مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

فاعلية التصوير
في قصيدة (غريب على الخليج) للسياب

الدكتور فاخر صالح ميًّا*

(قبل للنشر في 2003/5/7)

□ الملخّص □

إن العالم الشعري نتاج لتدفق الخيال والتعامل المغاير الخاص مع اللغة، وبسبب ذلك نجد الشعر لا يخضع لقانون المنطق، فهو يتعامل مع التخييل والجمع بين المتنافرات في سياقات منسجمه وغير ذلك مما يحقق القدرة على التصوير.

وتعد قصيدة (غريب على الخليج) واحدة من القصائد المهمة في طابعها التصويري، وقد تناول عدد من الباحثين هذه القصيدة بالدرس والتحليل متجهين نحو الشكل، وكانت إشارتهم إلى جانب التصوير في هذه القصيدة متخفية مما ولد في داخلي حافزاً بضرورة دراسة (الصورة) التي وجدتها تستجيب لجدلية التفاعل بين الشكل والمضمون، وأيقنت أن عزل الشكل عن المضمون إنما هو عمل إجرائي لا يمكن اعتماده من دون الانطلاق إلى (الخارج) في التعامل مع هذه القصيدة، فإهمال دراسة ما حول النص قد يضعف من إمكانية الكشف عن القدرات التصويرية فيه، من ذلك ظهرت كلمة (فاعلية التصوير) في العنوان لتشير إلى أن هناك ميداناً مهملاً.

يحاول البحث تأمين وصف شمولي لهذه (الفاعلية) في التصوير، فهو يرى أن العملية النقدية لا يمكن أن تتحقق من التطبيق الآلي لمنهج مرسوم، بل أنها محاولة منظمة لاكتشاف فاعلية التصوير بالاستعانة بمنهج التحليل البلاغي الذي يفيد في بعض توجهاته من الدرس الأسلوبي.

إن قصيدة (غريب على الخليج) واحدة من أمثلة الشعر الحديث التي تمردت على سلطة الشكل الواحد المتكرر، حاولت الابتعاد – بجدية – عن (الأجناسية)، وهي ذات توجه ذاتي، يعبر كتابنا عن رؤية كونية تتحول على أثرها النظرة (المحلية) إلى نظرة (عالمية)، وبسبب هذا تتقبل الدراسة المزيد من المداخل والقراءات، وهذه واحدة من المداخل التي أجدها تحقق الغاية في الكشف عن الفاعلية في التصوير.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيَّة، كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة تشرين، سورية

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

Efficiency of the Imagery of Assayiab's "Stranger in the Gulf"

Dr. Fakher Saleh Mayya*

(Accepted 7/5/2003)

□ ABSTRACT □

The poetic world is a product of the imagination and a special way of exploiting language. Because of that we find that poetry is not subject to the low of logic. It deals with imagery and combines incongruities within coherent contexts, giving the ability of representation.

"Stranger in the Gulf" is considered one of the important poems in its style of representation. A number of researches have dealt with this poem studying and analyzing. However, I adopt a different approach: content-form relationship. This partly involves relating the poem to extern of reality.

The research tries to provide a comprehensive description of the "efficiency" of representation. It illustrates that the critical process can not be fulfilled by the automatic practice of a written course, but it is a regulated attempt to detect the "efficiency of representation" by the aid of rhetorical analysis, which benefits from the stylistic way in some of its directions.

The poem "Stranger in the Gulf" is one example of the modern poetic examples which have exceeded the influence of a repeated single from. This study tried seriously to keep away of classification. In this poem, the poet has a comprehensive view in which the local one is changed into a universal view. The poem is open to a number of introductions, and this study of representation is one of them.

* **Associate Professor - Department Of Arabic- Faculty of Arts and Humanities-Tishreen University- Lattakia-Syria.**

المشهد الاستهلالي:

1. **الريح تلهث بالهجيرة، كالجُثام على الأصيل**
2. **وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشَّرُ للرحيلِ**
3. **زحم الخليجَ بهنَّ مكتدحونَ جوابو بحارِ**
4. **من كل حافٍ نصف عاري**
5. **وعلى الرمال، على الخليج**
6. **جلس الغريبُ، يُسرِّح البَصَرَ المحيَّر في الخليج**
7. **ويهدُّ أعمدة الضياء بما يُصعِّد من نشيجِ**

ليس بخفيَّ أن موضوعة الاستهلال وبراعته شغلت الذائقة النقدية والبلاغية القديمة، إذ اقترنت في الشعر بالغرض الذي يبنى عليه (النص) [1]. وقد ارتقى الاستهلال في (غريب على الخليج) إلى مستوى المشهد، إذا كان مركّباً من لقطتين متوالفتين:

أ. اللقطة الأولى:

شُبِّهت فيها الريح اللاهثة وقت الظهيرة بـ (الجُثام)، حيث تتداخل الأزمنة عندما ينتقل المشهد إلى وقت الأصيل فجأة، ويُلاحظ أيضاً الأنماط التصويرية قد تواشجت لتحقق غموضاً منتجاً يكشف عن الهمّ الذي ابتدأ منذ الظهيرة الساخنة (الهجيرة)، واختنق عند الأصيل، فتحوّل إلى الجثام (الكابوس).

المشبه: الريح تلهث – استعارة بالكناية، واللازمة التي تدلنا المستعار منه (المشبه به) المحذوف هو اللهاث واللهاث نتيجة من نتائج العطش والإعياء، والعرب تقول: أصابه لهاث وهو حر العطش[2].

المشبه به: الجثام على الأصيل– تجسيم؛ إذ تحوّل الجثام (المعنوي) إلى شيء مادّي بصري.

وجه الشبه: مجازي يحيل إلى حالة الاختناق.

وتلا هذا التواشج بين أنماط التصوير البياني إشارة إلى اثنينية الأمل /الخيبة

القلوع تظل تطوى – لا عودة إلى الوطن

القلوع تنشر للرحيل – العودة ممكنة إلى الوطن

ويلفت الانتباه هنا استعمال الفعل (تنشّر) بصيغة صرفية من معانيها التكثير، لترجيح كفة أمل العودة وهناك إشارات لمراكب الصيد المكتظّة، والبحّارة المتوزّرين بلباسهم المميز وهي بمنزلة المكمِّلات التي تتسع معها القدرة على التخيّل.

ب. اللقطة الثانية:

سبقت الإشارة إلى أن لقطتي المشهد الاستهلالي متوالفتان، فقد تهيأ المتلقي لا ستقبال صورة الغريب الجالس الذي يسرح البصر المحيَّر (بفتح الياء بوصفه اسم مفعول) ، وفي قوله: (المحيَّر) دلالة على أن هناك فعلاً خارجياً قد تسبب في تلك الحيرة، ثم تظهر صورة أعمدة الضياء التي تُهدّ بما يصعّده الغريب من نشيج فتغشى عيناه من شدّة البكاء، وعندما اغرورقت عيناه بالدموع تحوّلت أشعة الضياء إلى أعمدة يهدّها (الغريب) والفعل (هدّ) ذو دلالة نفسية فهو يحيل لغوياً على الهدم بشدة مع صوت [3]، ويستعمل مجازياً في الدارجة للتعبير عن الانهيار النفسي، ويبدو بوضوح وجود تعالق بين هذه اللقطة وقول الشاعر:

نظرتُ كاني من وراءِ زجاجةٍ
إلى الدار من فرطِ الصبابة أنظرُ
فعيناي طوراً تغرقان من البكا
فأعشى وطوراً تحسِرانِ فأبْصِرُ [4]

عطاء الدال (العراق/الوطن):

استند النص الشعري (غريب على الخليج) إلى دوال مولدة لمدلولات جديدة تحقّق المغايرة في سياقات منسجمة تسهم الأنماط البلاغية في تحقيق قدرتها على التأثير وتحويل (الحقائق) عبر التعبير الشعري الى (صور) ويتسرع من يقول إن لغة الشعر عند السياب (معجمية)، اذ أطلق الشاعر والناقد العراقي سامي مهدي حكما عاما قال فيه ان لغة الشعرعند السياب معجمية ، وان العلاقة بين الدال والمدلول تقليدية ، فهو يرى أن الدال في شعره ((لا ينتج مدلولا مطابقا مألوفا)) [5]،

ولو صح ذلك لكان من الممكن القول ان شعر السياب بلا (صورة) ! ، لأن ((الصورة تركيبه لغوية قبل كل شي ، وهي تنتج من العلاقة بين الكلمات)) [6].

بدت لفظة العراق / الدال ذات قدرة كبيرة على اكتساب بعد تصويري في سياقات ورودها، وقد اتسع مدلولها :

9. **صوت تفجَّر في قرارة نفسي الثكلى :عراق،**
10. **كالمد يصعد ، كالسحابة، كالدموع الى العيون**
11. **الريح تصرخ بي: عراق**
12. **والموج يُعوِل بي: عراق ،عراق ، ليس سوى عراق !**
13. **البحر اوسع ما يكون وانت أبعدما تكون**
14. **والبحر دونك يا عراق.**
15. **بالأمس حين مررت بالمقهى ، سمعتك يا عراق ...**

فالعراق في هذا المشهد مهيمنة مكثفة [7]:

صوت تفجر	**عراق**
الريح تصرخ	**عراق**
الموج يعول	**عراق، عراق**
ليس سوى	**عراق**
والبحر دونك يا	**عراق**
سمعتك يا	**عراق**

ويلاحظ أن التشكيلة الصوتية (عراق) تتكرر فتحاكي صوت الريح والموج، ونلاحظ أيضا أن هذه التشكيلة قد تحيل على تصريح بالمحاكاة الصوتية، لتتكون التشكيلة الصوتية (عراق) من مقطعين صوتيين، الأول قصير (مفتوح) يمثله صوت العين وحركته والثاني طويل (مغلق) تمثله أصوات الراء والألف والقاف. ((صوت تفجر)) ، وقد هيأ هذا المشهد للعراق / الوطن قدرات مميزة ، من ذلك تقديم الوصف القائل بعلو العراق على (العبّاب)، وفي

السطر الثاني من المشهد يُلاحظ تكرار الكاف المقترن (بالمُشبهات بها) المتتالية اذ يحاول كل منها عقد صلة مع المشبه الوحيد وهو (العراق) الذي تحول إلى مركز الاستقطاب الدلالي في النص :

9. صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

10. كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع الى العيون

ويبدو أيضا أن هذا التكرار قد صعد في التعبير عن الشوق العارم: ولو استبدلنا (الكاف) بحروف العطف وقلنا: ((كالمد يصعد والسحابة والدموع ...)) لما تحقق ذلك ، وفي شعر السياب أمثلة تستند إلى عوالم الابتكار أبرزها ما جاء في قصيدة (أهواء) :

وهيهات أن الهوى لن يموت

ولكن بعض الهوى يافل

كما تأفل الأنجم الساهرات،

كما يغرب الناظر المسبل

كما تستجمّ البحار الفساح

مليّاً ، كما يرقد الجدول

كنوم اللظى، كانطواء الجناح

كما يصمت الناي والشمال [8]

وهذا التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تتواشج فيها الاستعارة مع التشبيه أو الكناية ، ويتواشج فيه التشبيه مع الاستعارة أو الكناية ، وتتواشج فيه الكناية مع الاستعارة أو التشبيه.

التوحد بين الوطن والحبيبة :

في معرض استحضار الحبيبة في سياق الحنين إلى الوطن ، تكشف القصيدة عن المهمة الأخلاقية للشعر:

42. أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه؛

43. يا أنتما مصباح روحي أنتما– واتى المساء

44. والليل أطبق في دجاه فلا أتيه.

يلاحظ أن هناك حالة توحد بين العراق/الوطن والحبيبة؛ فالوطن من دون الحبيبة غير مكتمل، لا تتحقق عنده علاقات الدفء والتواصل [9]، وقد انزاح التعبير قي السطر 43 عندما نودي الضمير خلافاً للمألوف فالمنادى يجب أن يكون حاضراً مشاهداً، وقد ورد هذا الاستعمال في القصيدة نفسها عندما تحول الضمير (أنت) إلى منادى أيضاً:

73. فلتنطفي، يأنت، ياقطرات، يادم، يا .. نقود

ويستمر مشهد التوحد بين الوطن والحبيبة بتوظيف الخطاب الموجّه:

45. لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء!

46. الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء!

47. شوق يخض دمي إليه، كأن كلّ دمي اشتهاء،

48. جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء.

وبذلك يتضح أن الحبيبة تشكّل علاقة مكانية أيضاً مكتسبة من سياق التصوير، وقد عملت الصورة التشبيهية في قول الشاعر: ((كأن كلّ دمي اشتهاء)) على تحقيق حالة الحنين المكتسبة، فظهرت الأداة (كأن) متحررة من المنطق وهي تحاول عقد الصلة بين طرفين أحدهما حسيّ وهو (المُشبَّه) والآخر معنوي وهو (المُشبَّه به):

المشبه الحسيّ: الدم بوصفه رمز الارتباط بالوطن.

المشبه به المعنوي: الاشتهاء، وقد عبّر سياقيا عن أعلى حالات الشوق.

ويلاحظ أيضاً أن هذه المقطوعة قد تماسكت لوجود ترابط بين الشكل والمضمون، وفي الجدول الآتي توضيح لعلاقة التوازي على مستوى الإيقاع العروضي، فضلاً عن اقتران القافية بالوقفة الحنجرية التي يمثلها الهمز. لتكون ما يعرف بـ (التذييل) ، وهذه الوقفة تناسب موضوع استحضار الحبيبة في معرض الحنين إلى الوطن وترتبط (فسيولوجياً) مع الذات الحزينة المشتاقة التي (بولغ) في وصفها وارتباطها بحالة الغريق المتشكلّة في المشهد.

السطر	التفعيلة المضمرة	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة المذالة
45	متْفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متفاعلانْ
46	متْفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متفاعلانْ
47	متْفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متفاعلانْ
48	متْفاعلن	متَفاعلن	متَفاعلن	متفاعلانْ

ويلفت الانتباه أن هناك حالة من التطابق العروضي في عدد التفعيلات ونوع الزحاف والعلّة أيضاً.

البنية الاستعادية:

تعمل هذه البنية عندما يتحّول الدال (عراق) إلى ((دورة اسطوانة)) وهي ذات طابع ترميزي تتحول من خلاله ذات (المرسِل) إلى مولّد استعادي يقوم بتحويل ذكريات الطفولة المتشكلّة إلى صور ترتبط بالموروث الشعبي للريف الجنوبي:

15. بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك ياعراق..

16. وكنت دورة أسطوانة

17. هي دورة الافلاك من عمري، تكوّر لي زمانه

18. في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.

19. هي وجه أمي في الظلام

20. وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام؛

21. وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهم مع الغروب

22. فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

23. من الدروب؛

24. وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن ((حزام))

25. وكيف شق القبر عنه أمام ((عفراء)) الجميلة

26. فاحتازها إلا جديلة.

يلاحظ أن ضمير الشأن (هي) الذي يتوهمه القارئ لعدم ارتباط الضمير (نحوياً) بما يسبقه، قد لازم المحاور الاستعادية الأربعة التي ظهرت بعد (دورة الأسطوانة) المتحوّل عن العراق / الوطن:

أ.هي دورة الأفلاك:

يشير هذا المحور بوضوح إلى أن دورة الأسطوانة قد تحولت إلى مولّد دلالي استثار مشاعر المبدع وقد اكتسب من السياق طاقة ترميزية عالية، وقد عمل الشكل الهندسي الذي تخيلّه على تماسك البنية الاستعادية فالشكل الدائري للاسطوانة يستدعي دورة الأفلاك، ووجه الأم وسيمياء النخيل، والمفليّة العجوز.

ب. هي وجه أمي:

إن في ذكر وجه الأم وصوتها إشارة إلى المأوى والانتماء، ويلاحظ ظهور الفعل بصيغة صرفية شاذة (تتفعّل)، فالأفصح القول: ينزلقان، ويبدو أن النكهة الشعبية التي ترتبط باللغة الدارجة التي ترد فيها كلمة ((يتزلك))، هي التي أظهرت هذه الصيغة الصرفية.

ج. هي النخيل:

يحيل الخوف من النخيل على التفكير (الميثيولوجي) في الريف الجنوبي، إذ أن البصريين يطلقون عبارة ((خضرة أم الليف)) باللهجة العامية، مخاطبين خيال الطفل بالخرافة، والكبار يذكرون ذلك على سبيل الاستظراف، فالخضراء ذات الليف هي النخلة، ويذكر عبد الرضا علي أن العجائز هن اللواتي أدخلن في روع الشاعر: إن النخيل يكتظّ ساعة الغروب بالأشباح التي تخطف الأطفال الذين لا يعودون إلى ديارهم مبكرين فبات يخاف النخيل إذا ادلهم مع الغروب [10]، والسياق الاستعادي الذي جاء فيه ذكر الخوف قد ارتبط بأصوات المد الموحية في هذا السياق؛ وقد وردت ألفاظ: (أخاف، أدلهمّ، الغروب، الأشباح، تخطف، المفليّة العجوز، القبر) التي توحي بالخوف الذي أكسب صوت المد الطويل (الواو) الوارد في ألفاظ: (الغروب، يؤوب، الدروب، العجوز) قدرا من ذلك الإيحاء.

د. هي المفلية العجوز:

وفي ذلك إشارة إلى الحياة الريفية، فالمفلية العجوز يحلو الجلوس قربها لأنها تتحدث عن حكايات الموروث الأصلي:

24. وهي المفلية العجوز وما توشوش عن (حزام)

25. وكيف شق القبر عنه أمام ((عفراء)) الجميلة

26. فاحتازها ... إلا جديلة.

وامتد الانتقال أيضاً في القصة الشعبية، فقد تداخلت قصة ليلى بقصة عفراء. إن الفعل (توشوش) أجده منقولاً عن التعبير الشعبي (توجوج) [11]. وجاء هذا الفعل بوصفه لفظاً مستعاراً، فلو أجرينا الاستعارة في الفعل، تكون لفظة (توشوش) بمنزلة المستعار منه لمستعار له محذوف هو(تحدّث)، ويبدو أيضاً أن الفعل (توشوش) فيه محاكاة لصوت العجوز المنهوك.

الاقتراب:

تظهر القصيدة بطلاً (مهزوماً) بنَفَسٍ درامي، وقد بدت أجواء الاغتراب مسيطرة على الذات المهزومة في (غريب في الخليج) منذ الاستهلال الذي بلغ الاغتراب قمته:

6. جلس الغريب، يسرِّح البصر المحير في الخليج

7. ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

ويمتد الاغتراب في ثنايا (النص) بتعبيرات صريحة أو مكني عنها، جميعها يكشف عن التوجه الذاتي:

أ. أثنينية (الشمس/الظلام):

تظهر هذه الأثنينية ومتعلقاتها في صور متعددة [12] من القصيدة لكنها تتخذ طابعاً شمولياً، فالوطن هنا رمز لكل الأوطان ويتضح ذلك في المقطع الآتي:

53. الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام .

54. حتى الظلام، هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق.

55. واحسرتاه، متى أنام.

56. فأحسَّ أن على الوسادة.

57. من ليلك الصيفيَ طَلّاً فيه عطرك يا عراق؟

اكتسب الظلام الذي يقابل الشمس – مصدر النور الهائل– سياقياً معنى جديداً ذا دلالات نفسية مثلته الاستعارة في قوله:

–حتى ظلام– هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق.

فالاحتضان فيه شيء كبير من الحنان والرأفة والحب والدفء.... والسياق اللاحق لهذا التصوير فيه إشارات تكشف عن خصوصية الظلام الذي يرتبط بفطرة الإنسان، إذ تحوّل الوطن إلى قيمة مثالية عليا، فهو بمنزلة الأم.

ب. مسيح في المنفى(الغربة الفكرية):

58. بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة.

59. عنيّتُ تربتكَ الحبيبة،

60. وحملتها فأنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه،

وقعت كلمة (خطايَ) مفعولاً به يعود إلى المتهيبات، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر يستذكر أيامه في العراق.

المسيح لم يكن في المنفى يوماً لكنه في سياق التصوير يحوّل الأشياء نحو دلالات مولَّدة، فالمسيح رمز السلام عدّه الشاعر معادلاً موضوعياً بوصفه حامل الرسالة.

ج. الشاعر الشحّاذ:

تتحول الذات المغتربة في القصيدة إلى صورة الشحّاذ الدّالة على عقم القيم وانهيارها، فبعد أن ظهر (المسيح) في المنفى (بوصفه معادلاً موضوعياً للشاعر)، وهو يسمع وقع خطى الجياع، يتراكب الاغتراب عنده فتصوّره أشعث مترَب القدمين:

61. فسمعتُ وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عُثار.
62. فتذرُّ في عينيَّ، منك ومن مناسمها، غُبار.
63. مازلتُ أضربُ مترَب القدمين أشعثُ، في الدروب.
64. تحت الشموس الأجنبيّة،
65. متخافقَ الأطمار، أبسط بالسؤال يدا نديّه.
66. صفراءَ من ذلّ وحُمَّى: ذلّ شحّاذٍ غريب
67. بين العيون الأجنبيّة،
68. بين احتقار، وانتهارٍ، وازورارٍ: أو ((خطيّة)) ،
69. والموتُ أهونُ من ((خطيّة))،
70. من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيّة
71. قطرات ماء.. معدنية!

ويلاحظ في السطر 64 وما بعدها التصنّع و(المبالغة)، وهذه الأخيرة من الأدوات الفنية التي أحسن توظيفها، ويبدو واضحاً الشعور بالاغتراب عند الإشارة إلى (الإشفاق) الذي يراه مصطنعاً، فهذا الإشفاق تعصره العيون الأجنبية، فاستعارة الفعل (تعصر) جاء للتعبير عن الافتعال في أثناء عملية الإشفاق التي تنتج قطرات الماء المعدنية، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن كل شيء ماديّ في الخليج حتى الشفقة (المعنوية) تراها مصطنعة، وكذا الدموع تجدها قطرات ماء (معدنية) تباع وتُشترى أيضاً؟!

ثم نجد في السطر 76 أن الكواكب قد تحوّلت إلى نقود أيضاً!، وفي ذلك إشارة واضحة إلى تدنّي القيم في المجتمعات الرأسمالية، ورفض الذات المغتربة لهذه القيم،

72. فلتنطفي، ياأنتِ، ياقطراتُ، يادمُ، يا.. نقودُ،
73. ياريحُ، ياإبرا تخيط لي الشراع. متى أعودُ
74. إلى العراق؟ متى أعودُ؟
75. يالمعة الأمواج رنّحهُنَّ مجداف يرودُ
76. بيَ الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يانقودُ!

<u>د. تجلّيات الغربة:</u>

77. ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
78. أوَ ليتَ أنّ الأرضَ كالأفق العريض، بلا بحار!
79. ما زلتُ أحسب يا نقود، أعدَّكنَّ واستزيد،
80. ما زلتُ أنقصُ، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي،

81. ما زلت أوقد بالتماعتكنَّ نافذتي وبابي
82. في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقودُ
83. متى أعود؟ متى أعود
84. أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيدُ؟
85. سأفيقُ في ذاك الصباح، وفي السماء من السحابِ
86. كِسَرٌ، وفي النسمات بردٌ مشُبَعٌ بعطور آب؛
87. وأزيحُ بالثوباءِ بقيا من نعاسي كالحجابِ
88. من الحرير، يشفُّ عما لا يبين وما لا يبينْ:
89. عمّا نسيتُ وكدتُ لا أنسى، وشكّ في يقين.

تتجلى صورة الاغتراب في هذه المقطوعة، فتصل إلى درجة كبيرة من المبالغة المستندة إلى الإيهام في بعض توجهاتها، فالمغترب هنا يتمنى اختفاء البحار من الأرض، وفي ذلك كناية عن الشوق للعودة إلى الوطن فلولا البحار لاستطاع العودة إلى العراق! وتتضمن هذه الكناية تلويحاً إلى رفض التجزئة، فدائرة انتماء الشاعر أوسع لارتباطها بالرسالة الإنسانية التي يحملها، والانتماء يمتد إلى أوسع مما هو عليه، وهذا هو السبب المفترض للشعور بالاغتراب.

وفي هذا المقطع يمتد التداعي ويعود الترميز بالنقود (الوهم) التي اعتقد الكثيرون أنها مصدر السعادة وجاء الحوار بين ذات الشاعر (المغترب) والنقود في سياق ساخر كشف عنه السياق:

[...] حدّثيني يانقود
متى أعود؟ متى أعود؟

ثم ينطلق الخيال في هذا المشهد الذي أسهم فيه صوت (السين) المهموس في التعبير عن تجلّي الاغتراب:

أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟
سأفيقُ في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب
كِسَرٌ، وفي النسمات بردٌ مشبعٌ بعطور آب؛

أما النعاس فيحيل على الهروب من الواقع وحالة الإعياء، وقد جاء سياق الصورة مجسماً؛ فالثوباء (المعنوي) ينزاح ليتحوّل إلى حجاب من الحرير ثمّ يظهر (التجريد) بالمفهوم الاستعاري العربي، إذ يعود الشاعر إلى التثاؤب (المعنوي) المرتبط بشدّة النعاس والاسترخاء والملل، لكنه يبقى يبحث عن أمل العودة:

90. –ويضيء لي – وأنا أمد يدي لألبس من ثيابي –
91. ما كنت أبحثُ عنه في عتمات نفسي من جواب
92. لمَ يملأ الفرح الخفيُّ شعاب نفسي كالضباب؟
93. اليوم – واندفق السرور عليَّ يفجأني– أعودُ!
94. واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق!

الصورة التشبيهية الواردة في السطر 92 تواشجت فيها الاستعارة بالتشبيه، ونقلتنا إلى حالة الابتكار فقد جعل للنفس شعاباً أما الضباب فهو يملأ كلّ شيء لكنّه سرعان ما يختفي، وفي ذلك دلالة على تجلّي الاغتراب أما

في قوله (اندفق) فقد ظهر استعمال الفعل (وهو فعل المطاوعة) بشكل نادر أعطاه خصوصية؛ ففي الاستعمال الشائع يقال (متدفق)، وفي الاستعمال العربي القديم نجد الفعل المجرّد حاضراً، وفي القرآن الكريم ورد استعمال صيغة اسم الفاعل (دافق) بدلاً من (متدفق) في قوله تعال: ((خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ)) [سورة الطارق:6].

حسن الخاتمة (العودة إلى الاستهلال):

94. واحسرتاه ... فلن أعود إلـى العراق!

95. وهـــل يعـــود

96. من كان تعْوزُهُ النقود؟ وكيف تدَّخرُ النقودُ

97. وأنت تأكل إذا تجـوع؟ وأنت تنفق ما يجودُ

98. بـه الكـرام، عـــلى الطعام؟

99. [لتبكين] [13] عـلى العـراق

100. فما لـديك ســـوى الدموع

101. وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع!

إذا مـا تأملنـا جانـب الشـكل فـي هـذه المقطوعـة، وجـدنا أنّ معظـم أسـطرها قـد اسـتندت إلـى التـدوير (العروضي)، كما هو موضح في الآتي:

94. [.....] أعـودُ إلى العراق

95. وهــل يعـــود

96. [....] تدّخرُ النقود.

97. وأنت تأكل إذا تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود.

98. به الكرام على الطعام؟

99. [لتبكين] على العراق

100. فما لديك[...]

وقـد أدى هـذا التـدوير إلـى تماسـك المقطوعـة، فهـي كالجملـة الواحـدة، وكانـت (ظهـورات البنيـة) فـي المقطوعـة بـارزة تتحـاور مـع شـكل المقطوعـة الـذي يقـوم علـى استحضـار مرتكـزات الـنص، ابتـداء مـن المشـهد الاستهلالي وانتهاءً بـأوج الاغتراب الذي أشارت إليه الدراسة إليه. وافادت الخاتمة أيضاً من أثنينية(الريح/الرياح) [14]، إذ تحيل الريح على اللاعودة والرياح إلى العودة، أما ذكر القلوع فيرتبط بالكناية عن العودة إلى الوطن وهذا التوظيف استند إلى جانب مهم من المشهد الاستهلالي، فذات الشاعر تنتظر الرياح والقلوع وهما يكنيان عن العودة، واستطاعت(الخاتمة) الكشف عن عطاء أحد الدوال المهمة في القصيدة(عراق) أضاءت على إثره دائرة الغياب وارتبطت بوضوح مع الاستهلال.

الخـاتمـــة:

إنّ (ذات) غريب على الخليج، لا تفعل شيئاً سوى أن تطلق (بصرها) في الخارج اطلاقاً لمحياً فسرعان ما ينطبق البصر ويسود ظلام دامس تتحول فيه المرئيات إلى مسموعات والخارج إلى داخل لتأتينا ذاكرة (الانا) في الآن مكوّنة بنية زمنية تعتمد الماضي الذي يرى من الحاضر وكل ذلك يجري على وفق وصف نفسي تأملي يتطابق مع الإيقاع الممتد لـ "متفْاعلن" ليعبر عن الذات المنتجة في صراع الطبيعة والثقافة. وهنا نواجه **نقطتين متضادتين:**

1- خارجية تجسد الخليج وتتشكل من التأثيرات حيث يقيم الشاعر.. وهنا يوجد كل شيء غريب.

2- داخلية عالم الأحلام والخيالات، إلى أن يبقى شكل العراق لوحة زيتية جميلية مهلّلة: فالعراق يرتبط مع العملة النقدية كوحدة مع الوسيلة، والشاعر الموجود في الكويت يعجز عن الوصول إلى العراق فهو لا يملك ثمن بطاقة السفر إلى هناك، حيث تقوم حركة الختام بغلق دورة (المقطع الأول) حيث تلتقي حركة الافتتاح بحركة الختام

حركة الافتتاح: الريح تلهثُ بالهجيرة كالجثُام على الأصيل
وعلى القلوع تظلُّ تطوى، أو تنشّر للرحيل.

حركة الختام: فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى
للرياح وللقلوع.

وهكذا يخرج (الغريب) من رحلته المائية الداخلية ليرى (الواقع) كما هو. فيقوم بالانفصال عن (ذاته) ومخاطبتها بأنتِ:

(سوى انتظارك)
التي تساوي (سوى انتظاري)

ليعلن بدء انكسار الذات في المواجهة، وعلى أساس الأفكار السابقة نصل إلى **النتائج الآتية:**

لقد جلا السياب اللغة الشعرية العربية من صدأ الاستعمال المكرور، وأعاد لها حيويتها، ورشاقتها وخلصّها من شوائبها القاموسية المحنطة.

بالإضافة إلى ما تقدم، فإن السياب هو من أوائل الشعراء العرب – إن لم يكن أولهم- الذينَ كتبوا القصيدة الرؤيوية المركبة، القصيدة الشمولية المتعددة الأحداث – ففي قصيدة (غريب على الخليج) يتم التزاوج المدهش بين الغنائي والملحمي، الجزئي والكُلي، الهموم اليومية الصغيرة بالهموم الكونية، فهي تشكل نموذجاً لبدايات الشكل الشعري الجديد- وتقدم إضافة أساسية في مفهوم القصيدة، فالقصيدة عالم مركب ينطلق من الصورة- لكنه يتحدد في الإيقاع الذي يفرض على الصورة عناصر تشكلها.

لقد استطاع السياب بالوسائل التجديديّة أن يتخيّل ويتصور حالة الأزمات عند الإنسان الحديث، وقد أظهرت هذه الدراسة مهارة السياب الشعرية، وقبل كل شيء في تجديد موسيقى العروض- كما قدم السياب معاني كثيرة لإدخالها في خلية القصيدة مثل الكلمات التي تعبر عن نفسها: الأُجاج- النشيج- خليج- فضلاً عن تضخم الشعور الحسي الحاد عنده مما يدلُّ على كراهيته للظلم الاجتماعي وانعدام المساواة.

الهوامش:

[1] للجاحظ إشارة مبكرة إلى هذا الترابط بين الاستهلال والغرض في كتابه: [البيان والتبيين: 116/1]. وكان ابن المعتز بشير إلى أن ذلك من محاسن الكلام سماه (حسن الابتداءات) [البديع:75]. أما المدني فقد فصل في بيان العلاقة بين فهم الغرض من الكلام وطبيعة الشكل. [أنوار الربيع: 34/1 ،56].

[2] لسان العرب (لهث).

[3] ينظر أساس البلاغة: (هدد).

[4] ديوان الحماسة (باب النسيب): 426.

[5] الموجة الصاخبة :247.

[6] بناء القصيدة الفني في النقد العربي :49.

[7] ينظر الصورة الاستعارية في شعر السياب (رسالة ماجستير): 90

[8] ديوان بدر شاكر السياب: 16/1.

[9] أشار د.جابر عصفور إلى هذه (الصورة) من القصيدة في معرض دراسته لقصيدة ((أنشودة المطر)).
– تنظر دراسة ((أنشودة المطر)) ضمن كتاب (حركات التجديد في الأدب العربي):211.

[10] الأسطورة في شعر السياب :75.

[11] تحليل هذه اللفظة (توجوج) في اللهجة العراقية إلى المتحدث المضطرب أو الأهبل، وغالباً ما تستعمل في سياق النكتة

[12] تنظر الأسطر الآتية في القصيدة: 1، 7، 19،21، 21، 28،43، 43، 44، 49، 53، 54،57، 64، 75، 81، 85 ، 90 ،

[13] في الأصل (لبكينّ)وهو خطأ طباعي

[14] وظّف النص هاتين الكلمتين توظيفاً أصيلاً (قرآنياً) فكلمة الريح وردت في القرآن الكريم تسع عشرة مرة كانت تعبرّ فيها عن الشر والتدمير المصاحب، باستثناء أربعة سياقات وردت فيها بدلالات أخرى، أمّا كلمة رياحٍ فقد ورد استعمالها عشر مرات، كانت تعبر في كل سياقاتها عن الخير.
– ينظر الصورة الاستعارية في شعر السياب (الهامش):133.

المراجع:

.....

1. أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت 538 هـ)، تحقيق: الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت – لبنان (د.ت).
2. الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978 م.
3. أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت 1120 هـ)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، كربلاء – العراق، ط1، 1389 هـ – 1969 م،
4. بدر شاكر السياب – رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، دار الجمهورية، بغداد، 1386 هـ –1966 م.
5. البديع، عبدالله بن المعتز (ت 296 هـ)، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني– دمشق، (د.ت).
6. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
7. البيان والتبين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 1405 هـ –1985م.
8. حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م.
9. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت– لبنان، ط5 (مزيدة ومنقحة)، 1397 هـ – 1977م.
10. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، المجلد الأول 1971م – المجلد الثاني 1972م.
11. ديوان الحماسة، تأليف أبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت 231 هـ)، برواية أبي منصور موهوب بن احم بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت 540 هـ)، تحقيق: د.عبد المنعم احم صالح، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة خزانة الأدب)، بغداد، 1987م.
12. الصورة الاستعارية في شعر السياب (رسالة ماجستير)، إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب، جامعة البصرة، 1416 هـ – 1995م.
13. لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور، معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت، (د.ت).
14. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط3 (مزيدة ومنقحة)، بيروت، 1984م.
15. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت 626 هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1356 هـ– 1937 م.
16. الموجة الصاخبة– شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

في تنظير كتابة النساء
هوامش على متن ألفت كمال الروبي

الدكتور وفيق سليطين*

(قبل للنشر في 2003/11/15)

□ الملخّص □

يعنى هذا البحث بتقصّي جهود الباحثة د.ألفت كمال الرويبي في مجال تنظير كتابة النساء ونقدها، ومن هنا فهو يندرج في إطار نقد النقد ، ويعكف على إبراز الأسئلة الأساسية في متون الكتابة النسائية ومحاورتها نقدياً عبر تأمل اللغة الواصفة المبنيّة عليها والساعية إلى إنتاج طابعها النظري من خلال فحص النصوص والتجارب المتباينة زمنياً وفنياً.

وفي هذا الخصوص ينطلق عمل (الروبي) من مراجعة كتابة مي زيادة النقدية عن كلّ من ملك حفني ناصف وعائشة تيمور ووردة اليازجي، ويصل ذلك بفحص تجارب الكتابة النسائية الجديدة عند مي التلمساني ونورا أمين.

وعلى قاعدة هذا الربط يتعين خطاب الروبي في ازدواجه المنتج من حيث كونه خطاباً على الإبداع وخطاباً على الخطاب. ويقوم البحث من هذه الزاوية، على اختبار الخطاب الواصف، ويذهب إلى تمحيص لغته وتدقيق مقولاته وامتحان سلامته النظرية في إنشائه الناهض على إعمال النظر والتأمل النقدي في كتابة النساء على كتابة النساء، ويخلص إلى تقديم النتائج النظرية وإلى العمل على تفعيلها نقدياً في خطاب ألفت الروبي الموجَّه بدوافع الاستنارة، والمحكوم بالوعي النهضوي الذي تستأنفه وتنتسب إليه.

* مدرس في قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة تشرين–اللاذقية–سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

Pour La Théorisation De L'écriture Des Femmes Commentaire Sur Les Textes D'Oulfat Kamal Al Roubi

Dr. Wafik Sletine•

(Accepté 15/11/2003)

□ Résumé □

Cette recherche s´intéresse à l´écriture d'Oulfat Kamal al Roubi dans le domaine théorique de la littérature féminine et sa critique, de là, s´introduit la critique de la critique, et se précise sur la question principale dans le domaine de la littérature, et ses discours sur la critique, pour arriver au métalangage sur laquelle elle est basée et atteindre le mode théorique. D´où l´examen des textes et essais qui se distinguent dans le temps dans les différents genres littéraires. Ce qu´on peut observer du discours du Dr ´Roubi, c´est qu´il regroupe deux sens productifs: d´une part sur le discours de la création, et d´autre part, le discours lui – même.

La recherche élabore, sous cet angle, l´exercice du discours critique et se dirige vers l'observation de la langue et vérifie la véracité des idées; le tout se concentre sur la pensée critique dans la littérature féminine et sur la littérature féminine.

La recherche se conclut sur l´avancée des résultats théoriques et essaye de les rendre plus forts, dans le discours du D.Oulfat Al Roubi qui se dirige vers la renaissance, le courant de la pensée auquel adhère D. Roubi.

• **Professeur Ã La Section De La Langue Arabe, Faculté Des Lettres, Université Tichrine, lattaqiue, Syrie.**

أهميـة البـحث:

تتأتى أهمية هذا البحث من انخراطه الفعال في مناقشة مفهوم (الجنوسة)[1] وحرصه على الإسهام في الحوار المنعقد على نصوص الكتابة النسوية، لاستكشاف آفاقها وتدقيق مفهوماتها وتركيز مصطلحها. ولقد اتخذ الباحث لهذه الغاية، من جهود ألفت كمال الروبي النقدية المبذولة في هذا المجال موضوعاً له، بحيث يتاح له أن يجمع في آن بين شطري الكلام على الإبداع من جهة، وعلى نقده من جهة أخرى، ويركبهما معاً في حصيلة واحدة تعمق النظر في الموضوع، وتمكن من رؤيته على نحو أشمل.

وبخصوص مفهوم الجنوسة وما ينطوي عليه من اختلاف أو قسمة ثنائية، يلاحظ أن هناك تدرجات ومحاور يجري عليها التركيز في حضورها المنبسط بين جانبي البيولوجيا والثقافة، وعلى هذا الأساس قامت تجارب الكتابة النسوية، إبداعاً ونقداً، على دفع فكر الاستبعاد الأبوي، وعلى نقض مفهوم التمركز الذكوري الذي يوجب إقصاء المرأة، ويعيّنها على الطرف النقيض للمبدأ الموجب "اللوغوس"[2] الذي تستولي عليه الذكورة.

والمهم في عمل (الروبي) على هذا المستوى، هو دأبها على مواجهة التحيز، سعياً إلى تأسيس بديله الحواري، الذي يستوعب التعدد ويضمن حق الاختلاف، ويتيح الإمكانية لتمثيل اختلاف التجارب النسوية في نسيج الكتابة، من حيث إن الإقرار بالندية، يتضمن لزوماً الإقرار بالاختلاف. ومن هنا كان هذا التوجه علامة على طريق الاستجابة لمقتضيات النهوض والتحديث ونواة لتفعيل الوعي النقدي المعاصر.

لا يخرج اهتمام الروبي بكتابة النساء عن مدار الأسئلة الأساسية، التي تؤرق الوعي المعاصر، في نزوعه إلى إحداث التغيير، ومحاولة استشراف معالمه وآفاقه الممكنة. بل إنها لا تبارح فضاءه الناهض على أسس المغايرة والاختلاف وضرورة اختراق الثوابت الآبدة، نفاذا إلى نقد روح العصر، وإعادة تشكيل مركبها على النحو الذي يستجيب لمقتضيات النهوض والتحديث. ويأتي ذلك عبر الالتفات إلى إنعاش الحوار المتصل بجوانب من الوجود المحال على الصمت والقبول والتسليم، وإدارة شؤونه على قواعد العصر المعرفية بالوعي الذي يستهدي بتجارب النهضويين الكبار، ويحاورها، وينظر إليها بعين الحاضر النقدية، ويعرضها على محكّاته الجديدة، للكشف عن طموحها وإنجازها من جهة، وعن عقباتها الموروثة الماثلة داخل الخطاب، أو المتعينة فيه على هيئة فجوات أو حشرجات مكبوتة، ومضمرات أقرب إلى التظليل والتغييب منها إلى النطق والوضوح والتحديد.

تذهب الروبي، في تناولها لكتابة المرأة، إلى الحفر في تاريخها الخاص، وتعنى بتقديم نماذجها الرائدة المساوقة لمحاولات النهوض، دون أن تغفل تدبرها في إطار سياقها الاجتماعي والتاريخي العام، بل إنها تحرص على رؤيتها في ضوء ما يمكن أن ترشحه مصفاة العلاقة الاجتماعية، المحكومة بشروطها الزمنية ومحدداتها المادية والمعرفية، وتجتهد في تقديم تبصرات عميّقة بها، وبتحولاتها وبتجدد ولادة الممكن فيها واتساع رقعته في المتحقق، من منظور هذا الاقتران المرتكز على الوعي بجدل العلاقة بين الخاص والعام، وبين البنية والأجزاء.

من هنا كانت عودة "الروبي" إلى ماضي التجربة تنطوي على أبعاد مختلفة، منها ما يتجه إلى تأصيل الظاهرة، لوصل علامة الماضي بمجراها الحاضر وتفعيل حركتها فيه، ولعطف حاضر التجربة على ماضيها وتغذية

---

[1] الجنوسة: تعريب لمصطلح Gender ويعني التشكيل الثقافي والاجتماعي لكل من الذكورة والأنوثة، أو التصورات الثقافية المشيّدة على أساس التقسيم الجنسي.

[2] اللوغوس: باليونانية (Logos) ويعني الكلمة، والعقل، والمبدأ الموجب، والقانون الكلي.

الاحتكاك بين جوانبها ومستوياتها، لاستخلاص منحى التطور، وقيمة الإنجاز، وضرورات التعديل والإضافة، ولإنتاج الربط الفاعل بين هذه الجهود المتراكمة، في نشاط الوعي الذي ينعكس على نفسه ويتولى تنقيحها، عبر عرض تجاربه على بعضها، تزامناً وتعاقبا، وإعادة ترشيحها في قنوات النظرية على هدي كشوفها الجديدة. ويتجاوب مع هذا المستوى ما ينطوي عليه الفعل من إعادة الظاهرة إلى مركز الاهتمام والصدارة البحثية، والتشديد على دلالتها الموصولة بخطاب التحرر الاجتماعي، والعاملة في إطاره العام. وفي هذا المنحى يتخذ عمل الروبي"طابع النقض لتقاليد الثقافة الأبوية، التي أرست النظر إلى إبداع المرأة بوصفه ضرباً من التسلية والترفيه، وانتهت عموماً إلى إهماله وتجاهله وإسقاطه من الاعتبار (1).

ولعل التركيز على كتابة النساء، في دورانها على نفسها وانشغالها باستكشاف أعماقها وإنتاج مقولاتها وابتناء رؤاها ومراجعتها قياساً إلى الخطاب السائد، يشير إلى ضرورة أن تتولى المرأة تمثيل نفسها، وأن تتحول من موضوع للنطق إلى فاعل له، ويلفت إلى أهميّة صيانة هذه المشاركة، التي يتحقق بها اكتمال الطبيعة الإنسانية، وتنعقد عليها، في علاقتها بالكل الاجتماعي، آمال التغيير بتفكيك روابط الإعاقة والخروج من الحصار المضروب بإرثه التاريخي الثقيل. ولهذا كان حرص الروبي على تقديم صور من كتابة النساء المتراكبة ومحاورتها نقدياً أمراً بالغ الدلالة في هذا السياق، سواء أكان ذلك على مستوى الموضوع وموجهات الاختيار، أم على مستوى المعالجة واستراتيجيات القراءة وأهدافها القصوى، وهو ما يفسر لنا الرجوع إلى ما كتبته ميّ زيادة في العقد الثالث من القرن الماضي لدفعه إلى دائرة القراءة المعاصرة، بشواغلها الفكرية والاجتماعية والسياسية وإثارته، من جديد، موضوعا للنقد والحوار.

واللافت في هذا الدرس–وهو ما يعضد التوجه الأساسي للبحث–أن كتابة ميّ النقدية، عن ملك حفني ناصف وعائشة تيمور ووردة اليازجي، ستشكل "سابقة" تتعين، في الوقت ذاته، أساساً ومقابلا لما ستكتبه الروبي بعد حوالي سبعة عقود عن تجارب جديدة في الموضوع لكل من ميّ التلمساني ونورا أميّن. وعليه فإن كتابة الروبي هذه، تنبثق هنا حضوراً كيفياً آخر لسابقتها، وتستوي، بعلاقات الاستدعاء والاقتضاء، صورة موازية بمقدار كونها" لاحقة" ومتوضعة ،في تميّزها، امتداداً لها على محور الزمن. ولعل في ذلك ما يؤمن قيام الحوار بينهما على مستويات متعددة، تجمع بين أسئلة الموضوع وطرائق التناول وكيفيات التوظيف. وصولاً إلى توليد الدلالات والرؤى والآفاق. وفي هذا التوازي من جهة، والتعاقب من جهة أخرى، ما يكفل نشاط التجاوب والتفاعل، في الوقت الذي يثمر عن ضرورات التعديل والإضافة والاختلاف.

في ضوء ما سبق، وعلى قاعدة هذا الربط، يتعين خطاب الروبي بازدواجه المنتج، من حيث كونه خطاباً على الإبداع، وخطاباً على الخطاب. فهو إذ يتولى الإنشاء على عمارة الإبداع بفحصه تجارب من كتابة النساء، يتقدم، على المستوى الآخر، من حيث هو خطاب واصف، يتولى فحص نفسه، ويذهب إلى تمحيص لغته وتدقيق مقولاته واختبار سلامته النظرية، في إنشائه الثاني الناهض على إعمال النظر والتأمل النقدي في كتابة النساء على كتابة النساء، وهو ما يجعل منه خطاباً مركباً يدور على الإبداع دورانه على نفسه التي يجعل منها في اللحظة عينها، موضوعاً لفعله الخاص، ويستثمر ذلك جميّعاً في حفز حركة التغيير الاجتماعي وإكسابها دفعاً إضافياً ونوعياً على مستوى الواقع، عبر إنتاج وعيها المطابق على المستوى الأعلى المتمثل هنا في خطابي النقد والإبداع.

ومما يؤكد هذا المسعى أن اختيار الروبي للنصوص والتجارب، فضلا عن إضافاتها النقدية، كان موجهاً بدوافع الاستنارة والتغيير، ومحكوماً بالوعي النهضوي الذي تستأنفه وتنتسب إليه. ومن هنا كان عملها على كتابة ميّ

زيادة النقدية مسوغاً أساساً بكون هذه الكتابة تمثل، على مستوى موضوعها وزمنها التاريخي، رافداً من روافد خطاب التحرر، لا تنحصر أهميّته فيما كان، بل تتصل أيضاً بما يشير إليه ويحركه في "الآن" ولعل ذلك هو ما يؤمن الربط عند الروبي، في وحدة المسعى، بين الكتابة النقدية عند ميّ زيادة والنتاج الإبداعي المشغول بهموم المرأة في علاقتها بالكتابة والتحرر والوعي بالذات، الذي هو وعي جديد بالعالم، يصادم القيم السائدة ويقتحم مناطق الحظر والتحريم عند كل من نورا أمين وميّ التلمساني، وليس من النافل في هذا السياق أن تأتي عناية الروبي بكتابة النساء مواكبة لاتساع مد الحركة النسوية، عربياً، في تسعينيات القرن الماضي.

(2)

تذهب الروبي، في عملها على الكتابة النسائية، إلى جلاء توجهاتها ومناقشة أفكارها المحورية بهدف التوصل إلى بناء المفهومات الأساسية، التي تنطوي عليها وتتكشف عنها بدرجات متفاوتة من الوضوح والتماسك. وأول ما تمخضه الروبي منها هو قيامها على نقد مفهوم التمركز بما يفضي إليه من تدعيم فكر الإقصاء في أحاديته (المونولوجية)، وهو ما يحرض هذه الكتابة، ويبقى محايثا[3] لوعيها الأنثوي المهمش والمدفوع بتوكيد الذكورة، التي تمثل (اللوغوس) وتستولي على سمات الإيجاب المقترنة به، ومن هنا كانت عناية الروبي بكتابة النساء تقوم بذاتها مؤشراً على مواجهة التحيز السابق، سعياً إلى تمكين بديله الحواري، الذي يقوم على التنوع والتعدد، ويعمل على تحقيق التكامل بضمانة الاختلاف.

في سياق هذه الكتابة، تلتفت الروبي أولاً إلى نقد فكر الاستعباد الأبوي، متخذة من كتابة ميّ زيادة ومن إغفال مؤرخي الأدب ودارسيه في مصر لها، مثالاً تبرزه، وتتساءل عن قصده، وعن معياره في صلته المحتملة بالجنس أو بالعرق أو بالبيئة والنشأة والميّلاد (2) ومن البين هنا أنها تربط بين أسس الاستعباد المختلفة من عرقية و(بيولوجية) وخصوصية محلية (وشوفينية) وتصلها بصلب قضية الجنوسة وإقصاء المرأة. وهي إذ تلفت إلى كلام ميّ زيادة على تاريخ المرأة بوصفه استشهاداً طويلاً، أساء الفلاسفة والمفكرون، على امتداده فهمها ، وشيّأها الشعراء، وانصب عليها بغض عامة الناس، فكأنما هي توجه إلى رؤية القضية في مجرى التاريخ الإنساني العام. قبل أن تتجه إلى معاينتها داخل حلقة تميّزها في الواقع العربي.

والحق أن ثقافة العزل والإخضاع الموجهة ضد المراة–منذ التقليد الحاخاميّ، الذي تولى تثبيته القديس بولس، وأكده "الإكويني" بتسويغه وجعله جزءاً من النظام الطبيعي(3)–حالت دون حقها في التعبير والمشاركة وعمقت التقابل التراتبي الحاد، الذي ينفرد معه الرجل بحيازة الحق ومطابقة الجوهر. وكل ذلك مما يحفل به واقعنا العربي المعاصر، الذي تركز الروبي على مشكلاته النوعية ومآزقه الخاصة. وهذا ما جعل، في البداية من مجرد إقبال المرأة على الكتابة وتوجهها إلى التعبير عن نفسها–مهما يكن– أمراً مهما، وإنجازاً لا يخلو من الدلالة على الوعي بضرورة خرق المألوف، ومعاكسة المتوقع، وهدم بنية الأدوار المنوطة بالمرأة والخروج على قانونها المركزي. وهو ما تكشف عنه الروبي، بحق، في محاورتها لنص ميّ زيادة النقدي عن عائشة تيمور واستجلائها موجبات تثمين إنجاز هذه الأخيرة على الرغم من محافظتها السياسية والأدبية (4).

ومثل ذلك أيضاً ما تجلوه في خطاب ميّ، المتوفر على نقد مشروع الكتابة الإصلاحية عند باحثة البادية ملك حفني ناصف. فمع الإقرار برؤية ملك المحافظة في "نسائياتها" التي تلتقي بالأخلاقيات المعيارية المؤسسة وتعمل من خلالها، يلاحظ أن ميّ عكفت على تقديم هذا المشروع–على الرغم من انتقادها الشديد له–من جهة

---

[3] المحايثة: " immanence" ومعناه يقوم في مقابل المفارقة، ويدل على حضور الشيء في ذاته، بمعنى الحلول والمباطنة.

الأهميّة المعلقة على كونه يعنى بمشاكل النساء، ويقدم كتابة نسائية تنتج خطابها الذاتي من واقع الإحساس بمعاناة المرأة، وإن كانت تفتقر إلى أي أساس نظري تستند إليه(5) .وقد جرى تسويغ ذلك، في حينه، بدعم إقبال المرأة على التعبير، وتميّيز كل من شأنه أن يزكي الطموح إلى إنتاج وجهة نظر أنثوية، مستقلة وفاعلة، في كتابة تعد بحكم هذا التوجه، ضرباً من السفور، ولا سيما أن دخول المرأة عالم الكتابة، كان يمثل في ذلك الوقت مظهراً من مظاهر تحديث المجتمع العربي، ويعد آية على التحول باتجاه نقض الثقافة القديمة.

وعلى هذا المستوى المصحوب بنبرة القبول والتسويغ، تعزيزاً للدور الريادي ولأهميّته التاريخية المقررة في ظل الشروط الضاغطة للحصار الاجتماعي الموصوف، فإن موجبات تثميّن الإنجاز، بالتنبيه على مؤشر القيمة فيه، لم تمنع الروبي من أن تكشف ببصيرتها النقدية عن أشكال انعاكس عوامل المنع والإقصاء والتحريم في المحاولات الريادية للكتابة النسائية، ذلك أن صلابة هذه العوامل في الفكر الأبوي المتمركز، حالت دون إمكانية اختراق خطابه، وفرضت على الكتابة النسائية، وقتئذ أن تكيف نفسها وتطوع قولها لمقتضيات الخطاب السائد، وهو ما أسفر عن التقائها به ومجاراتها له في كثير من الأحيان، ودفع بها إلى الأخذ باشتراطاته والوقوع في مآزقه.

وإذا كانت ميّ قد أشارت إلى شيء من ذلك في كلامها على عائشة تيمور وملك حفني ناصف من حيث غلبة سمات التقليد، وتوافر مقومات الاتباع، وانسراب عناصر منظومة الفكر الذكوري إلى كتابة كل منهما وطغيان منظورها على الإنجاز عند الاثنتين معاً، فإن كتابة ميّ نفسها لم تنج من آثار الفكر المتمكن الذي حومت كثيراً في أفق تصوراته، عبر سعيها إلى مناهضته، فبدت مترددة وأقل حسماً–كما تبين الروبي– على الرغم من أهميّة ما حققته في كتابتها هذه، التي تعد كتابة نسائية رائدة وتحريرية على مستوى النقد الأدبي والفكري والاجتماعي(6). واللافت هنا أن هذه الكتابة المحكومة–في نموها واستوائها على صورتها تلك–بقيامها الضروري تحت الوصاية الأبوية هي محل تقدير الروبي، ومحل انتقادها الشديد في آن معاً. ويعود الحكم في وجهه الأول إلى تنزيلها في إطار واقعها بعلاقاته المتعينة هناك، ورؤيتها في تاريخيتها لا في تاريخها فقط ويأتي الوجه الثاني من رؤيتها بعين النظرية ومن موقع الحاضر المنغرسة فيه، والذي تباشرها الباحثة انطلاقاً منه.

هذا، على أن تسويغ الرفض والقبول–كما تنتجه الروبي ههنا في صلاحيته للعمل نقدياً– لا يسري بالمقياس نفسه هناك، فيما ستعرض له من تجارب جديدة في الموضوع، وهو اختلاف بّين الدلالة، ليس فقط على الانتقال بين فحص خطابي النقد والإبداع، وإنما على التحول النوعي بين أزمنة التأسيس والنضج، وبين إثارة الموضوع وإنتاج أسئلته العميّقة، ومواجهته معرفياً في متغيرات حضوره ومتغيرات النظر إليه. وفي ذلك ما يشير إلى مجانبة الروبي للمطلقات، ومجافاتها للتعميّمات المجردة في الأحكام ، وإلى نهجها القائم على رؤية نسبية لا تنفصل عن الواقع ولا تتعالى على التاريخ.

(3)

من نقد مفهوم التمركز، الذي تحاوله الكتابة النسائية، تنطلق الروبي إلى ما يستتعبه من تصورات ماهوية خاصة بالأنوثة، جرى تثبيتها، في مقابل الذكورة، بفعل ما تفضي إليه آلية التمركز من نزع البعد التاريخي عن القيم والتصورات الثقافية، ومنحها صلابة تعصمها من التغير، وتجعل منها حقائق نهائية متعدية للتاريخ الاجتماعي، وموصولة بضرب من الوجود السرمدي، تحرص(الإيديولوجيا) الأبوية على إقراره، وتنتج به علوها، عبر تعميّق حدة الانقسام الجنوسي هنا، وترسيخه مبدأ أولا محايثاً لطبيعة الوجود.

وعلى سبيل دحض هذه (الإيديولوجيا)، بردّها إلى التاريخ، تكثف الروبي نشاطها النقدي لتفعيل الكتابة النسائية وصقل أدائها في مقاومة النسق الأبوي، بنقض تعريفاته، ومحاولة الانعتاق من أغلاله المفهوميّة، وهي إذ تكشف ههنا عن خضوع الكتابة النسائية الرائدة، على نحو أو آخر، لأعراف النسق المهيمن، بحكم الاختلال التاريخي المسبَّب عن مركزة علاقات القوة أبويا، فإنها تسعى في الوقت نفسه، لاستنهاض القيم البديلة، التي ترومها الكتابة النسائية، والتي تقصر عنها حيناً، وتضطر إلى إضمارها أحياناً تحت ضغط السيطرة المرتبية الكابحة، فتعمل على تنقية مفهومها من عوالقة المنسربة إليه من بؤرة الفكر السائد، وتحاول أن تخلصه نقدياً من عقبات اشتغاله النظري، ومسببات قصوره الإجرائي، ومن آثار موانعه المحتقن بها، بفعل اشتباكه بالخطاب المضاد، وتعيّنه – قبالته– في علاقة من الحضور غير المتكافئ.

ولعل من أهم ما تجدر الإشارة إليه، ويستحق أن ينوَّه به في هذا الصدد هو وعي الروبي بضرورة نقد الماهية (البيولوجية) والجوهر الثقافي، وإقدامها باقتدار على تفنيد ما يترتب على ذلك من القول بوجود طبيعة (مجنسنة) مخصوصة بمواصفات ثابتة، لا تني تتكشف عنها وتقوم بها ، وهو ما تأخذه على العقاد في إرجاعه صمت المرأة الإبداعي (الشعري) عبر القرون إلى صفات طبيعية ثابتة فيها تخص الأنوثة وحدها. تقول: "باختصار أغفل العقاد كل الضغوط الاجتماعية التي وضعت على المرأة، وعملت على إسكات صوتها، واكتفى بإطلاق صفات مطلقة للمرآة تجسد الأنوثة وتحدد ماهيتها –من وجه نظره –هذه الصفات تتلخص في الضعف والعجز والاستسلام والاعتماد على الآخر (الرجل)، وهي صفات تفضي إلى السلبية المطلقة، من هنا سلّم العقاد بما قدمت به عائشة تيمور شعرها الغزلي، ثم أصدر حكماً يقينياً بان طبيعة المرأة الأنثوية، (والمرأة عنده مطلقة في الشرق والغرب) لا تهيئها أساساً للشعر.... الخ" (7)

وإذا كان العقاد يصدر فيما ذهب إليه، عن مركز التوكيد الذكوري ومحدداته الراسخة، فإن الباحثة تلفت إلى ترسب آثار خطاب المركز، الممهور بعلامات القوة والقطع، إلى هامشه الأنثوي. ومن ذلك ما تنبه عليه في تعرضها لنقد ميّ زيادة التي انتهت، في كثير من الأحيان، إلى دعم مرتكزات الخطاب الأبوي، والاستواء على أرضه، من واقع رغبتها في مناهضته وحماستها للانشقاق عنه والخروج عليه. لقد اجتهدت ميّ –كما تبين الروبي– من أجل تحديد خصائص نسائية تميّز شعر عائشة، فوقفت عند خصائص بعينها نسبتها إلى الأنوثة، مثل الرقة والخجل والإحساس بالضآلة إلى غير ذلك مما درج الرجال على الترويج له، وبذلك التقت دون أن تدري مع النظرة السائدة التي تسعى إلى تثبيت هذه الخصائص، من حيث هي جوهر الأنثى الذي لا يتغير. وتضيف الروبي إلى ما سبق أن إقرار ميّ بوجود طبيعية نسائية –عبر سكّها لهذا التعبير– يشير إلى حصر التمايز بين الجنسين في التمايز (البيولوجي) الذي تقصى المرأة، على أساسه، بتحديدها المختزل في مجموعة من السمات السلبية الثابتة. (8)

والواقع أن ما ترفضه الروبي بشأن هذه الطبيعة المتجمدة وتعريفاتها المرفوعة إلى رتبة الحدود الصارمة، ينم على رؤيتها العميّقة للمآل الثاوي في الأطروحة نفسها وعلى وعيها بضرورة التصدي، نقدياً، لكل ما من شأنه أن ينتج تعيين الأنوثة والذكورة، نظرياً، في انفصامهما المطلق، بحيث يقود إلى حصر كل منهما في حدوده الماهوية المضروبة أزلاً، والمستقرة أبداً. وهو ما يؤسس لتصور شامل ومنغلق على رؤية جبرية يبشر به الفكر المحافظ، ويتطلبها لتعزيز سيطرته، لأنها تنطوي –بحكم منطقها الداخلي– على نتيجة تنتهي بها إلى حذف الممكن ومصادرته نهائياً. ولهذا كانت الروبي، في صياغتها للأسئلة الأساسية، تحرّض الفعل النقدي، وتنشئ الاعتراض على نظام

الفكر الراميّ إلى تحديد الهوية وإنتاجها الدوري المتطابق في تماثلها الخصوصي المصمت. وهو ما ركزت عليه في نقدها المزدوج لمنظور المركزية الأبوية عامة، ولمنظور النقد النسائي– كما يتبدى لدى ميّ زيادة خاصة– في دورانه على محور مركزي يشار إليه بتعبيرات (المزاج النسائي) و(الطبيعةالنسائية) و (الجنس النسائي) و (الفطرة النسائية).

لقد وجهت الباحثة عنايتها –بخصوص الكلام على مقومات الأنوثة وخصائص كتابة المرآة– لبحث ما يمكن أن يترتب على التباس التحديد المرجعي بين الثقافة و(البيولوجيا)، وكشفت عن تردد ميّ في هذا الشأن بين المتغير الثقافي والثابت (البيولوجي) (9)، أو بين تصورين للأنوثة ينحصر أولهما في المعنى البيولوجي (الطبيعي)، بينما يرتد الآخر إلى التمايز الاجتماعي والثقافي والنفسي الذي تفرضه التنشئة الاجتماعية للمرأة وبينت أن هذا الترجح بين الحدين كان ينتهي، في معظم الأحيان، لتغليب التصور الأول، على الرغم مما يؤدي إليه من مزالق الحسم والتعميّم، التي تعزز التقابل المرتبي، وتثبت صورة الانقسام (الأنطولوجي) للهوية في أطروحة الفكر السائد.

ومن خلال ذلك كانت تجمل الإشارة إلى التحويل الأساسي الذي يمارس على (الثقافي) بتحميّله على (البيولوجي) واشتقاقه منه، وهو ما يعني ترسيخه في حدود (الطبيعي) من حيث هو معطى أولي مركوز في جبلة الوجود والتكوين. وعلى هذا الأساس أحكمت البنية الأبوية عزل الأنوثة وتحديدها بسمات خاصة ملازمة لها، في مقابل ما تحوزه الذكورة وتضمن به علوها ومغايرتها الحدية القصوى. وقد بدا ذلك واضحاً– كما تشير الباحثة– في المقارنة التي تجريها "ميّ"، لتأكيد تمايز الذات الأنثوية بين ملك ناصف (المرآة) وقاسم أميّن (الرجل) (10).

والذي لا شك فيه، أن سعي الروبي لتخليص مفهومات الكتابة النسائية من حمولتها ذات الشحنة الأبوية الكافّة، عبر مواجهتها النقدية هنا، كان يعيد تأهيلها بالكشف عن آثار القوة وعناصر التمركز المترسبة فيها، تلك التي تعمل في الخفاء، وتشكل طبقة كتيمة من شأنها أن توجه الكتابة ضد نفسها، لتنتهي إلى استبقاء منطق الفكر المهيمن، بإطلاق فاعليته الذاتية في صورته المقلوبة، التي تساويه أحياناً بالقيمة المطلقة. وهذا الذي تتولى تنقيحه هنا، تهيئه للعمل هناك فيما ستعرض له من التجارب الجديدة التي تبدي استجابتها النوعية وكفاءتها الفكرية والفنية بما تضيفه من خبرات، وبما تجترحه من أساليب ورؤى، تسد بها نقص التجربة الريادية وتملأ شقوقها وتجبر عثراتها، وهو ما تجلوه الروبي في قراءتها النقدية إذ تستخلص الملامح الكبرى لشخصية الأنثى في "دنيازاد"، تلك التي تنقض بها ميّ التلمساني سمات الأنوثة النمطية الراسفة – وفق ما سبق بيانه– في قيود السلبية والتبعية والعاطفية واللاعقلانية (11)، وتبين، على مستوى الموضوع والمعالجة دلالة (التيمات) الجديدة الموصولة بنبذ الأدوار التقليدية والاحتفاء الخاص بالأنثى على أرضية القران بين الكتابة والولادة في مغامرة الخلق والإبداع، وبين الكتابة والحب والتحرر والوعي بالذات والآخر عند نورا أميّن المعنية بالمبادرة والنقض وإعادة التعريف في مواجهتها لمنظومة القيم الثابتة في مجتمع يتغذى على الكبت والحرمان. (12)

ثمة مسألة أساسية بخصوص هذه الكتابة لم يفت الروبي أن تتنّبه لها في انتقالها بين التجارب المختلفة وهي التي تتركز أساساً على اللغة في علاقتها بالقوة، وفي كونها حقلاً للصراع والسيطرة تنعكس فيه خصائص النسق المهيمن الذي يحتكر القول ويسقط صورته على أداة التعبير، مما يوجب على الكتابة النسائية– لكي تتحقق – أن تخضع للمرور الجبري في قناة التعبير الأبوية، وهذا ما جعل الروبي تتنّبه إلى ضرورة إثارة الأسئلة المستترة التي تنطوي عليها هذه الكتابة المحجوبة أو المستدخلة في النسيج العام للمؤسسة اللغوية. ومن هذا القبيل ما لفتت إليه في فحصها لخطاب ميّ زيادة وكشفها عما أرساه من خصوصية التعامل مع شعر عائشة/المرأة، حتى في

الموضوعات التقليدية، إذ إنها لم تقنع بالظاهر المعلن، بل عملت على الاهتمام بالدلالات المستترة، وفي مثل هذا التوجيه يتضح تشديد الروبي على الدلالة الضمنية المحجوبة تحت طبقات التقليد المسيطر، وتبرز فيه الإشارة إلى الازدواج، الذي يحكم كتابة المرأة المقموعة، بين السطح والعمق، وبين النسج على منوال الذكورة ومحاولة اختراق بنيتها، بتسريب أطياف المكبوت الذي يعمل، من الداخل، على إنزال شيء من العطب بآلة التعبير الرسميّ الموحد. وعلى هذا المستوى أيضاً تظهر عنايتها بأسئلة الشكل في الكتابة الجديدة، وتميّز قدراً منها في "حالات التعاطف"، التي تبدو فيها لغة نورا أمين – كما تقول – بسيطة وشفافة، بمقدار ما هي مبطنة بمعان ودلالات أخرى لا تسلم نفسها بسهولة. (13).

وهكذا نجد –في كل ما تقدم– أن الروبي استطاعت أن تُعمل أدواتها النقدية –التحليلية بكفاءة مكّنتها من الكشف عن خصائص لغوية وبنائية. فضلاً عن العناصر والمكونات الفكرية والمضمونية التي توحد وتنتج الفرق أيضاً بين هذه التجارب وتفتح إمكاناتها على مزيد من وعود التجاوز الفاعل والإبداع الخلاق، الذي ترى إليه وتحاول التنظير له من موقع رؤيتها المتقدمة لضرورات التغيير الاجتماعي الشامل الذي يقتضيه النهوض الحضاري للانفتاح على آفاق العصر.

(4)

لا تقتصر أهميّة مشروع الروبي هذا على ما تحقق منه، بل إن دلالة المنجز هنا، توجّه إلى أهميّة الممكن الذي يرشحه وينطوي على الإشارة إليه. ومن هنا يغدو بمقدورنا، على نحو ما، أن نتبين ما يتخلل الإنجاز من طموح تنظير هذه الكتابة وبناء موقعها استناداً إلى رؤية نقدية تفتح على أفقها التعددي وطابعها الحواري، القائم على توسيع المشاركة وحفز أسئلتها الجديدة ورؤاها الناهضة على إقرار حق الاختلاف وتمكين قيامه على قاعدة التكافؤ، من منطلق الوعي بالتحديات الكبرى، التي تستلزم تضافر الجهود وتفاعل الموارد على طريق إحداث التغيير الضروري وإنتاج القطع البنيوي المؤهل لقيام نهضة اجتماعية شاملة. في هذا المنحى يبدو لنا حرص (الروبي) على تعيين مشروعها النقدي الخاص بكتابة النساء ضمن محيطه الاجتماعي العام، من حيث هو علاقة داخلية ومفصلية ومتعدية، لا تنفك عن محددات هذا الوجود وحاجاته الأساسية إلى التنميّة والتحرر والازدهار.

في ضوء ذلك يلاحظ أن مقولة "الخصوصية"، التي تحاول الباحثة تميّزها في موضوع عملها، هي مقولة تتدرج في اختلاف التجارب وتنوع الخبرات الموجب لتكاملها أولاً، وهي خصوصية تاريخية مشروطة ومتغيرة ثانياً. وفي هذا المعنى كانت تنبه باستمرار على خطورة إغلاق الإسهام النسائي على نفسه بما يزكي النظر إليه على أنه محاولة لنقض سلطة بسلطة واستبدال عرش بعرش. وإذا كان ذلك ينأى بإسهام المرأة عن الانعزال والتقوقع في هامش خاص به وحده، فإنه يجنبه في ذات الوقت –وربما بالمقدار نفسه– إمكانية أن يتأسس في مدار السلطة ومركز الهيمنة. وهو ما يجعل من عمل الروبي يرقى – من خلال توفره على كتابة النساء– إلى النفاذ والفعل في مختلف جوانب الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية، بحيث يجوز القول بضرورة تحقيق المساواة بين الجنسين إلى مواجهة ركائز السلطة الشمولية وتجلياتها المؤسسة على الفصل الماهوي الذي "يطّبع" الاستبعاد ويركّز السيطرة. ولاسيما أن هذه الأخيرة– فيما تراه بعض التوجهات– هي سمة البطريركية وخطيئتها بكل صورها ومستوياتها (14).

ومع التنويه بما كان يحتمله هذا المشروع ويعد به، فإن الروبي–في غمرة انشغالها بالمراجعة والتأسيس– لم تتساءل عن معيار التوصيف والتصنيف، ولم تدقق النظر في صور الكتابة لإنتاج تميّزها الإصلاحي، وهو ما حال

دون إنشاء الفرق، بشأن هذه الكتابة، بين نسويتها وأنوثيتها ونسائيتها، فكانت تتعاقب أو تتناوب هذه التوصيفات من غير تمييّز نقدي واضح، يجلو كثافة المفهوم، ويضفي قيمة خاصة على التحديد.

وكثيراً ما تردد الخلط بين هذه المستويات، بصورة الجمع حيناً وباعتماد الإنابة المتبادلة فيما بينها أحياناً، على نحو يشير إلى ترادفها أو تعادلها أو انطباق واحدها على الآخر في عمل الروبي. هذا، على الرغم مما تسجله في إحالتها الهامشية من تفرقة النقد الغربي الحديث بين ما هو نسوي "Feminist" وما هو مؤنث "Female"، ومن تمييّزه بين هذين السابقين معاً وبين الأنوثة "Feminine" بوصفها منظومة من السمات المحددة ثقافياً. (15)

وواقع الحال أن الجمع بين هذه المصطلحات، في الدلالة على معنى موحد غالباً ما أدى إلى الاكتفاء بالنسبة الخارجية، وحال دون إجراء تصنيف ينطلق من داخل المكتوب. وهكذا كان يغلب على استخدام "النسوي" ومقابله "الذكوري" الطابع الخارجي البيولوجي الذي يحيل على جنس الكاتب لا على خصائص الكتابة في صنعاتها وأساليبها ومضموناتها الموجهة لإقرار أشكال التحيز أو مناهضتها. ولا بأس من الإشارة هنا، إلى أن التركيز على سؤال الأولية والبداية والأصل– وهو ما يظهر في غير مكان من كتابة الروبي، بهدف تأكيد أسبقية المرأة الفكرية والإبداعية–يشعر بإمكانية التحول إلى تمركز معكوس هو مقلوب نقيضه الذكوري. هذا وإن لم تكن الأطروحات الأساسية المقدمة تلتقي به أو تنبئ عنه.

والحق أن المحتمل من مثل هذه الملاحظات لا يقدح في الجهد النقدي العميّق المبذول في هذا المشروع الذي هو مهم بالنظر لما حققته الروبي منه، ومهم أيضاً بالنظر، لما كان ممكناً أن تحققه، ومهم مرة ثالثة قياساً إلى ما تشير إليه في أدائها من أفق نظري واسع تحاوله وتدفع نحوه، عبر سعيها الجاد لإنتاج المفهومات واختبار أهليتها، وتفعيلها، في مواجهة الخطاب المهيمن، بتقييد مطلقة، وفكّ مغلقه، وإنطاق هوامشه، وإعادة تعريف بداهاته العميّاء، من المنظور الذي يصل بين الحرية والإبداع، ويقرنهما معاً في النسيج الضروري لمعركة التحرر الاجتماعي العام.

إحـــالات:

في مناقشة هذا الموضوع اعتمدنا دراسات الروبي الخاصة بالكتابة النسوية، المثبتة في الفصل الرابع وفي النصف الأول من الفصل الخامس من الكتاب الذي أصدرته الهيئة العامة لقصور الثقافة في يوليو /2001/ بعنوان: "بلاغة التوصيل وتأسيس النوع".

1- د. ألفت الروبي: "بلاغة التوصيل وتأسيس النوع"، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ط2001،ص395

2- المصدر السابق، ص401.

3- روجيه غارودي: "في سبيل ارتقاء المرأة"، دار الآداب، ط1982، ص16، نقلاً عن تغاريد بيضون: "المرأة والحياة الاجتماعية في الإسلام"، دار النهضة العربية، بيروت 1985، ص37.

4- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، ص416.

5- المصدر السابق، ص454.

6- المصدر السابق، الصفحات 468،462.

7- المصدر السابق، ص421.

8- المصدر السابق، ص425،436.

9- المصدر السابق، ص457.

10- المصدر السابق، ص463، وينظر في هذا الخصوص كلام تيري إيجلتون على التقسيمات الحادة التي تسود العالم البطريركي في كتابة: "نظرية الأدب" ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص317،255.

11- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، ص483.

12- المصدر السابق، ص499،492.

13- المصدر السابق، ص501.

14- نورة فرج المساعد: "النسوية: فكرها واتجاهاتها"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد /71/ صيف 2000، ص29.

15- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، ص474.

المراجع:

.....

1. ألفت كمال الروبي: "بلاغة التوصيل وتأسيس النوع"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2001".

2. تغاريد بيضون:" المرأة والحياة الاجتماعية في الإسلام" دار النهضة العربية، بيروت 1985".

3. تيري إيجلتون:" نظرية الأدب" ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة،دمشق،ط /1995.

4. روجيه غارودي:" في سبيل ارتقاء المرأة " دار الآداب، بيروت 1982.

5. نورة فرج المساعد: " النسوية فكرها واتجاهاتها "، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد (71) صيف 2000.