الفصل الخامس

نداءُ العتمة

تجلّياتُ الخطاب بين الشعريّ والجسديّ

- مقاربة أولى: الجسد المستنزف: بيان موت القصيدة الحرّة
- مقاربة ثانية: الجسديّ/الشعريّ المغاير
- رثاء الجسد ولغة التقطيع الشعريّ
- معادلة الجسد: من الوهم إلى التشكيل
- عزلة الجسد وهزيمة المصوّرة الشعرية
- نداء العتمة واستدعاء منطق الجسد
- ثقل اللغة والإحساس بوطأة الجسد

الفصل الخامس

نداءُ العتمة

تجلّياتُ الخطاب بين الشعريّ والجسديّ

ـ مدخل:

تكتسب علاقة الطبيعيّ بالثقافيّ أهمية إجرائية خاصة في تنظيم فضاء البنية الاجتماعية عموماً، وما يعكسه هذا التنظيم من مرشّحات على فضاء البنية الأدبية خصوصاً، وعلى الرغم مما يبدو على ستراتيجية العلاقة بين الطبيعيّ والثقافيّ من تباعد وتضادّ وتناقض أحياناً، إلّا أنّ ثمة تواشجاً مرجعياً وتضافراً دينامياً بينهما، إذ إنّ ((الطبيعة معطاة لنا عبر التجربة المباشرة، أو كما يقول "روسو" إنها ذات وجود تلقائيّ وصادق في ذاته، ولكنّ هذا الوجود المعطى يعاد تحديده باستمرار داخل ثقافة معينة، والثقافة هي معطى غير مباشر، إنها ذلك العالم المصطنع، أو المجهز، كما يقول روسو أيضاً، فالإعداد والتشكيل هما المحتوى الجوهري للثقافة))[1].

بمعنى أنّ الطبيعيّ هو أساس الثقافيّ ومرجعيته المركزية، لكنّه خضع على يد آليّات التحويل لإعادة إنتاج ـ قراءةً وتعديلاً وتكييفاً وتغييراً وتحديداً وتطويراً وتشكيلاً ـ تناسب الزمني والمكانيّ والحدثيّ، حيث جرت إعادة الإنتاج في ظلّ حاضنته وعلى وفق قوانينه وقواعده ومواضعاته.

يتمخّض تمظهر الثقافيّ وهيمنته عن تصاعد ما، يتمثل في قوّة ضغطه على المحيط الذي يشتغل فيه، يدعوه ـ فوكو ـ بـ (السلطة الثقافية) وهي تتوغل في البنى وتؤثر في نماذجها وتبلور قضاياها، ذلك ((أنّ هذه السلطة ليست مجرّد تشكيل للعلاقات الاجتماعية من خلال عملية ديناميكية داخل المنتج الثقافيّ، ولكنها أساس منطقيّ شموليّ في عملية التصوير الجماليّ لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافيّ التي لا تظهر إلّا بالاستقراء)) [2]، على النحو الذي ينفتح فيه الخطاب الثقافيّ على مجمل الخطابات المجاورة والمحايثة ـ تأثيراً وتأثراً ـ ولاسيما الخطاب الأدبيّ في منظوره الجماليّ التعبيريّ.

إلّا أنّ هذا الخطاب الأدبيّ لا يتحدد بجمالية بنيوية خالصة مسجونة في إطار التشكيل اللغويّ اللسانيّ والبلاغيّ حصراً، بل يتأسس على جمالية تكوينية تقارب فضاء العالم وتُدخِل عنصر الجمالية في إعادة تشكيله وتأهيله للاستقبال والتفاعل، على النحو الذي يتحوّل إلى مستوى تداوليّ. وإذا ما تحدّد الخطاب الأدبيّ بالخطاب

الشعريّ على نحو أجناسيّ مخصوص فإنّ العلاقة ستأخذ بعداً أكثر حيوية وعمقاً في الرؤية والتداول، لأنّ الشعر بحساسيته النموذجية الخاصة عادةً ما ((يبحث في جوهر الأشياء ولا يستهدفها، خلافاً لما تتوقّع الذات المفردة في تصوّراتها المقابلة للتصوّرات العامة)) [3]. وإذا ما عاين النقد الظاهرة الشعرية بوصفها ظاهرة لغوية لسانية بالدرجة الأساس فإنّه سيغفل بالضرورة أبعاداً كثيرة ذات مساس جوهريّ بتشكيل النصّ، يكون من الصعب عليه إدراك قوّة تمثيله للواقع والأشياء من دون مقاربتها، ولعلّ في مقدمة ذلك ((إدراك الأبعاد اللاشعورية)) [4] في منظورها السايكولوجيّ المعبّر عن باطنية ذات قدر عالٍ من الإسهام في إنتاج النصّ الشعريّ.

فضلا على ضرورة ((رؤية المضمر الأيديولوجيّ وعلاقة ذلك بالذاتية المضمرة))[5] بوصفه مرجعية محرّكة للكتابة والتعبير عن أزمة ما، تسعى الذات الشاعرة إلى تعويمها واستظهارها في التشكيل النصّيّ، وأبعاد أخرى تتحرك وتتمظهر بتحرك وتمظهر الحادثة الشعرية في المحيط. ولا شكّ في أنّ النصّ على هذا الأساس ليس حادثة لغوية مستقلة ذات تشكيل بنيويّ مغلق على ذاته ومكتفٍ بها بعيداً من مجاوراته ومحيطاته، بل هو كما وصفه عبد الله الغذامي في مشروعه ((حادثة ثقافية))[6]، تنفتح على حقول كثيرة على الرغم من خصوصية كينونتها اللغوية ومظهرية تشكيلاتها البلاغية.

إنّ من أهمّ المقاربات الحيوية التي يقترحها النقد الثقافيّ استناداً إلى المعطيات آنفة الذكر هي الذهاب إلى منطقة المسكوت عنه والمهمّش والثانويّ، والعمل على رفعها إلى مستوى المركز الذي انشغل به النقد الأدبيّ انشغالاً يكاد يكون كليّاً، وربما كانت قصيدة النثر أحد أبرز النماذج المهمّشة في سياق الشعرية العربية، إذ حظيت بإهمال مقصود ذي نزعة طائفية وإيديولوجية، وذلك للمفارقة الأجناسية التي يعكسها المصطلح ((قصيدة/النثر)) في منظور مركزية النقد الأدبيّ.

مقاربة أولى: الجسدُ المستنزفُ/بيانُ موت القصيدة الحرّة

استطاعت القصيدة العربية الحرّة (قصيدة التفعيلة) ـ والعراقية منها على نحو خاصّ ـ على مدى نصف قرن تقريباً، هو كلّ عمرها التاريخيّ والفنيّ، أن تحقّق إنجازات باهرة على مستويات التحديث الشعريّ كافة، وتنقل الفنّ الشعريّ إلى مراحل تشكيلية متطورة جداً لم تتمكن كلّ محطات الحداثة التي مرّت بها الشعرية العربية في مختلف عصورها ـ في ظلّ سيادة النموذج التقليديّ (العموديّ) من تحقيقها.

ذلك أنّ القصيدة العربية الحرّة ولدت في خضمّ متغيرات حضارية وتحولات ثقافية كبيرة شهدها المجتمع العربيّ على اختلاف أصعدته، وتمكنت من تمثيلها والاستجابة لها على المستويين الشكليّ والموضوعيّ، وفرضت نموذجها على الواقع الشعريّ العربيّ جمالياً وثقافياً على صعيدي ضخامة المنجز وكثافة التداول.

وكانت السنوات الخمسون المنصرمة ـ تقريباً (حتى نهاية القرون الماضي) ـ التي شغلتها هذه القصيدة وأثارت ما أثارته من قضايا فنية وسجالات ثقافية، حافلةً بكلّ أساليب التحديث والتجريب التشكيليّ والفكريّ والثقافيّ التي طالت كلّ طبقات الخطاب الشعريّ.

إنّها من الغنى والثراء بمكان بحيث قدّمت لنا شعراء كباراً تمكّن عديدون منهم من فرض مدارس شعرية خاصّة بهم، أو تشكيل متون شعرية أساسية تنتمي إليهم، ويمكن في هذا السبيل الإشارة إلى (المتن السيابيّ) المنتمي إلى تجربة الحياة، و(المتن النازكيّ) ذي النسق الأنثويّ، والمتن (الأدونيسيّ) المنتمي إلى تجربة المهارة والصنعة الشعرية العالية،' و(المتن الماغوطيّ) ذي الخصوصية المتفردة على صعيد قصيدة النثر التي جاءت محايثة لتجربة القصيدة العربية الحرّة (التفعيلة). وكان للشعراء العراقيين ـ كما هو معروف ـ الدور التأسيسيّ الرائد لمعظم أشكال التنويع والمغايرة التي اجتاحت جسد القصيدة العربية في هذه المرحلة، إذ إنّ الشعر العراقيّ في تشكيل خطابه النوعيّ كان دائماً أكثر غنى وعمقاً واستجابة لمنطق العصر ومقتضياته الثقافية والإنسانية والحضارية.

لذا فإنّ قضية تقسيم الشعر العراقيّ الحديث ـ ومن ثم العربيّ عموماً ـ إلى أجيال بحسب العقود ابتداء من الجيل الخمسينيّ ((الروّاد)) ثم الستينيّ والسبعينيّ وهكذا، ـ على الرغم مما تمخضّت عنه هذه القضية من تباين واختلاف وتناقض في وجهة النظر النقدية إزاء هذا التقسيم ومقترحاته النظرية ونواياه ـ تكرّست بمرور الزمن على نحو فاعل، وأخذت دورها في الدرس النقديّ والأدبيّ والثقافيّ والفكريّ، ولاسيّما بعد أن أصبح الصراع والحوار والسجال والمنافسة بين هذه الأجيال الشعرية المتعاقبة يأخذ شكلاً مهماً من أشكال الفعل الثقافيّ الخلاّق والمنتج.

ونحسب أنّ كلّ جيل من أجيال الشعر العراقيّ الحديث قدّم للشعرية العربية ما يمكن أن يعمّق شعريتها، ويسهم في تحديث خطابها وتوسيع رؤيتها الثقافية ـ على اختلاف حجم هذا العطاء من جيل إلى آخر ـ وكان سهم التطوّر عبر الأجيال يسير دائماً باتجاه مغادرة التقاليد الشعرية والبحث عن مجالات شعرية أرحب وأكثر حريّة، وذات صلة بالفضاء الثقافيّ المعزّز للروح الإنسانية في انفتاحاتها الرحبة، وثمة شعراء من أجيال سابقة عملوا على استيعاب كلّ المتغيرات الثقافية وتواصلوا مع الأجيال اللاحقة ـ إن لم أقل تفوّقوا عليها أحياناً ـ، غير أنّ الصراع من أجل البقاء كان يقود دوماً إلى تمترس بعضهم خلف إنجازاتهم، والدفاع المستميت عن نماذجهم بأساليب تتجاوز الفنّ والنظرية أحياناً.

وبقي الشعر العراقيّ ـ في رحابة فضائه وثقافية رؤيته ـ عصيّاً على القولبة والتنميط والنسقية، لأنّ هذه الأرض الساخنة تتفجّر عطاء إبداعياً مستمراً لا ينتهي، فكان أن ظهرت إثر التحولات الكبيرة التي حدثت للإنسان العراقيّ مطلع الثمانينيات

في مجالات الحياة كافة ما اصطلحنا عليه بـ ((قصيدة النثر الحديثة في العراق))[7].
هذه القصيدة التي تستجيب بعمق وإدراك نوعيّ وفنيّ لمنطق التحوّل الثقافيّ وضروراته ومشكلاته الإنسانية الكبرى، بعد أن أعلنت القصيدة الحرّة موتها عن عمر يناهز الخمسين، استنزفت فيه كلّ فتوّة هذا الجسد ومؤونته وذخيرته وطاقته الخلاّقة، وتركته عاجزاً أعزل من كلّ ما يمكن أن يعينه على مواصلة الحياة بقوّة وكبرياء، وحوّلته إلى نموذج نسقيّ متكرّر ومتشابه ونمطيّ.

من هنا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها مستقبل القصيدة العربية على النحو الذي رآه إحسان عباس بقوله ((أمّا مستقبل القصيدة العربية فلا بدّ أن يقود إلى ما نسميه قصيدة النثر، حيث لا بدّ من مزاولة هذا الشكل، ولا بدّ أن ينتهي إليه النظم الشعريّ، فقد يأتيك ملل من الإيقاع المنظّم، والملل عامل مهم جداً في نشوء المدارس الأدبية))[8]، بحيث تمكنت هذه القصيدة من أن تفرض نموذجها على النحو الذي يناسب مزاج العصر وذوقه الثقافيّ والأدبيّ ويستجيب لضروراته ومعطياته.

ولعلّ أبرز معالم إعلان الموت هذا تتمثل ـ عملياً ـ في أنّ القسم الأبرز من فرسان هذه القصيدة غادر الحياة، والقسم الثاني آثر الصمت والعزلة والانزواء بعيداً عن حرارة المشهد، وسقط قسم ثالث في مياه الارتباك والقلق والحيرة، ولم يعد يدرك ماذا يفعل في ضوء سرعة المتغيرات والانقلابات الفنية المهددة لثبات الوعي وتقديس النموذج. أمّا القسم الآخر الذي بقي متشبثاً ومتواصلاً ومنتجاً للنموذج بصورته النسقية عالية التكرار والإعادة، فلم يتمكن منذ سنوات ليست بالقليلة من أن يكتب أفضل مما كتب ـ إلّا في حدود نسبية ضيقة ـ.

إنّ الجيل الجديد ((جيل قصيدة النثر الحديثة في العراق)) قدّم ويقدم أسماء ونصوصاً مهمة، تشتغل بوعي وموهبة على التواصل مع النبع الحيّ والأصيل للشعرية العربية في العراق، وتمكنت على الرغم من الظروف البالغة القسوة من انتزاع مواقعها وقيادة حركة الشعر العراقيّ في هذه المرحلة بالذات، وأخذت هذه المواقع تتعزّز وتتكرّس قيمها الثقافية يوماً بعد يوم، ذلك أنّ أمل هذا الشعر ومستقبله معقود عليها، وهي ـ كما يبدو ـ أمينة على هذه المهمة التاريخية الصعبة وتستجيب على نحو عميق وفعّال للخصوصية الثقافية والتاريخية التي تمتّعت بها.

مقاربة ثانية: اللؤلؤة السوداء

الجسديّ/الشعريّ المغاير

اجتهد مشروع (اللؤلؤة السوداء) النقديّ[9] في مقاربة ((قصيدة النثر الحديثة في العراق)) مقاربة نقدية كلية، تشتمل على فحص نظم البناء في هذه القصيدة

وتحليل شعرياتها ومتابعة تطور منظوماتها ومقترحاتها في التأسيس، فضلاً على استشفاف رؤيتها الثقافية الجديدة في إطار بُعديها الزمنيّ والمكانيّ.

إنّ ثنائية الجسديّ/الشعريّ بنموذجها الفنيّ - الثقافيّ المتعدّد في صوره وقضاياه، أصبحت اليوم - ولاسيّما في شعرنا العراقيّ الحديث - بوابة مهمة للدخول إلى عوالم هذا الشعر وفضاءاته ومتاهاته ورؤاه، بحكم عوامل تاريخية ومؤثرات ومتغيرات ثقافية عميقة ومعقدة، في الوقت الذي هيمن فيه الثقافيّ واحتوى الطبيعيّ أيضاً. إذ تذهب الدراسات السيميائية - التي انفتحت على تحليل الشفرات النصيّة في طاقاتها التمثيلية - إلى أنّ كثيرا مما نعدّه طبيعياً هو في حقيقته ثقافيّ، فالنقد في جزء مهمّ من حقول اشتغاله ((هو عملية كسر الألفة المتواصلة، أي التخلّي عن التقاليد واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حدّ أننا لم نعد نراها، بل نظنّ أننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه، ولا يكون هذا الإجراء مهماً وقوياً في مكان، مثلما يكون في إدراكنا لأجسادنا نحن، فنحن نظنّ أننا نعرف أنفسنا مباشرة، لكنّ كلا من ((نحن)) التي تعرف والـ ((أنفس)) التي تعرف تتخللها الشفرات بعمق، إي أنهما مشفرات ثقافية حتى النخاع))[10].

إنّ إدراك الجسد ومشاغلته ومحاورته هو تفعيل لطاقة الحفر فيه وصقل لغته الكاشفة واستشراف إمكاناته الثقافية، فقراءة أفق ((الجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة)) [11]، وهو في لغته العميقة المعبّرة يضاهي قوّة اللسان التعبيرية، إنّه مكبّر ومجسّم، إذ إنّ ((الإنسان يتكلّم بجسده مثلما يتكلّم بلسانه)) [12]، وكلّما تضاعفت فعالية الكلام الجسديّ تمكّن من إنشاء تقاليد ثقافية وعادات كلامية تضاف إلى حقول المعرفة، وتؤدي إلى ((اكتشاف وابتداع حقول دلالية جديدة بوساطة توظيف المعطى الجسديّ))[13].

من هنا كان للجسديّ بتوجهاته الحسيّة وأفعاله الثقافية المتنوعة تأثير باهر في المشهد الشعريّ البانوراميّ لقصيدة النثر الحديثة في العراق، وأخذ هذا التأثير يتجاوز كثيراً حدود هذا التأثير والاستخدام الجزئيّ في مشاغله النوعية، أو استعارة المظاهر لتحقيق غايات معينة، تجاوز ذلك إلى عدّ (الجسد) بؤرة مركزية للفعل الشعريّ ذات أثر ثقافيّ، وتمخّض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة أشاعها وكرّس تقاليدها الاستخدام الواسع والفعّال والخصب للغة الجسد وشفراته، وتشكيله الشعريّ، وفعله الثقافيّ، المنعكس ضرورةً على حساسية اللغة وفضاء التشكيل في النصّ.

الأزمة الإنسانية الخطيرة التي يعيشها الشباب وشعرهم وانشغالاتهم الثقافية عموماً، جعلتهم يواجهون عشرات الحصارات الدامية التي طالت الروح وشغلت الجسد، غمرتهم بفضاء فجائعيّ يطاردهم من مساحة إلى مساحة، ومن حيّز إلى آخر، ومن مفردة إلى مفردة، ومن صورة إلى صورة، وشكّلت لديهم قناعات وأفكاراً وقيماً ورؤى وآمالاً صاغت نموذج ثقافتهم على نحو ما. ولا شكّ في أنّ الشعراء الشباب

المشتغلين على هذا النموذج الشعريّ الدامي في هذا المناخ الثقافيّ المحاصر، يشعرون ((بانسداد الأفق أمامهم كليّةً، وبانعدام إمكانات تحقيق إرادته إلى أقصى حدّ، إلّا في حدود تدمير الذات أي في حدود السيطرة على جسده فحسب، وهذا هو السرّ في تنامي كتابة الجسد بين هؤلاء الشبان، لأنّها المنطقة الوحيدة التي يستطيع هذا الجيل تحقيق إرادته فيها))[14].

والإرادة المتوخى تحقيقها لا يمكن أن تتحقق إلا بتدمير أجزاء كبيرة من هذا الجسد لصالح بقاء الأجزاء الأخرى على قيد الحياة والفعل وما تيسّر من الإنتاج والإبداع، أو الانتقام من أجزاء أخرى أصبح وجودها زائداً في ظلّ آليّة التقشّف والاقتصاد العاملة في الفضاء الإنسانيّ والشعريّ، أو بفعاليات متباينة أشدّ أو أقل قسوة وحسب طبيعة كل حادثة وكيفية كلّ حكاية، لأنّ الأرضية التي يقوم عليها هذا الفعل الشعريّ هنا معرّضة بحكم حساسيتها وخطورتها لمزيد من الاحتمالات.

رثاءُ الجسد ولغةُ التقطيع الشعريّ

قدّمت قصيدة النثر الحديثة في العراق رثاءً عالياً ومتعالياً للجسد يتضمن إحساساً عميقاً بتعرّضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة، بلغة وحشية ضارية تتدخّل في تفاصيل المشهد وتندلع فيه، وتدفعه إلى أن يتشكّل على وفق منظومة تعبير صورية وإيقاعية خاصة، بأسلوب التقطيع الصوريّ الذي يماهي ويقابل ما يتعرّض له الجسد من تقطيع في الأوصال وتحجيم لطاقة الفعل فيه.

ففي قصيدة منذر عبد الحر ينسحب الجسد من كلّ أعضائه ليقيم في عضو واحد يأخذ صفات الجسد ومعانيه وفعالياته كلّها، ومن ثم يصبح هذا العضوُ الوحيدُ الجسدَ ذاتَه، باختزالية تستغني عن الكلّ لصالح الجزء، الذي لن يشغل في هذا الإطار إلّا حيزاً محدوداً في المكان والزمن والفكرة والرؤية:

خذي كفّي
منحتها الحرب ندماً
واختفتْ فيها الوصايا
ولوّحتْ
لوّحتْ كثيراً للغائبين[15]

إنّ لغة ((الحرب)) ـ رمزاً وواقعاً ـ من أشدّ أعداء الجسد شراسةً، إنّها نقيض لغة الجسد، فـ ((الحرب)) فضاء زمكانيّ يسعى إلى إفناء الجسد وإقصائه من دائرة الوجود، وهي هنا تمنحه ندماً وتمحو ذاكرته، وتدفعه إلى تبنّي أفعال شعرية محايدة أو عاجزة ((اختفتْ / لوّحتْ / لوّحتْ)). وإنّ استدعاء الآخر ((المؤنث)) في النصّ

((خذي)) لاحتواء الجسد المعطّل، ما هو إلّا محاولة يائسة لبعث الحياة فيه من جديد، في سياق ما تمتلكه الأنثى من طاقة تبعيث بحكم حضورها الثقافيّ في هذا السياق، أملاً في استئناف دوره وتجاوز انسحاقاته.

لا شكّ في أنّ الفضاء الكونيّ الذي اجتهد النصّ في خلقه أشاع حسّاً ملحمياً في الكيان الشعريّ النصّيّ وحاضناته الثقافية، بانفتاح الصور الشعرية على لغة ذات إيقاع بطيء متراجع ومنكسر، وتكرار معمّق للمشهد الفجائعيّ المكتظّ بفكرة الرحيل والمرتسم بوضوح على صفحة الجسد.

ويعلن حسن النوّاب بلغة جسدية صارخة عن هزيمة الجسد وانحسار قوّة تأثيره في الأشياء، وهو يرسم بانوراما تاريخية لهذه الهزيمة وجغرافيتها بأعلى ما يمكن أن تقدّمه الصورة من قسوة دلالية وعنف تصويريّ:

مُقعدٌ
على كرسي كفاحه الذي مضى،
يريد أن يتسلّى،
بما تبقّى من ميراث جسده التليد
تسلّى برأسه المنير مراراً
حتى غدا مصباحاً مكسوراً
وتسلّى بكفيه المدرّبتين على الحروب وجسد الأنثى
لكنّ الشظايا أحاطت برعونة أصابعه أخيراً،
وتسلّى بقدميه الجوالتين دروب التيه والهدى
والآن عودا ثقاب' لا تجرؤان على حمله،
لم يبق من ميراث جسده العنيد
سوى قنفذ صدره
وبهذا القلب سيلهو
سيدحرجه بين أقدام الصبية
وبعينيه المظلمتين يتفرج!!
أو يتركه قبالة الضيوف تفاحة شائخة'
يمرح في لحمتها الدود

النسيج اللغويّ الذي هيمن على واقع النصّ وشكّل رؤيته يصرّح بدلالات جسدية متنوعة، للوصول بالحال الشعرية إلى أعلى مراحل تأزمها وتوتّرها ((ميراث جسده التليد/رأسه/كفيه/قدميه/ ميراث جسده العنيد/صدره/القلب/عينيه))، وقد عالج كلّ مفردة جسدية بما يتلاءم مع وضعها وطبيعة فعالياتها بلغة رثائية مفجوعة بما

جرى وما هو مرشّح للحدوث، تبكي الجسدَ الذي ذهب ضحية لهوٍ مجانيّ أوصله إلى حافة العدم وهدّد بإقصائه من دائرة الفعل والتأثير.

وينطوي تقديم صورة الجسد عند جمال جاسم أمين على قصدية واضحة في تجميده وإنهاضه بشكل عموديّ ثابت، على النحو الذي يحوّله إلى تمثال يسرد قصة هذا الجسد وحكاية زمنيته وتاريخيته:

الأيام تماثيل
كلّ يوم
تزداد تمثالاً
ولكي لا نهرم قبل الوقت
نحتاج إلى أرض أوسع
وشوارع أكثر طولاً
الأيامُ غبار
والقمر تلال يتسلّقها الموهومون
ثمة قطيع بلا أسماء
يحمل جثمان التمثال إلى الساحة
والساحة قبر

ثمة تضادّ حيويّ في التعامل شعرياً مع حساسية المكان، ففي الوقت الذي يؤدي فيه التعامل مع المكان ((الخاص)) إلى محو الجسد وإحالته إلى شكل الركود الأبدي ((جثمان/القبر))، فإن التعامل شعرياً مع المكان ((العام)) يقود على تكريس حضور الجسد بأنموذجه التذكاري والصنمي ((التمثال/الساحة)).

إنّ استخدام الضمير الجمعيّ في السرد الشعريّ يحيل على خطورة القضية الشعرية بأفقها الثقافيّ، وتهديد موقع الجسد زمانياً ((الأيام/الأيام/كلّ يوم/قبل الوقت))، وموقعه مكانياً ((أرض أوسع/شوارع/الساحة))، وموقعه رمزياً ((تماثيل/غبار)) على نحو متشابك ومتضافر ومتفاعل.

ويأتي الجسد الموزّع مُحالاً على شبكة بؤر تتوزع في الخارج المرهون بمنطق الداخل عند جمال علي الحلاّق:

أبي يطالبني بحيمنه
أمي تطالبني بثديها
زوجتي تطالبني ببكارتها
متى يدركون
أنهم يذكرونني
كلّما
رأوني

بتفاهاتهم!

إنّه كيان مدين، مديونية تحيل دون استقلالية الكيان الجسديّ، ومن ثمّ فإنّ خطاب الجسد خطاب ناقص لأنّه غير حرّ، وينتمي بحكم العادة والتاريخ والفعل إلى الآخرين أكثر من انتمائه إلى ذاته. سيمياء الجسد في النصّ مؤلّف من شفرات متوزّعة تحتشد في نواة الجسد، وتتفاعل في بؤرته تفاعلاً جدلياً.

المثلّث التشكيليّ المحيط بالجسد ((أبي/أمي/زوجتي)) يسجنه داخل مساحة المطالبة المتدخلة في نسيج اللغة بصورة تكرار ملحّ ((يطالبني/تطالبني/تطالبني))، وقد تمظهر في الداخل بصورة مثلّث ((محتوى)) يرتبط إعلامياً وإشهاريّاً بالمثلّث/الشكل المهيمن ((حيمن/ثدي/بكارة)).

ويأتي المقطع الثاني في النصّ ليقدّم معالجة قيمية وثقافية اعتبارية تسحق كثافة الخطاب الجسديّ ـ لغةً وصورةً ـ، بوساطة مشهد يشي إيقاعه بلغة رائية تحيل السؤال الشعريّ على نكتة سوداء ذات مجال ثقافيّ واسع التداول والتأثير.

يقدّم فلاح عدوان الجسد العموديّ مخترقاً المكان الأفقيّ، وفاعله الشعريّ فاعل مخترق متّجه إلى الأعلى ((الفضاء)):

أقف مستوحشاً
كعمود..
فينزلق المارّة
نحو الجوانب
ويجفّ الرصيف
ورائي
من الخطوات

الفاعل الشعريّ يعمل ((أرضياً)) على استقطاب الممكنات المكانية المتحرّكة ((الخطوات)) ويمحوها، فهو يشتغل بالاتجاهين معاً. الجسد هنا تشكيل استثنائيّ تغذيه الوحشة، وتزيد من حيويته ونشاطه وفعاليته وطاقته على الاشتغال.

إنّ السياقات البنائية لتكوّن مفردات الصورة تحيل على فعل ((جنسيّ ـ حلم الجسد ـ، تدعمها مفردات خاصة تنتج في وضعها الشعريّ ـ داخل كيان النص ـ دلالات تمنح هذا الفعل صلاحيات أكبر، ومشروعية أعلى في التدليل والتشكيل والرؤيا ((أقف/كعمود/فينزلق/ويجفّ/ ورائي)). سواد الكتابة يستغل بياض الورقة بطريقة عمودية تتماهى مع الوضع الشعريّ لها وتنسجم معه على نحو مثاليّ، مما يولّد إيقاعاً بصرياً وذهنياً بشكل نسيجيّ يعكس صلابة الجسد وعنفوان طاقته. إنّ هذا النصّ الجسديّ نداء لآخر مغيّب في عتمة مجاورة، نداء ذو تردّد إيقاعيّ عالٍ مأخوذ بوهم القوّة والتسلّط والجبروت.

معادلةُ الجسد: من الوهم إلى التشكيل

إنّ طرح معادلة الجسد بشكل رياضيّ ـ حسابيّ سافر يقود ضرورةً إلى تجريده وعزله عن مساحة الفعل الحيويّ المباشر، وقصيدة النثر الحديثة في العراق تتمحور في بعض نماذجها حول كيان وهميّ مخلّق يعكس ثقافة الحلم والتخييل، ويتدخّل فضاء التشكيل بنموذجه العِماري ـ لغةً وصورةً وإيقاعاً ـ لإنقاذه وإعادة الموازنة إلى أخلاقيات المعادلة وأعرافها وسياقات عملها الثقافية.

تتمخض العزلة عند عباس اليوسفي عن فضاء تتراجع فيه الأشياء كلّها وتنمحي فيه الملامح المميزة، إذ يتحوّل الجسد إلى كيان مختزَل لا يعبّر عن ذات بقدر ما يعبّر عن شكل مجرّد على درجة عالية من الحيادية:

ها أنت وحدك الآن
تتفرّس في وجوه غادرتها
الملامح
واحداً.. واحداً تصافح
المارّة
بتوسّلاتك المريرة
وحدها المساءات
تراقب ظلّك المهزوم

ينعكس هذا الاختزال على طبيعة الجسد ونشاطاته وفعالياته، وهي تأخذ وضعاً سلبياً مرتدّاً إلى المركز ((تصافح المارّة/بتوسلاتك المريرة))، ويحصل الانسحاب/الهزيمة من دائرة الفعل والتأثير تحت مراقبة ((المساءات)) ـ شفرة الغياب الزمنية ـ. العزلة هنا هي عزلة تعرية، تحوّل الآخر المتدخل في الصورة ((وجوه غادرتها الملامح)) إلى أجساد صمّاء، في تماهٍ واضح مع صورة الفاعل الشعريّ ((أنت/وحدك/الآن))، وهو يعيش حالة التجسيد العاري المنسحب تماماً إلى الداخل إذ يتضاءل ويتمركز في كينونة أنوية موحّدة زمنياً ومكانياً.

الفعل الإبداعيّ الذي يمارسه الشاعر ليس عملاً مجرداً من أعمال الذهن، إنّه في المقام الأول عمل جسديّ منفتح على رؤية ثقافية ذات صلة بإدراك الفعل وطبيعة اشتغاله، فالشاعر يحتاج إلى جسد يستهلكه في الكتابة. واستنزال مشهد شعريّ أو تشكيل رؤية شعرية وتحويلها إلى كتابة ذات فعل إجرائيّ كتابيّ، يستنزف طاقة هائلة لا يقدمها سوى الجسد بوساطة أدواته وحراكه، إنّه في النهاية البؤرة التي تغذّي جميع النشاطات. ويمكن في هذا الإطار معاينة قصيدة أحمد الشيخ علي:

نذرع الجنون جيئةً وذهاباً
ونلمس ـ في الظلمة ـ حيواناته
فتقشعرّ أصواتنا

.. هكذا نحن
منبوذون ومنسيون
ولا جلود لنا تتقي السياط
بلا أسفل
نتقرأ هسيس الماء
ونمضغ رواح الغبار
وجيئة علينا
مغمضين لعابنا.. وحليب أصابعنا
وغرائزنا المفجورة في الفراغ
إنها فوضى طفولاتنا
تتشكّل
ونختبر ـ رويداً ـ نياسم أكفّنا
ولآلئ أعيننا المرنة في الريح

الصور المتراكبة تراكباً درامياً متواشجاً التي قدّمتها القصيدة هنا ـ وهي تدعم الضمير الجمعيّ للراوي المتكلم ((نحن)) ـ ذات مظاهر جسدية خفية مرّة، وظاهرة مرّة أخرى، بحسب نموّ كلّ مظهر وقوّة تأثيره، ويمكن توزيعها رقمياً حسب نماذجها ومرجعياتها الجسدية على النحو الآتي:

1 ـ **منبوذون / منسيون.**
2 ـ **لا جلود لنا / بلا أسفل.**
3 ـ **نتقرأ هسيس الماء / نمضغ رواح الغبار.**
4 ـ **مغمضين لعابنا / حليب أطفالنا / غرائزنا المفجورة في الفراغ.**
5 ـ **نختبر نياسم أكفّنا / لآلئ أعيننا.**

نلاحظ أنّ طابع الفعاليات الجسدية بنموذجيها السلبي والإيجابي يتدخل في توجيه الصور الشعرية وانحرافاتها اللغوية، لتقدّم فكرة الجسد/الضحية وقد افترسته حيوانات الجنون ذوات الدلالة الجنسية، في مقاربة فرويدية لثنائية الجنّي/الإبداع (الجنون)، يتيح ملامستها في الثقافة السايكولوجية الرمز الساقط في أعماق الصورة.

في حين يسعى مهدي القريشي عبر إنشاء إيقاع حلزونيّ لقصيدته إلى رسم الجسد بالإيقاع، بحيث إنّ متابعة هذا الإيقاع الذي يرتسم حلزونياً يوفّر فرصة بصريّة لمعاينة جسد يتلوّى على بياض الورقة:

في موسم الحصاد
لم يستسغ سماع الموسيقى
الموسيقى المتدلية من النوافذ

النوافذ مفتوحة أشداقها
أشداقها تتمرّن على أنين الطيور
الطيور باعت هديلها بثمن بخس
الأثمان يعدّها المرابون
والفقراء يعدّون أضلاعهم
أضلاعهم يعرضها الشطري في المزاد
في المزاد يبيعون أضلاعهم
ويشترون
بيرس / أدونيس / غارودي
وحسب الشيخ جعفر
في مقهى حسن عجمي
يخلعون أتعابهم
فتصرخ جواريبهم بأفواهٍ
معطوبة

يتألف هذا الإيقاع من ثلاث انتقالات متلاحقة، تبدأ الأولى بـ ((الموسيقى)) وتنتهي بـ ((المرابون)). وتبدأ الثانية بـ ((الفقراء)) وتنتهي بـ ((أضلاعهم)). ثم ينفرط العقد الحلزونيّ الهابط في الانتقالة الثالثة، لتهدأ الحركة الشعرية بعد كثافة الحركة الحلزونية التي أنهت الفعل الشعريّ ـ صورةً ودلالةً ـ، لتنتهي أخيراً إلى ((يخلعون أتعابهم/فتصرخ جواريبهم بأفواه/معطوبة))، وقد تدارك الجسد هيأته التي آلَ إليها وخلص إلى خسارات دائمة لا سبيل إلى تفاديها.

النصّ يقدّم فعلاً من أفعال استهلاك الجسد، يمارس نشاطه في احتفالية مدمّرة ((في المزاد يبيعون أضلاعهم))، من أجل أن يبقى طرفا المعادلة ((الجسد / الذهن)) متجاورين يصارع أحدهما الآخر. إنّ فكرة تحجيم الجسد وفصله عن الماهية التي تعطي وجوده حضوراً إنسانياً ما، تهيمن على مفاصل كثيرة من المشهد الشعريّ العراقيّ في هذه المرحلة، ويعمّ هذا التحجيم فعاليات معينة تطرح الجسد بوصفه فاعلاً أعمى، في ممارسة ثقافية تعبّر عن مأساوية الفكرة وقد هبطت من فضاء الذهن إلى فضاء الجسد.

في قصيدة باقر صاحب ثمة محاولات تسعى لمقاربة هذه الرؤية في سياق معيّن من سياقاتها ومجال حيوي من مجالاتها:

بين حائط وأرض
بين حائط وسقف
بين شارع وسماء

تتدلّى
مصائر حيوات مجهولة
ألا تتقاطع أوهام النمل
مع مؤونة الشتاء
ألا تتفتح أجساد النمل
مع موسيقى الأقدام
ليس للعنكبوت
سوى حبائل الفراغ

فبين ثلاث ((بينات)) ذات فضاء زمكانيّ يقدّمها النصّ ((بين/بين/بين))، يتقاطع في السطر الأول العمود الهابط ((حائط)) مع المستقيم الأفقيّ ((الأرض))، كما يتقاطع في السطر الثاني العمود الصاعد ((حائط)) مع المستقيم الأفقيّ الرأسيّ ((سقف))، في حين يحقق الثالث توازياً متناظراً بين مستقيمين متوازيين ((شارع/سماء))، في تشكيل هندسيّ يعرض النماذج عرضاً تصويرياً مفتوحاً. بين كلّ هذه المقاربات الرياضية تعرض شاشة المشهد الشعريّ صورة ((ومصائر حيوات مجهولة/تتدلّى))، إذ تحيل مفردة ((مجهولة)) على مجهولية تقدّم الحيوات بصفة أجساد مجرّدة ضعيفة، تعكس تيهها وتضاءلها وانحسار قوّة تأثيرها في المحيط الثقافي الذي يحتوي آفاقها عادةً.

عزلةُ الجسد وهزيمةُ المصوّرة الشعرية

يتفاعل الجسديّ مع الشعريّ أو ينازعه موقعاً مؤثراً في مساحة القصيدة، وعلى الرغم من أنّ القصيدة تجتهد كثيراً في إحلال حوار وتناغم ثقافيّ ورؤيويّ بينهما، إلّا أنّ الجسديّ في عزلته الشعرية يضاهي المصوّرة الشعرية وينافسها في تحرّكها الدائب على سطح القصيدة بحثاً عن خلاص نصّيّ.

يرسم طالب عبد العزيز مشهداً شعرياً تشكيلياً يدّعي البراءة والعفوية والبساطة التشكيلية المباشرة، لكنّه يُخفي في العتمة والظل والمارواء التخييلي غير ذلك، اللغة فيه تزاحم الخطوط واللون، والقلم يزاحم الريشة، والصورة الشعرية تزاحم الصورة التشكيلية، والإيقاع الشعريّ يزاحم الإيقاع اللونيّ:

حين تكون وحدك
جالساً على أريكة في المتنزه العام
ساقك فوق ساقك الأخرى
ويدك مثنية تحت ذقنك
شاخصاً ببصرك نحو الأفق
الفسيح
تفكّر بمصوّر بارع

يخلّد غبطتك هذي

المرتسم المقترح لجسد المخاطب/الذات تنتهي من تكوين مفرداته المجردة المحايدة حتى دخول الفعل ((تفكر/بمصوّر بارع))، لتتدفق الشعرية مرّة واحدة وتغطي كلّ أجزاء النصّ، وبدخول الجملة الأخرى ((تخلّد/غبطتك هذي)) يتحوّل المسار الشعريّ خارج فكرة أسر الجسد في الصورة، والقبض على التفاتة إنسانية تعني الكثير في استيعاب المعطى الثقافيّ المتجسّد في أثنائها، إلى فضاء الفعل ((يخلد)) وهو يمثّل حلم نقل الجسد المهدّد بالفناء أبداً إلى مرتبة الخلود. ثمة حساسية صوفية ذات مضمون ثقافيّ محدّد ساقطة في أعماق الصورة تنزع إلى الهيمنة على المشهد والتحكّم بمصيره.

تنحو معادلة الجسد في تكوين فضائها منحى عمودياً، إمّا صاعداً أو هابطاً، حسب المعطى الذي ينوي النصّ تقديمه للمشهد الشعريّ، كما في قصيدة فرج الحطاب:

الشاعر
لا ينضج
لأنه
سيسقط
كثمرةٍ
ه
ك
ذ
ا

إنّ دلالة الجسد المستمدّة من الكيان الابتدائيّ الذي افتتح به النصّ مشروعه الشعريّ تتمظهر عبر مجموعة وسائل تعبيرية تشترك جميعاً في إنجاح التأويل وفكّ شفرة الرمز، إذ على صعيد الوضع اللفظيّ فإنّ المنظومة اللفظية المؤلفة من الفعلين ((لا ينضج/سيسقط)) زائداً المشبّه به ((ثمرة))، مضافاً إليه الصورة الحرفية للمحتوى الصوتيّ الساقط عمودياً إلى الأسفل ((ه / ك / ذ / ا))، ترسم علامات سهمية تتجه إلى بؤرة الجسد وتقود الحراك الشعريّ بأكمله نحو حقل الجسد. وعلى صعيد البنية الإيقاعية فإنّ ثمة تهالكاً موسيقياً تدعمه خارطة سواد الكتابة، تهبط بطريقة مدبّبة في مسمّى لانتزاع جسد/بياض الورقة.

أمّا على صعيد التشكيل التصويريّ فإنّ إلغاء الجزء الأعلى من فضاء الصورة ((الشاعر/لا ينضج)) واعتماد الجزء الأسفل يضع حلم الجسد موضع التنفيذ، ويؤلّف الرؤية الثقافية الغائرة في أعماق الصورة.

يتوغّل أمير الحلاج في الجسد توغلاً رمزياً يتيح فرصة التصرّف الحرّ بالطاقة التصويرية للغة الشعرية في انفتاحها الثقافيّ على مكوّناتها وأشيائها ومساحات عملها، على النحو الذي تتمخّض فيه اللغة في كل مرحلة من مراحل توتّرها عن بعد إيقاعيّ يتناسب تماماً مع البعد الدلاليّ الرمزيّ:

ملكاً تتوجك الضرورة
ويمطرك الوقت الحيرة
بالتناوب
بين
الليلك
والأقاح
تبصر تلاشي الأفق قربك
وتنسى
انهدام
مساندك
الأولى
تضارع بمجارف الحفر ستائر المسرح المسدلة
ففيك ينتحر التشابه
كأنك تسطع
قطرة ماء
على الأرض في شهر آب

فالجسد/الملك رمز ساقط في أعماق الصورة، تظهر أولى مشكلاته في صراعه المستديم مع الزمن الحامل لصفة معينة ((يمطرك/الوقت/الحيرة))، إلّا أنّ استدعاء عناصر الثبات والشموخ فيه تباعد بينه وبين الاستسلام، إذ يزيد الشاعر من قوّة الجسد الواقعية عبر أنسنته ((تبصر/تنسى))، وهو يغادر تحولاته وحالاته إلى وضع جديد يتمتع فيه بفرادة واستثنائية ((ففيك/ينتحر/التشابه)).

وتأتي آخر صورة في المشهد ((كأنك تسطع/قطرة ماء/على الأرض في شهر آب)) لتقدّم سطوة العري الجسديّ في نموذجها الثقافيّ المتخيّل، وقد تحوّلت إلى بؤرة دلالية ـ رمزية ـ تصويرية تلخّص أزمة الشاعر وحلمه ورؤيته.

ويعتمد حسين السلطاني الخلق الوهميّ في محاولة لتبرير الوجود الجسديّ، ونقله من حالة السكون/الموت، إلى الحركة/الحياة:

تفتعل في ظلّها رجلاً
تتقلّب معه فوق الفراش

تموء تحته.. ترتعش
تمسكه بكلتا اليدين
فيستحيل أكداسا من قماش

إنّ الانفراد بالجسد والإحساس الدامي بعزلته وانسحاقه تحت وطأة تطلّعاته ورغباته، يدفع الفعل الشعريّ إلى ميدان الخلق الوهميّ المؤسطر، لاستنفاد جزء من هذه التطلّعات والرغبات وإشغالها بصورة شعرية متخيّلة، يعمل النسيج اللغويّ فيها على إطالة أمد الحلم، أملاً في إفراغ الجسد المُقصى من خطابه وتعليله بأمل الوهم. الجسد هنا يستهلك متنه ويستفرغ حمولته ويداول لذّته الشائكة، وصولاً إلى استعذاب الخيبة بوصفها الحلّ الوحيد لانتهاك العزلة.

نداءُ العتمة واستدعاءُ منطق الجسد

يبلغ الجسد أعلى مراحل سرّيته وعمقه في نداء العتمة، إذ يستدعي منطقه شعرياً ليفقد في هذا التداخل حسّ المنطق لصالح حسّ الشعر، في فعالية موازبة تظهر ثقافة الجسد في التصرّف بآليّات عقله وإمكانات فلسفته.

ينبع نداء خالد جابر يوسف من قلب العتمة ليقدّم معاناة الجسد وقد ارتهن النداء فيها بالمحيط الثقافيّ وأصبح أسيراً لمقتضياته وأحواله:

الليلة مسافة سوداء باردة
تشبّ من جزمتي إلى خوذتي
ليس ثمة من يتجوّل
غير أصابع منتفخة تتلمس الفراغ
السواد الطريق الوحيد إلى الضفة الثانية
وأنا ومشيدو قناطر وهمية آخرون
نترصّد آخر ما يبزغ من قلب الليلة
أيها المشهد الأنيق
عبأتني بالحلم
وتركتني أطفو على حقل من الرنين
رنين القناطر ومشيّديها وأنا
عيناي معلّقتان شاهقتين ومسلولتين
تتلمسان الخرائب والدخان والفكاهة

الجسد في مواجهة السواد/الفراغ ينتج معادلة متعبة ومرهقة، لأنّ المواجهة ستكون قاسية في مصيريتها حتماً، ولعلّ المفارقة النصيّة الأخطر التي تظهر مشكلته الشعرية المركزية هي ((أيها المشهد الأنيق/عبأتني بالحلم/وتركتني أطفو على حقل من الرنين)) بين أقصى الحلم وأقصى الواقع، بين الدهشة والعادية السائدة، بين تخوم الطبيعة وحدود الثقافة، في علاقة أشبه بالصراع والجدل.

إنّ قوّة اللغة بتجلياتها التخييلية وتمثيلاتها الرؤيوية هنا هي التي تحيل رمزياً وإيقاعياً على تمظهرات الجسد وحالاته، إنّه محاصر باللغة والصورة والإيحاء والدلالة والشكل الشعريّ، فضلاً عن أنّه مدجّج بالجزع الذي تكلّلت به الروح، وهي تضغط على ضآلة الجسد وحلمه بالتلاشي، والتحوّل إلى أصغر وحدة ممكنة من وحداته القابلة للإفلات من فداحة المصير، على النحو الذي تتفاعل فيه/تتصارع رغبة اللغة في التحويل مع قدرات الجسد، في الحفاظ على وضعه المنفتح على واقعية المشهد.

ويستدعي سلمان داود محمد قوّة الجسد الكامنة لتعينه على تسوية حساباته الإنسانية ومعالجة مشكلاته الثقافية مع الذات والماحول:

فتكاً بالعراقيل
تركت طيور المعتقدات تعتاش على ارتيابي
نسيت على دكّة الظنون لؤلؤة المدائح
فـ " الاعتدال " خيبة مصابة بالأكاليل
عندما " الخروج " التباس يعدّ العشاء لنبله
بي كائن يعبق بالعثرات
لي ضحكة شائخة واعتكاف عجوز
هي ذي حنجرتي
تدبب الصهيل وتغفو على مدية
ريثما تصغي إلى فؤوسي آلهة العناصر
أو تصلّي على فخاخي ضباع النكسات
ازدهري في نشازي يا تقاليد
أنا ابن أصابعي
والحشد يعين الأباطيل على الانبثاق

فالمشهد الشعريّ الذي يرسمه الشاعر مفعم بالتوتّر والتحدّي والرغبة في الفعل، إنّه مشهد عاديّ ينقل الأشياء كلّها إلى السطح الشعريّ من دون مواربة أو تستّر أو إخفاء، ويتمخّض ذلك عن رؤى وقناعات وقيم تدعم شعرية القول من جهة، وتوصل حالة التوتّر إلى مراحل أعلى من جهة أخرى.

تتمركز شعرية النصّ وطاقاته التعبيرية المستندة إلى قوّةِ لغةٍ وصفاءِ صورةٍ وصدى إيقاع تمركزاً واضحاً في هذا المقطع ((بي كائن يعبق بالعثرات/لي ضحكة شائخة واعتكاف عجوز/هي ذي حنجرتي/تدبب الصهيل وتغفو على مدية))، وهو يمثل بؤرة التمركز الشعريّ والمفتاح الذي يفكّ شفرة الكتابة الشعرية الجديدة باستجابة حيّة للغة الجسد وندائه القادم من أقاصي العتمة.

ويستدرك محمد درويش علي استدراكاً شعرياً قيمة التبعثر الذي حصل للجسد الجمعيّ في سياق يعكس تصوراً ما عن محنة الجسد:

لنا بقايانا من ـ عطاياكم ـ أيّها الغرباء
تذكرة للمرور من خوفنا
لنا أقدامنا كلما كادت تخطو
قالوا: هنا وادي سقر
لنا رؤوسنا المعبّأة بمخافر التفتيش
لنا كثرتنا القليلة
وأحلامنا في المدن المهجورة
لنا الطرقات والسماء
لنا عرينا وبقايا كؤوس تدنو من اليقظة
لنا محض كلماتنا
لنا ما لم يبقوه لنا
لنا ما يحلمون به لأنفسهم

إذ يجتهد الراوي الجمعيّ ـ وهو يستخدم ضمير المتكلمين " نا " في مسعى احتوائيّ ضمنيّ، في سياق اتصاله باللام الحاضنة ـ في لملمة مجموعة من الأنساق العمودية والأفقية المؤلفة للجسد المفقود ((بقايانا/أقدامنا/رؤوسنا/كثرتنا القليلة/أحلامنا/الطرقات/السماء/عرينا/بقايا كؤوس/محض كلماتنا/ما لم يبقوه لنا/ما يحلمون به لأنفسهم))، وهو يؤلّف محيطه الثقافيّ الصديق والمعادي معاً.

إنّ السعي إلى استحصال هذه المعطيات وحشدها في كتلة شعرية متعاشقة، وضمّها في كيان قابل لإلفات نظر التلقّي إلى تصوّر شاخص في نموذج الصورة، من شأنه أن يعيد الاعتبار لكيان جسديّ ضائع أو مجزّأ. إنّه النداء الخفيّ الذي يتجه إلى أجزاء مفترضة ذات صفة طبيعية واقعية أو ميتافيزيقية حلمية أو مكانية أو زمانية أو معنوية أو شيئية، ذات دلالات جسدية محالة على جسد متصوّر يتجاوز شكل الجسد الطبيعيّ وحدوده، ويبني في مشروعه القادم ثقافة جسدية أخرى تقترب وتبتعد في آنٍ معاً من ثقافته القديمة بدرجة واحدة.

ثقلُ اللغة والإحساسُ بوطأة الجسد

إنّ الإحساس بوطأة الجسد وامتداداته وتجلياته الشديدة التنوّع والتعدّد، يتقابل شعرياً مع ثقل استثنائيّ في اللغة يناظر امتلاء الجسد وارتوائه، ثمة حوار ومحاكاة على مستوى الكيان والهيئة بين شعرية الجسد وشعرية اللغة.

فاللغة التي تستخدمها سهام جبار لغة رياضية حادة صلفة تقمع الصورة وتُغيْر على ثبات جمالياته التقليدية، متناسبة في ذلك مع إيقاع رياضيّ يقود إلى خلق إحساس مغاير يبحث عن فرصة ثمينة للتصرّف بالجسد، على النحو الذي ينقذ الحال الشعرية من مصيرها المثقل بعبء الزيادة:

المرأة رجلٌ ونيّف..
تقبع تحت الصفر
كي تتحرّر من الزيادة

المرأة هنا في سياق المناظرة الشعرية رجل زائد، والسعي إلى إنقاذه من هذه الزيادة لا يحوّلها بطبيعة الحال إلى رجل، بل إلى امرأة أقلّ إحساساً بوطأة الجسد وحالاته ومقتضياته ومشروعية حضوره الثقيل على الفكرة الحاملة له. لذا فإنّ مجيء فعل التحرّر ((تتحرر)) ذو دلالة شعرية مصيرية في معاينة نموذجها الثقافيّ، يتوقف على أساسها مستقبل هذا الجسد المطلوب المستهدف من طرف أعداء المحيط، في محاولة للإفلات من التمركز في صلب الهدف وتحقيق نوع من الانحراف تجعل إصابة الهدف غير ممكنة.

ويبحث عمار المسعودي عن جسد بديل يتحمّل أعباء جسده، وهو يجاهد من أجل أن يحافظ على ما تبقّى منه:

هناك
قد أجد متّسعاً لمهرّج سواي
انفض فيه عن ردائي الحمائم والأحاجي
انفض خاتمة
لا أرغب بكتابة بيان سحري عنها
النوارس التي لن تترك في دمي
من فسحة
ألفيتها تتخبّط بسوادي
تخاطب غيومي بضمير باهت
تباعد متاريسها البيض
ما بين يديّ
لكن ثمة ما يغويني
ويبدّد
ليل

غنائي/البكاء

تتحوّل الكتابة ((سواد الكتابة)) إلى معطى جسديّ ظاهر وبارز، يصبح في النصّ فريسة أخرى ((النوارس التي لن تترك فسحة في دمي/ألفيتها تتخبّط في سوادي)) قابلة للقنص والاصطياد وعرضة للانتهاك. وفي الوقت الذي تخفق فيه كلّ احتمالات المقاومة يتراجع الجسد إلى آخر معقل من معاقل التعبير عن انسحاقه وهزيمته ـ ((البكاء)) ـ، وهو نوع من استنزال ماء الجسد وامتصاص ملوحته، فضلاً على تفعيل طاقته الإيقاعية التي قد يتناوب فيها الصوت والصمت بحسب ثقافة النزعة الإنسانية لهذا الفعل الجسديّ.

إنّ رومانسية اللغة النابعة من مونولوج داخليّ دامٍ لا يساعد كثيراً على خلق تشكيلات صورية متكاملة، لذا جاء النصّ نداءً عميقاً قادماً من أقاصي العتمة ينشر سواد الكتابة على بياض الورقة، ويؤلّف إيقاعه المتهاوي فيها، ثم يعود ليلتئم ويتمركز في بؤرة جسدية تدفع إلى تشكيلها أجزاء الرمز المتناثرة على جسد النصّ.

يتحوّل الجسد عند أحمد آدم إلى عبء يعيق حركة أفعال الحياة في المشهد، على النحو الذي يسعى الشاعر المأزوم فيه إلى الخلاص منه ومغادرته:

توزّع العطش على جسدي المرتوي وحشة
أزرع التاريخ وهجي القديم
أطأ الفصول حتى أمدّ ربيعي بالربيع
الرمال بعض خصيصتي
لا بحر ورائي، كي أعوم إلى بدء الحكاية
لا مدى يوسع ظلّي،
كي أتسامى بهذا الجسد
فلأدوّن ما ينبغي على مقتلي القادم
أيتها المدن المسيجة بالرمال
ذي خيامي ورائي أحرقتها
أوسعت حريقها حتى أسير
وحيداً أسير،
ليخطفني الغواة من صوتي الكوني

فالمكان البؤريّ المتمركز يقوقع الجسد ويمنع تحولاته ((لا مدى يوسع ظلّي، كي أتسامى بهذا الجسد))، وكلّما أصبح الجسد أرضياً قُيّد بنشاطات محدودة شبه مقفلة، لذا فإنّ لغة التدوين ((فلأدوّن ما ينبغي أن يدوّنه العاشق)) لغة أرضية مقيّدة بفاعلية كتابية ذات أفق رمزيّ ثقافيّ، لا يتّسع كثيراً للتأويل.

الصور الشعرية التي يرسمها النصّ صور مشهدية عامة، وهي وسيلة أخرى من وسائل التغافل أو الإهمال المتعمد لسلطان الجسد، وهيمنته على الواقع

الدلاليّ للنصّ، وهو يمعن في وحدته ووحشته في محاولة وهمية للعثور على خلاص آخر.

لهذه اللغة السردية المسيّرة لخطوط النصّ الشعرية غاية تهدف إلى نزع الحكاية عن الجسد وتغييبه أو دفعه خارج مديات الفعل الشعريّ المباشر، ومن ثم فصل تأثير ثقافته من جهة وطبيعيته من جهة أخرى على ميدان الفعل.

لا شكّ في أنّ هذه النصوص المنتخبة تجسّد على نحو ما جزءاً مركزياً وحيوياً من محنة الجسد، المتوزّع بين مطرقة الطبيعيّ وسندان الثقافيّ، وهو يواجه مصيراً معتماً ينفتح على معاني التغييب ودلالات الإقصاء والتحجيم، بفعل ضغط منظومة الحصارات التي يتعرّض لها داخلياً وخارجياً، والتي تكالبت عليه من المكان والزمن والمحيط والقريب والبعيد، ودفعته إلى المواجهة أحياناً والاستسلام والخنوع أحياناً أخرى. على النحو الذي جعل الفعل الشعريّ يتحرّى سلوكاً لفظياً للخلاص يعبّر عن حلم ميدانيّ يتعلّق بحيّز ضيّق من أحياز الأمل، ويرنو إلى استقبال هذا النداء القادم من أقاصي العتمة، والمستفزّ لحلم الجسد في التجلّي الطبيعيّ والسليم بعيداً عن شبكة الضغوطات والإكراهات التي يتعرّض لها.

هوامش الفصل الخامس

(1) ندوة النقد الثقافيّ، محمد الكردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 63، 2004: 119.

(2) جماليات التحليل الثقافيّ ـ الشعر الجاهليّ أنموذجاً ـ ينظر يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: 28 ـ 29، ومرجعه الأجنبيّ.

(3) اللغة العليا ـ النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة ـ المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995: 174.

(4) النقد الثقافيّ ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ عبد الله الغذامي، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 2000: 14. ومراجعه.

(5) م. ن: 14. ومراجعه.

(6) م. ن: 78.

(7) تتمثل حداثة هذه القصيدة في معيار المقاربة الإجرائية للنقد الثقافيّ بقدرتها على تمثيل حادثتها الثقافية أفضل تمثيل، إذ ولدت في ظلّ حصار قاسٍ طال الروح والجسد معاً، وبلغت في تماهيها مع فضاء الحصار مبلغاً مذهلاً، فاقتصدت في سواد كتابتها وبياض ورقها وحجمه ونوعه، وتخلّت عن البهرجة الإخراجية والتصميمية، وتضاءلت دواوينها في عدد الصفحات وعدد النسخ، كما اقتصدت في مشاعرها وعواطفها وانفعالاتها، وعبّرت في كلّ ذلك عن فعل ثقافيّ محطّم للنسق ومعبّر أيما تعبير عن هزيمة الذات وضعف حضورها الإنسانيّ الوجوديّ، لكنّها اجتهدت في أن تكون شاهداً حيّاً على هذه الحادثة الثقافية وتدلي ببيانها المهمّش والمقصيّ، الذي اكتسب قوّة حضوره في سياق عنف إقصائه وشراسة تهميشه.

(8) إحسان عباس، مجلة (عمّان) الأردنية، العدد 38، 1998.

(9) اصطلحنا على مشروع قصيدة النثر الحديثة في العراق بـ ((اللؤلؤة السوداء)) إمعانا في توكيد خصوصيتها، وضخّها بمعطيات وآفاق دلالية ورمزية ورؤيوية وأسطورية تحيط بفرادتها وقوّة تمثيلها لمفارقة ثقافية عاشتها في ظلّ حاضنة جديدة، تسلّط الضوء على المهمّش والثانوي خلافاً للتمركز القاسي والجاف لسلطة المتن العقيمة، وتكرّس المصطلح للدلالة على هذه القصيدة عبر سلسلة مقالات نشرت في الدوريات العراقية سعت إلى قراءة الظاهرة وتحليلها من خلال نماذجها التي هيمنت على المشهد، ويسعى كتابنا هذا إلى الإجابة على أهم أسئلتها على وفق حساسية الرؤية وطبيعة المنهج فيه.

(10) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 217.

(11) تأويل لغة الجسد داخل الوعي الثقافيّ العربيّ، علي زيعور، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء العربيّ، العدد 55/54 بيروت ـ باريس، 1988 :68.

(12) م. ن: 65.

(13) م. ن: 65.

(14) نقد المركزية الغربية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، العدد 2، بغداد، 1998: 7.

(15) أخذت هذه النماذج من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم ـ إن لم نقل كلهم ـ بأعداد متواضعة على نفقتهم الخاصة، وهي نفقة لا يحسد أفضلهم عليها، لذا فإنّ هذا السلوك ينطوي أيضاً على إحالة جسدية، فهو شكل من إشكال اقتطاع الجسد والضغط عليه وحصاره وإخضاعه للثقافيّ، وقد تعمّدنا عدم الإشارة إلى أيّة معلومات عن هذه الدواوين تشير إلى مكان وسنة الطبع في كلّ فصول الكتاب، إمعاناً في تكريس فضاء حالة الضياع والتقشّف والاقتصاد والحرمان والمزاج الإنسانيّ والشعريّ المقهور في كلّ شيء من جهة. وعلامة على أنّ هذه الدواوين صدرت بصرف النظر عن الإحالة إلى مرجعية مكانية وزمانية غير أجساد الشعراء الحاملة للتجربة وخوفهم وجوعهم، على النحو الذي يمكن أن يشكّل وجهة نظر نقدية أخرى في القصائد، يمكن أن تضاف إلى التوصلات النقدية التي ناقشت قضية التشكيل الخاصّ بقصيدة النثر، فموضوع إصدار الدواوين على هذه الصورة المتقشّفة ينطوي على سيميائية تشكيلية بوسعها أن تقول الكثير، وتحيل على الكثير أيضاً.