تحولات الجسد في شعر امريء القيس "المطوّلتان[١] نموذجًا"

د. أحمد ياسين العرود *

تاريخ تقديم البحث: ٧/ ١٠ /٢٠١٩م. تاريخ قبول البحث: ٢٧/ ٢/٢٠١٩م.

ملخص

تأتي هذه الدراسة غير نافية لما قبلها من الدراسات، التي درست شعر امرئ القيس، فالتلقي والتأويل لا يكون إلا في النّص الذي يولد من حريّة الرؤيا والتعبير الإنساني غيرِ المقيّدِ بسلطة الرقيب، بل هو تعبير عن سلطةِ الرؤيا الذاتيّة، والبعد التفسيري للظواهر الكونيّة التي يعيشها الإنسان؛ لعل هذا ما يمكن أن يوجد في شعريّة امرئ القيس وعصره.

من هذه الرؤيا المحوريّة لدور الجسد في تشكيل الكون "النّص" يقارب الباحث مطوّلتي امرئ القيس عبر دراسة (أنساق الجسد) وعلاقاتها المتبادلة بينها، وتشكيلها للزمان والمكان ومفردات الكون الأخرى. فالنّص في صورته الكليّة محاولة لإعادة التوازن الكوني عند الشاعر الذي يفتقده في لحظة من اللحظات عبر بحثه عن المطلق من خلال توظيف أدواته ومنها الجسد.

الكلمات الدالة: الجسد، امرؤ القيس، التأويل أنساق الجسد، مطوّلتا امرئ القيس.

* قسم العلوم الأساسية، كلية عجلون الجامعية، جامعة البلقاء التطبيقية.

[١] امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٨٤، ص ٨- ٣٩.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Body's Transformations in the Poetry of Imru' Al-Qais: A Study of his tow Lengthies

Dr. Ahmad Yasin Ale'roud

Abstract

This study is not incompatible with the previous studies which examined the poetry of Imru' al-Qais; perception and interpretion only takes place in the text that emerges from the freedom of vision and human expression unrestricted by the authority of the censor. It is an expression of the power of self-vision, and the explanatory dimension of the cosmic phenomena experienced by man. Perhaps this is what can be found in the poetry of Imru' al-Qais and his era.

From this pivotal vision of the role of the body in the formation of the universe "text", the researcher approaches the two lengthies of Imru' al-Qais by studying the (forms of the body) and their interrelations on the one hand, and the formation of time and space and other terms of the universe on the other. The text in its entirety is an attempt to restore the universal balance of the poet who loses it in a spot of time by searching for the absolute through employing his tools, including the body.

Keyword: self-vision. forms of the body. Body's Transformations

إيماءات:

في تركيب العالم الواسع تتلاءم الكائنات المختلفة بعضها مع بعض، فالنبات يتواصل مع الحيوان، والأرض مع البحر، والإنسان مع كل ما يحيط به. إن التشابه يفرض تجاورات تؤمن بدورها. (ميشيل فوكو[١])

"لا شك أن أيّة قراءة تجاسديّة لأي عمل فني، والشعر تحديدًا، لابدَّ أن تكون تكامليّة تنطلق من أدب التفصيلات والإشارات، وتتوصل إلى مقترح قرائيّ يستوعب الحوافز والكوامن الكتابيّة الثاوية في الكيان العام للتجربة الشعريّة وربما الشخصيّة لدى المبدع. (محمد مظلوم[٢])

"... إن تفاعلات الإنسان مع محيطه تحتم على ضروب سلوكه اللغويّ وغيرها أن تكون مؤطرة ومغيّاة ..." (محمد مفتاح[٣])

تقديـــــم:

مما لا شك فيه أنَّ الأدب الجاهلي ولاسيما الشعرُ منه قد حظي بدراسات جمةٍ قديمًا وحديثًا، لما لهذا الأدب من ميزةٍ إبدعيّةٍ تختلفُ عن غيرها من العصورِ الأدبيّةِ الأخرى عند العرب، وهذا الشعرُ كان يعيشُ في بيئةٍ لها خصوصيّة الابداع المتعلقة برؤيا الإنسان في هذا العصر، وما كان يدور حوله من مكوّنات بيئية تدفعه إلى النظر المؤطر في روح الزمان والمكان المحيطان به.

لهذا فإنَّ هذا الشعَر شعرٌ إنسانيٌّ، بكل ما تعني كلمة إنسانيّة من تعبيرٍ عن الكيان الإنساني والوجودي بأبعاده المتعددة دونَ قيودٍ خارج إطار الذات ورؤيتها الكون والإنسان والحياة، إذ كانت هذه الذاتُ "في أحوالها جميعًا عاشقةً القوَّة مؤمنةً بها، حريصةً عليها. وهي في أحوالها كلّها كثيرةُ الالتفات إلى الآخر، تتأملُ نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنها لا تكف عن تأمّلها في مرايا الآخرين ... وتؤكد إنسانيّتها الحقّة [٤]"

إذا ما ذُكرَ الشعرُ الجاهلي؛ إنَّ من تسنّم سنامه (الملك الضليل) امرؤ القيس بن حُجُر الكندي، فهو الشاعر الذي طبّق الآفاق شعرُه. ولهذا فأنَّ هذا الشاعرَ وشعرَه كان أكثرَ الشّعراء الجاهليين حظوة

(١) فوكو، ميشيل، **الكلمات والأشياء**، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٣. ص٤٠

(٢) البياتي، عبد الوهاب، **بكائيّة إلى حافظ الشيرازي**، دار الكنوز، ط١، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٩.

(٣) مفتاح محمد، **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ،١٩٩٤، ص٨

(٤) روميّة، وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة، ٢٠٧، الكويت، ١٩٩٦، ص، ٢٧٢.

بين الدارسين قديمًا وحديثًا، وكانت قصائده – ولا سيما المعلقةُ – موضوعًا للدرس النقدي متعدد الرؤى والمناهج، ولعل إن دلَّ هذا على شيء فإنه عمق النّص وقدرته على تحمّل المعنى والتأويل والدلالة.

تأتي هذه الدراسة غيرَ نافية لما قبلها من الدراسات، التي درست شعر هذا الشاعر، فالتلقي والتأويل لا يكون إلا في النّص الذي يولد من حريّة الرؤيا والتعبير الإنساني غيرِ المقيّدِ بسلطة الرقيب، بل هو تعبيرٌ عن سلطةِ الرؤيا الذاتيّة، والبعد التفسيري للظواهر الكونيّة التي يعيشها الإنسان؛ ولعل هذا ما يمكن أن يوجد في شعريّة امريء القيس وعصره، لأنَّ "الفن هو كل شيء ينبض بحياة الكل، والكلُّ موجودٌ في حياة كل شيء. إنَّ أبسط محاكاة فنيّة هي العالم، العالم في شكله الفردي، والشكل الفردي بوصفه العالم. في كل واحدة من نبرات الشاعر، عند كل واحد من مخلوقات خياله يوجد مصير الإنسانيّة مجتمعاً، كل الآمال، كل الأوهام. الأفراح، الأتراح، الأمجاد والمآسي البشريّة، كل مأساة الواقعي الذي لا يكف عن سيرورته وتبلوره، بالمتعة والأسى[١]".

إنَّ ما يمكن أن تدعيه هذه الدراسة أن صورة (الجسد وتحوّلاته) في شعر امرئ القيس لم تدرس وربما جاءت مثالاً مختصرًا في بعض الدراسات التي درست لغة الجسد في الشعر العربي[٢]؛ ولهذا فهذه الدراسة هي حلقة أخرى تضاف إلى قراءة هذا النّص الذي يغري دائمًا بالمجازفة والمغامرة التأويليّة للعقل الإنساني، من خلال البحث في عمق الكلمات والدلالات التي يقدمها، وتبنى في جزئيّاتها عبر علاقات التشابه والتكامل المنطقي للوصول إلى رؤية متكاملة في حيّز الجماليّات الفنيّة والواقعيّة المتعلّقة بالنص وفضائه المتخيّل.

يمثل الجسد في دلالته الماديّة حالة الوجود الواقعي لصاحبة أكان إنسانًا أم حيوانًا أم طائرًا، وهذا الجسد "هو معطى جوهري يتم البحث عن خصوصيّاته الموجودة على مستوى من العمق يجعلها

(١) أكو، امبرتو "تحليل اللغة الشعريّة، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم أحمد المديني، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٨٢.

(٢) انظر:

١- الظاهري، ناصر، **وصف الجسد في الشعر الجاهلي**، ط١، دار الخليج للصحافة والنشر، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، ٢٠١٧م.

٢- زنجبر، محمد رفعت، **لغة الجسد في الشعر العربي**، مجلة التاريخ العربي، جمعيّة المؤرخين المغاربة، مركز الدراسات والأبحاث وإحياء التراث، الرباط، عدد ٢٩، ٢٠٠٤م.

مشتركة بين كافّة البشر ... وأنَّ البحث عنه سوف يظل هو المثال لكل حي. ونعيش مغامرات الجسد دون أن نتمكن من تفكّرها[٣]".

"فالجسد هو كيان مجتمعي ومحمول مجتمعي، وأن كل ما ينتجه المجتمع ويفرزه من أشكال نشاطات مختلفة ماديّة ومعنويّة يتمسرح جسديًّا في ظروف او مناسبات محددة، وأن البحث في الجسد هو بحث في المجتمع تمامًا [١]".

ومن هنا ظل الجسد بمكوناته لغزًا وضع صاحبَه (الإنسان) أمام سؤال وجودي: مَن أنا ومَن الآخر؟ وما علاقة هذا الجسد بالأجساد الأخرى، وعمل على إقامة ما يمكن تسميته بالعلاقة (التجاسديّة) عبر الرفض أو القبول لهذه العلاقة، ومكانته منها؛ ولعل لغزيّة هذه الجسد كانت أكثر في العصور التي سبقت مرحلة العلم في ماهيّة الجسد؛ ولهذا فالعصر الجاهلي كان الجسد بالنسبة له حالةَ وجود مبررةً في علاقاتها مع الآخر، وكان التعبير عن هذه الأجساد وعلاقاتها تتكفله اللغة ومنها اللغة الشعريّة التي عبرت–فيما عبرت عنه–عن رؤيا الإنسان (جسدًا) تجاه الآخر (جسدًا). فكانت اللغة هي أكثر الأدوات تملّكًا للجسد وبنائه بصورة واقعيّة حينًا ومتخيّلة أحايين أخرى–وهي الأكثر–. وبالتالي فقد كانت اللغة هي الطريق إلى الجسد وعلاقاته التجاسديّة وغيرها من العلاقات مع الآخر، وهي السلطة التي يمكن أنْ تمارس على الجسد عنوة، من هنا فإن هذه الدراسة ترى أنَّ النّص الشعري باعتباره منجزًا لغويًّا جاء عبر تشكيلات لغويّة جسدت فيما جسّدته علاقةَ "الجسد"، والجسد هنا هو (الجسد الفاعل) كما تسميه الدراسة وهو جسد الشاعر أو (الذات) صاحبةُ القول والفعل؛ ولعل القصيدة الجاهليّة – ومنها مطوّلتا امرئ القيس موضوع الدراسة–في بنيتها المتعارف عليها قد شكّلت موضوعها عبر لوحات تتكامل بينها لتشكل الموضوع الكلّي للقصيدة، إذ كان الجسد محورًا رئيسًا في موضوع هذه القصيدة ساهم في تشكيل رؤيا الشاعر لمفردات الكون التي يعيشها.

بهذه الرؤية يكون النّص الشعري مساويًا للكون في كل تشكيلاته وتمايزاته، وهو لحظة اكتناه واختزان مواجهة الذات مع الآخر. بحيث يصبح النّص خطابًا رؤيويًّا يقدم تشابك العلاقات الدلاليّة القابلة للتأويل وفك ما وراء التسميات والصور ،ففي تلك اللحظة – لحظة القول الشعري– يُبنى الكون من جديد في نظر المبدع (ولادة النّص)، ويعاد النّظر فيما هناك من علاقات يكون الجسد الفاعل في هذه اللحظة محورًا رئيسًا في استقطاب التداخل الكوني ،ومحاولة تنظيم هذا الاستقطاب عبر تشكيل الرؤيا النَّابعة من قلق الذات، وتوتر الوجود تجاه الآخر المضاد الذي يمتد خارج لعبة الجسد، فيكون

(٣) فيّاض، منى، فخ الجسد تجليات نزوات أسرار، رياض الريس، بيروت، م٢٠٠٠، ص٧.

(١) محمود، إبراهيم، الجسد العربي الجريح، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، مجلد٥، عدد٢٠، ١٩٩٣، ص٩٤.

دور الجسد الفاعل ترويض الآخر عبر اللغة والفعل ،ويصبح خطاب الجسد خطابًا سلطويًّا في لحظات، توافقيًّا في أخرى ،فيبحث عن محاولة الاستيعاب والتقبل وإقامة علاقة توافقيّة. "فالفعل الفردي لتملك اللغة يُدْخِلُ المتكلّم في كلامه وهذا اعتبارٌ يعد جوهريّاً في تحليل الخطاب، فالخطاب هو المكان الذي يتكون فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإن الفاعل يبني عالمه كشيء يخصّه ويبني ذاته أيضًا...حيث يتمثّل وجوده فيه سواء كان واقعًا تجريبيًّا...أو كان تكوينًا نظريّا [١]"

ومن هنا فإن "الانسان بقدر ما يدرك جسده يعرف ما حوله، وقدر ما يعرف ما يحيط به تتعزز معرفته لجسده وتتعمق، وإنَّ جسده هو الكائن في العالم ولكنه المكوّن فيه، والمتكوّن منه وهو الذي يكون باستمرار حقيقة تدرك أكثر فأكثر... أو ليس الشعراء على سبيل التخيّل والفلاسفة على سبيل التأمّل (الذهني- الحسي) هم الأكثر حضورًا في العالم لإنّهم الأكثر معاينةً لأجسادهم وتبصّرًا بها...[٢]"

من هذه الرؤيا المحوريّة لدور الجسد في تشكيل الكون "النّص" يقارب الباحث مطوّلتي امرئ القيس عبر دراسة (أنساق الجسد) وعلاقاتها المتبادلة بينها، وتشكيلها للزمان والمكان ومفردات الكون الأخرى. فالنّص في صورته الكليّة محاولة لإعادة التوازن الكوني عند الشاعر الذي يفتقده في لحظة من اللحظات عبر بحثه عن المطلق من خلال توظيف أدواته ومنها الجسد "الذي بينه وبين الكتابة (اللغة) وشائج قربى وصلات رحم، حيث إنَّ الجسد هو المرجع والمصدر الرئيس لتعابيرنا ومفرداتنا ورموزنا أجمع [٣]".

ولكن حين نقاربُ نصًّا ونبحث فيه عن رؤيا معينة، علينا أنْ نقف على أدوات هذه الرؤيا ورموزها ودلالاتها، إذْ تقوم هذه المقاربة على ارتباطات دلاليّة منطقيّة تجعل الوصول إلى بنية هذه الرؤيا ممكنة التقبل والاستيعاب؛ ولهذا فإن رؤيا "تحولات الجسد" في مطوّلتي امرئ القيس تتكئ على فاعليتين للدلالة على الجسد وتحولاته.

الأولى: فاعليّة الاسم وهي ما يَرِدُ في النّص من أسماء أو صفات للذات الإنسانيّة أو غيرها من حيوان، وطير؛ وهذه الفاعليّة هي الأكثر تجريدًا والأضيق دلالة، ولكنها تنمو داخل النّص عبر علاقاتها مع الآخر لتتحوّل إلى الفاعليّة الثانية: فاعليّة الصورة التي تتسع لتشابك العلاقات التجاسديّة

(١) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، عالم المعرفة الكويتيّة، عدد ١٦٤، ١٩٩٢، ص ٩٨.

(٢) محمود، إبراهيم، الجسد **العربي الجريح**، كتابات معاصرة، المجلد الخامس، بيروت، لبنان، العدد ٢٠ ص٩٦

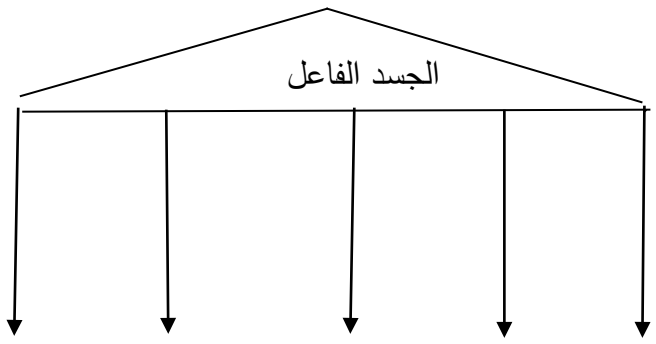
(٣) كنعان، مارلين، **الجسد العربي يدخل حيّز اللغة**، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، مجلد ٥، عدد ٢٠، ١٩٩٣، ص١٠٢.

داخل النّص، ومن هنا فإن الاسم سيفضي إلى مفهوم الجسد وكذلك الصور مع ملاحظة تراتب البنية للمعنى.

ومن خلال رؤيا الدراسة لما أسمته "تحولات الجسد" في النّصين المقارَبين ،فإن الأنساق الجسديّة فيهما تبدو مستقلّةً ظاهريًّا على مستوى البنية السطحيّة Surface Structure، ولكنّها متواشجةٌ ومتداخلةٌ تأويليًّا على مستوى البنية العميقة Deep Structure، عبر التجاور والتناظر داخل الوحدات الموضوعيّة في الإطار الكلّي للنص، لهذا فقد وضعت الدراسة هذه الأنساق تحت مسميات تخص الدراسة وهي:

- نسق الجسد الفاعل: وهو الجسد الذي يبني الحدث عبر علاقته مع الآخر، وينزع دائمًا نحو السيطرة والسلطة، وتتحدَّد الأنساقُ الأخرى من خلال علاقته بها، وما يدل عليه في النّص إما الاسم أو ما يتعلق بالاسم من الضمائر والدوال الأخرى.
- نسق الجسد العيني (الواقعي): وهو الجسد الذي يقيم معه الجسد الفاعل علاقته الواقعيّة، ويمارس عليه سلطته، ويخلو في صفاته من المثاليّة التي تعطى للجسد المطلق.
- نسق الجسد المطلق: وهو ما يبنيه الجسد الفاعل تعبيرًا عن رؤيا غيبيّة متخيلة مسكونة بهاجس الاستشراف والتوقع، وهذا الجسد يكون على مستوى القول وليس الفعل، ولا يستطيع الجسد الفاعل امتلاكه، فهو بناء جسدي مفقود لا وجود له إلا في حيز اللغة.
- نسق الجسد الموازي (غير الإنساني) يبنيه الجسد الفاعل محاولةً منه تحقيق السلطة وإيجاد التوافق معه.
- نسق التوحّد (التماهي) ويبنيه الجسد الفاعل عبر لحظة التقاء بينه وبين الجسد الموازي ماديًّا أو معنويًّا.
- نسق الصراع وهو لحظة المواجهة بين أنساق الجسد، ولعل هذا النّسق يمثل أكثر من غيره من الأنساق الجسديّة مأساة الجسد التي يعيشها الكائن الحي، بما يقع عليه من أصناف الابتذال والقهر والمهانة، من أجل تحقيق الرغبة وإظهار السلطة الفرديّة أو الجمعيّة.

ويمكن للدراسة أنْ تقديم علاقة هذه الأجساد من خلال الخطاطة التالية:



(الجسد العيني) (الجسد المطلق) (الجسد الموازي) (جسد التماهي) (جسد الصّراع)

وبعدُ، ففي إطار هذه الرؤية شكل الجسد بأنواعه دورًا كبيرًا في تشكيل القصيدة لدى أمريء القيس، فمطوّلته الأولى (المعلقة) تبدأ:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدّخول فحوملِ

فتوضَحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها لمـــا نسجتْها من جنوب وشمألِ

ترى بَعَرَ الآرام في عرصاتها وقيعانها كـــــــــأنّه حبُّ فلفل

هذه المقدمة التي تُدْرَس أنَّها مقدمة طلليّة (وهي كذلك) جاء الجسد الفاعل فيها– من وجهة نظر هذه الدراسة– منذ فعلها الأول (قفا) فالوقوف للجسد، والبكاء للجسد، والأمكنة (سقط اللوى، والدخول، وحومل، وفتضوح، والمقراة) كلها تشكلت عبر التحولات الجسديّة التي عاشت فيها وأصبحت خالية منها، ليأتي الجسد الفاعل (هنا جسد الشاعر) ليعيد إلى المكان حضوره عبر الاسترجاع، وتذكر صورة الجسد في هذا المكان، إذ أصبح الجسد الموازي (الآرام) هو الذي يعمر هذا المكان، ويعيش فيه بديلًا عن جسد إنساني كان فيه؛ ولعل هذا التحوّل بين صور الأجساد وطبيعتها هو ما أعطى المكان كينونته الماضية والحاضرة ؛ولهذا فالجسد هو ما يشكّل العلاقات الداخليّة بين الذات (الجسد الفاعل) وسائر المفردات الكونيّة التي تقع في ذلك المكان، وبهذا فإن الجسد الفاعل يستمرّ في البحث عن كينونته عبر هذا المكان الذي يعج بالأجساد الغادي والحاضر ،فهو يستعيد مشهدًا جسديًّا خالصًا يوم الفراق الذي تحصّل برحيل الجسد (المرأة) ومفارقته هذا المكان ،وكيف كان (الجسد الفاعل) من حالة تجاسديّة تمثّلت في البكاء:

كأنيّ غداة البين حين تحمّلوا لدى سمرات الحي ناقفُ حنظلِ

وتتكثّف الأجسادُ في حضورها وارتباطها مع الجسد الفاعل سواء أجساد إنسانيّة أم موازية (المطايا) ليشاركوا الجسد الفاعل مأساته من خلال نهيه عن ذلك الفعل الجسدي (نَقفُ الحنظل) كناية عن اليأس:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّلِ.

ويبقى السلوك الجسدي (للجسد لفاعل) هو المؤطِّر لروح الفعل واللغة في النّص، فهو من يتلقى هذه الأفعال في جانبيها المادي والمعنوي، وهنا يصبح الجسد (ذاكرة) حيث يتحول إلى مكان للحدث والمعاناة من أجل التحوّل والتغيير:

وإنَّ شـــــفائي عَبرةٌ مهراقةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّلِ؟.

فالبكاء الذي هو فعل جسدي، هو تعبير عن مأساة الجسد، وما هو إلا محاولةٌ للخلاص من لحظة الاضطراب والانقطاع التي تكون قائمة في لحظة البكاء، ويمكن أنْ يكون تطهيرًا للروح، أو المشاعر، ولهذا فهو فعل جسدي يعبر عن حالة وجدانيّة. ومن هنا تستمر المعاناة وتتعمق تاركة أثرها في الجسد الفاعل، فيصبح المكان (الرسم الدارس) في علاقته مع الجسد الفاعل نسقًا جسديًّا جديدًا يتبلور في أجسادٍ عينية (ومنها جسد المرأة)، ولعل وعي (الجسد الفاعل) بالأجساد الأخرى وعلاقته معها هو الذي يمارس هذا التحوّل بين الأجساد.

كدأبكَ من أمِّ الحويرث قبلهـــا وجارتها أمِّ الرّباب بمأســـــــــلِ

إذا قامتا تضوّعَ المسكُ منهمـــا نسيمُ الصَّباء جاءت بريّا القرنفلِ

ففاضتْ دموعُ العينِ مني صبابةً على النّحر حتّى بلَّ دمعي مِحملي

قلنا إنَّ وجودَ الجسدِ وفاعليّتَه في القصيدة تتحقق عبر (الاسم) أو ما يسد مكانه، وهنا يأتي الجسد الأنثوي (العيني) بفاعليته (أمُّ الحويرث) و(أمُّ الرَّباب) عبر الحركة التي يختزنها الجسد الفاعل، في ذاكرته فيصبح المكان وصورته هو المولّد للجسد العيني، وتمتزج هذه الصورة الحركيّة للجسد بصورة (شميّة) (تضوّع المسك) و (القرنفل)، ولكنها تؤطَّر بالبكاء ذلك السلوك الجسدي المعبر عن الانقطاع واليأس.

وهنا يعود الجسد الفاعل إلى البحث عن حضوره وسلطته تجاه هذه الأجساد الأنثويّة العينيّة، والأجساد الموازية (الحيوانيّة) التي مارس عليها سلطته في ماضي الأيام ومنها (الحصان، والنعاج، والناقة ...)؛ ولعل الجسد الفاعل هنا يعمل على الخروج من لحظة الضعف فيستدعي علاقاته مع الجسد الآخر أنواعه كافّة (الإنسانيّ، والحيوانيّ)، فيبدأ بالأنثوي الذي يبدأ نسقًا عينيًّا يمارس عليه الفعل الواقعي:

ألا ربَّ يومٍ لك مِنْهُنَّ صالحٍ ولا سيما يومٍ بدارةِ جُلجُلِ

فالضمير في (لك)ي عود على (الجسد الفاعل)، حيث الفاعليّة الجسديّة تقع على الجسد الأنثوي (العيني) وكان ذلك في مكان (دارة جلجل)، حيث يحضر هنا أيضاً (جسد الصراع) المتمثل

في جسد (المطيّة) المتّصفة بالاكتناز وكثرة الشحم؛ ولعل هذا المشهد التجاسديّ يقدم حالة من العلاقات الجسديّة التي بناها الجسد الفاعل في إطار سلطته الفاعلة (عقرتُ):

ويومَ عقرتُ للعذارى مطيّتي فيا عجبًا من رَحْلِها المتَحـــــمَّل.

فظلَّ العذارى يرتَمِين بلحمها وشحمٍ كـــــهُدَّاب الدِّمقسِ المفتّلِ

إنَّ بناءَ جسد المطيّة (جسد الصراع) بهذه الصورة الجماليّة العاليّة، التي تثير خيال المتلقي (الكور المتحمل، وشحم كهداب الدمقس المفتل) يمكن ربطها بصورة (الجسد الأنثوي) من حيث تشابه الفاعليّة لدى الجسد الفاعل، فالأنثى ممارسة سلطة اللذة، والمطيّة ممارسة السلطة السيطرة.

وتُعزّز العلاقات التجاسديّة في النّص بين (الجسد الفاعل) وغيره من الأجساد في سرديّة اللغة لدى الجسد الفاعل:

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزة فقالتْ لك الويلاتُ إنَّك مُرْجِلـــــي

تقول وقد مال الغبيطُ بنا معًا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانْزِلِ.

فقلتُ لها سيري وأرْخي زمامَه ولا تُبْعدينـــــي من جناكِ المُعَلَّلِ.

فجسد عنيزة (الجسد العيني الأنثوي) وهو ما تمارس علية لذة الجسد الفاعل ،وجسد الصّراع (البعير) الذي تمارس علية سلطة الجسد الفاعل وهو العقر (عقرتَ) إذ يصبح المكان (الخدر) وما فيه صورة تجاسديّة بين أجسادٍ ثلاثة كل له علاقته مع الجسد الفاعل، إنّها لوحة تجاسديّة تحمل في دلالتها علاقات تكتمل بينها، وتعكس تحولات الصورة الجسديّة ما عدا الجسدَ الفاعلَ صاحبَ السلطةِ بأشكالها المتعددة، ولهذا فالجسد الفاعل يستدعي ما لديه من ممارسات سلطتِه على الأجساد الأخرى؛ فتتوالد هذه الصور عبر السرد اللغوي الشعري ،وحين تكتمل صورة من صور سلطة الجسد الفاعل ،تأتي أخرى:

فمثلُك حبلى قد طرقتُ ومرضـــعٍ فألهيتُها عن ذي تمائمِ مُحْوِلِ

إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له بشـــقٍّ وتحتي شقُّها لم يحوّل

ففي اللوحة ثلاثة أجسادٍ؛ الجسد الفاعل ذاته؛ والجسد العيني (المرأة)؛ وجسد الطفل وهنا تأتي العلاقة التجاسديّة في اتجاهين اللذة (الجسد الفاعل)، والحاجة (الطفل) والجسد الذي يمارس عليه هو الجسد الأنثوي، والمكان هنا أيضًا يؤثث بالعلاقة التجاسديّة الفاعلة.

ولكن الجسد الفاعل في لحظة ما لا يستطيع أن يمارس سلطة اللذة الجسديّة، رفضًا من الجسد الآخر، فيتحول الجسد العيني(الأنثوي) إلى حالة من الفقدان والغياب، ويصبح النص الشعري بمحموله اللغوي يفتقد إلى العلاقات التجاسديّة، معوّضًا عنها بسرد القول:

ويومًا على ظهر الكثيب تعذّرت علىَّ وآلتْ حَلـــــفَةً لم تحـــــــلل
أفاطم مهلًا بعض هذا التـَّــدلُّل وإن كنت قد أزمعت صَرْمي فأجمــلي
أغرّكِ منـــــــــي أن حبَّك قاتلي وأنّكِ مهما تأمري القلـــــــــبَ يَفْعَلِ
وإنْ تك قد ساءتْكِ مني خلـــيقةٌ فَسُلِّي ثيابي ثيابك من تَنْـــــــــسَلِ
وما ذرفت عيناك إلا لتَضْـــــربي بسهميك في أعـــــــــشارِ قلبٍ مقتّلِ

يتضح من المشهد السابق، أنَّ الجسد الفاعل يصل إلى حالةٍ من فقدان الذات تجاه الجسد الآخر، فيقدم حالة الضعف التي يعيشها عبر غياب الجسد، ويصبح الجسد العيني (الأنثوي) يعيش في إطار الفقدان والرفض، وهنا يستعيد (الجسد الفاعل) وجوده التجاسدي عبر جسد آخر، ويحوّله إلى حالة من ممارسة سلطة اللذة عليه:

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤهـــــا تمتعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعْجِلِ
تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعشـــرًا عليَّ حراصًا لو يُسِـرّون مقتلـي
إذا ما الثُّريا في السّماءِ تعرّضتْ تعرُّضَ أثناءِ الوشـــاحِ المفصَّـل
فجئت وقد نضّـــــت لنوم ثيابَها لدى السِّتر إلا لبسَـــة المـتفضِّل
فقالتْ: يمينُ اللهِ مـــا لك حيلةٌ وما إنْ أرى عنك الغوايةَ تنجلـــي
فقمت بها أمشـــــي تجرُّ وراءَنا على أثرينا أذيالَ مِرطٍ مـــــرحّل
فلمّا أجَزنَا ساحةَ الحيِّ وانتحـــى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي قفافٍ عقنـــقل

يحمل هذا المشهد حالة تجاسديّة تمثّل حالة التحوّل من الفقدان في المشهد السابق، إلى حالة الحضور في العلاقة التجاسديّة، فالجسد الفاعل يعود الى ممارسة سلطته القوليّة والفعليّة على الجسد العيني (الأنثوي) بكل تفاصيله وتناقضه، فسلطة القول تتمثّل في وصف هذا الجسد وصفًا مسترسلًا، وظّف فيه الزمان (إذا ما الثريا في السّماء تعرّضت تعرُّضَ أثناءِ الوشاح المفصَّل) وهو الليل. والمكان الممنّع من الحرّاس، الذين يعملون على الإيقاع بهذا الجسد وقتله، وهو على غير عجل من أمره يمارس لذّته.

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤها تمتعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعْجِلِ
تجاوزتُ أحراسًا إليها ومعشرًا عليَّ حراصًا لو يُسِـرّون مقتلي

ووصف الجسد (العيني) على واقعيّته، وما دار بين الجسدين من حوار، بعدها يخرج الجسد الفاعل، بجسد المحبوبة (العيني) لممارسة سلطة الفعل، حيث تبدأ العلاقة التجاسديّة بقوله:

هصرتُ بفوديْ رأسِها فتمايلتْ عليَّ هضيمَ الكشحِ ريّا المُخَلْخَل.

يأتي هذا البيت بكل ما فيه من صورة بلاغيّة قويّة للتعبير عن مدى التجاسديّة بين الجسدين (الجسد الفاعل) والجسد العيني (الأنثوي) لتتحول صورة الجسد العيني (الأنثوي) إلى (الجسد المطلق) يملّكها الجسدُ الفاعل صورة جسديّة لا توجد إلا في مخيال (الجسد الفاعل).

فالجسد المطلق كما مر مفهومه في بداية الدراسة هو ما يبنيه (الجسد الفاعل) من صورة للجسد العيني مضيفًا ما لديه من صفات مستعارة من عالم الأجساد والجماليّات الكونيّة، فصورة الجسد المطلق التي بناها امرؤ القيس (الجسد الفاعل) لجسد المرأة العيني في المشهد السابق تكوّنت عبر تحولات رؤيويّة لوعي الجسد العيني، وما يمكن أن يكون عليه هذا الجسد، من خلال مكوّنات استعارها من المحيط (فالسجنجل، وحش وجرة، وجيد الرئم، وقنو النّخلة المتعثكل، وأنبوب السّقي المذلل، وأساريع الظبي، ومساويك إسحل، ومنارة الراهب المتبتّل، وبكر المقاناة) كل هذه المكوّنات الماديّة الموجودة في المحيط المادي للجسد الفاعل، هي ما كانت يمكن أن تضيف صورة تجاسديّة للجسد العيني، الذي يبدو ناقصًا من وجهة نظر الجسد الفاعل، فيتمها رسمًا وتكوينًا قوليًّا تشبيهيًّا استعاريًّا للجسد المطلق، فينمو الجسد العيني في مخيال الشاعر (الجسد الفاعل) ليصل حالة الكمال الصوري عبر اللغة وليس عبر الفعل، حيث الجسد المطلق لا يقع تحت سيطرة اللذة الفعليّة ،بل اللذة القوليّة، فهو خارج لعبة الجسد الفاعل وبعيدًا عن سلطة الفعل.

مهفهفة بيضاءُ غيرُ مفاضـــةٍ ترائبُها مصـــــــقولةٌ كالسَّجَنْجَل

كبكرِ المقاناةِ البياضِ بصُـــفْرةٍ غذاها نميرُ المــاءِ غيرُ محـــلَّلِ

تصدُّ وتبدي عن أســـيلٍ وتتَّقي بناظرةٍ من وحـــشِ وَجْـــرَةَ مُطفلِ

وجيد كجيد الرئم ليـــس بفاحش إذا هي نَصّتْه وليـــس بمُعَـــطّلِ

وفرعٍ يزين المـــــتنَ أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنوِ النّـــــــخلةِ المتعثـكلِ

غدائره مســـــتشزرات إلى الــعلى تَضِلُّ العــقاص في مثنّىً ومرسـل

وكشحٍ لطيف كالجديل مخـــصّرٍ وساق كأنبوب الســـقي المُـــذلَّل

ويضحي فتيتُ المسكِ فوقَ فراشِها نؤومُ الضّحى لم تنتطقْ عن تفضّـلِ

تضيءُ الظَّلامَ بالعـــــشاءِ كأنَّها منارةُ مُمْسى راهـبٍ متـــــــــبتِّلِ

هذا هو (الجسد المطلق) الذي بناه (الجسد لفاعل) بلحظة تجاسديّة مع الجسد العيني، إذ يُعدُّ الجسد العيني هو المحفّز لبناء الجسد المطلق، ولعل هذا يأتي في إطار الرؤيا الإنسانية التي تحاول

دائمًا أنْ تتجاوز الواقع بما لديها من قدرة على بناء النموذج المفقود ولعل امرأ القيس في رؤياه الشعريّة للجسد في أشكاله الوجوديّة المختلفة بين إنسان، وحيوان، وطير كانت حال من الوعي لهذه الأشكال الجسديّة، التي تتداخل بينها لتحقيق الحال التجاسديّة للذات، ويمكن القول إنَّ الاستعارة بمستوييها الفعلي والقولي هي الأداة التي توّظف في تكامليّة الجسد لدى الشاعر "إذ إنَّ الأساس المعرفي للاستعارة يقوم على أن المستعار له يصبح أخصبَ من المستعار منه مما يطرح إشكال عالم الواقع وعالم الإمكان وعالم التّصورات وعالم التوهّمات(١)".

فيما سبق من القول يتبيّن أن المشهد الجسدي، يبدأ بتعميق شديد لفكرة الجسد التي تعكس شدة غموض كينونته، فحاول بناءه بصورة غامضة غير مدركة في ماديّتها الطبيعيّة ،بل من خلال رؤية مطلقة، متخيّله، "وبيضة خدر" هذه الصورة التي تحمل في عمقها مشروع الحياة . وبالتالي فهي الجسد الذي تختزنه البيضة سواء في الجانب المادي أو الاستعاري، (جسد المرأة) يصبح رؤيا كونيّة يحاول الجسد الفاعل أن يقيم معها في صورة "انبناء ذاتي" أي يبنيه الجسد في إطار خصوصيّته، فهذا الغامض (بيضة الخدر= الجسد المطلق) يحاول الجسد الفاعل أن يمارس علية سلطته كما مارسها على غيره من الأنساق الجسديّة ، لكن ما يقدمه الجسد الفاعل من صورة يوتوبيّة (Utopia) للجسد المطلق يفارق رؤية السيطرة وينفيها ،فالنسق المطلق بعيدٌ في جانبيه الواقعي والمتخيّل ؛فالبعد الواقعي يتمثّل في المنع:

وتجاوزتُ أحراسًا إليها ومعشرًا عليَّ حراصًا لو يُسرُّون مقتلي

وأما البعد المتخيّل، فيكمن في الصورة التي بناها الجسد الفاعل كما مر بناء في المشهد السابق، ولهذا وكما ذكرت الدراسة فإن البعد المتخيّل أخرج الجسد المطلق من سيطرة الجسد الفاعل ولعبته.

إن ما يؤكد خروج الجسد المطلق من سيطرة الجسد الفاعل ووجوده فقط في سلطة القول (اللغة) بوح الجسد الفاعل بما هو فيه وهذا من خلال الفعل (يرنو):

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرّت بين درع ومجول

فالفعل (يرنو) هو حالة التواصل الحقيقيّة بين الجسدين (الفاعل والمطلق)، والرّنو كما هو معروف لا يحمل في داخله معنى تحقق الفعل في ماديّته، بل التطلّع إلى هذا التحقق، ولهذا يأتي طلب الخلاص من العلاقة التجاسديّة غير المتحققة:

(١) مفتاح، محمد، **التلقي والتأويل**، مرجع سابق، ص ١٩٦.

تسلّتْ عماياتُ الرّجالِ عن الصِّبا وليس فؤادي عن هواكِ بمنسلِ

وأمام هذا اليأس من تحقق الفعل والسيطرة الجسديّة (سيطرة اللذة) وبسبب من سيطرة فكرة الجسد وتحوّلاته على نوازع الشاعر وهاجسه، فإن مكوّنات الوجود بشقيه (الزماني والمكاني) يصبح الجسد هو ما يتخللها وتتحوّل كل معطيات هذه المكونات إلى حال تجاسديّة عبر الأنساق التي حددتها الدراسة. إذ يصبح الجسد مسكونًا بكينونة الزمن هذه الكينونة غير المدركة من الإنسان، فالزمن هو أيضًا خارج لعبة الجسد الفاعل ولا يستطيع السيطرة عليه. من هنا جاء تحويل الزمن إلى حال جسديّة أو صورة جسديّة تتماهى مع حال الزمن النّفسي عند الجسد الفاعل ويُدخِل مخيالُ الشاعر (الجسد الفاعل) التجاسديّة بين المعنوي (الزمن) والعيني (جسد البعير) عبر صورة قوليّة بلاغيّة تحمل في داخلها مأساة الجسد ومعاناته الزمنيّة فيبوح معاناته مع الزمن (الليل) عبر صورة استعاريّة للجسد الحيواني:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَه عليَّ بأنواعِ الهـــــــمومِ ليبتلي

فقلتُ له لما تمطَّى بصلـــــــبِه وأردفَ أعجازًا وناءَ بكلـــــــكلِ

ألا ايُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الإصْبَاحُ منكَ بأمثل

فيا لكَ من ليلٍ كـــــأنَّ نجومَه بكلِّ مغارِ الفتـــــلِ شدّتْ بيذبلِ

قمة المعاناة الجسديّة والنفسيّة، التي يعبّر عنها بصوره جسديّة مستعارة من مادة الأجساد الكونيّة وطبيعة حركتها، التي جسّدت البعد النفسي. لقد تحوّل الجسد بحركته إلى لغة جسديّة تؤدي عمق المعنى الكوني له. واستطاع الجسد الفاعل أنْ يدمج بين اللغة والجسد عبر الصورة الشعريّة أو اللغوية العميقة.

وليس هذا فقط، فالجسد وتحوّلاته في النّص قد طالت (المكان) الجزء الثاني من الوجود، وجعلته حاله تجاسديّة، وأصبح المكانُ محمولاً في صورة الجسد العيني الحيواني:

وقربةُ أقوام جعلتُ عصامَهـا على كاهلٍ مني ذلولٍ مرحّل

ووادٍ كجوفِ العيرِ قفرٍ قطعتُه به الذئبُ يعوي كالخليعِ المُعيّل

فقلتُ له لما عوى إنّ شأننـا قليلُ الغنى إنْ كنتَ لمّا تموّلِ

كلانا إذا ما نال شيئًا أفاتـه ومن يحترث حرثي وحرثك يَهَزُلِ

هذه اللوحة تجاسديّة بامتياز من حيث حضور ثلاثة أنساق من الأجساد، نسق الجسد الفاعل الذي يبني تجاسديّة المكان عبر صورة جوف البعير (ووادٍ كجوف العير قفرٍ قطعته) وجسد العير (الجسد العيني الحيواني) والجسد الموازي (الذئب) الذي يوازي الجسد الفاعل من حيث المشابهة في

الفقر (إن شأننا قليل الغنى) وعدم الحصول على المراد (كلانا إذا ما نال شيئًا أفاته)، حيث الحواريّة التي أقامها الجسد الفاعل مع الذئب هي حواريّة تجاسديّة (حوار جسد مع جسد) في إطار البحث عن الحياة والتمّلك أو السيطرة.

ولهذا فإن توظيف الجسد من أجل اختزان المكان وتمثّله ما هو إلا تعبيرٌ من الجسد الفاعل عن عدم معرفته ماهيّة هذا الجسد، (العير) ومغزى وجوده، وما يحمله من أسرار غير مكشوفة بالنسبة له، فصورة (الوادي القفر) الموحشة تتجسّد في صورة جسديّة موحشة أيضًا (جوف العير)، ويأتي الجسد الموازي (الذئب) في علاقته التجاسديّة المبنيّة على الموازاة للجسد الفاعل – كما ذكرت الدراسة.

إنَّ النتيجة التي يصل إليها الجسدان (الفاعل) و(الموازي) هي صورة الهزال والضعف؛ وهذه علاقة تجاسديّة مجازيّة نهايتها محتومة (ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل)، ولكن من لحظة الضعف هذه يعود الجسد الفاعل دائمًا الى الحياة والقوّة والسيطرة من خلال الأجساد، فمرة جسد المرأة (العيني) ومرة جسد الناقة، ومرة (الجسد الموازي) بأنواعه حيث يمنحه صفاته (الذئب) (الحصان) ...

فبعد الحالة التجاسديّة السابقة يظهر لنا تجاسديّة الجسد الفاعل مع الجسد الموازي (الحصان):

وقد أغتدي والطَّيرُ في وكُناتِهـا ... بمنجـــــردٍ قيدِ الأوابـــدِ هيـــكلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مقبلٍ مدبرٍ مـــــــعًا ... كجلمود صخرٍ حطَّه السَّيْل من علِ

كميْتٍ يَزِلُّ اللبدُ عن حلِ متنـــه ... كما زلّتْ الصّـــــــفواءُ بالمـــتنزّلِ

على الذّبل جيّاشٍ كـــأنَّ اهتزامَه ... إذا جاشَ منه حمـــيُهُ غَلْيُ مِرْجَـــلِ

مِسَحٍّ إذا ما السّابحات على الونى ... أثرنَ الغبارَ بالـــــكديدِ المركَّـــــلِ

يَزِلُّ الغلامَ الخفَّ عن صهـــواتِه ... ويلوي بأثوابِ العـــــنيفِ المثقّـــــلِ

درِيرٍ كخذروف الوليـــــد أمَـــرَّه ... تَتَابعُ كفـــــيه بخـــــــيطٍ موصَّـلِ

له أيطلا ظبيٍ وســــــاقا نعامـــةٍ ... وإرخاءُ ســــــرِحـــــانٍ وتقريبُ تَثْفلِ

ضليعٌ إذا استدْبَرْتَه ســـدَّ فرجَـــه ... بضافٍ فويقَ الأرضِ ليـــس بأعـزلِ

كـــأنَّ سراتَه لـــــدى البيت قائمًا ... مداكُ عروسٍ أو صـــــــلاءةُ حنظلِ

يأتي الجسد الموازي هنا (جسد الحصان) موازاةً تامةً مع (الجسد الفاعل) من حيث العلاقة التجاسديّة التي تبنى على سيطرة (الجسد الفاعل) على الجسد الموازي (الحصان) على الرغم من قوة هذا الحصان جسديًّا ،حيث يختزن هذا الجسد الموازي فاعليّة الجسد الفاعل وقدرته، فتظهر هنا حال

التعويض والضعف التي عاشها عبر علاقته التجاسديّة مع الذئب في السابق، فهذا الحصان (الجسد الموازي) (منجرد قيد الأوابد هيكل) سريع قليل الشعر يقيّد الوحوش، وهو (كجلمود صخر حطه السيل من علٍّ) كناية عن سرعته وقوته، وهو (كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلّت عن الصّفواء بالمتنزّل) فمقعده أملس مكتنز اللحم، كما هو الحجر الأملس، وهو (على الذيل جيّاش ...غلي مرجل) وهذا كناية عن نشاطه وضمور بطنه، وهو (مسح أذا ما السابحات على الونى) كناية عن سرعته وسبقة لغيره من الخيول، وهو (يزل الغلام الخفّ عن صهوته) كناية عن قوّة من يستطيع ركوبه، وهو (درير كخذروف الوليد ...) كناية عن سرعة دورانه في المعركة. هذا هو الجسد الموازي (الحصان) الذي يقيم معه الجسد الفاعل علاقة تجاسديّة مبنيّة على سلطة الفعل والسيطرة.

وبكل تأكيد فإن (الجسد الفاعل) الذي يمارس سلطته على هذا الجسد القوي (الموازي) لابد أنْ يكون أقوى منه وهو هنا بكل تأكيد الجسد الفاعل، ويُنمي الجسد الفاعل الجسد الموازي ليصل به إلى حال الجسد (المطلق) حيث يفعل به ما فعله مع جسد (المرأة العيني) حين دخل عليها الخدر، حيث يشكل الجسد الفاعل جسدًا مطلقًا للحصان عبر التشبيهات اللغويّة والاستعارة من أجسادٍ أخرى للجسد الموازي فيصبح الجسد الموازي (له أيطلا ظبي، وساقا نعامة، وإرخاء سرحان، وتقريب تتفل) وهذه الأدوات التي استعارها الجسد الفاعل للجسد الموازي تشكل عند تلك الأجساد خصائص القوة عند الظبي، والنعامة، والذئب وولد الثعلب.

أجسادٌ أربعة تحوّلت –في إطار التشكيل الجسدي للجسد المطلق – صورة جسديّة جديدة لكنها ليست تحت السلطة الواقعيّة، بل تحت السلطة القوليّة حيث يصبح الجسد (المطلق) هنا متخيلا وليس واقعيًا.

ويستمرّ التحوّل بين (الجسد الفاعل) و (الجسد الموازي)، و (الجسد المطلق) في لوحة الحصان لتحوّل الجسدين إلى ما أسمته الدراسة (جسد التماهي) حيث يلتقي (الجسد الفاعل) و(الجسد الموازي) ليصبحا حالًا واحدةً ويمارسا سلطتهما معًا على جسد أو أجساد أخرى، ويبدأ هذا التحول من البيت:

كأنَّ دماءَ الهاديات بنحره عصارةُ حنَّاءٍ بشيب مرجّل

فعنَّ لنا سربٌ كأنَّ نعاجَه عذارى دوارٍ في ملاءٍ مذيّلِ

إنَّ تكوّن جسد التماهي جاء من خلال الضمير (لنا)، وهنا يعود الضمير إلى (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان)، وأصبحت الفاعليّة في المشهد التجاسدي بين جسد التماهي (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان)، وبكل تأكيد يظهر هنا نسق جسد الصراع هو (النعاج العذارى)،

حيث يبدأ مشهد الصراع بين الأجساد (الجسد الفاعل+ الجسد الموازي (الحصان) وهو جسد التماهي من جانب وسرب النعاج من جانب آخر:

فأدبرن كالجزع المفصّل بينـــه بجيدٍ معممٍّ في العشيرة مخول

فألحقنـــا بالهاديات ودونَـــــه جَواحِرها في صَـــــرّة لم تزيّل

فعادى عداءً بين ثـــورٍ ونعجةٍ دراكًا ولم ينضحْ بماءٍ فيغســلِ

فظل طهاة اللحم من بين منضج صفيفِ شـواءٍ أو قدير مُعَجّـلِ

ورُحْنا يكادُ الطّرفُ يقصرُ دونَـــه متى ما ترقُّ العينُ فيه تَسْــفِلِ

فباتَ عليه ســـرجُه ولجامُـــــه وباتَ بعيني قائمًا غيرَ مُرْسَـل

يختزن المشهد السابق في داخله حركة الصّراع بين أنساق الجسد ،ويصف دراماتيكيّة صراع الوجود، من هنا جاء الطابع السردي خاليًا من شعريّة النّص المعهودة عند امرئ القيس، وحاول الجسد الفاعل كعادته بناء الأجساد الأخرى في إطار تحوّلاته، فبني جسد الصراع (النعاج العذارى) وهي إناث الضأن من بقر الوحش من خلال صفات الجسد الإنساني، في "عذارى" وعليها "(ملاء)؛ ولعل هذا يشي بمحاولة الجسد الفاعل التوحيد بين (المطلق + الصراع) لأن صورة الجسد (المطلق الأنثوي) التي ظهرت فيما سبق أضاف إليها صفات الجسد الحيواني ،بل إنه أعطى الجسدين الصورة ذاتها في لحظة الحديث عنهما، كل في مكانه ،ففي حديثه عن الجسد المطلق الأنثوي فيما سبق من القصيدة يقول:

إذا ما الثّريا في السّماءِ تعرّضتْ تَعَرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المفصَّلِ

ويقول في حديثه عن جسد الصراع في المشهد السابق:

فأدبرنَ كالجزعِ المفصّلِ بينَه بجيدٍ معممٍّ في العشيرِ مُخَوَّلِ

إنَّ صورة الثّريا التي تشبه صورة الوشاح الذي فُصل بين جواهره قيلت في إطار الصورة الكليّة للجسد المطلق فهي بالتالي من سياقه، ولعل الصورة ذاتها تكررت في وصف (النعاج) حين أدبرت، والصورة جماليّة على الرغم أنّها جاءت في سياق الموت لهذه النّعاج (الجسد)، ولكن المفارقة بين النسقين، أنَّ الجسد الفاعل لم يستطع أنْ يخضع الجسد المطلق للمرأة لسلطته، وأنه كان خارج لعبة الجسد، في حين أنَّ (جسد الصراع) دائمًا صورة من صور سلطة الجسد الفاعل:

فألحقنا بالهاديـــاتِ ودونَـــــه جَواحِرها في صَــرّة لـــم تَزَيَّل

فظل طهاةُ اللحم من بين منضجٍ صفيف شواءٍ أو قدير مُعَجّـــلِ

ورُحْنا يكادُ الطّرفُ يقصرُ دونَـــه متى ما تَرقُّ العينُ فيه تَسْـــفَّلِ

وهذا يعيدنا إلى صورة جسد الصراع في بداية القصيدة، حيث مارس الجسد الفاعل سلطته عليه وكانت هناك (المطيّه) التي عقرها للعذارى:

ويومَ عقرتُ للعذارى مطيّتي فيا عجبًا من كوْرها المتحمّل

فظل العذارى يَرتمينَ بلحمها وشحم كهدّاب الدمقس المفتّل

في لحظة (فاعليّة الانتصار) الذي تحقق في المشهد السابق، (جسد الصراع) تولد مواجهة تجاسديّة أخرى بين الجسد الفاعل ومفردة أخرى من مفردات الكون وهو (السَّيل) هذا الشيء الذي يدرك في ماديّته، ولكنّه لا يدرك في أسباب وجوده ودلالته- بالنسبة لإنسان ذلك العصر- فهو غامض" كبيضة الخدر "في مشهد الجسد المطلق السابق، ولعل صورة السيل صورة فاعلة في رؤيا الإنسان، وهي امتداد آخر لنسق الفاعليّة التي وصلت أوجها في الجسد الموازي (جسد الحصان) لتمتدَّ عبر المجهول في ماهيّات الأشياء:

أصاحِ ترى برقًا أُريكَ وميضَه كلمعِ اليدينِ في حبـــيٍّ مُكَـــلَّلِ

يضيءُ سناه أو مصابيحُ راهبٍ أمالَ السّليطَ بالذّبال المـــــفتّلِ

قعدتُ له وصحبتي بين ضارجٍ وبينَ العذيـــــبِ بُعْدَ ما متأمَّلي

على قَطَنٍ بالشَّيم أيمنُ صوبِه وأيسرُه على السِـــتّار فيذبـــلِ

فأضحى يسحُ الماءَ حول كتيفةٍ يكبُّ على الأذقانِ دوحَ الكنهبـــل

ومـــــرّ على القنان من نفيانه فأنزل منه العصم من كل منـــزل

وتيماءَ لم يترك بها جذعَ نخلةٍ ولا أُطمًا إلا مـــــشيدًا بجنـــدل

كأن ثبيرًا في عَرانِينَ وبْلِـــــهِ كبير أناس في بجـــــادٍ مزمّـــل

كأن ذرى رأسِ المجيمرِ غدوة من السَّيل والأغثاءِ فلكة مِغْـــزَلِ

وألقى بصحراء الغبيط بَعَاعـه نزول اليماني ذي العياب المحمَّل

كأن مكاكيَّ الجِـــواء غُديَّـةً صُبِحنَ سُلافًا من رحيقٍ مفلـــفلِ

كأنَّ السّباعَ فيه غرقى عشيّةً بأرجائه القصوى أنابيشُ عُنْصِـــلِ

تأتي لوحة السيل في القصيدة لوحة تجاسديّة شكل فيها الجسد محور الحدث، فالسيل في رحلته منذ بداية لوحة البرق التي قدمها الجسد الفاعل (الشاعر) من خلال صورة جسديّة تمثّلت في الحوار مع الصاحب (الجسد) وتقديم البرق عبر صورة تجاسديّة (كلمع اليدين في حبيّ مكلّل) أو صورة جسد لراهب وقد (أمال السليط بالذبال المفتّل)، وتتحوّل صورة السيل إلى صورة تجاسديّة من حيث الوصف الذي قدمه الشاعر للأمكنة التي مرّ بها السيل، حيث تحوّلت هذه الأمكنة إلى جسدٍ من حيث الاستعارات التي وظفها الشاعر في بيان صورة الأمكنة، فجبل "قطن" له يمنة ويسرة، وله (أذقان)، وليس هذا فقط، إنما الأجساد الحيوانيّة، والطيور فقد شكّلت أبعادًا جسديّة يقع عليها فعل السيل. ويمكن القول هنا إنَّ السيل قد قام بما يمكن أنْ يقوم به (الجسد الفاعل) في اللوحات السابقة ؛من حيث صراعُه مع الأجساد، (فالعصم) وهي الوعول قد أنزلت من منازلها، وهي جسد الصراع الذي قد وقع عليه الفعل، وكل ما تركه السيل في منطقة (القنان) و(تيماء) وما أخذه في رحلته من (النخل) و(الأطم) و (الثبير) وما به و(الوبل) كلّها تحوّلت عبر مخيال الشاعر إلى حالٍ جسديّة (كبير أناس في بجاد مزمّل)، وحين تنتهي رحلة السيل فما يرى في اليوم التالي هو (أجساد الصّراع) التي وقع عليها الفعل، فالمكاكيُّ الجِواء (الطيور) كأنها أصابها الخمر من (رحيق مفلفل) فهي ليست على حالها، والجسد الحيواني أيضًا كان ضحية السيل (فالسباع) التي قتلها السيل وأخذها في طريقة أصبحت مثل (أنابيش عنصل). هذه اللوحة التجاسديّة التي شكلها الشاعر للسيل تعيد لنا لوحات سابقة حوّل فيها الشاعر المكان والزمان إلى لوحات جسديّة.

لهذا فإن صورة السيل هنا أصبحت نسقًا يتضمن الأنساق الجسديّة التي عاشها الجسد الفاعل وكانت هي الرؤيا المؤطِّرة لصورة السي.

بهذا فإن المطوّلة الأولى لامرئ القيس (المعلقة) قد بنيت على ما أسمته الدراسة تحوّلات الجسد عبر صور قدمتها الدراسة وتستمرّ في تقديم المطوّلة الأخرى في الرؤيا ذاتها.

في إطار الرؤيا السابقة التي ترى الجسد الإنساني مشكّلًا للكون ،حيث كانت رؤيا الشاعر هي التي وجهت العلاقة بين (الجسد الفاعل) وباقي الأجساد عبر العلاقات التي قدمتها الدراسة وأنَّ الجسد "لم يعد المثير الطرفي للشيء ... وإنما المثير المحوري المنتج للصفات والأحاسيس البصريّة التي تدرك من خلالها العمليّة الإدراكيّة نفسها ... وإن فهماً إدراكيّاً من هذا النّوع يمكن أن يوصف بأنّه

جسدي بمعنى أنه مؤسس على قيام عالم من "الأشياء" في "جسد" الموضوع (المتلقي) ويمثّل هذا أعلى مستويات التجريد الإدراكي[١]" يولد نص امرئ القيس الثاني الذي يبدأ:

(ألا عم صباحًا أيّها الطلل البالي ....) من خلال رؤيا تحتفظ الصّورة الجسديّة في تفاصيلها وتحوّلاتها وتقدم مكوّنات الكون عبر التحوّلات الجسديّة التي يبنيها الجسد الفاعل، فالمكان الذي يبدأ فيه النّص أو ما يسمى (الطلل) يقوم الجسد بدور الذاكرة (الشاهد) على هذا المكان وفاعليّة الحدث الذي بناه في الماضي، فيجيء ذكر الجسد (سلمى) بعد الدلالات اللغوية التي تشير إلى عدم الوضوح والضياع، وتجذّر الامّحاء وهذه الدلالات تمثلت في أساليب الاستفهام التي تكثّفت في مفتتح النّص، هذا الاستفهام الذي جاء يؤدي النّفي (وهل يعمن؟، وهل يعمن؟ وهل يعمن؟)

ألا عم صباحًا أيّها الطّلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي؟
وهل يعمن إلا سعيدٌ مخـــــلّدٌ قليل الهـــــــــموم ما يبيت بأوجال؟
وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شـــــــــهرًا في ثلاثة أحـوال؟
ديارٌ لسلمى عافياتٍ بذي خالٍ ألحَّ عليـــــــــها كلُّ أســحمٍ هطّال

حيث يولّد هذا الاستفهام صورة المكان المندثرة ‘التي غير ملامحها ما تعرضت له من سيول وهجران ،فهذا المكان هو (طلل بالٍ) وهو(العصر الخالي) وهو (عافيات بذي الخال) فالحياة غائبة عنه وهنا يستدعى الجسد الإنساني (سلمى) لتحتفظ بصورة الحياة التي تشكّلت عبر الزمان والمكان، فهذا الجسد ما زال على حاله، يحتفظ بمعطيات الوجود الفاعلة والمتشابكة، في إطار فاعليّة التوافق مع المكان والزمان ،إذ يُبنى الجسد من خلال تحويل مفردات الطبيعة إلى أجزاء في بنية هذا الجسد، ليصل إلى نسق "المطلق" فيصبحَ بذرة الحياة المستمرّة ، فما زال متوحّدًا في كينونته مع "الطلاء" ولد الظبية والبقرة الوحشيّة، ومع "بيض النّعام" ومع الرئم "حيث هذه التجاسديّة هي استمراريّة الكينونة والوجود بالنسبة "للجسد/ سلم" وتوالده وما زال هذا الجسد أيضًا في مكانه "وادي الخزامى" أو على "رأس أوعال" في هيئته ونسقه المطلق" الذي يبنيه الجسد الفاعل في مخياله غير الواقع لسلطة الذات:

وتَحْسَبُ سلمى لا تزالُ ترى طلًا من الوحشِ أو بيضًـــا بميثاءَ مِحْـــلالِ
وتَحْسَبُ ســـلمى لا تزالُ كعهدِنا بوادي الخزامى أو على رأسِ أوعـــالِ
ليالـــــيَ سُليمى إذ تريكَ منصّبًا وجيدًا كجيدِ الرئمِ ليـــــــــسَ بمعطالِ

(١) روبرت دبليو ويتكين، "**نموذج جديد لسوسيولوجيا الجمال**"، ترجمة، ليلى الموسوي، عالم المعرفة الكويتيّة، العدد ٣٤، ٢٠٠٧م، ص١٢٤.

في هذه اللحظة يأخذ النّص بالانفتاح أكثر على عالم الجسد "المطلق" الذي تتشكّل من خلاله رؤياه العامة للكون، فيصبح هذا المطلق مركزًا للحركة الكونيّة وبؤرة جذب "التحوّلات الجسدية" وهنا يبدأ الجسد الفاعل محاولته إخضاع باقي الأنساق الجسديّة لسلطته، فنرى انطلاق الجسد من خلال نفي الضعف عن الذات، وهذا في كل مرة يشعر فيها الجسد الفاعل بالضعف يعيد إنتاج ذاته عبر الأجساد الأخرى كما مرّ في المطوّلة الأولى:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وأنْ لا يحسن اللَّهوَ أمثالي

كذبتِ لقد أُصْبي على المرءِ عِرْسَه وأمنعُ عرسي أنْ يُزنَّ بها الخالي

إن استخدم أداة الاستفتاح "ألا" والفعل "زعمت" وما لهما من دلالة النفي وعدم ثبات الفعل المسند الى الفاعل، وهو هنا الضّعف والتحوّل "كبرتُ" ومثله أيضًا الفعل "كَذَبتْ" وما يشير إليه من نفي وتنكّر للحدث وهو اللقاء الجسدي (الجنس) الذي تستمر منه الحياة، إذ يصبح هذا جدليّة الجسد الفاعل مع الأجساد الأخرى ولا سيما الجسدُ العيني (الواقعي) وهنا المرأة، فيعوّض ذلك من خلال بناء "الجسد المطلق" عبر سلطة اللغة وهي السلطة غير الواقعة، فيبدأ بتكثير ما كان من علاقات تجاسديّة، "ويا ربَّ يوم" إذ يستمر بناء الجسد عبر سلطة اللغة، حيث هذا الجسد "المطلق يصبح حالًا من الاختزان للمكان والزمان تعكس مدى فاعليّة "الجسد الفاعل" التي كانت، فالتناسق الجسدي بين النسقين "المطلق" و "الفاعل "عبر المشهد الدقيق الذي يعرض مكوّنات هذا التفاعل في إطار الرؤية المشكّلة إليهما.

وبالتالي فإن (الجسد المطلق) يتحوّل إلى محفّزٍ من أجل تثوير (الجسد الفاعل) ودفعه لبنائه عبر سلطة اللغة "واليوتبيّة " Utopia تخترق الواقع وتحاول القبض على المجهول، وبهذا يصبح الجسد الفاعل "ساردًا" للحدث في لحظة إثبات الوجود فيأتي النّص:

ويارب ّ يومٍ قد لهوتُ وليـــــلةٍ بآنسةٍ كأنّها خـــــــطُّ تمثالِ

يضيءُ الفراشُ وجهَهَا لضجيعِها كمصْباحِ زيت في قناديلَ ذُبّال

كأنَّ على لبّاتِهـــا جمرَ مُصْطَلٍ أصابَ غضىً جزلاً وكفَّ بأجذالِ

وهبَّتْ له ريحٌ بمختلف الصُّوى صَـــبًا وشـــمالٌ في مَنَازِلَ قفّالِ

إذا ما الضَّجيعُ ابتزَّها من ثيَابِها تَميلُ علـــيه هَوْنَةً غيرَ مِجْبَالِ

كحقفِ النّقا يمشي الوليدان فوقَه بما احتسبا من لينِ مسٍّ وتَسْهَالِ

ومثلِك بيضاءِ العوارضِ طَفْلَةٍ لَعِبٌ تنسيني إذا قمتُ ســـربالي

لطيفةُ طَيِّ الكَشْحِ غَيرُ مفاضةٍ إذا انْفَتَلتْ مرتجـــةً غَيْرَ مِفْتَالِ

إذا ما استَحمَّتْ كانَ فيضُ حميمِها على متْنِها كالجمانِ لدى الجالي.

يصبح الجسد "المطلق" لحظة الرواية عند الجسد الفاعل جسدًا يتشكّل عبر رؤيا جسديّة، تَبني الجسد من مفردات الكون وأجساده، فهو بؤرة التقاء للموجودات الكونيّة "خط تمثال"، ومصباح زيت في قناديل ذبال "وجمر مصطل أصاب غضًا جزلًا" وهذا الجسد "كحقف النّقا" أي الكثيب المستديم وهو "مرتجٌ إذا انفتل" وما يتعلق به "كالجمان لدى الجالي" وهي "لطيفة الكشح".

بهذا يصبح الجسد "فاعليّة الكون، بل اختزالٌ للكون في مفرداته، وهو يندمج مع العالم، إنه ليس مرتكز الفرديّة أو الدليل عليها؛ لإن هذه الفرديّة ليست مثبتة؛ ولإن الشخص يرتكز على أسس تجعل كل دفقات البيئة قابلة لاختراقه إنَّ الجسد ليس حدودًا، أو ذرة، إنما هو عنصر في مجموعة رمزيّة، بين لحم الانسان ولحم العالم(١)"

إن انفتاح النّص على مساحة "الجسد المطلق" تعطي الإنسان حريّة التفكير والمخيال غير المقيد في الحديث عن مصيره الذي يجهله وتشكيله الجسدي الذي يحاول البحث عنه في أنساق الجسد الآخر؛ لهذ فإنه يصبُّ في (الجسد المطلق) كل ما ينقصّه ويتمنّاه الجسد الفاعل، إذ يصبح الجسد في لحظة البناء الشعري "تطلّعًا" و "رؤيا" واختراقًا للمجهول، بل هو محاولة وقوف أمام الأسئلة الكبيرة التي تواجه الإنسان: ما الجسد؟ وما كنهه؟ وما الذي يوازيه في هذا الكون؟ وبالتالي السؤال الكلّي: ما الكون؟

وبحثاً عن الالتقاء بين نسقي الجسد "المطلق والفاعل" تستمرُّ رؤيا الجسد المطلق المفقود عند الجسد الفاعل من خلال اختراق ما هو كائن وتجسيده في صورة حضور غير مباشر، فتتحوّل مفردات الطبيعة (النّجوم) إلى مفردات جسديّة، وما يؤكد ذلك أن الجسد الفاعل يبني الصورة ذاتها المطلقة للجسد والنجوم، فيقول في صورة الجسد المطلق:

يضيء الفراش وجهها لضجيعها كمصباح زيت في قناديل ذبّال

وفي صورة النّجوم التي أصبحت موازية لصورة الجسد:

نظرت إليهـــا والنّجوم كأنّهـا مصابيحُ رهبـــــانٍ تُشَبُّ لقفّال.

(١) **كتابات معاصرة**، مرجع سابق، ص٩٧

لقد توحّدت في البيتين صورة الجسد وصورة النّجم في صورة المصباح الذي يراه الجسد الفاعل جامعًا بين الكينونتين، على الرّغم من اختلافهما الوجودي (الطبيعي)، وهذا يعكس عمق التحوّلات التي يعيشها الجسد الفاعل في علاقته مع المفردات الكونيّة من جانب، وعلاقاتها فيما بينها من جانب آخر:

تنوّرتها من أذرعاتٍ وأهلُهـــا بيثرب أدنى دارها نظرٌ عال

نظرت إليها والنّجوم كأنّهـــا مصابيحُ رهبانٍ تشــبُّ لقفّال

فالنجوم تكتنه الجسد الذي قدِّم سابقًا في صورته المطلقة فيتحوّل الجسد المطلق إلى نسق طبيعي" نسبة إلى الطبيعة ويصبح كينونة موازية تحمل في ثناياها التجاسد النّفسي.

واستمرارًا لسيطرة رؤيا "الجسد المطلق" تتوالد له صورة أخرى تخرج من ثناياه، حيث تكون أكثر فاعليّة، وأقل بناء يوتبيًّا، لأن الصورة الأولى قامت على الرواية من الجسد الفاعل، في حين هذه قامت على الفعل التناوبي بين الجسدين (الفاعل والمطلق) بحيث تمثّل سيرورة التحّول نحو محاولة التوحّد بين النسقين:

سموتُ إليها بعد ما نام أهلُهـا سُمُوَّ حَباب الماءِ حالًا على حالِ

فقالتْ سباك اللهُ إنَّكَ فاضحي ألستَ ترى السُّمارَ والناسَ أحوالي؟

فقلتُ يمينُ الله أبرح قاعــداً ولو قطَّعوا رأسي لديكِ وأوصالــي

حلفتُ لها بالله حلفة فاجـــرٍ لناموا فما إنْ من حديثٍ ولا صال

فلما تنازعنا الحديثَ وأسـمحتْ هصرتُ بغصنٍ ذي شماريخَ ميّال

وصرنا إلى الحسنى ورقَّ كلامُنا ورضْتُ فذلّت صـــعبةً أيَّ إذلال

فأصبحتُ معشوقًا وأصبحَ بعْلُها علــيه القَتَامُ ســـيءَ الظنِّ والبالِ

لقد حوّل الجسد الفاعل الجسد المطلق في صورته السابقة إلى حالة من الجسد العيني الذي يمكن ممارسة سلطة الجسد الفاعل عليه، وذلك من خلال بناء الحوار، والفعل "هصرت" إذ تتوالد بعد هذا تفاعلات الجسدين عبر رؤية الجسد الفاعل "ورضتُ فذلّت صعبة أيَّ إذلال "وكذلك" أيّ "الكماليّة التي تفيد صورة الشيء على كمالها، وتحقق الصّفة بالموصوف".

ولأن الجسد المطلق هو دائمًا في حالة من الفقدان والهروب بالنسبة للجسد الفاعل، فإن صورته في حالة تحوّل دائمٍ عبر كينونات متعددة ستظهر فيما بعد، ولعل حالة الفقدان التي يعيشها الجسد الفاعل تجعله في حالة من الخوف والاضطراب، وتجعله مسكونًا دائمًا بهاجس الفناء، وهذا ما يفسّر

ظهور الجسد "الموازي" ليعيد الجس الفاعل وجوده من خلاله، وهنا هو جسد "البعل" الزوج حيث أظهره ضعيفا لا يستطيع إقصاء الجسد الفاعل عن فعله:

يغطُّ غطيطَ البكرِ شُـــدَّ خِناقُه ليقتلني والمـــــرءُ ليـــــس بقتّـال

أيقتلني والمشّـــرفي مضاجعي ومــسنونةٌ زرقٌ كأنيابِ أغـــوال؟

وليس بذي رمحٍ فيطعنني بـــه وليس بذي سيفٍ وليـــــس بنبّال

ليقْتُلَني أنِّي شغفتُ فؤادَهـــــا كما شغفَ المهنوءةَ الرّجل الطّالي

إن ما أقامه "الجسد الفاعل" من حوار داخليٍّ في لحظة إعادة بناء الذات، كان يتطلب ظهورَ جسدٍ مطلقٍ جديد يمارس عليه سلطته القولية من خلال رواية الفعل:

وقد علمتْ سلمى وإنْ كان بعلُها بأنَّ الفتى يهذي وليس بفعّال

وماذا عليه لو ذكرتُ أوانســـــًا كغزلان رملٍ في محاريب أقوال

وبيتِ عذارى يومَ دجـــــنٍ وَلَجْتُه يُطِفْنَ بجبّاءِ المرافقِ مِكْســـــال

قليلةُ جَرْسِ اللَّيلِ إلا وسَـــــاوسًا وتَبْسِم عن عذبِ المذاقةِ سَلْسالِ

سباطُ البنانِ والعرانينَ والقنـــــــا لطافُ الخصورِ في تمامٍ وإكمالِ

نواعمُ يُتْبعنَ الهوى ســـبلَ الرَّدى يَقُلْنْ لأهلِ الـــحلمِ ضُلَّ بتضلال

يتضح من هذا المشهد أن الجسد المطلق تحوّل جسدًا جماعيًّا "أوانسًا" ،حيث توالد الجسد الجماعي وبناؤه من الجسد الفاعل لا يختلف عن بناء الجسد الفردي، فهذه الأجساد امتزاج لعلاقات كونيّة يعيشها المبدع ويحاول أن يضعها في إطار كوني مؤتلف يجعل النّص صورة كونيّة متداخلة في جماليّاتها حيث تختزن مفردات الكون بصورها التي يعجز الإنسان عن تفسيرها والتوافق معها، فيعيد تشكيلها في إطار الفن والإبداع، وهنا نجد الجسد الفاعل يتخلى عن متابعة كينونة الجسد المطلق؛ خوفًا من المجهول فيه، وعدم تحققه في واقع الحياة، وهذا غير مستوعب من الجسد الفاعل:

صرفت الهوى عنهنَّ من خَشية الرّدى ولســـــتُ بمقلي الخلال ولا قالِ

ثم يخرج الجسد الفاعل من إطار الفعل الذي أسنده إلى ذاته في لحظة الرؤيا والتطلع إلى المطلق:

كأني لم أركب جـــــــوادًا للـــذة ولم أتبطّن كاعبًا ذات خَلخَـال

ولم أسبأ الزّق الروي ولم أقـــــل لخيلـــــي كري كرّة بعد إجفال

ولم أشهدْ الخيلَ المغيرةَ بالضحى على هيكلٍ نهدِ الجزارة جــوّال

وفي لحظة الخروج يكون الجسد الفاعل قد بدأ ببناء نسق آخر يتحوّل من خلاله إلى حالة نفسيّة جديدة، وهو هنا نسق "الجسد الموازي" حيث حال إعادة انتاج السلطة التي فقدها فيما سبق مع الجسد المطلق، حيث يكون هذا الجسد "الموازي" من غير الإنساني، فيكون ممثّلًا للحظة التحوّل نحو جسد الطبيعة من أجل التعويض عن المفقود، أو إكمال الجانب الكوني الآخر للوجود الإنساني، حيث "الإنسان يمتزج بالكون، والطبيعة والجماعة، وتصوّرات الجسد في هذه المجتمعات – التقليديّة – هي في الواقع تصوّرات للإنسان، للشخص، حيث صورة الجسد هي صورة ذاته التي تغذيّها المواد الأولية التي تتألف منها الطبيعة والكون، في شكل من عدم التميّز، حيث هذه المفاهيم تفرض شعورًا بالقرابة ومشاركة فعّالة من الإنسان في كل ما هو حيٌّ [١]"

سليم الشظى عَبْلِ الشّوى شَنج النّسا له حجاباتٌ مشــرفاتٌ على الفـــال
وُصُمٍّ صلاب ما يقين من الْوجـــي كأنَّ مكـــانَ الرّدفِ منـه علــى رأل
وقد أغتدي والطير في وكناتهـــــا لغيث من الوســـــــمّي رائده خـال
تحاماه أطراف الرّماح تحاميـــــــاً وجاد عليـــــــــه كلُّ أسحم هطّال
بعجلزة قد أترز الجـري لحمهـــا كميت كأنـــــــــــها هرواة منوال

إن صورة الذّكريّة (الحصان) اختزنت "الجسد الفاعل" والصورة الأنثويّة (عجلزة) اختزنت الجسد المطلق (سلمى، بسباسة، أوانساً)، إذ يصبح الجسد هنا بؤرة الالتقاء بين الانساني والطبيعي في الإطار الكوني العام، وهذا الجسد في بنائه الدقيق من الجسد الفاعل هو تعبير عن رؤيا عميقة تبحث عن كنه التلاقي بين أنساق الجسد وتحوّلاتها المختلفة، وبالتالي ؛فإن الجسد الموازي ينمو ليصل إلى ما اسمته الدراسة "جسد التماهي" وهي لحظة التقاء النّسقين (الجسد الفاعل + الجسد الموازي) في حال الفعل الواحد تجاه الآخر، إذ تتمخّض هذه اللحظة عن بناء نسق جديد هو "نسق جسد الصّراع "حيث يختزن هذا النّسق قمّة ممارسة "السلطة" من خلال الجسد أو على الجسد:

ذعرت بها ســـربًا نقيًّا جُلُودُه وأكرعه وشيُ البرودِ من الخـــالِ
كأن الصّوار إذ تجاهد عَدْوه على جمزى خيلٌ تجولُ بأجـــــلال
فجال الصّوار واتّقين بقرهب طويلِ القرا والروقِ أخنسُ ذيّـــال
فعادي منها بين ثورٍ ونعجة وكان عداءُ والوحشِ منِّي على بال

(١) لوبورتون، ديفيد، **أنثروبولجيا الجسد**، مرجع سابق، ص ٢٠.

كأني بفتخاء الجناحـــين لقوّةٍ صيودٍ من العقبان طأطأت شملالي

تخطّفُ خِزّانَ الشّربَّةِ بالضّحى وقد جحرتْ منها ثعالـــــبُ أوْرالِ

كأن قلوبَ الطِّير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العُنَّاب والحشفِ البالي

هنا يتوحد (الجسد الفاعل) مع (الجسد الموازي) "الفرس" من أجل إخضاع الآخر من الأجساد لسلطة الجسد الفاعل، وهي أجساد تمثّل في نهاية المطاف (جسد الصراع) "سرب الحيوان، والطير" فتصبح الأجساد عوالم من الصراع؛ لأسباب واقعيّة أو اسطوريّة بحثاً عن التوازن الوجودي لديها ،وهنا يكون الجسد الفاعل قد حقق في نهاية دراماتيكيّة جسديّة بعض سلطته تجاه الآخر، التي افتقدها في علاقته مع الجسد المطلق فكما لاحظنا في سياق التحليل النصي، وقد برر الجسد الفاعل بحثه عن هذه السلطة وتمّلكه لها في لحظة ما، حيث هو مركز الفعل والوجود بمستوييه المادي والمعنوي، أو الفعلي والقولي:

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشــة كفاني–ولم أطلبْ– قليلٌ من المال

ولكنّما أسعى لمـــــجدٍ مؤثّـــلٍ وقد يدركُ المجدَ المؤثّلَ أمثالـــــي

وما المرء ما دامتْ حشاشةُ نفسه بمدركِ أطراف الخطوب ولا آلـــي

لقد جاءت تحولات الجسد عبر النصين السابقين كما قدمت الدراسة تعبيرًا عن رؤية كونيّة عاشها الجسد في علاقاته مع الأجساد الأخرى، وعلاقة ذلك كلّه مع الكون بمفرداته المختلفة والمتداخلة، فالذي يسعى إليه الجسد ليس الهامشيّة (أدنى معيشة) بل الفاعليّة والسلطة تجاه الآخر (ولكنّما أسعى لمجدٍ مؤثّل) فالإنسان الجسد في النهاية يدرك في قرارة نفسه لا يستطيع ذلك، ولكنه يحاول:

وما المرء ما دامت حشاشة نفسه بمدرك أطراف الخطوب ولا آلي

وبعدُ، فإن الدراسة ترى أن ما وضعته من رؤية في قراءة النصّ الشعري عند أمريء القيس عبر ما أسمته (تحولات الجسد)، قد تحقق عبر قراءة تجاسديّة بنتها صورة الجسد وحضوره في النصّين المدروسين حيث العلاقات التجاسديّة التي وضعتها الدراسة لنفسها من خلال المصطلح والدلالة التي وظفتها في دراسة هذه الظاهرة.