المبحث الثالث

ما بعد الإيروسية

لاشك في أنه منذ خطيئة أكل التفاحة والانفصال القهري بين آدم وحواء واجهت الإنسان مشكلة قهر الانفصال والبحث عن كيفية تحقيق الوحدوية والإتحاد بين الذكر والأنثى، التي غذتها عملية الابتعاد عن التوحد بالطبيعة، واكتشاف الإنسان، بأنه يتكون من ثنائية وعت نفسها بكينونة الانفصال والاختلاف بين الجنسين الذكر والأنثى[1]، وما قدمته البشرية من حلول للاتحاد بين الذكر والأنثى من خلال الحب الروحي والإيروسي الجسدي وما أوجدته من حالات الإشباع الجنسي بالسفاح أو المؤسسة الشرعية من الزواج، والأنانية التي تولدت من حب التملك لرحم المرأة التي طبعت الجنس الذكوري والأخلاق الذكورية، وإن كان هناك مراحل تاريخية تغلبت بها المرأة على الرجال.

إن البحث الاركيولوجي افترض أن المجتمع الإنساني قد مر بمرحلتين شكّلتا نظامين اجتماعيين مختلفين، مجتمع سادته المرأة، إذ كانت تستقر إلى جوار أطفالها بينما يخرج الذكور للقنص والصيد، وكانت المرأة فيه للجميع، إذ لم يكن هناك نظام للزواج بالمعنى المعروف، ولما كان المجتمع الأنثوي زراعي عبدت به آلهات مبصومات بأسماء نساء مثل عشتار، وعشتروت، وأما المجتمع الذي سادته فئة الرجال والذكورة، فإنه يتمتع بقسوة وخشونة لكونه مجتمعا رعويا بدويا عبد إلاها ذكوريا. وبعد أن غزا المجتمع الرعوي المجتمع الزراعي حدث نوع من التهجين بين الإلهات الذكورية والنسائية، فأصبحت عشتار متحدة مع تموز وشكلت حالة من التقديس التي رافقت ذلك من خلال طقوس القرابين والتضحية، التي تجلت في احتفالات التهتك والتعري والجنس الجماعي الذي يحفز الأرض والطبيعة على الإخصاب والعطاء والحياة حسب المعتقدات القديمة، فكان الجنس والفعل الإيروسي لذة ومتعة وعطاء مناقضا للموت[2].

ولعل الطقوس التي كانت تقام في بعض القبائل البدائية عندما كان يموت أحدهم يحصل على إثره حالة من العزوف عن الجنس والجماع الذي يمتد لمدة أربعين يوم مدة الحداد، ويتم بعد ذلك التطهير من رجس الموت من خلال البحث عن رمز الحياة في الطقوس والاحتفالات الجماعية والفعل الإيروسي في مكان عاري

---

(1) ينظر فن الحب، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد: 29 - 30.

(2) ينظر الأسطورة والتراث، محمود القمني: 112 - 121، والأنثى هي الأصل، نوال السعداوي: 19 – 23.

الغابة أو العراء لكي يتم التطهير[1]، ولا تبتعد هذه الصورة المتهتكة والطقوس الإيروسية عن الاحتفالات اليونانية بعيد ديونسيوس (ويسمى عند الرومان باخوس) وهو إله النبيذ (خمر العنب)، الذي اتصف بالتهتك والمتعة والقصف في صورته الدنيوية[2]، والتي تطورت إلى ثقافة إيروسية وصمت الثقافة الإغريقية واللاتينية بوصفها فن الوجود الذي يتمتع به الإغريقي، محولا الحياة والأخلاق الجنسية إلى إنتاج فني يتمتع ببعض القيم الجمالية ويتجاوب مع بعض معايير الأسلوب في كون فن الإيروسية هو فن تقنيات الذات وفن اللذة، إذ تشكلت قيمة الفعل الجنسي بمعان ايجابية تبتعد عن المحظورات والفرائض الجبرية، فقد ارتبطت الممارسة الجنسية بقوة بمحاور التجربة وبمجموعة علاقات واقعية: علاقة الجسد بـ (النساء، الغلمان، المثلي) الذي يتماهى مع مسألة الصحة، ومن ورائها كل لعبة الحياة والموت، وعلاقته بالجنس الآخر، مع مسألة الزوجة بوصفها شريكة مميزة في لعبة المؤسسة العائلية والصلة التي تنشئها، وعلاقة المرء بجنسه (الزواج المثلي) مع مسألة الشركاء الذين يمكن اختيارهم فيها ومشكلة التوافق بين الأدوار الجنسية بوصفها ضد الطبيعة.

وأخيرا تمثل علاقة كل ذلك بالحقيقة حيث تطرح مسالة الشروط الروحية التي تسمح بالوصول إلى الحكمة في الفلسفة السقراطية[3]، ولعل هذه القيمة للفعل الإيروسي هي من دون شك تمثل جانبا من أهميته واستقلاله عندما دمج مع المسيحية* والأخلاق المسيحية المعبرة عن ممارستها للسلطة الأبوية، حيث تمّ على ضوئها ممارسات نوع تربوي وطبي ونفسي، فالمسيحية ربطته بالشر والخطيئة والسقوط والموت، إذ إنها لم تقبل الحرية التي تجلت في الثقافة اليونانية، محددة بالشريك الواحد في إطار الزواج الأحادي، فارضةً مبدأ الغائية المحصور فقط بخاصية الإنجاب، وأما ما يتعلق بموضوع إعابة العلاقات بين أفراد الجنس الواحد، فقد حرم في الأخلاق المسيحية، وبذلك خضع الفعل الإيروسي للضبط النفسي والجسدي من خلال الفرائض والمحظورات المسيحية[4].

---

(1) ينظر الإنسان والمقدس، روجيه كايوا، ترجمة سميرة ريشا: 170 - 207.

(2) ينظر المعتقدات الإغريقية، خزعل الماجدي: 286 – 287.

(3) ينظر استعمال اللذات، فوكو، ترجمة جورج أبي صالح: 14 – 20.

(*) لقد تجسدت عناية المدونات العربية بالجسد ولغته على وفق دلالي ولغوي وبلاغي ومعجمي وديني أو أصولي متجليا في لغة الجسد في القران الكريم والحديث النبوي الشريف فضلا عن مدونات الفراسة التي بلورت رؤيا متطورة وعميقة للجسد ولقد قاربه بصورة مفصلة الدكتور مهدي اسعد عرار، ينظر البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، مهدي اسعد عرار.

(4) ينظر المصدر نفسه: 14.

أما رمزية عقدة ليليت التي تمثل الجانب المظلم من الأنوثة في الفلسفة المسيحية فإنها تتجلى بوصفها ردة فعلا لتشويه الفعل الإيروسي وتقبيحه، من خلال أسطورة ليليت التي رفضت الخضوع لآدم متحولة إلى أنثى شهوانية وإلهة للدعارة والمجون والاستمناء والغواية والقاتل[1]، ولقد انغرست هذا المكبوتات في اللاوعي البشري إلى أن تحولت الرغبة الجنسية إلى توتر وألم مكتشفها الفرويدي في الغريزة الجنسية التي كان محورها التوتر والألم والتلف النفسي والجسدي، وأن الإشباع الجنسي يعدّ فعلا يساعد على إزالة هذا التلف والتوتر المتجسد في الجاذبية الشبقية[2]، إذ تحولت إلى حرية وممارسة مشيّئةً المرأة إلى سلعة، والجسد إلى قيمة استهلاكية في عصر النهضة وما بعده، وقد رفضته النساء من خلال الثورة النسوية *التي تمثلت في (النقد النسوي وما بعده)[3].

ولكن ما يهمنا هنا في الحقيقة هو في تحويل ما بعد الايروسية في خطاب ما بعد الحداثة إلى فن إبداع للتعبير عن دلالات ومعان، فإذا أردنا تحديدها بوصفها تقنية جمالية تحمل نوعا من الحرية، فإننا يمكن أن نعود بها إلى آلهة الحب والجمال عند اليونانيين أفروديت التي تدل على الأعمال والأفعال الإيروسية الجامعة لمفاهيم متنوعة ومختلفة في الفلسفة اليونانية مثل الرغبة، والتصرفات، والأحاسيس، والصور، والغرائز والأهواء، والمعاشرة، والاتصال، مما دفع فوكو إلى تبنيها

---

(1) ينظر الجانب المظلم من الأنوثة (عقدة ليليت)، هانس يواخيم ماسز، ترجمة سامر جميل رضوان *www.muslm.ne*.

(2) ينظر ما فوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، ترجمة إسحاق رمزي: 40 – 70.

(*) لقد فصلنا القول في النقد النسوي والأدب الأنثوي في كتابنا سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي ومن يريد الاستزادة يعود إليه، ينظر سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، د. محمود خليف خضير: 29 – 34.

(3) يتميز النقد النسوي كما ذكرته الناقدة الأمريكية شولتر في مقالتها ((نحو علم أدب نسوي (أو نحو أدبية نسوية))) بكونه يقوم على جانبين أحدهما: (النقد النسوي) الذي يمثل النمط الأول ويقصد به قراءة الناقدة للأدب ورؤيتها الخاصة لصورة المرأة في الأدب، هذه الرؤية - المختلفة عن رؤية الرجل الناقد - حيث يبدو حذف النساء او سوء التأويل لآرائهن في ثنايا النقد الأدبي - وهذا النقد يهتم أيضا باستغلال واستعمال جمهور الإناث ولاسيما في الثقافة وفي الأفلام، أما النمط الثاني (ناقدات الأدب الأنثوي) فهو يهتم بالمرأة بصفتها كاتبة ويهتم بالمرأة بصفتها منتجة لمعنى نصوصي، وبالتاريخ، وبالموضوعات، وبالأنواع الأدبية، وبأبنية الأدب التي تنتجها المرأة، كما ان موضوعاته تتناول الدينامية النفسية للإبداع الأنثوي، كما تتناول اللغويات ومشكلة لغة أنثى، ومسار حرفة الأدب الأنثوي للفرد أو المجموع الإناث ، وكذلك التاريخ ودراسة كاتبات معينات ومؤلفات معينة. ينظر النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، (مارس - سبتمبر)، سنة 16، العدد 32، 1997 م، 75 - 76.

بصيغة الجمع (الافروديزبات) لكي تدل على هذه الأفعال والمعاني، وتكمن القدرة المفهومية لافروديزيات في الممارسة الايروسية في كونها هي الأفعال، والحركات، والملامسات التي تسبب نوعا معينا من اللذة، ولقد اتخذت الافروديزيات كينونة ديناميكية تتحدد من خلال التجربة التي تربط الافروديزيات فيما بينها باللذة المقرونة بها، وباللذة التي تثيرها، فالإغراء الذي تمارسه اللذة وقوة الرغبة التي تندفع إليها يشكلان مع ممارسة الافروديزيات عينها وحدة متينة، وفيما بعد سيكون تفكيك هذه المجموعة ــ الجزئي على الأقل ـــ إحدى السمات الأساسية لأخلاق الرغبة ولمفهوم الجنسانية.

ويجسد التوليف بين الفعل (المجامعة) والرغبة واللذة نواة التجربة الافروديزيات في مجموعة عناصرها التي يمكن بالطبع تمييزها لكنها شديدة الترابط بعضها بعضا. فإن هذه الرابطة القوية هي التي سوف تشكل انطولوجيا النقص والرغبة في الفلسفة اليونانية المحملة بمفهوم الحياة والموت[1]، والتي شكلت مفهوما فلسفيا في الفكر اليوناني دمج ومزج بين لذة الخمر، والطعام، والحب الإيروسي في سياق الفلسفة الطبيعية التي مزجت الرغبة الجنسية مع الطبيعة في الطقوس والعبادات القديمة، مما قدمت كينونة جسد قوية تتخذ من فعل الشجاعة في الحروب والقدرة الجنسية معيار الرجولة والبطولة اليونانية التي شوهتها فلسفة سقراط والروح العلمية، إذ عندما كان يتحدث نيتشه عن التراجيديا اليونانية ما قبل السقراطية، فإنه لم يتحدث عنها بلغة أرسطية، ولا بلغة تاريخية أو أدبية، إنما كان يتحدث في كتابه (الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي) عن الحضارة اليونانية التي كانت تتسم بخصائص عبر عنها بالروح الايولونية، والروح الديونيزوسية المتناقضة التي تعبر عن ازدواجية في رؤية الحضارة اليونانية قبل سقراط، التي كانت بمثابة روح الانسجام، والاختلاط والفوضى التي اصطدمت مع الروح العلمية التي أسسها سقراط الثاوية في شكه بقيمة الفن التراجيدي[2].

وقد تشربت وتداخلت وذابت هذه الروح الايولونية (الانسجامية) في جميع مرافق الحياة اليونانية قبل سقراط (الروح العلمية) في العلم، والفن، والدين، والسياسة، والفلسفة، إذ ارتبطت بكل شيء ساكن مكونة فكرة التناهي المحدد في هرمونية متناسقة مرتبطة بلحظة الحاضر التي لا تعرف الماضي، وبالجسم لا بالروح، وبالمكان الساكن لا بفكرة السيرورة والحركة منطلقة إلى الأعداد والحساب والهندسة متجاوزة فكرة الأعداد اللامعقولة؛ لأنها فكرة لا متناهية مرتبطة بفكرة الزمان والمكان المتناهي، فتشربت الحياة الفكرية اليونانية بكل شيء ساكن حتى

(1) ينظر أستعمال اللذات: 31 – 39.
(2) ينظر الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي:22-88،

وصلت إلى أعلى درجاتها في الفن، إذ كانت أيقونة النحت التي تمثل الشيء الساكن مثلها الأعلى متدرجة في فكرة الكون الساكن حتى الكون اللامتناهي في انطولوجية وجودية ترتبط بالنظام والانسجام[1].

ويمكن عدّ فلسفة نيتشه انطولوجية تجسد إرادة القوة والجسد التي تتجلى في الإنسان الأعلى وقدرته في تحطيم جميع التابوهات الأخلاقية، والدينية، والاجتماعية. إرادة حقيقة تمثل نموذجا احتفائيا بقوة الجسد والإنسان المعاصر الذي حل الجسد على إثره في الفلسفة المعاصرة، بوصفه إشكالية انطولوجية تعمقت أبعاده وحيثياته في الطرح الهدغيري، والسارتري، والميرلوبونتي، إذ يكمن الاتجاه الفلسفي الميرلوبونتي في عدّه الجسد الوسيلة الأساسية لتعبير الذات عما يختلج فيها من مشاعر، وعما تكتنزه من المعاني والدلالات، إذ إنه عن طريق الجسد نفهم الغير مثلما عن طريق الجسد أيضا ندرك الأشياء، فالجسد هو ما يجعل الذات في اتصال مستمر مع الآخر ومع العالم، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشري بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته ووظائفه، فهو موطن المعنى ومكان ولادته، كما إنه أداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم البيذاتي، لكي تكون فيه الذات علاقة رمزية (لغوية، فنية) لوجودها الخاص، إذ تتمثل من خلال التجربة التي نحياها ونعيشها في كون أجسادنا تحيلنا بشكل دائم على الآخرين.

إن خبرة أجسادنا وخبرة جسد الآخر هي ذاتها جوانب لوجود واحد، ولكون الجسد تعبير يكشف عن العالم والآخرين، فإنه يمسرح دائما تعبيراته عبر الصور المتعددة الظاهرة والمحسوسة التي تتحول إلى رؤية محسوسة ومرئية محولةً الفعل الإبداعي إلى فعل بدني يعبر عن المعنى والدلالة والفكر[2]، ولعل وساطة الجسد التعبيري عند ميرلوبونتي يتجسد بوصفه وعيا قائما على علاقة الجسد مع العالم والآخر، إذ يتبلور مسار هيدغر الفلسفي في نقطة انطلاقته من السؤال عن معنى الوجود الذي يتحول إلى السؤال عن الذي يسأل عن الوجود (الموجود) الإنسان، الذي اصطلح على تسميته الدازاين أو (الآنية أو الوجود هناك أو الفيريس (الكائن الحاضر على الأصالة).) الذي يتميز وينفرد عن كل الموجودات بأن وجوده يتجلى (في التواجد) أي في إقامة علاقة مع ذاته ومع العالم، وهو يتعمق في فلسفة سارتر في كون الجسد يصبح كوجود لذاته وكوجود للآخر محولاً سارتر الجسد إلى موضوع، ومحدثاً سلبا وتعديما.

ويتجلى البعد الانطولوجي للجسد في فلسفة سارتر من خلال المعادلة القائمة على أساس أن الجسد وجود (يسبق الماهية) ممثلا البعد الأول للكينونة، والآخر الذي

---

(1) ينظر ربيع الفكر اليوناني، عبد الرحمن بدوي: 37-55، وتاريخ الفلسفة اليونانية، ماجد فخري:6- 42.

(2) ينظر اللغة والمعنى، إعداد مخلوف سيد احمد، مجموعة مؤلفين: 193 –216.

يعرف جسدي ويستخدمه ممثلا البعد الثاني للكينونة، ولكن، من حيث كوني موجودا للآخر، فإن الآخر ينكشف لي من حيث إنه الذات الفاعلة التي أنا موضوع لها، فالمسألة هي بالذات علاقتي الأساسية بالآخر، لكون أنني موجود لذاتي من حيث إن الآخر يعرفني في وقائعيتي ذاتها بشكل خاص. إنني موجود لذاتي من حيث أن الآخر يعرفني بوصفي جسدا، وتتكون العلاقة الجسدية على أساس المواقف تجاه الآخر مثل: الحب، واللغة، والماشوزية التي تتجلى في الصراع الذي يمثل المعنى الأصل للوجود ـ الآخر، والموقف الثاني يتمثل في اللامبالاة والكره، والسادية، والرغبة التي تتمثل في حريتي وامتلك الآخر[1].

ومما تقدم فإن مقاربتنا لفن ما بعد الإيروسية يتجلى في الشهوانية والرغبة التي تقنن الجسد من خلال فعله التكميلي للنقص وللأصل الانطولوجي الذي يفرض السلب والتعديم، فالجسد الشعري أيقونة تعبر عن البلاغة، والمجاز، والمعنى والدلالة في منظورها النتشوي، والافروديزيات ففي قصيدته (فوضى الجسد) يقول الشاعر صابر:

مراهقٌ أعمى يجوب في ولهٍ أسئلة الصحراءِ..
بحثا عن إجابة ملتبسة وغامضة،
لا يُرهفُ سمعه إلا لحفيف رغبتهِ..
وعنف خياله الإيروسي...
ونهره المتعطّشِ لجوف التراب،
وهو يتدلّى لسانا يقطّر لهاثا..
وريقا قرمزيا يطحنه الظمأ.[2]

يشتغل عنوان هذه القصيدة بوصفه روحا ديونيزوسية تعبر عن الاختلاط وفوضى الجسد، وما يحدثه من الابتعاد عن المنطق والعقل متجاوزا الحدود ومرتكزا على قيمة تراجيدية تتبلور في انفتاح إيروسي ينتج تجربة عشق وجسد، تبحث عن التوحد الجنسي من خلال تبادلية الجسد الشهواني، فكينونة الجسد ووجوده الكتابي يعمل على منطوقية وتلفظ الإحساس وتداوله في الكشف عن فعل الرغبة وحركته التي تشكل مسارا يتمظهر في عتبة النص التي تؤثث الفعل العبثي، وهو يتمركز حول كينونة المراهق وما يضفيه من دلالة تجسد قوة الرغبة الجنسية وبداية التشكيل الرجولي والحرية والمتعة واللذة، التي تبحث عن التوحد بالآخر، فحركة اللذة العبثية والمراهقة تمثل فعلا أعمى؛ لأنه يبتعد عن حدود المنطق والعقل والتابوهات ويبحث عن حرية تتجاوز القيود في رسم تطريز أو نحت الجسد، والبحث عن الغائب في

(1) ينظر الكينونة والعدم: 313 – 506.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.

خراطة الجسد وما يتجلى من حفيف الرغبة التي تحرك المكبوت لمسار الفعل الإيروسي وغريزة التوحد والجماع، لكي تصل الكينونة الايروسية إلى تموندات (المونـاد)[1] شهوانية تروض عنف الشهوة وعطشها الدائم إلى التبادل الجسدي الشهواني، الذي ينعتق من سجن الكتابة أو أيقونة الصورة وفعلها الرمزي الذي ترفضه الرغبة، بحكم الدعوة إلى حضور الأصل وما يمكن أن يؤسسه من رغبة جنسية تعلو على التاريخ والزمان والمدونة الكتابية والأيقونية في الصورة، فالرفض الذي يحاول به الإنسان الراغب التأكيد على حضوره الجسدي، ورفضه لنرجسية الصورة يتفاعل في المتن الصابري ليمثل ثنائية الاختلاف بين الذكر والأنثى، في كون جديد يدور في الفعل الشهواني في قوله في المقطع الثاني:

نعم أيتها الأميرة المسحورة بالصور
لستُ سوى عتّال أو بائع خضرةٍ أو سمسار دوابٍ،
أعاين الجسد معاينة البعير للناقة..
كما يفلسف (الحب) ذاك البدويّ الأرعن المدعو:
((امرؤ القيس))[2]

مشكلة الغيّرة في هذا المقطع والانطلاقة الكوجيتوية التي تتجلى في اللحظة المجردة التي تدرك به الأنا الرغبة ذاتها بوصفها موضوعا للمعاينة، التي يدعوها هيغل بالكينونة للآخر فمرحلة الاعتراف بـ (نعم) هو اعتراف وجودي بدونية الأنا وعلو وسمو وترفع الآخر، وضرورية الظهور للآخر بمنطق السوق أو الاستهلاك الجسدي وحالة الصعلكة من خلال البحث عن براءة وتلقائية النظرة والرغبة الجنسية في أوصاف العتّال وبائع الخضرة والسمسار، وما تقدمه من صفات ودلالة ومعان تتمركز حول إشارات الجسد ولغته ومعاينته الشهوانية، فالبعير رمز القوة والرجولة والفعل الإيروسي، والناقة التي تتحاور مع المرجعيات العربية القديمة في كونها تدور في دائرة المقدس، واللامقدس وتجسدها بوصفها امرأة[3] مقترنة في هذا النص بالشهوة الجنسية التي تتماهى مع حضورية اسمية لرمزية أمرئ القيس، التي شكلت إستراتيجية ولادة حب أيروسي قدم ماهية الجسد على الوجود المشخصن، وما تجلى به بعده من دلالات أضفت على الصعلكة الحرية والفوضى والعبثية الجنسية التي

---

(1) المونـاد: مصطلح مستمد من كلمة (المونـاس) الإغريقية التي تعني الواحدة ، والمونـاد عند ليبنتز جوهر بسيط والبساطة هي عدم التركيب من أجزاء، والمعنى الآخر المونـاد: يعني الذرة الروحية أو الجوهرة ، والمعنى الآخر الذي عرفه اسبينوزا ، وحدة الوجود، ويمكننا القول ان المونـاد مبدأ اللامتميزات إذ لا يوجد مونـادات متشابهات تماما، ينظر ديموقريطس فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة: 499 - 547.

(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.

(3) ينظر موسوعة أساطير العرب، محمد عجينة: 281 – 283.

حاولت الأنا الإيروسية كشفها للآخر الذي تعلق بها حضوره، فالعبثية، والصعلكة، والإيروسية تتجاوز الروتين واللباقة التي اعترفت بها وأظهرتها أنا الشاعر الراغبة في قوله في المقطع ((3)):

كما ترين...
لا أصلح أنا البدائي الجسدانيّ الذي يدفن رأسه في وحل الملذاتِ
لفتاة راقية مثلك،
لا أصلح للكلام الرقيقِ
والبرستيج المنمق،
والعادات الغرامية المتحضرة.[1]

يؤكد هذا النص أن جدلية الجسد المنفصل، والابتعاد عن كينونة الاتحاد مع الآخر في سياق التبادل الجسدي الشهواني، ينتج دوالا منفصلة تقود إلى حركة اختلاف وشقاق وتصدع[2]، فالحضور الراقي والمتحضر والكلام الرقيق والغرام المتحضر الذي يحاول الآخر المحبوب استظهاره وإحضاره يواجه اعترافا تعديميا أو سلبا ونفيا للصفات التي لا تحيل على الفعل الإيروسي، لذلك فتجربة العشق للصورة، والغياب، والنسخة، والطيف حسب دريدا تستدعي الحضور الأصلي بوصفه جسدا متصلا في قوله:

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 326.
(2) ينظر أرشيف النص: 160.

لم أتمعن يوما بالوجه الجميل الذي يهيمن على فضاء الصور
كنت أنظر دائما إلى...
الجزء المتبقي...
الغائب...
الغامض من الجسد المفترض..
وأغوصُ في ردهاته المجنونةِ...
بحثا عن لقيةٍ أو ملاذ.[1]

إن العلامة الأيقونة للصورة وظلالها تحدث إشكالية نصية تتبلور في أن حضور الأصل الصوري والأيقوني يكشف الاختلاف عن النسخة الأصلية والحقيقية، فالأصل الأيقوني لحضور الآخر الغائب يعاضده النص بلعبة تخيلية تفرض متعة ولذة الاحتفاء بمناطق محرمة ومخفية يتحكم بها فعل إيروسي، يمثل اتصالا وجوديا وإغرائيا يتبلور في فكرة الجسد الواحد أو المتصل في لحظة تمارس بها كينونة بمعية الآخرية أو المحبوب، بوصفه عملا يؤدي إلى التبادل الجسدي الشهواني فينتج الدوال المتصله في تطابقها، مما يفضي إلى نهاية المعنى والحضور والحقيقة[2] الوجودية الجسدية، التي تشكل أو تملأ وتكمل النقص في نفي الصفات العذرية للحب والتعمق في جوف وخرائط الجسد الجنسية؛ ليشكل الفعل الفوضوي والاديونيزوسي الحقيقة التي لا تتنازل عن مضمونها وتجربتها المعاشة (الأنا الراغبة) في قوله:

قطعا لا أصلح لكِ!!
أنت تكتبين القصصَ،
وتخلقين العوالم والفضاءات الفسيحةِ،
وتؤلفين المسرحيات،
وتفوزين بالجوائز الأدبية..
كل هذا جميلٌ،
ـــ وربما ـــ جميلٌ جدا..
لكن حين يتعلق الأمر بالجسد عندي...
فكل شيء عداه هراءً..
ـــ كلامٌ فارغٌ وحشو قافية ـــ[3]

تطمح الأنا الراغبة بالفعل والتجربة الحضورية لإيروسية الجسد التي تقابلها نرجسية الخلق والتخيل للآخر المحبوب، ولعل الإشارة إلى كتابة وممارسة الفعل الإبداعي من خلال القصة أو الرواية، والإغرائية التي تتصل بها والمشكلة حالةً من

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 327.
(2) ينظر أرشيف النص: 160 - 161.
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 327.

العلو والترفع والنرجسية في الفوز بالجوائز لا تمثل إغراء واندفاعا بالنسبة للأنا الراغبة التي عملت على نفي الجانب المعنوي والروحي؛ لنجاح الآخر المحبوب الغامض ـــ وإن كانت هذه الأوصاف تحمل مرجعية حقيقية تتماهى مع الواقع ـــ فافتراض النجاح الجسدي يمثل جائزة وعلامة ترجئ وتعلق العذرية والبكورية التي تطمح الأنا الراغبة إلى تحويلها إلى كينونة الأصل أو الاتحاد في قوله:

في الجسد تتركز لعبة المعنى،
ويتجلّى السيمياء المرهفُ للقيمة.
في الجسد تكمن الحقيقةُ الدافئة المرةُ العنيدةُ الساحرة.
وتكتشف الطيور المهاجرة ـــ في غفلةٍ ـــ أوطانها ـ[1]

يفلسف الشاعر الشهوة الجنسية الجسدي بوصفها تناقضا ضديا للعدم، إذ يصف مجال الجسد ومحيطة كحضور ومعنى وحقيقة ولذة ومتعة وكشف وفتح لمجاهيل وخفايا الأصل الواحد وكينونة الرحم الشهواني وانطولوجي الوجود الإنساني، فبلذة ومتعة الجماع كان وجود الإنسان من العدم وشق طريقه إلى وهم العالم في قوله:

لا سبيل اليّ بغير هذا النور الذي ينبثق منتصرا من رحم الترابِ..
حارا يلفح سناه الشائطُ وجهَ تاريخي..
حتى جدّي السابع بعد الأف،
لا سبيل إليّ أنا البدويّ الأرعن الموسومُ بـ ((امرئ القيس))،
بغير كومةٍ من الحصى،
وغديرٍ صغيرٍ،
ومنفى،
وصمتٍ،
وعشب لدنٍ،
وضياعِ
حتى
آخر
العمر
في
وهج
الكمثرى.[2]

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 328.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 328

الانحراف المكبوت لديمومة الرغبة المستمرة في الوصول إلى تجسيد الاتصال الجنسي الذي يمثل قوة وطاقة تتجاوز العفة وتنتصر للنور والحقيقة الجنسية، التي تدخل بالنسبة للأنا الراغبة وبمعية رمزية وقناع امرئ القيس، في دائرة إشكالية الكينونة والكائن الجسدي والعلاقة التي تقام من جانب الأنا الراغبة في تحقيق حريتها التي تحسم الفراق وتحقق التودد، لكي يحصل التبادل الجسدي الشهواني فلا النفي أو الابتعاد عن نرجسية الفعل الإيروسي يمكن أن يقاوم الإغراء أو صوت الجسد، وهو يبيحه ويستبيحه في الفعل الإبداعي والكتابي الذي يرفض نداء الضمير والحكمة في الحب التي تشرعن الصداقة العذرية في قوله:

قال لي يوماً حكيمٌ في جلباب مراهقٍ أعمى
اسمه علي ما أذكر (محمد صابر عبيد):
((الصداقةُ نقطة ضعف الحبِّ..
والحبُّ نقطة ضعف الصداقة..))
ولم أفهم حينها ما تعني هذه المعادلةُ..
حين يتعلق الأمر بالجسد ؟
لم أكترث كعادتي لذلك،
ولم أتوقف عند هذه النصيحة طويلا
ـــ كعادتي أيضا ـ
درتُ على نفسي دورات عدّة..
فلم أجد سوى أسئلتي ذاتها
مثل رغيف ساخن خارج للتوِ من تنور الرغبةِ،
فأدركت أن الأمرَ..
لم يكن سوى
طيفٍ
جميلٍ
عابر.[1]

يفرز فعل القول انكشافا وإدانة لمثالية الأعمى المراهق الذي يستسلم لحكمة أو فلسفة حب تعمل على تعليق وأرجاء الفعل الإيروسي، وقد تمثلت في نرجسية حوّل من خلالها الشاعر أسمه (محمد صابر عبيد) الحقيقي إلى علامة ورمز، وإن كانت محاولة الشاعر هنا تمثل ممارسة نوع من دمج وتركيب علامة مزدوجة من اسم امرئ القيس الشاعر الصعلوك المتهتك الذي عشق الجسد وأرشفه وأرخه في شعر،

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 329.

واسم الشاعر محمد صابر عبيد الذي اتخذ من الشعر خارطة جديدة يحفر في أعماقها عن أراضٍ جديدة لم يطأها معول الدلالة والمدلول الشعري في لغته، لكي ينتمي في سياق ذلك إلى فئة الصعاليك الذين عشقوا الشعر وفلسفوه، ولعل الاحتذاء والتأثر بشاعر الجسد والحب نزار قباني الذي مثل في أكثر من نص من نصوص صابر مرجعيات تناصية، من خلال النسق وحضور اسم نزار قباني بوصفه علامة وإشارة ورمزا، مسجلاً في النص حكمة فلسفية في اللعب على المفارقة اللغوية التي تظهر ضعف الحب وتلاشيه في حدود علاقة الصداقة.

تتجاوز الأنا الراغبة هذه الحكمة التي اتخذت من عذرية الحب التي تساوي وتوازن دائرة وقوة الأنوثة والذكورة التي تتجلى في عملية التبادل والتوازن والانسجام، ولكن الحب الجسدي الذي تطلبه الأنا الراغبة يتمركز في متعة ولذة وشهوانية ترتبط بعنصر التملك والصراع الدائم بين الاتحاد الجسدي والامتناع، الذي يمثل ردة فعل الآخر المحبوب الذي يتوجس خوفا وارتيابا من الفوضى والقوة الشهوانية التي بقيت تتصف بها علاقة الأنا الراغبة بالآخر المحبوب في قوله:

اللعنةُ على نزقي مليون مرة !!
لكنّ المشكلة ليست هنا،
وليس هذا نَزَقاً ــ كما تتصورين ـ
إنني الفوضى التي لا سبيل إلى تأويلها،
المعنى المضاد الذي لا معنى له،
القصة القصيرة التي تُعاش ولا تُكتب،
الروايةُ المؤجلةُ،
القصيدةُ التي تخترق المعجمَ..
وتتطلع بوقاحةٍ وقوةٍ وتهتكٍ إلى تخوم لغة أخرى[1]

تتمظهر هنا إستراتيجية المحو والبقاء التي اتخذت شكل الفراق والشطب والمحو والإرجاء والتعليق لكل حضور ومعنى وحقيقة، في استمرارية الابتعاد عن الآخر المحبوب من خلال تجربة التعديم والسلب والنفي للوضوح والظهور، إذ إن الأنا الراغبة تعمل على رفض الأخر المحبوب في سياق الكشف عن حركة التعديم المستمرة التي تتجاوز كل فحولة ورجولة، فهو الفوضى التي لا تؤول أو تفهم المعنى الذي يناقض نفسه في كونه يشتغل على آلية المراهق والأعمى، التي تبتعد عن التحديد والتقنين، فهو الرواية والقصة والقصيدة المؤجلة والمتعلقة عن التحديد. إنها تتجاوز اللغة والكتابة وتتحرك على الهامش في منطقة ولغة الجسد التي تحيل بصورة مستمرة على الشهوانية والحضور الإيروسي، لكي يحدث الالتحام والتوحد

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 329 – 330.

الذي يشكل الأصل والوجود، ولكن عدم تحقق الاتحاد والاتصال والتوحد مثّل هاجسا فضحه اعتراف الآخر بكونه لا يمكن أن يكون سببا للحب والعشق في قوله:

هكذا ينتهي تعارفنا
وبابي الذي لا باب سوه
أُغلقهُ دونك الآن..
فلا تحاولي الطرقَ عليه بعد قراءة هذا البلاغ،
لأنني سأكون في مكان بعيد جداً..
مراهق أعمى وأصمّ،
لا يسمع سوى حفيف رغبته المتقّد..
راكضا نحوه ببلادة وعنف إيروسي ساحق.[1]

إن مشروعية الانفصال وإنهاء التعارف يمثّل اعترافا من قبل الأنا الراغبة بأن الآخر المحبوب أو العاشق لا يمكن أن يمتلك بحد ذاته القوة الكافية لكي يكون سببا للحب، فإن المثال الأعلى للأنا الراغبة والمراهقة والعمياء والصماء للحب يتجلى في امتلاك الآخر من حيث هو رغبة جنسية وإيروسية، تمثل موضوعا إغرائيا وغواية تمتاز بنرجسية الأنا الراغبة وهي تطمح إلى امتلاك الآخر واستمالته من خلال تجربة الحب و العشق؛ لأن المعشوق أو الآخر لا يمكن أن يتحول إلى عاشق إلا إذا صمّم أن يكون معشوقا وكل ما يريده هو التبادل الجسدي الشهواني، الذي يبدو في ماهيته صراع إرادة وحرية بين العاشق والمعشوق، فحرية الحب الصابري تشتغل على أساس الالتزام الجسدي الذي لا يمكن أن يكون حاضرا أو أسير الخفاء، فإن تحقّق فإنه يتجلى في التجسد الخارجي وفعلة الإيروسي وقد أنهى حضوره ووجوده الآخر من عملية الابتعاد والهجران في قول الشاعر:

لن تجدَ رسائلُك القصيرةُ بعد الآن من يداعبها ويغازلها،
ولن تجدي من يفتح إيميلاتك مهما ازدحم بها بريدي الإليكتروني،
وستجدين عبارة ((لم يتم الردّ)) على شاشة هاتفك الجوال...
إذا ما سعيت إلى اتصال ما،
بعد إذ أعجبك صوتي وألفتِهِ للغاية ![2]

إن الصراع بين الأنا الراغبة والآخر المحبوب يتخذ مسارا جدليا بين التملك أو الامتلاك للآخر في لعبة التناقض بين الاستلاب والتعديم للمحبوب، من خلال نفيه وعدم التواصل معه وأن حالة الاستلاب والسلب وتقييد حرية الآخر تتجلى في عدم

(1) المصدر نفسه: 330.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 330.

تواصل الجوانب السمعية والكتابية والمرئية، وإن كان حضور النسخة أو الصورة يجسد عائقا آخر في قوله:

هكذا تعود الأمور إلى نصابها..
أنت مولعة بصورتك المؤلفةِ عادةً..
من عينين ساحرتين وفمٍ (مرسومٍ كالعنقود) مشكوكٍ في صحتهِ،
وأنا مشغول بقاعي السفلي المظلمِ،
ولا أصلح للنور.[1]

يعود في هذا المقطع الحضور المزيف والنسخة التي تجسد عائقا أمام الفعل الأصلي الذي ترتكز به الأنا الراغبة على الأخر، في وجودها الذي سلبته الصورة أو النسخة حضوره ورغبته الايروسية، مما أضفت مشروعية على الحضور الجسدي الذي تبحث عنه الأنا الراغبة في لعبة الهجران والانفصال الذي اتخذ منحى المقاطعة في قولة:

سأعيد إليك ما أهديتني من كتبٍ،
حتى لا أكون ــ في نظرك ــ مطلاباً..
أو إن شئت أرسل إليك ثمنها مع إيّ عابر سبيلٍ[2]

ينتاب من يقارب هذا المقطع شعورا بالذنب من قبل الأنا الراغبة التي شعرت باستلاب في كونها قبلت الهدايا التي أوحت بها عبارة (سأعيد إليك ما أهديتني من كتبٍ)، إذ إنه بفشل العلاقة وعدم الوصول إلى التبادل الجسدي والاتحاد مع الآخر[3] وما مثله من تعديم ونفي، أعادت للأنا كينونتها المسلوبة للآخر؛ لأنها كانت تجد حريتها في الفعل الإيروسي ولحظة الأفروديت التي انتهت بوصفها نزوة عابرة أو قصة حب طويلة قائمة على الوفاء في قوله:

ترى هل انتهتْ قصةً قصيرةً !!
أم بدأت رواية ؟؟[4]

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 331.
(2) المصدر نفسه: 331.
(3) لابد من الإشارة أن علاقة الذات الشاعرة بالآخر ــ الإنسان في شعر الحداثة وما بعدها أشكالا مختلفة وأنماطا متباينة تتمحور حول نمطي كبيرين هما: نمط الأنفتاح على العالم ومن أبرز أجاد به، السياب، صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وعبد العزيز المقالح، والنمط الآخر قائم على الانفصال عن العالم ومن ابرز الذين جسّدوه، أدونيس، يوسف الخال، قاسم حداد، فاضل العزاوي، سعد يوسف، سركون بولص، ينظر الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، عبد الواسع الحميري: 25.
(4) هكذا أعبث برمل الكلام: 331.

نتلمس في هذه الخاتمة نوعا من السخرية والتهكم من الآخر في كونه مبدعا روائيا أو قاصا مجسدا الشاعر بالإشارة إلى هذه النهاية التي تفترض علاقة حب قائمة على اللحظة العابرة في كونه صيرورة زمانية قصيرة أو قصة قصيرة قد انتهت، أو علاقة حب تبحث عن الديمومة والوفاء في بداية يمكن أن تكون قصة حب طويلة تتجاوز حالات النكوص والجفاء، لكي تعمل على شطب وتعليق كل العلاقات الموترة القديمة، من أجل أن تبدأ من جديد على أساس لعبة وقانون الأنا الراغبة وهي تبحث عن الاتحاد بالمعشوق عن طريق التملك الجسدي حيث يكمن فيه مطلق اللذة وصيرورتها الدائمة.