سوسيولوجيا الأدب النسوي والانساق المضمرة في الابداع
قراءة في قصيدة (بلاغ امرأة عربية) للشاعرة السودانية روضة الحاج

الأُستاذُ المُساعِدُ الدُّكتور عبدالقادر جبار
قِسمُ اللُّغَةِ العربيَّةِ/كُلِّيَّةُ الآدابِ/جامِعَةُ بَغداد

(مُلَخَّصُ البَحث)

يطرح الإبداع النسوي على حركة النقد أسئلته الخاصة بشأن ما يمكن أن ينماز به هذا الإبداع من الإبداع الذكوري، وهل يمكن له أن يحقق جماليات خاصة تختلف عن جماليات النص الذكوري، وكيف يمكن قراءة هذا النص وما منطلقات تلك القراءة ؟ إن هذه الأسئلة تمثل واحدة من الإشكالات المعاصرة في معاينة النص الادبي، فالتمييز بين النص الذكوري والنص الانثوي يعني دفع العملية النقدية إلى الموجهات الخارجية التي تنظر إلى النص في ضوء مواقف المؤلف ومنطلقاته، وهذه الموجهات ستؤدي بالضرورة إلى قراءة العناصر الخارجية في النص والتركيز عليها في معاينة العلاقات الداخلية التي تنتظم في حركته، وبذلك تبدو القراءة النقدية مرتبطة بشكل أساسي بالعوامل التكوينية وذلك من خلال النظر إلى الخارج المهيمن والموجه وتهميش الداخل وعلاقاته، ولحل هذه الإشكالية عمدنا إلى قراءة النص النسوي من خلال لغة النص وعلاقات أنساقها الداخلية وأثر ذلك في المتلقي والعناصر المهيمنة التي وجهت النص من الخارج لتأكيد فرضية مفادها: إن لغة النص النسوي التي تتعاضد مع المهيمن الخارجي تعد الأساس في رسم الصورة الخاصة بالمرأة في النقد لأن هذه العملية لايمكن لها أن تكون شاملة وعميقة من دون الموجهات الخارجية، وهي نفسها التي تفحص المفارقة في النص على وفق علاقات المرأة (الأنثى) بالعالم الخارجي ومستويات المسكوت عنه في حركة وجودها يحدث هذا على الرغم من أن عملية النقد تعد قراءة فيها امكانات الاشتراك في الفحص والمعاينة والتقويم في حين يمثل النص صوت مبدعه وحده إن كان ذكراً أم أنثى .

الكلمات المفتاحية : الابداع النسوي ، النص الذكوري ، النقد النسوي ، السنن

المقدمة:

دخل الإبداع النسوي في جدل العلاقة مع النقد النسوي، فإذا كان الأول يمثل ابداع الأنثى والمهمش في ثنائية، الهامش \ المركز (المرأة / الرجل)، فإن الإخر يمثل العلم الذي يعمد إلى تحليل النصوص وتفسيرها وتصنيفها والحكم عليها، من دون النظر إلى جنس المبدع وموقعه الاجتماعي، وإذا كانت هذه الجدلية قد اعتمدت في جانبها المتعارض على الثنائية التاريخية (الرجل/المرأة)، فإنها في الجانب النقدي تطرح احتمالات التفكيك القابل للقراءات المختلفة خارج إطار الثنائية التاريخية (الرجل / المرأة)، مع اجتهاد خاص من النقد

في محاولة الوصول الى التجنيس عبر معاينة ما لم يقله المبدع في النص وتعليل ذلك الضمور والمسكوت عنه ، وهذه العملية تشير في قراءتها الاخرى إلى محاولة النقد الوصول إلى شمولية القراءة الفاحصة للابداع من الداخل والخارج ، وقد أثبتت المتغيرات المعاصرة في عالم اليوم أن حركة النقد النسوي استطاعت في ضوء مطالباتها السياسية والاجتماعية بالمساواة وفي ضوء اتجاهات التفكيك التي طرحها دريدا * أن تجد أنصاراً لها في الغرب ، وذلك من خلال محاولة إعادة انتاج العلاقة التاريخية بين الرجل والمرأة المنبنية على سيادة الأول وهامشية الثاني (الآخر)[١]، لكن هذا التفكيك في اطاره الفلسفي المحتمل في المعالجة النقدية لم يستطع أن يجد تعبيراته في الجانب التطبيقي في حركة النقد العربي المعاصر بشكل واضح، ويعود السبب في ذلك إلى مجموعة من العوامل، منها : إن النص المعبر عن صوت الأنثى قليل في الأدب العربي، وأن امكانات البوح الحر شحيحة بسبب قوى القمع المتعددة التي تمارس ضد الانثى في المجتمع العربي، فضلاً على العلاقة التاريخية التي تمركز الذكورة وتهمش الأنثى، هذه العوامل أوجدت مساحة واسعة من المسكوت عنه في الإبداع النسوي، ولمّا كان الإبداع معارضاً للقمع والتبعية والتهميش فإن الأنساق المقموعة والمضمرة في الأدب النسوي ستكون أوسع من مثيلاتها في الأدب الذكوري، هذا فضلاً على ما انعكس على المرأة في التهميش من استجابة أنثوية عربية أحياناً لهيمنة الابداع الذكوري وانسياقها خلف جمالياته من دون خلق جمالية خاصة، لذلك يعتقد الباحث أن قراءة الإبداع النسوي ينطوي على بنيات عميقة يمكن للنقد الوصول اليها لاكتشاف المتراكم التاريخي الذي صادر انسانية المرأة وحريتها في مراحل تخلّف المجتمع العربي ويجد أن هناك امكانت لاكتشاف الطبقات الكثيفة التي تغطي جماليات النص النسوي وما يمكن أن يحققه هذا النص من رؤى مختلفة بعد ازاحة تلك الطبقات الناتجة عن المسكوت عنه فيه .

اشكالية البحث

من أجل التحقق من فرضيات التفكيك بشأن الابداع النسوي، وجدنا من المناسب تحليل قصيدة من ابداعات المرأة العربية محاولين قراءتها من زاوية نظر المرأة لذاتها في النص، ومن خلال احساسها بموقعها الاجتماعي وكيفية شعورها بنظرة الآخر لها، وأثر ذلك الشعور في كيفية اشتغال النص ومواطن الابداع فيه، وما الإختلاف عن ابداع الرجل، وهل يحقق ذلك الاختلاف ثنائية الهامش والمركز؟ هذه الأسئلة تنطلق من محاولة فحص فرضية خصوصية الإبداع النسوي مقابل شمولية النقد النسوي، وكيفية اشتغال هذه الجدلية في حركة الابداع العربي، وسيكون دليلنا إلى ذلك قراءة قصيدة الشاعرة السودانية روضة الحاج (بلاغ امرأة عربية) المنشورة في صحيفة ألوان السودانية الصادرة في ١٨ نوفمبر ٢٠١٦.

سوسيولوجيا التاريخ وحركة التواصل والانقطاع

مثّل الابداع النسوي في التاريخ العربي واحداً من عناصر التفاعل بين الحياة الاجتماعية والادبية، وكان ذلك التفاعل موجِهاً لتأكيد العلاقة بين النسق الثقافي الذي يحكم حركة التحولات في المجتمع والبنى المكونة للنص الابداعي. وقد تجلّى ذلك في الموروث الادبي العربي من خلال موقف النابغة من قصيدة الخنساء في رثاء اخيها صخر التي قالت في مطلعها:

قذى بعينيك أم بالعين عوار أم اقفرت إذ خلت من أهلها الدار

إذ قال معلقاً : والله! لولا ان أبا بصير أنشدني، لقلت: إنك أشعر الجن والأنس[٢] (ويقصد الاعشى)،وقد عبر موقف النابغة عن انحياز فني لصوت المرأة وهي ترتقي بوظيفتيها الاجتماعية والثقافية في الرثاء من خلال عمل شعري يمكن أن ينافس صور الرثاء في الشعر الذكوري، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الابداع في النص الأدبي النسوي غالباً ما يرتبط بالنسقين الثقافي والإجتماعي في اللحظة التاريخية التي انتجت النص . أمّا في مجال النقد فتشير المدّونات الادبية التاريخية الى ان علقمة الفَحَل و أمرأ القيس اعتمدا امرأة امرئ القيس قاضية تفصل بينهما في أفضلية قول الشعر، وكان موقفها في التحكيم يدلّ على ذائقة شعرية عالية ومقدرة على تمييز المواطن التي ترتفع فيها اللغة الى منطقة الشعر، فضلاً على إدراكها أهمية اللغة في تعيين ووصف ما يمكن أن يعبر عن عمق واتساع قريحة الشاعر وخياله، ويتضح ذلك في أشارتها الى طريقة تعامل كل منهما مع فرسه في الوصف الشعري، وفضّلت علقمة لانه لم يزجر فرسه ليصل الى مبتغاه بعد أن حللت صور ولغة قصيدته وقصيدة امرئ القيس [٣]، هذا فضلاً على أمثلة أخرى في الجانب الاجتماعي الذي يعبر عن سوسيولوجيا ثقافة العربي وثقافة المرأة العربية في الكرم والصبر واحترام الضيف، وعلاقة تلك العناصر الاجتماعية بالشعر ومن أمثلة ذلك الحادثة التي اوردها أبو علي القالي والأصمعي وابن الاعرابي بشأن خليدة بنت الزبرقان حين نزل المخبل السعدي في ديارها، وكان يهاجي أباها، فعرفته ولم يعرفها، فأتته بغسول فغسلت رأسه وأحسنت قِراه، وزودته عند الرحلة، وعندما سألها عن اسمها قالت: اسمي رهو، فقال تالله ما رأيت امرأة شريفة سميت بهذا الاسم غيرك، فقالت: أنت سميتني به، فقال: وكيف..؟ فقالت أنا خليدة بنت الزبرقان، وكان هجاها وزوجها، فأسف وأعتذر لها بقوله[٤]:

لقد زلّ رأيي في خليدة زلةً سأعتب قومي بعدها فأتوب

وأشهد والمستغفر الله أنني كذبت عليها والهجاء كذوب

ومن الامثلة التي تؤكد ان المرأة العربية كانت فاعلة في الحياة الأدبية من خلال موقعها الاجتماعي، وأنها كانت عنصراً محركاً في بعض الاحداث الكبيرة أو دافعاً لمجرياتها أو رافعاً لإيقاعها، موقف الشاعرة الخنساء في حادثة أخرى وضعت نفسها فيها داعية للجهاد في سبيل الله من خلال دفع ابنائها للالتحاق بالمسلمين وخوض القتال لنصرة الدين الاسلامي والاستشهاد في سبيله كما حدث في معركة القادسية ومقولتها المشهورة (الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم)[٥].

هذا الدور (الاجتماعي – الأدبي) للمرأة العربية استمر في العصور الأدبية والتاريخية المتعاقبة ولكن بأشكال مختلفة لكن ذلك الاختلاف ظل يتسم بمزية خاصة قوامها اعتداد المرأة العربية بذاتها وارتباطها بالاحداث التاريخية الكبيرة ، وقد يكون الشعر في هذا الجانب أفضل مدونة لذلك الاعتداد ومن أمثلة ذلك في التاريخ العربي موقف الشاعرة (ولاّدة بنت المستكفي) التي كتب فيها ابن زيدون أجمل قصائده، وما كتبته من جانبها من قصائد تعبر عن اعتزازها بذاتها وأنوثتها في مساجلاتها مع عاشقها ابن زيدون بقولها في افتتاح واحدة من القصائد الموجهة للشاعر الاندلسي :

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق سبيل فيشكو كلُّ صبّ بما لقي [٦]

أمتد هذا الاعتداد والموقف الإبداعي الخاص بالمرأة ، أو موقف المرأة من ذاتها الى يومنا هذا ،سواء أكان ذلك في قصائد غزل الشعراء الذكور، أم في موقف شواعر العصر الحديث، وهذه الظاهرة الابداعية الانسانية أحدثت اشكالية (الاجتماعي ، الابداعي) في الدراسات الحديثة إذ انقسمت فيه الدراسات بين تحليل الموقع الاجتماعي للمرأة وتحليل الموقع الابداعي وبنيات النص التي يمكن أن تمييز النص النسوي من غيره الأمر الذي طرح اشكالية في قراءة النص النسوي فرزتها الكيفية التي ينبغي أن ينظر فيها النقد إلى هذا الابداع وطريقة تصنيفه اجناسياً؟ وقد ظهر في هذا الاتجاه مجموعة من التيارات والمدارس الفكرية والنقدية منهم : النسويون الاجتماعييون الذين اهتموا بالأدوار الخاصة بالنساء في حركة المجتمع والطرق التي يجيء فيها تصور النساء في النصوص الأدبية ، والبنيويون السيميوطيقيون الذين ينطلقون من العلامات لدراسة النظم الدلالية التي تشعر بوساطتها الإناث ويصنفن بوصفهن نساء لكي تحدد لهن أدوارهن الاجتماعية ، وهناك النسويون النفسيون الذين ينتمون الى مدرستي فرويد ولاكان في بحثهم عن نظرية للناحية الجنسية الانثوية غير مقيدة بالمعايير والفئات الذكرية ، ويبحثون عن التعبيرات اللاواعية في الرغبة الانثوية أو آثاراً لكبتها ، وهناك النسويون الماركسيون الذين يهتمون بالقهر أكثر من اهتمامهم بالكبت والذين يحللون النصوص الأدبية في أسلوب ماركسي يحاولون من خلاله تسريب قضية المرأة في خطابهم النقدي، ويحدث ذلك حتى في التحليل الخاص بالطبقة

العاملة الذي يتناول قضايا غير نسوية ، وبهذا يمكن اختصار الاتجاهات مجتمعة في النسويين الاجتماعيين، والسيميوطيقيين والنفسيين، والماركسيين [٧]، يلاحظ هنا أن كل اتجاهات النسوية تضع الجانب الاجتماعي في مقدمة اهتمامها، ولكي نحاول الإحاطة بالإبداع النسوي سنعمد إلى استثمار معطيات النقد النسوي في الاتجاهات المختلفة ،والموقف الاجتماعي المعاصر للمرأة، لنتلمس أوسع جدلية بين النقد والإبداع في هذا المجال منطلقين من السؤال الآتي : ، كيف يمكن للمرأة أن ترسم صورتها في النص الابداعي؟ محاولين الاجابة عن هذا السؤال من خلال قصيدة (بلاغ امرأة عربية) للشاعرة السودانية روضة الحاج، إذ سنعمد إلى قراءة بنيات النص ومحاولة كشف الانساق المضمرة التي تحرك العلاقات الداخلية فيها ومقصديّتها ورسالتها وأثر الجانب الاجتماعي والنسق الثقافي في تلك البنيات .

خيارات التحولات في النسق الثقافي:

أدت المرأة العربية في العصر الحديث وظيفة مهمة في صياغة الحياة من خلال عمليات تطوير الابداع والأدب وتأثيرها وتأثرها بالحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. فنازك الملائكة الشاعرة العراقية تعد مع السياب المفجّر الرئيس لحركة الحداثة الثانية في الشعرية العربية بعد الحداثة الاولى التي انطلقت أثر حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨م. فهي مبتكرة قصيدة التفعيلة مع السياب، وهي الناقدة المنظرة لهذا النمط من الشعر في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)[٨] ، كما عرفت الاقطار الأخرى أصواتاً شعرية مهمة حاولت بعث الحياة في القيم العربية الأصيلة واستثمارها للدفاع عن قضايا الأمة المصيرية، وذلك من خلال الابداع ومضامينه الاجتماعية والسياسية والثورية أحياناً ، ومن أمثلة المبدعات اللواتي توجهن نحو الحياة السياسية العربية، من شواعر العراق: ساجدة الموسوي، وعاتكة الخزرجي، ولميعة عباس عمارة، ومن فلسطين فدوى طوقان ومن الكويت سعاد الصباح ومن اليمن آمنة يوسف ومن السودان روضة الحاج.

لقد طرح ظهور الاصوات الشعرية النسوية في الوطن العربي اشكاليةً في علاقةِ الهامش بالمركز في النسق الثقافي العربي ففي الوقت الذي حاول فيه هذا النسق تهميش دور المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، برز ابداعهن في الادب والشعرِ خاصةً بوصفه محركاً مهماً في مجمل الفعاليات الانسانية التي تدفع الرجل لتأكيد هويته واثبات ذاته في حركة التطور الحضاري، لتبدو المعادلة هنا متشكلة من طرفين الأول: معارضةً النسق الثقافي الذي يهيمن فيه الرجل على التحولات الكبرى في الحياة لدور المرأة في الحياة الجديدة، والآخر: تنامي دور الهامش (المرأة) في تفعيل وظيفة المركز (الرجل) وانتاج نسق ثقافي جديد لا يهمش المرأة ويمنحها حرية أوسع ويجعل وجودها نداً للوجود الذكوري، وهذه

الجدلية يمكن لها ان تسهم في ادراك أبعاد الابداع النسوي في المجتمع، وفي الوقت نفسه يمكن من خلالها تعيين العوامل التي تسهم في زيادة وعي المجتمع بشأن وظيفة المرأة ووعي المرأة لذاتها ودورها في نواحي الحياة المختلفة.

ان هذه الجدلية التي توجه النقد النسوي هي التي تتحكم في طبيعة الابداع النسوي وعلاقته بالحياة فمن خلالها يمكن احالة ذلك الابداع الى الشعر بوصفه التعبير الجمالي الخاص بالهوية العربية تاريخياً من دون اهمال الأجناس الإبداعية الأخرى، ويأتي تركيزنا على الشعر لأن العصر الحديث انتج ابداعاً عربياً شعرياً لم ينفصل عن حركة التاريخ العربي وحاول التواصل معه، ويعد هذا التفاعل بين النساء الشواعر والحياة بعناصرها التاريخية والمعاصرة مصدر أسئلة تقوم على الخاصيات التي يمكن تأطيرها في القصيدة النسوية العربية.

النسق والنقد:

طرح النسق الثقافي العربي مجموعة من الخيارات التي يمكن تبنيها نقدياً لحل اشكاليات التعارض بين الابداع وتحولات الهامش والمركز، وتتصل هذه الخيارات بمحاولة اثبات وجود وتأكيد هوية كل طرف في حركة صراع الاضداد، سواء أكان ذلك على الصعيد الإبداعي أم على الصعيد النقدي وهي على النحو الآتي:

١- اعتقاد بعض النقاد ان التطور الكبير الذي انماز به الابداع النسوي العربي ربما يحرض النقد الذكوري على انتاج مزيد من التعارضات بين الهامش والمركز في محاولة الدفاع عن الوجود المركزي للرجل ، وذلك من خلال تغييب الطاقات المتفجرة الجديدة للهامش وابعاده عن المشهد الابداعي ، أو نفي ابداعه ((وصولاً الى احداث القطيعة مع الهامش ومنجزه))[٩].

٢- إن الاعتقاد السابق نابع من قناعة بعض النقاد الذاهبة إلى أن شرط تحقيق (الأنا) عند الهامش وابراز هويته الجنسية لا تتحقق الا من خلال انتهاك الآخر وتشويهه ومن ثم حرمانه من حقوقه لتصبح الصورة الاستعارية في بنيتها التراتبية المرأة – الرجل، وليس الرجل –المرأة ،ويحدث هذا الابدال في حالة حصول تحول عميق في السياق الثقافي العربي الذي يقبل بالقطيعة مع التاريخ وينتج نسقه الجديد ((القائم على تفوق الهامش على المركز ونفي الحوار والتفاعل مع الآخر))[١٠].

٣- يجد بعض النقاد ان عملية تفاعل المرأة مع القضايا الكبيرة التي تعيشها الامة تستلزم تكافلاً وتفاعلاً بين الرجل والمرأة (الهامش والمركز) لإحداث ثقل اجتماعي وسياسي وثقافي لحل القضايا المعقدة التي تطرحها حركة الحياة، لأن عملية الابداع لا تميز بين الرجل والمرأة ولا تطرح قوالب جامدة يمكن احالتها الى هذا الجزء من المجتمع او ذاك.

وسبق للفكر الغربي أن وجد في عملية التكامل والتفاعل بين الابداع النسوي والنقد حلاً مناسباً للتعارضات الذي يمكن أن يحدثها جدل الهامش والمركز في النسق الثقافي ، إنطلاقاً من عدم وجود امكانات لوضع الابداع في قياسات وقواعد محددة، وذلك استناداً إلى الفكرة القائلة إن الابداع عملية منفلتة من القيود والقياسات الصارمة، وعلى هذا الأساس ذهبت ماري ايجلتون في كتابها (النظرية الادبية النسوية) إلى القول: ((لنا ان نتساءل حول امكانية قولبة أي شكل من اشكال الابداع في نظرية معدّة مسبقاً؟ او الى أي حد يستطيع المبدع ان يخضع لإملاءات نظريةً ما؟)).[١١]

وكان جواب هذه الأسئلة ينفي امكانات التقييد والتحديد في الابداع، وعلى أساس ما تقدم من آراء مختلفة بشأن علاقة الهامش بالمركز في الابداع والنقد نرى اننا يمكن ان نعتمد على الخيار الثالث الذي يدعو الى التكامل بين الهامش والمركز واسقاط التراتبية التي تحكم العلاقة التاريخية بينهما، خاصة بعد ان اثبتت الحياة ان المرأة العربية كانت فاعلة بامتياز في القضايا الكبيرة التي عاشتها الامة وتعيشها.

ولتأكيد هذا التفاعل النسوي الابداعي مع القضايا العربية سنعمد الى تحليل قصيدة الشاعرة روضة الحاج (بلاغ امرأة عربية)، لنطلع من خلال بنيات النص على مواطن الشعرية وطبيعة تناولها القضايا الكبيرة في حياة العرب وطريقة التصرف في الموضوع الشعري، والتقنيات الخاصة باستمالة المتلقي، وكما في التحليل الآتي:

بلاغ امرأة عربية:

عُرف نص الشاعرة روضة الحاج بمقدرته على شد انتباه المتلقي في مستوياته المختلفة، خاصة بعد الشهرة التي حققتها في نصوصها السابقة التي أتاحت للشاعرة حصولها على القاب شعرية في مهرجات ومؤتمرات عربية مهمة، وتعد قصيدة (بلاغ امرأة عربية) أكثر قصائد روضة انتشاراً في الوطن العربي بعامة وبين محبي الشعر بصفة خاصة، وإذا كانت الشهرة لا تعد المقياس الرئيس لشعرية النص وجماليته فإن ذلك لابد أن يؤشر مجموعة من العناصر الخاصة المتضمنة فيه بحيث جعلت استقبال النص من قبل المتلقي العربي حسناً، وهذه العناصر المتعلقة بحسن الاستقبال تعد مصدر اشكالية في النقد، لأنها ملتبسة في انتمائها بين الجوانب الفنية الداخلية والجوانب المحيطة بفن الشعر ، فمن الممكن أن تنطلق هذه العناصر من علاقات النص الداخلية ومن الممكن أن تنطلق من العناصر المحيطة بالنص، فلو عدنا إلى القراءات السابقة لهذه القصيدة نجد أن قراءة الدكتور صلاح فضل اعتمدت تحليل الاتجاهات الخارجية الفاعلة فيها من خلال قدرة التحدي عند المرأة العربية وهو موضوع القصيدة ، إذ وجد فضل أن الجانب المضموني مصدراً رئيساً لحسن الاستقبال عند المتلقي العربي، وهو في هذا التحليل تجاوز بنياتها

الدالة وعلاقات انساقها بعد أن ركز اهتمامه على رسالة القصيدة وذلك من خلال اختصارها بثلاثة مشاهد وهي: رموز الكرم، والدهاء، وشجاعة الفتح في الحضارة العربية.(١٢)

ونرى ان طريقة معالجة وتحليل هذه القصيدة المعتمد على البعد الموضوعاتي حرم التقنيات الشعرية الخاصة من امكانات الدراسة والتحليل وأثرها في التلقي لذلك سنعمد إلى دراسة علاقات النص الداخلية وأثرها في حركة المضمون وأثر الجانبين في التلقي ، وانطلاقاً من العنوان نجد ان هناك علاقة متداخلة بين المتنِ والثريا في هذا النص، فالعنوان (بلاغ امرأة عربية) يتخذ إطاره الرسالي بشكل يعبر عن (القصدية) من خلال صوت الانثى، لان بلاغ المرأة غير بلاغ الرجل من حيث قوة الموقف واتجاهاته، خاصة فيما يتعلق بالآخر المسبب للشكوى (إذا كان البلاغ منطوياً على ظلم) ، فالمرأة لا تذهب لتبليغ الآخر إلاّ عند افتقاد سندها الذي يمكن أن يعيد الحق لها، وعملية اللجوء إلى الآخر البعيد في الانتساب إلى الذات دلالة على فقد السند القريب من المرأة والحامي المباشر لكرامتها، وعلى هذا الاساس لم يخصص عنوان القصيدة المكان الذي ذهبت فيه المرأة الى البلاغ بل جعل الوطن العربي كله ساحة له، ومعنى البلاغ في اللغة لا يتحدد بالشكوى لأنه مرتبط بالاخبار والايصال، وفكرة الايصال تحتمل الشكوى وتحتمل الاخبار ، وبذلك فتح العنوان أفقه على التعالق مع النص الكلي من أجل تعريف القارئ بمعنى البلاغ المراد ايصاله، ولو كانت صيغة العنوان (شكوى امرأة عربية) لاتضح المقصد وانتفت حاجة العنوان للمتن الموضح لاتجاه البلاغ ، وهذا الالتباس شكل مصدراً أولياً لاثارة القارئ الذي ينتظر القصد، وهذه الاثارة تعد عنصر تعالق ابتدائي بين العنوان والمتن ، على أن العنوان لم يكن غامضاً إلى الحد الذي يجعل بنيته بحاجة الى بنية مجاورة لايضاح القصد ، فهو من حيث الدلالة يمكن أن يكون مكتفياً بذاته إذا تعلق الأمر بالمرأة التي حدد العنوان هويتها القومية ، لأن بلاغ المرأة العربية لايمكن له أن ينطلق من حالة ايجابية في وطن يعيش الانكسارات والتراجعات، لذلك يمكن القول أن العنوان استطاع في تشكله السياقي أن يختصر رسالة النص بوصفه بنية كلية صغرى للمتن الشعري وذلك من خلال اكتفائه بذاته بوصفه رسالة الى المتلقي لها مقصديتها ، وفي الوقت نفسه يمكن أن تدفع مفردة البلاغ المتلقي للبحث والتقصي عن التفاصيل الخاصة بذلك البلاغ، وهنا أحدث العنوان جدلاً خصباً بين طاقة النص الكلية وطاقته الخاصة من خلال ثنائية الاكتفاء الذاتي والتعالق المضموني .(١٣)

إذا انطلقنا من اكتفاء العنوان بذاته من حيث الصورة السلبية للبلاغ يمكن ملاحظة افتراقه عن المألوف في سياق البلاغات، فالبلاغ غالباً ما يتخذ الطابع الذكوري من حيث جانبه الاجرائي، ولهذا فإن تحديد العنوان أن البلاغ من جهة الأنثى يعد اعلاناً مبكراً لوجود هامش مظلوم في المجتمع، استناداً إلى بنية الثقافة العربية الموروثة وسننها التي تؤكد أن

بلاغ المرأة غالباً ما ينطلق من الشكوى ولا ينطلق من الثورة والتمرد كما يحدث في بلاغات الرجال أحياناً، وهذا البلاغ باتجاهاته الانثوية يحمل موقف المرأة العربية التي تعيش في مجتمع ذكوري في سعيها لاستعادة مكانتها الطبيعية ، وهذه المسألة تشير إلى أن نسق تشكُّل العنوان في هذا البلاغ يحمل ضمناً ما يمكن أن يضغط على المرأة العربية في مجتمع ينتمي نسقه الثقافي الى تفوق الرجل وسيادته ، وفي هذه المنطقة يمهد النص المتلقي الى مرحلة التعاطف وشدّ الانتباه الاولي ، وهذا الانتباه يشكل المنطلق الآخر في الفرضية التي تؤكد تعالق العنوان مع متن النص وذلك من خلال الافتراق عن المألوف وانتماء البلاغ الى العنصر غير المتفوق (الهامشي) في المجتمع الذي يبحث عن صيغة لدفع الأذى عن وجوده، لذلك فإن هذا العنوان يشكل أول مواضعة مع القارئ ويفتح افق التوقع على أن النص نص نسوي أو يمثل المرأة في رسالته، وهذا المدخل يدفعنا الى السؤال عن المواجهات التي تعقب العنوان في متن النص ، ولكي نبدأ في تحليل متن النص لا بد من الاشارة الى أن أهم التقنيات التي استعملتها روضة الحاج في هذه القصيدة اعتمدت على نفي الرسالة الكلية بجزئيات مفترقة عن (الموضوع) في اصل الحدث، سواء أكان ذلك في الحالات والظواهر التي تجتاح الواقع العربي الجديد أم في الموروث من تاريخه ، وهذا النفي ليس سائباً في اتجاهاته بل يحمل رسالة مركزية هدفها اثبات الموقف من متغيرات الواقع التي تحاصر الانسان العربي ، أي أن الرسالة تقوم على الاثبات من خلال نفي المضاد ، وهي رسالة سياسية بامتياز.

وهذه الرسالة لا تمنع الوظيفة الجمالية والموضوعية للنص النسوي العربي بوصفه نصاً ينتمي الى الحداثة من جهة ، ويعتمد تقنيات القصيدة التقليدية من جهة أخرى ، وهي ثنائية ربما تساعدنا على الاطلاع على تجربة روضة الشعرية في جوانبها المتمردة على التقليد والاتباع وفي الجوانب المنتمية للموروث العربي خاصة ، فالنص المختار طويل ويتضمن تقنيات مختلفة دالة على التجربة الشعرية المتمرسة في بناء القصيدة التقليدية والحديثة معاً ، وذلك بسبب اعتماد النص على رسائل ووسائل مختلفة تستميل المتلقي العربي اليه وتعود به في الوقت نفسه إلى جذوره التاريخية وعلى النحو الآتي :

يقول المقطع الأول من النص : عبثاً أحاول أن أزور محضر الاقرار \ فالتوقيع يحبط حيلتي \ ويردني خجلى وقد سقط النصيف \ أنا لم أرد اسقاطه \ لكن كفي عاندتني فهي في الاغلال ترفل \ والرفاق بلا كفوف \ أمّا البنان فما تخضب \ منذ أن طالعت في الاخبار \ أن حاتم الطائي أطفأ ناره \ ونفى الغلام \ لأن بعض دخان قدرته تسبب في المجيء بضيف ..... في هذا المفتتح يبدو النص من حيث التشكيل البصري غير متسق في طول السطر الشعري فهاك سطور تحوي على مفردتين فقط في حين تحوي سطور اخرى على ٧ مفردات

وهذا التفاوت يعد واحداً من محاولات الشاعرة تنويع التشكيل في البنية البصرية للقصيدة على الرغم من امكانات الملاءمة في السطور من حيث عدد المفردات، فالنص يعتمد على تدوير التفعيلة في بعض سطوره ولم يضطر القارئ الى التوقف إلا في السكون في حرف الروي في القافية ، كما ينماز هذا المفتتح بمجموعة من العناصر الفنية والموضوعية منها إن النص من البحر الكامل وتفعيلته (مستفعلن ، متفاعلن) وتنماز هذه التفعيلة بطولها وامكانات تدويرها بين السطور الشعرية وهذا مافعلته روضة ، إذ تكرر تدوير التفعيلة في هذه القصيدة في مناطق مختلفة. وفكرة التدوير بين السطور الشعرية في الايقاع تنطوي على علاقة في الموضوعات التي تتضمنها تلك السطور بما يجعلها تسحب المتلقي الى النص لمعرفة البنية المتكاملة للحدث، هذا فضلاً على ما يحدثه التدوير من تحولات ايقاعية في بداية السطور الجديدة فانقطاع السطر السابق بتفعيلة غير مكتملة يمهد لتفعيلة أخرى تحتوي على تفعيلة أخرى مغايرة للتفعيلة الأصلية في النص، كما في السطرين الآتيين: عبثاً أحاول ان ازوّر محضر الاقرار/ وهنا تنتظم (متفاعلن) التي تجعل القارئ ينسجم مع ايقاعها المستمر ويتوقع موسيقاها ، لكنها تكسر التوقع في تفعيلة (مستفعلن) في مفردة الاقرار في نهاية السطر الشعري ، وفي هذه التقنية الايقاعية يعتمد النص على المواضعة والتموضع المنسجم في التلقي في (متفاعلن) ليكسر بعد ذلك افق التوقع والانسجام في (مستفعلن) وهي لعبة ايقاعية ومضمونية اعتمدها النص في شد انتباه القارئ.

وإذا ما عمدنا الى تدوير التفعيلة نلاحظ دخول (لن) من التفعيلة السابقة في بداية السطر الشعري الثاني والتي تكمل تفعيلة (الاقرار) في نهاية السطر الاول على مستفعلن في التفعيلة اللاحقة ليصبح توالي الحركة والسكون في التفعيلة الجديدة ثلاثياً بعد ان كان ثنائياً في التفعيلة الاصلية، ويحدث هذا التحول الايقاعي، على الرغم من ان هذا البحر يعد من البحور الصافية الذي وجد فيه المنظرون لقصيدة التفعيلة أنه ملائم لهذا النمط الشعري لاسيما أن الاختلاف في تفعيلتيه يكمن في تحريك السكون في الحرف الثاني من (مستفعلن) إلى متفاعلن ، اما من الناحية الموضوعية فيلاحظ في هذا المفتتح هيمنة بنية السرد وذلك من خلال اعتماد الحدث والحكاية في سيرورة النص، وهذا الحدث الذي ينطلق من الماضي ويتحرك في الحاضر يعتمد على عبث المحاولة (السيزيفية) وعلى الانتقال بين التاريخ والحاضر والمستقبل (عناصر الزمن الافقي)، من دون تحقيق الغاية المنشودة، كما يعتمد على محاولة سبر غور الزمن في بعديه الماضي والحاضر ، وترتكز الرسالة في بعدي الزمن على عدم انسجام الذات مع العالم الموضوعي وتقاطعها مع بنية الحاضر (عبثاً أحاول)، كما يلاحظ في رسالة هذا المفتتح أن الانتقال من الحاضر الى الماضي يتحقق بوساطة عناصر الحاضر نفسه (طالعت في الاخبار)، وحاولت الشاعرة في هذا المفتتح أن

تسحب القارئ الى الأثر الذي يحدثه تقاطع الذات مع الواقع وما يولدْ من عزوف لدى الذات من التموضع في الاتجاهات التي تقررها السنن والاعراف التي عرفها الانسان في مجتمعه وبيئته وهنا تحدث المواضعة الاخرى في رسالة النص مع القارئ فكل الاحداث تدخل في اطار التوقع والمرجعيات التاريخية التي تشكل قيم وسنن واعراف القارئ أو المتلقي، ففي عبارة (أما البنان فما تخضب) هناك رسالة مزدوجة يحملها هذا السطر الشعري: الاولى/ظاهرة تقوم على رفض الذات الانصياع للطقس الخاص بحفلات العرس التي تخضب العربيات عامة السودانيات خاصة فيه كفوفهن ، والثاني/ نفي الفرح عن الواقع المعاش حيث لم تجد الذات عرساً في ظل ما يعتريها من انكسارات ، هذه بعض السمات التي تضمنها المفتتح ويلاحظهنا أن نهاية المفتتح حملت كسراً لتوقع القارئ وهو ينتظر أن تكون اجواء العرس كما يعرفها في التقاليد العربية لكن الذي احدثه النص أنه عمد الى نفي تخضيب البنان في الاعراس الامر الذي يجعل القارئ امام سؤال مفاده : هل هناك عرس حقيقي أم لا ؟ وهذا السؤال هو الذي يجعل التلقي ينسحب الى داخل النص ويشد القارئ الى علاقاته ، فهل أثرت عملية كسر التوقع على شعرية النص ؟ ، لابد من الاشارة في هذا الصدد الى أن عملية استحضار الحدث التاريخي يعني استرجاع الشاعرة ذاكرة تتضمن حدثاً جاهزاً ليس في وعيها الخاص فحسب، بل في الوعي الجمعي أيضاً ومن خلال هذا الوعي عمدت الى نقل هذا الاسترجاع الى لا وعي المتلقي بعد نفي العنصر الواعي من ذاكرته، لأن الشاعرة هنا حين تستدعي الحدث التاريخي تقيم صلة توافق ومواضعة مع القارئ وهذا التوافق والتموضع يزداد كلما كانت عملية استقرار الحدث راسخة في ذهن المتلقي ، وحين يخالف النص استقرار الحدث فأنه يهاجم قناعات المتلقي ومواقفه من ذلك الحدث الذي يعي القارئ ابعاده، وهذا الهجوم المعتمد على المخالفة مع المستقر هو الذي يشد انتباه القارئ الى النص فالمخالفة تحدث هنا كسراً للتوقع المعتمد على المستقر في الوعي بوصف التوقع نظام التبادل الذاتي وأن عملية بناء التوقعات يعد نظاماً مرجعياً أو نظاماً ذهنياً، حيث تصح افتراضات الفرد في أي نص لتشكيل افق الانتظار بما يمكّن في أن يكوِّن مواضعة مع قارئه من خلال الافتراض الاولي الذي انطلق منه القارئ ظاناً انه سيصل الى نهاية الافق عند انتهاء قراءته العمل الادبي الذي بين يديه، إذ يعتمداً في هذا الصدد على تجاربه الماضية، وعلى هذا الاساس كان افق الانتظار المرتكز الاساسي في نظرية ياوس، وتاريخ تلقيات النص (الماضية والحاضرة)، وهو يقوم على ثلاثة عوامل اساسية هي: ١- التجربة القبلية التي يملكها القارئ عن الجنس الادبي الذي ينتمي اليه النص، ٢- شكل النصوص السابقة وموضوعاتها والتي يفترض القارئ الجديد معرفتها ومحاولة الاجابة على السؤال الآتي، اين تقع القدرة التناصية ٣- علاقة هذا العمل بغيره من الاعمال السابقة،

والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية اي بين عالم الجمال وأساليبه البلاغية والواقعي اليومي، حيث تكون القراءة الأولية افتراضات وافق انتظار خاص بالقارئ الذي ينطلق من تجارب واقعية.(١٤)

هذه العناصر المفترضة في قراءة النص تنتج من محاولة المتلقي البحث عن قناعات جديدة وتفسير أسباب الاختلاف بين النص المقرؤ والنصوص السابقة، فالبعد السوسيولوجي يجعله متواطئاً مع الحدث التاريخي القار في ذاكرته وبذلك تنسجم القراءة عنده مع النسق الثقافي الذي يتحكم بسنن واعرف المجتمع ، لكن عملية المخالفة التي احدثها النص هي التي دفعته للبحث عن بعد سوسيولوجي جديد ينسجم مع نسق ثقافي اخر يسوغ المخالفة والاختلاف في النص ويعيد انتاج القناعات بما يحقق التواطؤ في عملية التلقي ، وهذه المسألة هي التي فعلت علاقات النص مع القارئ في مفتتح قصيدة (بلاغ امرأة عربية)، وذلك من خلال عمليات النفي وخلخلة المستقر في النص والواقع ومواجهة الخبرة الجمالية والتاريخية للمتلقي ، ففي علاقة حاتم الطائي بالكرم حاول النص نفي هذه العلاقة وابدلها بضدها (البخل)، وهنا تتضح عملية خلخلة الاستقرار التاريخي لفكرة الكرم العربي هذا في الجانب المضموني والرسالي، أما من حيث اللغة فيمكن وصف لغة النص باللغة الأنثى التي تحقق المواضعة ، لأنها تتمنع وتظهر في الوقت نفسه وموضع التمنع يكمن في العلاقات التي ترتفع فيها الى منطقة الشعر كما في قولها (في الاغلال ترفل) وهي صورة مخالفة لعلاقة الاغلال بحرية الانسان من خلال (ترفل) وكما في (كفي عاندتني) ، وعلى الرغم من وضوح الصورة في هذه العلاقات الاّ انها ارتفعت الى منطقة الشعر من خلال مخالفة المألوف في العلاقة بين عناصر الصورة الشعرية واحداث المفارقة، وهذا ما جعل علاقات المفتتح لا تعطي كل طاقتها الى المتلقي دفعة واحدة بل تستفزه من خلال المعارضة والتضاد ونفي الوقائع المستقرة تاريخياً في الذاكرة وذلك من خلال أنزياح اللغة عن سياقاتها المعبرة عن الواقع ، أمّا الظهور فيتحقق في الحدث التاريخي الذي استدعته الشاعرة ليكون شاهداً على ما يحدث في الحاضر ، والحدث التاريخي الذي يكاد ان يكون موضع اتفاق بين الشاعر والمتلقي في علاقات اللغة يتمحور في العلاقات الآتية : (كفي = ترفل \ كفي × عاندتني) وهذا الاتفاق والاختلاف يمثل بداية التواطؤ الذي يسعى اليه الشاعر لسحب متلقيه الى النص، كما شكل هذا التواطؤ في علاقات الاتفاق المستوى الظاهر في اللغة ، في حين شكلت علاقة الاختلاف المستوى المضمر، وبين حوار الحضور والتمنع في اللغة تكمن شعرية النص ولعبة روضة في استمالة المتلقي، من هنا يمكن القول ان الحدث التاريخي يحضر في بنية القصيدة باطار غير الاطار الذي تحقق فعلاً في الماضي،

ولاسيما أن الحدث التاريخي يرتبط بتحولات الحاضر، الامر الذي جعل بنية النص تعتمد على اطار سردي يبدأ وينتهي بالزمن الافقي.

هيمنة بنية السرد

تبدو بنية السرد مهيمنة في نص الشاعرة روضة الحاج (بلاغ امرأة عربية)، لكن هذه البنية لا تعتمد التسلسل والمواضعة المطلقة مع المتلقي لأنها تعتمد الحدث التاريخي ونفيه في الوقت نفسه ، لهذا لم يتشكل الحدث في النص بوصفه مشاركاً في الاستعادة السياقية بل أحدثت القصيدة خلقاً جديداً له على وفق رؤية خاصة تنهل من المعاصرة واتجاهاتها ورؤيتها ،وهذا الأمر جعل القصيدة منتجة لحدث جديد يمتلك أصالة تاريخية وتحولاً معاصراً منبنياً على المخالفة، وهذه الثنائية المعتمدة على الابداع والاصالة منحت النص جمالية في التلقي والبناء لأنها لم تغادر الذاكرة الجمعية من جهة وتفردت باتجاهاتها من جهة أخرى ، لاسيما بعد اعتماد النص في أدائه ووظيفته على نفي الحدث التاريخي القار في العقل العربي بعد استدعائه والعمل على جعله مخالفاً لسيرة الحاضر وتحولاته ، والاختلاف بين الحاضر والماضي في النص جعل الماضي مرجعاً وذاكرة مفارقة للحدث المتحقق في الحاضر، وهي عمليات مواجهة داخلية في النص بين زمنين مختلفين، وهذه المواجهة لابد ان تنتقل الى مواجهة في ذاكرة المتلقي وتستنفر عناصر تشكلها المعتمد على مروريات الموروث ومدوناته، الامر الذي يؤدي الى احالة النص الى الخيال المستند الى الواقع وهي لعبة الشعرية وجمالياتها التي اعتمدتها روضة في هذا النص، فالخيال يمثل القدرة على تكوين صور ذهنية لأحداث غابت عن متناول الحواس وقد تثير هذه القدرة انتاج صور غير محددة المعالم وغير منتمية إلى زمن محدد وقد تكون في مكان ما من عالم الواقع أو قد تنتمي إلى الماضي والحاضر والمستقبل [١٥]، وهنا جسّد السياق الشعري نوعاً من النفي لأحداث الماضي المؤثرة في الحاضر وذاكرته، الامر الذي فتح مجالات خصبة امام حركة الشعر وفعل الخيال، اي ان ديناميكية نقل الواقع في هذا النص اعتمد منظوراً تخييلياً جمالياً، وهذا التطور يمثل نوعاً من تكريس اللغة للواقع في أفق يمكن ان يدفع القارئ الى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة والابداع التي لا تتحقق الا من خلال تعرية بطلان الايهام المرجعي المستقر في ذاكرة المتلقي [١٦] .إن هذه التعرية للاطار المرجعي نتجت في نص روضة من استنفار الذاكرة وتفعيلها واعمالها للمقارنة والمقاربة بين حالتين عاشتهما الامة (الماضية والمعاصرة)، وهذه المواجهة النصية تبدأ مع المتلقي منذ المقطع الأول في القصيدة ، ومن هذه المواجهة تبدأ عقدة النص التي تتضح جلياً بعد حركة الافتتاح كما في المقطع الآتي : طالعت في صحف الصباح حديثه \قالوا \ صلاح الدين سوف يعود من نصف الطريق \ لأن خدمات الفنادق في الطريق رديئة \ ولأن هذا الفصل

صيف ١ الله حين يكون كل العام صيف ١ ... الملاحظ في هذا المقطع أن الصورة ما تزال غائبة عن علاقات النص وأن البلاغ السياسي المفارق للتاريخ هو الذي يشتغل في رسالته ، وهدف الرسالة في هذا المقطع يحاول ايصال قناعة بأن الذي حدث في الماضي أصبح ثقيلاً على الحاضر لأن الحاضر لا يمثل الماضي ولا يشكل امتداداً له ، بل مفترقاً عنه لذلك فأن الذات بدأت تشك بالحاضر وحقيقة وجوده ، وأن الشك بالحاضر أوصلنا الى مرحلة الشك بحقيقة الماضي وعناصره المشرقة أيضاً ، فعلى سبيل المثال فأن حكاية صلاح الدين مع الغزو الصليبي للقدس معروفة وحكاية اصراره على تحريرها معروفة أيضاً، لكن النص قلب هذه الصورة النمطية وجعل صلاح الدين يعود الى منطلقه بعد وصوله منتصف الطريق الى القدس ، وسبب العودة يكمن في رداءة خدمات الفنادق ، وهنا تكمن مفارقة اخرى في النص ، فالحمولة السياسية التاريخية الكبيرة فيه يتم نفيها بيوميات بسيطة (خدمات الفنادق) وحرارة الفصل (الصيف)، وفي هذا النفي يحقق للنص شفرته الجديدة في الوعي واللاوعي وهي القراءة المنتجة والقراءة المستهلكة، فالقراءة المنتجة تغمَدُ الى محاولة تركيب حركة النص بما ينشط الموقف المتعاطف مع الفعل التاريخي لصلاح الدين الايوبي، وترى في سوء خدمات الفنادق عملية ربط متخيل بين حدث كبير عظيم وتفصيل يومي عابر، وهذا الربط يدفع الخيال الى التوغل في عوالم الشعرية الأمر الذي يجعله يصطدم بعملية افتراق بشأن حقيقة فعل صلاح الدين وادعاء النص أنه لم يذهب الى النهاية في تحرير القدس، وهذه المفارقة تمثل مصدر دهشة للمتلقي وقراءته المنتجة التي تحاول إعادة الماضي الى مرجعياته المستقرة وتحوّل في الوقت نفسه الحاضر الى امتداد طبيعي لذلك الماضي، وهذه المحاولة تمثل مصدر الجمال في التعامل مع النص الأدبي. اما القراءة المستهلكة فلا تتعدى الذوق العام الذي يستند الى الانطباع المباشر في علاقة القارئ بالنص وأثر النص في تكوين الصورة المعاصرة لأحداث الماضي، ويقرر سكاربيت في هذا الصدد وجود نوعين من القراءة، الاولى: ((تتجاوز العمل الادبي لتدرك الظروف المحيطة بانتاجه وتفهم نواياه، وتحلل ادواته، وتعيد تشكيل نظام الاحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي. والثانية: تذوقية تنبني على الاعجاب أو عدمه)). [١٧] والقراءة الاولى نتاج شفرة مختلفة عن شفرة القراءة الثانية، فالأولى تحرك موقف المتلقي باتجاه أحداث التاريخ بوصفها حمولة قابلة للتغيير بسبب القناعات غير المستقرة عنده وانكسارات الحاضر التي تحرض على المراجعة المستمرة للتاريخي ، في حين ترى الثانية أن لا فرق بين المخيلة الصانعة للحدث وحقيقة الفعل التاريخي، وكل ما تبحث عنه الانطباع الذي يرسخ قناعاتها والاستجابة العاطفية للنص، أي أن قراءة النص الاولى تمثل خلخلة الشفرة المستقرة وجعل المتلقي يبحث عن شفرة اخرى يمكن أن تجعله يقبل تفاصيلها ليعيد الاستقرار الى قناعاته مع الحدث الجديد ،

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول: إن اهتزاز قناعات العقل العربي بمرجعياته المستقرة يعد اسلوباً من أساليب شد انتباه المتلقي لهذا النص وطريقة لايقاظ القراءة وتنشيطها بتأويلات مختلفة أي ان عملية القراءة تمثل تقابلاً بين النص والقارئ الذي يعد نصاً كبيراً له تصورات وتأملاته وذاكرته وخبرته وأحلامه وفعالياته واستجاباته وفعالياته الانسانية الأخرى ،من هنا يمكن القول: إنه على أساس تقاطعات الواقع والمتخييل في ذهن القارئ تبرز الاستجابات والتجاوبات وتتم التداخلات والتدخلات، فينبثق الفهم والقصد وينبثق التأويل الخاص بشأن أحداث التاريخ الذي يفرضه النص المقرؤ ، واذا كانت قوة النص تكمن في قدرته على اغراء القارئ واغوائه وجره الى عالمه كي يحقق هويته ويبرز فعاليته، فان قوة القارئ تتمثل في ((اغناء النص واثرائه بتشغيل مدخراته والاستعانة بمخزوناته الثقافية والمعرفية المباشرة وغير المباشرة))[١٨]، وعلى هذا الأساس شدّ موضوع عودة صلاح الدين القارئ وانتج تقاطع الشعري مع الواقعي جماليات انتاج الواقع من جديد ولكن هل يمكن عدّ التفاعل بين القارئ والنص في وظائفه التأويلية وطاقته المناقضة النافية عملية رافعة للغة أم ان التقابل اقتصر على الحدث (الموضوع)؟ .

عمد روبرت هولب إلى تكييف العوامل التي طرحها ياوس بشأن عملية القراءة، وذلك بطرحه العوامل الثلاثة التي يقوم عليها افق التوقع في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها على النحو الاتي[١٩] :

١-تمرس الجمهور السابق بالجنس الادبي الذي ينتمي اليه النص ،وذلك من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة .

٢-اشكال الاعمال الماضية وموضوعاتها التي تفترض معرفتها في العمل ، ويتحقق ذلك من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية والادبية .

٣-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية وبين العالم الخيالي والعالم اليومي ، ويتحقق ذلك في التعارض بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية .

ويمثل العاملان الاول والثاني عنصرا تواطؤ بين النص ومتلقيه من حيث التجربة التاريخية التي تمنح الاستقبال نمطية التوافق مع الجنس الادبي، وهما يمثلان المواضعة التأسيسية بين الجنس الادبي ومتلقيه، أمّا العامل الثالث فيمثل عملية كسر التوقع بعد أن حدث التواطؤ بين النص ومتلقيه في العاملين الأول والثاني، لأن عملية الصراع بين الخيالي والواقعي هي التي تجعل النص غير مستقر على نمطية واحدة وتنفي الاعتياد الذي حدث في العاملين السابقين ، وإذ كان نص روضة قد أوضح قصده في الشكوى من الحادث في العالم المعاصر فإن الحمولة التاريخية هي التي عززت المواضعة بين النص والمتلقي، ولكن الذي انحرف عن الحمولة التاريخية دخول شخصية النص وتنقلها بين الازمنة من دون وجود

حواجز تمنع الحركة وتحول الفعل من الايجابي الى السلبي، وبذلك أحدث النص صراعاً موضوعياً ولغوياً بين المتوقع المنبني على اساس المواضعة من جهة ، واللغة والقصد أو مقصدية النص من جهة أخرى ، وهذه المسألة سبق للنقد العربي أن بحث فيها ، إذ وجد النقاد العرب أن المواضعة سابقة للقصد وذهب القاضي الجرجاني في هذا الصدد الى القول: ((المواضعة سابقة للقصد من حيث أنها مَعْبَر لابد منه لتبليغ قصد المتكلم))[٢٠] .

إن المرحلة الثالثة التي يمر بها افق التوقع في الصراع بين المواضعة والقصد تستلزم عمل المؤلف على نفي المواضعة لتحقيق كسر التوقع لدى القارئ وهنا يحلل القاضي الجرجاني هذه العملية بقوله : ((المواضعة قد سلفت وتقدمت ولا يجوز أن يكون المتكلم باللغة قاصداً اليها وقد صارت ماضية ، إنما يجب أن يكون عالماً بها ثم يقصد ما علم من الفائدة التي وضعوا العبارة التي تفيد إذا تكلم عنها))[٢١].

طرحت قصيدة روضة اشكالية التجنيس الأدبي بسبب هيمنة بنية السرد داخل التشكيل البصري الشعري ، وبذلك أحدثت التباساً تجنيسياً لدى القارئ في الاطار العام ، لكن البنية الخاصة المتضمنة، البنية الايقاعية وبنية القافية وبنية التخييل استطاعت أن تحل هذا الالتباس وتذهب بالتلقي إلى التجنيس الشعري ، فمن الواضح أن القصيدة تنتمي بشكل رئيس الى الحدث ولغتها كما يلاحظ في هذا المقطع لم تستطع الارتفاع الى لغة الشعر والانزياح ومغادرة السياق المألوف والوصول الى سياقات مبتكرة ، لأنها لم تستطع ان تربط بين المتخيل والواقعي لذلك ظل مستوى الخطاب يشتغل خارج عمليات انتاج الصورة الشعرية ويراهن على المفارقة في الحدث المهيمن في السرد لاثارة المتلقي، وعلى هذا الاساس توالت حركة النص في معظم علاقاته ، فالمقطع الذي يلي الحدث التاريخي بشأن صلاح الدين ينقل الواقعة من بعدها التاريخي الى البعد الذاتي، (ولكن بالاستناد الى بنية السرد) وهذا الانتقال يمثل اسلوباً آخر في حركة النص لشد انتباه القارئ لمحتواه وموضوعه ، وهو جزء من عمليات التجديد الذي يستعمله النص لتنشيط التلقي في نص طويل يمكن أن تسبب عملية التكرار فيه الملل عند المتلقي ، يقول المقطع الثاني : وقررنا التصالح وفق مقتضياتنا \ تباً لمن باعوا لنا الاشياء جاهزة \ وكان الفصل صيف \خجلى ...وحكاية الموقف من تحرير الأرض وما تتضمنه من مبادئ كانت حاضرة في الامتناع والنفي في هذا المقطع، لان فصل الصيف كان مسوغ عدم الذهاب الى الحرب وكان حجة القاعدين التي يمكن احالتها الى موقف الامام علي بن أبي طالب (ع) من أهل العراق عندما كانوا يتحججون بالفصول في قعودهم، وهذه الصورة سبق للشاعر العراقي مظفر النواب أن استعملها في واحدة من قصائده (انبيك علياً ما زلنا نتحجج بالبرد وحر الصيف)، والموقف من تسويغ القعود هو الذي تسبب بخجل الذات في مفردة (خجلى) وهو ينطوي على أحداث تكرر

الهزائم في علاقة الأنا بالآخر، وهذه الهزائم مسّت الشرف العربي الرفيع، ولذلك عمد النص الى استعمال لعبة الانثى وصرختها لاستنهاض الرجال، لأن اثر القعود لم يمس المحاربين وحدهم بل مسّ المرأة العربية التي تجاسر العدو على كرامتها وهنا يتضح خطاب المرأة، وتكريسه لموقفها ومعاناتها، فهي لم تصل الى ما وصلت اليه لولا تقاعس الرجال وضعفهم، ويمثل تجدد الاشارة الى العلاقة المصيرية بين نصفي المجتمع وأثر كل منهما في الآخر عملية تحديد ممكنة لطرف الابداع (إن كان ذكراً أم انثى)، ويتضح ذلك من خلال رؤية المرأة للأحداث ومالاتها، لاسيما بعد ذلك الشعور الذي يحاصر المرأة وهي ترى الآخر من غير أهلها يتجاسر عليها، ويتضح التجاسر في فكرة سقوط النصيف وهنا يتفاعل الجانب السوسيولوجي مع الجانب السايكولوجي، ففي الجانب السايكولوجي يمثل سقوط النصيف بفعل الآخر عملية إهانة للمرأة العربية في مجتمع حدد موقعها ووظيفتها في الحياة ، وهذا الموقع يتمثل بصون كرامتها من قبل الرجل استناداً إلى تكوينها الجسدي والنفسي الذي يحرك شعورها بالحاجة المستمرة اليه ، فالأنثى على حد تعبير سيمون دي بوفوار ،(وهي واحدة من منظرات الحركة النسوية العالمية) يحددها النظام الاجتماعي والموقف النفسي بقولها: ((إن الأنثى لا تخلق أنثى بل تصبح أنثى)) [٢٢] .

لقد عبر النص في المقطع السابق عن أثر الجانب الاجتماعي في التكوين السايكولوجي والعالم الشعوري واللاشعوري الذي تعيشه المرأة العربية وهي ترى الغرباء ينتهكون كرامتها ،ولذلك كان احتجاجها على تلك الانتهاكات يمثل صرخة النص في متوالية (سقط النصيف)، وعلى أساس ما تقدم يمكن ملاحظة الاقتران التفاعلي بين الموقف السوسيولوجي والموقف السايكولوجي في موقف المرأة العربية من حركة العالم والمجتمع والتاريخ وانعكاسه في النص (وهو يتحقق في المقاطع اللاحقة ايضاً). إن ذلك الإقتران سبق لمنظري الغرب ملاحظته من خلال وصفهم للنقد السايكولوجي بأنه المجال الذي يبحث في طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي وعالم النفس الشعوري واللاشعوري عند الكاتب[٢٣]، وقد أجرى النص في متوالية سقوط النصيف حركة استبدال بين التاريخي والمعاصر انطلاقاً من تفاعل النفسي بالاجتماعي، فبعد أن كان سقوط النصيف عند العربي يمثل فرصة للغزل بالأنثى التي هي قريبة منه ومن قومها كما في قول النابغة الذبياني : سقط النصيف ولم ترد اسقاطه \ فتناولته واتقتنا باليد .. ، أصبح السقوط يمثل إهانة للعربية لأنها لم ترد اسقاطه بل سقط رغماً عنها وبفعل الآخر، يقول المقطع الثالث من قصيدة روضة: لقد سقط النصيف ولم أرد اسقاطه \ لكنما كفي الى عنقي \ وقدّامي هنا نطع وسيف \ عجبي \ لقد نزعوا الاساور من يدي وتشاوروا \ بالضبط تصلح للمحرك في مفاعلنا الجديد \ على اليسار \ فأحضر لنا كوهين الفاً غيرها \ بل زد عليها قدر ما تستطيع من قطع الغيار \ خجلى \

....وفي هذا المقطع تبدو المسافة بين تأويل وآخر قريبة، لأن قراءة المقطع من دون العودة الى بيت النابغة ممكنة وتؤدي الغرض في رسالة النص، إذ يتحدث النص عن الذي يريده الأعداء من العرب بدلالة :(لم أرد اسقاطه) \(كفي الى عنقي) مقابل سطر شعري يقول (لقد نزعوا الأساور من يدي) ، وإذا كان الانزياح في هذا النص غير واضح إلاّ أنه استطاع أن يحقق الدهشة في التلقي وذلك من خلال مقابلة (لم أرد اسقاطه \ نزعوا الأساور من يدي) ففي المستوى الظاهر تتبنى هذه المقابلة على مفارقة : (نزعوا الاساور \ الكف الى العنق) ، ويتعمق أثر المفارقة في الانتقال من موقف الآخر من المرأة العربية الى محركات المفاعلات التي تشير الى حداثة العصر ومتطلباته التي جعلت العرب ينسون قيمهم ، وهي مفارقة اخرى عمقت الآثر في تلقي النص ، وهذا المستوى لا يشكل التأويل الأعمق لهذا المقطع بل هناك منطقة أخرى لمستوى آخر في النص يقوم على العلاقة بين التاريخي والمعاصر في حادثة سقوط النصيف ويمكن اجمالها على النحو الآتي : ١- في التاريخي الخطاب متجه من الآخر نحو الأنا (لم ترد ، هي) \ الراهن الخطاب من الذات الى الآخر (لم أرد ، أنا) وفي الأول مصادفة أو حادثة عرضية ، في حين أن الحاضر الراهن يتضمن إجباراً وضرورة .٢- في التاريخي تتصرف المرأة بعد سقوط النصيف (فتناولتْه واتقتنا باليد) في حين في الراهن المرأة لا تتصرف (لكنما كفي الى عنقي) . ٣ - في التاريخي هناك غزل بالأنثى وجمال وجودها ، في الحاضر يعبر سقوط النصيف عن اهانة متعمدة لوجود المرأة وكرامتها . وهناك دلالات افتراق أخرى يمكن أن تعبر عنها علاقات النص المستندة إلى اقتران الماضي بالحاضر . على اساس ما تقدم تفتح المقابلة التي أشرنا اليها امكانات التأويل الى مستوى أعمق واكثر اتساعاً، إذ يمكن أن يتحسس المتلقي النص في مستواه الثاني (ونقصد المثقف) بطريقة أخرى تختلف عن استقبال المتلقي العادي ، إذ غالباً ما يتجه الاستقبال المثقف إلى القضايا العربية الكبيرة وخاصة قضية فلسطين ، وهذا العمق في الانتقال من مستوى إلى آخر في تلقي النص يرجح أن يكون السبب في قبوله من قبل جمهور عريض، إذ يقوم كل مستوى بتأويل علاقات النص على وفق ما تصل اليه ثقافته وما يصل اليه وعيه ، كما اعتمد النص في توكيد رسالته على عناصر أخرى منها تكرار المفردة التي تعبر عن موقف المرأة العربية مما يحدث وتكرار السياقات باتجاهات مختلفة فهناك مفردة (خجلى) التي تنهي علاقة المفارقة في مقاطع النص ومفردة (عجبي) التي تنهي الموقف الرافض لما يحدث في الحاضر في مقاطع النص ، أما حادثة سقوط النصيف فيكررها النص في المقطع الذي يلي المقطع السابق وعلى النحو الآتي : لقد سقط النصيف ولم أرد اسقاطه \ لكن كفي في الحديد \ ولا أرى غير الغبار \ عجبي \ .. وهذا التوكيد للمقطع السابق يتضمن علاقة جديدة قوامها الوجود المكبل المنفرد في محيط قاس ، وليس

بين الآخرين الذين يضطهدون الذات ، وفيه تكمل الذات دورة اضطهادها التي تبدأ من الآخر وتنتهي بالطبيعة ، لذلك يبدأ التفصيل في طريقة الاضطهاد في المقطع الذي يليه من الآخر، بالقول : لقد أخذوا الخواتم من يدي \ خلعوا الخلاخل والحجول وصادروا كل العقود \ سكبوا على كلب صغير كان يتبعهم \ جميع العطر من قارورتي بل أنهم طلبوا المزيد ...يتضح هنا أن هناك علاقة افتراق اخرى مع المقطع السابق من خلال علاقة الخواتم والخلاخل بالحديد وموقف المرأة العربية من عناصر الترف وموقفها من الاضطهاد ، ففي صورة المقطع السابق هناك قيد اضطهاد (كفي في الحديد) ، وفي صورة هذا المقطع هناك قيود الحرية (الخواتم والخلاخل) التي تعبر فيه المرأة العربية عن ترفها وموقعها في الأهل ، فالخواتم والخلاخل عنوان محبة من قبل الأب ، الأخ أو الحبيب ، وهي قيود وجود مترف ودلال تعّز المرأة وتصون موقعها في أهلها والناس ، لكن قيود الحديد تجريد من الحرية والكرامة ، لذلك ترتفع المفارقة في النص في هذا المقطع من الصور الجزئية داخل المقطع الواحد الى المفارقة الكلية بين مقطع وآخر ، وهناك في هذا المقطع اشارة الى أن قيود الحرية (الخلاخل والخواتم) مصدرها الحبيب أو الزوج من خلال عبارة (مصادرة العقود) وهذه اشارة ليست موجهة للمرأة المضطهدة فحسب بل الى الرجل الذي عمد الآخر الى سلب امرأته معاني وجودها المتمثلة بالشرف ، ولذلك أشرنا إلى ارتفاع المفارقة التي انبنت على اقامة علاقة بين مسوغ الوجود الحر للرجل ومسوغ الاستشهاد من أجل العرض ، وهي عقدة أخرى ورسالة أخرى تضمنها النص في علاقاته. والملاحظ في هذا المقطع سيادة حرف الخاء ، والذي تمثل في الفعل والأداة (أخذوا الخواتم ، خلعوا الخلاخل) وشكل تكرار هذا الحرف نمطية صوتية في التلقي اصطرع فيها فعل الاستلاب مع المسلوب ، فالخاء من أصوات الحلق ، ويصفه الأقدمون والمحدثون أنه من الأصوات الرخوة التي يسمع له نوع من الحفيف عند نطقه [٢٤] . ويحمل الحفيف دلالات مختلفة منها صوت الاشجار التي تشير الى تساقط أوراقها ومنها العيش بسوء وقلة مال ، وهي معان تشير الى السلبية في الوجود ، ولذلك فإن تكرار الاصوات التي تصدر حفيفاً تناسب مع الحالة السلبية للمرأة العربية التي طرحها النص .

إن هذه المفارقات الجزئية والكلية في نص (بلاغ امرأة عربية) إعتمد بنية سردية استطاعت جذب المتلقي عبر قبوله حركة النص المنتمية إلى الحاضر والماضي معاً ، فبنية السرد في قصيدة (بلاغ إمرأة عربية) تتجلى بشكل أوضح ، في منتصفه تقريباً، لأن المقاطع التي تلي عرض الحدث تعلن بدء المواجهة مع الآخر بعد أن تبدأ الذات بتفصيل اضطهاده بوصفه (مهيمناً)، أي في اللحظة التي يجرد فيها الآخر المرأة من عناصر قوتها الذاتية وعناصر عزتها ، وفي هذه المواجهة لا تمتلك المرأة غير اللجوء الى المدافع عنها ،

وهنا يأتي دور الحارس (الحامي) للمرآة العربية ، أو الحارس والحامي للنظام الاجتماعي، (السلطة العربية) بتمثلاتها المختلفة ، ويعرض النص هنا مخفر الشرطة العربية بوصفه ممثلاً للسلطة التي تعيد الحقوق لأصحابها ، لذلك لجأت المرآة الى المخفر (السلطة) في محاولة لاسترداد حقوقها على الرغم من بعد مسافة السلطة عن المرأة ، يقول المقطع الذي يتوسط النص: ومخفرنا بعيد/ يا أيها الشرطي/ قد خلعوا الأساور من يدي/ أخذوا الخواتم والخلاخل والحجول وصادروا كل الحجول/ بل أنهم يا سيدي/ كفي وقولي باختصار/ العقد ما أوصافه/ العقد؟؟، وفي سؤال المحقق هناك ايماءة خفية في النص تشير إلى أن الشرطي أراد أن يستحوذ هو نفسه على العقد (وقد تتضح هذه الاشارة في مستوى النص العميق عندما يقيد كل شيء ضد مجهول) ، لهذا أوسعت المرأة المسروقة في وصف ما سرق منها، وحاولت أن توضح للمحقق إن هذا العقد لا يزين الجيد فحسب بل يمثل تاريخاً كاملاً ووجوداً مميّزاً للمرأة، فهو سليل أزمنة كانت زاهية في تفاصيلها، ولكن هذه السلالة لم تعد كما كانت لأن الآخر تجرأ على سرقة وتجريد المرأة من عناصر زهوها، يقول المقطع الواصف لأستجابة المحقق بعد وصف العقد: فر القلب من صدري/ وسافر كالخواطر نداؤها ومثل نسيمةٍ مرت على كل / المروج/ قد كان يعرف كل اسراري الصغيرة/ كان يسمع كل همْساتي وآهاتي/ ويعرف موعد الاشواق في صدري/ وميقات العروج/ قد كان أغلى ما ملكت/ لأنه ما جاء من بيت الأناقة في حواضرهم/ ولا صفوه من تركيبهم/ أو علقوه على مزادات العمارات الشواهق/ والبراج/ لكنه/ قد كان ما أهداه لي جدي وقال اللؤلؤ العربي حرّ يا ابنتي/!! ويجئ من شط الخليج...

وفي هذا المقطع لا توجد صور مركبة تحتاج الى تحليل لاظهار جمالياتها من أجل وصول النص الى القارئ ، لأنه اعتمد الوصف في طرح علاقة الذات مع الخارج ، كما يلاحظ المتلقي وجود مفارقات بسيطة واضحة في بنية اللغة، ويسيطر السرد على البنية الخاصة في الحوار ، وفي الوقت نفسه أشار هذا المقطع الى أن للمرأة علاقة قوية مع هذا العقد الذي يعرف مشاعر واسرار الانثى أكثر من أي انسان أخر، وهنا عبر العقد في وجوده عن وساطة بين المرأة والرجل ، وكل السطور الشعرية في هذا المقطع لم تستطع أن تشكل صورة شعرية يمكن أن تتجاوز المألوف ، باستثناء تلك الاستدراكات التي حاولت أن تؤنسن العقد وتجعله حاضراً في تفجر المشاعر، (يعرف أسراري \ يسمع همساتي وآهاتي \ يعرف الأشواق \ وميقات العروج) .

بعد هذا المقطع تستمر بنية السرد في النص في انتاج علاقات جديدة بين المرأة المستلبَة والآخر، ولكن هذا الاستمرار يبدأ من المتوالية التي استعملتها الشاعرة لبيان العلاقة بين الحاضر والماضي (سقوط النصيف) ،اذ يقول المقطع الآتي: الله من هذا

النصيف لقد سقط/ أنا لم أرد اسقاطه/ لكنما كفي الى عنقي ولا أدري طريقاً للخروج/ وخواتمي أوصافها/ يا زينة الكف التي قد صافحت كل الصحاب/ تدرين موعدهم اذا مرّوا/ وتبتئسين اذا طال الغياب.

في هذا المقطع هناك استعارة لأثر سقوط النصيف ومحاولة دمج الماضي بالحاضر لبيان التقهقر الذي اصاب الانسان في الحاضر، وهذه الاستعارة بنية ضرورية في النص ، لأنها تربط بين مأساة المرأة وضياع رمز حريتها وعزتها، اذ يسلط هذا المقطع الضوء على ضياع الخواتم وأوصافها، من خلال سقوط النصيف، ،وكأن النص يريد أن يقول أن الخواتم في الاصابع مثلت حرية للكف، في حين أن ضياع وسرقة الخواتم مثلت قيداً لها ، لأن العلاقة بين سقوط النصيف واليد المكبلة لم تحدث الاّ بعد ضياع الخواتم من الكف وضياع الاشياء الثمينة بالنسبة للمرأة، وهنا يلاحظ أن النص اعتمد على المفارقة (بنية التضاد) في طريقة التعبير عن حرية المرأة ، ومكمن المفارقة يتحقق في أن القيد يعني أن الكف فارغة من كل ما يوشحها من الخواتم والاساور في حين تتأكد حريتها بالمقتنيات التي تلبسها، وفي السطر الشعري الذي يقول : (يا زينة الكف التي صافحت كل الصحاب) ، هناك علاقة انزياح عن المألوف ، لأن الكف التي تصافح الآخر في العلاقة المألوفة ، أحيلت إلى زينتها ، وكأن هذا السطر أراد أن يقول: إن تجريد الكف من زينتها أفقدها وظيفتها في التواصل مع الآخر من خلال فعل (المصافحة)، وتنفتح هذه المفارقة على تفاصيل جديدة بشأن موقع كل جهة عربية من الكف التي سرق الطامعون اشياءها ، وهذا الانفتاح يبدأ من موقع المغرب العربي ليصل الى مشرق الوطن الكبير، يقول المقطع الآخر في هذه القصيدة: يا ابن المغرب لا تسأل رجوتك/ إنني والله لا أدري الجواب/ أنا كم أحبك خاتم الوسطى/ ففيك نسائم الشام التي أهوى/ وأضواء الغياب/ الله من هذا النصيف لقد سقط/ أنا لم أرد اسقاطه \ لكن كفي في الحديد ولا أرى غير اليباب/ وخلاخلي أوصافها/ ياحزن أقدامي التي صعدت حزون القدس سعداً/ وانتشت عند السهول/ كم كان في ديار العرب قد صالت/ وكم ركعت وصلت عند محراب الرسول/ .... في هذا المقطع تستجمع المرأة العربية التاريخ المشرق لكي توازن به لحظات أو أزمنة الهزيمة والفقد ، فالخلخال الذي ضاع أضاع معه ذلك الزهو في الحرية والهوية والتعبير عن الوجود ، عندما كانت القدس عربية بالوجود والانتماء والتاريخ والجغرافيا، كانت تعطي الخلخال معنى وجوده وهو يتجول مع المرأة العربية في امكنة وازمنة مختلفة ، ويلاحظ هنا أن النص كلما توغل في مباهج التاريخ ومواضع اشراقه أعطى صورة اكثر مأساوية للحاضر ، وكأن الافتراق بين الزمنين يزداد وضوحاً كلما كان التاريخ أكثر زهواً ، والحاضر اكثر ظلمة ، وهنا لابد من طرح السؤال الآتي: كيف استطاع النص الاتساق في حركتين متعارضتين (حركة الماضي وحركة

الحاضر)؟ إن الاجابة عن هذا السؤال تكمن في عنصرين رئيسين الأول :دلالة العناصر التي يتحدث عنها النص، والآخر : لغته . ففي جانب الدلالة يطرح النص عناصر موضوعاته من خلال صلتها بالماضي والحاضر معاً ، الأمر الذي جعل الاتساق ممكناً بين زمنين متعارضين (الخواتم، الخلاخل، قيد الحديد، الشام، المغرب العربي، القدس،الصلاة ،سقوط النصيف) وفي كل هذه العناصر لا يوجد جديد فيها في الحاضر بل كلها كانت موجودة في الماضي لكن حالها تغيير في الحاضر ، وبذلك استطاع النص أن يؤسس اتساقه المضموني بين الحاضر والماضي على الرغم من تبدل احوال عناصره ، أمّا في جانب اللغة فالملاحظ أن لغة النص حافظت تشكيلها الماصر من خلال المباشرة والوضوح في النص ولم تلجأ إلى اللغة الوعرة وهي تتحدث عن الماضي ، بل كانت متسقة في مفردانها وانساقها مع حالة الحاضر (المعاصرة) حتى في استدعائها الماضي، ولهذا كان النص مقبولاً في مستويات التلقي المختلفة، ويرى منظرو النص الشعري في هذا الصدد أن ((النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وهذه العلاقات تضيء شبكة نصية تعين على تحليله وهي ما تسمى بالاتساق))[٢٦] ، ويحاول الاتساق أن يجدد ذاته في كل معادلة تقوم على التعارض بين أبعاد الزمن في علاقات النص ولهذا يمكن تلمس معادلة المفارقة بطريقة أخرى وباتساق وتماسك جديد بعد دخول بعد زمني آخر إلى معادلة التعارضات،كما يتضح في المقطع الأتي: حزني على خلخال رملة لن يحول/ بلقيس أهدتنيه من سبأ ومأرب/ قبل الأف الفصول/ وغداً ستسألني/ فقل لي صاحبي ماذا أقول/ سقط النصيف ولم أرد اسقاطه لكن كفي في الحديد.

في هذا المقطع هناك علاقة جديدة في هذا النص تقوم على اهداء الخلخال منذ آلاف السنين وضياعه في الزمن الحاضر وامكانات والسؤال عنه في المستقبل، وهنا دخل المستقبل عنصراً جديداً في علاقات النص ، ولكن مع دخول هذا العنصر بقي النص متماسكاً متسقاً وامتداداً لعلاقات النص السابقة .

وبهذا شكل المقطع الأخير خلاصة البوح الأنثوي الذي أرادت المرأة ايصاله الى العالم العربي بعد الضياع ، والضياع في هذا المقطع لا يتحدد بالجوانب المادية فحسب، بل في الجوانب الروحية أيضاً يقول هذا المقطع: يا أيها الشرطي أكتب ما أقول/ واعد اليّ خواتمي/ واساوري وخلاخلي/ أعد اشتياقي/ واحلامي واسراري/ أعد للخدر حرمته/ وصل عزا/ فوحدك من تصول/ حسناً/ لقد دونت ما قلتيه سيدتي/ نظرت بغبطة/ فاذا بكل قضيتي قد دونت/ عجبي/ فكل المخفر العربي يعرف سارقي/ وضد مجهول بلاغي دونوه/ فا خبروني ماذا أقول ... يلاحظ مما تقدم إن هذا النص اعتمد على لعبة المفارقة ايضاً، وهذه المفارقة ينحصر موضوعها في اتجاه واحد وهو الاغتراب عن التاريخ والغربة في الحاضر وحركته

وامكانات حدوثها في المستقبل ، وفي امكانات الحدوث المستقبلي يلمح النص الى المواجهة المستمرة بين التاريخ وعناصر الزمن الأفقي الأخرى ، ولكن على أساس حركات مختلفة (ماضيX حاضر) ، (ماضيXمستقبل) ،وهذه الحركات والعلاقات تقوم على فكرة مركزية قوامها، (سقوط النصيف) وعدم قدرة اليد على تلافي هذا السقوط ، وهذا الموضوع يحيلنا من الناحية الايديولوجية الى مرحلة الهزيمة التي تعيشها الامة في حاضرها ومرحلة الانكشاف للأخر من دون أن تستطيع أن تدافع عن نفسها ، فالسارق معروف ، والظالم معروف ، ولكن مع ذلك تدوّن الجريمة ضد مجهول ، إن هذا النفس الذي يكرس الهزيمة والتقهقر في حياة العرب ساد في المرحلة التي اعقبت مرحلة نكسة حزيران عام ١٩٦٧م في القصيدة العربية ، اذ انتشرت في تلك المرحلة قصائد الشعراء التي تبكي حال الامة وهزيمتها ، وكانت هذه القضية على رأس الموضوعات الشعرية عند كثير من الشعراء العرب كما انتشرت اللغة السلبية من الحدث والفجيعة بسبب ما كان يعانيه العرب آنذاك ، حتى جاءت القصيدة الطويلة من العراق في قصيدتي الشاعر العراقي الكبير (يوسف الصائغ) عبر قصيدة (اعترافات مالك بن الريب) وقصيدة (انتظريني عند تخوم البحر) [٢٧] اللتين عبرتا عن أهمية النهوض بالواقع العربي واستحضار اللحظات المشرقة في تاريخه ، وعزز الشاعر سعدي يوسف هذا الاتجاه في دواوين (تحت جدارية فائق حسن)، (و الاخضر بن يوسف)، اذ تناول سعدي يوسف في تلك القصائد الهزيمة من خلال قدرة الانسان على تجديد الانتصار ، لذلك من الضروري التأكيد على ان هذا الموقف السلبي في قصيدة روضة يمكن له ان يستميل المتلقي ويكسب تعاطفه كما حدث بالفعل في انتشار القصيدة لكنها أي القصيدة تبقى منتمية الى اجواء اليأس والقنوط بشأن النظرة الى الواقع العربي . واذا دققنا في لغة المقاطع السابقة نلاحظ ان ابنية النص لم تعتمد الصورة الشعرية في علاقاتها، ولم تنتج عالماً تخييلياً سوى ذلك العالم الذي ينتمي الى الماضي، فاللغة وصفت الواقع، ووصفت موقف الذات منه، وهذا الوصف حمل إطاراً استرجاعياً للمفارقة والمقاربة مع الحاضر والمستقبل معاً، فبنية الاستعارة قليلة في تلك المقاطع والتشبيه اعتمد العلاقة بين عناصر الزمن الأفقي، من دون ان يدخل الى اعماقه عمودياً، الامر الذي جعل بنية المفارقة قوة الشعرية الأساسية في هذا النص مع تراجع للصورة المبتكرة القادرة على تحقيق الشعرية في مستواها الأعلى .

الخاتمة:

إنطوى نص روضة الحاج على لعبة المفارقة أكثر من إنطوائه على الصورة الشعرية ، ولكن هذه اللعبة استطاعت أن تشد المتلقي لفضاءاتها على الرغم من ضعف الصورة الشعرية التي تعد عماد الجمالية في القصيدة العربية ، وأظهر البحث أن المفارقة اعتمدت

المخالفة المعاصرة للحدث التاريخي الكامن في ذاكرة ووعي المتلقي ، وهذه المخالفة حولت الحدث التاريخي إلى مصدر للخيال والواقع معاً ، الأمر الذي جعل المتلقي يعيد انتاج قناعاته ورؤاه في ضوء حضور الماضي في النص المعاصر وبذلك حقق النص شدّ الانتباه لعوالمه التي تحاول أن تستقر بين حدث سابق ورؤية معاصر ، ولمّا كان الحدث يتعلق بالأنثى وطريقة رؤيتها العالم فإن هذا النص لايمكن أن يكون فعالاً في التلقي لو كان كاتبه غير (الأنثى) ،

لأن القارئ سيكتشف أن تجليات الأنثى ليست تجليات الرجل نفسه ، لاسيما حين يتعلق الأمر بالموقف من الشرف وحمايته ، ولمّا كان هذا الموقف هو الموقف التاريخي نفسه إذ لم يتغيير في اعرافه وشروطه وقواعده كثيراً، فإن الالتباس المعاصر بشأن الموقف من الأنثى هو الذي منح النص صفة الابداع النسوي بعد أن حقق رؤى ومواقف المرأة العربية ، ولكن معالجة النص وتفكيكه وقرأته ، أصبح متاحاً بعد انتاجه للرجل والمرأة معاً ، وهنا أجاب التحليل السابق على الافتراق الممكن بين النص النسوي والنقد النسوي ، فالأول خاص والآخر عام ، وتكمن المستويات المضمرة وجمالياتها في عنصرين الأول قدرة الخاص على التعبير عن ذاته والآخر قدرة العام على اكتشاف الأعماق والمسكوت عنه في نص يحاول أن لايظهر ما هو خارج النظام الاجتماعي ، أمّا بشأن ما أظهره هذا النص من الخاص الملتبس بالمسكوت عنه فقد أشارت بنى القصيدة ان المرأة العربية حاضرة بقوة في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والابداعية في الوطن العربي، وان هذا الحضور يشكل مع ثقلها الاجتماعي ورؤيتها الانسانية دافعاً مهماً للإنسان العربي (الرجل بوصفه مركزاً) لكي يتخذ مكانة متميزة تجعله فاعلاً في الحضارة والثقافة والتفاعل الانساني بما يؤكد هويته واصالته في حركة التاريخ الصاعدة أبداً فالرجل قوة مهيمنة على هامش يطمح أن يؤكد وجوده في الحياة في مجتمع يعيش ثنائية الدفاع عن المرأة حدّ الاستشهاد إذا تعلق الأمر بموقع المركز (الرجل) من جهة وتهميش دورها في الحياة إذا لم يمس موقعها الاجتماعي ووجودها (الرجل) من جهة أخرى .

الحواشي

*انطلق دريدا من فكرة تقويض الهيمنة التاريخية للرجل ومحاولة اعادة انتاج علاقة جديدة بين الرجل والمرأة لا ترتكز على المقولات الموروثة والاسطورية بشأن خلق الأنثى من ضلع الرجل ، ولكنه حذر في الوقت نفسه من الانحياز المطلق لمركزية الأنثى، وطالب بانتاج مركز انثوي موازٍ لمركز الرجل لتقويض الثنائية التاريخية (ذكر \ انثى) بقوله: ((وهكذا فالتفكيكية عندي هي تفكير معين في النساء لا يريد مع ذلك أن يجمد نفسه في النسوية . إنني أعتقد أن النسوية ضرورية : لقد كانت النسوية وما زالت ضرورية في مواقف معينة . لكن في لحظة إذا أغلقت نفسك في النسوية فستنتج نفس الشيء الذي تصارع ضده)) جيمس كريش، التفكيكية في أمريكا،مقابلة مع جاك دريدا ،تر: محمد يحيى، مجلة التبادل النقدي، عدد١٧، ١٩٨٥، ص٣٠.

١-فنسنت ،ب ، ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات ، ترجمة محمد يحيى ، مراجعة وتقديم ، ماهر شفيق فريد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،٢٠٠٠، ص٢٩٧
٢-أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني ، تحقيق : محمد علي البجاوي، ج٩ ، دار الكتب المصرية، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص٢٤٧.
٣- المرزباني ، الموشح ، ص٢٨
٤- أبو علي القالي ، البارع ، تحقيق: هاشم الطعان ، مكتبة النهضة، مكتبة النهضة: بغداد، ودار الحضارة: بيروت ،١٩٧٣،ص١٨٣.
٥- ابن عبدالبر ، الإستيعاب ، تحقيق : محمد علي البجاوي ،دار الجيل ، بيروت ،١٩٩٢ ، ص١٨٢٨
٦- المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق: احسان عباس، بيروت ،١٩٦٨، ص٢٠٦.
٧ فنسنت . ب ليتش، مصدر سابق، ص٣٢٠.
٨- ينظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٨ ، ٢٠٠٧ ، المقدمة
٩- عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة ، دار ابن هاني- دمشق، ١٩٦٨ ، ص ٣٣.
١٠- صبري حافظ، افق الخطاب النقدي ، دار الشرقيات – القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٣١ .
11- Eagltom, Mary Feminist, Literary Theory , Blackwell, Cambridge, UK,p151.
١٢– جريدة الاهرام، ٢٧ – اغسطس – ٢٠٠٧ ، العدد ٤٤٠٣٩ .
١٣ – علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق – عمان- الاردن، ط ١، ١٩٩٧، ص ٨٥.
١٤- هانس روبرت ياوس وآخرون، بحوث في القراءة، ترجمة خير البقاعي، ط ١، مركز الانماء الحضاري- حلب، ١٩٨٨ ، ص٣٥.
١٥- موريس بورا واخرون ، الخيال الاسلوب الحداثة ، ترجمة جابر عصفور ،ط٢، المركز القومي للترجمة القاهرة ، ٢٠٠٩، ص٧٤
١٦- هومي . ك . بابا،موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠٠٤، ص١٩٤
١٧-روبير سكاربيت – سوسيولوجيا الادب – تعريب امال انطوان عرمولي – ط٣ – دار عويدات للنشر – بيروت – ١٩٩٩ – ص٥٤.
١٨- ميلود حبيبي واخرون – نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات – جامعة محمد الخامس – الرباط – ١٩٩٣ - ص١٧٥.
١٩- روبرت هولب – نظرية التلقي مقدمة نقدية – ترجمة عزالدين اسماعيل –النادي الثقافي – جدة – ١٩٩٤- ص١٥٧.
٢٠- القاضي عبدالجبار ، المغني في أبواب التوحيد والعدل ،ج١٦، إعجاز القرآن ، قوم نصه أمين الخولي ،ط١، دار الكتب القاهرة ، ١٩٦٠،ص١٢١.
٢١- القاضي عبدالجبار ، المغني في أبواب التوحيد والعقل ، ج١٧، الشرعيات ، حرر نصه أمين الخولي ، دار الكتب ،القاهرة ، ١٩٦٣،ص١٧.
٢٢- فنسنت .ب.ليتش، مصدر سابق، ص٣١٨
٢٣- عبدالقادر فيدوح ،الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ١٩٩٢،ص١٢٣.
٢٤-ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ،د.ت ، ص٧٥.
٢٦- محمد حماسة عبداللطيف،الإبداع الموازي ، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٤٥.
٢٧- يوسف الصائغ ، قصائد،دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٨٦،ص٢٤-٥٨

The sociology of feminine literature and the creativity of the hidden contexts
A reading in the poem of Rawdha Alhaj

Abstract

Feminist creativity on the movement of criticism raises important questions about what this creativity of masculine creativity can evoke. Can it achieve special aesthetics that differ from the aesthetics of the masculine text, and how can this text be read and red? These questions represent one of the contemporary problems in the literary text. The distinction between masculine text and feminine text means pushing the monetary process to the live

Key words : Feminist creativity ; Patriarch text ;Feminist ; conventions