الجسد: كيمياء الأنوثة المتسامي
((تحولات البنية الكبرى في الشعر النسوي وعلاقتها بمنابع التوليد))

الكلمات المفتاحية :الجسد ، الانثوي (النسوي) ، الثقافة

البحث مستل من رسالة ماجستير

أنسام عبد حسن **أ.م. د خالد سهر محي**

الجامعة المستنصرية /كلية التربية

Roosmorning1990@gmail.com Drkhalidsahar@ yahoo.com

الملخص

تقوم هذه الدراسة على أساس تتبع بنية الجسد في النص النسوي الشعري بوصفه بنية تكوينية كبرى في النص، وذلك استناداً إلى افتراض منهجي أساسي يرى بأنَّ دراسة أي بنية لا يمكن أن تتم إلا من خلال النظر إليها في إطار تحولاتها ومن خلال تعالقاتها السابقة واللاحقة، بحيث تكون النظرة للبنية نظرة كلية متحركة وليست جزئية وثابتة، ولهذا فإنَّ البحث فيما أنتج هذه البنيات من مقولاتٍ وبنىً ذهنية حكمت توليدها داخل الثقافة ضروري، لأنَّ ذلك يقي البحثَ من الانقطاع عن المضامين الحقيقية التي تقف وراء تكوين البنية.

المقدمة

يعد الجسد من القضايا المركزية في النص النسوي عموماً وفي الشعري خصوصاً وتعود أهميته إلى ارتباطه بقضية الوجود الأنثوي، وبالمساحة الايديولوجية التي بنيت فوقها صورته الإضطهادية، والسمة الأولى لهذه القضية أنَّها تتمُّ حول الجسد وبه ومن خلاله، وربما تتزايد أهمية وإشكالية الجسد الأنثوي عند النظر إلى المسألة من أبعادٍ مختلفة. وذلك لشدة التداخل بين القضايا المركزية، وشدة ترابطها الحيوي مع الجسد، وهذا يعود إلى طبيعة الجسد ذاته، حيث يمثل عنصراً مخترِقاً ومخترَقاً وقائماً في كل الاتجاهات(١).

الجسد الأنثوي، هو كيمياء وجودية، ليس ـ فقط ـ لأنَّه جزءٌ من الكيان الإنساني ويمثل حضوراً ثابتاً في الفعل الإنساني والإجتماعي، أو إنَّه جزءٌ أساسي من العلاقة بين الرجل والمرأة إنَّما لأنَّه ـ أيضاً ـ متعلق وجودياً بوجود المرأة الثقافي، ويمثل أحد المكونات الأساسية في تكوينها ثقافياً من قبل الآخر، لذلك يمثل حضوراً عالي القيمة في تكوين الثقافة الذكورية وذهنيتها، ويؤطر بشكل جلي إنتاجها على الأصعدة كافة، فضلاً عن إنَّ هذه

الثقافة ذاتها ترتبط بتبعات وجذور انثروبولوجية أثرت بشكل عميق في صورته على مرّ التحولات الثقافية.

وقد كان تعامل الأدبيات الثقافية مع الجسد الأنثوي على أساس موقعي وقيمي، سبباً رئيساً في الحضور الجسدي في النصوص النسوية، لأنَّه يمثل تأريخها الذي تتناسل قضيتها من خلاله وعلى هذا الأساس يكون النظر إلى بنية الجسد في هذا النص خارج إطار تأريخه التكويني، نظراً قاصراً، لأنَّ قطع الجذور يؤدي إلى قطع في النتائج.

أولاً: تحولات الجسد: بين البنية الذهنية للمجموع و اشتغالات السلطة

إنَّ أبرز ما يميز مفهوم الجسد في الثقافة العربية، أنّه غالباً ما ينحسر في دلالات ما هو إنساني وعاقل، وما يخص الإنسان من خلق الأرض، فهو يجمع داخله دلالة الخلق الإنساني وكل ما يخص وجوده الأرضي[٢]. فإنّه لا يخرج عن كونه مفهوماً يدل على المكون المادي الحامل للروح والوعي، والذي يجسد من خلال وجوده وجود هذين العنصرين، الذين يمثلان جوهر الوجود الإنساني في الثقافة العربية[٣]. وقد دار أغلب التنظير النقدي والثقافي حول تعريفات ترى في الجسد بأنّه الجزء البشري الذي لا يخرج من فاعلية ما هو مادي بيولوجي

بينما تقل نسبة التفكير فيما يحمله هذا المكون من فاعلية، ودور فاعل في التكوين الإنساني ومراحل تطور الوعي الإنساني[٤].

تعود هذه الطريقة في التفكير حول الجسد، إلى مسألة تعتبر جوهرية في الثقافات عموماً والثقافة العربية خصوصاً، وهي مسألة ثنائية (الجسد/ الروح) و (الجسد / العقل) فقد تولت الذهنية العربية النظر إلى هذه الثنائيات على أساس التفريق ووضع مسافات بينها ولم تنظر إليها من ناحية تفاعلها، فتم التركيز على الفروق بدل النظر إلى ما يجمعها ويسهم في وجودها وجوداً واحداً هو الوجود الإنساني.

إنَّ مسألة وضع مسافة بين الجسد والروح أو بين الجسد والوعي، هي مسألة ليست وليدة النظرة الإسلامية داخل ذهنية العربي، لأنَّ هذه الذهنية لم تكن صافية تماماً عند دخول الفكر الإسلامي، فهي تنتمي إلى مرجعيات ذهنية وثقافية حاكمة لأطر تصوراتها وتفكيرها، وخطوط نسقية عميقة أسهمت فاعليتها وتأثيرها الراسخ في هذه الذهنية على ترسيخ وتنظيم كل هذه الفلسفات الإسلامية التفسيرية التي انبنت على أساسات قرآنية ربما لا تمت بصلة

لحقيقتها أو أنّها بعيدة عن ادراكيتها واهداف وجودها، فضلاً عن ذلك نلاحظ أنّ هذه المسألة لا تخص التفكير الإسلامي ، إنَّما هي مسألة تنسحب على جل الثقافات ورؤيتها حول الإنسان، مما يشعر بأنّها رؤية أنتجتها جذور مفاهيمية أولى انحدرت منها كل الثقافات، أي إلى ما قبل تشكل الوعي الإنساني وفلسفته.

وقد تمَّ تقييم كلٍ من الرجل والمرأة على أساس هذه الثنائية، فكانت المرأة قيمة جسدية بسبب ما تمتلكه من قوة اخصاب وتوالد فضلاً عن مكامن الجمال اللا متناهي التي تحتويها، وكان الرجل قيمة عقلية، بسبب ما يمتلكه من قدرة على تفعيل ذلك الإخصاب وكما تعطي الروح أو العقل المعنى الوجودي للجسد، فإنّ الرجل هو من يعطي ويشكل المعنى الوجودي للمرأة، وعلى هذا الأساس، كان انتاج بنية الجسد داخل النص النسوي قائماً على أساس تحولات حادة جداً داخل بنية العلاقات النصية، وذلك يعود إلى أنَّ الجسد لم ينتج من خلال هذه العلاقات فقط، إنما أُنتجت العلاقات على أساسه أيضاً، فإنَّ بنيتي الجسد والجنس بنيتان تمثلان أحد مكونات القضية، وهما عابرتان للوجود العلاقاتي النصي، وتعتبران أحد سمات تكوينه، لأنّهما جزءٌ من تأريخه الذي قام النص على أساسه، وهما بؤرة القضية مجتمعه.

وعند العبور من الوجود النصي، نحو التأريخ النصي، نجد بأنَّ موقع الجسد الأنثوي في الثقافة العربية، متشكل في الأساس من خلال ما يمثل هذه الثقافة من ابداع، لأنّه عبّر من خلال علاقاته النصية وتشكيلاته الإبداعية عن أعلى درجة من صورة التفكير الذهني الذي تقوم على أساسه قيمة الجسد داخل الذهن، والتي يعتبر حال الجسد على الواقع وما يبنى من ممارسات وتصورات وجودية، صورة ناتجة عن التماثل والتناسل مع هذه الذهنية.

وقد بني الجسد في النص القديم داخل بنية كبرى هي "النسيب" الذي يعتبر جزءاً من رحلة تكوينية أكبر تمارسها الذات العربية داخل القصيدة، تحمل ترابطاً داخلياً من حيث كونها معبراً عن ذهنية الذات ووجودها، ذلك على الرغم من التكرار والنمطية التي جعلتها تبدو وكأنها شكل متوارث من حيث الموضوعات والأدوات، والنسيب ذاته يتضمن عدداً من المراحل جلها يقوم على أساس الجسد بطريقة أو أخرى لكن حضور الجسد صراحة يكون بعد مسيرة من التذكر أو وصف ألم الفراق ثم السعي نحو الوصول إلى تلك الحبيبة التي تتمثل جسديا في النص(٥).

أما أبرز ما يلاحظ على هذا الجسد، هو ارتباطه داخل علاقات القصيدة باتجاه وظيفي واحد هو الجنس، حيث تؤطره هذه الوظيفة داخل موقع وفضاء الفاعلية القدسي والإلهي. فتعمد ثنائية (الجنس/الألوهة)، إلى بناء بنية النص الأكبر وهي بنية (الفتنة الأنثوية).

ـ غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحلُ
كأنّ مشيتها من بيت جارتهـــا مـــر السحابـــة لا ريـث ولا عجل
تسمع للحلي وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريـــح عشـــرقٌ زجـلُ
يكاد يصرعها ـ لولا تشددها ـ إذا تقوم إلـــى جارتـــها الكســـل
إذا تعالج قرنا ساعة فتـــرت واهـــتزّ منها ذنـوب المتن والكـفلُ
صفر الوشاح ملئ الدرع بهكنةً إذا تأتي يكـاد الخصر ينـــخـــزلُ
أأن رأت رجلاً أعشى أضرّ بـــه ريب المنـــون ودهرٌ مفـــنِدٌ خبلُ
نعم الضجيع غداة الدجن يصرعها للـذة الـــمرء لا جـــافٍ ولا تـــفلُ
هركولـــةٌ فنـــــقٌ درمٌ مرافقهـــا كأن أخمـــصها بالـــشوك منتـــعلُ
ما روضةٌ من رياض الحزن معشبةٌ خضراء جـــاد علـــيها مسبلٌ هطلُ
يضاحك الشمس منها كوكبٌ شرقٌ مؤزَّرٌ بعميم النـــبت مكـــتهلُ
يوماً بأطيب منها نشرَ رائحةٍ ولا بأحسن منها إذا دنا الأصل[٦].

فالنص الجاهلي يقوم في عمومه على أساس معادلة الفاعل والمفعول، حيث يكون الرجل في موقع الفاعل والمنتج الصوري لكل صيغ الفعل داخل النص، بينما تكون الأنثى هي المفعول به الذي يصنع على أساسه الفعل ومن خلاله، فتتميز بنية الرجل بأنّها بنية فعل، فغالباً لا يأخذ الرجل داخل النص موقعاً مادياً وملموساً، إنَّما يتم حضوره من خلال فاعليته وقدرته على السيطرة على الآخر الأنثوي الذي يكون حضوره على العكس من ذلك حضوراً جسدياً ليس له أي فاعلية لأنّ فاعليته تتم من خلال ما يصوغه الآخر من خلاله.

وتعمل فاعلية الرجل على تصنيع الجسد الأنثوي وخلقه عبر تفصيله إلى أجسادٍ عدَّة، من خلال إدخاله في منظومة عميقة من الأوصاف المثالية، لأنّ المثالية توفر امكانية رفع الفاعلية لتصبح فوق مادية، فيتشكل ذلك نصياً على إنّه نقل للجسد الأنثوي من نقطة المادة والواقع الملموس إلى نقطة المثال والفضاء اللاملموس، إلا أنَّ ذلك في حقيقته هو تفعيل للنقل الذكوري عبر الجسد الأنثوي، وبالمقابل يعمل ربط الجسد الأنثوي بالواقع والمثال في

الوقت ذاته، على إبقائه في داخل دائرة التناقض الانتمائي التي ينشأ منها. أما فاعلية هذا الجسد، فيتم تصنيعها على أساس الحركة بالدرجة الأولى، لتبنى بناء تأثيريا وليس فعليا على الحقيقة يعتمد على الفاعلية الإخصابية، حيث يعمد النص إلى تشكيل الجسد على أنه "جسد متحرك" بكامل فاعليته، أما أكبر الوسائل طغيانا في تقديم هذه الصورة هي الصوت، حيث تبنى الصورة بناءً صوتيا، داخل صورة "حركية بصرية"(٧). فنلاحظ بأنَّ تقنيات الاحساس والتحسس الأخرى، غالباً ما تكون منخفضة التفعيل، أو إنّها تنتج من داخل بنية الحركة وترجع مرجعيا إلى أجزائها، وليس إلى الاحساس العاطفي أو الرغبوي. فالشاعر الجاهلي يركز غالباً على الحركة، ليصورها جزئية وكلية، فهي حركة الأعضاء المرتجة وهي حركة الجسد الكلي المثقل بالاهتزاز، والصورتان تعودان إلى عامل التضخيم الجسدي والخصوبة والسمنة التي تدل عليها(٨).

ـ وإذ هي تمشي كمشي النزيف يصرعه في الكثيب البــهر
برهرهةٌ، رؤدةٌ، رخصـــــةٌ كخرعوبة البـانة المنفطـــر
فتور القيـــام، قطيع الكـ لام، تفتر عن ذي غروب خصر(٩).

فالنص يعتمد كليا على عاملي الخصوبة والحركة، اللذين يقدمان المرأة صورةً حية خصبة ولكنها في كلتا الحالتين، تعتمد المادية الجسدية، ويبني النص حركيتها على أساس صورة المرأة اللامتحكمة بما هو متحرك منها، فهي تمشي "كمشي النزيف"، حيث يصور حركتها في الرمال وكأنها متأرجحة من غير الممكن السيطرة على تنظيمها، بسبب سمنتها وضخامة أعضائها فهي خصبة بكل معاني الخصوبة، لدى هذا العربي "كخرعوبة البانة المنفطر"، أي كأنها غصن بانٌ انفصل عن أمه لشدة ما حمله من عوامل النضوج واليرعان، فأصبح منكسراً من شدة حمولته يتمايل بسببها، ولذلك هي ثقيلة بكل تحركاتها وليس في مشيتها فقط(١٠).

وأبرز ما يلاحظ على هذه الحركية، أنها تعمد إلى تصدير طابعين جسديين للمرأة وصورتها، وهما الليونة والتمايل، إلا أنّ الليونة لا تصنع بوصفها عاملاً معنوياً أو فعلياً تنتجه المرأة بوصفه إحساساً معنوياً، إنما هي فاعلية جسدية تنتج من خلال الجسد الحركي، فعامل التأرجح الذي تصنع في إطاره حركة الجسد، يجعله مختل النظام ولين الانتظام، لذلك

يتمايل بشكل اهتزازي وكأنه ينبئ عن عدم استقرار وتضخم غير مسيطر عليه لا في جزئياته ولا في كليته.

وبهذا تكون البنيتان الرئيسيتان في النص وهما الرجل والمرأة مصنوعتين على نحو اختلافي وغير متماثل إنما متضايف. فبينما تتشكل المرأة في إطار من الليونة والتمايل والانتشار النصي، ينبني الرجل داخل إطار من القوة والتمركز والاندفاع. فالتضخيم والتقديس القائمان على التأرجح والاهتزاز، يصنعان من الأنوثة بنية فضفاضة ومنتشرة، فتكون قابلة للاختراق والدخول إليها من قبل البنية الذكورية التي تتبنى داخل قوة مادية فاعلة وهي من تصنع وتخلق ليونة الأنثى وتعمل على تهيئتها للاختراق، وبالمقابل تشكل هذه الفضاضة عامل استفزاز للآخر، بوصفها بنية مغرية بسبب عدم استقرارها، وتسحبه نحوها بسبب اغرائها الذي تصنعه اختلافيتها عنه.

ـ وسبتك حين تبسمت بين الأريكة والستارة
بقوامها الحسن الذي جمع المدادة والجهارة
كتميل النشوان تر فل في البقيرة والإزارة
وبجيد مغزلة إلى وجهٍ تزينه النضارة
ومها ترف غروبه يشفي المتيم ذا الحرارة
كذرى منور اقحوا ن، قد تسامق في قراره
وغدائر سود ... على كفل تزينه الوشارة
وأرتك كفّاً في الخضا ب، وساعدا مثل الجبارة(١١).

فالتبسم بين الأريكة والستارة أعطى للمرأة حضوراً مثيرا ويدور على عدم الاستقرار بين الخفاء والظهور، ثم يبقى النص في إطار هذه الحركية من خلال ما يصنعه من مضامين للخصوبة والتضخيم، فتولد أوصاف المرأة من داخل بنية النص.

وتبدو هذه الفضاضة والتراخي واضحة أيضاً على صعيد الصناعة النصية، فصورة المرأة ثقافياً هي بنيةٌ ذهنية تصنع من قبل الرجل، ويتمُّ العمل على تشكيلها بوصفها صوراً متعددة ومتناثرة ينثرها الشاعر على سطح النص، ولذلك فإنَّ أغلب الأوصاف والصور تتشكل من صور وأوصاف صغرى تعتمد مبدأ التراكم الصوري فوق بعضها، ومن خلال ذلك يعمد الذكر إلى خلق الأوصاف والسيطرة على توالدها، بينما تبقى بنيته هو بنية صانع يقف

بوصفه هو الذي يتولى حقن التمثال المقدس الذي يشكله بالحياة، ويمنح أوصافه وجوداً شكليا وحركيا.

وترتبط هذه الفضاضة بصناعة عاملين في النص، هما العلاقة الجنسية التي تبنى على أساس هذا الجسد، وسمة الخمر والعطر والضوء والماء وارتباطها بالفضاضة والتراخي من ناحية وبالعملية الجنسية ذاتها من ناحية أُخرى، فهما عاملان مترابطان، فتنشأ العلاقة الجنسية وشكلها القيمي داخل النص، في كونها هدفا نصيا يسعى نحو الوصول إليه، وليس وسيلة يتم الانتقال من خلالها إلى هدف آخر، وينبني مفهومها عن طريق الأوصاف المثالية التي تصاغ حول الجسد ووجوده الجزئي في النص، بينما تغيب التفاصيل الدقيقة عن العلاقة الجنسية، ليحضر بدلا منها الوصف الكثيف والمصعد للتفاصيل الجسدية للمرأة.

ـ ولقد دخلت على الفتـــا ة الخـــدر في اليـــوم المطـــير
الكاعب الحسناء تـــر فـــل، في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت مشي القـــطاة إلى الغديـــر(١٢).

فالعلاقة هنا تبدو على شيء من التفكك، وعدم التكافؤ، فضلاً عن إنَّها تبنى في إطار جوٍ من اللهو والاحتفال السلطوي على الآخر، فقوة الرجل لا تُقدم سوى ببنيتي الظفر بالحبيبة البعيدة والمعتقة في الخدر، فهو يفخر بنفسه وقدرتها في الوصول نحوها ثم ينبني البيت الثالث للفخر بما تم الحصول عليه من غنيمة، فهي "كاعب حسناء"، ثم تتبني على أساس قوة محمول هذه الغنيمة وعلو سعرها وقيمتها المادية، قوة الرجل في التحكم فيها والسيطرة، وتأتي هنا الصورة لتعزز قوة فاعلية الرجل وقدرته على التحكم بالآخر" فدفعتها " ففعل الدفع يبين فعله إلا أنّ فعل " فتدافعت" يعطي صورة قوية عن قوته وفاعليته، في قدرته على تطويع هذه الغنيمة لصالحه وكأنها صورة مطابقة ولا تختلف عن صور تطويعه لحصانه أو قدرته على الحصول على اجمل وافضل النوق.

وأبرز ما يبدو على هذه العلاقة، أنها غالباً لا تأخذ مساحة نصية كبيرة، فضلاً عن إنّ القدرة على تمثل العلاقة الجنسية بحد ذاتها خافتة الحضور، فكثيراً ما يتم التركيز على فعل الرجل وقوته، واذعان المرأة داخل العلاقة إلى درجة أنّها لا تبدو موجودة أصلا، وهذا ما يحضر له نصيا من قبل الدخول في صور العلاقة، فالمرأة

تصاغ جسداً ويتم ابعاد أي ملامح تعبير عنها ولذلك تصنع كمثال تُصّعد صفات جسده وتخفت صفات وجهه. بالمقابل من ذلك نجد أنّ المساحة الأكبر في النص تعطى لصالح بنية السعي للوصول للمرأة ابتداءً من وصف خفائها وقيمتها، وصولاً إلى سرد تفاصيلها الجسدية وتضخيمها حيث يركز النص على الطريق الذي يؤدي إلى العلاقة أكثر من العلاقة ذاتها.

أما الفضاء النصي الذي تصنع داخله هذه الصورة الجسدية وعلاقتها الجنسية، فهو يؤثث ليكون صورة تعكس تعاليم المعبد المقدس، فتتكرر الفاظ من قبيل المرمر والأضواء والحلي المتلألئ والبخور وهذا يتلاءم مع ما يهدف إليه النص من الوصول نحو أكبر صورة تضخيميه ممكنه تعطي الفخر بالحصول عليها قيمة أكبر، هكذا يصنع الجسد كتمثال داخل معبد ويولد الجسد ويتربى داخل فضاء مثالي هو الآخر، والفضاءين يمثلان وسيلة وصول نحو الهدف النصي المتناسل مع قيمة الجنس.

ـ كأن دمى سقفٍ على ظهرِ مرمرٍ كسا مربد الساجوم وشياً مصورا
غرائر في كن وصون ونعمة يحلين ياقوتا وشذرا مفقرا
وريح سناً في حقةٍ حميريةٍ تُخصُ بمفروك من المسك أذفرا(١٣).
ـ وقد اراها وسط اترابها في الحي ذي البهجة والسامر
كدمية، صور محرابها بمذهب في مرمر، مائر(١٤).

فيغلب كثيراً تصوير المرأة بالدمية المصنوعة من المرمر أو المحفورة داخل المرمر، وتكون ألفاظ الوشي والحلي والشذر كثيرة جداً في هذا التصوير، وهي كلها تناسلات لصور مقدسة داخل الذهنية تعود إلى معابد الآلهة المقدسة. فضلاً عن ذلك يلاحظ على هذا الشعر طغيان أوصاف الخمر والعطور والبخور والمسك وغيرها، واقترانها بالمرأة وبالصياغة المقدسة التي تشكلت منها.

ـ إذا تقوم يضوع المسك أصورة والزنبق الورد من اردانها شمل(١٥).
ـ كأن المدام، وصوب الغمام وريح الخزامى، ونشر القطر
يعل بها برد أنيابها إذا طرَب الطائر المستحر(١٦).

فالهدف النصي هو (الجنس)، وتُمثل جلّ هذه الأوصاف انعكاسات لمفهوم الجنس ومعناه لدى هذه الذهنية المنتجة، فكلٌ من الجنس والخمر والبخور والأضواء، تُمثل مفاهيم للانتقال مما هو حسي إلى ما هو باطني ولا معروف، وربما لهذا السبب كان شرب الخمر وممارسة الجنس بكثرة من الأعمال المقدسة والتي تدل على قوة صاحبها وقدرته والفخر بها من المشاهد المتكررة في الشعر الجاهلي، كما عند امرئ القيس، والأعشى وغيرهما. وعلى العكس من ذلك يكون وصف الخمر مشابها بصورة كبيرة لوصف المرأة داخل إطار حسية مفرطة كما في قول عمرو بن كلثوم في معلقته.

ـ مشعشعة كأنَّ الحص فيها إذا ما الماء خالطها سخينا(١٧).

فليست الأوصاف المقدسة وصناعة صورة المرأة داخل اطار من التقديس هو فقط ما يعود بالنص إلى تناسلاته المقدسة، إنَّما يتصل مفهوم الجنس بوصفه قوة نصية يقوم على أساسها الاشتغال النصي، هو كذلك مرتبط بهذا الجانب، وربما يكون أهم من الأول لأنّه يكون الأساس الذي تنطلق منه ذهنية العربي لتأسيس عوالم جمالها فالاشتغال النصي في مجموعه، يعود إلى منطقة بؤرية في التكوين الإنساني، وهي " مسألة الجنس"، بوصفه ديناً انسانياً يعطي للإنسان القوة والقدرة على الانتقال من العالم الواقعي المرئي والملموس إلى العالم اللامرئي واللاملموس، ويوفر له نوعا من التسامي عن روحه ووجوده.

وقد كانت المناطق المجهولة واللامرئية من الوجود هي أبرز ما حكم الإنسان الأول وأطّر تكوينه، فأول نقطةٍ بدأ منها تفكير الإنسان هي خوفه، والخوف ذاته هو العنصر الذي نشأ منه دينه وديدنه، فالدين تمثل منذ البدء في السؤال عن تلك القوى اللاملموسة واللامرئية التي تتحكم في كل الأشياء من حوله، وبه هو أيضاً، وتظهر قوتها في الأحداث الكونية الكبرى اللامعروفة بالنسبة إليه، كالموت وأحداث الطبيعة المفاجئة، وكان من أبرزها العلاقة الغريزية بين الكائنات، التي يميزها عنده كانسان أنّها تمثل تجربته التي يمارسها هو لكنه لا يفهمها، فردها إلى أسباب اسطورية وقوىً خارقه، ونزع إلى محاولة محاكاتها وتقديسها

والتذلل لها[١٨]. بغية تمثلها والسيطرة عليها، مما جعله ((في صراع مع عوامل البيئة من أجل اثبات نفسه كجنس متميز يبتكر تأريخه الخاص))[١٩].

وقد نتج عن ذلك عدد من العناصر الحكائية التواصلية (كالسحر والرقص والتمائم) حيث أُستثمرت بوصفها طقوساً دينيه توفر للإنسان التواصل بينه وبين ذلك الجانب الإلهي الأقوى منه والمتحكم به، فكانت هذه العناصر بمثابة اللهجات التي تعمل عمل اللغة في التفاهم مع ذلك الجانب، أما الجسد فهو مادة هذه اللغة، فقد كان النواة التي قامت عليها كل أشكال التواصل الأولى قبل ظهور الكتابة[٢٠]. فضلاً عن ذلك فقد كان الجسد، هو المادة الأولى التي تدفع بالمرء نحو العالم الآخر، عالم النشوة والتسامي من خلال الجنس، وكانت الحالة التي يعيشها الإنسان داخل العملية الجنسية موضع خوف ولا معرفة بالنسبة إليه، لذلك مثّل الجنس الجانب الأكبر للتناقض في صورة المقدس الإلهي حيث يمثل (اللذيذ/المخيف) في الوقت ذاته، وهو كذلك صورة ل(الحياة/الموت)، فشكلُ الانتقال داخل العملية الجنسية يبدو نوعاً من الانتقال بين الحياة والموت، من حيث التخلي عن الجسد وبقاء الحس والروح[٢١].
وقد كان الجسد الأنثوي بالذات موضع إشكالية داخل العملية الجنسية، لأنّها مكمن الحياة تهبها من داخلها، وما يتبع ذلك من مظاهر الخصب التي تظهر عليها، كلها كانت بمثابة

السر بالنسبة للإنسان، لذلك كانت هي مكمن الجنسي المقدس حيث يمكنها الإيصال إليه من خلال مناطق خصبها وما تحمله من قدرة توالد[٢٢]. فكان هذا الجسد هو وحده الذي يمنح الآخر قدرة الوصول نحو اللا معروف والمقدس، ويعطيه فضل تجربته ومعرفته ولذلك تم تقديسه، بوصفه نقطة الانتقال إلى عالم آخر مؤلم وشهي في آنٍ واحد، وهو الذي يمدُّ البشرية بالحياة على مستوى التوالد والتكاثر، وهو من ينتج الإنسانية من مكمن قدسيته وسره.
وقد نتج عن هذا الأمر جانبان، جانب تقديس المرأة بوصفها الحامل لكلا المتناقضين فهي من تعطيه الحياة وهي من تحمله إلى عالم الموت، فتعطيه الحياة من خلال الموت لتشكل معنى انسانيته، وجانب آخر تمثل بتقديس هذه العملية على اعتبارها مكمن المعرفة فتنزع نحو تكثيف كل العالم الواقعي وقيمته وصوره نحو صورة هذه المعرفة[٢٣].

وقد كان تقديس الجنس، وتأليه المرأة، الصورتين الأساسيتين التي قامت على أساسهما جلُّ الأساطير والملاحم والإنتاجات الإنسانية. وذلك لمركزيتهما في تشكيل الحياة. فيُلاحظ بأنّ جلّ

الأساطير التي حاولت افتراض بنية إله، قامت بافتراضه على أساس مسألة التعالق الجنسي سواء عبر الانفصال أو الاتصال. ومثلت جلّ هذه العملية محاولةً لتجسيد الإله وتجسيد كل ما هو غير معروف ومخيف ومحاولة ربطه بفاعل معروف ثم محاولة التواصل والتفاهم معه. ومن جانب آخر يُلاحظ بأنّ لغاتٍ (كالسحر والرقص والتمائم والجنس) هي لغات قامت على اساس التواصل الحدسي، وكلها نشأت من خلال جسد المرأة باعتبارها قيمة جوهرية فيه، لأنّ المرأة تحمل هذه اللغة الحدسية في صميم وظيفتها، التي تمّ النظر إليها من جانبها الجنسي.

أما صورة العلاقة الجنسية داخل الأسطورة، فقد قامت على نوع من التكثيف الذي يحكم عامل الانتقال الجنسي، ومن ناحية أخرى حكم هذا التكثيف صورة الاختلاف بينه وبين ما تناسله الجاهلي عنه من صورة تكثيف مغايره نوعا ما.

فالأسطورة، تنزع نحو تكثيف قدسي، يتم تكوينه من خلال محاولة الذهن جمع اشكال الحياة، التي تحيط به في صورة واحدة، تحتكم جميعها إلى صورة هذه العلاقة الجنسية، وذلك من أجل القدرة على تمثلها وجوديا، والآلهة (الربة الأولى) هي صورة تمثل (الذكر والأنثى، وهي الأم والعذراء والبغي)، وتمّ هذا التمثل عبر لغة واحدة هي الجسد، ولذلك لم يتم الفصل بين هذه الأشكال لأنّ التناسل لم يكن منظما أو مسيساً، إنما مباحاً. إلا أنّ تكثيف هذه الصور نحو صورة واحدة في النص الأسطوري هو ليس ذاته التكثيف في النص الشعري، حيث تم الانتقال من محاولة الإنسان للسلطة على ما هو لا معروف عبر لغة الجسد، إلى محاولته السيطرة على اللامرئي عبر لغة الكتابة، من خلال اخضاع لغة الجسد وتأثيره لسيطرة اللغة.

وقد عمدت الذهنية المنتجة للنص الشعري إلى تناسل فكرةٍ أساسية تقوم على إنَّ التكثيف الجمالي يتم من خلال القدرة على جمع صور كل الأوجه الألوهية في صورة المرأة، التي يتم استحضارها داخل اللحظة الشعرية في كل مرة، فتنعكس في البغي صورة المرأة المحبوبة والمقدسة والتي تمارس احتواءً عالياً تمنحه للآخر من خلال وجودها، وهي تقع في ملكية الشاعر فقط، ولا أحد يحصل عليها، وتنعكس في الحرة صورة البغي المتذللة والمباحة، إلا إنَّ هذه الصور تنفصل قيمياً على سطح الواقع عند الإنسان الجاهلي، فالبغي ليست كالحرة أو العذراء، وفي الوقت نفسه تنشأ سلطة اعتقادية ضمنية تلزم هذه الصور على البقاء في تواصلها داخلياً من خلال هذا الانعكاس، فتوجب على الحرة أن تكون في صورة الجارية في غرفة النوم أو في الخدر الذي يتم اصطيادها فيه، وعلى البغي أن تكون في صورة المحبوبة والقادرة على احتواء

الرجل، وذلك لكي تكون قادرة على سحب الذكر وجذبه إليها، فلا يجب أن تستخدم جانبها الجنسي فقط.

كانت ممارسة هذا التكثيف نوعاً من أنواع تعدد مصادر الجمال الأنثوي في النص الجاهلي وهو في الوقت نفسه نقطة التماس بينه كمخيال وبين الواقع، فالعمل على فتح المسافات بين الصور، أعطى قيمة للتعدد داخل بنية الفتنة الأنثوية التي يخلقها هذا النص، مما أدى إلى تفسخ الجسد الأنثوي، الذي تقطَّع إلى عدة صور وعدة أجساد.

ويُلاحظ أنّ قيمة ما هو لا مرئي التي تمّ تناسلها من الأسطوري، نزلت نحو الجسد فأعطت قيمةً ليس للجنس فقط بوصفه انتقالاً، إنما للجسد أيضاً بوصفه قيمة لا موصول إليها، والشاعر هو المحظي الذي يصل إليه، هذا ما انعكس على الواقع من خلال إعطاء قيمة للـ(الحجب) والملكية للمرأة، فالرجل العربي عامل المرأة وكأنها ملك له ومن يدخل في أملاكه لا يجب أن يتمُّ التعدي عليه. وهو ما فعَّل دور القيمة بين الصور السابقة مما زاد من الشرخ المصنوع داخل المخيال وليس على الواقع فقط، وقد أدى ذلك إلى نزوعٍ نحو رسم وجود وصفات نموذجية رسخت من هذا التفكيك أكثر.

وأخذت عملية فتح المسافات بين الصور وقيمتها، منحىً أكثر رسوخاً وتفكيكاً في العصر الأموي، بعد فترة من السبات الجزئي الذي عاشته الثقافة في ظل الدعوة الإسلامية[٢٤] فقد تعرضت الصورة الذهنية لتحولات حادة على الصعد كافة، أدت إلى رجوعها نحو السطح الشعري الجاهلي. ولكن تحت أطر اشتغال جديدة، انتجتها حمولات أيديولوجية مغايرة لما هو عند الجاهلي.

فقد شهد العصر الأموي عودةً لبنية الغزل والجسد، ولكن داخل شكل شعري جديد يتسم بالتخصص، فقد أصبحت القصيدة تتسم بالوحدة من ناحية موضوعها، فهي أما قصيدة غزل أو قصيدة مدح وغيرها[٢٥]. هذا ما أنتج بنية الشاعر المتخصص باتجاهِ أو نوع شعر معين. إلا أنّ موضوعة المرأة بالذات، تشكلت بوصفها موضوعاً شعرياً مستقلاً داخل نمطين من القصيدة حيث انقسمت قصيدة الغزل إلى شكلين شعريين، الأول سمي بالإباحي أو الحسي، وأبرز شعرائه عمر بن ابي ربيعة، والثاني هو الغزل العذري، وأبرز شعرائه جميل بثينة.

وعلى الرغم من جلّ الاختلافات التي توضع بين هذين النوعين، إلا أنّ النظر إليهما بوصفهما بنية صغرى داخل بنية شاملة من الكون الشعري العربي، ومن ثمّ من الذهنية العربية

بوصفها بنية عاشت تحولاً عميقاً بين جاهليتها واسلامها. فيتضح أنهما موضوعتان لا تنفصلان عن بنية الشعر العربي والجاهلي بوصفه يمثل تاريخا مولداً لهما، ومن ناحية أخرى أنهما لا ينفصلان عن بعضهما حيث يمثلان صورتان لشكل شعري واحد.

ففي القصيدة الجاهلية، كان إنتاج هذين الوجهين للغزل (الوجه المتعفف والوجه الماجن) داخل بنية نصية واحدة هي القصيدة الطللية، فنجد أنَّ الشاعر الذي يسعى للمرأة ويراها برؤية الآخر الصعب المنال والمتمنع ويصورها بأنها تكوينٌ جسدي عالي القدسية، هو ذاته الشاعر الذي ينزع من خلال محاولته للوصول إلى الظفر بالمرأة إلى القدرة على كسر تمنعها. وبين هذا وذاك يتجه إلى تصعيد وتضخيم حسيتها كما هو تضخيمه لمعنويتها. فلم يكن هناك فاصل يفصل بين هذه الصور يعمل على فتحها إلى عدة مواضيع كبرى.

أما في العصر الأموي، فقد أدت التحولات العميقة للبنية العربية إلى فتح مسافات بين المواضيع بحيث انفصلت القصيدة الطللية فيما يخص الغزل، إلى شكليها الرئيسين في النص فكان الشعر العذري مقابلاً للشعر الماجن كوجهين لموضوعة واحدة هي المرأة. وبعد أن كانت القصيدة الجاهلية تقوم على أساس تمثل الحبيبة بوصفها البعيدة المنال ومن ثمّ الحصول عليها جسدياً وتفصيلياً، أصبح هذا الأساس منكسراً في القصيدة الأموية، مما أدى ((إلى إخلال نسبي بتوازن الخطاطة القديمة لترابط الموضوعات))[٢٦].

ولما كان الجنس، في النص الجاهلي يحضر بوصفه منطقة بؤرية ومرتكزاً تُصبُّ فيه كل علاقات النص وتحركاته، لذلك فهو يمثل هدفاً نصياً وليس وسيلة، فإنّ استهدافه نابعٌ من قدسيته واغرائه بالنسبة للعربي بسبب غموضه وظلام تعاليمه، وكان الوعي النصي يقف بين حدّي التحرك، ويحرص على البقاء منتصفا بين السعي للوصول وأول الطريق وبين الوصول ذاته الذي يبقى مجرد هالة جاذبة يصنع من أجلها النص لتستخدم الذات كل ذلك من أجل اشباع موقعها المنتصف، لأنّها حصلت على ما يوصلها إلى الجنس والإخصاب وهو الجسد الخصب، فهي حريصة على تكثيف بنية قدرتها على الوصول إلى الشيء وإلى قيمة ما تمّ الوصول نحوه، وهو هنا الجسد الأنثوي، الذي يؤدي به هذا التوظيف إلى التقطع إلى أجساد، جسد مقدس وموحٍ وجاذب وجسد جنسي وخصب ونموذجي، ويتم بناء التعامل مع الإثنين على اساسات مختلفة ولكنها مترابطة، ففي الأول يحرص على التفصيل في بنية حركته هو كذات وسعيه، بينما يكون الآخر ثابتا وجاذبا لهذا السعي، وفي الثانية يحرص على ثباته هو وقوته

أمام حركة الآخر وتفاصيله التي يكون له فضلُ خلقها وإعطائها صورة وجودها، فيتفصل الجسد الأنثوي من خلال اجزائه الجزئية ولا تتفصل صوره الكلية ولا تتفاضل، أما بناء هذه الأجساد وجزئياتها، فيتم داخل هالتي الاحتضان الجنسي والمقدس، بوصفهما صورة واحدة.

أما في الخطاطة الجديدة، فقد انفتح عقد الجسدين بفعل انكسار البنية الاعتقادية التي تأسس على أساسها النص الأول(٢٧). بتأثيرٍ من الوعي الجديد، وبفعل هذا الانكسار انفصل الجسدان بسبب انكسار ترابطاتهما، فيُلاحظ بأنّ هذا الانفصال يمثل حدثا طرأ على كل موضوعات القصيدة الجاهلية، لكنه كان انفصالاً صحيا بالنسبة لكل الموضوعات الأخرى، فالمدح والفخر والهجاء كلها مواضيع انفصلت ببنيتها الكلية عن جذورها في القصيدة، اما الانفصال المنكسر فقد كان سمةً للبنية الغزلية فقط، يعود ذلك إلى أنّها بنية منكسرة منذ وجودها داخل النص الجاهلي، وإنما كانت ترتبط برابط جامع لها.

وقد أدى هذا الانفصال إلى تغيّر في طبيعة التعامل مع أجزاء الجسد، فبينما كان النصان ينزعان نحو الانتماء إلى منطقة صورية واحدة ترتكز على أساس الجسد اللحمي وتدور حول ماديته فقط، نزعت كلاً من البنيتين الجديدتين إلى الاتجاه نحو هذه الصورة، لتغوص كل منهما فيها، ولكن من خلال طبيعة تعامل مختلفة، فكل نص من النصيين الأمويين يتعامل مع الصورة الجسدية من موقعه هو، إلا أنّهما اتفقا في الصورة الخارجية لهذا التعامل، فالتعاملين ينزعان نحو الدخول إلى هذه الصورة والعمل على تخريج ما هو في عمقها من تفاصيل، فتمّ الاشتغال على التفاصيل التي يحملها كل جزءٍ من الأجزاء والنزول أكثر في الجسد الأنثوي، مما أدى على العمل على إعطائه صورة وعي وتسطير بنية هذا الوعي، فبعد أن عمد النص الجاهلي إلى اعطائه وجوداً حركياً ومادياً، اتجه النص الأموي إلى فرض صورة وعي لهذا الجسد، كان هذا أشبه بعملية خرق وجرح أكثر للجسد، أدت هذه الصورة إلى الإمعان في تفصيل الجسد الأنثوي وإلى تفسخه أكثر إلى أجزاء عدة، كانت عاملاً مهما في تحديد قيمة تحركاته وصياغة تفكيره، ومن الناحية المقابلة شكّلت مكوناً رئيساً في تشكيل بنية السلطة الجديدة، التي انبنى على أساسها الجسد الجديد. وأبرز ما يميز عملية المسخ التي تعرض لها الجسد، أنّها غالباً لا تتم نصيا في الجسد المادي اللحمي، إنما على أساسه، حيث يعمل الوعي هنا على الغوص في الجسد المادي من أجل التعمق فيما تنتجه هذه الأجزاء من علاقات، أي إنّ النص يقوم على علاقات ينتجها الجسد، ويكون الجسد المادي وصوره النموذجية بمثابة البؤرية الفضائية التي ينطلق منها وتقاس

عليها جلّ علاقات الجسد وانتاجاته، عمل هذا على إعطاء النص سمتين كبرى، الأولى أنّه عمل على تكوين صورة ثقافية ذكورية للأنوثة ليس بمضامينها الجسدية لأنّها أصبحت معروفة إنما بمضامينها الما فوق جسدية والأخلاقية التي تقاس على أساس النموذج الجسدي ويقاس هو على أساسها، وأنّها من ناحية مقابلة عملت على تكوين صورة أوسع لفاعلية

المرأة في النص، فبعد أن كانت جسداً يحرك نصيا بفعل الفاعل الذكر، أصبحت جسداً يتعالق ويتكلم ويتحرك من تلقاء نفسه في النص ولكن وفقا لما يريده الذكر. كان هذا عاملاً ثقافياً مهما بالنسبة لوضع الجسد الأنثوي في هذه الثقافة، لأنّه عمل على اكمال صورته وجعلها ترسو على أقدام ثابته وراسخة. لن تتغير فيما سيأتي من شعر في العصر العباسي، لأنّ اشتغال السلطوي سيبقى ذاته بالنسبة للثقافة.

وعلى أساس العلاقات الما فوق الجسدية الجديدة انبنى الاختلاف بين ما سمي بالنص العذري وما سمي بالصريح.

ـ وقامت تراءى بعدما نام صحبتي لنا، وسواد الليل قد كاد يجلح
بذي أشر كالأقحوان يزيـــنه ندى الطل إلا أنه هو املـــح
كأن خزامى عالج في ثيابهـــا يعيد الكرى أو فأر مسكٍ تذّبح
كأن الذي يبتزها من ثيابها على رملة من عالج متبطح
وبالمسك تأتيك الجنوب إذا جرت لك الخير ام ريا بثينة تنفح
من الخفرات البيض خود كأنها إذا مشت شبرا من الأرض تنزح
منعمة لو يدرج الدر بينها وبين حواشي ثوبها ظل يجرح[٢٨].

يقوم النص العذري على امرأةٍ لا ملموسة ولا تحمل حضوراً مادياً عند الذات، إنما هي تتمتع بحضور لا مرئي ومتمثّل، ولذلك تتعمق معاني الترائي والتمثل عن الذات النصية، فهو يتعامل مع جسد لم يتم الحصول عليه جسدياً، لكنه موجود ومؤثر جداً من ناحية وجوده الذهني، فالمرأة هنا ذاتُ حضورٍ ذهني كلياً، وهي جسد لم يتم الحصول عليه، وإن عدم الحصول على الشيء يجعله أكثر حضوراً ورسوخاً في الذهن، لذلك فإنّه يتمتع بتأثير الذهني الجسدي (الجنسي)، وسيطرة رؤاه على الذهنية المنتجة للنص، وهي أيضاً تجعله يقف في موقع الصراع معها، لذلك يعمد إلى تمثلها والعمل على اعطائها وجوداً حضوريا في الذهن، من أجل كسب شعور العيش

داخلها، وإن كان هذا الأمر يتم بشكل تعويضي وليس بشكلٍ ملموس، ويلاحظ تبعا لذلك، أنّ هذا النص لا يستطيع بناء صور الجسد ولهذا فهو عندما يصف الجسد المادي، فإنه لا يعتمد الوصف عن قرب، مما يجعل أوصافه لا تنبني على أساس التفاصيل الدقيقة، كما كان يحدث في النص الجاهلي، ففي هذا النص هناك مسافة تبقى دوماً بين الجسد والذات، هي مسافة تخشى الاقتراب ولا تتركه.

فالنص الشعري العذري لا يخلو من أوصاف الجسد والجنس، إنما هو مشبعٌ جداً برغبة جنسية جارفة، تبني صورة للآخر في اطارها، وعذريته لا تأتيه من عدم حمله للرغبة والجسد، إنما من أكثر صورة لا موجوده فيه وهي عدم حصوله على الجسد في إطار تأسيس مقبول تمنحه ثقة المحيط وموافقته، أي في إطار مؤسسة الزواج، فيلاحظ ذلك على صعيد القصص المصوغة عن العذريين وليس في شعرهم فقط، فبغض النظر عن صحة هذه القصص من عدمها، يتم دوماً العمل على اثبات الحرمان على أساس عدم الحصول من قبل الذات على الجسد الأنثوي، وليس على الأنثى ذاتها وبكليتها، فجميل ـ مثلا ـ لم يكن محروماً من حب بثينة له، إنما كانت بثينة تبادله الحب، وهو فضلاً عن ذلك غير محروم من لقائها، لأنّه يتمتع بلقائها إلى درجة أن تنام إلى جانبه حتى طلوع الفجر، على سطح تلٍ ما[٢٩].

فالقصة العذرية لا تحمل نقصاً في الأشكال التي يمكنها أن تسبب الحرمان، سوى الحرمان على أساس الجسد واللمس، لما هو لحمي بالذات، ولذلك تتكثف المضامين الجسدية، لتقدمها الذات الشعرية في إطار تأثيرها الجنسي وليس الجسدي فقط، وتقدم شعرياً من خلال قوة تأثيرها بالذات، فيُلاحظ بأنّ التركيز على مضامين صورة الريق وصورة العطر الكثيرة التداول في هذه النصوص، كلها نتاجات لبؤرة اللذة والرغبة معاً، فهو راغب فيها من منبع حرمانه منها، ولا يتمثل منها حصوله عليها أو ملامستها، إنما من خلال لذته في تحريكها من أجل أن تعطيه لذة الاندماج فيها والعيش داخل إطارها.

أعطى النص العذري قدرةً على تكوين عوالم من اللذة والرغبة الجنسية، والتي تبنى في إطار تناول شكل وماهية الشعور بالرغبة والعمل على تضخيمه بوصفه عالماً يتمّ التركيز عليه فقط

وليس في إطار كيفية الحصول على هذه الرغبة وتحقيقها فعلياً وجسدياً، وقد نجم عن هذا شبكة من المفاهيم التي تدور حول كيفية تأثير الجزئيات الدقيقة في المرأة، وقدرتها على إثارة رغبة الآخر. أما حركية النص، فهي لا تبنى من خلال حركية الآخر وسكون الذات من أجل الحصول عليه وتحضيره كما كان في النص الجاهلي، إنما تتم من خلال تحريك تأثير الآخر (وليس الآخر ذاته)، مقابل سكون الذات الذكورية، فالذات تستقبل هذا التحريك بسكون وترقب مما يعمل على جذبه نحوها، فحركتها وسكونه تعمل على زيادة تشبعه بها وتتبعه لدقائق حركيتها، مما يؤدي إلى دخولها في بنيته، من خلال تضخيمه لها ودخوله هو كجزء منها مخترق لها. وقد كان هذا التأثير عاملا يدخل في إطار بناء الذات الذكورية، فهي ذات تسعى إلى اكتشاف ذاتها من خلال هذه العملية، أما بالنسبة لحركته، فهي انساق تسعى إلى تكوين صورة عن الجسد الأنثوي، مثلت صورة تربت عليها الأنثى فيما بعد.

أما في النص الصريح، فالمسألة لا تختلف كثيراً بالنسبة للجسد الأنثوي الحاضر فيه فالأوصاف الجسدية للمرأة في كلا النصين تحضر بوصفها أوصافاً ثابتة، أو أنها صورٌ تقوم على أساس أوصاف ثابتة، فضلاً عن أنها تقدم بوصفها النموذج الذي ينطلق منه الإطار الوجودي لكل الكائن الأنثوي، فالانطلاق من هذه النقطة بوصفها سطحا بؤرياً للتكوين لم تكن اتجاهاته التشكيلية تتجه نحو العملية الجنسية، إنما نحو الجنس الذهني والجنس الفعلي، واعتمد هذان الإطاران على عملية تكوين ذهنية وفعل انثويين قائمين على أساس الجسد والجنس.

ومع إنّ النص الصريح لم يقم على أساس امرأة لا ملموسة ولا مرئية، ولكنه قام على أساس امرأة مرئية ومتحركة وفاعلة. فإنّ أبرز ما يميز هذا النص هو عمله على تضخيم فعل المرأة وسياقات تحركاته، وصور وجذور هذه الصور، لذلك كان نصاً يقوم على أساس امرأة موجودة نصياً، وهي من تتولى تقديم نفسها شكلياً، لهذا السبب لم يُصغْ النص الصريح في إطار بنية الترائي الحلمي، إنما في إطار بنية الرؤية أو التذكر في حالات البعد، وهي بنى تتم حول امرأة تمّ الحصول عليها ولكنه ليس حصولا جسدياً، إنما هو حصول عقلي وفعلي.

وتقدم صورة هذه المرأة على إنها امرأة تقود الفعل وتفكر وتقرر، ولكنها صورة تقدم على لسان الشاعر، ويبنى هذا التقديم بصورة حركية وفعلية أو واقعية عن صورة الجسد المتحرك، فتقوم على أساس مضامين الإغراء ومكامنه أيضاً.

ـ ذكرتك يوم القصر قصر ابن عامر بخم وهاجت عبرة العين تسكب

فظلت وظلت انيق برحالها ضوامر يستأنين أيان أركب

أحدث نفسي والأحاديث جمة وأكبر همي والأحاديث زينب(٣٠).

فالذكرى لدى عمر لا تبني إطارا من التمثل للجسد أو للمرأة، لأنّ الذكرى فعل لا يتم على شيء لم يتم الحصول عليه، إنما يتم تذكر ما تم الحصول عليه فعليا.

ـ قالت لجارتها انظري ها من أولى وتأملي من راكب الإدماء
قالت أبو الخطاب أعرف زيه وركوبه لا شك غير مراء
قالت وهل قالت نعم فاستبشري ممن يحب لقيه بلقاء
قالت لقد جاءت اذن امنيتي في غير تكلفة وغير عناء
فإذا المنى قربت بلقائه وأجاب في سر لنا وخلاء
لما تواقفنا وحييناها ردت تحيتنا على استحياء
حتى إذا امن الرقيب ونومت عنا عيون سواهر الأعداء
خرجت تأطر في ثلاث كالدمى تمشي كمشي الظبية الإدماء(٣١).

أما العلاقة في النص فلا تقوم على أساس الجسد، إنما على أساس العقل والفعل الذي يبنى من خلال الجسد وعلى أساس الرغبة، فيقوم النص بإعطاء المرأة سمة الفعل والتحرك ولكنه تحرك يكون داخل إطار من المحددات التي تجعله غير عفوي ولا مهادن أو بريء، إنما تتحرك امرأة عمر داخل إطار من الحرس او مايحيط بها (الدمى او داخل الخدر والعربة) أولاً، وهي ثانياً تسعى نحوه في الخفاء ولكنه سعي يبني طريقة تصرفها على أساس هذا الخفاء، فمن خلاله بنيت بنية (الاستيحاء) القائم على الجسد والجنس، فهي امرأة متمنعة عن الجميع ولكنها الساعية إلى الذات الذكورية العليا بصورتها النموذجية المسيطرة، يتم تحريكها من خلال صور ترسم صورة هذا الاستيحاء. فهي امرأة تتحرك خفاءً، وكأن في ظهور حركتها جذباً وعاملاً لا مرغوب، وهي امرأة تتكلم بخجل واستحياء، ولا تفصح عن حبها إلا بالتمني، هذه الأوصاف أنشأت صورة عن الشبكة المفهومية لهذا النص، وعن شكل تصرف المرأة على الواقع، بينما أعطى النص العذري شبكة مفهومية عن وجود الجسد الأنثوي في الذهن وطريقة تفكيره، فهو يؤدي بالمرأة إلى تكوين طريقة تفكيرها بأنوثتها وبتأثيرها على الآخر، والنص الصريح أنشأ صورة عن الكيفية التي على المرأة ان تتصرف من خلالها وتتحرك، ومن خلال ذلك نشأت جملة من السياقات التي حكمت الشبكتين على

أساس الجسد، وشكله القيمي والنموذجي داخل هذه الذهنية، وظلت هذه المضامين هي ذاتها على مرّ الثقافة، رغم كم التحولات التي أثرت فيها ولكنها لم تمتها أو تدثرها.

ففي العصر العباسي، ظلّ الشكل نفسه للشبكتين قائماً، مع ظهور صورة من الزيادة في عملية تضخيمها، أدت إلى فوران هذه الصورة إلى عدة تحديدات (ذهنية وفعلية) على مزيد من التجزئة القائمة على أساس (الجسد/الجنس)، لأنّ هذه الصورة المنتجة انتجت صورة وجودية متكاملة، تقوم على أساسين (صورة الذهن ـ صورة الفعل)، أي إنّها قدمت شكل للسيطرة على تفكير وفعل الطرفين، وكانت تسير عبر ضامن أكبر لبقاء السلطتين الثقافية والسياسية المتناصفتان، واللاتي سيؤدي تأثيرها إلى كثير من المقولات التي تحاول الذات من خلالها إعطاء مفهومها عن العالم، وتحاول السلطة استغلال هذا المفهوم لتحديد هذا الكائن والسيطرة عليه، داخل شكل حياة تحدده هي.

ولأنّ الصورة التي أنشأ على أساسها الجسد الأنثوي بقيت هي ذاتها، فلم تتغير وشكلت وجودا كاملاً للمرأة بفعلها وتفكيرها، فإنّ تعامل النص النسوي مع هذا الجسد كان على أساس العمل على التخلص الذاتي من هذه المفاهيم التي تصوغه، والتي تمّ تسطيرها على لوح الجسد، وحقنت في وعي الذات الأنثوية وفي طريقة تعامله مع العالم، ومثلت هذه العملية شكلا من الانسلاخ الذاتي عن الذات القديمة، ويؤدي الانسلاخ في شكله الآخر إلى الدخول في بنية ذات جديدة.

ثانياً: الجسد في النص النسوي: من التسامي المادي إلى التسامي المعرفي

مما يلاحظ على النص النسوي، الذي يمثل فيه الجسد الأساس المركزي الذي تتشكل منه قضية النص، أنّه يعمد إلى التقدم نصيا بإطار لغوي مفتوح الاتجاهات والتكوينات، وذلك يعود إلى موقع الجسد الذي تمّ الانطلاق منه، فجسد القضية جسدٌ تمّ تجزيئه تأريخيا على نحو أجزاء عدة، لذلك يشكل نصه من موقع جسد مجزئ وليس جسداً يعمد إلى تجزئة الأشياء، ولذلك فإنّ عملية خرق هذا التجزيء الذي يبدو جامدا وصلبا نسقيا، يقوم على أساس تجزئة نسقيته، عبر اختراقه عن طريق الاحساس، فتضمين المرأة لإحساسها بالجسد المجزّأ، هو فعلُ تفكيك للجسد القائم وتسامياً عنه نحو إقامة شكل ومفهوم للجسد يخلص إلى تشكيل جسد جديد والتسامي فيه ومن خلاله. وهي (الذات الشاعرة) بعرض احساسها بالممارسات التي

تقوم على جسدها تعرض بعداً تصويريا لكل تحديدات وجودها، ويؤدي هذا دوراً واضحا في التعبير عن رفضها واقصاء قناعاتها عن هذا الجسد الرجعي.

على هذا الأساس يتضمن العمل على النص الجسدي مسألتين، الأولى انه ليس بالضرورة هو النص الذي يحضر فيه الجسد، إنما هو أيضا النص القائم على أساس الجسد، والثانية أنّه نصٌ يقوم على بنيتين، هما بنية التسامي والترفع عن جسد، وبنية التسامي والارتفاع بجسد آخر(٣٢) .

ـ داخل البيت رجل يكمم فمي...
يلقي بقبعته الحديدية فوق وجهي...
يمتشق حزامه النحاسي ويجلد ظهري
افتح ازرار حزني لأغريه بعبير القرنفل..
لكنه يزداد عنفا حتى يتدفق دمي...
يجز بأصابعه الشوكية حرير شعري
يدفع رأسي إلى بركة ماء كبريتي
اختنق... أصرخ،
يكوي بلفافة تبغه لساني
ويقول لا مفر مني(٣٣).

فالذات تعيش داخل اختلال من الممارسات الجسدية التي يدرج ويزج فيها جسدها، فقد أدى تفتح المفاهيم في وعيها إلى حدوث خلل في احساسها. وتحول ذلك بتأثيره على بنية الآخر الممارس لهذا العنف، لذلك جاء تصوير الممارسات الجسدية التي كانت فيما قبل كل حياة الجسد وقيمته بالنسبة للثقافة، تحولت إلى ممارسات مفعمة بالعنف، وإنّ اشباعها بصور العنف ومجازاته العميقة، أدى إلى نشوء نوع من العصبية والإصرار الإخراجي للصورة، فهي تمارس عرضا داخلياً يخرج كل احساساتها بهذه الممارسات وكل ردّ فعلها عليها، وعلى علاقاتها مع الآخر، فالعلاقة الجسدية هي علاقة تلاحم وليست علاقة ثأر وتطويع قسري، وما تعيشه الذات بعيد عن التلاحم، فضلاً عن إنّ صور دخول الآخر وحيازته على هذا الجسد، عبرت وأخرجت كل ممارسات التسطير والتطويع الممارسة عليه،

فصورت مضامين مثل (يكمم فمي/ يجلد ظهري/يجز بأصابعه الشوكية حرير شعري/يدفع رأسي) كلها عبرت عن مدى قوة الآخر وعنفه في قدرته على الوصول إلى اجتثاث هذا الجسد وتشكيله بعنف، وإلى ما يؤدي نحوه هذا العنف من خروج داخلي للذات وموت ذاتي، لذلك فإنّ مجرد عرض الذات لتفاصيل واحساسات هذه الممارسة بدقة يدل على قدرتها على الوعي بموقع جسدها، ويعني أنّها بذلك تحاول تفريغ داخلها من اشباعات هذا الجسد والتسامي عنه، وهذا الفعل يفترض أنّ الذات تتجه نحو انشاء إحساس جديد وبنية تعالق جديدة(٣٤).

وإنّ هذه المسافة بين الجسد وممارساته، أدت إلى نشوء تيه ومسافة بين الذات وذاتها، وبينها وبين الآخر مما أدى إلى دخولها في فضاء من القلق الجسدي، أدى إلى نشوء نوع جديد من التعامل مع الجسد، ويبدو هذا النوع في أبرز مضامينه أنّه ممارسة ذاتية تنتج من قبل إحساس الأنثى ومعبر عنه من خلال حسيتها، وليس ممارسة يفرضها الآخر، ويحدد شكل ادراكها واحساسها. وقد كان هذا التسامي في داخل الجسد من أبرز المضامين التي انتجت الرؤية النسوية.

ـ حدائقي لا تزال تنضج بكل شهي
وخمرتي بطعم البرحي
اسكب شرابي على صدري
كمن يتعمد بالخمرة لينسى كل الطقوس
ارفع كأسي وأقول:
بصحتك أيها التائه(٣٥).

حيث تمارس الذات فعلاً طقوسيا، ولكنه داخلي لا يتعدى جسدها الذي يكون هو الفاعل والمفعول في آنٍ واحد، فهي لا تشاركه أحد، وتمارس معه نشوة واحدة تخلقها هي عبر تضخيم مكامن احساسها بلذتها، حيث تعبر الحدائق عن مكامن ناضجة من النشوة، التي تكون مستعدة للتفاعل، إلا أنّ التفاعل يأتي من ذاتها هي عبر سكب الشراب فهي من تسكبه وصدرها من يستقبل ادراكاته، وقد كانت هذه التفعيلات الجسدية، طقوسية مهمة في تكوين إحساس خاص وممارسات جسدية خاصة، ستنتقل لتمارسها مع الآخر، منتجة من خلالها معرفة خاصة.

الخاتمة ونتائج البحث

يمكن إجمال ما توصل إليه البحث من نتائج فيما يلي:

١ـ يعد الجسد أحد أهم مكونات النص النسوي ويرتبط حضوره بأهميته الرئيسة في بنيان قضيتها، كونه يمثل أحد النقاط الرئيسة التي تشكل هذه القضية داخل الذهنية الثقافية.

٢ـ إنّ النظر في أي بنية عموماً وفي بنية الجسد الأنثوي ـ خصوصاً ـ، لا يمكن أن يتم إلا بالنظر من جانب كلي، أي بما يعني أخذ القضية بكل تعالقاتها الماضية والحاضرة ولذلك فإنّ البحث في طبيعة تحول البنية (الجسد) داخل النص النسوي تفترض مسبقاً النظر فيما ولّد هذه البنية من أنساق ذهنية وتحولات أدت بها الى الشكل الذي أصبحت عليه لأنها بطبيعة الحال تعتبر جزءً منها وسبباً في تشكيلها الحالي.

٣ـ يتمتع تشكيل الثقافة بحضور عالي الفاعلية للجسد، وذلك لكونه معطى راسخاً قيمياً يمتد تكوينه الى ما تناسلته هذه الثقافة من معطيات معرفية ذات جذور انثروبولوجية راسخة طالما عاملت الجسد الأنثوي على أساس ثنائيات قيمية أدت الى توسيع المسافة القيمية بين وجود وموقع المرأة ووجود وموقع الرجل.

٤ـ يتشكل وجود الجسد الأنثوي داخل النص الثقافي عبر بنية كبرى هي (الفتنة الانثوية) تكوّنها ثنائية رئيسة هي (الجنس/ الألوهة)، وعبر هذه الثنائية تنطلق جلّ التحولات البنيوية التي يتعرض لها بنيان الجسد وفتنته داخل الذهنية الثقافية، وعبر كل العصور والازمنة، والتي من خلالها يمكن رصد أوجه السلطة الثقافية وطرق اشتغالها على تشكيل وحكم فاعلية البنيتين (الرجل والمرأة).

٥ـ تنتج بنية الجسد داخل النص النسوي على أساس حمولته البنيوية السابقة، فيمكن من خلال ذلك النظر في تحولها داخل النص، على أساس نوعين من التسامي، الأول يقوم مواجهاً لما تضعه داخله الثقافة وما صنعتها على أساسه، ويمكن تسميته بالتسامي من الجسد، حيث تعمد فيه الى تصعيد خروجها من تشكيلة الجسد الرجعية والمادية التي صيغت حولها، أما الثاني فيقوم على أساس التسامي بالجسد والذي يقوم على أساس بنية اقتراحات جديدة لجسد جديد، يقوم على القيمة الذاتية أكثر من القيمة المادية، تعمد من خلاله الذات الى صهر فاعلية الجسد داخل بنيان معرفة تقترحه هي.

Abstract

The Body: The Chemistry of Subliminal Femininity
(Great Structure Transformations in Feminist Text and Their Relation to the Sources of Generation)

Key words: the body, feminist, culture.

An extracted research from M.A. thesis

Ansam Abid Hasan
University of Diyala/ College of Education For Human Sciences
Department of Arabic

Asst. Prof. Khalid Sahar
University of Al- Mustansiriyah/ College of Education
Department of Arabic

This study is based on tracing the structure of the body in feminist's poetic text as a great formative structure in the text through a systematic framework based on Goldman vision. This theory is based on premise that the study of any structure can only be done by viewing it in the context of its transformations and through looking at its previous and subsequent relations. This view of structure should be holistic and moving rather than partial and fixed. Therefore, the search in what these structures produced of dictums and mental structures generated within the culture is necessary because this will prevent the search from abandoning the real contents behind the formation of the structure.

الهوامش

(١) ينظر: الجسد الصورة المقدس، فريد الزاهي، ٧، ٨، ٩.

(٢) ينظر: فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه، هجران عبد الاله أحمد الصالحي، ٢٥.

(٣) حيث يعرّف الجسد في الثقافة العربية (لغوياً) بأنه "جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الاجسام المتغذية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الارض، [...] وكل خلق لا يأكل، لا يشرب من نحو الملائكة والجن مما يعقل، فهو جسد، وكان عجل بني إسرائيل جسد يصيح لا يأكل ولا يشرب وكذا طبيعة الجن، قال عزّ وجل: فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار جسداً بدل من عجل لأنّ العجل هنا هو الجسد، وإن شئت حملته على الحذف أي ذا جسد، وقال أبو إسحاق في تفسير الآية: الجسد هو الذي لا يعقل ولا يميز إنما معنى الجسد معنى الجثة فقط". ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج ٣، ١٢٠. كما ويمكن تتبع تعريفات الجسد في المعجمات الأخرى حيث لا تخرج عن هذا المعنى، ينظر: مختار الصحاح، محمد بن ابي زكريا الرازي، ١٠٣، و معجم مقاييس اللغة ، ج ١، ٤٥٧.

(٤) من ذلك ما جاء في تعريف الجرجاني، بأنه لفظ لا يطلق إلا على الحيوان العاقل، وهو الإنسان والملائكة والجن ينظر: التعريفات، عبد القاهر الجرجاني، ٧٢، ٦٧، وينظر كذلك: الفروق اللغوية، ابي هلال العسكري، ٩٢، وكشاف اصطلاحات الفنون، التهاوني، المجلد الثاني، ١٩٠.

(٥) والنسيب هو الجزء الأول الذي يفتتح فيه النص، فيكون التذكر الذي يمثله الوقوف على الطلل، بمثابة المفتاح لدخول الشاعر نحو موضوعات أخرى، ينظر: سوسيولوجيا الغزل العربي، الغزل العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ٤٩، ٥٠، ٥١.

(٦) ديوان الأعشى ميمون بن قيس، ٥٦

(٧) ينظر: الصورة في الشعر العربي، علي البطل، ٦٠.

(٨) ينظر: المصدر نفسه، ٦٠.

(٩) ديوان أمرؤ القيس، ١٥٦.

(١٠) ينظر: الصورة في الشعر العربي، علي البطل، ٦٠. حيث يحلل هذه الابيات على نحو أكثر توسعا.

(١١) ديوان الاعشى، ٧٥.

(١٢) الاصمعيات، ٦٠

(١٣) ديوان امرئ القيس، ٨٤.

(١٤) ديوان الاعشى ميمون بن قيس،٩٢.

(١٥) نفسه: ٥٦.

(١٦) يجمع امرؤ القيس هنا بين الخمر والمطر وعطر الورد والبخور، لتجتمع كلها في فم محبوبته في وقت السحر، وجميع هذه الأوصاف مترابطة مع الذهنية الأسطورية، فحيث يدل المطر على الخصوبة واسطورة اله السماء والأرض تبدو فاعلة داخل ذهنية العربي، يبدو الخمر والريح والقطر، مفاعيل تعمل على إعطاء القدرة الانتقالية لأنّها مسببات للنشوة والتخدير الإنساني، فضلاً عن إنّ الرجوع نحو صورة الخمر الأسطورية، نجدها ذات ارتباطات بوقت السحر الذي يمثل فاصلا بين النوم والصحو، فهو الآخر وقت انتقالي بين معطى واقعي وآخر مغاير. ينظر: ديوان امرؤ القيس، ٩٤، وطقس شرب الخمر في السحر مرتبط قدسيا بالزهرة ربة الخمر والجمال والرغبة، فطقس شرب الخمر إلى آخر السحر كان فعل

تقديس لها قبل الانصراف. ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي، أنور أبو سويلم، ١٣٤، وينظر: التفسير الاسطوري للشعر القديم، أحمد كمال زكي، ١١٧.

(١٧) شرح المعلقات السبع، ابي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، ١١٣.

(١٨) ينظر: البحث عن اليقين، جون ديوي، ٢٧، ٣٤، وينظر: قصة الحضارة، ول. ديورانت، ٩٩/١.

(١٩) لغز عشتار(الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، فراس السواح، ١٣.

(٢٠) مثّل ظهور الكتابة نقلة نوعية في الثقافة الإنسانية، نقلتها من كونها ثقافة جسدية إلى كونها ثقافة لغوية كتابية، أما ما قبل الكتابة فقد كان جسديا بالأساس، حيث صيغت جلّ الأساطير والملاحم الإنسانية على أساس الجسد كلغة بالدرجة الأولى قبل أن تنقل كتابيا، من ذلك مثلا، نلاحظ أنّ التحول العميق الذي بنيت على أساسه اسطورة كلكامش كان جسديا، تمثل في العلاقة بين انكيدو والبغي المقدسة، والتي أدت إلى نقله من طابعه الوحشي إلى طابعه الإنساني، ينظر: الشبق المحرم، إبراهيم محمود، ٤٤ ــ ٤٨، حيث يتحدث عن طبيعة العلاقة الجنسية في الملاحم والأساطير ومنها اسطورة كلكامش، فضلاً عن ذلك فقد بقي الجسد ممثلا لصيرورة الوجود ومحاولات الإنسان لتحقيق ذاته، ولذلك كان الجسد هو المعبر الأساس عن العلاقة بين آدم وحواء، حيث مثلت هي صورة الجسد المادي الخصب، ومثل هو صورة الجسد الموجود الذي يعتبر حاضنه مركزية للحياة، ينظر: الحلم والأسطورة، جاسم عاصي ١٤٨

(٢١) وسيمثل هذا أحد جوانب تقديس الروح على الجسد، وتقديس الرجل بوصفه الروح التي تبقى في الانتقال، وابتذال الأنثوي بوصفه المادة التي يتم استهلاكها من أجل المادة الذكرية الباقية.

(٢٢) ولهذا ربط فيما بعد بين خصب المرأة وخصب الأرض، فقدست الطبيعة وعبدت مكامن قوتها وربطت بالمرأة، ينظر: لغز عشتار(الألوهة المؤنثة واصل الدين والأسطورة)، فراس السواح، ٢٥.

(٢٣) وربما لهذا تجمع عشتار جل التناقضات داخل الوهيتها.

(٢٤) لم يختفِ الغزل كليا عن العصر إلاسلامي، ولكنها أصبحت بنية عابرة وجزئية، فضلاً عن إنها مفككة في ملامحها التشكيله، مقارنة مع ملامحها في العصر الجاهلي، ينظر: الصورة في الشعر العربي، علي البطل، ٩٧.

(٢٥) سسيولوجيا الغزل العربي، الطاهر لبيب،٥١، ٥٢.

(٢٦) نفسه: ٥١.

(٢٧) انكسرت ولكنها لم تمت كليا.

(٢٨) ديوان جميل بثينة، ٣٣.

(٢٩) ينظر: نفسه، ٩.

(٣٠) ديوان عمر بن ابي ربيعة، ١٠.

(٣١) نفسه: ٥، ٦.

(٣٢) لذلك فإنّ هذه الموضوعة يمكن رصدها في جميع النصوص والعلاقات في النصوص النسوي بنسبة أو بأخرى، لأنّها جميعا تمثل قضايا تنتج من الجسد وموقعه، حتى على صعيد اللغة وعلاقتها بالوعي.

(٣٣)البسي شالك الأخضر، بشرى البستاني، ٥٤.

(٣٤) يعبر نص لأمل الجبوري عن وضع الجسد في الثقافة، ينظر: تسع وتسعون حجابا، أمل الجبوري، ١٢٦.

(٣٥)تأخرت القيامة وبقيت وحدي، بلقيس حميد حسن، ٤٥.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب والمقالات

i. البحث عن اليقين، جون ديوي، ت. أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمه، ٢٠١٥.

ii. التفسير الأسطوري للشعر القديم، احمد كمال زكي، مجلة فصول، المجلد الأول، ع٣، ١٩٨١.

iii. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٩.

iv. الحلم والأسطورة، جاسم عاصي، مطبعة آراس، أربيل، العراق.

v. الشبق المحرم انطولوجيا النصوص الممنوعة، إبراهيم محمود، رياض الريس للكتب والنشر ط١، ٢٠٠٢.

vi. الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.

vii. الفروق اللغوية،أبو هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم،دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع.

viii. دراسات في الشعر الجاهلي، أنور أبو سويلم، دار عمار، دار الجيل، ط١، ١٩٨٧.

ix.سسيولوجيا الغزل العربي، الغزل العذري نموذجاً، الطاهر لبيب، ت. مصطفى المسناوي، دار الطليعة.
x.فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشة، هجران عبد الإله أحمد الصالحي، دار الفرقد، دمشق، ط١، ٢٠١٤.
xi.كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، التهاوني، تحقيق رفيق العجم، علي دحروج، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦.
xii.لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣.
xiii.لغز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والاسطورة)، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط٨، ٢٠٠٢.
xiv.مختار الصحاح، محمد بن أبي زكريا الرازي، مكتبة لبنان، ١٩٨٦.
xv.معجم التعريفات، الجرجاني، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع.
xvi.معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩.

ثانياً: الدواوين

xvii.الأصمعيات، الأصمعي، دار المعارف، ط٥، مصر.
xviii.البسي شالك الأخضر، بشرى البستاني، دار فضاءات، ط١، الأردن، ٢٠١٤.
xix.تأخرت القيامة وبقيت وحدي، بلقيس حميد حسن، دار ميزوبوتاميا، ط١، بغداد، ٢٠١٤.
xx.تسع وتسعون حجاباً، أمل الجبوري، دار الساقي، ط١، بيروت، ٢٠٠٣.
xxi.ديوان الأعشى، ميمون بن قيس، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب بالجمايزة، القاهرة.
xxii.ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٨٤.
xxiii.ديوان جميل شعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة، ١٩٧٩.
xxiv.ديوان عمر بن ابي ربيعة، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت.
xxv.شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية، ١٩٩٣.