الدونجوانية في المُتَخَيل السردي النسوي العراقي

الكلمات المفتاحية: الشخصية، الدونجوانية، السرد

م. م. حلا حمزة كاظم
الجامعة العراقية/ كلية التربية
Halashadid 10@gmail.com

أ.د. فاضل عبود خميس
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
fadl4352@gmial.com

الملخص

يتضح أنّ هاجس تأكيد الهوية النسوية قد دفع بالكتابة النسوية إلى إعادة النظر في كيفية التمثيل السردي للجسد وتوظيفه ضمن استراتيجية جديدة. إنّ تكتيكات النزال الذي تخوضه الأنثى الكاتبة وتُقيم عليه سردياتها يفرض عليها تسبيق النص المناهض ولكن بلبوس أنثوي، يتحول النص فيما بَعد إلى جسد، وتستحيل الكتابة كِرَاءً عن الآخر، وزهدا بفاعليته التقليدية فاعلا ومبادرا وصاحب الخطوة الأولى، إلى فاعلية شبقية تقلب الدور وتظهر الجسد الذكوري محط النظر والميل والصبابة والرغبة والاشتهاء. وبدلا من اتخاذ جسد الأنثى مادة غضّة يتم تشكيلها تحقيقا للشبق الذكوري الذي لا ينتهي، يُستثمر الجسد الذكوري ويُشيّأ لصناعة المساحات السردية في النصوص التي تهمّكت فيه وواظبت على خط جزئياته الواقعية حينا واستيهاماته الخيالية حينا آخر؛ سعيا لاستعادة قيمة مُستلَبة وإرواء لجوع أنثوي سرّيٍّ مكبوت. فغدا محط عناية وتوق وشهية والتماس قاد إلى لون سردي أثيث التهى بالجسد لم ينسَ أن يلتَّ ذلك ثقافيا وسيكولوجيا –في عالم تحكمه الثقافة الأبوية– ويعلّقه في أمشاج المساق الحكائي، فلا يبدوا دخيلا أو مفروضا عليه أو يظهر بوصفه سردا بورنويا تستغل فيه الكاتبة قدرتها اللغوية على عجن اللغة وإثارة شهوتها الثقافية.

المقدمة

تراوحت حِدّة العناية بالجسد الذكوري بين نص وآخر في السردية النسوية العراقية برؤية وزوايا نظر مختلفة بشكل عام، بين الاحتفاء الشديد أو التعالي عليه، نجده في النصوص السردية، قيد البحث، محتفى به بشكل كبير جدا، يصل إلى مستوى الظاهرة التي تستأهل الدراسة . وليس ذلك أحد لوجستيات الصراع مع الآخر إنْ مركزا وإنْ هامشا فقط. وإنما طريقة جديدة في التفكير ونوع من الكتابة بالجسد – والتعبير لسارة غامبل–تكافح لفك أُسار الجسد الأنثوي من فحولية المخيال الذكوري وعبوديته. وذلك من خلال التنبيت لموضوعات المرأة

والهوية واللغة والميل الجنسي ، و مجمل النمذجة النسقية التي لا تفتأ وبكل ضراوتها ونوازعها البطرياركية على تثبيت خطاب البعد الواحد ورمي الأنوثة خارج منطقة النص والمعنى والتمثيل ، حيث أقصى الغياب في تمثيلاتها الرسمية ومساراتها السياقية. وتلك الكتابة – النسوية أعني– ليست براء من نظرات ما بعد حداثوية تشاور الممارسات السيميائية و التفكيكية، والثقافية ، فضلا عن شروحات التحليل النفسي لاستيعاب تقلبات العالم وقضاياه الكبرى، ونقدها برؤية جديدة ، وببصيرة مختلفة، أكثر نباهة واكثر نضجا. رؤية تحدد أبعادها فكرة نسوية سردية ثقافية تستهدف تعويق فاعلية الجسد الذكوري والاقتصاص منه سرديا بعدّه معادلا موضوعيا وتمثيلا استلافيا للسلطة ونظامها المتعسف . وهنا سيكون الخطاب السردي الذي تنتجه المرأة ميدانا لتأكيد فاعليتها الجسدية المتسلطة أو المتحكمة ، بوصفه خطابا يستهدف تفكيكا أنطولوجيا وثقافيا لفكرة السلطة التي يقوم عليها الجسد الذكوري؛ عبر تهوير وتفكيك أدواره التعبيرية والوظيفية والعلاماتية في المقام الاجتماعي والبيولوجي والثقافي. الأنثى في السرد تهب العالم رؤية جديد يتخذ فيها الجسد الذكوري نفس الصورة الذهنية التي امتلك الرجل توهماتها عن الجسد الأنثوي، ولكن وفق ما يرغبه ويصوره الخيال الأنثوي، إنها تضيف رؤية جديد تجعل القراء في أُهبة لتقبُّل أو في الأقل في حالة تهيؤ لإعادة التفكير في افتراضاته المسبقة. ومن خلال النفاذ من الجسدي إلى الثقافي، يقوم هذا المبحث على أساس نقل مركزية الاحتفاء بالجسد الأنثوي إلى الجسد الذكوري. الذي يتبدل معه فعل الكتابة السردي من شكلانيته أو أدبيته إلى دلاليته أو نسقيته ليرج ما هو مُطْمَئِن في المخيال الجمعي، وفي الترتيب الجندري. وما يثيره خلف جرّه إلى منطقة أخرى من غبار الأسئلة، وأصابع الاتهام وربما الرفض حول علاقة هذا الانتقال بهوية الجسد، وفي طبيعة أدائه في حيزه الجديد، وكيفية تمثيله له عبر تعالقاته مع علامات بيولوجية وسيكولوجية وثقافية. ومنْ ثم شكل الخطاب الذي يكون تمهيدا لسلبه مركزيته ، وفضح تموضعاته التي تحميها السرديات الكبرى. وستحاول إشكالية البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

– بعدّها كتابة نسوية مضادة للنظرة الآيروتيكية التي حُبس فيها الجسد الأنثوي من قِبل الرجل، هل رُهن الجسد الذكوري في حدود الآيروتيكي فقط أم اطلق ليعبر عن محمولات أخرى تفرزها ثقافوية التلقي للنص الروائي والتي تستأجر الجسد نسقا مضمرا له زواياها الثابتة

في المخيال الجمعي، وبه سيغدو الجسد الذكوري نصا مفتوحا على كل الاحتمالات المُمكنة للتأويل، ومن ثم تتعدّد القراءات لهذا الجسد؟

– هل حضور الجسد الذكوري بهذه الصورة الملتبسة للقيم الذكورية بحسب تموضعات الثقافة الذكورية، هو محاولة للتطبيع بوصف الأنوثة والذكورة مواضعات ثقافية لا حتميات بيولوجية، أم أنه سعي لخلق الصدمة وتشويش أفق التوقع بغاية التحرر منها؟

وقد تُنجد في الإجابة عن هذه الأسئلة ونديدات لها، قراءة تأويلية ترافقها نظريات التحليل النفسي والدرس الثقافي، ليس في نيتها تقديم دلالة شاملة أو جاهزة بوصفه قالبا تجريديا لوقائع سردية مشخصة، وإنما الغاية تعقب العلامات التي تخلّفها الجسدنة المتحكمة في السرد فعلا ووصفا وتركيبا، والإمساك بها لتأويلها ومسائلتها بوصفها نسقا فرعيا ضمن النسق العام للنص الروائي، لها وقعها الإيديولوجي الخاص بحسب السنن والمساقات التسريدية التي تحتمي بها في توهجها وانطفائها، وفي مركزيتها وهامشيتها، والتي لا يمكن إدراكها إلا من خلالها. ولقد كانت عينة الدراسة، "النبيذة" أنعام كججي، "عندما تستيقظ للرائحة "، و"منازل الوحشة" لـ "دنى غالي" و "تحت سماء كوبنهاكن" لـ حوراء النداوي،، مع التركيز على رواية عالية ممدوح : "التشهي"، "غرام براغماتي"، وبصورة أقل "المحبوبات" ، والأجنبية" . إذ تُظهر هذه النصوص التهاءً غير اعتيادي بموضوعة الجسد الذكوري في تبدّياته ورمزياته المتعددة، وربما غير المحدودة. وتُخبر عن مستويات متباينة من الشعور والإدراك والوعي الأنثوي تجاهه. وسيكون الجسد الذكوري منطلقها الأول في سكّ خطاب مغاير وجديد تلبس الجسد الذكوري الصورة الذهنية ذاتها التي امتلك الرجل تصوراتها عن الجسد الأنثوي، ولكن هذه المرّة وفق ما يرغبه ويصوره الخيال الأنثوي. وهي تجتهد على تغيير المسكوك الخطابي المركزي من خلال توظيف مكونات الخطاب ذاته وقلب الطاولة النسقية وهرمية أدوارها عبر تمثّل القيم الذكورية التي هي في الأصل مواضعات اجتماعية ،لا قدرية.

المبحث الأول: الاسترجال الجسدي

النضال في سبيل التحرر من التركة الأبوية الثقيلة ، وفك معقوداتها المركزية المشيّدة على مدى تاريخي أنحاز و ينحاز بصورة فادحة للذكوري، ويحتفظ بعنفه وشراسته وظلامته للأنوثة ، ليس بالأمر السهل أمام الأنثوية ، التي لم تجد من بُدٍّ لديها قُبالة ذلك سوى أن تلتبس بالمنظور الثقافي للذكورة وتقوّض وجوده الرمزي

ومن الباب الذكوري نفسه، ((فلن تستعيد المرأة هويتها كمعادل تام للرجل إلا من خلال التبني الكلي لعوالم المذكر))[4]. إنّها تثبت موقعها الفاعل من خلال استرجال أنثوي ممارس على الجسد الذكوري ، يُنْجَز من خلال الأداء المُنَفَّذ عبر مرجعيات سردية تخييلية استعارية ومن منظور أنثوي لا يختبر ذاته إلا بوجود الجسد المذكر –حضورا أو تخيّلا– المثير والجذاب والمؤلِّب على الاسترجال الأنثوي. وبالتالي نزع الاعتراف بغلبة الأنثوي وهيمنته وخضوع الذكوري. ومن هذا المنظور يندلق العالم النصي وتدخل الشخصيات معترك الأحداث ، ويكون تقديم الشخصية الذكورية والأنثوية من خلال التشديد على خصائص جسدية ونفسية معينة ، تُؤسس البؤرة المركزية للأحداث ويقع على عاتقها تصويب وجهة النص والتلقي والقراءة لصالح الأنوثة الجديدة. و الأمر هنا مرهون بتأويل خاص ومتعدد للشخصية المسترجلة ومن وجهة نظر المؤلف أو القارئ أو الشخصية نفسها. فلن يرفع السرد ستارة العرض أمام الشخصيات إلاّ عبر حضورها الجسدي الذي من خلاله ترتسم مقدّرات السرد والرؤية التي يتبناها والأفعال التي يتم تجسديها، وبموجبها تتوضح المداخيل الأولى للنصوص، التي يكون لها وضعها الخاص، لأن سلوك شخصياته الأنثوية والذكورية ستبدو شاذة أوذ غير مستساغة أو ربما غير مألوفة أو مقبولة ، وهي تجانب التجربة الواقعية المُدِبّجة ثقافيا بمقتضى انزياحها عن لغة المخيال الجمعي وإسقاطاته الشعورية والثقافية. وشبيه بهذه النصوص ما يقوله "سرمد" بطل رواية "التشهي" عن ضجيعته "فيونا": ((كنت أتخبّط بصورة مزرية ، ألتصق بها ثم أبتعد. تلتصق فابتعد ثم أعود وأرتعب فألتصق بالحائط. حاصرتني من أمام ومن خلف فشعرتُ أنّني مجرد حشرة يتم التلاعب بها ثم سحقها وبالتالي موتها. كنتُ أموتُ بطريقة مضحكة وأفيق لكي تحرسني. لا أملك في تلك الساعات إلاّ فرق حراستها فكانت تترجم لي عن اللغة الإنكليزية تقلّصات بطنها وابتكارات فرجها وحركات فخذيها وتوتّر شعر عانتها الذي كان نديًّا وهو يفرد نفسه بين راحتي))[5]. ومع عدم اعتيادية هذا المناخ النصي في هذه التموضعات المقلوبة للأنثى والذكر ، نجدنا مشدودين إليه ، لسرٍّ فيه يغري بالتتبع والقراءة ، وربما التقبُّل لدى قارئ نوعي

أُخِذَ بهذه الحيلة الفنية لُيلقى به في لُجّة التأويل فيُعرّش المحكي، ويعيد انتشار هذه التموضعات في مساحاتها التخيلية الداعمة لها، ويُعمّر الفضاءات السردية للنص.

إنّ منطق النص الذي يختبئ خلف "هي" / وقد التبست بـ "هو" غايته تقديم تجربة تخيلية تصطدم بالمُصوّرات والمخزونات التي ترسّبت في وعينا عن العالم وترتيبنا فيه، وتخرق قوانينه الإيديولوجية والتراتبية، وبالتالي تصدم القارئ وتُثير عنده ردود فعل مختلفة قبولا أو رفضا، ((فقد ركّبت الرؤية الأنثوية في السرد عالما تتعرض فيه الأبوية إلى التأزم الذي يفضي إلى الارتباك، ثم الانهيار)) [6]على أنّ ذلك الحِمام النسوي الذي لن تصمت جَلبته هدفه تغيير الواقع الثقافي للمرأة ونيل حقوقها بالتساوي مع الرجل ، و((لا يعني "مطلقا" رفضها لجنسها ، أو رغبة لتغيير جنسها، أو أن الدافع كان مركب نقص، إنما هي رغبة طبيعية أن يسعى الإنسان لإزالة الظلم الواقع عليه، فهي تريد امتيازات الرجولة ، ولا تريد أن تصبح رجلا))[7] إنّه صراع إثبات الذات واسترداد الحقوق لا صراع بيولوجي، فالأنثى الساردة ومع إقرارها بما يمكن أن تخلِّفه مجازفاتها الجنسية من فوضى في ترتيب وانتصاب الأدوار الثقافية بين المركز/ الذكر والهامش/ الأنثى ، لكنها لم تنوِ البتة إحداث أي خلل في المجتمع ، إنها فقط وكما تذكر " البيضاوية" في "التشهي" تحب أنوثتها وتحب الكشف عن محتويات المرأة التي تحملها[8]. ((أن تكوني ذكراً مثلهم ، أي أن تكوني فوق الطاقة المقرّرة فيحدث ويصير المطلوب مني كثيراً فكيف عليّ أن أدفع جميع تلك الفواتير؟ مكلف جدا جدا أن أكون ذكرا))[9] . فالمرأة تقرّ بصعوبة التأبيدات الاجتماعية والثقافية التي تحكم الاسترجال الأنثوي، وتعترف بصعوبة تمثيل ذلك كأنثى تؤمن جدا بخصوصيتها الأنثوية وتعتز بها كهوية إثبات لكينونتها . لذا هنّ يرفض التخلي عن أنوثتهن مقابل امتيازات الذكورة المزعومة ، حتى لو كان على سبيل المزاح من جانب "سهيلة" مع محبوباتها من الرفيقات . تقول سهيلة: ((كنت أقول أحيانا لهن مازحة : تصوروا لو كانت لنا شوارب مثلهم ، لو نعتمر قبعة احد أزواجنا، لو نكون بدلا عن السُّواق، نحن اللاتي نسوقهم إلى مقار أعمالهم. لكنهن لا يستجبن للضحك كما كنت أتوقع))[10] . هذا يعني أنّ ((الاسترجال حالة ثقافية عامة تتحقق من خلال "الاستعمال الحر للجسد" ، استعمال يجب أن يتم خارج المؤسسة وضدا عليها، وهي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يتحقق من خلالها الاسترجال النسائي باعتباره صورة مثلى للمساواة))[11] وهذا يسوقنا إلى الاعتراف بمشروعية هذه التموضعات السردية

المُضادّة التي تمارسها الروائية العراقية خارطة طريق لنزع الاعتراف بوجودها ذاتا لا موضوعا، وإلى عدم كفراننا بها لا سيما أنّنا وجدناها – ونحن نعده من نقاط القوة للأنثى الساردة– في سياقات نصية كثيرة تصدر عن وعي مائز ينظر في المشتركات ويتقبّل الآخر في اختلافه وغيريته ((هؤلاء الشبان أصدقاء لا يقدرون بثمن ، لا يجمعنا وإياهم العار ، ولا يفرقنا الندم والأنين))[12]. إنّ الجدلية والحِرَاب الدينامي بين أنا الأنثى الفاعلة روّيا وبين الأنا الذكورية / المُدجّنة سرديا ، يعمل على إضفاء خصوصية للنصوص السردية الأنثوية ؛ بوصفها حصيلة ثقافية تقوم على مُتكَئات ذكورية في أصلها المواضعاتي ، فنجد وعبر اعتلاء صهوة النصوص و توجيه القراءة لتتبع تحولات المحكي الأنثوي في انسحابه من موضعه المتضع الخامل بإقرار المرجعية الجمعية المتعالية إلى موقع الفاعل والمبادر بمرجعيته التخييلية الذاتية الجديدة والمنفصلة عن واقعها أنّ أُولى المعاقل الثقافية المستهدفة من قبل الأنثى الكاتبة هي الفحولة الجنسية في معناها المنتصب على الفاعلية الجسدية التي وهبت للرجل بوصفه صاحب الكلمة الفصل والسلطة العليا في إخضاع جسد المرأة لجسده وسطوته وشهوته ، إذ يتموضع فيها حضوره وسلطته وكل الأشياء والذوات بما في ذلك المرأة ، فهو الفاعل/ النشط / الإيجابي ، وهي المفعول/ الخامل / السلبي . لذا تتبعث السردية النسوية من نقد جذري للذكورية بوصفها معادلا رمزيا للسلطة في مختلف أشكالها ، وتجد ((أن الكتابة بالجسد والانطلاق من الاختلاف الجنوسي ،هو مركز القوة في كتابة المرأة، وهو المؤدي لنجاح سعي المرأة لتدمير قيم الذكورة)).[13]

إنّ تقويض الفحولة الذكرية التي تقوم على مبدأ الذكر الفاعل، والأنثى الخاملة أبرز مهام النصوص السردية الآتية. إذ تنطلق تجاربها عن رؤية أنثوية ـ نقرأ من خلالها حوليات الذات وسجل الذاكرة ونسقيات المجتمع ، الظاهر والمغيب، الثابت والمضاد له ـ تعلن الثورة والتمرد على البنى المركزية للمنظومة الثقافية برمتها ، وتوطّد أنموذج أنثوي تتبعه الكاتبة العراقية في سردياتها المعاصرة ، في سعيه المثابر إلى اختراق التابوهات، والتفكيك بوصفه الوسيلة الناجعة في كشف عملية الجنوسة في الخطاب الأدبي كما تؤكد "لوسي إريجاري"[14]، ومن ثُمّ هد وتجاوز التقاليد البُوْهِيمية التي تحول دون تحقيق وجودها العادل ، والتي تثبت دعائمها المنظومة الذكورية. مثلا في "التشهي" لعالية ممدوح نقدر أنْ نُخمّن الملمح المضموني للرواية ومنذ العنوان ـ بوصفه عتبة سياقية مهمة توجه فعل القراءة ـ إذ تبدو ثيمة التشهي

الجنسي الفعل المسيطر على مناخات النصوص وهي لا تهجس فقط ، بل تضج وتُصرِّح ، ويعلو ضجيج شخصياتها الأنثوية مثل "فيونا" و"البيضاوية" و "روزالين" الفرنسية"، وهي تصدح بشهوياتها واحتفائياتها الصارخة بالجسد ، والجنس ، وبتلبية نداء الشهوة بطريقة فحولية كفعل إثبات ذات وتصنيع كينونة فاعلة، تقلب التمرئيات الحسية والوجدانية والنفسية للجسد الذكوري وتعيد بناء حضوره الرمزي والتخيلي. بتعبير مُضاف، ستكون ممارسة الجنس وفق هذه الرؤية بنية مفتوحة تباح فيها كل المحظورات و تتقاطع فيها المواضعات، ويتعرى المضموم ، وتتكسر الحدود المقدسة كما تعبر عنها فاطمة المرنيسي[15]. ((وهي ترفعني ، أنا النحيف الطويل الهزيل وتضعني أولا على السرير. بعد قليل تشيلني وتتركني فوق بطنها الناصع البياض... قالت وهي لا تنظر إليّ قط: "جميع الأماكن عندك وعندي هي ملك لي بالدرجة الأولى، أنا التي أضعك فوق ما أريد وما عليك إلاّ القبول"... هي التي تقودني إلى جسمها وشهوتها فلا أعرف ماذا وراء تلك التفاصيل والمفردات))[16]. هو" سرمد برهان الدين" أحد طلبتها في معهد اللغة البريطاني، بطل رواية " التشهي" لـ "عالية ممدوح" وهي "فيونا لينتون" أستاذة اللغة الإنكليزية في المعهد البريطاني الكائن في الوزيرية. "فيونا" الأربعينية ذات الشعر الأشقر الداكن ، امرأة تقلب الأدوار كذكر يبلغ حدود الهوس بالمضاجعة ، تشتهي قبل الشهوة وبعد السنين والأيام، جسدها يندلع بالشرارات ، وينبعث منه ماء التشهي وروائح المتع الغامضة و الغوايات الشهوانية التي سيتقلّب فيها "سرمد برهان الدين" لأول مرة ، فتصير الدنيا بجوارها لَذّة. تلتقطه "فيونا" وهو لا يزال بِكْرٌ ضائع بين الاستمناء والتشهي، فتئنّ كالحيوان في أيام هوسه ووصاله، ترشده إلى شهوتها وتدربه على القفز بين غدران الجسد الأنثوي، لترتوي هي أولا ثم هو. تقول "فيونا":((وهي تحمحم: سأدربك وأعلمك. سأطبخك على نار جسمي حتى تتصاعد رائحتك من داخلي، من جوفي ولساني فأنا خليط من كل شيء، منك ومني. وأنت بكر تغرف على عجلة وبلا تركيز)) . [17]تتحول "فيونا" في هذا الخطاب من معلمة الدرس الاسكتلندية، إلى مدربة فنون وأصول وطرق وأعاصير ومتع الجنس الأول الذي لا يُقلّد. يقول "سرمد" :((أحاطتني في كل سنتيمتر من جسمي... ترفعني إلى أعلى وترفع ذَكَري إلى أعلى ، أعلى كثيرا... وكأنها تجهزني لتقنيات لم أجرّبها بعد. تُدلك وتُمسِّد كل شيء بيدها بقدميها بظهرها وبطنها ورقبتها وفخذيها ويتمّ الانفجار)). [18]
ويسري في الممشى نفسه نص آخر تخطو دهاليزه الشخصية الأنثوية مؤكدة تشيئة الجسد

الذكوري بوصفه محلا للرغبة وأداة لتروية الجسد جنسيا. ففي الرواية نفسها ، نجد شخصية أنثوية أخرى "روزالين" الفرنسية وهي مهووسة بالجنس، والرجل عندها جسد مُشتهى ، ومنزل جميل ونجاح مهني ليس إلاّ. يقول "يوسف" واصفا علاقته الجسدية متعها:((فيونا هي التشهي الوحشي والممّر كلما نتضاجع لا يظهر لي صوت فأتصورها ترصّني بيدها وذراعيها وسائر أعضائها كما يفعل البنّاء بترتيب الحصى والإسمنت والجير والطابوق . تنتظمني في جميع أقسام جسمي مستخدمة المواد المتوفرة محليا لديها، أنا بالدرجة الأولى؛ منزل جميل، سيارة تتجدد كل عامين ، نجاح مهني))[19] ."روزالين" تجبر زوجها الطبيب العراقي "يوسف" التي تكبر بسنوات كثيرة على ممارسة الجنس معها كل ليلة لإطفاء سعير شهوتها التي لا تنطفئ.((روزالين لا تمهلني ولا يوم بدون نكاح))[20] . وبسبب من ميوله المثلية، ((حدث أن شاهد نفسه أنّه ليس في محلّه))[21]. فقد كان يرى الدخول في علاقة مع المرأة أشبه بالمرض الذي لا اسم له ولا شفاء منه لذلك، إنه نوع من التورط لذلك ((يستطيع تسجيل تسعة اختباءات من التورّط بما يسمى بالعلاقة الفاشلة والمهدّدة بالمرأة)).[22]

تتشيّد المتون النصية[23] أعلاه على مشاهد حسية تشقق أستار التابو الثقافي والاجتماعي من خلال الهدّ المعياري لدالّية القضيب المتعالي و تأكيد الأنوثة المسترجلة بتصعيد حضور سلطتها الآيروسية الفاعلة والمُوَجِّهة للعملية الجنسية برمّتِها ، بل وحتى قبل ذلك كما فعلت "فيونا" في اختيارها لمراهق في عِزِّ كبته الجنسي الذي لم يعرف موئلا له غير الاستمناءات الفورية. ((أنا غير المدرّب إلاّ على الاستمناء السريع والفوري الذي جرّبناه، نحن طلاب الثانويات والأقسام الداخلية فلن نحصل إلا على انقذافات رجراجة عنيفة وكتومة في أغلب الأحيان))[24]. وفي النص الآتي إذ يسترسل "سرمد" في الحديث عن طبيعة علاقته الجنسية بـ"فيونا" فيقول: ((دارت علي وحولي كما تدور الحيوانات الضارية على الطريدة))[25]. نلقى تكسيرا صارخا لنمطية الصورة المألوفة عن الفحولة المذكرة، وإفساد لأصول العلاقة النسقية بين المتن والهامش. الأنثى هنا هي المركز والصياد والمُطارِد، والرجل الهامش والُمطارَد والطريدة ، الأنثى تكسر قوعد الشرط النسقي وتتخطى صرامته ، وتعيد رسم أنموذج لفحولة يُؤنثن فيها الذكر الذي لا يملك إلاّ القبول والطاعة. ((فجأة وبيد أكثر من خبيرة صرت كالعجينة بين يديها))[26]. وحتى يصير "سرمد" في متناول شهوتها ولا يستعجل، تلقي عليه "فيونا" وصفات جنسية ((معظمها لا تصلح للتناقل والبوح))[27] ، فعليه أولا بالهدوء:

((أرجوك يا سرمد تعلم الهدوء هو أكثر قوة واشتهاء جرب وسترى))[28]. هذا مطلب "راوية من "بحر" وهى تعتقد أنّ فن العلاقة أهم من العلاقة ذاتها، فتقول له: ((أريدك أن تتمهل بأكثر مما بمقدورك بطئا وهدوء))[29]؛ ومن ثُم التركيز منعا للشرود ومواصلة النظر. ((فكانت تجبرني على النظر والنظر كأحد القواعد لخديعة البصر ذاته))[30]. ولأنها ترى في اللغة أخطر وسيط في المضاجعة أو كما تقولها "عالية" في "الأجنبية" بصوت جلي " بأن اللغة أثناء الشغف ((هي أخطر الأدوات في هذا النوع من العلاقات الغرامية))[31]؛ لذا تطالبه "فيونا" أثناء الالتحام الجسدي بينهما أنْ يذكر لها . ((حروف الجنس، قل ذلك، الفظه ومطّ بالحروف ببطء شديد وحُسن ألفاظ. ها، هيا لا تتخلّ عن كل هذه المفردات)).[32] ويبدو أيضا أنّ هذه الانتشاءات اللغوية هي أولى متطلبات بطلة رواية "منازل الوحشة" – وهي غير مسماة– المطلوب من الرجل إتيانها، ومفتتح طقوسها الجنسية، ((عليه أن يحضنني طويلا، أن يتلمّسني بتنقلات مفاجئة أو تمريرات بطيئة أو اقتحام قصيرٍ مؤذٍ. عليه بالثرثرة ، ليفصل رأسي عن جسدي. عليه ألاّ يستأذنني)).[33] إنّ من شأن هذا التكتيكات الجنسية التي تؤسِّس للبعد الإيحائي الناهض على هزّ المحسوسات والدلالات الظاهرة ، لتكون دالاّت الألفاظ المطروحة والمُهيجَة بعد ركونها مَوْعِيّة بطريقة غير مباشرة ؛ أنْ تُفخخ النص بكوادح فاتنة وإغرائية تمكّن للنص لذته المتوقعة عبر مطاردَة الدلالة الفارّة والشقية. وعندماها تتحدد آليات الكشف والتنوير، وتصبح اللغة مهجعا تلتحفه المعاني ولا تتبين ضواحكها إلاّ للقارئ المقتدر المَكِين المشغوف بصناعة المعاني المنفية. يقول "سرمد" متحدثا عن "فيونا" : ((كان جسمها تندلع منهى الشرارات بهدوء. هي أهدأ مني لكني كنت أشعر أنها الأعنف، فالرغبة لديها تبدأ تدريجيا والوصول إلى الذروة يتم على خط يكاد يكون شاقوليا))[34] . هذا النص وهو ينبني على دوال تخييلية مصطفاة ومقصودة لا يعبر عن حالة فردية وإنّما عن موقف عام بدت شذوذيته عن العرف المواضعاتي، وعيا فنيا متناميا في خطاب الأنثى الجديد، وهو يحوز اعتراف الآخر وإذعانه في خضوعه لمحدِّدَاتها الجنسية . وعبر مداومة براكسيسية[35]، يتم توظيف الجسد الذكوري على نحو صير فيه أداة لتغيير الخطابات الكبرى واتقاءها ولتثبيت خطابات وإقصاء أخرى معارضة لها . و يواصل "سرمد" قوله: ((وما إن انقلبت على بطني حتى قذفتُ أولى قذفاتي المنعشة والرهيبة. فلتت منّي آهات وتنهّدات خافتة الصوت، وعلى الفور ربتت على ظهري ورأسي وردّدت بصوت خافت مبحوح: شهيّة

طيبة.))[36]. ونلمس في هذا الملفوظ السردي تحولا غير مألوف للانا الذكورية وهي تبدو رضيّة في انتشائها باللّذة الجنسية المتحققة لها كذات منفعلة لا فاعلة، في مناخ آيروسي تتحكم بطقوسه الأنثى لتَنفذ من خلاله إلى فضاءات تخيلية تسطّر عبر أدوارها الميثولوجية المُتبَادَلة تاريخ جديد للذات لها (أي الأنثوية) وتعاود تقديم نفسها بصورة مغايرة في جدليات مراوغة سعت إلى تجريد ما ((تواطأت } عليه{ الثقافة عموما على جعل القوة بدلالتها الحسية والمعنوية صفة ذكورية خالصة ، كما جعلت الضعف صفة أنثوية))[37]؛ وانتزعت من الرجل كل ما يُنسب إليه من صفات القوة، كالفحولة والسيطرة، وألصَقتْ به ما تُبْهَت به الأنثى من صفات الخور الضعف والاستكانة، وهذا ما تفعله "دنى غالي" في "عندما تستيقظ الرائحة" فتُظهر بطلتها وأنثى الرواية "نهلة" بكل القوة والتسلط الأنثوي الذي يُمارس على الذكر/ "رضا المولاني" وهو يبدو في غاية الضعف والإذعان. يقول "رضا" : ((يغلبني تصميم عينيها في كل مرة أطيل النظر فيها... بآلية تزيد من إدماني عليها. حبيبة ، زوجة ، أما، كانت هي فقط. إمراة تتسلطنُ عليّ ، تُخضعني وأُذعن لها... وأنا أتعمق في تلك العينين أشعر بحماية غريبة))[38]. ويتجلى ذلك أيضا بصورة صريحة على لسان "بحر" أو "رالف ألن" وهو يظهر في خطاب متغير، يأتي معه ضعيفا ومهزوما ، ويفقد بطاقة التحكم بطاقته الغريزية إذ تتبدد ويفقد القدرة على تواصله الفحولي مع عشيقاته ، وذلك بسبب وسواس قهري بأن حبيبته "راوية" وعلى البعد تتسلط عليه وعلى غرائزه بشكل كامل، وهي فقط من تقدر على الترخيص بذلك . يقول "بحر" : ((فأنتِ دون أن تعلمي ، ربما تحطمين تواصلي الذكوري مع النساء الأخريات ، حاولت ذلك مرات لك لكني لم استمر ، ولا واصلت البحث عن رفيقات قديمات ، فيزداد لساني مرارة، وكبدي انتفاخا ورائحتي ملوحة ، وهذا يصنع لي صورة مغايرة عني وعن ذاتي أكثر مما أريد الوصول إليه من دونك ... فابدو أمام راوية كما تريد هي))[39]. وقوله أيضا : ((ماذا يجب أن أختار منك... فحضرت رائحتك الطبيعية بمؤشرات لعوب وجذابة، وكتلتك الفيزيائية بدت لي كالرصاص ، وارتباكي يتضاعف... هذا ما جعلني أطلب العون منك))[40]. وتترى مثل هذه الخطابات المؤسلِبة للذات الذكوري في نصوص عديدة ، نورد منها – مثلا لا حصرا– نصا لـ"سرمد" أيضا، لما لها علاقة بما قدمنا أعلاه ، إذ : ((كنت أتخبط بصورة رمزية ، التصق بها ثم ابتعد. تلتصق فأبتعد ثم أعود وأرتعب فالتصق بالحائط. حاصرتني من أمام ومن خلف فشعرتُ أنّني مجرد حشرة يتم التلاعب بها ثم سحقها وبالتالي

موتها))[41]. ولنلحظ معا، كيف أنّ الرؤية المؤنثة التي يصدر عنها وتلتبسه من رأسه حتى أخمص قديمة ، قادته لأن يخضع إلى تأنيث نفسه في مفعول سردي أُسقط عليه من منطلق أنثوي صِرْف ، ولنقرأ وصفه لذاته وهو في حالة تداع ذاكراتي و وكيف يصفه ذاته بالصيغة المؤنثة؟ (إنّه طريدة) كما ورد في وصفه في هذا النص : ((دارت عليّ وحولي كما تدور الحيوانات الضارية على الطريدة))[42]. كان بإمكانه أنْ يقول مثلا : حاصرتني كمراهق يعيش شظفا جنسيا ، أو رجل أعزب متلهف للجنس ولا يقوى على رفضه ... الخ من التوصيفات التي يكون فيها الخطاب مذكرا و يحفظ له بعضا من ماء فحولته التي تطايرت فوق رأسه واهدرها تماما، وهو لا يرضى بها فحسب ، بل ويسعد أيضا، هيمان بتلقي المبادرات الجنسية من قبل مُضجِعته "فيونا". فلنقرأ الملفوظات الآتية: (سأدرّبك، سأُعلِّمك ، سأطبخك، تجهزني ، ترفعني ، تجبرني ،تمسح عرقي، تمشي بين مسامي ، بدأت من ظهري، ربتت، نزعت عني الفانيلا ، تركت اللباس الداخلي) هذه ملفوظات التخطي والتجاوز ، تشتغل فيها الساردة على إعادة إنتاج المذكر موضوعا للرغبة والتشهي ، وهو لا يملك إلاّ المفعولية في سياق الجملة السردية والتلبس بالإسقاطات الوصفية المُؤَنْثِة له ، فيظهر حبيس الصورة الذهنية التي تثبت وقائعها وكافة تفاصيلها الرؤية الاسترجالية المتبناة ، و التي لا تقف بها عند عتبة الموصوف/ الذكر، كدالّة لغوية منغلقة على ذاتها ، بل تضعها في سياق منفتح على مرجع تخييلي، هو هاجسها وشغلها الشاغل في إخضاع الذكوري لما تعانيه أصلا في العالم الواقعي الذي تتبدى فيه كائنا مُستلَبا ثقافيا. نحن هنا قُدَّام شخصيتين متقاطعتين ثقافيا و سرديا: شخصية "فيونا" وهي ترسم نموذج تفحيلي للأنثى، و شخصية "سرمد" وهو يؤسطِر ذكورية مُؤَنثَة؛ وبالتالي حيال خطابين: خطاب مواجَهة تستولِده ذات أنثوية مُستلَبة في الواقع تُحاول إرباك المسلّمات وهز قاعدتها الثقافية ؛ وخطاب استلاب لذات ذكورية مُهيمَن عليها أنثويا.

المبحث الثاني: الدونجوانية الأنثوية:[43]

صُيِّغت الشخصيات الأنثوية وعلى اختلاف ترائياتها العامل الأبرز في تأثيث المعمار النصي –قيد البحث– بعلامات تشكيل مرجعياتها وقصدّياتها وشواغلها، على نحو تؤدي به وظيفتها المرجوة في أن تكون ذات تجلٍّ سردي غير مألوف، تتسربل في سبيل الانتهاء إلى فاعليته بخصوصية شعورية وجسمية ونفسية، فتبدو وكأنها سمات فطرية عامة استدعيت بعد

أن تمّ تغييبها ثقافيا، تُلقّف القارئ إمكانية قراءتها قراءة فاعلة تتقاطر أولا بتداعيات حساسية "الما لأجله" بتعبير"فوكو"؛ وبتأثير إشكالات وتحديات ومحتشدات تكوينها ودواعي تحركها آخرا. واعتمادا على التجلي الأبرز لسلوك هذه الشخصيات وهو يسوق وجهة السرد ويتحكم بمقدّراته النصية. وعلى مستوى التصنيف السردي سنطلق عليها تسمية "الشخصية الدونجوانية الأنثوية".

والشخصية الدونجوانية ((شخصية نموذجية لا تخضع بحدّ ذاتها لاعتبارات التذكير والتأنيث إلا عرَضًا ووفقًا للأعراف اللغوية الدارجة)) [44]. أي أنها قد تحضر في المرأة والرجل على السواء، فنقول: رجل دونجوان وامرأة دونجوانة. ومن ابرز سماتها السلوكية والنفسية: المنطق اللغوي الساحر، والشعور المرهف، والانفعال الوجداني الجامح الذي لا يهدأ أجيجه حتى يوقع الآخر في شباكه، وما أروعه إنْ كان بعد كدٍّ ومشقة، فيعيش الدونجوان/الدونجوانة نشوة الانتصار ولذة الظفر. فغايته حب الامتلاك لا العشق –وكما يزعم "ابن المقفع"– ولكن ما أن يتم ذلك حتى يشعر بالضجر والسأم وتبدا دورة أخرى في البحث عن صيد آخر، وضحية أخرى والانتقال إلى مغامرات غرامية متداحِمة تشعره بمحورية ذاته في حياة الآخرين، مما يشبع غروره ويبعد عنه خطر الاستقرار وظلال الملل والرتابة التي تتميز بها العلاقات الثابتة والمستقرة.[45] وقد أتت كتب التاريخ العربي والغربي على ذكر عدد من النماذج الدونجوانية النسائية وقصِّ مغامراتهن العاطفية والجنسية كما فعلَ الأخوين "جونكور" في مؤلّفيهما" عن المرأة الفرنسية في القرن الثامن عشر، ليذكرا لنا العديد من الأمثلة عن الدنجوانات ومغامراتهنّ. ولكن وتعلقا بالمقام العربي حصرا، فإنّ إتيان بعض كتب التراث العربي من مثل "طوق الحمامة" و"رسالة القيان" للجاحظ " و"ابن المقفع في "الأدب الصغير والأدب الكبير[46]"، على سرد المغامرات الجسدية والعاطفية للنساء الدونجوانات بكل تفاصيلها ودقائقها؛ لا يعني الإقرار بدونجوانية المرأة كصفة سلوكية ونفسية طبيعية ومُتقبلة أو في الأقل مقبولة في حال صدورها من قبل الشخصيات النسائية آنذاك. بمعنى آخر: إنّ هذه الدونجوانية الأنثوية المُتخيَلة تُحيل على صورة امرأة مُغيّبة عن التاريخ العربي والإسلامي، وبتأثير الثقافة العرفية والدينية المكونة للمجتمع العربي والإسلامي لم تُذكر "الدونجوانية" ومنذ القدم إلا سمة مرتبطة بالرجال ومقصورة عليهم، وتحتجب عنها النساء الحرائر، ولا تُذكر كسمة لصيقة بهنّ إلاّ في بعض الحالات القليلة جدا، وارتبطت بالقيان والجواري خاصة.

وتأتي في سياق إداني وتجريميي عنصري ومزدوج المعايير–لا ينظر إلى المسالة من منطق أخلاقي أو قيمي وإنما من منطق ذكوري استعلائي يعد الدونجوانية حلالا على الرجال وحراما على النساء–[47]؛ إذ تكون الدونجوانية عندها رمزا للمرأة الداعرة والمخادعة والمُغْوِيَة.

ومن الدونجوانة المغيبة ثقافيا إلى الدونجوانة الحاضرة سرديا في رواية التشهي لـ"عالية ممدوح". والمتجسدة في شخصية "أمينة" المغربية أو "البيضاوية" كما يسميها "ابو مكسيم" مدير شركة الأدوية التي تعمل فيها في لندن، السكرتيرة والمترجمة الاستثنائية ((كنت أترجم كما أتلمظ قبلة ولعاب شريكي. الترجمة تدعني أتملّص من تبجّح شهواتي الرهيبة، فإذا لم أنم مع من أشتهي ووقت ما أشتهي ووقت ما أشتهي فأترجم أشياء غير صحيحة ولا دقيقة))[48]. لا تحمل مزايا ثورية ولا اشتغلت بالشأن النضالي ولا تفكر في في إحداث أي فوضى أو خلل بالمجتمع، لكنها تحب المجازفات الجنسية((سي الهادي يقول، كلا، العدوانية الجنسية))[49]، امرأة تتلظظ شهوة، تشتهي بولع وغَلمنة مفرطة، تقول " البيضاوية" ((أتشهّى وأشتهي كما لو أنّ الذي أمامي هو الشيزبورغر. أصوّر شريكي هكذا بسوائل حارّة وهي تسيح على فمي فأدعها هكذا لكي يمصّها شريكي كلّها ولا أقول له انتظر. هكذا نمضي إلى الفراش... فعلى السرير لا يوجد مثل أعلى وفي الأصل أنا لا أملك هذا المثل))[50]. هذا نص مُشرَّع يتواتر أفقيا وعموديا حتى لا ينتج خِلافة تعبيرية مكتوب عليها التآلف في سياقات محددة، ويستغني بما تدل عليه أو تومئ له، ينسجل وينصب ويتواتر من أجل ممارسة تشطيرية، وتشظوية جذرية للقدرة القرائية، ومن ثُم رجرجة دِعة التلقي وبديهياته. هذه الدونجوانة التي يمتلئ كيانها بالشهوة والرغبة حتى كأن لشهوتها أصواتا يمكن سماعها من قبل الآخرين تتفنّن في طرق وتنويعات التحرش الجنسي فتدخل الرهان مع نفسها على فلان وعِلاّن. وهنا يعلق "ابن حزم" قائلا: ((إنّ عملية الإعداد للغزو العاطفي بالنسبة إلى الدونجوان، والتمتع بتنفيذها خطوة فخطوة تشكل القسم الأهم من تجربته، فالوسيلة عنده هي بأهمية الغاية، بل هي تغذي الغاية وتجعلها اشهى واعذب واطيب مما لو كانت متوفرة من دون أي عناد أو مقاومة))[51]. وفي النص الاتي بوح متعمد بمزاج الشخصية وطرقها وحيلها في اصطياد المعشوق المؤقت: فتقول ((أتفنن باكتشاف طرق وتنويعات في التحرش الجنسي... الإفراط في الملاطفة والمداعبة الخفيّة السرِّيّة وأنا أمصّ شفتي أو أسبل عيني... أقرّر أنّ ذلك المساء سيبدأ بداية لطيفة سارّة وغير تقليديّة))[25]. لا تُقاوَم ولا تجعل الخطوة القادمة تتأخر كثيرا، من نظرة

واحدة فقط تقرر أن تدخل في علاقة جنسية مع أحدهم، وهذه المرة هو "سي الهادي" مدير المبيعات الآتي من مدينة الصويرة المغربية. تحدثنا في النص الآتي عن سعير شهوتها تجاهه، فتقول: ((كنتُ أمرض وأنا أنظر إليه فالشهوة الفادحة تمرض، وتوجع. أجهز رغبتي وأرتب كل شيء في رأسي وهو يتحدث ويدخن))[53]. وفي نص آخر تظهر الشخصية الأنثوية وهي مُتسَيّدة ومُوّجهة لكيفيات العلاقة الجنسية وأدوارها، تقول: ((فألمسه خلسة، أعصر أصابعه وكفّه، أتحسّس لحمه باللمس الأعمى فنشتعل كلانا))[54]. ولعلّ هذا السلوك اللمسي من قبل الأنثى لاستحصال اللذة الجسدية، من صميم الأسلوب النسائي الذي يعرف من خلال (ارتباطه الحميم بالتدفق واللمس)، كما تدّعي "لويس إريغاري". ((... فأشعر أنّ شواربه تختضّ ولحمه الطري يقشعر وسرواله المجعد يهتزّ وطوله الفارع يبدأ بالاهتزاز، أمّا عرقه فيصبح غزيرا جدا أراه من قفاه ومن أمام))[55]. تتعاضد تأثيرية الحضور الطاغي لشخصية " البيضاوية" في توليد معطى لذائذي مُنبَنن في لبّه على هيئة تصويرية في إطار حسي تنتفي معه أي قراءة تأويلية تتوهم ولو بصورة مؤقتة وجود عامل عاطفي يبرر هذه العلاقة الجسدية التي تقام على صفات نزيعة عن تموضعها الثقافي، منها ما يتصل بشخصية المعشوق "سي الهادي" والذي يبدو رقيقا دافئا كأنه أنثى، وبعضها الآخر يتصل بجوهر الشخصية الدونجوانية الأنثوية "البيضاوية" وتورّم أناها الداخلية حتى يبدو الرجل، المعشوق في حضرتها وبجزئه الأنثوي مجرد حوسلة جسدية ترضي غرورها وتُسهّل الوصول إلى أهدافها بدون عذاب أو منغصات تحول دون الظفر بلذّة الفوز عند امتلاك وإخضاع الآخر، ولكنها سرعان ما تُنهي وجوده بعد أن يتسلّل الضجر والسأم إلى روحها. تقول"البيضاوية":((سي الهادي، الذي بدأ يسبّب لي الضجر))[56]، مستندة على حُجّة تتصل جوهريا بذات الرجل المعشوق لتطرده من حياتها، تتضح من خلال بوحها الذاكراتي:((كنّا نضحك بأكثر مما نملك من طاقات أنا وسي الهادي... هو ليس مثلي تماما، رقيقا دافئا كان، فقلت له مازحة: "أنا أحب جزأك الأنثوي فهو يسهّل الأمور عليّ"؛ فقد كنت أقصى أحلامه وأنا ليس كذلك))[57]. هنا نلحظ إمبريالية النظام العلاماتي وهو يؤسس لإرباك الوجود الرمزي للفحولة. بتأكيده البعد الأنثوي للشخصية الذكورية "سي الهادي". وعلى اعتبار أن دلالة هذه العبارة هي دلالة جوهرية بحسب "بانوفسكي"[58]، ((وهي دلالة لا يمكن تحديدها إلا من خلال الإلمام بتقاليد شعب واستكناه روحه المودعة في اللفظ أو الواقعة))[59]. ونحن نعلم أن

توصيف الذكر بالأنثى في مجتمعاتنا الذكورية سيعني الحاق العار بالموصوف. إنّ ((الإذلال الأسو لرجل يتمثل في التحول إلى امرأة))[60]. وعليه إنّ خطاب المرأة هذا، ((لا بد من أن يخلخل من هيمنة الخطاب الأبوي المستحدث مما يعني في نهاية الأمر وحتما تقيير علاقات القوى))[61]؛ ويوجِد في الضفة الأخرى موضع قَدم لتصور جديد يؤكد في مآلاته أنّ الأنوثة والذكورة مكون طبيعي في الإنسان، ذكرا كان أم أنثى، وإنْ ينسب متفاوتة. وكأن الشخصية الأنثوية ومن خلفها الكاتبة تهمز بذلك إلى موقف النسوية من الأنوثة والذكورة بوصفها محددات ثقافية لا بيولوجية، إذ ((إن ارتباط أحد طرفي الثنائي بالأنوثة و الآخر بالذكورة أمر متواضع عليه، لا أمرُ محدد تحديدا ثابتا... وأنّ القيمة السالبة المُسْندة إلى بعض المصطلحات، مثل مصطلح السلبية في مقابل " النشاط" المحمل بدلالات إيجابية هو نتيجة الانحياز للرجل (البنية الأبوية الثابتة المونولوجية المكوِّنة للنظم الرمزية))[62]. ويمكننا أن نضيف أيضا أنّ هذه المقولة المقولبة ((أنا أحب جزأك الأنثوي فهو يسهّل الأمور عليّ)) وان بدت طبيعية وكأنها جزء من سياق لغوي دونجواني، فهي تستجلب الحاحها التأويلي الخاص كـ ((جملة ثقافية))[63] التي لن تكون غير((تعزيز لاستعارات قديمة))[64] –على حد تعبير "نيتشه"– وثابتة على فساحة الخطاب الثقافي الممتد، ويظهر من خلالها ان "البيضاوية" لم تتكلم بمنطوقها الأنثوي الخاص، بل بلسان النسق الثقافي وقيده التفحيلي وهو يزجّ الأنوثة في خانة الضعف وامّحاء الإرادة والقدرة على التحكم بالنفس، وبالتالي سهولة الاستحواذ على الآخر/ المرأة واستلابه في علاقة هيمنوية فردية إتباعية إقصائية ولا وجود فيها للتشارك الثنائي سواء الجسدي أو الوجداني. ((مما يجعلنا أمام خطاب واحد يتعدّد مؤلّفوه وراوه ولكنه نسق واحد، والمؤلف الحقيقي له هو (الثقافة) وهو ان تتولى الثقافة بنسقها المهيمن مشاركة المؤلف المعهود، وتتولى الثقافة تسريب أنساقها من تحت إهاب الخطاب، من دون وعي المؤلف، ولا جمهور مستهلكي الثقافة . [65]فالمرأة هنا تمتلك نفس الصورة الذهنية التي امتلك الرجل تصوراتها عن الجسد الأنثوي، إنها تهب العالم رؤية جديد تجعل القارئ في حالة التهيؤ لإعادة التفكير في افتراضاته السابقة. وحتى تحقق ذلك فإنها تضع لل((الصورة التي حملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي، إنها تعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما. فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس)). [66]

والبيضاوية دونجوانة مُغامرة تتفنن في طرق الإيقاع وتلجأ إلى التنويع والتدبيل الدائم في علاقاتها مع الرجال، فهي تريد لعشقها ان يبقى متقدا حارّا وسيكون هذا الضعف المندغم بشخصية "سي الهادي" والتي تسمه "البيضاوية" بالجزء الأنثوي، مسوغا كافيا لإنهاء العلاقة معه. الجنس معه كان هادئا مريحا يشبهه تماما وهذا مالا يروقها البتة، فهو أقل من الحنان الصباحي وأبعد ما يكون عن نار الاكتواء بالآيروسية التي تبحث عنها "البيضاوية" وتكتوي بها في علاقتها المقبلة مع المترجم العراقي سرمد برهان الدين[67]، ((ماذا يا سي الهادي! هيّا غادرني. لكنه لا يفعل ولا يتحرك في أي اتجاه ولا تسلّق الحائط كالبهلوان كما كان يفعل))[68]. تنتهي هذه العلاقة، وتبدأ "البيضاوية" رحلة البحث عن صيد جديد، وتردّد:((سأجد أحدهم الآن، هنا سيكون ذلك الرجل الذي أنتظره وإذا لم أعثر عليه وأنال أعود للغرفة الفسيحة أبلع ريقي وأواصل؛ سيحضر في آخر المطاف وسيتم الإيقاع به، سأعطيه فرصة، لم لا))[69] ، ((إنها شخصية تتصف بالتقلب السريع والاستجابة المباشرة للمثيرات العاطفية والغرامية المحيطة بها بغية إبقاء الحب في مستوى العشق العنيف والانفعال الحاد. والعشق بالنسبة إليها يمر في مراحل ثلاث وصفها الجاحظ بقوله: "له (أي العشق) ابتداء في المصاعدة، ووقوف على غاية، وهبوط في التواليد إلى غاية الانحلال ووقت الملال"... فيسعى دوما وراء الجديد ليعشقه وينعش حبه به))[70] ، لذا تدخل "البيضاوية" في علاقة ساخنة مع المترجم العراقي "سرمد برهان الدين"، وتستحوذ عليه بالكامل تخيلا وواقعا. يقول "سرمد": ((البيضاوية كانت تستطيع بلوغ درجة عالية من الاستحواذ عليّ فتجعلني أتخيلها مرارا اكثر من الإمساك بها حقيقة فأقذف من جرّاء ذلك وبهدوء شديد، وعلى الأغلب كنّا أول ما نصل البيت وفي الممر ذاك الفسيح نوعا، ننام على الأرض... فتئن من وجع في ظهرها من صلابة الأرضية الخشبية القاسية لكنّها تواصل الهز والاستمتاع)) [71]. و"البيضاوية" بما تمتلكه من نهم شبقي وشهوة متهورة تصبح ألذّ نساء "سرمد" وأكثرهنّ((شبقا وسخونة وضحكا عاليا))[72] . ((ومن فرط تهوّرها وهي كذلك فعلا))[73]. يعهد إليها "سرمد" بمهمة إيقاظ "قضيبه" من منامه وتصحيح إخفاقاته، بعد عجْز الأطباء، ومراكز التأهيل النفسي والروحي عن إحراز النصر في ذلك. تجلس "البيضاوية" ما بين ساقيه وتفتحهما بشكل لا مثيل له، بأصابعها السمراء الغليظة المرصّصة باللحم والخواتم الفضية، تُمسك "ذكَرَه" ((تحدّثه وتتمايل أمامه، تكاد ترقّص نصفها السفلي، وتبدو لي كأنها على وشك الطيران. تراه بعينها هي

وتعاود كأنّها تريد أن تركله لأنّه لا يتحرك مثلما تشتهي، لا تلمسه ولا تداعبه ولا تمصّه كالسابق، فقد تتحدّث بحرية أكبر))[74] . وترددّ: ((دعني أنا التي تقوم بالتفيش عن صاحبك بدلا عنك، أنت لا تقوم بذلك حسب الأصول المرعية))[75]. والمحفز للاهتمام أن الأنثى تخطط وتستنهض فاعليات الجسد للشخصية الذكورية "سرمد"، التي بدت مُنْشغِفة بالأنثوي المُسلَّم به هنا، ولا سيما بعد أن يعتزله صاحبه (أي قضيبه) ويصبح في خبر كان. فمن خلال أفعال الجسد التي من خلالها تُحدد محتملات السرد وقبلتَه وأليته في التسريد، نلمس الهُزال الفحولي والفكري للذكر، الذي تقرّه الأنثى الساردة كصفة ثابتة في الرجل مثلما انبلج به النص السابق على لسان "البيضاوية" وهي تقول لـ "سرمد" :((الرجال لا يفتشون مرافق الأشياء ودواخل النفوس بصورة دقيقة، أصلا هم لا يرون جيدا فتفوتهم أشياء وأشياء))[76]. مثل هذا الصوت الأنثوي الذي نراه يتكرر ويصبح رمزية متكوثرة، في نصص أخرى، مع "راوية" في "غرام براغماتي" وهي تتحدث عن عشاقها المتخيلين: ((... فاقترحت وجوها لرجال بسحنات وملامح وحركات عصابيّة مرضيّة وفي حالة انهيار، وهي تبتسم قائلة: هكذا أراهم، وعلى الخصوص هم مستعجلون جدا، وإذا وقفوا قليلا بجوارك فلا ينظرون جيدا. أصلا هم لا يبصرون!))[77] ؛ وبدا هو صوت الكاتبة نفسها، كتقنية فنية في تحقيق مأرب النص وهو الهدم والتقويض للصورة النسقية عن قوة الرجل جسديا وفكريا. فضلا عن أن ((مثل هذه التدخلات التهكمية من جانب الكاتبة تهدف إلى خلق مسافة بين القارئ والشخصية الروائية (كسر الوهم بالمفهوم البريختي) فتحول بينه وبين الانسياق الانفعالي العاطفي المتقبل عادة لمثل تلك الأقوال الفميلودرامية الجاهزة... إن ذلك الاسلوب التهكمي في وصف المشهد يؤدي إلى تحويل انتباه القارئ إلى الجانب الفكري الانتقادي لقيم ومفاهيم اجتماعية وفنية ماتزال سائدة))[78] . وفي أوج هذه المغامرات الآيروسية تشكّلت الشخصية/ الأنثى ركزة محورية ومستقرة تتغلب عندها طاقة المقاومة على قوة الدفع الثقافي، وتصبح نقطة محددة لزاوية النظر السردية ونقطة انبعاث لكل التحيينات القيمية التي تؤطر فضاء النص وتُمهّد لعملية تلق جديدة. ويجرّنا هذا البوح الذاتي إلى منطقة مرنة وغير مقيدة للوعي الأنثوي، من خلاله ينكشف أنّ الفعل الذكوري للشخصية الأنثوي وهنا "البيضاوية " مثالا، هو ذكورية مُقَنّعَة وليست حقيقية ترتديها الأنثى لإثبات هويتها الفاعلة. ويؤكِد هذه التأويلية أمران:

الأول: اعتراف الساردة أن الذكورية أمر مكلف، وتقمّصها يكون فوق طاقتها الطبيعية كأنثى تعتز بأنوثتها وتحب الكشف عنها: ((كنت أحب أنوثتي... أن تكوني ذكراً مثلهم، أي أن تكوني فوق الطاقة المقرّرة فيحدث ويصير المطلوب مني كثيراً فكيف عليّ أن أدفع جميع تلك الفواتير؟ مكلف جدا جدا أن أكون ذكرا))[79] . إنّ تأرجحها بين الاعتزاز بالأنوثة التي تحملها، وتقمُّصها للفعل المذكر في علاقاتها الحسية مع الرجال، يجعلها تعيش حالة من الاضطراب والانفصامية والتأرجح))بين الإحساس المؤلم بتبعيتها لما هو سائد والاعتراف به كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة))[80]. وهذا يعني انشطار في الإحساس الهُويي لدى الشخصية الأنثوية المسترجلة وهي تموج مع الذكورة مرة عندما تكون مع الذكر ومع الأنوثة مرة أخرى عندما تعود إلى وعيها بذاتها كأنثى. مما يكشف أيضا عن شخصية ((مأزقية... تحمل معها تشوهات عميقة، جنسية ونفسية، ورمزية، وأن اعترافها بهذا التشوه لا يعني نزوعها للتطهير، بقدر ما يعني ذهابها نحو تعرية تورطها بالمأزق التابوي، حيث يفقد الجسد الموصوف جندريًّا واجتماعيًّا صفته الإشهارية/ السياقية، ليتقنّع بتوصيفٍ نسقي مضمر من الصعب القبول بتحوله في السياق الاجتماعي والعائلي))[81]. والكشف عن هذا في حدّ ذاته يُعّد تعرية وتجريم للأنساق الجمعية في قيمها الهرمية، فهي السبب الرئيسي في جنوح المرأة نحو الاسترجال.

الثاني: إنّ هذا التمثّل الدونجواني من لدُن الشخصية الأنثوية/ "البيضاوية"، وسيلة لإثبات الذات وانتزاع المشروعية اكثر مما هو حالة لتحقيق المتعة الجنسية. ويعزز مذهبنا هذا علاقتها الجنسية بـ "سي الهادي"، وموقفها من كل ذي سلطة وخصوصا الرجالات العسكريين بوصفهم رموز السلطة، ورغبتها في نتف شعورهم ولِحاهم حتى يبدون أمامها في صورة مثيرة للضحك والسخرية، وكما يوضحه النص الآتي وعبر تداعٍ مونولوج تتحدث به عن مغامراتها الجنسية مع السياسيين ورجالات الدولة الذين تلتقي بها في الحفلات الرسمية والسفارات الأجنبية بالخصوص. تقول: ((هؤلاء يذكروننني بمؤسسات الجيش والبوليس وما عليّ إلا تسفيهها والضحك عليه. فما إن أختلي بأحدهم حتى أبدأ بقصقصة بعض الشعيرات الزائدة الفالتة، أخفف غلواء الشوارب الكثة... حتى الرجال الذين كنت أقابلهم في الحفلات الرسمية والسفارات الأجنبية، والذين كانوا حليقي الشوارب، أنا وحدي من يضع لهم تلك الشعيرات الكئيبة وأتخيّل كيف سيكونون بها ثم أبدأ بنتفها كما أشتهي))[82] . ومن أجل الحصول على

الحماية المُعمّمة التي يمنحها مسؤول العمل للعاملين التابعين له (كالسكرتيرات مثلا)، ومن ثمّ بلوغ السلطة بعد نزعها من صاحبه وتحطيم كاريزمته بوصفها جزءا من سحر السلطة[83]، تُمارس "البيضاوية" مع "سي الهادي" مدير شركة الأدوية التي تعمل فيها مترجمة وسكرتيرة نزعة إغوائية وتدخل معه علاقة حسّية ويدخل الليبدو المتعلق بالسلطة معهما. تقول عن "سي الهادي": ((أتحرق شوقا إلى أن أجلسه أمامي، أحلق ذقنه وأسوّي شواربه فأنا أفضل حملة الشوارب... وكلما أقطع جزءا منها أشعر أن الذي أمامي لم يعد يشبه ما أبغي فأتركه مرددة عليه أقوالي المأثورة؛ ألا ترى أنني استحق التضحيات كلها))[84] . كما يرى "بورديو" ((وان في تبادلية التحرش الجنسي أو الاستعمال المتهكم والآلي للفتنة النسوية بين السكرتيرات ورجال السلطة أو العمل هو وسيلة لبلوغ السلطة))[85]. وبذلك تكون رغبة " البيضاوية" في إخضاع "سي الهادي" جسديا لسلطتها ومن ثمّ نبذه بعد أن تضمن تعلّقه بها وتحوله إلى عجينة لينة تُشكله كما تشاء وتفعل به ما تشاء، هو رد فعل يحرك في لا وعيها، الرغبة في تحطيم السلطة الذكورية التي تتبدّى في وجوه عديدة: مثلا رب العمل كما هو الحال مع "سي الهادي". فالذكورية التي طالما تحكمت بالمرأة، هي امتداد أو صورة مصغرة لسلطة أكبر اطلقت يدها للعبث في مصيرها المرأة ووضعها ملكا ليمين الرجل.

الثالث: عبر إسقاط اتجاه الفعل على محور السياق، نقول: إنها إذ تعلي من شأن الجنس ومتعة الجسد، إنما يأتي ذلك تعبيرا عن استبطان الشروط الموضوعية للوجود الاجتماعي للمذكر. فيكون خطاب المرأة هذا خلخلة ((هيمنة الخطاب الابوي المستحدث مما يعني في نهاية الأمر وحتما تغيير علاقات القوى))[86]. فالمرأة تتعلم الصراع بالصراع، لأن السير عكس الريح يمنح انطباعات مباشرة بإرادة القوة، كما يقول "باشلار" في تحفته الجميلة "الماء والأحلام"[87]. إنّ السمة الفردانية لهذا النص منعقدة على انزياحية المناخ السردي المكوّن له عن الخط الواقعي للتجربة الحياتية، وتأخذ اتجاها واحدا ينطلق من المرأة باتجاه الرجل ((ضمن وضعيات... تحاكي سلوك المذكر وتتبنى دوائر فعله)) [88]. ولو رفعنا الغطاء- تأويليا بالطبع- عن مكامن ونوازع السلوك الدونجواني وهو يكشف عن بِيص وجودي وهوي تعيشه المرأة الدونجوانة. وبوجود وعي كامل بانتفاء مقومات المشاركة الحياتية العادلة مع الرجل، يسوّغ الصراع وصنعه المراوغ للإيقاع بالآخر؛ يتمظهر هذا السلوك وهو يضطرب بين مسارين متضادين: مرجعية إثبات الأنا الأنثوية، وبين انتزاع الاعتراف من الآخر بفاعليته

وقوة تأثيره، لكنه يتمثل في غايته الأبعد إعادة تطبيع الشخصية الذكورية وتغيير مساقها من شخصية مُطارِدة إلى ثانية مُطارَدة يتم الإيقاع بها وإذلالها بصنيع الحيل السردية للدونجوانة واشتغال أدواتها الغائية. وقد يكون هنا صحيحا ما ذهب إليه "جلال العظم" في كتابه " في الحب والحب العذري"، إلى أنّ المرأة الدونجوانة ((نتيجة للصراع الذي يعتمل في ذاته بين الكبت والصد لحالة التوق إلى الثبات والاستقرار التي يوفرها الحب وبين الرغبة التي لا تهدأ في البحث عن صيد وحب جديد يعيش من خلاله حماسة التحدي وزهوة الانتصار ومن ثم الإحساس بالرضا والشعور باكتمال الأنا أو تضخمها عند وقوع الآخر[89]. أو كما يقول "دون جوان" نفسه في مسرحية موليير "دون جوان": ((ما من شيء احلى من الانتصار على مقاومة امراءة جميلة))[90]؛ تعيش وجدانا شقيا، وفي توصيفه للدونجوانية كحالة مرضية شعورية، وأنّها تشكّل ثغرة في بنيانها الشخصي[91] ، ينطبق عليها وصف الفيلسوف الألماني "هيغل" للحالة التي دعاها: "الوجدان الشقي"[92]. ومع صحة هذا الرأي فهو وارد جدا ومقصود جدا، في انطباقه على بعض سلوكيات الشخصية الدونجوانية الأنثوية. لكن يطيب لي أنْ أجد لها (أي السلوكيات الدونجوانية) تفسيرا آخر يتموسق تماما مع ما أريد إثباته. وبالنظر إلى الدونجوانية ضمن مفهومها التنميطي الذي اصبح علامة للمُغوي، وتفسيرها من وجهة نظر التحليل النفسي كحالةِ خوفٍ مترقب من الإخصاء، وأن الدونجوان في حالة توكيد مثابر على خلوه من الإخصاء فيما يخص الشخصية الذكورية، أمّا دونجوانية الأنثى وعلى محدوديتها، فيقف خلفها رغبة في التعويض عن خسارة القضيب من خلال رغبتها النهمة للإشباع الجنسي. وإذا ما تقبلنا إلى حدّ ما وعن طيب خاطر، تحليل "العظم" فإن التحليل النفسي لن يكون مقنعا بالنظر أيضا إلى الخصوصية النصية لدى الشخصية الأنثوية الدونجوانية نفسها. ومن غير انفعال نسوي متوقع، نميل أن نرى في هذه الدونجوانية المستعارة ممارسة روليتية (من الروليت، وتعني لعبة القمار في الفرنسية)، رهانها الجسد الذكوري الذي يتم مقاربته بإلحاح والمواثبة على ذلك للبرهنة على وقوة الأنثى وقدرتها في التحكم برميه نرداً، لتواثب البرهنة على قدراتها في خرقه وإعطاب مفعوليته رمزا أو جسدا بوصفه الوجه الآخر للمستلب: إنّ الأنثى هنا هي الفاعل المؤثر في سياق الجملة النصية وليس مفعولا به أو لأجله.

في رواية "النبيذة" لـ"إنعام كججي" تظهر" الفتاة الجميلة والصحفية الشابة؛ "تاجي عبد المجيد الشريفي"الملقبة بـ "تاج الملوك " كأنّها قنبلة جنسية موقوتة. تتعدد أسمائها بتعدّد

عشاقها ولغاتها فهي: تاج الملوك، تيجان، مليكة، مارتين، مدام شامبيون أو تاجي كما يسميها زوج أمها. امرأة حرّة متمردة، تتعرى ولا تستحي، تسكنها ذاتاعربيدة دونجوانية، تحتال لتستهلك الرجال الواحد تلو الآخر في علاقات ومغامرات شبقية من أجل لذة اللحظة المارقة.. ويحكى أنّ أبيها "امير خان ايمانلو" قد طلّق أمها قبل ولادتها بأشهر وكان ذلك في عشرينيات القرن الماضي. ((لم تره لكنها سمعت أنّه كان زير نساء. لعلّها ورثت منه ذلك الطبع))[93]. "تاجي" ((تقدّم نفسها رمانة شهية بقشرة سميكة. تُتعب القاضمين. تُخلخل أسنانهم. متقشفة في احاسيسها، ولها طبع الرجال مع النساء))[94]. فقد أتاح لها العمل كصحافية مغامرة ومتوثبة ورئيسة تحرير مجلة "الرحاب" التي حظيت بدعم الباشا "توري السعيد" أثناء الحكم الملكي للعراق، فرصة اللقاء والتعرف برجالات الدولة وكبار الشخصيات السياسية والأدبية والعسكرية في العراق والأردن ومصر وايران وباكستان والجزائر وفي إقامتها النهائية في فرنسا. جنرالات، باشوات، وأصحاب لياقة، وشاهنشاهات. جيش صغير من صحافيين وشعراء وهوام يحوم حول عسلها. ((لها من الحرية ما لا يتاح لبنات العائلات. وفوق هذا تتمتع بجمال خاص. تفتح فيه شخصيتها المتفتحة فخاخا تغري بالمغازلة، يتقربون منها بالكلام المباشر. يكتبون لها القصائد. يدسّون في يدها الخطابات... تستقوي عليهم بسلطان غوايتها ثم تجنّدهم في كتيبة تشعرها بالأمان.))[95]. وبحسب الجملة الأخيرة التي ترد على لسان السارد العليم ((تجنّدهم في كتيبة تشعرها بالأمان)) تؤكد أن دونجوانية "تاجي" يقف خلفها إحساس دفين بالخوف وعدم الأمان وأن علاقاتها المتعددة مع الرجال هو تعويض لا واعي عن غياب الأب. ولعل مردّ ذلك ومن منظور نفسي أنّ الدونجوان لم يحظَ في طفولته بالحب والحنان الكافيين ويستقر في جوفه أنه طفل غير محبوب وتمرّ به السنون ليكون همه الأول هو البحث عن الحب المفقود في الطفولة فيلجأ لتعويض نقص الحب كما كان يريده من الأبوين بحب نساء كثيرات بالنسبة للذكر الدونجوان، وحب رجال متعددين بالنسبة للأنثى الدونجوانة، فتتعدد دونجوانيتهما على نساء ورجال كُثر لكن من دجون جدوى[96]. وتعلقا بـ"تاجي"، نجد أنها عاشت طفولة قلقلة ومضطربة مع أمها الإيرانية "زينة السادات بنت السيد أمر" التي طلقها زوجها وهي حامل بها، ووجدت نفسها وحيدة بلا معيل، تعتاش على ما يجود به الزائرون في حضرة الإمام "الرضا" عليه السلام في "مشهد" في "إيران"؛ ثم انتقالها للعيش في "الكاظمية" في "بغداد" سبقتها عدّة تنقلات بين مدن الشمال العراقي مع أمها وزوج أمها العراقي من بيت

السادة، القاضي الورِعْ السيد "عبد الحميد الشريفي"، منزله قِبلة للسادة والمتعلمون والصحفيون وطلبة العلم، ورواة الشعر وحفظه، ويقصده زعماء العشائر للنظر في نزاعاتهم. فقدْ كان للقاضي مكانته وهيبته إلاّ في عيون "تاجي"، التي أفقدَته هيبته ووقاره، يُقبِّل قدميها إن هي أمرته بذلك، كما هو حاله في هذا النص الذي أورده بعد أن أذكر هنا بمقولة تداعت إلى ذاكرتي يذكرها "ابن المقفع " في أدبه الكبير والصغير، وأراها تنطبق تماما على مئال السيد "عبد الحميد" في انجراره العاطفي ((.. إعلم أن من أوقع الأمور في الدين، وأنهكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرها بالعقل، وأزراها للمروءة، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار، الغرام بالنساء))[97]. ولكن أيّ غرام هذا الذي ينسى فيه القاضي "عبد الحميد" دينه وخلقه ويقع في عشق ربيبته التي حرّمها الله عليه كحرمة بناته عليه. ((تخرج البنت من غرفتها، سائرة في الممشى. نعاسها في أجفانها. تمرّ أمام غرفته فتجدها مفتوحة. يسعل أو يهمس لها لكي تدير رأسها وتنظر إليه. متى ينام؟ تراه جالسا على سريره يداعب عضوه بيسراه. يستعرضه أمامها. شفتاه ترتجفان وعيناه غائمتان. تتحداه فلا تغضّ بصرها أو تجري مبتعدة. تتمهل وتنظر بعناد. تشعر بسطوة صباها عليه. تراه خائفا مرتبكا أكثر منها. تستطيع أن تأمره فيُلبّي: أن تخلع نعلها وتمدُّ له قدمها فينحني ليقبّل القدم الصغيرة))[98]. التي كرهته وتمرّدت على تحرشاته.، فقد ازدادت وطأته عليه ولم يقدر السيد "عبد الحميد" أن يكبح جماح نفسه تجاهها، وأنْ يقاوم صباها الفوّار وفتنتها وحلاوتها المتدفقة شلالا، لينقلها في تلك الصباحات الفاجرة من براءة الطفولة إلى دوّامة الأنوثة. ((فجسد الرجل... يحمل العنف والخطر حتى لو احتمى بالثياب الرسمية او زين صدره بالنياشين العسكرية أو الثياب البيضاء ذات الموديلات الأفغانية أو تلك التي تحيل لمرجعيات دينية

معينة... فجسده يتحول إلى حيز للصراع لأنّه يحمل أشكالا معقدة من صنوف الرغبة والتوتر الجنسي))[99]. ومن ذا سيُصدّق أنّ من يمتلك كل ذاك العلم والحِلم يمكن أن يتحرش بربيبته. حتى أمها فقد خافت على زوجها من حُسْنِ وفتنة أبنتها فهي دبسٍ مُغرٍ وهو زنبور دوّار، لذا رأت بضرورة إبعاد القش عن النار ((توسلت بصديقة لها كي تخصص لها غرفة في بيتها))[100]. هجرت "تاجي" البيت وانتقلت للعيش نزيلة مع صديقة أمها الدكتورة "شفيقة" وهي من أصول إيرانية أيضا، وراحت "تاجي" تعاونها في ترتيب وحجز موعد زيارة مريضاتها إلى العيادة. وهكذا فقدت "تاجي" عزوتها وأصبحت بلا جبهة تحميها وتشد أزرها، نجمة تائهة

تغرق في اللّجة، غريبة في بغداد وفي كل المدن التي سترحل إليها، يتحرش بها الرجل ويغريهم أنها ضعيفة ووحيدة وعجمية بل أهل ولا حسيب، تسكن غرفة لدى عائلة غريبة عنها. لذا كانت تعوّض وحدتها وغربتها بـ((لملمة فتات المغرمين بها وتجميع شظاياهم. غيرها يهوى جمع الطوابع أو العملات وهي تسير حاملة جَعبة الساحر وراء ظهرها. لديها أرانب تقفز بالعشرات من كيس واحد. لكنّها، رغم جرأتها كانت تشعر بأنّها وحيدة لا سند لها))[101]. آكلة رجال وولعها بهم ذو حدّين، تسهو ولا تصد، تُرخي وتشد، تغوي وتتمنع، تعرّيهم وتتفرج عليهم وقد لا تسمح لهم بلمسها. ((وفي نظراتها يكمن سرّها. ترمق الرجال بلهفة وكأنّها تَعِد كل واحد منهم بأنّها له))[102]. ومن تحِلّ عليه بركاتها وتشتهيه من هؤلاء تستبقيه لليلة واحدة، ثم تطرده من فراشها. إنها آكلة رجال تستميلهم حتى يقعوا في شباك غرامها ثم تتركهم لحسراتهم. وهذه الصفات لهذه "التاجي" تتصل بما ذكره "الجاحظ" في كتابه "رسالة القيان" من صفات الدونجوانة: ((لا تكاد تُخالص في عشقها، ولا تناصح في ودّها، لأنّها مكتسبة ومجبولة على نصب الحبالة والشرك للمتربطين ليقعوا في أنشوطتهما... وأكثر أمرها قلة المناصحة، واستعمال الغدر والحيلة في استنطاف ما يحويه المربوط والانتقال عنه .[103]لم يفلت من "تاجي" ومن دائرة سحرها، سوى الرسام "أكرم شكري" كان وسيما كما تشتهي. ((مختلفا عمّن عرفتْ، حنونا جذابا، موجع الوسامة. أرادته لها. عقلها ولحمها ودمها وظفر إصبعها الصغير كلها تناديه))[104]. جرّبت إغواء بكل الطرق، وتستخدم كل الحيل لايقاعه في شِركها. يقول "جلال العظم": ((يرى الدونجوان نفسه وكأنّه في "معركة" ضد الخصم المعشوق، "فيستنفر" كل طاقاته "لخرق خطوط دفاع الحبيب المتتالية"، وهو يريد تحطي جميع العقبات والحوائل التي ينشرها المعشوق في طريق "تقدمه". لذلك يقوم الدونجوان "بحملة مركزة" على "مواقع المعشوق المحصنة"... إلى أن يحرز النصر "ويستسلم" الحبيب الذي يصيح أسيرا))[105]. أهدته نفسها عارية ليرسمها كما يشتهي، كانت فاكهتها مبذولة بلا عناء وهي مستعدة لكل شيء حتى لو رام قرنفلتها. تستلقي "تاجي" ((وتستكمل غفوة مفتعلة. تُغمض عينيها على أمنية يائسة. أن تحسّ بأصابعه على عنقها. حتى لو خنقها. ولمّا فتحتهما في اليوم الرابع، والدنيا ليل، لم تجد الرسام في الغرفة. كانت رائحة الأصباغ ثقيلة. وعلى المسند لوحة لم ينشف الزيت عليها. امرأة تشبهها. هي وليست هي. تستلقي عارية وأفعى مرقّطة تستر أسفل بطنها))[106]. خاب رجاؤها وراودها الشك في أنوثتها، لم يلنْ أكرم

شكري كأنّه قدّ من حجر، ((لأنه يعرف قانونها. من تَنَله تنبذه))[107]. شغِل نفسه بفرشاة الأصباغ عن المضطجعة الضاجّة بالشهوة، ((سلبها شكلها وثبته باللوحة. أدخلها المتحف. ولم يكتفِ. واجهها بأنّ مظهرها خدّاع))[108]، ثم تركها لـ صديقه المعماري "مدحت مظلوم" يتولّه بها. وظل يستجدي حبها ويزورها مرارا في باريس لكنها تصدّه ولا تُعيره بالاً لانشغالها في مشروع عاطفي جديد. ((رآها الضابط الفرنسي الذي سيصبح زوجها ففقد رشده. العبارة نفسها تتكرر عند الحديث عن الرجال. "كان مجنونا بي". تكررها بالفرنسية " فو دو موا". كلهم كانوا مجانين تاجي. والقمر بيحب مين؟))[109]. العاشق القديم "منصور البادي" مذيع فلسطيني تعرفت عليه في "إذاعة كراتشي" العربية بعد نكبة حزيران عام ١٩٦٧. تُخبّأ بين طيات روحها ملامحه وتحفظ تاريخ لقائهم باليوم والسنة، ولحظة افتراقهم ليلة مغادرتها "كراتشي" على متن باخرة متوجهة إلى "أصفهان"، ورسائل قديمة تنتهي بتوقيع "وَلْهانِك". أبقته في منأى عن لهيبها وبقي العاشق المُتَحَفّظ عليه. وهذا يعني أنّ لـ"تاجي" بوصفها شخصية محورية تحمل الخيط والمخيط في تعاملها مع الرجال، عِدّة اتجاهات: –اتجاه دونجواني مُولع باصطياد الرجال، يُخفي في أحد جوانبه شخصية خائفة مهزوزة تعوّض حب أبيها المفقود بحب رجالات كُثر– اتجاه سَوّية تتبدى فيه "تاجي" أنثى طبيعية معشوقة لعاشق يكفيها أن تؤمن بأنّه حي يتنفس في مكان ما، فتعصي الشيخوخة وتعيش انتظاره. وفي بوليفونية سردية تقوم على زمن استعادي لتاريخ الشخصية المركزية مشدود بالجسد وبطوامح الشخصية وتحولاتها، وتدق مروياتها على مرتكزات ماضوية. تتموسق هذه البوليفونية بين روي موضوعي على لسان السارد العليم وهو يُضيء الشخصية من الداخل عبر (بضمير الغائب)[110]، وروي ذاتي تتقاسم محكياته "وديان الملاّح" (بضمير المتكلم وأحيانا بضمير المخاطب) مع "تاج الملوك" وقد أرخت الزمام لقص تداعياتها الذاكراتية والمونولوجية بوصفها آلية لا مباشرة للدلالة، ومرئياتها الحسّية التي تجيء حاديا لمسيرة السرد والوصف، فكل ما في الرواية قد خضع لشخصانيتها، وهي تسحب المتلقي بلا استئذان إلى عالمها الداخلي، مما يخلق أُلفة خاصة بين الشخصية و قارئها وإعانته على ادراك خفايا النفس ولِحْاف الأشياء وكشف أكنان الفكر وبطانة الشعور ومختلف المدركات التي يحياها الفرد وتُفسِّر منظوره وتوجهاته. "وديان الملاح" شابة عراقية وعازفة كمان في الفرقة السيمفونية العراقية، تسافر إلى باريس في رحلة علاج لصمم أصابها في إحدى الحفلات العابثة لـ "عدي صدام حسين" في

عهد الحكم البعثي للعراق، وذلك لتمردها على أوامره وعدم استجابتها لدعوته الأولى، يفرض جبروته عليها ويعاقبها عبر صب الكحول في أذنيها فيسلبها أهم حواسها، سَمْعها، عُدّتها في مهنتها، وأصبحت "وديان" طرشاء بمشيئته. هناك في باريس إذ تقرر "وديان" الاستقرار فيها تلتقي بالمصادفة بـ "تاج الملوك" في إحدى الأمسيات الموسيقية لمعهد العالم العربي. وبصُحبة "وديان" التي لم تكن لا على البال ولا على الخاطر، تجد "تاج الملوك" التي ينتهي بها المطاف، رَقود على فراش الشيخوخة مع قط سيامي يلبد فوق الخزانة في شقتها الباريسية، العوض عن ابنتها التي تزوجت بعيدا عنها، والوَنَس في العصريات الباريسية الكئيبة، ووجها من تلك المدينة المزروعة بين عينيها (بغداد) يدور في متاهتها ويزحزح الباب الثقيل الموصد على ماضيها الذي عاشته مُتقلّبة بين القداسة والفجور. تقول "تاجي": ((وديان. ضيفة كل يوم... تفصفصني. تتفرج على قُصاصاتي ومقالاتي وصوري ورسائل عشاقي. تقرأ تنفعل وتتنهد... تسألني وديان ولا تتورّع. ولا تراعي ذمّة لبقايا خَفَر مترسبة في حنجرتي. تنتهكني وديان وأنا راضية، مستسلمة، أسمح لها بأن تُميط لثامي وأهبها كل الأسرار. كأنني أردتها شاهدة على حياتي قبل موتي))[111]. هذه الدونجوانة اللعوب "تاج الملوك" أو "مدام شامبيون" الخالية من العقد تستأنس بالشغف غير آبهة بالشيخوخة، ذات قلب نابض مثل رقاص الساعة، وذاكرة عجيبة تروي غراميات ماضيها المُعتّق بالرجال كأنها حدثت للتو ((تتفتح شيتها للحديث عن عشاقها.. تعترف بالعادي من الكلام... كلما ورد ذكر الجنس تعثرت عربيتها. تهرب الى الفرنسية لتخفيف المُسَمّيات. تقول "بونب سيكسويل" ولا يرّف لها جفن.)) [112]. تفاصيل مُغيّبة تُعاود " تاجي" الاحتفاء بها وتُوقد لها أعواد البخور، لحظات مُستعادة ترسخ طبيعة ذاتها الدونجوانية وهي تنتشي بلذة كُتب لها الخلود وهي تتخطى حدود اللحظة الزمنية الماضية وتصاحبها مع كل فعل استذكاري. تُشير إلى " وديان" فتسحب لها من تحت الفراش الصندوق الوسطاني، هنا تنتظم ملفات بورق أصفر باهت مُرتّبة حسب التواريخ والاسماء، رسائل تحمل أنّات ودموع العشاق البائدين واليائسين. جواسيس وأمراء وقوّادين. تقول "تاجي": ((أحتفي ببسالتي ولا أخجل من حقارتي. هذه أنا. أقول لنفسي إنني طبخة شرقية مصبوبة في طبق فرنسي.

- مستحيل... كلّ هذا يا مدام؟

- وأكثر! كنت فلتانة بمزاجي))[113]. تترك "تاجي" ضادها وتنقلب الى الفرنسية: ((أكررها بالفرنسية "سالوب". أتلاعب بالكلمات لكي لا أصدم الشابة المبهورة بي وبثرثراتي. تبقى الغانية ألطف من المفردة الشائعة على لسان العامة. أخفف خمرة ماضيّ بالماء، بكثير من الماء، بوهم أن أنزع عنها التحريم))[114]. تولّد لدينا، الصياغة الحسية المختلفة لهاتين الواقعتين اللغويتين المارَّتين الذكر تحديدا –وكذا الأمر مع كل الصياغات الماثلة في نسيج الرواية قيد البحث بصورة عامة– مستوى آخر في قراءتها، نقتنص من خلاله لذّات نصية قرائية متعددة، منها لذّة قرائية يستذوقها القارئ بوجود لغتين معا في نص واحد وهما العربية والفرنسية، ولكن ليس بسبب تتابعهما ولكن من مقدار تأثيرهما في وظيفة التعبير. وكما يقول "رولان بارت": ((تلج الذات المتعة من باب تساكن لغات تعمل جنبا لجنب: نص اللذة بابل سعيدة))[115]. ولذّة خطابية تعيشها الشخصية الدونجوانة/ "تاجي"، فالبوح لذّتها وهاجسها، ((فاللذة قابلة لأن تُقال))[116]، تحققها قوة الاعتراف برغبات جنسوية مع الرجال وهو ما ينفرج تأويليا على سطوة الجسد الأنثوي وقوة خطابه في ابتناء مفاهيم دلالية تُجاوِز النسق الكلي من خلال سلب حمولاته الوظيفية والعلاماتية، وهي تمارس تحولا وتمثلا للجندري في اللغة والجسد ولكن من رتبة أعلى. ويتجلى تسيّد الدونجوانة "تاجي" على بؤرية النصوص، عبر تكثيفها انتشار الجمل الفعلية على امتداده الحدثي مما يعكس انطباعا بقوتها وخضوع المتن النصي لها وتسيدها عليه، (تتفتح، تعترف، تعثرت. تهرب تخفيف، أُعاود، أُوقد، لا أخجل، تقول، لا يرّف. أكررها، أتلاعب، أصدم أخفف، أنزع). وكذلك تحافظ بواسطتها على صورتها التي تظهر بها في كل ثنايا السرد موضوعيا وذاتيا، امرأة حُرّة لا تخاف ولا تذعن لسلطة أو رقيب. هذه الهذيانات المونولوجية والمرويات الموضوعية والذاتية، وكل الصياغات الحسية التي تفصح امتهان الأنثى لجنسانية الذكر؛ هي بصورة واعية أو غير واعية تكتيكية فنية مُنسِّقة لشكل التعبير اللغوي الذي تظهر به الفكرة أو المضمون أو الايدلوجيا والتي يجري تمثيلها في تنظيمات سردية تخضع لنسق مخصوص. وفي هذه التنظيمات الخطابية المباشرة وغير المباشرة والمتضمنة لفعل مباشر أو فعل منزاح أو قابل للإزاحة أو الهد، يتم تعيين الطرف

الفاعل الذي يتحرك أولا ويفعل ويعلم ويحس ما دار ويدور. إنها الأنثى الفاعلة التي تُحدِّد مساحة الآخر المُنّضع الضعيف والذي يفعل لأجلها ويتحرك بإمرتها وكل ما يحدث له يقع تحت تأثير الأنوثة. وبالتالي يتحدد موضع كل منهما داخل الفعل الجنسي: الأنثى الفاعلة/، الذكر/ المنفعل. وتعلّقا بهذا وفي سياق متصل بفاعلية المرأة المؤكّدّة عبر هيمنة الفعل الدونجواني الأنثوي فيما طالعناه من نصوص سابقة، وبالرجوع والتوقف عند طبيعة العلاقة بين "تاجي" والرسام "أكرم شكري"، وبالتحديد عند حادثة صدّه لها وامتناعه عن الدخول في علاقة جنسية معها كما كنت تطمح وتخطط له. فقد كان "أكرم شكري" الرجل الذي أرادته بشدّة واشتهته بشبق قلّما يُقاوم، فقد جرّبت إغواءه ووضعت مفاتنها بين يديه، وهي مستعدة لأن يفعل بها ما يشاء. و" أكرم شكري" أيض كان معجبا بـ"تاجي" وتروقه جدا لكنه قاوم فتنتها وسحرها وشَغِل نفسه عنها بالباليت، ((وقف يتأملها بنظرة باردة... لم تعد تنتظر منه شيئا. رجل قُدّ من حجر. يرى فاكهتها مبذولة ولا يمد يدا))[117]. والسبب في ذلك وكما يرد على لسان السارد العليم لم يكن تعاليا عليها، وإنما هو الخوف منها، والرهبة من سلطان دونجوانيتها لذا ((ويُحاذر الوقوع في هواها. سمع ما يُقال. قدّيسة إبليسة))[118]، و عرف بقانونها، كل من تتله تهجره وترمي به بعيدا خارج أسوارها. يبتعد هذا الاعتراف المروي بلسان السارد العليم في خطيته السردية ممثلا محطة انتظار لخطية سردية أخرى تُزاول أحداثها، بتأثير الظلال التخيلية للألفاظ والسياق الذي يؤسِّس واقعا مختلفا وغير متوقع حِيال الأنثى. فالعامل الفاعل الذي نرصده في هذا النص، وقد سمحت لنا الكاتبة بتحديده وإنْ كانت لا تعنية ظاهريا –ومع هذا تظلّ تعنيه–: إنّ مقاومة " أكرم شكري لـ تاج الملوك" هو انهزام مضاعف يضاف إلى قائمة الخسارات للرجل واندحار سلطان فاعليته الإغوائية الجسدية للمرأة، وهو يولي هاربا من سطوتها وليهب فتنتها. وبذلك لن يصل هذا الرفض والتمنّع إلى مستوى الهيمنة الذكورية على المكون الدونجواني الأنثوي، بل يؤكده وسيظل السمة المُهيمِنة على حدوس النص.

((إن النفي لا يقود إلى إقصاء المنفي كما توهم بذلك الجملة} امتنع عنها أكرم شكري {... بل يوجهه خلافا لظاهرها... أي إلى تنبيهه إلى شيء لم يكن يعرفه وفي هذه الحال يتحول النفي إلى إثبات سلبي .[119]((إنّ تَبوّء الأنثى لموقع المذكر يولّده جسد يشتغل وفق ما يشتهيه ويرسمه المخيال الذكوري نفسه، لذلك تحاول الأنثى أن تُظهر جسدها في أشكاله المختلفة معتمدة على آلية تبادل الأدوار الاجتماعية لظاهرة الفحولة.

وتأسيسا على مقصدية هذي القيمية (الاسترجالية والدونجوانية) يتم توجيه منظور المتحركات السردية في سبيلٍ يوبنّر الذات الأنثوية/ الساردة وهي تثبت نفسها عبر الانغمار في أفعال جنسية تكون هي الأصل الفاعل فيها والمُؤطِر للدور الذي يقع على الطرف الآخر/ الذكر، وكذا المساحة التي يتحرك فيها والتي تُخطط مسبقا من أجل خدمتها. إنها الأنثى الفاعلة التي تعي وتشعر فتشتهي وتخطط وتُخضِع الآخر، وهو الذكر المُتَّضَع الخاضع والذي لا نفقه شيئا من سرائره وظواهره إلا في إطار ما يخدم الطرف المهيمِن/ الأنثى. إنّ نزوع الأنثى نحو الاسترجال الجنسي والدونجواني وظهورها في سياقات النص فاعلة ومبادرة ومُصرِّحة ومتباهية ، ما هو إلاّ محاولة لنزع الاعتراف من الآخر الذي سعى لطمس هويتها وإذلالها جسديا و وجوديا .لذا تقف الأنثى في المتخيلات السردية –قيد البحث– بوجه المواضعات المركزية ، وانتهت باعتراف وتسليم الآخر بمكانتها ومن منظور الذليل الصاغر ، معترفا ومقرا بانتصاره وأفضليته. إنّ الدونجوانية الأنثوية كخطاب آيروسي مُرهِب وهو يستهدي بلغة مفخاخة وصور وأخيلة مغايرة ، قد أثبتت التجربة السردية فاعليتها ؛ يمثل استراتيجية فعالة جدا لعرقلة سيطرة الرجل في هيمنته الجسدية على المرأة أثناء عملية الاتصال الجسدي، و أنموذج ثقافي للمرأة المتمردة وغير المستسلمة، المرأة التي تقلب المعادلة البطرياركية المتسيّدة، وتنبت على لوح من شوك قوتها المتكافئة مع الرجل، وتسعى لإخراج تلك الثوابت وزعزعتها وتعريضها والواقع الذي يتبناها للشك والمسائلة . وعلى هذا الرِسْل تصبح الكتابة النسوية ميدانا حرا لاكتشاف هوية الذات النسوية، والفصح عن مقدار انصياعها للتأبيدات الاجتماعية، أو تمردها ومروقها على التاريخ و حتمياته ، من خلال ما تقدمه هذه الكتابات من وسائل المناورة والالتفاف والمماذقة ، بِنيّة رجرجة الواقع الذكوري وتشويه وجوده الكينوني بإعطاب فاعليته الفحولية التي هي معنى وجوده وبالمعنى الثقافي الجمعي عبر الاسترجال والدونجوانية وكما مرّ بنا سابقا؛ وعلى ركامه تحقق فاعلية المرأة ،

عن فاعليتها الأخرى المتحققة من خلال كشف الأسرار والتصريح برغبتها تجاه جسد الرجل، بوصفه محطة لتفريغ الشهوة وإروائها ، وعندها تتوقف المرأة أن تكون لغزا أو سرا مجهولا بالنسبة لذاتها وللآخرين. إنّ هذا الكشف، وهذا التصريح يدفع نحو فهم أفضل لخيميائية المرأة الجسدية، فضلا عن أن تلك المشايئات الأنثوية للجسد الذكوري قد تكون ضربا من محاولة الوصول إلى طبيعة الذهنيات الأخرى . أي فهم طبيعتها عند وضعهم في موقع المهيمن عليهم. وهذا كله يجعلنا نستقدم الإشكالية الجاذبة للتوجهات الجنسية لا للمرأة فقط بل للرجل أيضا، ولكن عبر عيون المرأة نفسها ، لتكون تلسكوب كوني لا يكشف عن وجه الجيل الأنثوي الجديد فحسب، بل عن تركيبة أنثوية متواترة وهَوآسة، وهي تظهر إمكانية أكبر في كسر الطوق الذكوري "اختراق الدرْعِ" كما تسميه "جوليا كرستيفيا"، أو في الأقل خرمه والتقليل من صلابته أو التخفيف من وطأته. فيضعف في خضمها الرجال أسرع من النساء اللواتي ظهرن في نهاية المطاف أكثر قدرة وقوة، بفضل حساسيتهن، ومن منطلق الثقة بمكانتهن الجديدة. فلقد أسقطت الشخصية الدونجوانية الفريضة المؤكِّدة للسنّة الثقافية التي تُقرأ من خلالها وتُستوعى وتُؤول الممارسة الفنية. وقد جرى ذلك في مناخ مَنْئيٍّ به سنن الواقعة الحياتية، الضوابط العلاماتية والإيحائية التي تحتبسها، بملزم عدولها عن التدبيجات الثقافية الجمعية وانحيازها إلى وعي الأنثى، ولغتها، وعواطفها، ورغباتها، وإضاءاتها للمسكوت عنه. فمنطق الساردة الذي يلتبس بالضمير "هي" يقصّ أحداث ومواقف تخيلية مغاير تماما لما مترسب في الوعي والذاكرة والوجدان الجمعي عن الأنثى وعن مرتبتها في العالم بوصفه آخرا، لا ندا وموضوعا لا ذاتا. ولذا فإنّ ما يُحاك سرديا في أروقة النصوص الروائية هاته، ربما يُبلبل عملية التلقي ويثير حفيظة الُمتَلَقِين (رفضا أو قبولا) لأنه يتطاول على المنظومة الثقافية المركزية ويسعى لزعزعة مُسَنِّداتِها الأيديولوجية. إنها تُقدّم خطا منفردا للكتابة بالجسد.

Abstract

Dongwanism in the Iraqi Feminist Narrative Imagination

Keywords: personality, dongwan, narration

M. M. Hala Hamza Kazem Prof.Dr. Fadel Abboud Khamis

Iraqi University/College of Education Diyala University/College of Education for Human Sciences

It turns out that the obsession with asserting a feminist identity has prompted feminist writing to reconsider how the narrative representation of the body and its employment within a new strategy. The tactics of the fight waged by the female writer and based on her narrations impose on her to precede the opposing text, but in a feminine dress. The text later turns into a body, and writing becomes impossible to force the other, and assigns its traditional effectiveness as an active and initiator and the owner of the first step, to an erotic activity that changes the role and shows the masculine body as the focus Looking, inclination, stinging, desire and craving. Instead of taking the female body as a soft material that is shaped to achieve endless masculine lust, the masculine body is invested and constructed to create narrative spaces in the texts that interest it and persevered in the line of its realistic particles at one time and its imaginary fantasies at another time; In pursuit of reclaiming stolen value and quenching a secret, pent-up female hunger. It became the focus of attention, yearning, appetite, and soliciting, which led to a furnished narrative color that was distracted by the body. He did not forget to follow that culturally and psychologically - in a world ruled by patriarchal culture - and put it in the agitations of the narrative course, so that it does not appear as an outsider or imposed on it or appears as a Bornoan narration in which the writer exploits her linguistic ability to Kneading the language and arousing its cultural lust.

الهوامش

(١) السرد النسائي أو الفحولة المسترجلة ، سعيد بنغراد ، جريدة الاتحاد الاشتراكي ، ٢٠٠٩/٢/١٣، https://alittihad.info/.

(٢) التشهي، عالية ممدوح، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٧،، ص٣٩.

(٣) ، السرد النسوي أكثر حيوية من السرد الرتيب الذي يكتبه الرجال، عبد الله إبراهيم، في حوار أجراه معه إياد الدليمي في الدوحة ، ونشر في موقع قاب قوسين بتاريخ ٢٠٢٠/١١/٢٠، http://www.qabaqaosayn.com/.

(4)واقع المرأة السودانية .. قضايا الحب والزواج، د. مجدي إسحاق، دار المصورات للنشر والطباعة والتوزيع ، الخرطوم ، ط١، ٢٠٢٠، ص ٩٧.

(٥) ينظر : التشهي، المصدر نفسه ، ص٧٤.

(٦) المصدر نفسه ، ص٧٤.

(٧) المحبوبات، عالية ممدوح ، دار الساقي ، بيروت –لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص٨.

(٨) السرد النسائي أو الفحولة المسترجلة، المصدر نفسه.

(٩) المحبوبات، المصدر نفسه، ، ص٢٧١.

(10) كتابة الجسد، المصدر نفسه، ص١٠.

(11)النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن، تر: جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ،١٩٩١ ، ص١.

(١٢) أحلام النساء الحريم : حكايات طفولة في الحريم، فاطمة المرنيسي ، ترجمة ميساء سري، مراجعة محمد المير أحمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص١٢ .

(١٣) التشهي ، المصدر نفسه، ص١٠٩.

(١٤) المصدر نفسه ، ص١٩.

(١٥) المصدر نفسه، ص٣٩–٤٠.

(١٦) المصدر نفسه ، ص١٧٠.

(١٧) المصدر نفسه، ص١٧٠.

(١٨) المصدر نفسه، ص١٦٩.

(١٩) المصدر نفسه، ص١٦٩.

(20) المتن :**corpus** مجموعة مكتملة من الملفوظات تؤخذ كمواضيع للتحليل، وتعتبر المجموعة كخصائص للنموذج اللغوي القابلة للدارسة، وكقاعدة لوصف وتحضير نموذج تأويلي لهذه اللغة، ينبغي إذن جمع وانتقاء الوثائق المكتوبة أو الشفوية وذلك وفقا لطبيعة البحث؛ ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ،عربي ، انجليزي، فرنسي، رشيد بن مالك ، دار الحكمة ،الجزائر،٢٠٠٠ ، ص ٤٧.

(٢١) التشهي، المصدر نفسه ، ص٣٧.

(٢٢) المصدر نفسه ، ص٣٧.

(٢٣) المصدر نفسه ، ص٣٧.

(٢٤) المصدر نفسه ، ص٣٩.

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٥٦.

(٢٦) غرام براغماتي، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص١٦٦.

(٢٧) التشهي، المصدر نفسه، ص ٤٣–٤٤.

(٢٨) الأجنبية ، عالية ممدوح، دار الآداب ، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠١٣. ، ص١٤٦.

(٢٩) التشهي، المصدر نفسه، ص ٤٣–٤٤.

(٣٠) منازل الوحشة ، دنى غالي ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، دار محمد علي للنشر، القاهرة –بيروت ، ط١، ٢٠١٣ ، ص٥٣–٥٤.

(٣١) التشهي، المصدر نفسه، ص٣٨.

(32) هي طريقة أو ممارسة يتمُّ من خلالها إنتاج نظريَّة أو درس ما أو مهارة معينة أو إدراك معين. هذا المصطلح موجود ومتكرِّر في تاريخ الفلسفة منذ وقتٍ قديم وتعود جذوره الأولى لكتابات أفلاطون وأرسطو وظهر أيضاً في أعمال سانت أوغسطين وفرانسيس بيكون وعمانوئيل كانط وكارل ماركس وسورين كيركيغارد وأنطونيو غرامشي ومارتن هيدغر وباولو فريري وغيرهم الكثير، ولهذه الممارسة وجود أيضاً في المجالات السياسية والتعليمية والطبيَّة المتنوعة. . يقول "كالفن سراغ" : ((إنَّ طريقة براكسيس هي أسلوب للتواصل مع العالم ومع الآخرين وهي صلة الوصل أو نقطة الانطلاق للربط بين الفلسفة النظرية والتطبيقات العملية له.((. ينظر: فلسفة البراكسيس او في ممارسة الفلسفة الثورية، ابو ناصيف مختار، الحوار المتمدن، ع (٣٣٣٨) في ٢٠١١/٤/١٦. https://www.ahewar.org/debat .

(٣٣) التشهي، المصدر نفسه، ص٣٧–٣٨ .

(34) وعي الذات في خطاب المواجهة والاستلاب في الرواية السعودية النسائية المعاصرة: قراءة في رواية)أبناء ودماء(للكاتبة لمياء بنت ماجد بن سعود، يسن إبراهيم بشير علي، مجلة أماراباك: تصدر عن الاكاديمية الامريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا ، مجلد ٨ ، ع: ٢٤، لسنة ٢٠١٧، ص١١٧، com.amarabac.www .

(٣٥) عندما تستيقظ الرائحة، دنى غالي، دار المدى للنشر والطباعة والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦ ، ص ٧٩.

(٣٦) غرام براغماتي، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص١٦٩.

(٣٧) المصدر نفسه ، ص١٦٣

(٣٨) التشهي، ص ٣٩.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٣٧–٣٨.

(٤٠) ظهر "دون جوان" شخصية فلكورية وربما اسطورية شغلت المخيال الشعبي الاسباني طيلة القرن السابع عشر الذي يحكيه عاشقا ماجنا شهيرا، أوقع أكثر من ألف امرأة في غوايته. وقد تلقّف الأدب المسرحي موضوع الشخصية الدونجوانية باهتمام كبير، ويعد الكاتب الإسبانى" غابرييل تيليز " اول من تناولهذه الشخصية المؤسطرة أدبيا حين كتب مسرحية " مغوي إشبيليا والزائر الحجري " ونشرها باسم تيرسو دي مونيلا سنة ١٦٣٠م، وظل "دون جوان" ينتقل من عمل الى اخر مسرحيا وشعريا وروائيا وسينمائيا، ومن مؤلف الى اخر أمثال وموليير، وألكسندر بوشكين، اللورد بايرن، وبرتولد برشت، وماكس فريش،

وموتسارت، وغيرهم من المبدعين الذين قدموه عاشقا ماجنا يغوي النساء ثم يولي الدُّبُر. وحديثا قدّمه للكاتب النمساوى" بيتر هاندكه" الحائز على جائز نوبل للآداب٢٠١٩، وبطريقة مغايرة عما أُلِفَ في كل الأعمال السابقة التي تناولته . وقد صدرت عنها نسخة الى العربية بترجمة المصري " سمير جريس" عن داري سرد، وممدوح عدوان. للمزيد ينظر: أسطورة دون جوان، جان روسيّه، تر: زياد العودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠١٢، ص٣-٧؛ وينظر: دون جوان.. حكاية مجون، فريد نعمة، ٢٠١٥/٩/٢٥، صحيفة البيان، /**www.albayan.ae**؛ وينظر: شخصية دون جوان تحت المجهر، بلال شحادا، مدونة بلال شحادا، ٢٠١٢/٣/٢٢، **https://bilalshhadat.wordpress.com** .

(٤١) في الحب والحب العذري، د. صادق جلال العظم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط٨، ٢٠٠٧، ص٤٠.

(٤٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٣٥- ٤٨.

(٤٣) المصدر نفسه، ص٤٠-٤١.

(٤٤) ينظر: المراة الدونجوانة.. سر الصورة المغيّبة، اسراء عرفات، ٢٠١٩/٨/١، **https://www.ultrasawt.com/**

(٤٥) التشهي، المصدر نفسه، ص٧٨.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٧٣.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٧٣-٧٤.

(٤٨) في الحب العذري، المصدر نفسه ، ص٤٨.

(٤٩) التشهي، المصدر نفسه، ص ٧٣-٧٤.

(٥٠) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٥١) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٥٢) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٥٣) المصدر نفسه، ص٧٦.

(٥٤) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٥٥) يعمد "بانوفسكي" إلى وضع توزيع ثلاثي للدلالة ، أو ما يسميه "سعيد بنكَراد" بـ "مستويات الدلالة" : ١- (دلالة بدئية) هو ما يحدد دلالة أقلية تكتفي بتوجيه الناظر او المتلقي الى الامساك بتجربة موضوعية .

٢- (دلالة ثانوية) هو معنى استعاري، حاصل استعمال جديد للشيء او اللفظ ضمن سياق ثقافي بعينه.
٣- دلالة ثالثة، يطلق عليها "الدلالة الجوهرية". للمزيد: ينظر: مسالك المعنى، دراسة في الانساق الثقافية، سعيد بنكَراد، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، العدد (٤٨) فبراير/٢٠١٥، الرباط، ص٨٠.
(٥٦) مسالك المعنى، المصدر نفسه، ص٨٠-٨١.

(٥٧) الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، ترجمة: د. سلمان قعفراني، مراجعة: د.ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ص٤٤.

(٥٨) مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، شيرين أبو النجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص١٤.

(٥٩) النسوية ومابعد النسوية ، المصدر نفسه، ص٢٠٣.

(٦٠) ((والجملة الثقافية هي القول الذي يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمضمَر الثقافي وموجِّهة له))؛ ينظر: الجنوسة النسقية.. أسئلة في الثقافة والنظرية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠١٧، ص١٢-١٣.

(٦١) لذة النص، رولان بارت، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٧٩.

(٦٢) الجنوسة النسقية، المصدر نفسه، ص١١.

(٦٣) الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٤١.

(٦٤) ينظر: التشهي، المصدر نفسه ص٧٨.

(٦٥) المصدر نفسه، ص٧٤-٧٥.

(٦٦) المصدر نفسه، ص٧٦.

(٦٧) في الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص٤٣.

(٦٨) التشهي، المصدر نفسه، ص٢٢.

(٦٩) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٧٠) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٧١) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٧٢) المصدر نفسه، ص٢٣

(٧٣) المصدر نفسه، ص٢٣

(٧٤) غرام براغماتي، المصدر نفسه، ص٢١٥.

(٧٥) حبس الرجل في غرفة الزهور، اعتدال عثمان، مجلة الكاتبة، العدد (٧) حزيران- يونيو/١٩٩٤، ص٢٤.

(٧٦) التشهي، المصدر نفسه، ص٧٤.

(٧٧) الهوية والاختلاف ، المصدر نفسه، ص.**19**

(٧٨) رواية «حابي» للكويتي طالب الرفاعي.. التحوّل الجندري بوصفه مغامرة سردية، علي حسن الفواز، مجلة الفيصل ١/١/٢٠٢٠، **https://www.alfaisalmag.com/.**

(٧٩) التشهي، المصدر نفسه، ص٧٥-٧٦.

(٨٠) ينظر: الهيمنة الذكورية، المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٨١) التشهي، المصدر نفسه، ص٧٥-٧٦.

(٨٢) الهيمنة الذكورية، المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٨٣) مفهوم الوطن ، المصدر نفسه، ص١٤.

(٨٤) الماء والأحلام، باشلار، دراسة عن المادة، غاستون باشلار، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، تقديم: أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٣٤.

(٨٥) السرد النسائي أو الفحولة المسترجلة، المصدر نفسه.

(٨٦) في الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص٤١- ٤٤.

(٨٧) دونجوان، الفصل الاول، المشهد الثاني، نقلا: عن الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص٣٧.

(٨٨) ووفق مفهوم الوجدان الشقي، وعلى توصيف الدكتور جلال العظم أنّ الدونجوان/ الرجل والدنجوانة/ المراة/ تعيش نوعا من الاغتراب الهووي وحنقا على الذات وازدواجية في الوعي، فضلا عن الحنق على الذات وعدم الرضا عنها، لان ما تقوم به من سلوك يتضاد مع الصورة التي رسمها له سيدها/ الرجل/ العادات/ النموذج الثقافي الراسخ. وأن ظهورها الدونجواني هو ظهور مُستلَب لا ترسيم لذاتها فيه –اي الوعي– انما هو (ظهور ولا ظهور) وما هو بالحقيقة الا ترسيخ لظهور السيد/ الرجل/ الحر في صورته المهيمنة. فلا هي قد عبّرت عن ظهورها بصورته الأصل بوصفها عبدا، ولا هي قد استطاعت –وبما تحاول إثباته خارج هذا الوعي– من تشكيل هذا الظهور بقوة وفاعلية ظهور/ الرجل الدونجوان/ السيد. لذا هو وعي شقي لن تستطيع الشفاء منه إلا بالرجوع إلى طبيعتها الأولى والاندغام في الصورة المرسومة لها – و لأنها لا تمتلك وعيا خاصا بها إلا من خلال وعي السيد/ الرجل –التي تم تدبيجها ثقافيا. ينظر: في الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص٤٩– ٥٠.

(٨٩) **قدّم "هيغل" في كتابة " فينومينولوجيا الروح " ثلاث بنى وعي ناقصة ومشوَّشة: "الذهن"، "العقل الفاحص عن القوانين"، و"الوجدان الشقي" او "الوعي الشقي" والذي يقصد به شعور الفرد بالألم والاغتراب واللاتجانس مع ذاته التي ترى موضوع وعيها هو بمثابة ما وراء لا تستطيع الوصول إليه، ويكمن شقاؤه في "الازدواج" الذي يسكن الذات فهو وعي لا يملك سوى "الألم" من كونه ليس سوى الوعي بضدّه على أنّه ماهيته، وبعدميّته. للمزيد ينظر: هيغل "بالنسبة إلينا": مدخل إلى كتاب فينومينولوجيا الروح – فتحي المسكيني، مجلة حكمة، ٢٠١٧/١١/١٩، https://hekmah.org/ ؛ وينظر: الوعي الشقي والخروج من كابينة السعادة ، أ.د. علي المرهج، صحيفة المثقف، ع ٥٣٠٧، ٢٠٢١/٣/١٧؛ وينظر: دروس مستفادةفي فلسفة هيغل،محمد سيدعيد، الجديد، ٢٠١٧/١/١، https://aljadeedmagazine.com**

(٩٠) النبيذة، المصدر نفسه ، ص٥٤.

(٩١) المصدر نفسه، ص٤٢.

(٩٢) المصدر نفسه، ص٥٤.

(٩٣) ينظر: الرجل الدونجوان، رؤى البازركان، ٢٠٠٨/٩/١، http://www.alnoor.se/article.asp.

(٩٤) الأدب الكبير والأدب الصغير، ابن المقفع، ص١٢٧، نقلا عن: في الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص٤٥.

(٩٥) النبيذة، المصدر نفسه، ص٤٧– ٤٨.

(٩٦) الأجنبية، عالية ممدوح، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٣، ص٣٥.

(٩٧) النبيذة، المصدر نفسه، ص٥٨.

(٩٨) المصدر نفسه، ص ٦٣.

(٩٩) المصدر نفسه، ص٤٤.

(١٠٠) ثلاث رسائل لابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ. الاولى في الرد على النصارى، والثانية في ذم اخلاق الكتاب، والثالثة رسالة في القيان، دار الارقم بن ابي الارقم، بيروت – لبنان، ٢٠١٦، ص١١٥-١١٦.

(١٠١) النبيذة، المصدر نفسه، ص١٠٥.

(١٠٢) في الحب والحب العذري، المصدر نفسه، ص ٤٧.

(١٠٣) النبيذة، المصدر نفسه، ص١٠٦.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص١٠٥.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص٤٢.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص٤٣.

(١٠٧) القصة القصيرة.. النظرية والتقنية، إنريكي إندرسون أمبرت، تر: علي إبراهيم، عليس منوفي، مراجعة: د. صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة، المركز الاعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص١٠٨.

(١٠٨) النبيذة، المصدر نفسه، ص٢٧.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص٤٢.

(١١٠) المصدر نفسه، ص٢٧

(١١١) المصدر نفسه، ص٢٧

(١١٢) لذة النص ، رولان بارط، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨ ، ص١٣.

(١١٣) المصدر نفسه، ص٢٨.

(١١٤) النبيذة، المصدر نفسه، ص١٠٥-١٠٦.

(١١٥) المصدر نفسه، ص١٠٣.

(١١٦) مسالك المعنى ، المصدر نفسه، ص١٠٨.

المصادر

- الأجنبية ، عالية ممدوح، دار الآداب ، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٣.
- منازل الوحشة ، دنى غالي ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت -لبنان، ط١، ٢٠١٣ .
- عندما تستيقظ الرائحة، دنى غالي، دار المدى للنشر والطباعة والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.
- تحت سماء كوبنهاكن ، حوراء النداوي، دار الساقي، بيروت -لبنان، ط١، ٢٠١٠.
- التشهي، عالية ممدوح، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٧.
- غرام براغماتي، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٠.
- المحبوبات، عالية ممدوح ، دار الساقي ، بيروت -لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- النبيذة، انعام كججي، دار الجديد، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٧.

المراجع

- أحلام النساء الحريم : حكايات طفولة في الحريم، فاطمة المرنيسي ، ترجمة ميساء سري، مراجعة محمد المير أحمد، ورد للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٧.
- وعي الذات في خطاب المواجهة والاستلاب في الرواية السعودية النسائية المعاصرة: قراءة في رواية)أبناء ودماء(للكاتبة لمياء بنت ماجد بن سعود، يسن إبراهيم بشير علي، مجلة أمارباك: تصدرا عن الاكاديمية الامريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا ، مجلد ٨ ، ع: ٢٤، لسنة ٢٠١٧، ص١١٧، . com.amarabac.www
- ، السرد النسوي أكثر حيوية من السرد الرتيب الذي يكتبه الرجال، عبد الله إبراهيم، في حوار أجراه معه إياد الدليمي في الدوحة ، ونشر في موقع قاب قوسين بتاريخ ٢٠٢٠/١١/٢٠، http://www.qabaqaosayn.com/.

- واقع المرأة السودانية .. قضايا الحب والزواج، د. مجدي إسحاق، دار المصورات للنشر والطباعة والتوزيع ، الخرطوم ، ط١، ٢٠٢٠، .
- ارستقراطيو المنفى – حول رواية عالية ممدوح غرام براغماتي، حاتم الصكر، منتدى الكاتب هيثم البحر، ٢٠١٧/٩/١٢.
- أسطورة دون جوان، جان روسيّه، تر: زياد العودة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق، ٢٠١٢.
- ثلاث رسائل لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ. الاولى في الرد على النصارى ، والثانية في ذم أخلاق الكتاب، والثالثة رسالة في القيان ، ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت – لبنان، ٢٠١٦.
- الجنوسة النسقية.. أسئلة في الثقافة والنظرية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠١٧.
- حبس الرجل في غرفة الزهور، اعتدال عثمان، مجلة الكاتبة، ع: ٧/حزيران– يونيو/ ١٩٩٤.
- **دروس مستفادة في فلسفة هيغل، محمد سيد عيد، الجديد، ٢٠١٧/١/١،** https://aljadeedmagazine.com .
- دون جوان.. حكاية مجون، فريد نعمة، ٢٠١٥/٩/٢٥، صحيفة البيان، www.albayan.ae/ .
- الرجل الدونجوان، رؤى البازركان، ٢٠٠٨/٩/١، http://www.alnoor.se/article.asp
- رواية «حابي» للكويتي طالب الرفاعي.. التحوّل الجندري بوصفه مغامرة سردية، علي حسن الفواز، مجلة الفيصل،٢٠٢٠/١/١ https://www.alfaisalmag.com/
- الرواية الآيروتيكية والعلاقة مع دور النشر، أحلام الطاهر، مجلة رومان الالكترونية، ٢٠١٧/١١/١١، https://www.rommanmag.com/.
- السرد النسائي أو الفحولة المسترجلة ، سعيد بنغراد ، جريدة الاتحاد الاشتراكي ، ٢٠٠٩/٢/١٣، https://alittihad.info/.

- شخصية دون جوان تحت المجهر، بلال شحادا، مدونة بلال شحادا، ٢٠١٢/٣/٢٢، https://bilalshhadat.wordpress.com .
- فلسفة البراكسيس او في ممارسة الفلسفة الثورية، ابو ناصيف مختار، الحوار المتمدن، ع ٣٣٣٨ في ٢٠١١/٤/١٦. https://www.ahewar.org/debat .
- في الحب والحب العذري، د. صادق جلال العظم، دال المدى للثقافة والنشر، دمشق–سوريا، ط ٨، ٢٠٠٧.
- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، عربي/ انكليزي، رشيد بن مالك ، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٠.
- القصة القصيرة.. النظرية والتقنية، إنريكي إندرسون أمبرت ، تر: علي إبراهيم ، عليس منوفي ، مراجعة : د. صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة ، المركز الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٠.
- كتابة الجسد : محاولة فهم الكتابة النسوية ، آن روزاليند جونز، تر: أحمد صبرة ، مجلة نوافذ، ع: ٣٣، سبتمبر /٢٠٠٥.
- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، ط١، ٢٠٠٢.
- لذة النص، رولان بارط، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨.
- النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تحرير: سارة غامبل، ترجمة: أحمد الشامي، مراجعة: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- الماء والأحلام، دراسة عن المادة، غاستون باشلار، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، تقديم: أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٧.
- المراة الدونجوانة.. سر الصورة المغيّبة، اسراء عرفات، ٢٠١٩/٨/١، https://www.ultrasawt.com. /
- مسالك المعنى.. دراسة في الأنساق الثقافية، سعيد بنكَراد، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، العدد (٤٨)، فبراير ٢٠١٥، الرباط.

- مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، شيرين أبو النجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- نظريات دراسة المعنى بين التراث اللغوي العربي والدرس اللغوي الغربي، شافي محمد سيف العازمي، مجلة حوليات آداب عين شمس، جامعة عين شمس، كلية الآداب، المجلد ٤٨، يناير– مارس/ ٢٠٢٠.
- النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن، تر: جابر عصفور ، دار االفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ،١٩٩١ .
- الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، محمد نور الدين أفاية، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- **هيغل "بالنسبة إلينا": مدخل إلى كتاب فينومينولوجيا الروح – فتحي المسكيني، مجلة حكمة، ٢٠١٧/١١/١٩،** https://hekmah.org.
- الهيمنة الذكورية، بيار بورديو، ترجمة: د. سلمان قعفراني، مراجعة: د.ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٩.
- **الوعي الشقي والخروج من كابينة السعادة، أ.د. علي المرهج، صحيفة المثقف، ع ٥٣٠٧، ٢٠٢١/٣/١٧.**