سيمياء الجسد وخطاب الهوية في المتخيل النسوي
شعر بـــروين حبيب نموذجًا

د٠ محمد مصطفى سليم (*)

على سبيل التقديم ....

يُخطئ من يتوهمُ أنه أمرٌ هيّن، لدى المبدع والناقد معًا، أن يكون الجسد موضوعًا للكتابة الإبداعية في أدب تنتجه بيئة عربية؛ فثيمة الجسد، في حضورها الطاغي ضمن أي مشهدٍ أدبيٍّ أو فنّيٍّ، ثيمةٌ موتيفيةٌ محفوفة بالغواية وألق الإدهاش عند المبدع والمتلقي. ولأنها أيقونةُ الغواية الكبرى، وحمّالةُ الأوجه بتماسها مع المسكوت عنه، وما يصاحب ذلك، لدى الفنان، من حجب وتورية حينًا، واختراق التابو حينًا آخر؛ فهي تُعدّ الثيمة الأكثر حضورًا، والأكثر استغلالاً في الأدب والفن، فضلاً عن أن الحصار الضاري للجسد؛ جسد المرآة، يبقيه في دراساتنا الأدبية والفكرية والدينية رهانًا سياسيًّا، يمتدُ إليه خطاب المستعمر وريشة الفنان وكلمات الأديب بدعوى تحريره من العبودية والقهر، ويقابل ذلك خطابٌ ديني حول الجسد بدعوى انتشاله من وهدة التحرر المهين؛ فتتراوح القيمة الفنية لحضور الجسد في الأدب صعودًا وهبوطًا بمقدار القرب من، أو البعد عن، ذلك الرهان السياسي.

وفي هذا الصدد، يزدادُ الأمرُ صعوبةً على المبدع والناقد، إذا روعي أمران؛ أولهما ما أفضت إليه وضعية الفن والإبداع من تجريبية دائمةِ التبدّل والتحوّل، بفعل تداخل الفنون المختلفة، وهو ما أسهم في إقصاء النوع الأدبي من حيز النقاء؛ فلم تعد- مثلاً- الكلمةُ هي الأداة الوحيدة في جوهر الفعل الإبداعي، حتى نلتقط ما تحيل إليه من رمزيات مقولبة؛ اجتماعية، ثقافية، حسية،

(*) (أستاذ مشارك) قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.

معنوية ...إلخ. وثانيهما ما بدا من تدفق التجليات النظرية الأدبية ومنهجيات الدرس النقدي، القائم على ما يشبه الثورة اللغوية اللسانية الأنثروبولوجية وصراع الأيديولوجيات وما أثمره ذلك من ظهور ما يُعرف بـــ (المابعديات) المتنوعة؛ ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الما بعد، حتى استقر في الواقع العالمي المعاصر الاحتفاءُ بالفردية على حساب المجموع، وبالسطح على حساب الجذور، وبالأنا على حساب الـــ (نحن)، وباللذة على حساب المنفعة، وبالوسيلة على حساب الوظيفة وغير ذلك من الصور المفضية إلى قدر كبير من التشظي، الذي تضيع معه القضايا الكبرى، والقوميات التاريخية المهددة بثورة معرفية تكنولوجية رقمية أذابت الفواصل بين الكيانات.

واستنادًا إلى ما هو معلوم حول مقتضى الاشتغال النقدي بماهية المبدع (والمبدع الذي تستهدفه هذه الدراسة هو الشاعر)، من أن الكتابة الإبداعية (وهي الشعر، أو على وجه التحديد قصيدة النثر) فعلُ انتقاء حر، يفقد صلته بمنشئه حين يصل إلى يدي القارئ الواعي النّشط، فإن الناقد، المتصدي لقضية (الجسد موضوعًا للكتابة الشعرية)، يكون في مأزِق تأويلي قد يجعل اجتهاداته في موطن إدانة، تتداخل في توصيفها جملة من الدوائر، ويكون المهرب منها أن التأويل النقدي، في هذه الحال، يظل فعل احتمال يدور في فلك القراءة، ومن تلك الدوائر ما هو آت:

- دائرة **اللغة الشعرية القائمة على الاكتناز الشديد والتكثيف الاستعاري،** الذي يوغلُ في إحداث الصدمة، وهي صدمةٌ منبنيةٌ على الإيقاع التصويري لا على الوزن؛ لأن ثمة قصدية تُحرض فعلَ الكتابة لهذا النمط الشعري، وتنبثق من علو الفردية والذوق الشخصي، ثم انجرار الشكل خلف المضمون، وهذا كله يفضي إلى اتساع التهويم والغموض المنغلق على التشويش لا الإفصاح.

- دائرة **التراكمات التوافقية وسوسيولوجيا الجسد النفعي:** وفيها يقف الناقد بين التأويل العُرفي لأيقونة الجسد والتأويل المعرفي له؛ فالجسد بوصفه أيقونةً غير لفظية مكثفة بالعلامات الاجتماعية، ودالاً مصحوبًا بمدلولات مستهلكة نمطية، يجعل التعامل معه محددًا بما هو مستقر في الوعي الجمعي القائم على التواضع والاتفاق؛ فالعطر، والأنامل، والقَد، والشعر، والقِرط، والفم، ورابطة العنق السوداء، والضغط على اليد عند المصافحة، وغيرها .. كل هذا يندرج في تلقيه ضمن التوافقات الاستعمالية لهذه العلامات، ولذا يعي الناقد الحديث، أو النقد الجديد، وهو يتوسل بآليات سيميائية، خطورةَ طرح تساؤل كهذا: "بأي مقدار يمكن أن يكون الجسد استعمالاً توافقيًّا، ومحمولاً تواضعيًّا في النص الأدبي المعاصر، ولاسيما إذا كان هذا النص ينتمي إلى قصيدة النثر؟" لأن مثل هذا الطرح يفترض مسلّمةً أوليّةً تفتحُ الباب على تقييد غير منصفٍ، وعلى أحكامٍ مسبقة وعامة تسود الكثير من المجتمعات العربية؛ فالاتكاء على التراكمات التوافقية في المجتمع العربي يفضي إلى جعل السياق السسيولوجي للجسدِ الأيقونةِ موجِّهًا الدّال إلى مدلولٍ نفعيٍّ براجماتيٍّ تواصلي، ويصبحُ الجسد قيمةً نفعية ضيقةَ التأويل. وهنا يتأتى دور الوسيط الأبستمولوجي المعرفي، لا السسيولوجي التراكمي، في الكشف عن خطاب مغايرٍ للجسد، يتجاوز حدود التوافق وصولاً إلى منبع الذات التي تتوسل بالمعرفة لتحقق وجودها، وكينونتها من دون أي تأطيرٍ نوعي، أو عرقي، أو أيديولوجي، أو طبقي؛ فسواء أكانت الذات هي الأنثى، أم كانت هي الذكر، يبقى حضور الجسد في الفعل الإبداعي خارج حيز التفسير القبلي، حتى وإن كشف عن اختلافٍ نوعي في الخطاب بين خطاب الأنوثة/ النسوي وخطاب الذكورة/ البطريركي الأبوي، وفي ظل هذا الدور الأبستمولوجي يتحول الناقد، وكذلك التأويل، من حيز (العُرفي) إلى حيّز (المعرفِي) وتتحول عناصر الجسد وحركاته إلى وسائط أفكار.

اتّساع المفهوم .. اتّساع التواضعات

ولعل ذلك الخلط ينشأ من اتساع المفهوم الذي يفضي إلى اتساع التواضعات أو المواضعات، وهو ما تناوله ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) إذ ذكر أن "الجسد ليس لعبة، وإنّما هو مكان استثمار، سواء أكان هذا الجسد جسد الطّبيعة أم المجتمع أم الفرد، هذا الجسد هو الذي وقعت محاصرته وحسبان حركته في المكان والزّمان بخطوط الطّول والعرض والاستدارة والوزن والكتلة، بغية مراقبته وإخضاعه. إنّه موقع المعرفة والرّغبة والمصلحة. فلابد أن يكون محلّ نزاع وصراع"[١]. وكذلك عبدالرحمن بدوي (١٩١٧-٢٠٠٢)، الذي يجعل الجسدَ يقيناً إدراكيًّا في عالم لا يستقر على حقيقة ثابتة؛ فالجسد "هو الحقيقة الأساسيّة التي نستطيع إدراكها في العالم، فهو يتّصف بالحضور والقرب والامتلاء والحياة، وفي الإنسان، وبه وحده، يصبح كلُّ ممكن واقعًا؛ لهذا فإنّ إهمالَ الوجود الإنسانيّ أو تغافله معناه الغرق في العدم"[٢]، فليس غير الحواس الجسدية، وهي موجهةٌ إلى الخارج، تعدُّ أداة ووظيفة يكتشف بها الإنسان ذاته ووجوده.

غير أن هناكَ احترازًا قائمًا من تضييق النظرة في التعامل الجزئي مع الحواس؛ حتى لا يفقد الجسد خطابًا كليًّا، ويحيله من أفق تحريري متحقق إلى مجال تحرري متقطع، يستجيب للتواصل الكامن في الإشارات الجسدية المتباعدة؛ فالجسدُ الكلُّ قد يجدي معه التحليل المحايث، وفق المنهج البنيوي؛ لأنه يحقق له ذاتيته وكينونته القائمة على قوته الذاتية والمعرفية، ولكن إذا ما تمركز التحليل المحايث حول حواس الجسد ومكوناته خارج الاستعمال النصي الكلي، فإنه لا يستقيم تأويليًّا؛ إذ سيُحيلُ إلى كل ما هو مستقر وموجود بشكل ثابت في الطبيعة البيولوجية للكائن الإنساني، أو فيما يعبر عنه النشاط الإنساني في مجتمعٍ ما.

وبناء على ذلك، يظل جسد الإنسان موضع تأويلٍ مستمر، يحاول فيه التأويليون الانتصار للكيان الروحي للإنسان في مقابل الكيان الجسدي اللحمي؛ ولهذا كان للتقسيم الثلاثي لمستويات الجسد عند أرسطو (٣٨٤- ٣٢٢ق.م) دورٌ في تعميق هذا الصراع الثنائي، حيث بدأ **بالنفس المفكرة** ذات التفكير العقلي، **والنفس النبوتية** حيث الغذاء والنمو، ثم **النفس الحسية**، وهو تقسيم هرمي انحيازي؛ يُعلي من قيمة العقل والفكر بما يحيل الذهن إلى مركزية تُعزّز الحكم المسبق لطرف على حساب طرف آخر.

ثم يأتي عالمٌ آخر ويقسم الجسد اللحمي للإنسان تقسيمًا عضويًّا تصاعديًّا؛ من أسفل إلى أعلى، تختص فيه البطن والأعضاء التناسلية بالحياة الحيوانية، ويختص الصدر والقلب بالحياة الأخلاقية، بينما تكون الحياة العقلية للرأس[٣]. ويبدو، في هذا التصنيف أيضًا، انحيازٌ واضحٌ للروح على حساب الجسد، وهو ما استمر حتى عصر النهضة بما يؤكد أن تاريخية الجسد شهدت نزعَ القداسة عنه، واختزالَه في طابع ميكانيكي يجعله تابعًا للروح والفكر والعقل، ثم تعالت قداسة الجسد من جديد مع وجود نظريات أوغلت في التطرف المادي، وأظهرت الجسد على أنه وجود قائم بذاته، وهو ما عبرت عنه تجليات مابعد الحداثة ومظاهرها[٤].

ولاشك في أن هذا التقسيم العضوي الحاد في تراتبيته، لا ينسجم تمامًا مع آليات الدرس السيميائي، التي قد ترى في عناصر الجسد من دون تراتب أو تقسيم عضوي تداخلاً في الحيوات الثلاث، واختراقًا لمستوياتها؛ فـ(العين والفم والأنف) تنتمي إلى منطقة الرأس حيث الحياة العقلية التفكيرية عند أرسطو ويوهان كاسبار لافاتار (١٧٤١-١٨٠١)، لكنها قد تبدو علامات إشهارية في ظل سياق ثقافي معين، فتحيل إلى الحياة الحسية، وربما الحيوانية كذلك؛ لأنها لا يمكن أن تحيل إلى رموز عقلية وهي مكبلةٌ بالنفعية والروتين. ولذا يبقى المحمول المعرفي الثقافي هو ما ينتهك هذا التقسيم القبلي المقيد لمكونات الجسم

العضوي؛ لأن علاقة الإنسان بجسده ومكوناته علاقة ثقافية، تعكس نمطًا من المعرفة والثقافة. ويبقى على النقد السيميائي أن يتعامل مع الجسد في النصوص الشعرية، لا بوصفه جسدًا حقيقيًّا، وإنما يدرسه من زاوية كونه جسدًا مجردًا من النفع والحس؛ وهنا يشترك الناقد مع الشاعر في تحطيم الخطاب الإشهاري لجسد المرآة، وهو خطاب الغواية والإغراء واللذة، بما قد يستوجب معه الحجب والمنع والإقصاء للحِس، وعلى درجات متفاوتة، ثم يعمق التوظيف الأبستمولوجي للجسد؛ فيتحرر من كل ما يحصره في إطار ذلك الحسّ.

النّسوية: الشّك في النظرية استقلالٌ للذات

في ظل ما تشهده الساحة النقدية من نظريات، تعلن عن طبيعتها الإجرائية والفلسفية انطلاقًا من الدفاع عن وجودها، وتحققها، فتعيد النظر في مناهج سابقة ونظريات قديمة، وترد لبعضها الاعتبار، مثلما حدث مع النقد الثقافي في موقفه من المناهج القديمة الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي أعاد لها قدرًا من الاعتبار الإجرائي، أو تقيم علاقة تثويرية للثوابت والأصول دفاعًا عن بقائها الفاعل في حركة الحياة، مثلما هو حاصل في النّسوية أدبًا ونقدًا؛ تلك التي لم تعد، في ظل انحيازها تجاه تقويض خطاب الذكورة، في حاجة إلى استعمال مصطلح عدم القابلية للتحديد (Undesirability) مع الكتابية النسوية؛ إذ تنطلق في بعض إجراءاتها من وجهة نظر المذاهب التي تدعو إلى تحرير المرأة، واتخذت لها أساسًا معرفيًّا يقومُ على دراسة انحرافات التحيز التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع؛ مما يغض من قيمة خبرتها الخاصة؛ لأنها هي الجنس الثاني، أو الآخر بالمعني الفلسفي، وهو ما قاد أقطاب النسوية إلى السخرية من الفلسفة البراجماتية، والهجوم على مفهوم العقلانية؛ من أجل تغيير حقيقي يدحض حجج الذكورة[٥]، ويبدأ من التشكيك في نظرية الأدب، التي تطرح مذكرة دائمًا في المؤسسات الأكاديمية، تحت ذريعة أنهم يواجهون تاريخًا

طويلاً من النظريات الأبوية التي وضعها الرجال، بل قدم النقد النسوي تفكيكًا للنظام الترميزي وإعادة صياغته على أسس جديدة أكدتها جوليا كريستيفا (١٩٤١-...) في تحدي الكثير من المقولات القديمة الثابتة حول الإنسان، بكل ما تنطوي عليه من انتهاك لحقوق الآخر[٦].

وأيضًا، يأتي الفرار من الثبوت والقطع في النظرية بالعمل على تطوير خطاب أنثوي لا يمكنه أن يخضع للتقييد بالانتساب إلى تراث نظري معترف به؛ ولذا انجذبت ناقدات الحركة النسوية إلى أنماط نظرية مابعد البنيوية، وكل نمط يرفض الجزم بسلطةٍ أو حقيقة مذكرة، مع رفض ما يسمى بالخيال الأنثوي، مع الإيمان بوجود اختلاف عميق في الكتابة بين النساء والرجال، وكذلك هو الوعي الحقيقي للحركة النسوية في الأدب.

واتساقًا مع ما سبق، يبدو أن الحاجةَ إلى الجسد باتت مقترنة بالحاجة إلى الاستقلال الذاتي والوعي[٧]، وهو ما جعل الدراسات النسوية الثقافية تضع إعادة الاعتبار إلى الجسد البشري، الذي يشارك في صياغة صورة إيجابية عن العالم مبدأ نقديًّا وفكريًّا في آن، حيث لم يعد فيها الجسد معدن الشهوات وسجن النفس، بل أصبح معطى إيجابيًّا، يجسد إنسانية الإنسان.

الثقافة الخليجية وقلق الحداثة المدنية

على خطى الانتقالة المدنية الحادة التي اهتزت معها أرجاء منطقة الخليج العربي إبان اكتشاف النفط، تبدّلت الحال في مركز الثقل الاقتصادي من تقليدية صيد اللؤلؤ حيث توفير حد الكفاية الذاتية اليومية إلى الاقتصاد الحديث الحر، الذي يتوسل بالمجالات الصناعية القائمة على البترول ومعامل التكرير في اقتحام الحياة المدنية، الأمر الذي ترك بصمة قوية في التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية، حيث طرأت مشكلات حديثة، وقضايا استدعتها حركة التطور، وبات فيها الواقع الاجتماعي أمام تغير عاصف بمرحلة تقليدية اتسمت بالأصالة والسلفية، وكل ما من شأنه أن يتحكم في النظرة إلى ما يحدث في

الخليج من اهتزازات حادة وعنيفة، جرّاء هذا التطور المصحوب بترسيخ قيم جديدة غير مألوفة؛ فمع نمو المجتمع المدني، وبروز الأسرة مركزًا اجتماعيًّا يزاحم مركزية القبيلة، وتراجع كلاسيكيات السلوك ومظاهر الحياة أمام طغيان حداثة المعمار وأسباب الحياة، ودخول المرأة بقوة وبفاعلية على المجتمع لتسهم بدور كبير في تطور المجتمع وبنائه، وقيادته نحو طابع عصري، يسم الحياة والإنسان، وهو ما ترك أثره في مواقف الأفراد وعاداتهم، والنمط اليومي لسلوكياتهم؛ مما عمل على إيجاد وعي اجتماعي، تخلص شيئًا فشيئًا من بعض التقاليد المكبلة لانطلاقة حقيقية تتوازى مع ما وصلت إليه منطقة الخليج من مظاهر تحضر عمراني غير مسبوق(٨).

ومع كل هذه المظاهر المدنية الموغلة في عصرنة الحياة والسلوكيات، كان ولابد من ظهور فئة مثقفة، تحاول اختراق الواقع بمواقفها الفكرية ورؤاها المستقبلية؛ بغية إصلاحه؛ فمن هذه الفئة من ذهب إلى الاستعصام بتراث تليد، ومنها من توجه صوب الانفتاح على ثقافة الغرب، وهو انفتاح أفضى إلى تغلغل النموذج الحضاري الغربي بقيمه ومفهوماته؛ مما أوجد نوعًا من الازدواجية في المشهد الثقافي الخليجي، برز في محاولات مستمرة من أجل التوفيق بين النموذجين؛ العربي الأصيل والغربي الحديث(٩)، وهو ما جعل قضية الاستقلال الثقافي أمرًا عسيرًا، في ظل تأسر (من الأسر) أنماط السلوك اليومي للإنسان الخليجي بالنمط الغربي.

وبدا ذلك واضحًا في تراجع الكتابة النسائية الممهورة بأسماء مستعارة؛ إذ أطلت المرأة العاملة والمديرة والمهندسة والطبيبة والأديبة والناشطة ...إلخ، وهذا اقتحام حقيقي لخطاب الذكورة الأبوي المهيمن في واقع ظل كثيرًا يؤطر المرأة في حدود الهامش، والتابع، والثانوي، والحجب، ولاسيما في رصد علاقتها بالرجل، وما شابها من حراك بائن، كان للعرف والتقاليد والثابت الدور

الكبير في توجيه مساره نحو صراع قاد المرأة الأديبة المبدعة إلى أن تقف في المواجهة، متمسكة بحقها الإنساني؛ كي تنتقل من الهامش إلى المتن، ومن التابع إلى المتبوع، ومن الثانوي إلى الرئيس، ومن الحجب والتواري إلى الظهور، والتأثير في طبيعة الحياة، فأصبحت شريكًا لا يمكن الاستهانة به في بناء وطن، وإيقاظ وعي، وتقدم أمة.

بروين حبيب[١٠] وتقويضية التواضع الاجتماعي

في ظل هذا الوعي الحاصل في مجتمع خليجي، جعله الحضور النوعي للمرأة مجتمعًا مخمليًّا بلا أدنى شك في ذلك؛ إذ لم تعد المرأة مكبلة تحت أقبية التابع؛ فليس من الموضوعية ألا يلتفت المنشغلون بالشأن الثقافي العربي إلى ما تقدمه المرأة الخليجية عامة، والمبدعة الأدبية خاصة من إسهام ثقافي حضاري على درجة كبيرة من الجرأة والمغامرة؛ جرأة الطرح ومغامرة الكشف عن خطابات مسكوت عنها في مجتمعها العربي والخليجي؛ فحققت بذلك وجودًا ملموسًا على خارطة الكتابات النسوية شعرًا ونثرًا، وفي مختلف الأجناس الأدبية؛ إذ بات هناك تمييز واضح بين الكتابات الأدبية، التي تكتبها أقلام نسائية، وهي لا تنتمي إلى ميدان الكتابة النسوية في حدّها الاصطلاحي والمفهومي؛ لأنها كتابات محاطة بغلالة عاطفية ومسحة درامية غنائية تحتفي برومانسية مفتقدة، من دون أن تحمل مغبة مواجهة النوع، بما تنطوي عليه من خصائص نوعية تميزها، هي في الأساس محمولات ثقافية تبتغي وجودًا إراديًّا مستقلاً، تسعى إلى تكريسه عبر الرمز والدال والأثر.

وبالنظر إلى إمكانية تصنيف النصوص الشعرية لبروين حبيب (١٩٦٩-...) يمكننا القول بأنها كتابة نسوية؛ لما يتحقق فيها من انتماء فني إلى قصيدة النثر ومكوناتها الداعمة للإطار الفلسفي للنسوية، فضلاً عما تتضمنه من خطاب نسوي يحتل فيه الجسد مركز الاستغلال الفني والتوظيف الاستعاري الأدبي، القائم على نسيجٍ ثقافيّ خليجي، أساسه المواضعات والاتفاق في العُرف، ومن

دون هذا الأساس لا تتحقق الاستعارة الشعرية، بوصفها جزءًا من خطاب نسوي، وهو ما أكده أمبرتو إيكو (١٩٣٢- ٢٠١٦) بالإشارة إلى أنه "لا يمكن إنتاج استعارات إلا اعتمادًا على نسيج ثقافي ثريّ؛ أي عالم من المضمون مسبق التنظيم، في شبكات من المؤولات، تقرر بصفة سيميائية التشابه والاختلاف بين الخاصيات"[١١].

وبناء على ذلك فإن حضور الجسد، في شعر بروين حبيب، ليس حضورًا مرتبطًا بخطاب الجنس، كما قد يتوهم القارئ العادي، وإنما يتسم حضوره النسوي حسب السياق الدّال إلى التحرير تارةً وإلى الإقرار بالقيود تارة أخرى، بما يؤدي إلى صياغة وضعية تخييلية تتسم، حسب اتساع مفهوم السيميائية وشمولها لدى إيكو، بكونها نظامًا تواصليًّا لسانيًّا وغير لسانيّ معًا، مع تأكيد ضرورة التعامل مع أيقونة الجسد وإدراكها بعيدًا عن أية مظاهر للعناصر الحسية، وإلا سلمنا التأويل إلى التواصلي والنفعي والاجتماعي والتوافقي، وهو ما لا يستقيم تمامًا مع الحضور الثقافي للجسد في النصوص الشعرية لبروين حبيب.

تجليات التقويض وأزمة الخطاب

إن تأمل عناصر الجسد وأيقونة المراوغة في شعر بروين حبيب يقود إلى الوقوف على حضور مفارق إلى حدٍّ ما؛ إذ تمارس الشاعرة، في أداء مابعد حداثي تمامًا، حالة من اللعب بالرموز والدوال؛ فتقدم ممارسة تأويلية تفتح مجالاً للمحمول الثقافي كي يتمدد في الكتابة الشعرية، ويعيد ترتيب تأويلها أبستمولوجيًّا؛ فتتماس مع طروحات جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤)[١٢] التفكيكية؛ وذلك من خلال ممارسة نقدية تقويضية إلى حدٍّ كبير؛ ترسمُ حضورًا مزدوجًا للجسد؛ وهذا في حد ذاته فعل تفكيكي دريدي، يمكن توضيحه على النحو الآتي:

أولاً: أنموذج الخِدْر معمارُ التوافق:

تبدو القصيدة الشعرية لدى بروين حبيب ميدانًا تستحضرُ فيه بالرمز والحواس المعانيَ الاتفاقية للجسد حسب منطق الجماعة وسطوة العرف والتقاليد، وكأن هذا التسليم الأوليّ بالصورة المستقرة للجسد؛ أي جسد المرأة، هو فعل القراءة الأولي لجاك دريدا، الذي يثبت المعاني الصريحة المتداولة حول أيقونة الجسد في النص الشعري، وتبلغ أقصى تجليات التصريح بالمعاني في تأكيد أن المرأة- جسدًا- لا يعدو أن يكون دميةً أو لوحة **في** جدار، مع توظيف **(في)** حرف استغراق للظرفية المكانية، فضلاً عن أنها لا تمتلك حق إطلالة اختيارية من نافذة الحياة الصامتة:

امرأة دمية،
لوحة في الجدار
هاربة
ورجل يتأمل الشارع الخالي
ونافذة صامتة(١٣)

وإمعانًا في تأكيد هذا الفضاء التقابلي للانطلاق في الشوارع الخالية للرجل، يبقى الفضاء الطبوغرافي الذي يحتضن الجسد ممثلاً في الغرف المغلقة والجدران والأسِرّة، التي يحتويها البرود، فيبدو كل شيء فاقدًا للروح، وغير قادر على طرح الدفء في عناصر الحياة، التي لا تُرى إلا من عين الوسن:

امرأة في السرير عيناها
من وسن
وقهوتها باردة
امرأة كالجريدة
أخبارها لاهية

لكنها الصباح يومًا في وردة مهملة

قلبي يعصر روحي

ويتركها باكية.[١٤]

وبينما يسعى الوعي الجمعي إلى مصادرة أي إعلان عن حواس الجسد، والحاسة رمز جزئي عن كلٍّ هو المرأة؛ فلا فضاء آمن غير "**الخِدْر**" الذي يبقى حقلاً دلاليًّا غارقًا في الحجب، حيث ينبغي للمرأة أن تختدر، وتلزم الخدر، فالاستتار أمرٌ فوقي عن طاعة، **والخدر** عالمها، وقدس أقداسها، الذي يُمَدّ لها وحدها في ناحية من البيت، وهو المكان الذي لا مكان فيه بغموضه وظلمته:

الحفاة يستلقون على طرقات

والتأبين يسطع في سهوك

الخرافة تراق

خِدرٌ متكي، أفتحُ معه ما تبقى من أنفاسٍ تؤوب[١٥]

وغير خاف ما في هذا الطقس الجنائزي من تهويمات تجعله يبدو كخرافة أبدية قد تفقد معقوليتها، لكنها لا تفتقد، ولا تفرط في تأصيل منطق الحجب؛ فالوقوف على الظلال الأنثروبولوجية لأيقونة **(الخِدْر)** وقوف على محمول ثقافي متجذر في الإقصاء، ومتجذر أيضًا في الطاعة، باستمرار الزمن في همزة المضارعة للصوت الشعري **(أفتحُ معه)**، والحالة الفعلية اللازمة للأنفاس **(تؤوب)** "**أفتح معه ما تبقى من أنفاس تؤوب**".

إن **الخدر** فضاء متسع لسطوة الإملاءات، إذ يتمدد في كثير من النصوص الشعرية، وبظلال متفاوتة، وكلها تصب في بوتقة الحجب؛ لذا أية قراءة معجمية لفيض الظلال الدلالية التي تدور حول **الخدر** تفضي إلى تأكيد كون المرأة، وجسدها، حالةً مستقرة في الوعي، وثابتة في الحضور المجتمعي المتوافق على تعزيز الإقصاء ارتقاءً، وتكريمًا، لكنه في النهاية نموذج للشروط الضرورية

الكافية[١٦]، التي تتضح بالبحث في المعاني المعجمية للاشتقاقات الصرفية والدلالية للخدر، فهو الاستتار للمرأة، ولزوم العرين للأسد، والصون لها عن الخدمة وقضاء الحاجة، والثقل، والسكون، والظلمة بالدخول في الليل، وهو تعطيل الإحساس عبر عقار في الطب، وهو فقد الإحساس جراء حالة نفسية أو عضوية في الفلسفة، وهو البلحة التي تقع قبل أوان نضجها من النخلة، وهو ما اسودّ باطنه وتعفن من التمر، وهو فقدان الوعي ... إلخ مما يصب في حقل دلالي هو الحجب، والمنع، والتغييب، والسقوط، والفقد، والغموض، وهذا كله مما يُعبئ الخدْر بالألغاز؛ فيبدو مستودعًا للأسرار، تكون المرأة وجسدها في قمته عن قصدٍ وإلزام، يقابلهما طاعة وإذعان.

أن يكون الأنموذج على هذا النحو من الحضور والقوة والتمكين، لهو مما يكرس ارتفاع الرغبة مع انعدام القدرة في داخل الصوت الشعري النسوي، أو في داخل جسد عُطّلت مدركاته الحسية وغير الحسية، بفعل التواضع المجتمعي، الذي تتسع دائرته لتتجاوز مفهوم الحس وطبوغرافيا الجسد وصولاً إلى الوعي بالقيمة والوجود الفاعل، والاحتفاء بالحضور في مقابل الغياب، والتمكين بدلاً من الإقصاء؛ حتى لتبدو المرأة في حالة درامية، سرعان ما تتحول معها إلى كيان ورقي هش، يصدحُ بالظمأ، والرهبة، والعزلة، فيما يشبه الصدمة المعرفية على مستوى النوع غير المنسجم في **المجتمع/ الخِدْر**، فتتكاتف الصور الحداثية الصادمة، التي تقوم على ما يبدو عبثًا أو جمع المتناقضات؛ فتتشيأ العزلة في منفى جبريّ يبدو مكانه في أعالي القبور، وتحت مطر من رماد ملذات احترقت عقابًا على هروبها ذات ليلة غير معلومة:

ها هي الليلة تمطرنا رماد الملذات
وسحر أشياء هاربة
لنطلق ظمأ اليعسوب
ونعود كنسوة الورق إلى أدخنة المنفى

عزلتنا ماء الصفصاف في أعالي القبور[١٧]

وإمعانًا في تكريس قصدية الحجب والتهميش في مجتمع الخدْر، يأتي اصطفاف المعاني المصاحبة للجسد اصطفاف الإقرار بأنه أيقونة نابضة بالنور والإشراق واللذة والغواية، وفي واقع تعلو فيه حدة المفارقة السوداء؛ إذ يفترض في الوعي الجمعي للمرأة العربية أن الخدر للمرأة، سواء أكانت في بيتها أم في هودجها[١٨] موطن اعتزاز وترفّع بها إلى سلّم المراقي؛ لأن خطاب الأبوة حين يلزم المرأة خدرها فإنه قد ألزمها خدرها وصانها عن الانغماس في قضاء الحوائج، لكنه عند الشاعرة لا يُضفي سموًّا وإنما الخدر يصدّر الانطفاءة للطبيعة والأشياء، حيث لا شمس تسطع إلا شمس الفراغ، ولا صوت يمكنه أن يصدح بالحق إلا وهو وليد غض في رحم الحلم لا على أرض الواقع؛ لأن القلب ذاته طاعن في الكهولة؛ فله الضعف والخوار، بينما للمنع والسجن حق الصخب، وللتتبع والقيود مخالب، ووحده الجسد يبقى بارقًا وغارقًا في عجزه السيميائي الدّال، وهو ما لا يستحق إلا التنكير، وقد عبرت عتبة عنوان نص شعريّ موحٍ، وفي تنكير موصوف **(شيء بارق)** يؤكد اندحار القدرة على اللقاء، والفعل، والمقاومة، إلا عند عتبات الحلم فقط؛ فالحلم وحده باب الخلاص المأمول، وإن كان وليدًا:

في صخب السجون تحت شمس الفراغ
في المحروس بالمخالب
لئلا يستيقظ الجسد البارق
وتخبو اللذة كأنك يا قلب كهل
موغل في نهارات لا تموت
كأن صوتك يعود من سرّة الحُلم.[١٩]

تقدم الشاعرة، في إهاب نصوصها، الجسدَ كياناً متوجًا بالخيبة والانكسارات التي تتفاقم، وكلما أمعنت النظر في مجتمعها، وهي قابعة في خدرها المطرز بالرؤى المكبوتة والأحلام المخنوقة، حققت المفهوم المجتمعي لخدر المرأة ومخبئها، ولكن في حده المؤطر بالستر والحجب والمنع، وهو ما أكده صاحب اللسان من معنى الصون والعزة ثم معاني الليل والظلام والستر وغيرها[٢٠]، وفي الآن نفسه فهي تُحقق المفهوم الاصطلاحي الفلسفي للخدر الذي يرتبط بالجسد، ولاسيما في نصه على أنه (فقدان جزئي أو كلي للإحساسات الواعية، وهو عام يشمل الجسم كله، أو موضعي يشمل منطقة معينة منه، أو خاص يشمل حاسة واحدة)[٢١]، وتتعلق كل تقاطعات الجسد، في شعر بروين حبيب، مع الخدر باللمس والبصر والسمع والذوق والشم، حيث فقدان الإحساسات المجتمعة في ذلك؛ مثل الإحساس بالضغط والحرارة، والألم؛ إذ الخدر بوجه عام يعد (نتيجة حالة عضوية أو نفسية؛ فإذا كان نتيجة خلل عضوي كان سطحيًّا... وإذا كان نتيجة حالة نفسية سُمّي بالخدر المنسق، وهو لا يشمل جميع نهايات العصب الواحد، ولا جميع وظائف الحاسة الواحدة فحسب، بل يشمل جملة من الإحساسات التي تجمعها صفة نفسية واحدة، كفقدان الإحساس بالأشياء)[٢٢]، وهي تلك الحالة التي جعلت الشاعرة تصور الجسد في حالة ترنّح من خدر الوقت؛ ففي قصيدة (ليلة رأس السنة) نعاين هذا التمظهر الدلالي:

الليلة يرتدي العالم قناعه السنوي

أسهر

في خدر الوقت[٢٣].

إن المجابهة المستمرة لخطابات الآخر تفسر بالضرورة مدى الرافد النفسي المؤجج حالة الصوت الشعري؛ فما يبدو تكرارًا لإبقاء الذات خلف النوافذ هو ترجمان باذخ لما تمور بها نفس الصوت الشعري من قلاقل واضطرابات مستمرة؛ إذ الحال أن الشاعرة في حالة استحضار لصورة نمطية تبدو إطارًا

سطحيًّا للمجتمع الذي يمثل الآخر بالنسبة إليها، وما عليها بعد ذلك إلا أن تبدأ الصراخ والتنديد بهذه الحال، ففي قصيدة (ضباب كثير) و(أيُّ غاب؟!) تمثل النافذة مركز الوعي والكمون في الخدر، وهو الكمون الحَذِر الذي يتأهب لتلقي إكراهات الآخر بالنسبة إليها:

في الضوء

أسأل نفسي: ماذا تُخبئ لي تلك النافذة؟

غريبة أنا في الألفة

لولا أغاني البريد الفارغة.

كان نصيبي من الضباب (كثير)

وينقصني الدليل،

رويدًا رويدًا مشيت في التيه.(٢٤)

أيا سقوطي المستتر، يا الذي تقضم صباي،

وتتركه وراء نوافذ النحيب.

ما المبتغى من نزف الحرف في الفراغ؟

أيُّ تيهٍ هذا؟ وأيُّ غاب؟!(٢٥)

ففي النصين ثمة سقوط ونحيب ونزف بلا جدوى، وعندما يكون الواقع على هذا النحو من الضباب الكثيف والغربة والغاب وتفاقم الأسئلة التي بلا أجوبة منتظرة، فلابد أن يُفضي ذلك إلى المكوث خلف النوافذ، والركون إلى ترقب المجهول، بل إن فقدان الدليل يشي بالدخول في مرحلة التّيه التي تبدو نتيجة منطقية لواقع مبهم.

ثانيًا: التقويض الحاد وانتصار المعرفي:

حينما تستمرئ الذات الشاعرة، وهي معبأة بالوعي، فعلَ الإذعان والتسليم للزومية التستر والحجب، تلك اللزومية التي ينتجها ويرعاها مجتمع ذكوري

أبوي، فإن هذا الاستمراء يترك ترسباتٍ عميقةً تصنع قرارًا من الوعي بألا يكون هناك انهيار، وهنا يأتي الفعل القرائي الثاني، وهو فعل سيميائي، ينسجم مع تقويضية دريدا في النقد، ألا وهو هدم المعمار الصريح لحضور الجسد في ذاكرة الجماعة، وهو هدم إيجابي، ينتصر للجسد حين يكون رمزًا، وهو هدم لبنية العقل البطريركي التي تطمس مكامن الإشراق والوعي في المرأة، غير أن ما حدث عبر نصوص بروين حبيب لم يكن فعلاً نسويًّا خالصًا، بمعنى أنه لم تكن هناك الدعوة الخالصة للإسراف في اللذة، ولا الإفراط في المادية والحسية لجسد ظل مهملاً في خدره المظلم، وإنما بدا فعل التقويض فعلاً معرفيًّا، تعبر فيه المرأة عن وجودها، وإرادتها، حيث منطق الضرورة في أن تأخذ زمام المبادرة ولا تنتظر، ولا ترتقب الخلاص القادم من باب الحلم أو من أية نافذة إجبارية، وإنما ترتكن إلى واقع تكون فيه كما ينبغي أن تكون لا كما تُحب أن تكون؛ لأن هناك فرقًا بين الفعل المحدد بمراعاة النسق الاجتماعي وإثبات الذات النوع وفعل الذات الفرد المطلقة في تحقيق فرديتها من دون مراعاة لتهشم النسق أو المجتمع، وهذا ما قلل استيفاء المتن الشعري إلى النسوية بما هي وعي كلي يجعل الشاعرة تسعى إلى تحطيم الدولة من أجل تحرير سلطة الفرد.

إن الشاعرة وهي على مشارف الفعل، تقف في مفترق الطرق، وآن لها أن تمتلك كلماتها وصوتها:

الآن على مفترق الوقت

تخترق الصلوات، وترمي بجذوة أوردتي للعابرين

هنا تنسل كلماتي كالضوء[٢٦]

وتعلو حدة الفعل درجة متجاوزة القول والكلام، إلى الفعل؛ في قصيدة **(معطف العشب)** حيث تطل بتقويضية حادة، وترصد في مستوى القول والفعل تاء المتكلم لا المتكلمة، وهمزة المضارعة، وفعل الأمر للرجل كي لا يتقاعس

عن فعلِ وجودٍ هو حق أصيل في الحياة، بل هو مبدأ من مبادئ الكون الإنساني، فتعلو الصرخات من ضمير الوعي:

عُد إلى فاتحة الروح؛ منتهى الميلاد
إلى التي منحتك سارية الضوء وزند البحر
أدفعك في الحلم
وأراك مطرًا ونخيلاً
اقترب..
باهت صيف النوارس
معتم وجه النهر
التقاسيم تتلاشى
اقترب ..
واهن عمرك بعدي[٢٧]

وبمثل هذه الجسارة في الوعي بقيمة الأنا، فإنها أنا القيمة والوعي والتكامل، حيث إنها في الغياب يصبح الآخر لا شيء (واهن عمرك بعدي) حيث لا مجال للإقصاء أو **المحو** لأي فعل يمثل **الخطّ** في العلاقة التي تحكم (الأنا والآخر) و (الأنثوية والذكورية).

والشاعرة بهذا الحضور الذي يركن إلى تقويض التصور العام والنمط والقولبة الجامدة، فإنها؛ أي الشاعرة، تقدم نموذجًا غير كامل الحضور أو التماثل في نقد الأنوثة كالذي قدمه نزار قباني؛ أي الشاعر، في نقد الذكورة عبر (تنازل الأنا مقابل إعلاء الآخر) أو (الشاعر مساندًا المرأة) الذي جسده شعرًا ووعيًا مغايرًا عن النمط السائد في حينه[٢٨] ، ولربما يعود السبب في ذلك إلى ما تجلى في نصوص الشاعرة من إلحاح دائم لتأكيد أن مجابهة التصور النسقي السائد فعل جبر واختيار في ظل مجتمع أتاح هيمنة الآخر في خطاب ذكوري،

وبات عليها بوصفها الأنا أن تؤكد أن لا مجال لكل ما يهمش المرأة، وهو ما يفسر ارتفاع حدة التأكيد في نصٍّ من نصوصها لا يجعلها تفي بالكلية بنموذج مماثل للنموذج النزاري[٢٩] في نوعها الأنثوي، حيث بدا ذلك في سطرين شعريين من قصيدة (تقاسيم كولا):

الوحدة فسحةُ الغزو وعدوُّ الهزيمة

الغيابُ ينهبُ الكتابةَ ويقرأ الخطيئة[٣٠]

ثم تعود أدراجها لتقر بالغياب والعجز والصمت؛ لأن إدانة الغياب الذي طال فنهب الكتابة وقرأ الخطيئة فعل إرادي وجبري في آن يعبر عن نقد الأنوثة؛ لأن الكتابة ترادف الوجود، والخطيئة خطيئة الصمت، وآن لهذا العجز أن يغادرها؛ لتعيد ما نُهب منها، كي لا تقترف خطيئة العجز مرة ثانية؛ فالغياب غياب الوجود، والكتابة هي الوجود الحقيقي:

لا عزلة في هذا المساء

وأنت تتنامى في هذا الجسد المكتسي هدوء الخيبة.

الغياب ينهب الكتابة ويقرأ الخطيئة.

يغادرني طفل

كان يسكنني في لظى الندم

ما لمستُه وانزوى عصفورًا يرفرف في حرقة صمتي[٣١].

ثمة نصوص شعرية كثيرة، يبدو فيها هذا التقويض مرتبكًا وممثلاً في مظاهر التحدي والفعل على المستوى المعرفي فحسب وإن تراجع على المستوى السياقي المجتمعي، فتدعو كثيرًا إلى امتلاك الإرادة، وإلا بدت الذات الأنثى كائنًا مشوهًا وغريبًا:

اترك مرفقي،

اتركني،

أمرّ إلى فؤادي

.....

لا وجه لي،

لا اسم،

لا وطن يلمّ أغنيتي[٣٢].

يبدو أن التقويض بالنسبة إلى الشاعرة معنيٌّ بالسائد والنسق والنمط المقولب في تصورات تحدد المرأة وتقيد فعلها وحضورها، وأما إذ تعلق الأمر بالرجل الذي هو آخر، يتوارى فعل التقويض لتبدو المرأة صوتًا أنثويًّا تعيش المرأةُ فيه حالةَ يُتْمٍ إذا غادرها صوت الذكورة/الآخر في حياتها، فتقترب من حد **التماهي** به حين استحضاره.

لماذا كلما هربت أزهارك

وتوارى الضوء

تقمصتُ العتمة،

وأحببتُها

أيها القلب،

لمن تدّخر كل هذا اليُتم[٣٣].

ووفق تصور سيجموند فرويد (١٨٥٩-١٩٣٩) لم يكن توظيف الجسد الممثل للأنا مؤديًا فعل التماهي في الآخر الرجل بالمعنى النفسي المحدد؛ لأن التماهي يفترض أن يكون موضوع التماهي غرضًا مفقودًا يدعو إلى إزاحة الآخر والحلول محله، أو على الأقل يصبح مثله[٣٤]، ولكن الأمر في تماهي الشاعرة محدد في استخراجها من اليتم، أو في رد الذات المستلبة بفعل نسق تصوري مهيمن.

إننا بإزاء تقويض مرتبك على مستوى الخطاب، عبّرت عنه تلك الازدواجية في تبيان تفاصيل الجسد؛ فالقلب مقرونٌ باليتم، والمِرفق مؤهلٌ دائمًا للقيد والمسك والقبض عليه (اترك مرفقي) والجسد يكتسي بالهدوء تارة والخيبة تارة ثانية، والريبة تارة ثالثة، والأنوثة التي هي (الجزء) في حاجة إلى الذكور كي تصير (الكل)، وهذ كلها استعارات وترميزات تعزز هذا الثبات إذا كان المقام مقام مواجهة النسق، وتعزز التوتر والإدانة للأنوثة التي تتواجه مع الذكورة.

ثالثًا: أزمة الخطاب والهوية الاستعارية

إن الجسد، بوصفه فكرة تمتزج فيها مفاهيم الحياة والموت، والوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور، فإنه يقف في مقام المقابلة أمام الروح والنفس والعقل، ولعل الثقافة العربية كانت واضحة في جانبها اللغوي إذ جعلت مصطلح الجسد لا يطلق إلا على من ذي عقل، وهو الإنسان على حد ما ذكره الجرجاني[٣٥]، وهو ما كان فضاء معرفيّا للشاعرة كي تراوح أفكارها، وتستحضر مقولات المجتمع، وتدخل معها في سياقات التحاور والتماثل؛ لتصنع منها أدوات خطاب تعبر عنه بنية استعارية شعرية.

وفي هذا السياق تقدم نصوص الشاعرة خطابات شتى، وليس خطابًا كليًّا ينسجم والتصور المعرفي الثقافي الذي ترتضيه، فالعنونة والاستهلالات الدلالية تكشف عن هذا التنوع في الخطابات لا التعدد، ففي الوقت الذي تدون ملفًا كاملاً تحت عنوان (في فحولة الضوء) تواجه القارئ بنصوص تؤكد العتمة والغربة والليل والظلام والصمت والعجز واليتم ... إلخ، ولعل هذا ما يكون مؤديًا إلى رصد جملة من الخطابات المرتبطة بالهوية، منها ما يأتي:

- **خطاب الهوية المشتتة:** تبقى في شعر بروين حبيب، معالم لخطاب الهوية وكأنه متأرجح بين هويات متنوعة؛ إذ لم تقدم هوية متماسكة، ذات خطاب واحد؛ فهي تارة تقدم هوية مشتتة لا تستقر على طبيعة، أو حقيقة حول ذاتها، وحول إقصائها، حول جسدها؛ ففي الوقت الذي تعلن فيها قدرًا من

التحدي للذكورة نكتشف أنها تعطي نصوصًا شعرية في غاية الارتباك، عبر خطاب (الإيجو) المستمر، والمثول أمام المرآة، تلك التي أعطتها ظهرها، في إشارة إلى عنوان ديوانها الثاني (أعطيت المرآة ظهري) مما قد يشي بتحقق كامل وهوية حقيقة انفصلت عن الآخر انتصارًا وقوة، لكنها كثيرًا ما تتردد في تبيان وضعيتها الحاصلة:

من أنا تلك التي تطوف

غريبة

في عتمة الحكاية؟

أمشي

وأتبعني بلا شق في جدار، ولا نجمة في سماء بعيدة

من أنا في المدينة،

من أنا في سريري[٣٦]

- **خطاب الهوية المحققة:** وهو ما قد اتضح في فعل التقويض الحاد؛ إذ بدت هويتها هوية وجود بالفعل، لا وجود بالقوة، وفيه عُطلت المدركات الحسية للجسد لصالح الجسد الثقافي، الذي يعد الأكثر أمانًا، إذ لا صوت يعلو على صوت الوجود المعرفي، ولم تكن علاقة النصوص المكتوبة في هذا السياق وكأن الجسد المتحقق فعلاً هو (جسد النص)[٣٧]، أو جسد اللغة بما تمثله من لعبة مراوغة وغواية على مستوى الكلمات والتعبيرات، حين تجترح بياض الصفحة وتخط وجودها. وكأنها تشي برغبة إثبات الوجود وحماية كيانها من التلاشي.

- **خطاب الهوية المؤجلة:** وفيه بدت الهوية تحن إلى المربع الأول، والعودة إلى البدايات، فقدمت خطاب المرأة التابع، المرأة المطيع، في حرص تام على أنها مفتتح الأمان وموطن الوجود؛ حتى لا تؤكد اغتراب الجسد بين

وحشة الأنا وتوحش الآخر النسقي في اصطدامها به؛ فمازال مفتاح الباب في يده، والمبادرة ملكه هو، وهذا هو الخطاب المؤجل من هويتها:

وحدي أصافح باب بيتي
في المساء؛ لأتهجى العزلة
في واو اللغة والأنوثة
نون الرحمة عند الصوفيين
هناك كلما ينتهي اسمي
يبدأ صرير الألم في سعة الروح
أهمس ونفسي الوحيدة: ليته،
كان يملك مفتاح هذا الباب
يفاجئني غدًا بباقة الغيم
أول الضوء[٣٨].

ولا يعني عدم تقديم خطاب كلي منسجم أن هناك خرقًا في ماهية الفعل الإبداعي لديها؛ إذ الأمر يكاد يكون ميسمًا تتسم به التجربة الشعرية الحديثة في جانبها الحداثي، وبما تقوم عليه من مبادئ ممثلة في التشظي والبعثرة، بالإضافة إلى أن الذات في مواجهتها بالعالم لم تعد تنشغل كثيرًا بالسرديات الكبرى والقضايا الكلية؛ فالذات نبع أولي في تقديم التجربة الفنية، وهذا النبع بطبيعته لا ينضب، ويقوم على الانقسام الذاتي؛ لأن الذات معبأة بفيض هائل من الرغبات التي لا تهدأ ولا تتوقف.

* *

الهوامش:

(١) ميشيل فوكو، المعرفة والسّلطة، مركز الإنماء القومي، ط ١ بيروت ١٩٩٢، ص ٨٤.

(٢) عبد الرّحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ط١ ج٢ ص ٦٣٤.

(٣) راجع مقدمة سعيد بنكراد في كتابه (سيميائية الصورة الإشهارية) أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص (١٤- ٢٩)

(٤) لعل هذا يرد على التساؤلات التي أوردها د.يوسف تيبس حول معنى أن يكون الجسد مغيبًا، ومعنى أن يكون حاضرًا في ظل هذه التغيرات، أو في ظل تطور مفهوم الجسد عبر المذاهب الفلسفية... راجع دراسته (تطور مفهوم الجسد) عالم الفكر، عدد ٤، المجلد ٥٧، ٢٠٠٩م، ص ٣٩، و٤٧، و٧٥.

(٥) مثلت الحركة النسوية مجموعة من الكاتبات، اللائي تشبثن بدحض كل الدعاوي التي تثبت تميزًا ذكوريًّا؛ مما جعل الأمر قابلاً لأن يحمل جنوحًا ذاتيًّا شديدًا، عبرت عنه الرغبة في دحض الحجة الذكورية التي قدمها أبولو حول أن الأم ليست سبب وجود طفلها، فضلاً عما عبرت عنه الكاتبة المسرحية ذائعة الصيت الفرنسية مارجريت دورا (١٩١٤- ١٩٩٦) من الإعلان بأنه على الرجال أن يتعلموا الصمت؛ حتى يفسحوا المجال للنساء كي يقدمن تفسيراتهن الخاصة للأحداث، وأيضًا ما قامت به توريل موي (١٩٥٣-...) حين أعلنت بأنها كانت تود أن تتبنى الموقف الثالث من مواقف النقد في إطار ما بعد الحركة النسائية (أولاً: المساواة بين الرجل والمرأة- ثانيًا: رفض المساواة بينهما وتأكيد تفرد المرأة- ثالثًا: رفض الفصل التام بينهما) لكنها رأت أن هذا يعرضها لخطر إنهاء المعركة، وعلى حد قولها: "إذا لم يكن لنا أعداء، فما حاجتنا إذن إلى الأصدقاء؟!" ويضاف إلى هذا ما زعمته ماري إيجلتون (١٩٤٩-...)، في كتابها "النظرية الأدبية النسوية" من أنها أثبتت، وبصورة خاطئة، أن النساء أدنى من الرجال، وليس من المستغرب أن نلتزم الحذر". يمكننا مراجعة:

Mary Eaglton: Feminist Literary Theory, Blackwel, Cambridge, UK,١٩٨٦, p ١٥١.

(٦) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٥-٣٦.

(٧) راجع: عزالعرب لحكيم بناني: (الجسم والجسد والهوية الذاتية) مجلة عالم الفكر، العدد ٤، المجلد ٥٧، ٢٠٠٩، ص ١١٧.

(٨) راجع الفصل الأول (أثر التغير الاجتماعي والاقتصادي) من كتابه القصة القصيرة في الخليج العربين إبراهيم غلوم، مركز دراسات الخليج العربي، ١٩٩٠.

(٩) راجع ما كتبه محمد الرميحي حول (الإعلام والهوية الثقافية للمجتمع العربي في الخليج) وكذلك كتابات محمد جابر الأنصاري، ومحمد المطوع، وكذلك مناقشة محمد كافود لكل هذه الآراء في كتابه (إشكالية الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة) دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٩٩٦م.

(١٠) پروين حبيب، شاعرة وإعلامية بحرينية، ولدت في المنامة، وتلقت تعليمها الابتدائي والثانوي في مدارس البحرين، ثم نالت درجة البكالوريوس في الأدب العربي، وحصلت على درجتي الماجستير والدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، وصدرت لها دراسة نقدية بعنوان (تقنيات التعبير في شعر نزار قباني- ١٩٩٩) وقدمت عملين شعريين، هما: "رجولتك الخائفة طفولتي الورقية- ٢٠٠١" و"أعطيت المرآة ظهري- ٢٠٠٩" ثم جمعتهما في عمل واحد "الفراشة- أكتوبر ٢٠١٢" بعد أن أضافت بضع نصوص شعرية جديدة، ولها العديد من المشاركات في ملاحق الثقافية والصحف والمجالات الأدبية وهي مذيعة ومعدة برامج إذاعية وتلفزيونية منذ عام ١٩٨٨، وهي في كل هذا تحرص على أن تقدم نفسها شاعرة تمتلك مخزوناً ثقافيًّا موسومًا بخصوصية النوع انطلاقًا من التوغل المتأني في أناها، من أجل اقتحام خطاب الذكورة بوعي دال على القيمة وعلى الحياة.

(١١) السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٣٠٩. ولا يعني هذا بالطبع استحالة إنتاج دلالة جديدة أو استعارة جديدة، فلقد فصّل إيكو القول حول الاستعارة الفجرية المبتكرة، والاستعارة المنطفئة وغيرهما، لكن ما يهمنا هو تأكيد وجود السياق الثقافي في إنتاج الاستعارة؛ ومن ثم إنتاج الدلالة التي يطوعها المبدع في خطابه.. راجع ما أورده إيكو في المرجع نفسه (السيميائية وفلسفة اللغة) من ص ٣٠٨ إلى ص ٣١٢.

(١٢) بغية هدم المركزية الغربية، لا يرى دريدا أن مشروعه مرتبط بالهدمية والعدمية، فهو عمل إيجابي، وقراءة تقويضية مزدوجة؛ تبدأ بدراسة النص دراسة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة، ثم تعود لتقوّض ما انتهت إليه عبر قراءة معاكسة، تستهدف إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه، رافضًا التمركز المنطقي للفكر الغربي،

الذي يميز العقل على الجسد، والرجل على المرأة، والذات على الآخر ... راجع مصطلح التقويضية في كتاب (دليل الناقد الأدبي) لميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٧، ص ١٠٧- ١١١.

(١٣) قصيدة: المسافرة، ص ٢٤.

(١٤) المصدر السابق، ص ٢٤.

(١٥) قصيدة: في بهجة أتوسدك، ص ٢٨.

(١٦) راجع الفرق بين نموذج الشروط الضرورية والكافية الأرسطي، ومفهوم الأنموذجي في كتاب (علم دلالة الأنموذج: الفئات والمعنى المعجمي) للعالم اللساني جورج كلبير، ترجمة: ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٣م. وحول المعاني المعجمية، راجع المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣، الجزء الأول، د.ت، ص ٢٢٨.

(١٧) قصيدة: رهبة الظمأ، ص ٢٩.

(١٨) الخِدْرُ: خشبات تنصب فوق قَتَبِ البعير مستورة بثوب، وهو الهَوْدَجُ. راجع لسان العرب، مجلد٤، ص٢٣١.

(١٩) قصيدة: شيء بارق، ص ٣٩. وتتكرر ثيمة الحلم كثيرًا في إشارات مؤكدة بذخ الاتكاء على الحلم في كثير من القصائد؛ ففي قصيدة وحشة مدججة تؤكد: بالضجر، على حافة الحلم، أنتظرك.

(٢٠) راجع: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الرابع، ١٣٧٤هـ-١٩٥٥، مادة (خدر) ص(٢٣٠-٢٣٤).

(٢١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول، ١٩٨٢، ص ٥٢٥- ٥٢٦.

(٢٢) المرجع السابق، ص٥٢٥- ٥٢٦ (بتصرف).

(٢٣) الفراشة: قصيدة (ليلة رأس السنة) ص١٢٣.

(٢٤) الفراشة، قصيدة: ضباب كثير، ص١١٦.

(٢٥) رجولتك الخائفة طفولتي الورقية؛ قصيدة: أيُّ غاب؟!، ص٥٧.

(٢٦) قصيدة: ثمة وقت، ص ٦٠.

(٢٧) قصيدة: معطف العشب: ص ٥٦- ٥٧.

(٢٨) راجع ما كتبته نادية هناوي في كتابها (الجسدنة بين المحو والخط: مقاربات في النقد الثقافي) دار الرافدين، بيروت، ٢٠١٦، ص٥٩-٩٨ (المبحث الثاني في الفصل الأول: الانفلات من المنظومة الذكورية: التنازل مهيمناً شعريًّا عند نزار قباني).

(٢٩) المقصود نزار قباني بوصفه نموذجًا للمحاكاة والتماثل في نوعها، إذ كثيرًا ما أشارت الكاتبة في حواراتها إلى مدى تأثرها بنزار في مراحل بدايتها، فضلاً عن أن لها كتابًا نقديًّا أظهرت فيه هذا الجانب هو (تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩).

(٣٠) رجولتك الخائفة طفولتي الورقية؛ قصيدة: تقاسيم كولا، ص٤٥-٤٦.

(٣١) قصيدة: تقاسيم كاولا، ص ٦١.

(٣٢) قصيدة: الغريبة، ص ٧٢- ٧٣.

(٣٣) الفراشة: قصيدة (وعود الدخان) ص١٠٦.

(٣٤) راجع: عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة؛ من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٤، ١٩٦-٢٠٢.

(٣٥) حول هذا المعنى راجع ما كتب عن الجسد في الثقافة العربية لغة واصطلاحًا في الفصل الأول من كتاب (فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه) لهجران عبدالإله أحمد الصالحي، دار الفرقد للطباعة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠١٤، ص١٩-٣٤ (بتصرف).

(٣٦) قصيدة: في ذكرى المطر: مطر مطر، ص ٨٧-٨٨.

(٣٧) راجع ما كتبته هدى بحروني عن (الجسد والنص ولعبة الغواية) في كتاب: شعرية الجسد، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٦، ص٥٢-٥٣.

(٣٨) مفتتح الفراشة: ص ٩.

* * *