

## ما الذي تصنعه الشيطان للأنثى؟ (قراءة في شعرية حوراء الهميلي وتشكّل الذات)

تحتاج بعض التجارب الشعرية إلى وقت كي تكشف عن طريقتها في النظر. وحين نقرأ حوراء الهميلي في ديوانها «وصحوت.. للأحلام رائحة»، يبدو أن القصيدة عندها تبدأ من شيء قريب جدًا: امرأة، شاطئ، قلب، طفل نائم، قبلة، ذكرى... ثم لا تلبث هذه الأشياء الصغيرة أن تجرّ وراءها أسئلتها الكبيرة.

لهذا يصعب وضع شعر الهميلي في خانة واحدة. فهي تكتب الأنوثة، لكنها تكتب معها الذاكرة واللغة والرغبة والطفولة والمقدس. والجسد حاضر في هذه التجربة، غير أن حضوره يأتي من خلال ما يثيره من أسئلة، وما يتركه من أثر في اللغة.

ربما لهذا جاء عنوان الديوان نفسه مشبعًا بهذه المفارقة: «وصحوت.. للأحلام رائحة». فالصحو هنا لا يقطع صلة الشاعرة بالحلم؛ يبقى للحلم أثر يمكن شمّه. كأن ما يحدث في النوم يعبر معه إلى اليقظة، ويترك على الأشياء رائحة خفية.

شيطان الأنثى

في قصيدة العنوان، تقول الشاعرة:

وأدارت رأسها نحو:

انظري ما تصنعُ الشيطانُ للأنثى!

-وهل أستطيعُ صبرا؟!

قلت في سرّي

ولكنّ لم تجيني!

ما الذي تصنعه الشيطان للأنثى؟

السؤال الذي تضعه الشاعرة في فم الشخصية يبدو بسيطاً، لكنه يفتح مساحة واسعة للتأويل. فالشاعرة عندها لا يبقى مكاناً محايداً. البحر يغيّر هيئة النظر، وربما يغيّر إحساس المرأة بذاتها. أمام هذا الاتساع يصبح الجسد أكثر وضوحاً، والأنوثة أكثر اتصافاً بالمكان.

لكن الشاعرة لا تمنحنا جواباً. «لم تجبني!».

وهذه الجملة الصغيرة مهمة في بناء النص؛ لأنها تترك المعنى معلّّقاً. السؤال يظل حياً، ولا يتحول الشعر إلى إجابة جاهزة عن الأنوثة.

ثم تدخل الذاكرة الشعرية إلى المشهد:

غمستُ ساقينِ من مرمرٍ

يا نازكُ تصطادين في الأنهارِ

موجاً فالتّ من قبضة التيارِ؟

أم أغنية من أعين السيدّابِ أزجتُ مطراً؟!

ربما حدّثت له بنتُ الشناشيلِ وأدنتُ خدّها

المنتظراً

لم تجبني!

هنا تصبح القصيدة القديمة جزءاً من المشهد الجديد. نازك والسياب وبنت الشناشيل يدخلون إلى النص من باب الذاكرة، فتبدو الشاعرة وهي تمشي في ماء الشعر العربي الحديث، تبحث عن صورتها بين صور النساء اللواتي سيقنّها إلى القصيدة.

واللافت أن هذا التناس يأتى في صيغة سؤال أيضًا. الشاعرة لا تستدعي السياب ونازك لتغلق المعنى، وإنما لتزيده اتساعًا. كل اسم يفتح نافذة، وكل نافذة تقود إلى سؤال آخر.

كأنها تقول: كيف يمكن للمرأة أن تدخل القصيدة بعد كل هذا الإرث الشعري الذي تكلم عنها، ورسم صورتها، ومنحها أسماءه واستعاراته؟

من هنا يصيح «ما الذي تصنعه الشيطان للأنثى؟» سؤالًا صالحًا لقراءة التجربة كلها؛ فالشاطئ حدٌ بين اليابسة والماء، كما أن القصيدة عند الهميلي تقف كثيرًا عند الحدود: بين المرأة وصورتها، بين الجسد واللغة، بين الرغبة والخوف، بين الحلم واليقظة.

حين يصير القلب مادة للكتابة

في قصيدة «جمرة مستلقية تحت ضلوعي»، تتغير زاوية النظر. الشاعرة تترك الشاطئ وتتجه إلى الداخل:

أرهفُ من خيطِ الإبرةِ هذا القلبُ

أحدُ من الشفرةِ في كفِ الحلاقِ بصالونِ الحيِّ

أرقُ من المنديلِ المهجورِ على طاولةِ المطعمِ

ثلاث صور تكفي كي نعرف أن القلب عند الهميلي لا يعيش في حالة واحدة. إنه رقيق، وحاد، ومهمل في الوقت نفسه. وهذه المفارقة أجمل من أي تعريف مباشر؛ لأنها تجعل القلب كائنًا يتبدل بحسب ما يمر به.

وتواصل الشاعرة بناء صورها:

قلبي أحسبه مثلَ ستارةٍ روجيَ

شفافًا في أولِ إغماصةٍ ليلةٍ قدرِ

كتـَّانًا مصريًّا في تحنيط الذكرى المنسية.

شالًا كشميريًّا فوق ذراع الشمس.

وحين يحبُّ يكون قماشًا مهترئًا

تتوالى المواد: ستارة، كتان، شال، قماش. وكأن الشاعرة تبحث عن ملمس يليق بما يحدث في الداخل.  
وحين يصل القلب إلى الحب، يصبح «قماشًا مهترئًا». صورة موفقة لأنها لا تجمل الحب؛ تترك له أثر  
الاستهلاك والتعب.

الأهم أن هذا القلب يتحول بعد ذلك إلى مادة للقصيدة:

كي أعصرَ من قصبِ الأضلاع.

وأعجنَ قاموسَ الشعراء المُرَّ

وأضربَ عرضَ الحائط بالمعنى المجترَّ

هنا تقول الشاعرة شيئًا واضحًا عن موقفها من الكتابة. القصيدة تحتاج إلى أن تُنتزع من التجربة،  
لا أن تُلْغَط من القاموس. ولذلك يأتي فعل «أعصر»، ثم «أعجن»، ثم «أضرب». أفعال جسدية خشنة، تناسب  
رغبتها في كسر اللغة الجاهزة.

وهذه واحدة من النقاط التي تمنح تجربة الهмили خصوصيتها؛ فهي لا تتعامل مع اللغة باعتبارها زينة  
تضاف إلى التجربة، وإنما تجعلها جزءًا من الصراع نفسه.

ثم تظهر الفزاعة:

كذا أطرِدُ عشاقِي في ثالثِ عقدٍ مِن عمري الفضفاضِ عليَّ

أصادقُ رِيحَ صباي

وأرقصُ وحدي كالفزاعةِـ

الفزاعة تحرس الحقل، لكنها في الوقت نفسه صورة لجسد معلق، وحيد، مكشوف للريح. وحين تستعيروها الشاعرة لنفسها، تتحول الحماية إلى شيء يحمل قدرًا من السخرية والألم.

وتصل الصورة إلى سؤال شديد البساطة:

أليس بكافٍ أن ° يُستر هذا القلبُ؟!

القلب يريد أن يستر نفسه، والقصيدة تفعل العكس تمامًا؛ تكشفه.

الحلم بوصفه احتمالًا لا

يأخذ الحلم في الديوان شكًا لا مختلفًا حين تتجه الشاعرة إلى الأطفال:

تتساقط الأحلام من جفديهما فوق الوسادة، مثلما اليرقات أجمعها بصندوق زجاجي°، وأمعن في التأمّل كيف للحلم التشكّل؟ وردة°، نهرًا، وضوءًا نافذًا للروح من عينيّهما؟

ما يلفت في هذا المقطع أن الشاعرة لا تنظر إلى الطفل النائم باعتباره صورة للبراءة فحسب؛ إنها تتأمل ما يحدث للحلم قبل أن يصير فكرة. الجفن مغلق، لكن الخيال يعمل خلفه. ومن هنا يأتي السؤال:

من علام الأطفال أن° جفونهم بوّابة للحلم، معراج القصائد، نفحة الملكوت؟

الجفن يتحول إلى باب، والنوم إلى عبور، والطفولة إلى لحظة لم تتصلب فيها الأشياء بعد.

ثم تقول:

بأن° الضّوء حلم مرسل من جفن طفل نائم!

هذه من الصور التي تكشف طريقة الهмили في بناء المعنى: تبدأ من مشهد حسي صغير، ثم تقفز منه إلى

معنى أوسع. طفل نائم يصبح مصدرًا للضوء، والحلم يصبح شيئًا يمكن أن يصل إلى الآخرين.

والمقدس هنا يأتي من الدهشة ذاتها. فالقصيدة لا تبدأ من فكرة دينية لتشرحها؛ تبدأ من طفل، ومن جفن، ومن حلم، ثم تصل إلى الملكوت.

الرغبة حين تخرج من الظل

في موضع آخر، تتقدم الرغبة إلى الواجهة:

كيف أُنحط طعم القبلة وهي تذوب على شفتي؟ بأصابع خجلي ألمسها فتدبُّ العرشة في رثتي؟

ثم تقول:

الرغبة تسعر في جسدي

قسطٌ أسفل ثوبي

يخمش وجهي

يؤذيني تحت سرير الرغبة

ويقلّبني حتى الفجر

اللغة هنا أكثر خشونة، وأكثر اقترابًا من الجسد. وهذا الاقتراب مهم؛ لأن الشاعرة تمنح الرغبة صوتها الخاص، وتتركها تظهر كقوة حاضرة في التجربة الأنثوية.

لكن النص لا يقف عند هذا الحد. سرعان ما تنتقل الشاعرة إلى الدعاء:

أحلمُ يا رباه بقلبٍ لا يتمددُ حين أحبُّ

ولا يصبحُ كالفراعةِ حين يخافُ

ولا يصدأُ حين يُبلُّ بماءِ الذنبِ

ولا يئأسُ من شمسٍ بها نكّ

هنا يتغير السؤال. بعد أن تحدثت القصيدة عن الرغبة، تسأل عن شكل القلب الذي يستطيع أن يعيشها دون أن يفقد توازنه.

ويأتي المقطع الأجل حين تربط الشاعرة الشعر بالبحث عن المقدس:

أقصى مطمحِهِ أن يستنطقَ وحيَكَ في الأشعارِ

بررْفَةٍ هُذبِ ملاكٍ ينعسُ

بالتقويةِ في وجهِ صبيٍّ يحلمُ

بالضوءِ السابحِ في ملكوتك

الصبي الذي رأيناه قبل قليل يعود هنا، وكذلك الضوء. لكن الصورة هذه المرة أصبحت جزءاً من دعاء. وكأن القصيدة وجدت طريقها من الطفل إلى المقدس من دون أن تفقد دهشتها الأولى.

ثم يأتي سؤال الخلق:

هل أنتَ الصلصالُ المارقُ من أرضِ الجنةِ؟!

كيف وهبتَ الجمرةَ من لونِ الحمرةِ في شديقك

يجيبُ القلبُ: أنا؟!

إنه سؤال عن الإنسان، وعن أصله، وعن تلك الجمرة التي يحملها في جسده. وبين الصلصال والجنة والجمرة تتحرك القصيدة في منطقة تجمع الأرض بالسماء، والحسي بالسؤال.

وحيث تقول في النهاية:

تلك ضلوعيّ ما الحيلةُ؟!

لا تبدو الضلوع مجرد جزء من الجسد. إنها حدود الكائن الذي يحاول أن يحمل أكثر مما يتسع له. في داخلها الرغبة والخوف والذاكرة والحلم، وفي خارجها عالم يريد من الإنسان أن يكون أكثر استقراراً مما هو عليه.

وهنا يمكن فهم عنوان الديوان من زاوية أخرى: الأحلام لها رائحة لأنها تترك أثرها بعد الصحو، والقصيدة تحفظ هذا الأثر، ثم تعيد توزيعه على الأشياء. أما سؤال «ما الذي تصنعه الشيطان للأنثى؟» فيظل مفتوحاً؛ أين تنتهي المرأة التي نراها في القصيدة، وأين تبدأ المرأة التي صنعتها اللغة؟ وكيف يصبح البحر، والذاكرة، والجسد، والحلم، والمقدس شواطئ مختلفة لذات واحدة تبحث عن صورتها؟