الإيجابيين . ويلاحظ أن هذه الإيجابية ارتبطت بالمرأة التي حملت بذور التمرد والثورة، مما يمكن ان يقيم ثنائية ضمنية هي : الرجل (الصمت السلبي) / المرأة (الصمت والصوت الإيجابي) . وتتبدى نسوية ثريا في هذا الاختيار أولا، وثانيا في رفض السلبية التي تمارس بحق الوطن والمرأة اللذين يصيران وجها واحدا للحرية المصادرة، وثالثا في صوت الشاعرة التي تتماهى مع كل النساء، ويمثل صوت التمرد، أو ما يمكن أن يسمى بـ « الصراخ في الصمت » .

تشكل « الهوية » مكونا آخر من مكونات نسوية ثريا العريض، وواحدة من

موضوعات قلقها وتمردھا . وقد أخذت الهوية شكلين : الاسم / الهوية، والاسم / النساء، حيث وجدت الشاعرة في « الاسم » مكونا جوهريا تطرح من خلاله فكرة تغيب المرأة . ولذا يبدو حضوره واضحا ومركزيا لا سيما في ديوانها الثاني « امرأة دون اسم » وذلك عبر وروده بكل تنوعاته مجردا ومعرفا ومنكرا وعنوانا لبعض القصائد . ويرتبط إعلان الاسم / الهوية بتحدي « الصمت » في رؤية متكاملة ترى أن المرأة لا يمكن أن تكون إلا إذا عبر صوتها عن رفضها، وأصر على الاحتفاظ باسمها / هويتها . بذلك تتسع دائرة التمرد لترى الشاعرة في اسمها أسماء كل النساء، وفي صوتها أصواتهن ليطمأن الفردى بالجمعي في صوتها وفي اسمها معا . ولعل هذه التكاملية هي ما يبرر هيمنة رفض الصمت مع ثنائية الاسم / الهوية على اعتبار أن صوت الشاعرة واسمها هما وجهها تمردھا .

إن الشكل الثالث الذي تبنت فيه نسوية ثريا العريض هو « التمثيلات الرمزية » في شعرها التي تبنت في توظيف التراث والأسطورة . ويلاحظ أن توظيف التراث قد غلب على توظيف الأسطورة ولعل ذلك يرجع إلى أن الشاعرة تمتلك رؤيا تحاول إيصالها وإلى غلبة الغنائية على نصوصها ولا يتفق ذلك مع غموض الأسطورة وتكثيفها . ويلاحظ أيضا أن النماذج التي اختارتها الشاعرة كانت لنساء، وبشكل أقل كثيرا لرجال ارتبط اسمهم بتاريخ النساء . وقد برز في اختياراتها أن الرموز التراثية النسائية غلب عليها الضعف والتغيب، فهي نماذج لا صوت لها - عدا شهرزاد التي تمثل صوت الشاعرة وصوت التمرد في آن - كنموذج المرأة المعشوقة التي حوصرت بالخدر ووهم الحب . في حين جاءت النماذج الأسطورية الغربية لنساء قويات : شاعرات، إلهات وملكات . وكأن الشاعرة تدين ضمنا الثقافة العربية، وتؤكد على استمرار التاريخ الذكوري الذي أقصى المرأة وغيبها .

مما سبق كله يمكن القول إن نصوص ثريا العريض المشحونة بالقلق والأسئلة

والتمرد هي نصوص نسوية، لكنها نسوية هادئة ومعتدلة لا تقوم على الإقصاء التام وعلى التغييب المطلق للرجل، بقدر ما تقوم على رفض أشكال الهيمنة الذكورية، ورفض قمع المرأة ومصادرة كينونتها وحقها في الوجود . وبقدر ما تؤمن تلك النسوية بأهمية التغيير وضرورته إلا أنها تؤمن برؤية تكاملية وفعل تكاملي يشترك فيه الرجل مع المرأة واضعا يده في يدها، ودون ذلك سيظل المجتمع يعيش سلبية الصمت وغياب هويتها مما يمكن أن يندر بثورة مقبلة .

### الهوامش

1. حصة المنصوري ، النسوية في شعر المرأة القطرية ، وزارة الثقافة والفنون والتراث ، الدوحة ، ط (1) ، 2016 ، ص 27
2. انظر ، عالي سرحان القرشي ، أسئلة القصيدة الجديدة ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، النادي الأدبي بالطائف ، ط (1) ، 2013 ، ص 49
3. الصدر السابق ، ص 65
4. انظر ، المرأة السعودية الشاعرة ودورها في النهضة الأدبية ،

ZAMRI ARIFFIN ، MARIAM MAT DAUD، International Journal Of Islamic Thout ، vol.4(Dec.) 2013 ، p 88

[www.ukm.my](http://www.ukm.my)

5. نقلا عن : سعود عبد الكريم الفرج ، شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج ، ج (1) ، مطابع الفرزدق ، الرياض ، ط (1) ، 1996 ، ص 38
6. حول هذه الآراء ، انظر ، المصدر السابق ، ص 38 ، 39 ، 43



7. انظر ، بام موريس ، الأدب والنسوية ، ترجمة ، سهام عبد السلام ،  
مراجعة وتقديم ، سحر صبحي عبد الحكيم ، المجلس الأعلى للثقافة ،  
القاهرة ، 2002 ، ص 38

8. انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء / قراءة نقدية في ديوان ” اين  
اتجاه الشجر ” للشاعرة ثريا العريض .

9. [www.alwahamag.com](http://www.alwahamag.com)

10. عالي القرشي ، أسئلة القصيدة الجديدة ، ص 56

11. يلاحظ أن محمد رحومة يصف هذا النمط بـ ” الصوت الضد / التشكيل  
بالصمت) ، انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء .

12. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، د . م ، ط (1) ، 1995 ، ص 23

13. المصدر السابق ، ص 42

14. السابق ، ص 47 ، 55

15. السابق ، ص 59

16. السابق ، ص 71 ، وحول فضيلة الصمت والتناص مع المثل العربي ، نفسه  
، ص 73

17. السابق ، ص 98

18. السابق ، ص 100 ، وانظر أيضا القصيدة نفسها ص 96 ، 97

19. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، د . م ، ط (1) ، ص 26 وانظر أمثلة أخرى

- ، نفسه ، ص 23 ، 78 ، 79 ، سعود الفرخ ، شعراء مبدعون من الجزيرة  
والخليج العربي ، قصيدة ” في استباحات السكون ” ، ص 46 ، 47
20. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 47 ، 48
21. المصدر السابق ، ص 51
22. المصدر السابق ، ص 58 ، 59
23. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 25 ، وانظر أيضا هذه الصورة  
الإيجابية التي تعبر عن كمون الرفض والثورة في الصمت على ما يعانيه  
الوطن ، نفسه ، ص 65
24. المصدر السابق ، ص 18 ويلاحظ أن محمد رحومة قد أورد ذا المقطع  
ضمن التشكيل بالصمت واعتبره سمة على التخاذل والضعف ، انظر ،  
محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء .
25. انظر نص ” مساء امريء القيس ” ، سعود الفرخ ، شعراء مبدعون من  
الجزيرة والخليج ، ص 62 ، 63 ، ونص ” مساءة ابن ربيعة ، ثريا  
العريض ، امرأة دون اسم ، ص 118
26. انظر ، عالي القرشي ، أسئلة القصيدة الجديدة ، 59
27. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 91
28. المصدر السابق ، ص 94
29. انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء .
30. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 31

31. المصدر السابق ، ص39 ، ونظر أيضا تأكيدها في نص ” امرأة دون اسم“  
على أن نداء الرجل سدى ، امرأة دون اسم ، ص63
32. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص16 وانظر أيضا وصف الغناء باللغو ،  
وبالسراب مما يوحي بعبثيته ، المصدر نفسه ، ص 66 ، 69 ، 132
33. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 43
34. انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء
35. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص113 ، وانظر توظيف ألفاظ ترتبط  
بالثورة نحو : سورة ، جامحة ، رافضة ، الهدير ، النص نفسه ، ص111
36. المصدر السابق ، ص113
37. المصدر السابق ، ص115
38. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص37 ، وانظر أمثلة أخرى ص 62 ،  
132 ، 133 ، أين اتجاه الشجر ، ص119 ، 123
39. خلود السباعي ، الجسد الأنثوي وهوية الجندر ، دار جداول ، بيروت ،  
الكويت ، ط (1) ، 2011 ، ص 247 ، 248
40. حول هذا الفهم للمرأة ، انظر ، بام موريس ، الأدب والنسوية ، ص، 47  
، خلود السباعي ، الجسد الأنثوي وهوية الجندر ، ص 256 ، 257 .
41. انظر ، خلود السباعي ، الجسد الأنثوي وهوية الجندر ، ص 273
42. انظر ، إبراهيم الحيدري ، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب ،  
دار الساقى ، بيروت ، ط (1) ، 2003 ، ص 13

43. انظر ، محمد عجينة ، حفريات في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، تونس ، 2006 ، ص 48 ، 49
44. انظر ، خالد الجبر ، غواية سيدوري : قراءات في شعر محمود درويش ، دار جرير ، عمان (الأردن) ، 2009 ، ص 99
45. ثريا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 20
46. انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء
47. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 8
48. انظر ، عبد الله السمطي ، نسيج الإبداع : دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد ، المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض ، 2003 ، ص 153-157
49. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 13
50. المصدر السابق ، ص 61
51. المصدر السابق ، ص 67
52. المصدر السابق ، ص 71
53. المصدر السابق ، ص 32 ، 33
54. المصدر السابق ، ص 43
55. المصدر السابق ، ص 45 ، وانظر أمثلة أخرى على ذلك التماهي وتوحد الأسماء ، ص 26 ، 28 ، 29

- 56.المصدر السابق ، ص 79
- 57.انظر ، محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط (3) ، 1984 ، ص 309
- 58.انظر ، عالي القرشي ، أسئلة القصيدة الجديدة ، ص 70
- 59.انظر ، علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، د . ت ، ص 77
- 60.ثرثيا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 6
- 61.انظر ، محمد رحومة ، حين غنت الزرقاء
- 62.ثرثيا العريض ، أين اتجاه الشجر ، ص 32
- 63.المصدر السابق ، ص 36
- 64.انظر ، حصة المنصوري ، النسوية في شعر المرأة القطرية ، ص 27
- 65.ثرثيا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 113 ، وانظر نموذجا آخر لتوظيف شهرزاد التي اختصر اسمها أسماء كل النساء ، نفسه ، ص 27
- 66.المصدر السابق ، ص 108
- 67.المصدر السابق ، ص 63
- 68.المصدر السابق ، ص 117 وتجدر الإشارة إلى أن الشاعرة وظفت أيضا رمز البسوس لكن عبر إشارة جزئية في بداية نص ” وطني .. وطني ”

، ومن ثم لم تقف الدراسة عندها لأن النص لم يبين عليها فنيا ، بل إنه اعتمد على التوظيف الإشاري وحشد بعد الرموز التي تعزز تاريخ الضياع العربي كحكاية يوسف وقميص عثمان . انظر ، أين اتجاه الشجر ، ص 53 ، 58 ، 61

69. انظر ، عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، دار الكندي ، بيروت ، ط (1) ، 1978 ، ص 27

70. ثريا العريض ، امرأة دون اسم ، ص 108 وقد سبقت الإشارة عند الحديث عن الصوت إلى توظيف الشاعرة للسيرينيات ، انظر ، المصدر نفسه ص 16

71. المصدر السابق ، ص 110

#### المصادر:

1. ثريا العريض، أين اتجاه الشجر، د . م، ط (1)، 1995

2. ثريا العريض، امرأة دون اسم، د . م، ط (1)، 1998

#### المراجع:

1. إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقى، بيروت، ط (1)، 2003

2. بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة، سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم، سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

3. حصة المنصوري، النسوية في شعر المرأة القطرية، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط (1)، 2016

4. خالد الجبر، غواية سيدوري : قراءات في شعر محمود درويش، دار جريز، عمان (الأردن)، 2009
5. خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار جداول، بيروت، الكويت، ط (1)، 2011
6. سعود عبد الكريم الفرّج، شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج، ج (1)، مطابع الفرزدق، الرياض، ط (1)، 1996
7. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط (1)، 1978
8. عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بالطائف، ط (1)، 2013
9. عبد الله السمطي، نسيج الإبداع : دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد، المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، 2003
10. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، د . ت
11. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط (3)، 1984
12. محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار المعرفة، تونس، 2006
13. محمد رحومة، حين غنت الزرقاء / قراءة نقدية في ديوان « اين اتجاه الشجر » للشاعرة ثريا العريض .

[www.alwahamag.com](http://www.alwahamag.com).14

ZAMRI ARIFFIN, MARIAM MAT DAUD.,15  
International Journal Of Islamic Thout. vol .4(Dec .)  
2013. p 88

[www.ukm.my](http://www.ukm.my).16

\*\*\*\*