(38) لا أثق بطائر الوقواق، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2004.

الفصل الثاني
تجربةُ الرؤيا في التشكيل

- شاعرٌ نوعيٌّ
- الديكورُ الشعريّ
- الكاميرا الشعريّة
- اللّونُ الشعريّ
- من الحلم إلى الوهم

الفصل الثاني
تجربةُ الرؤيا في التشكيل

شاعرٌ نوعيٌّ

المصافحة النقديّة تحت ظلال التشكيل والرؤيا لا بدّ أن تكون مصافحةٌ جماليةٌ تتحرّى النصوصَ وبهجاتها، والدوال وأفراحها، والدلالات واحتفالاتها، وقد لا تحتاج مساندة الذاكرة كثيراً لأنّ ذواكر النصوص والدوال والدلالات ماكثةٌ أبداً في بواطنها، وما على عاشق النصوص سوى التقاط أنفاسها بمحبّة، وولوج غاباتها بدفء، والإنصات لحفيفها بشغفٍ، والتجوّل بين مروجها برحابةٍ وحريّةٍ وسعادة، واستنطاقِ حَجرِها وثمرِها ومائِها وطقسِها بالحبّ والحيلة معاً، فالنصوصُ لها جواهرُ ولها سطوحُ، سطوحُها قد لا تقودُ إلى جواهرها بسهولةٍ حين لا يتمّ فتحُ ثغراتٍ مناسبةٍ فيها تُرشدُ إلى لعبة المفاتيح، وهذه المفاتيحُ هي سرّ القراءة وآليّتها القادرة على التوغل عميقاً حتى بلوغ منطقة الجواهر، حيث اللذّةُ القصوى والفرحُ الأصيلُ الذي لا يتكرّر.

علي جعفر العلّاق شاعرٌ نوعيٌّ بالغُ الخصوصيّة، يجتهدُ كثيراً في أنْ لا يشبهُ أحداً ولا يشبهه أحد، فهو يمضي مضيّاً دائباً ومهموماً وغزيراً في الاشتغال على فضاءِ شكلِهِ الشعريّ المعجون بموضوعه، وتنويره بكلّ ما هو جديد وطريف من اكتشافاته الخاصّة القادمة من حرارة التجربة ووحيها وتجلّيها، على النحو الذي يبدو في بعض الأحيان وكأنّه يعمل في منطقة واحدة تتكرّر مظاهرها وملامحها وصيغها في غير مجموعة شعرية، لكنّه كما نرى هو يفعل ذلك لتوكيد هذه المظاهر والملامح والصيغ التي لا يمكنها إنتاج الرؤية الجديدة من دون الوصول إلى مرحلة تكوّنٍ صحيحة ومتطوّرة تأخذ مثل هذا الوقت الزمنيّ والشعريّ، وإذا كان هذا التطوّر يبدو بطيئاً على نحو ما فهو في نظرنا منطقيّ وطبيعيّ وضروريّ، من أجل أن يتمّ إشباعُ طبقاتِ الشكلِ وضخّها وإثرائها وتنويرها بكلّ مستلزمات التطوّر الضروريّة المطلوبة حيث يكون بوسعها التأسيس والتميّز والفرادة.

يُعنى عنايةً شديدةً بالمفردةِ الشعريّة حين يجعلها تحتفلُ بكيانها ودلالتها وإيقاعها مثلما تحتفل أنثى نادرةٌ بدهشة أنوثتها، على النحو الذي تغري القارئ بملامستها لتضجّ أصابعُهُ بأناقةِ ضوعها وبريقها وتفجّر كنوزها، حتى يشعرَ القارئ أحياناً أنّ المفردةَ قابلةٌ لأنْ تضجّ بعطرها الشعريّ وهو يهمّ بالتحرّش بها واستفزازها وامتحان جمالها، فنادراً ما يراها بلا ذاكرة ولا موقف ولا رؤية ولا مقولة مُختزنة في نسيج علاقاتها المتينة والمتماسكة مع ما قبلها وما بعدها، حتى لتبدو المفردة وقد اكتسبتْ أناقةً لم تكن عليها مطلقاً خارج القصيدة، وهو ما ينعكس على وضعها التشكيليّ المتمظهر على بياض الورقة، فثمّة حفر بصريّ ظاهر وبارز تشتغل عليه المفردة الشعرية عند العلّاق، إذ حين يتطلّع القارئ إليها يجد أنها ملأتْ مكانها وشغلته بقوّة وصراحة وبلاغة واستقرار دلاليّ باثّ ومنتج، فضلاً على تمظهرها البصريّ الرحب على مساحة السطر الشعريّ الخاصّ بها، ومن ثمّ بياض الورقة عموماً.

جملتُه الشعريّةُ مكتنزةٌ وضاجّةٌ بالحركة والتموّج والإثارة والتحدّي والإغواء في آن، تبدو وكأنّها منحوتةٌ نحتاً بلا زوائد ولا نواقص، فشاعرها النحّات الحسّاسُ العارفُ يجتهد في أن يزيح عنها كلّ ما هو زائد إلى أدنى درجة من درجات التفاصيل ـ كما يفعل ((رودان)) ـ، حتى لا يتبقّى سوى الجوهر الشعريّ المعبّر عن خياله في الكلمات المنحوتة، وتتموسق في ظلّ حساسيّة توقيعيّة مرنةٍ ومتدفّقةٍ بلا شطط ولا مغالاة، وتتشكّل صورُها داخل فضاءٍ خلّاق دائم الابتكار والأصالة والحيويّة.

الإنسانُ والمكانُ والوجدانُ والطبيعةُ والذاكرةُ والحلمُ والوهمُ هي عجينتُهُ الصافية المكتظّةُ الألوانِ التي يصنعُ العلّاق منها طائرَه الشعريَّ الخرافيَّ، وهو يحلّق عالياً في سماواتٍ مفتوحةٍ، ناشراً رذاذَ الجمالِ وسحرَهُ على الوجوهِ والأفئدة، الإنسانُ يتوسّدُ المكانَ، والمكانُ يفوحُ بعبقِ الوجدانِ، والوجدانُ يُزهرُ في دروب الطبيعة، والطبيعةُ تموّنُ الذاكرةَ بالشمسِ والمطرِ والعاصفةِ والفيءِ الدفين، والذاكرةُ تتحدّى الحلم وتحقق معه الجدلَ المبتغى، والحلمُ يندفع بأقصى جبروته ليحطّ طائراً أليفاً هادئاً ساكناً بين يدي الوهم.

يُعنى العلّاق بزخمِ الإيقاع عنايةً شديدةً تجعله مهيمنةً أسلوبيةً طاغية في ظاهرها وجوهرها، بحيث لا يمكن استقبالُ شعره من دون فهمها واستيعابها وتمثّلها والإحساس العالي والعارف بها، ويُعنى بتفاصيل الصورة الشعريّة وأدواتها وتقاناتها وأشكالها بهندسةٍ مرهفةٍ مشحونةٍ بالنور، في ظلّ استلهامٍ حرّ ومنفتحٍ وواعٍ ومتجدّدٍ لمرجعيتها التراثية الخصبة وهي تنحدرُ من كلّ ينابيعها الأصيلة النقيّة بلا استثناء.

العلّاق من الشعراء الستينيين الأوفياء لفضاء الجيل من جهة، ومن الأوفياء لتجربتهم الشعريّة الخاصّة في إطار تطويرٍ متمهّل ومحسوبٍ من جهة أخرى، هو يبقى متعلّقاً بقصائده كلّها من أوّل قصيدة إلى آخر قصيدة، مهموماً بها، راعياً لها، حارساً لآهاتها، حين تتغنّى أمامه ـ كما أفعل أنا أحياناً ـ:

.... فمن أطلق في عينيكَ
هذين الغرابينِ الحزينينِ؟
ومن أشعلَ
في وكريهما الحلفاءْ؟
ومن فزّز
في الفجر:
طيور الماءْ؟

يجده يصرخ بانفعال حقيقيّ جميل ((الله)) وكأنّ القصيدة ليست له بل لشاعر يحبّه ويعشق شعره، ثمّة علاقة شفيفة وعميقة وراقية وأصيلة بينه وبين كلّ كلمة شعرية تحتفل بها قصائده، فهو يتلبّث كثيراً في أرض قصائده جميعاً حتى لتشعر أحياناً أنه لا يريد أن يغادر أيّاً منها، وهو فعلاً لا يغادر ـ كما أرى مطلقاً ـ فبين قصيدة وأخرى، ومجموعة وأخرى، وشائج تقترب من حدود الجدل العاطفيّ والفكريّ الخلّاق، وشائجُ تجعل من تراب قصائده تراباً واحداً، قد يتغيّر لونه، لكن لا يتغيّر طعمه ولا تتغيّر رائحته، فالهيلُ الذي يهيله على كلماته تلوح رائحته الزكيّة على بُعدِ أميال، واللمعةُ الفريدة التي تتزيّن بها إشراقاتها تخطفُ عين الناظرِ العاشقِ من خلل جبالٍ مترامية من الغيوم التي يمكن أن تحجب كلّ شيءٍ إلّاها.

لا يمكن قراءة قصيدة العلّاق بمعزل عن فهم ستراتيجية رؤيته الشعرية للشعر في سياق التفاعل مع الآخر القارئ، فالقصيدة عنده ((عمل خاصّ جداً، لا تذهب بنفسها إلى الآخرين دائماً، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعاً وفي كلّ وقت؛ فهي ليست أغنية أو حكاية، أو إعلاناً. بل هي عمل غائم ومشعّ في آن. ولذلك فإنّ ما فيها من ضوء يظلّ كامناً في انتظار قارئ مرهف، لا قارئ عام، قارئ قادر على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النصّ. وليس كلّ القرّاء قادرين، بطبيعة الحال، على الوصول إلى نقطة التماس تلك: حيث مكمن الضوء، أو الرعد، أو الإثارة. وهكذا، كلّما ازدادت القصيدة إحكاماً أو تعقيداً قلّ عدد قرّائها المتميزين. أعني القادرين على الوصول إلى نقطة الاندماج بالنصّ وتفجير مكنوناته الفكرية والوجدانية والبنائية. وتأسيساً على ذلك يظلّ عدد المرهفين، من قرّاء الشعر، قليلاً في العصور كلّها؛ فالشعر، كما يقول الشاعر الأمريكيّ اللاتينيّ خوان رامون جيمينيز، هو فنّ الأقلّية الهائلة))[1]، وهي القلّة التي تمنح القصيدة قيمتها، والشاعر وزنه، والفنّ جماله، والحياة طعمها، فالكثرة تفتقر الأناقة والوضوح والتميّز والمعنى الخاصّ المطلوب في هذا النوع من النشاط البشريّ الخلّاق.

الديكورُ الشعريُّ

الديكور مصطلح فنيّ جماليّ وعلاميّ يشتغل أساساً في فن المسرح، له جذور عربية الأصل ويعني في سياق المفهوم الاصطلاحيّ العربيّ "التزيين""Decaration"، وأحالهُ معجم المصطلحات المسرحية في إطار الرؤية الدرامية إلى مفهوم المناظر "Seenery"، وحدده بالقِطَعِ التي يقام بها مشهد واقعيّ أو خياليّ معاً فوق خشبة المسرح من خشب وقماش وآلات ورسوم وأشياء أو نحوها[2]، توزّع في أماكن معيّنة ومحدّدة من خشبة المسرح على أن تكون في مرمى رؤية المشاهد بطريقة لافتة للانتباه، وتموّن بشبكة من الإشارات والعلامات التي تؤدي دوراً بالغ الأهمية في استيعاب العرض المسرحيّ، وتمثّله، وفهم حيثياته، ولا يمكن استبعادها أو إهمالها من فعاليات استقبال المتلقي لأنّ أطروحة العرض وفكرته الجوهرية المسرحيّة ستكون ناقصة من دونها، وهو ما أفادت منه بقية الفنون الإبداعية في إطار تداخل الفنون كالسرد والشعر وغيرهما، بحيث أصبح بوسعنا الحديث عن ديكور شعريّ وديكور سرديّ وهكذا.

ويحتاج الاستخدام الديكوريّ في القصيدة الحديثة على وعي هذه الآليّة وكيفية استثمارها على النحو الصحيح لتحقيق أفضل رؤية درامية لها، إذ من دون هذا الوعي المبني على إدراك أهمية التفاعل مع الفنون الأخرى لا يمكن لهذا النوع من الاستثمار الدراميّ أن يفعل فعله في تطوير الأداء الشعريّ في القصيدة، وكلّما كانت حساسية الشاعر عالية في فهم هذه الطبيعة الشعرية جيداً انعكس هذا على فعالية استثمار أوسع وأعمق وأكثر فناً وجمالاً وقدرة على التعبير في أفضل وجه من وجوه التشكيل والأداء والتأثير.

يعكس ((الديكور الشعريّ)) ثقافة شعرية استثنائية ذات طبيعة درامية تشكيلية، تتأتى من فاعلية الفهم الجماليّ السينوغرافيّ لوظيفة الشعر التشكيلية في سياق التماثل والتداخل والتناص مع الفنون الجميلة، ففعالية الدراما داخل ميدان الشعر فعالية أصيلة وتاريخية وجمالية معروفة، إذ لا شعر من دون حساسية درامية معيّنة، في درجة معيّنة، وعلى مستوى

معيّن، وداخل إطار تفاعليّ معيّن، وحيث اعتمدت الدراما في تجلياتها وتقاناتها وآليّاتها وفعالياتها المسرحية المتعددة على جماليات التعبير الديكوريّ، فإنّ الشعر الحديث سعى إلى استلهام هذه الجماليات في أدائه اللغويّ الممسرح، إذ يشتغل الشاعر على المفردة اللغوية، والصورة الصغيرة، والنعوت ذات الطبيعة التشكيلية، ليوزّعها على مسرح القصيدة مثيراً حساسيتها السيميائية للتعبير عن رؤية معيّنة، مثلما يوزّع المخرج المسرحيّ بعض الوحدات المسرحية الماديّة على أماكن معيّنة في خشبة المسرح ويعبئها بالكثير من الإيحاء والتدليل، على النحو الذي يخدم شبكة العلاقات الدرامية في العرض المسرحيّ.

الوحدات الديكوريّة في العرض المسرحيّ تبدو وكأنها منفصلة عن سياق العرض، لكنّها ضمن فضاء العرض العام تندرج في إطار رؤية توظيفية خاصّة على المتلقي فهمها والتوصل إلى استيعاب وتمثّل علاقتها بجوهر العرض، فهي ثابتة في منطقة معينة من مناطق المسرح، وقد تتغيّر أمكنتها بين حين وآخر، وظاهرة بطريقة موحية ولافتة ومحفّزة تقترح على المتلقي رؤيتها في ربط العلاقة مع مرحلة محددة من مراحل العرض المسرحيّ، غير أنّها في الشعر لا يمكن فصلها كليّاً بهذه الطريقة الدرامية على مسرح القصيدة، لأنّ النصّ الشعريّ هو نصّ متكامل موحّد العلاقات ومنسجم الطبقات، لذا يعمد الشاعر إلى تسكين بعض المفردات أو الصور أو الوحدات الشعرية التي نرى أنها تشتغل في القصيدة ديكورياً، ويقلّل حراكها الشعريّ مع بقية أجزاء القصيدة من أجل فصلها فصلاً رمزياً عن جوّ القصيدة بحيث تبدو وكأنها وحدات شعرية خاملة، كي تتمكّن من لعب الدور الديكوريّ الموكل لها، وربما تأتي بعض القصائد المركّزة لتشتغل شغلاً ديكورياً كاملاً من بدايتها إلى نهايتها، حين نجد أنّ الكادر اللغويّ والصوريّ يتحوّل إلى وحدات ديكوريّة ذات طابع اسميّ تتوزّع على أرجاء القصيدة، وتبثّ علاماتها الديكورية التشكيلية من منطقتها وزاويتها.

الشاعر علي جعفر العلّاق شاعر مهموم بالتشكيل في معناه الواسع والعميق، إذ تبدو قصيدته وكأنها نتيجة لوعي تشكيليّ إخراجيّ واضح، من حيث الاهتمام الكبير بالمفردة داخل بنيتها البصريّة على بياض الورقة، والجملة، والصورة، فكلّ وحدة شعريّة تحظى بالأهمية المطلوبة الكبيرة داخل سياقها الخاص قبل أن تنتقل إلى سياقها العام في علاقاتها اللغوية المجاورة مع الوحدات الأخرى، وهذا النشاط الشعريّ التشكيليّ من شأنه أن يضع اعتباراً نوعياً لكل جزء من أجزاء القصيدة، على النحو الذي يعطي فرصة نوعية لتمظهر الحسّ الديكوريّ وبروزه واشتغاله بقوّة تعبيرية وتدليلية عالية.

قصيدة (عاشقان)[3] تفيد إفادة واضحة من طاقات الفعل الديكوريّ في صوغ نظامها الشعريّ التشكيليّ على مستويات متعدّدة، ويمكن معاينة عتبة العنوان (عاشقان) على أنها عتبة تشكيلية لا تخلو من حساسية ديكورية في تصوّر وجود عاشقين يقفان على مسرح القصيدة، يمكن إدراك قيمة حضورهما حين نتلقّى بعد قليل ما يُفضي إليه المتن الشعريّ من إمكانات تعبيرية وتشكيلية تعطي لشخصية العاشقين معنىً ما، وربما تسهم البداية الشعرية ـ وقد انطوت على شبكة من المفردات الديكورية ـ في رسم الفضاء الديكوريّ للقصيدة:

الغيومُ الخفيفةُ
تجرفها الريحُ صوبَ النهرْ
غابةٌ

ومساءٌ قديمٌ
فندقٌ
وغيومٌ تمسّحُ أذيالها
بالشجرْ..

الوحدات الديكورية الأساسية هنا هي (الغيومُ الخفيفةُ/غابةٌ/مساءٌ قديمٌ/فندقٌ/غيومٌ) تتوزّع زمنياً ومكانياً على مسرح القصيدة، وإذا كانت الوحدتان المكانيتان (غابةٌ/فندقٌ) قد خضعتا لمنطق ديكوريّ مجرّد من حيث وجودهما النحويّ المنكّر وعدم إسنادهما إلى نعت أو حال أو أيّ شيء آخر، فإنّ الوحدة الديكورية الأولى (الغيوم) جاءت معرّفة أولاً ومسندة إلى صفة (الخفيفة) ثانياً، وخضعت ثالثاً لتكملةٍ صورية (تجرفها الريحُ صوبَ النهرْ) تستكمل فيها معناها داخل الفضاء الدرامي الشعري العام في القصيدة، واكتفت وحدة الزمن الديكورية (مساء) بالصفة فقط (قديم)، في حين تأتي الوحدة الأخيرة (غيومٌ) مسندة إلى جملة حالية (تمسّحُ أذيالها بالشجرْ..) قد تشتغل بطريقة ديكورية موازية للوحدة الغيمية الأولى.

ثمّ ما يلبث العرض الشعريّ في القصيدة أن يبدأ بدلالة هذه الوحدات الديكورية التي لا يمكن استيعاب العرض من دون الالتفات إليها وتمثّلها وتشغيل علاماتها:

كانت الريحُ باردةً
ما تزالُ تهبُّ
فتدفعُ للنهرِ غيماً جديداً،
وسيّدةً
تتشبّثُ من هلعٍ ممتعٍ بفتاها
.....

بعد ذلك مباشرة ينقلنا الراوي إلى مجال ديكوريّ آخر يستخدم فيه وحدة ديكورية واحدة تتكرر بصيغ مختلفة:

مطرٌ فوق معطفها،
مطرٌ فوق أحلامها
مطرٌ شفتاها
.....

هذه الوحدة الديكورية هي (مطر) وقد أخذت في هذا المشهد الديكوريّ ثلاثة أوضاع هي (فوق معطفها/فوق أحلامها/شفتاها)، الوضع الأول وضع مكانيّ مادّي (معطفها)، والوضع الثاني وضع مكانيّ متخيّل (أحلامها)، والوضع الثالث وضع نعتيّ (شفتاها)، وفي كلّ وضع من هذه الأوضاع تبثّ الوحدة الديكورية علامة معيّنة ذات دلالة محدّدة، تساعدها في الإيصال الحركة الإيقاعية المتكررة للفظة (مطر) بما تنطوي عليه من حراك شعريّ ومائية شعرية وإحالة سيّابية، تنفتح جميعاً على تشكيل رؤية تدليل ذات بُعدٍ أيروتيكيّ إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الحراك الشعريّ العام في القصيدة بين الوحدات الديكورية والمتن الشعريّ.

يعقب ذلك سرد شعريّ دراميّ يواصل فيه الراوي رصد حركة العاشقين في سياق التفاعل النوعيّ مع مفردات الطبيعة، إذ إنّ مفردات الطبيعة الحيّة تمثّل مصاحباً أصيلاً

للحراك العشقيّ الذي تنهض به شخصيتا العاشقين، وتحضر الطبيعة بقوّة لتحيط الشخصيتين العاشقتين بالرعاية والاهتمام والاحتضان:

مطرٌ عالقٌ بالشجرْ
والرياحُ تهبُّ على عاشقينِ
يغيبانِ في خضرةِ الريحِ طوراً،
وطوراً
يذوبان تحت المطرْ
الرياحُ تهبُّ على الليلِ،
شوقٌ قديمٌ
يسيلُ على الصخرِ،
فوق النوافذِ، في الريحِ،
بين ثنايا الشجرْ..
المناضدُ يغسلها الليلُ،
وامرأةٌ تتلألأُ من شغفٍ
يتضوّعُ منها الشذى
ورذاذُ السهرْ..
تلك نافذةٌ البارِ
صاخبةٌ
والرياحُ تهبُّ:

ثم ما تلبث السياسة التشكيلة الشعرية في القصيدة أن تتجّه مرّة أخرى نحو وصف الفعاليات الديكورية، من أجل أن يتجسّد الديكور الشعريّ بوصفه مظهراً تشكيلياً مهيمناً ومُنتجاً داخل العمليات السردية التي تقوم بها شخصيتا العاشقين، بحيث تُظهِر الوحدات الديكورية مجالاً جمالياً وتعبيرياً أوسع وأعمق للحكاية الشعرية داخل المتن:

هنالكَ جوعٌ قديمٌ،
وكأسانِ مترعانِ،
وقنطرةٌ من حجرْ
تتصاعدُ
من حولها
ظلمةٌ
سمكٌ هائجٌ،
ونعاسٌ قديمٌ
يجيءُ مع الليلِ
ممتزجاً
بأنينِ الشجرْ...
النسيمُ

خفيفاً
يهبُّ على الفجرِ:
تحت الندى
ترتخي الآن قنطرةٌ
من حجرْ
قدحانِ
تغطيهما رغوةُ الليلِ،
جمرٌ قديمٌ،
سريرٌ
عشيقان منطفئانِ،
وحولهما قُبّةٌ
من شظايا السَهَرْ..

لتنتهي القصيدة نهاية ديكورية يذهب فيها الراوي الشعريّ إلى تكثيف آليّة الوصف الديكوريّ للوحدات الديكورية في سياقات مختلفة ومتباينة، بحسب وظيفة كلّ وحدة وقيمة حضورها وتأثيرها في توجيه الحكاية الشعرية داخل المتن، وتنطوي هذه الخاتمة الشعرية هنا على أربعة وحدات ديكورية كبرى، تنتظم داخل كلّ واحدة منها شبكة من الوحدات الديكورية الصغرى، فالوحدة الديكورية الكبرى الأولى (هنالكَ جوعٌ قديمٌ،/وكأسانِ مترعانِ،/وقنطرةٌ من حجرْ) تهتمّ بعرض وحداتها الصغرى المشبعة بالطاقة الوصفية بطريقة إجرائية واضحة وبارزة، لتأتي الوحدة الديكورية الكبرى الثانية (تتصاعدُ/من حولها/ظلمةٌ/سمكٌ هائجٌ،/ونعاسٌ قديمٌ) كي تحيط بالوحدة الأولى وتقدّم وحداتها الصغرى محروسة أيضاً بالتنكير والوصف، وعلى نحو يوازي الوحدة الأولى تشكيلياً وصورياً ودرامياً.

الوحدة الدرامية الكبرى الثالثة (يجيءُ مع الليلِ/ممتزجاً/بأنينِ الشجرْ.../النسيمُ/خفيفاً/يهبُّ على الفجرِ:) تزاوج بين الرؤية الديكورية والرؤية السرد ـ درامية، إذ تتحوّل الطبيعة إلى مسرح للحدث الشعريّ في سياقه الدراميّ الخارجيّ والداخليّ، أمّا الوحدة الدرامية الكبرى الرابعة (تحت الندى/ترتخي الآن قنطرةٌ/من حجرْ/قدحانِ/تغطيهما رغوةُ الليلِ،/جمرٌ قديمٌ،/سريرٌ/عشيقان منطفئانِ،/وحولهما قُبّةٌ/من شظايا السَهَرْ..)، فهي تستثمر الوحدات الديكورية الصغرى التي تشتغل على التفاصيل من أجل الوصول إلى نهاية حكاية العاشقين الشعرية، وقد أسهمت شبكة الوحدات الديكورية (الكبرى والصغرى) في تنوير الحدث السرد ـ دراميّ الشعريّ، وتصوير الحكاية من زوايا متعدّدة تنتهي إلى ما يُشبه الخيبة، بعد أن استنزف العاشقان طاقتهما على الحبّ وتحوّلا إلى كائنين منطفئين يغادران الطبيعة، والحكاية، ومسرح الحدث الإيروتيكيّ، والوحدات الديكورية، وكأنها خارج اللعبة.

وتكاد تنهض قصيدة (ذئاب)[4] كلياً على فعالية ديكورية تمتزج امتزاجاً مطلقاً مع طبيعة الدرامية الوصفية فيها:

ليلٌ

يتخبّطُ في دمِهِ..
كونٌ
مثلُ إناءٍ خالٍ:
لا حجرٌ يُنحتُ،
لا ضوءٌ،
لا أسطورةٌ.
لا أنثىً تحكمُ مملكةً
لا أجراسْ..
هل نسيتْ معناها
الأوّلَ؟

في المشهد الديكوريّ الأول تظهر الوحدة الديكورية الزمنية المنكّرة (ليلٌ) مقترنة بحالٍ سردية مأساوية (يتخبّطُ في دمِهِ..)، تسهم في إثارة المتلقي وهو يرصد هذه الوحدة الديكورية الموضوعة في مكان حيويّ رئيس من مسرح القصيدة، تعقبها وحدة ديكورية أخرى أوسع دلالة وأقلّ عنفاً في إثارة المتلقي (كونٌ)، مقترنة بتوصيف تشبيهيّ (مثلُ إناءٍ خالٍ:)، وتحتلّ موقعاً رئيساً ومتقدماً من مسرح القصيدة أيضاً، ثمّ تندفع إلى المشهد نفسه شبكة من الوحدات الديكورية المنفية التي تؤكّد بنفيها على الصعيد التأويليّ حضوراً ما (لا حجرٌ يُنحتُ،/لا ضوءٌ،/لا أسطورةٌ./لا أنثىً تحكمُ مملكةً/لا أجراسْ..)، على النحو الذي يبرّر نهوض السؤال الشعريّ (هل نسيتْ معناها/الأوّلَ؟) للدلالة على إشكالية الحضور والغياب لهذه الوحدات الديكورية المنفية.

أمّا المشهد الديكوريّ الثاني في القصيدة فتتمظهر فيه حُزمة من الوحدات الديكورية التي تتداخل أحياناً مع حساسية العرض الدراميّ في القصيدة:

أنهارٌ تركضُ عمياءْ
أرضٌ يذهبُ فيها العمرُ
هباءْ..
لصٌّ لا يحتاجُ الليلَ،
لغاتٌ لا تأبهُ للمعنى..
أخيلةٌ تعوي
ويباسٌ يهطلُ فوقَ
يباسْ..
ينهشُ فيها الذئبُ
الذئبَ، ويسطعُ فيها الموتُ
وحيداً:
تتعفّنُ أسماءُ
القتلى، تتعفّنُ أيّامُ
الناسْ..

تـؤدي هـذه الوحـدات الديكوريـة الكثيفـة دوراً رئيسـاً فـي عمليـة التشـكيل الشـعريّ الدراميّ، فكلّ وحدة منها وُضِعتْ في سياق تعبيريّ وتشكيليّ خاصّ، فالوحدة الديكورية الأولى (أنهارٌ) تبرز في مكان ما من مسرح القصيدة بصورة هوجاء (تركضُ عمياءْ)، تثير دلالـة الفوضـى والترويـع واللاجـدوى، والوحـدة الديكوريـة الثانيـة (أرضٌ) باتسـاع دلالتهـا وثباتها تندرج في السياق التأويليّ نفسه من حيث معنى العبث واللاجدوى (يذهبُ فيها العمرُ/هباءْ..)، ويتأكد معنى الرعب وهيمنة الفوضى في الوحدة الديكورية الثالثة ذات الطبيعة الشخصية (لصٌّ)، إذ تتشكّل رؤيته في سياق هذا التوصيف الفعليّ (لا يحتاجُ الليلَ،)، فهو لصّ في وضح النهار يمكن أن يتوازى سيميائياً ورمزياً مع الأنهار التي تركض عمياء والأرض التي لا قيمة للعمر فيها.

تتضاعف طاقة هذا المعنى السلبيّ في الوحدة الديكورية الرابعة ((لغاتٌ لا تأبهُ للمعنى..))، حين تتصدّر المشهد الديكوريّ وحدة (لغات) بحمولة دلالية غاية في السلبية والضياع والتشتّت (لا تأبهُ للمعنى..)، بحيث يتلقّاها الراصد/المتلقي في سياق متآلف مع مجموعة الوحدات الديكورية السابقة وهي تشترك في صوغ هذا البثّ السلبيّ للدلالة الصورية والذهنية معاً، وهو ما ينسجم مع بقية الوحدات الديكورية اللاحقة التي تذهب إلى تسميم الإيقاع مرّة (أخيلةٌ تعوي) وإفساد قيمته الاعتبارية، أو الإحالة على الجدب والقحط وغياب الماء (ويباسٌ يهطلُ فوقَ/يباسْ..)، أو تصوير علامة الجريمة والوحشية في أعلى درجاتها (ينهشُ فيها الذئبُ/الذئبَ، ويسطعُ فيها الموتُ)، وصولاً إلى نهوض وحدة ديكورية تختتم هذه السلسلة الفجائعية وهي تبثّ علاماتها على أجواء دراما القصيدة القاتمة والضاغطة لتعزّزها بمعنى الموت (وحيداً:/تتعفّنُ أسماءُ/القتلى، تتعفّنُ أيّامُ/الناسْ)، لتجعل من دالّ العفن للعلامات الشخصية (أسماء القتلى) والعلامات الزمنية العامة والشاملة (أيّام الناس) وسيلة سيميائية تعود دائرياً على عتبة العنوان (ذئاب)، لتأخذ من صورة العنونة الكثير من الإشارات التي تغذّي الوحدات الديكورية الكثيفة بهذا المعنى الذئبيّ عالي التداول في منطقة التلقي.

قصيدة (الخريف)[5] بعنوانها الديكوريّ الذي يحيل على فصلٍ نوعيّ من فصول السنة الأربعة، تفيد من الصفات التقليدية المعروفة له لتستثمرها في سياق التشكيل الشعريّ الديكوريّ، وهو فصل يمكن وصفه بأنّه ديكور هذه الفصول، يفصل بين الصيف والشتاء، جامعاً بين صفات الصيف وصفات الشتاء، وبين صورة الصيف وصورة الشتاء، ليتمخّض عن شكل مختلف لا بدّ من أخذه بنظر الاعتبار في أيّة محاولة جادّة لفهم أسرار الفصول، وتمظهراته الديكورية هنا تتكشّف عن شبكة من الوحدات تشتغل على مستويين ديكوريين، الأول واقعي يحيل على تجليات الفصل (الخريف) طبيعياً وبشرياً، والثاني مجازي يحيل على الصورة التخييلية الشعرية التي شكّلتها القصيدة عن موحيات (الخريف) وتمظهراته المتنوعة.

تبدأ القصيدة بصورتين ديكوريتين، الصورة الأولى صورة مجازية استعارية تلتقطها عين الرائي الشعريّ التقاطاً عميقاً:

دمٌ
أراهُ عارياً

يئنُّ في مفاصلِ الشجرْ

مركز الصورة الديكورية ومفصلها الديكوريّ المركزيّ هو (دمٌ) يؤنسن داخل رؤية الرائي الشعريّ (أراهُ عارياً)، ورؤية العري هنا هي رؤية استعارية تحصل بعد فعل الأنسنة، لأن الدم عارْ في أصله، ويتضاعف مستوى هذا العري إنسانياً بعد إضافة فعل الأنين إليه (يئنُّ في مفاصلِ الشجرْ)، على النحو الذي يتحوّل فيه إلى إنسانٍ مشكّلٍ من (دم)، وينهض بوظيفته الديكورية على هذا الأساس.

أمّا الصورة الديكورية الثانية فإنها تنتخب لمركزها الصوريّ البؤريّ دالّاً أنثوياً مشخصناً منكّراً (امرأة)، تتجسّد حساسيتها الديكورية من طبيعة الحال المأساوية التي تلفت انتباه المتلقي في وضعها هذا على مسرح القصيدة:

وامرأةٌ تبحثُ في رمادها
عن جسدٍ منكسرٍ
وعن ينابيعَ
بلا غيمٍ، وعن بقايا
من
حرائقِ
الثمرْ..

إنّ الصورة الديكورية للـ (مرأة) تتمظهر في شاشة التلقي وتتكوّن دلالتها في سياق فعالية البحث المأساوي التي تنهض بها (تبحثُ في رمادها)، والرماد هنا هو جزء من الصورة المرافقة الظاهرة لعين التلقي مع صورة المرأة، وهو الذي يفسّر بما يحمله من دلالات كامنة سُبُل هذا البحث وموضوعاته وقضاياه، فالبحث الأول (عن جسدٍ منكسرٍ) ينتج صورة مرئية تتلاءم مع الظهير الصوريّ لها (البحث في الرماد)، والبحث الثاني (وعن ينابيعَ/بلا غيمٍ) ينتج صورة تحيل على علامة الجدب واليباس المنسجم مع الصورة السابقة ومع الظهير الصوري أيضاً، والبحث الثالث (عن بقايا/من/حرائقِ/الثمرْ..) ينتج صورة رمادية صرف، لتحتشد كلّ هذه الصور حول المركز الديكوريّ البؤريّ (مرأة) كي تؤّلف صورة موازية للصورة الديكورية الأولى، وتعلي من حساسية العلامة الديكورية العنوانية (الخريف) بطابعها السلبيّ وهو يحيل على الموت أكثر ممّا يحيل على الحياة.

ومن ثمّ تنبثق إشارة القصيدة في خاتمتها لتتكشّف عن فضاء ديكوريّ شعريّ يتّسع ليشمل الحياة كلّها، بما تنطوي عليه من حيوية ومغامرة وجموح وتألق وإيروتيكية، ويسعى الراوي الشعريّ إلى استخدام اسم الإشارة (هذا الخريفُ) ليوجّه قراءة المتلقي البصريّة والذهنية نحو الموضوع الشعريّ، داعياً المتلقي إلى تفحّص مفرداته الديكورية التي لا يمكن تلقيه من دونها، وفاتحاً الصورة على مختلف أوجهها وطبقاتها وطيّاتها وزواياها:

هذا الخريفُ
شاحباً
يحملُ في قميصهِ المشتعلِ:
النساءَ،
والخيولَ،

والمطرْ
كان الخريفُ
شاحباً،
وشاحباً
كان دمُ الشجرْ.

إنّ خصائص الصورة الشعرية الديكورية وتجلياتها في هذا الرسم البانورامي المؤنسن (هذا الخريفُ/شاحباً)، تكتسب أهميتها الصورية اللافتة من انفتاحها الجسديّ (يحملُ في قميصهِ المشتعلِ:) على ثلاثة دوال فيها من الثراء والغني الصوريّ والدلاليّ الجماليّ والثقافيّ ما يجعلها واسعة سعة الحياة (النساءَ،/والخيولَ،/والمطرْ)، على النحو الذي تتشكّل بانوراما ديكورية للصورة تتخصّب بالمعنى والقيمة والرؤية، بحيث تُغلق ستارة مسرح القصيدة على صورة يرسمها الراوي الشعريّ من خارج دراما القصيدة (كان الخريفُ/شاحباً،/وشاحباً/كان دمُ الشجرْ.)، كي يدمج حركية الدوال في سياق دلاليّ واحد ومشترك مستمدّ من معنى الخريف العام والشحوب والشحوب ودم الشجر، من أجل تكبير صورة الخريف لتشمل كامل الرؤية.

تستثمر قصيدة (قرية)[6] إمكانات الديكور الشعريّ ابتداءً من عتبة العنوان أيضاً، فالعنوان (قرية) هو عنوان مكانيّ توصيفيّ محدّد ضمن سياقات مرجعية معروفة ومُتفق عليها تقريباً، فهي على الصعيد الديكوريّ يمكن أن تتماثل في الذهن العام للتلقّي في نموذج واحد قد لا يحصل فيه الكثير من الاختلاف في درجة التلقّي:

أقطرةٌ
من ذهبٍ
في قدحٍ من طين؟
بل رجلٌ وامرأتانِ..
بل ثلاثٌ..
جئنَ من آخرِ ما في العمرِ
من بقيّتِهِ، أو جئنَ
من بداية الحنين

العنوان (قرية) هو مسرح العمليات الشعرية في القصيدة، وقد جاء بصورة منكّرة مفردة إمعاناً في تحديد صورة المسرح أمام بصر التلقّي، وهو مسرح مكانيّ يحيل على مفردات محدودة قد لا يختلف عليها اثنان، وهذا من شأنه أن يساوي حظوظ المتلقين للعرض الشعريّ القادم الذي يحمله متن القصيدة، ولاسيّما في البداية الاستفهامية التي تحيل على رصد الموجودات المرئية على مسرح القصيدة (أقطرةٌ/من ذهبٍ/في قدحٍ من طين؟)، فالممثل الممسرح للحدث الشعريّ في صورته العنوانية (قرية) على الصعيد الديكوريّ هو (قدحٍ من طين) يحتوي على (قطرة من ذهب)، وهو مصغّر سيميائيّ لصورة القرية الشعرية، لكنّ الراوي الشعريّ بمجرّد إتمام هذا السؤال عن هذه الصورة المحتملة للقرية، ما يلبث أن يستدرك بصورة ديكورية أخرى يرجّحها على الصورة الأولى، بحيث تبقى الصورة الديكورية الأولى معلّقة في ذهن التلقي وماثلة أمام بصر القراءة الدرامية للمشهد الشعريّ.

الصورة الديكورية الثانية هي صورة تشخيصية تتكوّن أولاً من (رجلٌ وامرأتانِ..)، يكوّنان في المشهد الشعري صورة القرية، أو ديكور الحدث الشعريّ، لكنّ الراوي سرعان ما يستدرك مرة أخرى بعد تركيز الرؤية أكثر في الصورة الديكورية ليجد أنّ الصورة التشخيصية نفسها مكوّنة من رجل و (ثلاثٌ..) نساء، وهذه الصورة الديكورية النهائية تحتوي مجموعة من المكملات الصورية التي تحكي قصتها (جئنَ من آخرِ ما في العمرِ/من بقيّةِ، أو جئنَ/من بداية الحنين)، إذ تجمع في نقطة انطلاقها نحو مركز الصورة وبؤريتها بين (آخرِ ما في العمرِ/من بقيّةِ) وبين (بداية الحنين)، على نحو طباقيّ جدليّ، يجعل من (قرية) وهي تعتلي عتبة العنوان وتستثير طاقة التلقي البصرية لاستيعاب الشحنة الدرامية الديكورية في المكان، صورة تتعدّى فكرة المكان التقليدية لتشمل الزمن والرؤية والحدث والشخصية، تجتمع كلّها في منظر ديكوريّ يحتلّ زاوية مهمة من زوايا مسرح القصيدة.

ثمّة قصائد أخرى كثيرة يمكن معاينتها على هذا الأساس الجماليّ الدراميّ في قصائد العلّاق، فالوعي الدراميّ عند الشاعر وعي نافذ ومتمظهر وأصيل، لا ينبع من الرغبة المجرّدة في تفعيل الطاقة الشعرية في قصيدته داخل رؤية درامية مصنوعة، بل يتمثّل حساسية عالية في استيعاب الخارج الشعريّ وتمثّل معطياته، والانغماس في الداخل الشعريّ وتعزيز قدراته الذاتية الخصبة، وفتح الخارج الشعريّ على الداخل الشعريّ في تلاحم شعريّ يستجيب لحرارة الموقف ودراميته وحساسيته بأعلى درجات العفوية الثرية، على النحو الذي يؤسس لدراما شعرية بعيدة عن الصنعة من جهة، ومشحونة من جهة أخرى بوعي اللحظة الشعرية ودفقها وألقها وغيمها الكثيف وهو ينذر بمطرٍ غزير.

الكاميرا الشعريّة

بما أنّ الصورة الشعريّة هي مادة القصيدة الأساس من حيث التشكيل البصريّ والمتخيّل في منطقة التلقي، فإنّ تطورها وانفتاحها على مساحات ونشاطات وتمثّلات جديدة هو عنوان تطوّر الشاعر على صعيد التشكيل، وحين يتمكّن الشاعر من أسرار الصنعة الصوريّة يحقّ له أن يمتلك الكاميرا الشعريّة الخاصّة به ليحرث بعدساتها ما يحلو له من اللحظات الاستثنائية للحراك الشعريّ الخاطف في أرض القصيدة وسمائها، والشاعر العلّاق مصوّر باهر لا يكتفي بالتقاط الصورة من الحياة أو الطبيعة أو المخيّلة، بل يُعبّئها بالمزيد من الرؤى الشعرية كي تكون جديرة بالمثول في حضرة الشعر العظيم، فكاميرته الشعريّة لا تتوقّف عن الرصد والتسجيل والتصوير والالتقاط والتمثيل في جهات الأرض كلّها.

يعمل اشتغال الكاميرا الشعرية على نقل القصيدة من مساحة الكلام اللفظيّ إلى مساحة الشاشة المرئية، ومن التلقي الذهنيّ المتخيّل إلى التلقي البصريّ المرئيّ، وبذلك تذهب القصيدة نحو استثمار طاقات السينما وآليّاتها وصولاً إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة المفلمنة))، تلك ((القصيدة التي تستعير تقانات الفنّ السينمائيّ وآليّاته، ولاسيما ـ المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوريّ وإيحاء الصورة وآليّة تكبير الجزئيات والتفاصيل ـ))[7]، حيث يفيد الشاعر من معرفته في عمل كاميرا التصوير السينمائيّ كي يوظّفها في عمله الشعريّ، من أجل أن ينمّي الحسّ الفنيّ الجماليّ داخل بؤر التشكيل الشعريّ، ويحوّل الصورة الشعرية من أسلوبها التعبيريّ التقليديّ في العرض المحدّد

لمكوناتها إلى أسلوب جديد يأخذ بحساسية الحراك الجماليّ المتعدّد والمتطوّر للصورة، إذ تظهر فاعلية الكاميرا في تصوير المشهد الشعريّ من مختلف زواياه وعدم الاكتفاء بزاوية واحدة، فضلاً عن السعي إلى استظهار طبقات الصورة بالعرض المباشر أو الإيحاء، وتحريض العين الباصرة بمعية الرؤية الذهنية على التفاعل مع الصورة الشعرية في سياق تشغيل الحواس المعنيّة في عملية التلقي والاستقبال.

الشاعر علي جعفر العلّاق شاعر مهموم بالتشكيل في منظوره الجماليّ والثقافيّ على نحو عميق وأصيل وحيويّ، ولعلّ من أبرز مظاهر هذا الهمّ عنده هو الاهتمام والعناية بالصورة وطريقة التقاطها ورسمها وبنائها العِماريّ، وسنقارب هنا مجموعة من قصائده التي خضعت في طريقة بنائها لعمل كاميرا الراوي الشعريّ بحساسيتها العالية، على النحو الذي يكشف عن وعي الشاعر بضرورة المعرفة السينمائية وخطورتها داخل المعرفة الشعرية، والكيفية التي تمكّن الشاعر فيها من تشغيل معرفته السينمائية داخل سياق التأليف الشعريّ، وإخضاع اللغة الشعرية بوصفها أداة تعبيرية ذهنية لحساسية تصويرية قابلة للتلقي البصري المتصوّر، إذ يسعى المتلقي إلى متابعة عدسة الكاميرا الشعرية وهي تلاحق الحدث الشعريّ وتصوّره في مراحل تكوينه كلّها، فتكتسب اللغة الشعرية قدرة مضافة على تصوير الحدث الشعريّ في حراكه الدائم والمستمرّ داخل القصيدة، فتتجاوز دورها الإبلاغي المعروف في تراثنا الشعريّ والقائم على السماع والإصغاء والتأمل إلى الدور الفرجويّ المُشاهَد، حين يحرّض النصُّ القارئَ على تشكيل الصورة الشعرية بصريّاً والتعامل مع النصّ بوصفه شاشة عرض لمصوّرات شعرية أكثر منه رسالة لغوية تعبيرية لتوصيل الفكرة.

قصيدة (عكّاز في الريح)[8] المهداة (إلى رشدي العامل) تشتغل منذ عتبة عنوانها على حساسية التصوير الثابت المتحرّك، فدال (العكاز) دالّ ثابتٌ يخضع في صورة العنونة لحركة (الريح) المحتملة كي يخرج من الثبات إلى الحركة، ويحقق هذا الجدل المتناسب في التشكيل الصوريّ بين الثابت والمتحرّك، وربما تكون عتبة الإهداء (إلى رشدي العامل) المجرّدة من أيّة ملحقات أسلوبية وتعبيرية شعرية، قادرة على أن تذهب إلى الشخصية المهداة إليها بطريقة تصويرية تستدعي صورة الشاعر المعروفة لدى من يعرفها شخصيّاً، والمتخيّلة المتصوّرة لمن لا يعرفها شخصياً.

بمعنى أنّ الصورة الشخصية الطالعة من مثابة الاسم، وهي تتحلّى بكون هذه الشخصية شخصية شاعرة لا تخفى بالتأكيد على أحد، فرشدي العامل شاعر عراقيّ معروف من الجيل الذي أعقب جيل الروّاد بقليل، فلم يُحسب جيليّاً عليهم ولم يحسب على جيل الستينيات الذي كوّن لنفسه كاريزما شعرية خاصة لا تسمح لرشدي العامل (ومن اندرج داخل هذا الفضاء الشعريّ العراقيّ مثل سعدي يوسف ومحمود البريكان ويوسف الصائغ، حيث سمّوا عند البعض بجيل الخمسينيات، ووسمهم البعض بالجيل الضائع) بالانتماء إليها، ولا بدّ لهذه الصورة أن تحضر في المرمى البصريّ للقراءة وهي تتولّى رصد عتبة الإهداء والسعي إلى تأويلها، على النحو الذي تنفتح القراءة فيها على آليّة التصوير أكثر من أيّ شيء آخر.

تتجّه كاميرا المصوّر أولاً باتجاه الطبيعة بوصفها الظهير البانورامي للمشهد الشعريّ العام الذي تبنيه القصيدة، لتلتقط التقاطةً استثنائيةً لا يمكن أن ينجح في التقاطها إلّا مصوّر باهر وحاذق وخبير وحسّاس وشاعر:

يتكسّرُ في الريحِ
لونُ الشجرْ،

إنّ صورة تكسّر لون الشجر في حركة الريح صورة نوعية فريدة ذات طبيعة لحظويّة، وهي تنهض على ضبط حركة الريح في مسارٍ تصويريّ محدّد كي تتمكّن عدسة الكاميرا من تصوير اللحظة الخاطفة التي يتموّج فيها لون الشجر متكسّراً على طبقات الريح، وهذه الاستثنائية في اللقطة الشعرية توحي بحساسية الجمال العفويّ الذي تصنعه الطبيعة، وهو ما يمكن أن يتعلّمه البشر على سبيل الاستمتاع والتجريب والإيمان بقوّة الطبيعة وسحرها، ولا شكّ في أنّ هذه البداية النوعية في حركة التشكيل التصويريّ تنبئ بحصول الطبيعة على قدرٍ كبيرٍ من اهتمام الكاميرا الشعرية وهي تمضي في تصوير الحراك البشريّ في القصيدة.

ثمّة لقطة ثانية موازية للّقطة الأولى لكنّ كاميرا المصوّر تتجّه هذه المرّة إلى الداخل البشريّ لتصوّر الحراك الروحي الموازي للحراك الطبيعيّ:

يتكسّرُ
في الروحِ ماءُ جميلٌ،
وتخضرُّ
أسئلةٌ
من حجرْ..

الانتقال التصويريّ من ((الريح)) إلى ((الروح)) يخضع أولاً لنوع من التجانس الإيقاعيّ الناقص، إذ تُستبدل بـ (الياء) التي تتوسّط (ريح) وتفصل بين رائها وحائها (الواو) وهي تتوسط (روح) بين رائها وحائها أيضاً، فيتحوّل التصوير من المجال الطبيعيّ الخارجيّ إلى المجال الإنسانيّ الداخليّ، وبهذا تحقق الكاميرا الشعرية قوّة نفاذها في الأشياء من دون التقيّد بالحواجز والمصدّات والمعيقات، فهي كاميرا شعرية لها القدرة على تصوير الواقعيّ المرئيّ المباشر، مثلما بوسعها تصوير الرمزيّ المتخيّل الخفيّ، فهي تلتقط هنا لحظة تكسّر الماء الجميل في الروح، مثلما يتكسّر لون الشجر في الريح، وعلى نحوٍ متوازٍ أيضاً، وإذا كان تكسّر لون الشجر في الريح لا ينتج سوى جمال الصورة وفرادتها، فإنّ تكسّر الماء الجميل في الروح ينتج صورة مُلحَقة هي ((وتخضرُّ/أسئلةٌ/من حجرْ..))، حيث ينفتح الحراك الشعريّ التصويريّ على حياة مغايرة تحوّل أسئلة الجماد المقفلة (حجر) إلى أسئلة مفتوحة على الخضرة والطبيعة، لتكون حبلى بالإجابات الخصبة الثرية المُنتِجة.

أمّا اللقطة الثالثة التي تشتغل في توازٍ ثلاثيّ مع اللقطتين السابقتين فإنّ كاميرا التصوير الشعريّ تتجّه نحو الزمن في مفصل طبيعيّ من مفاصله، لتلتقط عدسة الكاميرا زاوية تصويرية حادّة في لحظة خاصّة لا تتكرّر كثيراً:

يتكسّرُ في الليلِ
أفقٌ جريحٌ

الصورة المُلتقَطة تستخدم عدسة شعرية ضوئية لتصوير حالة يتداخل فيها الطبيعيّ الماديّ بالذهنيّ المتخيّل، فدال الأفق هو دال طبيعيّ يتلاءم مع دال الليل وثمّة تفاهمات تشكيلية عديدة بينهما على المستوى الطبيعيّ المُدرك، غير أنّ الصفة التي يأخذها (أفق) ميداناً شعرياً للعمل تحت سلطة الكاميرا تنزاح بالصورة نحو مجال رمزيّ مجازيّ مفتوح، ليكون تكسّره في الليل صورة تبدأ طبيعيةً، وتنتهي مجازية، على النحو الذي تشتغل كاميرا الراوي الشعريّ فيه من أجل تصوير الحال الشعرية على أكثر من محور، لتكمل دراما التشكيل الصوريّ الذي تؤلّفه اللقطات الثلاث وقد استوعبتها حركة الكاميرا وتكوّنت شعرياً داخل مجال تصويرها.

بعد هذا التصوير البانوراميّ للمحيط الشعريّ وهو يفتح بؤرة القصيدة المركزية (صورة المُهدى إليه المقترحة)، تشرع كاميرا المصوّر الشعريّ بالتوجّه نحو البؤرة الشعرية كي تصوّرها من زوايا مختلفة متاحة، وهذه الزوايا هي زوايا درامية تكوينية تعكس واقع الصورة الطبيعية، ورؤية المصوّر لها (شعرياً وإنسانياً)، وتتسلّط كاميرا التصوير على الموضوع بتجلياته الطبيعة والتاريخية والرؤيوية:

شاعرٌ
يتقدّمُ أوجاعنا،
ضوءُ عكّازه
مهرةٌ،
وذراعاهُ
ليلٌ فسيحْ

تتجّه عدسة الكاميرا مباشرة إلى الصفة (شاعرٌ)، وهي تحيل على شاعر بعينه هو (رشدي العامل) بدلالة عتبة الإهداء، ثم تنحرف الكاميرا باتجاه تصوير حالة شعرية فضائية يكون هذا الشاعر فيها قائداً لرهط الشعراء في أوجاعهم (يتقدّمُ أوجاعنا)، وهو ربط تصويريّ بين الشاعر والراوي المصوّر وجماعة الشعراء المنتمين لهذا الحقل، وهذه اللقطة تصعّب من مهمة الكاميرا لأنّ حالة التصوير تتجاوز الفعالية التصويرية المجرّدة حين يكون المصوّر جزءاً من حركة المصوّرات التي تخضع للتصوير، وهي حالة شعرية تضاعف من طاقة التصوير وتعقّد الفعل التصويري وتفتحه على آفاق فنية وجمالية جديدة.

بعد اطمئنان الكاميرا على تحقيق أكبر قدر ممكن من الهيمنة على مقدّرات الموضوع التي انشغلت بتصويره، اتجهت بحرية أكبر إلى البؤرة المركزية لتتولّى تصويرها من الجهات كلّها تصويراً واقعياً وتخييلياً، فبدأت بالعكاز بوصفه المهيمنة الصورية الأولى في عتبة العنوان، لكنّها ذهبت إلى تصوير ضوئه (ضوءُ عكّازه) مشبّهة إيّاه بـ (مهرةٌ،) لفرط طراوته وخفّته وشبابه وقوّ ' انتشاره، وتصوير (ذراعاه) بعد إخضاعهما لتصوير تشبيهيّ محدّد (ليلٌ فسيحْ) لفرط امتدادهما وانفتاحهما وحيويتهما، على النحو الذي يتحوّل فيه عكّاز الشاعر إلى موازٍ تصويريّ للشاعر نفسه في مواجهة بين شخصين أحدهما شاعر يحمله العكّاز، والآخر عكّاز يحمل الشاعر، وبطريقة تحقّق أعلى قدرٍ ممكن من التماهي والجدل.

ترتدّ الكاميرا إلى الوراء لتقوم بمهمة الملاحقة التصويرية من الخلف للشخصية موضوع التصوير، والكاميرا هنا لا تصوّر الشخصية فقط، بل تصوّر كلّ ما يحيط بها من شخصيات مرافقة ـ بضمنها ـ شخصية حامل الكاميرا:

يتقدّمنا
صوبَ نشوتهِ المدلهمّةِ،
منكسراً،
ساطعاً،

ولعلّ فضاء الفعل (يتقدّمنا) يشير إلى هذه الجمعيّة في تشكيل الصورة التي تنجزها حركة الكاميرا الشعرية، وهي تتجّه نحو تصوير الشخصية في حالة نوعية من حالاتها (صوبَ نشوتهِ المدلهمّةِ،)، كي تلتقط منها صورتين متضادّتين، الأولى (منكسراً،) بدلالة العكّاز وما يحيط من ملامح منكسرة في حركة الجسد وفاعليته، والثانية (ساطعاً،) بدلالة النشوة المدلهّمة وهي تحيل على الشعر الذي لا ينكسر أبداً.

وتنتهي كاميرا التصوير الشعريّ إلى السؤال الشعريّ الاختتاميّ عن المصير، مصير الشخصية التي لم يتبقَّ منها بحسب مصوّرات الكاميرا سوى أشعّتها، وهي تبحث عن مصير أخير تجمع شملها لتستقرّ فيه:

من سيجمعُ شملَ أشعّتهِ:
جسدٌ يابسٌ،
أم ضريحْ؟

فليس ثمّة حيز بوسعه جمع شمل هذه الأشعة سوى (جسدٌ يابسٌ،)، لا يمكنه الصمود طويلاً أمام ماء الحياة وفيضها، أو (ضريحْ؟) يؤول إليه الجسد اليابس وهو يختزن الأشعة الشعرية من أجل أن تحكي حكاية الشخصية وعكّازها، وكلّ ما يتعلّق بها من حيثيات وملحقات وظلال، ليبقى العكّاز الشامخ في الريح دليلاً على أشعّة شعرية ضارية يكتنزها جسد يابس يضمّه ضريح داخل فضاء السؤال الممتدّ على طبقات القصيدة.

الكاميرا الشعرية في قصيدة (غيم)[9] تشتغل اشتغالاً إشارياً تحرّض فيه المتلقين على النظر إلى المشهد المصوّر:

ها هو الغيم:
يجمعُ أطرافَه،
يتراكمُ مكتئباً،
ساحباً
خلفَه
عَ
رَ
ب
ا
تِ المطرْ
فتشمُّ الطيورُ

تأوّهَهُ،
ويشمُّ صداهُ
الشجرْ...

عنوان القصيدة (غيم) يمثّل لقطة ثابتة ـ متحرّكة قابلة لأن تصوّرها عين الكاميرا الشعرية، وهي تمثّل ظهيراً صورياً للمتن الشعريّ العامل تحت سلطتها، فتنطلق البداية (ها هو الغيم) انطلاقة إشارية نحو الصورة المنحدرة من عتبة العنوان، ثمّ تشرع الكاميرا بتصوير المشهد الغيميّ التشخيصيّ المؤنسن وهو يؤلّف صورته الطبيعية التي تلتقطها عين الكاميرا بدقة ومعرفة وحساسية شعرية عالية (يجمعُ أطرافَه،/يتراكمُ مكتئباً،/ساحباً/خلفَه/ع/ر/ب/ا/تِ المطرْ)، إذ يتحوّل الغيم إلى شيخ حكيم مهموم بتوزيع بضاعته المجانية من المطر بلا حساب، وتتمتّع الصورة بأعلى درجات الاختزال والتكثيف (النحتيّ) حيث تعمل الكاميرا الشعرية عمل النحّات في ضبط حدود الصورة إلى أقصى حدّ ممكن، على النحو الذي تصل فيه إلى حالة من الاكتمال التصويري الذي لا يحتاج أيّة مكمّلات.

لذا فإنّ الكاميرا الشعرية تنتقل إلى مشهد مقارِب لهذا المشهد المركزيّ تصوّر فيه تأثيره على المحيط الصوريّ الطبيعيّ، فتصوّر أولاً استجابة الطيور للفاعل الصوريّ المركزيّ (الغيم) وقد تمظهر في صورة الشيخ الحكيم صانع المطر وحامله، وتكون استجابة الطيور استجابة شميّة للصوت (فتشمُّ الطيورُ/تأوّهَهُ،)، وتصوّر ثانياً استجابة الشجر الشميّة لصدى الصوت (ويشمُّ صداهُ/الشجرْ...)، لتبلغ عين الكاميرا أدقّ مرحلة من مراحل طاقتها التصويرية حين تلتقط حركة الحواس داخل جوهر الصورة الأصل.

أمّا في قصيدة (مئذنة)[10] فإنّ الراوي المصوّر يتدخّل في تصوير المشهد المكانيّ المُعلن في عتبة العنوان، ويستخدم كاميرا مخيلته لتصوير الطبقة الخفيّة من طبقات الصورة، وهو يؤنسنها أيضاً ويفتح محتواها الصوريّ السيميائيّ على فضاءات قريبة وبعيدة، حاضرة وغائبة، واقعة ومحتملة، آنيّة ومستقبلية:

تتمايلُ
من نشوةٍ..
هكذا أتخيّلُها:
حجرٌ يتشرّبُ
رائحةَ الفجرِ،
أو همهماتِ المصلّينَ،
تهمسُ،
والغيمُ يسندُ
قامتَها:
لم أعدْ قادرةْ،
شدّني،
شدّني
للنهاياتِ، يا مطرَ

الآخرةْ...

تبدأ القصيدة بداية تصويرية مثيرة تحيل بدلالة العنونة (مئذنة) على فضاء صوفيّ (تتمايلُ

من نشوةٍ..)، تلتقط فيه عين الكاميرا اللحظة الحركية (تتمايلُ) والانفعال الذي يتمظهر فيه الجسد (من نشوةٍ..)، بمعية التدخّل القصديّ اللافت للمصوّر (هكذا أتخيّلُها)، إذ يشير إلى حضور مخيّلته في التصوير الحرّ الذاتيّ وهو ينفتح على التفاصيل الصورية، وتفاصيل التفاصيل، خارجياً وداخلياً.

اللقطة الأولى التي تصوّرها عين الكاميرا للمئذنة لقطة خارجية تتضمّن تخييلاً نوعياً لمضمونها وطبيعة تكوينها (حجرٌ يتشرّبُ/رائحةَ الفجرِ،/أو همهماتِ المصلّينَ،)، تتركّز عين الكاميرا في هذه اللقطة على الشكل الخارجيّ (حجرٌ)، لكنّ هذا الشكل الخارجيّ الأوّليّ يشحذ عمل الحواس ليوحّدها داخل مضمون الصورة، تبدأ بالفعل (يتشرّب) في إحالة جانبية على حاسّة التذوّق، ثمّ (رائحة الفجر) في إحالة على حاسّة الشمّ، و (همهماتِ المصلّينَ) في إحالة على حاسّة الصوت بدرجته الدنيا، على النحو الذي يمنح الصورة (مئذنة) قدرة داخلية فذّة على الإيحاء المشتبك في سياق تداخل عمل الحواس.

اللقطة الثانية لقطة حكائية درامية تلتقط التقاطة حركية خارجية أولاً مشفوعة بإطلاق صوتها في درجة دنيا من درجاته محتمياً بالطبيعة (تهمسُ،/والغيمُ يسندُ/قامتَها)، لينبثق هذا الصوت ـ الهمس من داخل الصورة (لم أعدْ قادرةْ، /شدّني،/شدّني/للنهاياتِ، يا مطرَ/الآخرةْ...)، كي لا تتوقّف الكاميرا عن حدود تصوير المظاهر الخارجية القابلة للتصوير، بل تنفتح على تصوير الحساسيات الداخلية غير القابلة للتصوير.

قصيدة (شجرة)[11] توازي على مستوى عتبة العنونة قصيدة (مئذنة) من حيث الشكل العموديّ القائم القابل للتصوير، وإذا كانت فعالية التصوير الشعري الذي اشتغلت عليه الكاميرا في قصيدة (مئذنة) اجتهدت في تصوير المعنى داخل الشكل الصوريّ، فإنّ هذه الفعالية في تصوير (شجرة) ستنشغل في استحداث سياق تصويريّ آخر، تتدخّل فيه شخصية مضافة إلى دراما الحدث الشعريّ في المشهد التصويريّ:

سقطتْ
فجأةً
شجرةْ..
ارتطمتْ بالهواءْ
جرحتْ ظلّها
مرّتينْ..
غطّتِ امرأةٌ بحفيفِ أنوثتها
جسدَ الشجرةْ..
ودنا الحقلُ من لهفةِ
القبّرةْ
فاتحاً ليديها اليدينْ:
ـ أهذا شذا التوتِ

أم أنّ هذا دمُ العاشقينْ..؟

اللقطة الأولى التي تصوّرها عين الكاميرا هي لقطة طبيعية تنشغل بالمظهر الخارجيّ المرئيّ (سقطتْ/فجأةً/شجرةْ../ارتطمتْ بالهواءْ)، وهي لقطة تقليدية تحدث كثيراً أمام بصر الرائين في حضن الطبيعة، لكنّ اللقطة الثانية الطالعة من رحمِ اللقطة الأولى (جرحتْ ظلّها/مرّتينْ..) تؤنسن الشجرة وتؤنسن ظلّها دفعة واحدة، وتستخدم الفعل (جرحت) من أجل تكبير صورة السقوط والارتطام بالهواء، فنقلت الصورة من سياقها الطبيعيّ التقليديّ إلى سياقها المتخيّل المنزاح نحو أفق صوريّ جديد، غير أنّ الشخصية التي ما تلبث أن تدخل ميدان الحدث الشعريّ وتلتقطها عين الكاميرا الشعرية عن كثب، تسهم إسهاماً فاعلاً في تنوير الصورة الشعرية المُلتقَطة (غطّتِ امرأةٌ بحفيفِ أنوثتها/جسدَ الشجرةْ..)، إذ تتجلّى الصورة بحسّ إيروتيكيّ متجلٍّ ومتمظهرٍ ومحفوف بالجمال والرومانسية والرعاية العاطفية والأمومية، تصنعه شبكة الدوال (امرأة/حفيف/أنوثتها/جسد/الشجرة)، فكلّ دوال الصورة بحراكها التشكيليّ السينمائيّ اللافت إخراجياً تنفتح على أقصى حساسيتها التصويرية لتجعل من الـ (شجرة) بقامتها وهيبتها وأنوثتها المركز الصوريّ الأساس لحركة الكاميرا.

تتوازى معها صورة أخرى لا تخلو من حساسية إيروتيكية تصنعها شخصيات شعرية أخرى مؤنسنة ومشخصنة (ودنا الحقلُ من لهفةِ/القبّرةْ/فاتحاً ليديها اليدينْ:)، فالحقل المذكّر بدنوّه المقصود من القبّرة الأنثى وهي تتمظهر بلهفتها نحو دنوّ الحقل منها، يعبّر عن نيّته الإيروتيكية في حراكه الحسيّ (فاتحاً ليديها اليدينْ:)، وهو يختتم الصورة بتساؤل استفهاميّ ينشطر على شطرين (ـ أهذا شذا التوتِ/أم أنّ هذا دمُ العاشقينْ..؟)، على النحو الذي يتداخل فيه المعطى الصوريّ تحت ضغط تسلّط عين الكاميرا بين البُعد الشمّيّ (شذا التوت) والبُعد البصريّ (دم العاشقين) في تشكيل صوريّ ملتحم، يجعل من (شجرة) النكرة في عتبة العنوان معرفةً في متن القصيدة تلتقطها عين الكاميرا من الخارج والداخل في آن.

تتألّق عين الكاميرا في قصيدة (قطرة ضوء)[12] حين ترصد الموضوع الشعريّ الصوريّ المعلّق في عتبة العنوان داخل أقلّ حيّز زمكانيّ ممكن، فـ (قطرة ضوء) يصعُب التقاطها إلّا بكاميرا شعرية ذات كفاءة عالية لأنّها سرعان ما تغيب وينفرط محتواها الصوريّ ويتلاشى، لذا تشتغل عين الكاميرا هنا بأقصى طاقتها الإنتاجية ساعية إلى ضبط اللقطة الصورية وهي تتجلّى في المتن الشعري في القصيدة على أنحاء مختلفة:

ثوبُها
لم يزلْ دافئاً
فوق مشجبهِ..
وعلى الأفقِ ثمّ
مساءٌ مطيرْ..
قطرةُ الضوءِ دافئةٌ
بين غصنينِ
والنسرُ يرقبها،
عائداً من صحاراهُ..
كان يجفّفُ ذاكرةَ الريشِ

من تعبٍ..
من بقايا نهارٍ
كسيرْ..
يكمنُ الضوءُ في برعمٍ
هائجٍ..
وعلى مخلبِ النسرِ..
يرقبها، قطرةَ الضوءِ، هائجةً:
أيُّ عُريٍ وفيرٍ..
أيّ ضوء: سيندلعُ الآن
ما بين غصنينِ:
هذا هو الليلُ نديانُ
ملءَ الحديقةِ..
هذا هو النوم يلهثُ عريانَ
ملء السريرْ..

عين الكاميرا ترصد الحراك الصوريّ في المتن الشعريّ داخل مستويين: الأوّل هو المستوى الخارجيّ الكليّ وهو يحيط بالصورة السردية التي يتحّكم الراوي الشعريّ بسرد حكايتها من باطن شبكة من التفاصيل، والثاني هو المستوى التفاصيليّ وهو يقطع الصورة الكلية على صور صغيرة متنوعة تخضع لقوّة عين الكاميرا ونفاذها ورصدها المُخترِق للأشياء، إلى وفق آليّة تصويرية تعمل بثنائية لا تفقد التوازن والتناسق بين عالم الصورة الحاوية الكبرى وعوالم الصور الجزئية المحتواة، بكلّ ما تنطوي عليه حساسية التداخل من ألفة وتفاعل.

الصور الجزئية الصغيرة صور ضاجّة بالثراء الصوريّ والاحتشاد الدلاليّ، ويمكن رصدها وهي تخضع لتصوير الكاميرا على النحو الآتي، الصورة الأولى (ثوبُها/لم يزلْ دافئاً/فوق مشجبهِ..) ترصد غلاف قطرة الضوء بكلّ ما يحويه من دلالة أنثوية (ثوبها) ذات معنى إيروتيكيّ (دافئاً) معلّق بانتظار الفعل القادم (فوق مشجبهِ)، تعقبها صورة أخرى خارجية منفتحة على الطبيعة (وعلى الأفقِ ثمّ/مساءٌ مطيرْ..)، ومن ثمّ ليسهل على عين الكاميرا رصد قطرة الضوء الدافئة بين الصورتين (قطرةُ الضوءِ دافئةٌ/بين غصنينِ).

يدخل فاعل صوريّ جديد هو النسر (النسرُ يرقبها،/عائداً من صحاراهُ../كان يجفّفُ ذاكرةَ الريشِ/من تعبٍ../من بقايا نهارٍ/كسيرْ..) بوصفه رائياً ومراقباً، يحاول الاستعانة بقطرة الضوء كي تلهمه القدرة على تجاوز أزمته والخروج من محنته وانكساره، إذ هي تمثّل مخلّصاً مجازياً لا يكتفي باستلهام معطياتها الصورية بل يسعى إلى الدخول معها في مقاربة صورية تجسّد عمق الرغبة في ولوجها وتفعيل ممكناتها الصورية (يكمنُ الضوءُ في برعمٍ/هائجٍ../وعلى مخلبِ النسرِ../يرقبها، قطرةَ الضوءِ، هائجةً:/أيُّ عُريٍ وفيرٍ../أيّ ضوء: سيندلعُ الآنَ/ما بين غصنينِ:)، وصولاً إلى إتمام الحراك الصوريّ الداخليّ للمشهد، ومن ثمّ التطلّع مرّة أخرى إلى الخارج المحيط بغطائه الزمنيّ والمكانيّ، من أجل رصده هو يسدل الستار الدراميّ على خاتمة المشهد الصوريّ حيث تهدأ حركة الكاميرا الشعرية كثيراً (هذا

هو الليلُ نديانُ/ملءَ الحديقةِ../هذا هو النوم يلهثُ عريانَ/ملء السريرْ..)، لتغمر الصورة الكلية دوالٌّ فضائية منتخبة (الليل/الحديقة/النوم/السرير) توازيها دوالٌّ مصاحبة (نديان/ملءَ/يلهث/عريان)، تعمل على نسج خاتمة صورية تجعل من صورة (قطرة ضوء) المعلّقة في عتبة العنوان فضاءً صورياً واسعاً وعميقاً، تحرّض عين الكاميرا على تسجيل أعلى كفاءة تصوير ممكنة للموضوع الشعريّ.

اللّونُ الشعريُّ

يؤدي اللون الشعريّ بتمظهراته المباشرة وغير المباشرة سيميائياً دوراً بالغ التأثير والخطورة في صوغ كيان القصيدة وبهاء تشكيلها، فهو صنعةٌ صوريّةٌ، ودالٌّ شعريّ تشكيليّ يعمل داخل القصيدة بطبقات متعدّدة، وهو يتماهى مع الشعراء أصحاب المزاج الشعريّ المثقل بالوهج العاطفيّ الخلّاب، ويمثل الاستخدام اللونيّ في الشعر بعداً تشكيلياً مهماً حين يعي الشاعر هذا الدور ويحسن توظيفه في قصيدته، إذ إنّ الكثير من القصائد لا تتعدّى استثمار الطاقة الوصفية التقليدية في اللون شعرياً، وهو أضعف مستوى من مستويات الاستثمار والتوظيف، حيث يكتفي الشاعر بالدلالة العامة المعروفة للون من دون ضخّ اللون بالطاقة الشعرية وإدخاله في صميم وصلب الفعالية الصوريّة داخل فعاليات التشكيل الشعريّ في القصيدة.

حين يتمكّن الشاعر من استغلال الطاقة التشكيلية للون بمعطياتها الرمزيّة والسيميائية والجمالية، وبحساسية عالية، فإنّ بوسعه تحويل قصيدته إلى قصيدة ملوّنة، إذ ((تجنح القصيدة الملوّنة إلى الاستعانة بالطاقة السيميائية للون للارتفاع بممكناتها الشعرية نحو حساسية التلوين، على النحو الذي يتمكن فيه من المقاربة بين أداء اللون على سطح اللوحة وأداء اللون على سطح الورقة))[13]، وتشتغل هذه المقاربة بين اللوحة والورقة على تمتين أواصر الصلات الجمالية المطلوبة بين الشعر والرسم.

اللون الشعريّ لا يتجلّى في حضور الصفة اللونية المعروفة فحسب، بل يتجلّى في الكثير من الصور التي تختزن الحسّ اللونيّ، وتحيل عليه، وتوحي به، وربما تأتي القيمة الشعرية اللونية من طبيعة هذا الاستخدام أكثر مما تتشكّل من حضور الصفة اللونية المباشرة، فلو عاينّا هذه الصورة الشعرية معاينة لونية لعرفنا عن كثب الكيفية التي يستثمر الشاعر فيها طبيعة القيمة اللونية الماكثة في الأشياء:

متى
يجيءُ الغدُ المبتلُّ؟
في يدهِ
تزهو العصافيرُ،
والأعشاشُ،
والجزرُ..؟
لو جاء
تستيقظُ الأعشابُ
دافئةً،

ومن مناديلها الزرقاءِ
تنحدرُ [14]

الجملة الشعرية الاستفهامية (تزهو العصافيرُ،/والأعشاشُ،/والجزرُ..؟) تستظهر شبكة من القيم اللونية التي تختزنها الدوال، فالفعل (تزهو) محمّل بحسّ لونيّ باهر وكثيف، والفاعل (العصافير) ينتشر على مساحته فضاءات لونية متعددة غير محدّدة، ودال (الأعشاش) ودال (الجزر) ينطويان على حساسيات لونية متنوعة فيها الكثير من التموّجات ذات الصفات اللونية غير المباشرة، لكنّها تغذّي المنظر التشكيليّ الشعريّ بالكثير من إيحاء اللون ورائحته وتمظهراته وتنوّعاته في سياقات مختلفة.

الجملة الشعرية الثانية الملحقة لونياً بالجملة السابقة (لو جاء/تستيقظُ الأعشابُ/دافئةً،/ومن مناديلها الزرقاءِ/تنحدرُ) تتمخّض عن معطيات لونية خاصة في صورة (تستيقظُ الأعشابُ/دافئةً)، تتخصّب لونياً لتنتج الصفة اللونية المباشرة (مناديلها الزرقاءِ) وهي تختزن في أعماقها كلّ ما يتفجّر عن اللون الأزرق من دلالات وقيم، على النحو الذي يجعل من فعالية الاستخدام اللونيّ في الشعر فعالية نوعية تستثمر الطاقة اللونية في الأشياء الشعرية أكثر كثيراً من فعالية الصفة اللونية التقليدية المتداولة.

يتداخل اللون الشعريّ مع الحواس تداخلاً عميقاً لا حدود له، حين يسلّط الشاعر الرسّام حزمة ضوئية عميقة على شخصية الأب، وذلك بوضع الجملة الشعرية التي تخصّه بين هلالين تعبيراً عن خصوصية الجملة وشدّة انتمائها، وتتكشّف هذه الأهمية النوعية عن تفجّر القيمة اللونية من وحي الحواس:

(لأبي رائحةُ الفرسانِ المهمومينْ
وله نعاسٌ أخضرُ،
وفمٌ رطبٌ..) [15]

الموضوع التشكيليّ للصورة هو (أبي) بهذه الانتمائية العالية التي تشيعها ياء النسب، ومن ثمّ يتفجّر اللون من خلل المعطيات الحواسيّة وهي تغذّي الصورة بالقيمة والمعنى والدلالة اللونية على نحو أو آخر، فثمّة ثلاثة تكوينات تشكيلية تشتغل على اللون، التكوين الأوّل (رائحةُ الفرسانِ المهمومينْ)، والتكوين الثاني (نعاسٌ أخضرُ)، والتكوين الثالث (فمٌ رطبٌ)، إذ يكتسب التكوين الأول لونيته الرمادية من القيمة الدلالية الاعتبارية للموصوف والصفة، وتعلن الصفة اللونية المباشرة حضورها البارز في استعارة مدهشة تجعل النعاس الجميل باذخاً بخضرته، وتتجلّى العلاقة بين الموصوف (فمٌ) والصفة (رطبٌ) تجلياً لونياً حين تحيل رطوبة الفم على حمرة العافية، على النحو الذي يجعل من شخصية الصورة الشعرية شخصية لونية تتحلّى بقيمة لونية اعتبارية ومباشرة ورؤيوية.

يؤدي اللون في شعرية العلاق دوراً سيميائياً يتجاوز البُعد التشكيليّ منفتحاً على فضاءات دلالية ثرّة تسم الكلام الشعريّ كلّه بميسمها:

لي وحشةٌ غضّةٌ، بيضاءُ،
أيقظها دمعي
وغنّى على أبوابها الحسكُ،
والطينُ،

الطينُ أرخى في دمي يَدَهُ حِبراً
وهاجرَ من أجراسيَ السمكُ
والعاشقونَ حصىً يبكي..
وأجنحةً زرقاءَ،
لم يحتضن أعشاشَها مَلِكُ(16)

الصورة الشعرية التشكيلية تتسوّر باللّون وتتأطّر به، إذ تبدأ الصورة باللون الأبيض (لي وحشةٌ غضّةٌ، بيضاءُ،) الذي يأتي صفة ثانية تتوازى مع صفة أولى هي (غضّة)، كي يعملا معاً من أجل استجلاء القيمة التعبيرية والدلالية والتشكيلية لـ (وحشة)، حيث تأخذ الوحشة هنا معنىً أوّلياً ابتدائياً بوصفها حالاً جديدة تقع الذات الشاعرة فيها، تعمل الصفة (غضّة) على تدعيم جدّة التجربة، وتعمل الصفة الثانية الموازية (بيضاء) على تنقيتها من شوائب العلاقة من (الآخر) المحتمل لتكتسب صورة ذاتية محضاً.

وتنتهي الصورة باللون الأزرق صفة باذخة لأجنحة استثنائية (وأجنحةً زرقاءَ،/لم يحتضن أعشاشَها مَلِكُ)، إذ لا تتجلّى القيمة اللونية بدلالة الموصوف فحسب، بل بدلالة الجملة المجزومة اللاحقة وهي تحوّل الأعشاش التي احتضنت تلك الأجنحة الزرقاء إلى قصور ملكيّة لا تليق إلّا بمن أهم أكبر من الملوك، ولعلّ الزرقة الطائرة هنا تحيل على العشق في درجته البليغة التي تكوّن مع الوحشة الغضّة البيضاء فضاءً تشكيلياً مختلفاً، يموّن الصورة الشعرية بحساسية بلاغة تتجاوز وتخترق وتعبر وتتمظهر بلا عوائق ولا حدود.

تأتي الصورة اللونية أحياناً في شعر العلّاق في سياق تشكيل سرديّ يقوم الراوي فيه ببناء الصورة الشعرية داخل رؤية سردية، وتكتسب الصورة طاقتها اللونية استناداً إلى طبيعة المقولة السردية التي يسعى الراوي الشعريّ إلى تشييدها:

قال لي:
في طريقكَ أرضٌ
بلا تعبٍ، وأغانٍ
بلا كدماتٍ، وذاكرةٌ معشبةْ (17)

الصورة الشعرية بحسب مقول الراوي الشعريّ تتشكّل مكانياً داخل بناء مفتوح (في طريقكَ أرضٌ)، لا يمكن التكهّن بلونه المقترح إلّا باقتراح أوّليّ يعطي لـ (أرض) لوناً ترابياً تقليدياً، لكنّ وصفها بأنها (بلا تعب) يحيلها على الخضرة واليناعة والزهو، توازيها صورة شعرية تتشكّل زمنياً داخل بناء إيقاعيّ مفتوح أيضاً (وأغانٍ)، يمكن توقّع فضائه اللونيّ من طبيعة البهجة والفرح والنشوة التي تنبثق من وحي الغناء، ولاسيّما حين تكتسب صفتها الصافية (بلا كدماتٍ) كي تزخر الصورة ببهجة لونية مضافة قد تحضر فيها كلّ الألوان المفرحة، لتأتي الصورة الثالثة الموازية للصورتين وكأنها نتيجة لهما (وذاكرةٌ معشبةْ)، إذ تتشكّل الصورة تشكّلاً ذهنياً ماضويّاً (ذاكرة) موصوفاً بـ (معشبة) وهي تذهب إلى عمق اللون الأخضر، بكلّ ما ينطوي عليه الأخضر من زهوٍ وربيعية وتألّق وإيحاء بالحياة والأمل والسعادة، على النحو الذي تكون الصورة السردية فيه بتشكّلاتها الثلاثة نابضة باللون وإيحاءاته، بما يسهم في طرافة التشكيل ودلالته ومعناه، في السبيل إلى تعزيز الرؤية التشكيلية العامة في أجواء الصورة الشعرية.

إنّ مساحة عمل اللون في القصيدة أوسع من منه في اللوحة وأكثر انفتاحاً وتخييلاً، وذلك لأنّ تشغيل بصر التلقّي في اللوحة يعكس وضوحاً قارّاً وحاسماً وأكيداً حين يبرز اللون على سطحها بطريقة لا تحتمل التأويل، غير أنّه في القصيدة لا يتمتّع اللون بهذه الخاصيّة حتى وإن جاء بصفته المباشرة الدالّة على لون معيّن، إذ إنّ المتخيّل القرائيّ سيتعامل مع الصفة اللونية المباشرة في الصورة الشعرية تعاملاً ذهنياً يحيل على البصريّ، وقد يستخدم الشاعر دال (لون) لخلعه على الأشياء من أجل تمييزها وتلوينها:

كان مألوفاً
كما الصبح، مشاعاً
مثلَ لونِ الماءِ،
بل كنّا نراهُ
بيننا،
فينا،
حوالينا،
وما كنّا نراهُ[18]

يستخدم الراوي الشعريّ هنا (لون الماء) بوصفه لوناً وهمياً لا يحمل صفة لونية محددة، إذ يوصف الماء دائماً بأنه بلا لون ولا طعم ولا رائحة، لكنّ هذه اللالونية تعكس رؤية لونية مضادّة ذات طبيعة شعرية مميّزة، فهو مسبوق بخصائص تشير إلى هذه اللالونية (كان مألوفاً/كما الصبح، مشاعاً)، وهذه المألوفية والشيوع المشبّهة بالصبح تعكس طبيعة لونية غير محددة على الرغم من أنها مألوفة ومشاعة مثل الصبح، وتتوثّق هذه السمة اللونية لـ (لون الماء) في الصورة الاستئنافية التي يستدركها الراوي الشعريّ، وهو يشغّل الحاسّة البصريّة الجمعيّة للعثور على اللون في طبقات المكان (بل كنّا نراهُ/بيننا،/فينا، /حوالينا، /وما كنّا نراهُ)، فالرؤية (كنّا نراه) في المكان البينيّ (بيننا)، أو المكان الداخليّ الروحيّ (فينا)، أو المكان الخارجيّ المحيط (حوالينا)، سرعان ما تنتفي (وما كنّا نراه)، في جدل رؤيويّ يكون اللون فيه مصدراً للرؤية أو حاجباً لها في آن، على النحو الذي يخرج اللون الشعريّ فيه من تصدير الصفة التقليدية المباشرة، ويدخل في حساسية مغايرة ذات وظائف لونيّة أخرى.

في القصيدة الموسومة بـ (جسدان) يشعّ اللون الشعريّ من خلل الحكاية الشعرية التي يرويها الراوي الشعريّ، وهو راوٍ وصفيّ يراقب تطوّر الحكاية وتجوهرها في سياق مشهديّ يوحي باللون المتفجّر من رومانسية التشكيل الدراميّ لمظاهر الحكي الشعريّ وأفعاله:

جسدانِ
يبتلّانِ
تحت مظلّةٍ..
يتموّجانِ..
ويمطرانِ..
خطاهما لغةٌ مندّاةٌ..
فأيُّ قصيدةٍ

مزجتهما بالليلِ
والنار القديمةِ
والمطرْ..[19]

البداية الاسمية لصورة (جسدان) تحيل على أكثر من احتمال لونيّ يتحرّك في ذهن التخييل من المعرفة المسبقة لألوان الجسد المحتملة، وحين يدخل إليهما الفعل (يبتلّانِ) فإنّه يسهم في حصول تغيير ما في اللون الجسدي، وحين تدخل الجملة الظرفية (تحت مظلّةٍ..) ميدان التشكيل الشعريّ فإنّ إضافة لونية أكيدة تحصل في المشهد، فاللون التقليدي للمظّلة المحمولة هو اللون الأسود، لكنّ ثمّة مظلّات بألوان زاهية متنوعة لا حصر لها، ولا بدّ هنا من مراقبة طبيعة الحراك الفعليّ لـ (جسدان) داخل الصورة.

الفعل الأوّل (يبتلّان) يعكس تفاعلاً مع الطبيعة ضمن أفق لونيّ معيّن، ودخول معنى البلل إلى جوهر الصورة ينمّي فيها حسّاً إيروتيكياً تحرسه مظاهر دلالية كثيرة، ليأتي الفعل الثاني (يتموّجانِ..) وهو يغذّي هذا الحسّ ويفعّله ويضاعف من طاقته، إذ إنّ صورة التموّج التي تحصل بين جسدين مبللين إنّما تعكس فضاءً إيروتيكياً متكاملاً ضاجّاً بالألوان، وهو ما يؤكّده الفعل الثالث (ويمطرانِ..) بوصفه فعلاً نتجيّاً للحراك الإيروتيكيّ الحاصل في ميدان الفعلين السابقين، وما يرافق ذلك من تغيّرات لونيّة على عموم المشهد.

تتمظهر رؤية لونية أخرى في (خطاهما لغةٌ مندّاةٌ..)، إذ يتكشّف كلّ دالّ من دوال هذه الجملة عن حساسية لونية محدّدة، بانتظار الخاتمة الشعرية للقصيدة من أجل أن تضيف ألواناً جديدة إلى الجسدين عندما تضيف إليهما عناصر تشكيل مفعمة بالطاقة اللونية غير المباشرة (فأيُّ قصيدةٍ/مزجتهما بالليلِ/والنار القديمةِ/والمطرْ..)، فالمزج فعالية لونية تشكيلية تتفاعل فيها ألوان مختلفة لإنتاج لون جديد، و (الليل) ألوانه معروفة، و (النار القديمة) تنتج ألواناً خصبة ذات قيمة قارّة على مدى العصور، ولون المطر لون مشترك ومُضاعف يتأتى من لون المطر الطبيعيّ الخارجيّ ولون المطر الإيروتيكيّ الجسديّ.

من الحُلمِ إلى الوَهمِ

الحلم والوهم قطبان يمثّلان سماءَ الشاعر وأرضَه، في الحلم يرنو الشاعر إلى سمائه علّها تزوّده بما يحتاجه من غيمٍ يظلّل كلماته، ومطرٍ يروي تطلعاته، وشمسٍ تشرق عليه وقلبه يبتهج بنور الحبّ وبهجة العافية، وفي الوهم يتلمّس أرضَه فيجد أنها مرهونةٌ للجدب واليباب والوحشة والجفاف، وما بين سمائه وأرضه ينتعش أفق الحلم ويتبدّى الوهم كأنّه طفل الفجيعة الدائم الصراخ والعويل دونما سبب واضح، هكذا تدور دائرة الشاعر، وتزمجر طاحونة الشعر، وتعلن الحياةُ العنيدةُ يأسَها العظيم، حين ينتهي كلّ شيء فيها إلى زوال ترسو على شاطئه فلول التجارب، ويغفو الحبّ غفوته الأخيرة الرائبة، كي يتحوّل الوهم من طريقة في التعبير عن اليأس بتناسيه وتنحيته والعبور من فوقه، إلى قضية شعرية ثريّة ومتشعّبة ومتموّجة تحكي صورة هذا اليأس شعرياً.

الشاعر علي جعفر العلّاق مسكونٌ بالحلم مثلما هو مسكونٌ بالوهم، مسكونٌ منذ البداية بالحلم المتفتّح الواسع العميق، حلم الحياة والحرية والشعر، وحين بدأ هذا الحلم الجميل يخسر دفاعاته شيئاً فشيئاً على يد الكثير من أعداء الحرية والجمال والمخيّلة النظيفة الراقية، أعلن

في مرآة العلّاق عن اندحاره وتكسّر طُرُقهِ وضياع بوصلته، فلم يكن ثمّة حلّ سوى اللجوء إلى لعبة الوهم بديلاً عن لعبة الحلم، ولا مجال لتشكيل هذه اللعبة وتشغيلها وإنتاجها إلّا في فضاء الشعر حيث تتداخل الرؤى وتختلط المساحات وتختلط الألوان، ولا بأس بعد ذلك بآلة التأويل حين تدخل الميدان القرائيّ لتعمل أولاً لحسابها قبل أن تعمل لحساب غيرها، وتسعى إلى أن تفتكّ بالنصّ من أجل مقصدية معيّنة لا تساوم عليها.

هكذا يرى العلّاق صورة الشعر، تلك الصورة التي لا تتفوّق عليها صورة أخرى في حياة العلّاق من سمائه إلى أرضه، ومن ذاكرته إلى حلمه، ومن حلمه إلى وهمه، فـ ((يظلّ للشعر إذن مجده العظيم الذي يتجدّد دائماً؛ إنه صانع تلك الفسحة الضروريّة للبشر جميعاً، أعني فسحة الوهم أو الحلم. إنّ أشنع ما تهددنا به مدينة التخمة والاسمنت أنها تزحف، شيئاً فشيئاً، على أوهامنا الكبرى وأحلامنا الصافية فإذا بنا نقف أمام هذه المدنية الشرسة بأرواح عزلاء، وعيون يقتلها الفزع دون مصدّات من غيم، أو وهم، أو طفولة. لم يتبقّ أمامنا إلا ما يصنعه الشعراء وهم يشتتون شمل الأفاعي بعصيّهم المصنوعة من كذبهم الجميل وعظامهم النائحة. إنّهم حرّاس أوهامنا البيضاء ونعاسنا المجرّح: يرشّون صحونا القاسي بفصول ملبّدة بالحنين، ويعيدون إلى قلوبنا قدرتها الوحشية على الانفعال: على العويل أو الضحك، الأسى أو البشاشة، الندم أو الرضا، قبل أن تتحوّل تلك القلوب إلى أحجار صلدة))[20]، فالشعر هو حارس الوهم الجميل الخارج من ضغط العذاب وثقل الهزيمة.

يتحوّل الوهم في تمظهراته الكثيرة شعرياً إلى لغة وخطاب وشعر وبديل لحياة حلمية لم يُنجز فيها شيء ملموس، يصير هو عنوان القصيدة ومضمونها وآلتها، يصير عنوانها المفرد وعنوانها الجمع، ففي قصيدة (أوهام)[21] يتمظهر دالّ (الوهم) على مساحة العنونة بطريقة لافتة ومثيرة بالصيغة الجمعيّة المنكّرة، وهي تفتح طاقة التدليل على أوسع مدى ممكن داخل تجربة القصيدة وخارجها، إنّ وضع العنونة على هذه الصورة (أوهام) تحيل على استغراق نوعيّ شبه مطلق في بحر المفهوم، وهو ما يعبّر عنه المتن النصيّ بقوّة في تركيزه على اللفظ الفعليّ للوهم واللفظ الاسميّ أيضاً:

لك أن تتوهّمَ
أنّ المتاهات أشرعةٌ
والحصى سحبٌ
ممطرةٌ
لك أن تتوهّمَ
أنّ السرابَ نبيذٌ
وأنّ التماعاتِهِ مسكرةٌ
لك أن تتوهّمَ...
لكنْ:
أهذا الذي أنت فيه
خرابٌ وتيه؟
أم هو الوهمُ يا سيّدي؟

اللازمة الثلاثية المهيمنة على المتن ((لك أن تتوهّمَ)) تتسيّد المنطق الشعريّ وتبعث خطاباً واضحاً من الراوي الشعريّ إلى ذاته في المرآة، وتمثّل ثلاث رسائل موجّهة توجيهاً قصدياً واضحاً لا لبس فيه، الرسالة الأولى (لك أن تتوهّمَ/أنّ المتاهات أشرعةٌ/والحصى سحبٌ/ممطرةٌ) ترسم صورة ينفتح فيها عمل (الوهم) على طبيعة جديدة، تقلب موازين الطبيعة التقليدية القديمة المعروفة لتبني طبيعتها الخاصة في تحويل المتاهات إلى أشرعة تقود إلى مصير آخر، وتحويل السماء إلى أرض والأرض إلى سماء من أجل أن يحقق الوهم ما يعجز الحلم عن تحقيقه، بعد أن عجز الواقع طبعاً عن ذلك فيما قبل.

الرسالة الثانية رسالة شخصية تحوّل أحد عناصر الطبيعة الإيهامية (السراب) إلى كأس، وتحوّل إيهاماته إلى نشوة (لك أن تتوهّمَ/أنّ السرابَ نبيذٌ/وأنّ التماعاتِهِ مسكرةٌ)، من أجل تحويل فكرة الوهم شعرياً إلى فكرة مركّبة، لا تكتفي بصناعة الوهم بمعناه الضبابيّ الشعريّ الذي لا يمكن القبض عليه بسهولة، بل تذهب إلى فلسفته والانتقال به من عتبة اللاشيء إلى منصّة الشيء، أي من فضاء الغياب إلى فضاء الحضور، لتخليص الوهم من غلافه الفارغ المجرّد ونقله إلى ميدان الموضوع الشعريّ.

غير أنّ الرسالة الثالثة تنتهي إلى إشكالية استفهامية تقرن الخراب والتيه وما يندرج في سياقهما الدلالي من معانٍ بالوهم من جهة، وتفرّق بينهما من جهة أخرى (لك أن تتوهّمَ.../لكنْ:/أهذا الذي أنت فيه/خرابٌ وتيه؟/أم هو الوهمُ يا سيّدي؟)، والسؤال الشعريّ هنا لا يبحث عن إجابة تنهي إشكالية الصراع على المفهوم، بقدر ما يدخل في أجواء توكيد الإشكالية وتطوير معطياتها الشعرية.

إنّ فلسفة الوهم الشعريّ عند العلّاق تشتغل على الدوال الشعرية ذات الطبيعة السالبة بالدرجة الأولى، وتشتغل في السياق نفسه على الصور الشعرية ذات الطبيعة الغائمة التي تفتقر إلى حدود معيّنة، وعلى اللغة الشعرية المحتشدة في سياق معجميّ يكوّن فضاء الوهم، ويوحي به، ويشير إليه، ويلمّح ويرمّز على أكثر من مستوى وبأكثر من سبيل تمهيداً لإقناع مجتمع التلقي بجدوى فكرة الوهم شعرياً.

تمضي قصيدة (لا غبار ولا أمتعة)[22] في مشروعها الشعريّ الحكائيّ لتصوّر مجريات الحكاية التي يرويها الراوي الذاتيّ الشعريّ، وقد تجلّت فيها حبكة درامية تجعل من فكرة الوهم موضوعاً لها، إذ يأتي النفي المتكرّر مرّتين في عتبة العنوان (لا غبار) أولاً لنفي الطبيعة الملوّثة من الخارج، و (لا أمتعة) ثانياً لنفي الحضور الماديّ الحاوي الدالّ على الاستقرار، على النحو الذي يهيئ المجال الشعريّ لسرد الحكاية:

كان يأخذني، إذ يغنّي، إلى
آخر الحلمِ، أحملهُ
حين أصغي
إلى أول الحلمِ..
نمضي معاً
هادئين كما الكهفِ،
يندلعُ الرعدُ:
عاصفةٌ تتكسّرُ

ملء جوانحنا، وحنينٌ
ظننّا نسيناهُ،
يتركنا ضائعينِ،
كما الرمل..
.....
كان كلانا ينادي
ربيعاً مضى، أو هوىً
لم يحن بعدُ..
كان كلانا يغنّي لصفو،
ويصغي ليزدادَ قُرباً
من اللحظةِ المفزعةْ
فجأةً، والخريفُ يُهيّئُ
أشجارَهُ
للمشيبِ، اختلفنا
على امرأةٍ:
كم تغنّى بها
كم هتفتُ بغربانها: ابتعدي،
لم تكن
غير وهمٍ يُداهمُ، في لحظةٍ،
رجُلينْ
تركتْنا معاً ثملينْ
ومضت للمتاهةِ
مسرعةً
مسرعةْ..
لا غبارَ
ولا أمتعةْ..

القصيدة مؤلّفة من مجموعة من الدوائر الدلالية (الحكائية) التشكيلية، تشتغل بطريقة ائتلافية تعاضدية، تكّن فكرة الوهم الشعريّ من الظهور والبروز في سياق التفاعل الحاصل بين دوال هذه الدوائر ووحداتها الشعرية، وبوسعنا التمعّن في كلّ دائرة من هذه الدوائر لنرى كيف تتشكّل فكرة الوهم من داخل اللغة والصورة والحكاية.

الدائرة الدلالية الأولى تقدّم شخصيّتي القصيدة على لسان الراوي الشعريّ الذاتيّ (كان يأخذني، إذ يغنّي، إلى/آخر الحلمِ، أحملهُ/حين أصغي/إلى أول الحلمِ..)، وفيها يتجسّد آخر الحلم وأول الحلم وبينهما حالة إصغاء الراوي لغناء الآخر، وهو ما يحيل هذه الدائرة برمّتها على فضاء الوهم المتجلّي بين آخر/أول، وبين يغنّي/أصغي، إذ تبدو الأشياء كلّها وكأنها تسير في جوّ من التيه واللاجدوى والضياع.

الدائرة الدلالية الثانية هي دائرة مشتركة في الفعل واللغة والصورة (نمضي معاً/هادئين كما الكهفِ،/ينـدلعُ الرعدُ:/عاصفةٌ تتكسّرُ/ملء جوانحنا، وحنينٌ/ظننّا نسيناهُ،/يتركنا ضائعينِ،/كما الرمل../.....)، تنتهي بعد حشد كثيف من الدوال الضاغطة على الحيّز الدلاليّ المحدود بـ (يتركنا ضائعينِ،/كما الرمل)، إذ تتكشّف صورة الضياع المشترك مشبّهة بأفق الضياع المتمثّل بالرمل، ومن ثمّ تنتهي بفاصل نقطيّ يعمّق الصورة على الصعيدين البصريّ والسيميائيّ الإشاريّ.

أمّا الدائرة الدلالية الثالثة فإنها تشتغل في نطاق الحلم بوصفه معادلاً موضوعياً للوهم (كان كلانا ينادي/ربيعاً مضى، أو هوىً/لم يحن بعدُ..)، فالذاكرة الربيعية الماضية لا تسمع النداء، مثلما الهوى الذي لم يحن أوانه بعد لا يُرى، على النحو الذي ينفتح فضاء الغياب على حساسية وهم غزيرة تهيمن على مقدّرات الصورة.

تمضي الدائرة الدلالية الرابعة نحو بؤرة الحكاية الشعرية أو مركز توتّرها وتنويرها (كان كلانا يغنّي لصفو،/ويصغي ليزدادَ قُرباً/من اللحظةِ المفزعةْ)، فآليّة الغناء والإصغاء هي آليّة صوتية بارزة لتوكيد الحضور، والاقتراب من (اللحظةِ المفزعةْ)، وهي الصورة الزمنية الفريدة التي تستحضر فكرة الوهم في أكثر تجلياتها رعباً وترويعاً.

في الدائرة الدلالية الرابعة يتركّز الجهد السرديّ المثير للوصول إلى جوهر دراما القصيدة في انشغالها بفكرة الوهم، بوصفها نتيجة للحراك السرديّ في حيوية المجال الشعريّ داخل القصيدة (فجأةً، والخريفُ يُهيّئُ/أشجارَهُ/للمشيبِ، اختلفنا/على امرأةٍ:/كم تغنّى بها/كم هتفتُ بغربانها: ابتعدي،/لم تكن/غير وهمٍ يُداهمُ، في لحظةٍ،/رجُليْنْ)، فقد اتضحت خيوط الحكاية وآلت إلى نهايتها المرجوة حين تبيّن أن (الوهم) هو السلطة العليا التي قادت حركة السرد الشعريّ إلى تشكيل حبكة درامية، تحتوي مجمل الفعاليات السردية في فضاء الحكاية وتنتهي إلى رصيف الوهم المقنّع للشخصيتين كلتيهما.

ومن أبرز مظاهر هذه النتيجة الإيهامية أنها تركت الشخصيتين في حالة ثمل مشترك (تركتْنا معاً ثمليْنْ/ومضت للمتاهةِ/مسرعةً/مسرعةْ..)، في حين هي مضت في سرعة مضاعفة نحو معقلها (للمتاهة) تعبيراً عن قدرة الوهم على الفعل والعودة إلى الجذر بكل يسرٍ وسهولةٍ وسرعةٍ، لتعلن أنها أغنية القصيدة الأساس وجوهر قيمتها.

لتعود الدائرة الأخيرة من أجل أن تذكّر عميقاً على نحو دائريّ بفضاء العنونة، وهو يبدأ من رأس العنوان حتى نهاية المتن (لا غبارَ/ولا أمتعةْ..)، على النحو الذي يجعل دائرة/دوائر القصيدة مغلقة تشبه فكرة الوهم على نحو ما.

يتصدّر المجموعة الشعرية الموسومة بـ (نداء البدايات) مقطع شعريّ ينتخبه الشاعر من قصيدة (طائر)، كي يمنح المجموعة طابعاً يحيل على الوهم في شكل معيّن من أشكاله، سنقاربه هنا بوصفه تصديراً داخلياً مأخوذاً من قصيدة مركزية من قصائد المجموعة، ومن ثمّ سنأتي على قراءة القصيدة بأكملها في سياق آخر يعمّق فكرة الوهم ويفتحها على مساحات جديدة، لكنّ عتبة التصدير تحمّل القصيدة والمجموعة الشعرية بأكملها حيوية هذا الفضاء وديناميته:

حلّقَ الطائرُ حتى آخر الذكرى،
وحتى آخرِ اليأسِ:

وأرخى،
لشذا اليتمِ جناحيهِ
القديمينِ،
وغابْ.. [23]

تنهض الصورة الشعرية على قيمة فضائية تستخدم معجماً شعرياً منتخباً بعناية، بحيث يزخر كلّ دال من دوالّها بحساسية شعرية تبثّ معنى الوهم من بؤرته الدلالية ومن السياق في آن، فالطائر المحلّق هو رمز السفر نحو المجهول والغائب بعد أن يترك الأرض التي لم يعد له فيها مكان واضح، لذا سرعان ما تظهر الأمكنة الرمزية التي يسعى الطائر نحو اللجوء إليها، ويظهر السبيل الأول بصورة زمنية ارتدادية (حتى آخر الذكرى،) ويظهر السبيل الآخر ذاهباً نحو نفق مظلم تتوقّف الأشياء فيه وينتهي المصير عند نقطة اللاعودة.

وحين يصل هذه النقطة الحرجة لا يبقى أمامه سوى خيارات محدودة جداً تعمّق صورة النهاية المقفلة (وأرخى،/لشذا اليتمِ جناحيهِ/القديمينِ،)، فيتشكّل وحي المعنى الشعريّ من الضعف الإجرائيّ لسيولة الفعل (أرخى)، ومن ضخامة الفقدان (اليتم) وسلطته وحرمانه، ومن دالّ القِدَم بمعنى الشيخوخة وعدم القدرة على التواصل الحيّ مع الأشياء، لذا تنتهي الصورة بالفعل الذي يعلن بصراحة ومباشرة عن حالة الغياب المطلق (وغابْ..)، تتلاشى فيها أيّة احتمالات لضوء حلم محتمل لأن الوهم صار بديلاً للحلم وهيمنت فضاءات اليتم والغياب والضعف على طبيعة الحراك الشعريّ في الصورة،

قصيدة (الشاعر)[24] تجتهد منذ عتبة عنوانها بتعريف الأشياء وتحديدها وتكبير صورتها، من أجل أن يسهل الدخول إلى المتن الشعريّ وإدراك تفاصيله المصوّرة لفكرة الوهم وهي تنتشر على مساحة الصور الشعرية، إذ يسلّط الراوي الشعريّ آلة الوصف على تجليات الشاعر المعرّف لإضاءة محتواها على هذا الصعيد:

وارثاً ضوءَ أسلافهِ
لا سلالاتهم..
يتأملُ حشدَ الفراشاتِ:
قافيةٌ هاهنا،
وهنالك رعدٌ حميمٌ يدبّ
إلى الروحِ..
أيُّ الفضاءاتِ يختارُ؟
ذي غبطةٌ تشبهُ الطيشَ،
طيشٌ يفيضُ كما حكمةٌ
صافيةْ..
ـ راقصونَ:
فضاءُ سلاسلهم ذهبٌ غائمٌ
وهتافاتُ أقدامهم لغةٌ
حافيةْ..
ـ شعراءُ

يضيئون من فرطِ وحشتهم،
ويسيلون بين حصى
القافيةْ..

فتظهر الصورة المركزية التعريفية للشاعر من البداية المطلعيّة للقصيدة (وارثاً ضوءَ أسلافهِ/لا سلالاتهم..)، إذ يتمّ التفريق بين الضوء والسلالة، فالضوء هو هويّة الحاضر، والسلالة هي هويّة الماضي، الضوء هو هويّة الذات، والسلالة هي هويّة الموضوع، الضوء هو هويّة الأنا الفرديّة، والسلالة هي هويّة الآخر الجمعيّ.

التأمّل ومحنة الاختيار والحيرة أمام تنوّع الفضاءات بوّابة من بوابات الوهم، وصفحة من صفحات سيرة القصيدة، يذهب الشاعر إليها كيما يؤثّث عرش قصيدته القادمة (يتأملُ حشدَ الفراشاتِ:/قافيةٌ هاهنا،/وهنالك رعدٌ حميمٌ يدبّ/إلى الروحِ../أيُّ الفضاءاتِ يختارُ؟)، ولا بدّ من تجلّي الوهم هنا وحضوره من أجل أن يصل التأمّل في حشد الفراشات إلى درجة التقبّل والتفاعل والاستيعاب والدخول في فضاء الألوان المختلفة، ومن أجل توحيد إيقاع القافية وإيقاع الرعد الحميم في موسيقى واحدة، على النحو الذي يرسو الشاعر فيه على اختيارٍ ما ليس ضرورةً أن يكون الاختيار الصحيح، بل المهم أن يكون الاختيار الوهميّ الذي لا ينتج سوى الشعر.

الطبقة الأخرى من طبقات الوهم تزاوج بين الأفعال والانفعالات العاقلة والمجنونة معاً، في سياق تشكيل رؤية وهمية تمضي في فلسفة إنتاجها بحريّة وثقة (ذي غبطةٌ تشبهُ الطيشَ،/طيشٌ يفيضُ كما حكمةٌ/صافيةْ..)، فالضوء الدلاليّ المنبثق من ثلاثية التشكيل الشعريّ (غبطةٌ/ طيشٌ/ حكمةٌ) لا بدّ وأن يكون وهمياً، ليتسنّى له الخوض الرحب في مياه الشعر ويحقق المعادلة الصعبة بين دوال لا تشبه بعضها ولا تُنتج بعضها إلّا في حاضنة الوهم الشعريّ، وقد تحوّل من وسيلة هرب من الخارج إلى وسيلة إمتاع في الداخل.

فلسفة الوهم الشعرية تنضج في سياق العلاقة بين الموصوف والصفة، إذ تسهم مفارقة الصفة في تركيز طاقة الوهم داخل الصورة، ففي الطبقة الصورية اللاحقة من طبقات القصيدة تبرز شخصية جمعية لتروي هذا الصراع الوهميّ بين الموصوف الشعري وصفته (ـ راقصونَ:/فضاءُ سلاسلهم ذهبٌ غائمٌ/وهتافاتُ أقدامهم لغةٌ/حافيةْ..)، فشخصية (راقصون) الجمعيّة تفتح أفق الوهم الشعريّ بين (ذهبٌ/غائمٌ) , (لغةٌ حافيةٌ)، فالذهب واللغة دالّان ملموسان بصراً وسمعاً، لكنّ الصفتين (غائمٌ/حافيةٌ) تغذيان الموصوفين بجرعة من الوهم تغيّب لون الذهب وتُحرج سير اللغة، فيهيمن الوهم الشعريّ على الواقع الشعريّ.

وثمّة صورة موازية تنشئ ثقافة الوهم في سياق مختلف ومغاير (ـ شعراءُ/يضيئون من فرطِ وحشتهم،/ويسيلون بين حصى/القافيةْ..)، فالمرتكز الصوريّ الجمعيّ (شعراءُ) وهو يعيد إنتاج عتبة العنونة (الشاعر) ينفتح على مسارين صوريين، الأول يشتغل على المفارقة في إنتاج فضاء الوهم بين قدرة الإضاءة والوحشة، والثاني يشتغل على مفارقة أخرى بين سيولة الفعل وحصى القافية، وكأنّ دم الشاعر المندلع في لغته يسيل على جسد القصيدة ولا يوقفه سوى حصى القافية وهو يسند إيقاع الكلام حتى لا ينفرط خارجها.

تؤدّي الصيغة الجُملية لعنوان قصيدة (تأتي الفصول وتمضي)[25] دوراً في إشاعة فكرة الوهم بين الفعلين (تأتي/تمضي)، إذ إنّ دورة الفصول في مجيئها ورواحها تنطوي على الكثير من فعالية الوهم الحاصلة بين (تأتي) و (تمضي)، فحضور الفصول وغيابها على هذا النحو ما هو إلّا نوع من الوهم الذي لا يمكن ضبطه وإدارته والسيطرة عليه:

تأتي الفصولُ
وتمضي:
هاهنا حجرٌ يبكي هواهُ،
وأنثى تستفيقُ
هنا..
تدعو الفصولَ إلى تغييرِ
عادتها:
لا يومَ دون حنينٍ،
كلّ ثانيةٍ تعيدُ لي
ما مضى..
كيف انسللت إذاً
من يقظتي؟
أيُّ وهمٍ
ذاكَ؟
أيّ هوىً
يأتي ليمضي،
ويمضي كي
يقيمَ هنا:
حكايةً
تسلبُ النسيانَ
سطوتهُ..
غزالةً
مزجتْ بالضوءِ
فتنتها..
ثمّ استدارت
تغني:
عاشقي وأنا كأسا نبيذٍ
قديمٍ
أسكر الزمنا..

يمثّلُ الوهمُ في قلب القصيدة ليكوّن السؤال الأكبر المهيمن على فضاء السرد الشعريّ في القصيدة، وهو يأتي بعد الفاتحة الشعرية وهي تتحدّث عن أخلاق الطبيعة التي تخلعها على الفصول في إشكالية الثبات والتغيير، وما ينعكس على فضائها من حراك يشمل أدوات

الطبيعة كلّها، لذا يحضر دالّ الوهم في محرق القصيدة ليكون قطب الرحى في تمثيل الرؤية الشعرية التي تشتغل عليها القصيدة.

يتمثّل المحرق الشعريّ إجرائياً في تشكيل استفهاميّ يبزغ فيه دالّ الوهم بوصفه الدالّ الأقوى والأكثر تجلّياً في حاضرة الصورة (تدعو الفصولَ إلى تغييرِ/عادتها:/لا يومَ دون حنينٍ،/كلّ ثانيةٍ تعيدُ لي/ما مضى../كيف انسللت إذاً/من يقظتي؟/أيُّ وهمٍ/ذاكَ؟/أيّ هوىً/يأتي ليمضي،/ويمضي كي/يقيمَ هنا)، فما بين دعوة الفصول إلى تغيير عادتها في المجيء والذهاب، الإقامة والمضي، اليقظة والغفوة، وبين شهوة الأسئلة لمعرفة المصير، ينطلق سؤال الوهم (أيّ وهمٍ) باحثاً عن جواب شبه مستحيل في خضّم حراك شعريّ لا يستقرّ على حال، بين الذاكرة والحلم، الطبيعة والثقافة، الانتظار والعودة، العادة وتغييرها، إذ تتسمّر الذات الشاعرة في دهشتها الأبدية أمام هذا الزوال المستمرّ الذي لا يدع فرصة كافية للتأمل.

تنتهي القصيدة في إطار شعرنة الوهم إلى التصريح بالحكاية وما تشتمل عليه من صور ومشاهد ولقطات تعضّد علوّ كعب فضائها الوهميّ (حكايةً/تسلبُ النسيانَ/سطوتهُ../غزالةً/مزجتْ بالضوءِ/فتنتها../ثمّ استدارت/تغني:/عاشقي وأنا كأسا نبيذٍ/قديمٍ/أسكر الزمنا..)، توازيها غزاله تعمل في السياق نفسه على تكوين صورة الوهم في مزج الفتنة بالضوء وفي غنائها المرهون باستدارتها وتغيير وجهة رؤيتها للأشياء، على النحو الذي تختتم القصيدة مهرجانها بوقوف الأنا الشاعرة داخل القصيدة صحبة عاشقها وهما يتشبّهان بكأسي نبيذ قديم أسهم في إسكار الزمن، بالطريقة التي تحتّم على الصورة أن تنهل من معين الوهم لتكون قابلة للاستقبال والتداول، بكلّ ما تنطوي عليه الوقفة العشقية بين عاشقين مشبّهين بكأسي نبيذ قديم لا يفعل سوى إشاعة الوهم الجميل في حاضنة زمن المحتفل بسكره وغيابه ووهمه الكبير.

قصيدةُ المرايا وسيمياءُ الجسد

تلهبُ اللغةُ الشعريةُ الخيالَ الجسديّ للقصيدة، وتفجّر تطلّعَه الإيروتيكيّ نحو الالتفاف على الفضاء المتاح، ومعانقته، والتوغّل في مساماته الدقيقة، والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتّجهة إلى فيض الجمال والمتعة والألق. ولعلّ من أبرز المآسي التي تضاعف حجم الحرمان والفقد في القصيدة، قلّة وعي الشاعر ومحدودية طموحه وضعف رغبته في العناية الأمومية/الأبوية بمظاهر الطفولة المتشكلة في رحم القصيدة، ومدّها بحسّ الصيرورة والتمرّد والصعلكة باتجاه دفعها لمزيد من الاعتراض والمشاكسة والتحدي والمغامرة وإنجاز ما لم يُنجز.

بهذا الإشراق يتفلّت طفل القصيدة من حاضنة التربية التقليدية البطرياركية بحيث يكون عصيّاً على التدجين والصياغة القائمة على ضرورات القالب، وتنفتح رغباته الإيروتيكية العارمة في جسد اللغة مبكراً على النحو الذي يصعب فيه إيقاف سيل تحرّشاته، وعنف جرأته، ووقاحة صراحته، إذ يفترع الصوتَ والدالَ والتركيبَ والجملةَ والنصَّ والفضاءَ والصورةَ والمشهدَ واللقطةَ بحساسية التحام دينامية حرّة ورشيقة لا تكترث بالتاريخ والجغرافيا والمقدّس، ويمضي في متاهته القصوى وهو يشعل الحرائق بفرحٍ خادشٍ ليضيء ليل الرغبة وعتمة الحلم وظلال الذاكرة.

هذه اللغة الفريدة التي تتكشف أنوثتها عن فحولة فادحة ونادرة هي مطلب الشاعر الفارس، الباسل، المتوقّد، العابر للأزمنة والأمكنة والذكريات، الذي يشرع صدره للريح ويختطف برق الضوء، ولمع الإيقاع، وضربة اللون، بغارة واحدة.

وتنهض ((المرآة)) ـ بوصفها آلة عاكسة ومضاعِفة ذات حساسية إيروتيكية خاصة ـ بإنتاج علامتها الشعرية عبر إشراكها في سخونة هذه الحفلة التنكرية التي تقيمها اللغة الشعرية (في) جسد القصيدة، وتتمظهر علامتها تمظهراً متوتراً مشدوداً إلى موقعها النصيّ ووظيفتها الشعرية عبر الإحالة على التصوّر الذهنيّ وترحيل فضول التلقي إلى الماوراء، أو عبر صدم بصريته بالمشهد المرئيّ الحادّ في مباشرته وتمثّله، والصريح في دعوته وإغوائه بهذه الحساسية الغيمية الماكرة تفتتح القراءة طقسها الاحتفاليّ بالدخول (في) مرآة الشعر وملاحقة انعكاساتها وارتداداتها الصورية والإيقاعية في ميدان اللغة وفي سياقها وعبرها، حيث يتبنين الجسد وتنبثق تطلعاته الشرسة وتندلع رؤاه في أفضية الحواس ومشاغلها وعوالمها الداخلية بلا توقّف.

ينتصب ((الشاعر/مكسواً/ بغيوم اللغة)) في ديوان الشاعر علي جعفر العلّاق ليشيّد طرازه الشعريّ قريباً من الوهج والألق والتفتح والأسئلة، إذ عن طريق اللغة وحدها ـ كما يستهل العلّاق بيانه بالقول: ((تنهض القصيدة وجوداً حسيّاً ملموساً، يمكن لمسه، ورؤيته، وتشممه، وفي اللغة وعبرها تتنامى اللذة الحسيّة والجمالية، ويتهدّل علينا غيم البهجة أو الفجيعة حميماً لا مهرب منه، ولا شيء غير اللغة يواجه القارئ أولاً: يملأ روحه وثيابه وجسده بالدهشة، ويبعث فيه الإحساس بالجمال أو اللذة أو الأسى. اللغة، أولاً، هي ما يفتتن به القارئ، تسحبه وراء ضوئها الغامض إلى شجرة الروح حيث النسيم والأعشاش والضجيج الأخضر الطريّ))[26]، هذه اللغة الفريدة الاستثنائية التي تخرج من أسر استخدامها التقليديّ لتنفتح على آفاق مبتكرة، تستثمر كنوزها الغامضة وتُشعِلُ الأمل والطموح والحلم والوهم في ثيابها.

إلّا أنّ غيوم اللغة المراوغة وهي تكسو جسد الشاعر لا تنجح تماماً ودائماً في إخفاء ولع الجسد بالإغواء، وشحن حلم الرغبة بالتحريض، وإشعال طموح التشكيل بمزيد من استحضار لحظة الجماليّ والفنيّ الخاطفة، فـ ((جزء مدهش من شعرية هذه اللغة، من شرارتها الكامنة يتوهّج هناك، في جسديتها: اللغة الشعرية الحديثة لغة جسدية ضارية تطفح بالحياة حتى حافاتها الأخيرة، لذلك فهي تستعصي دائماً على سلطة الذهني أو المجرد))[27]، لأنّها غائرة في صميم لعبة التفجّر والتطلّع والإثارة والفرادة.

تبدأ ((أيام آدم)) احتفاليتها الشعرية بـ ((أغنية المرآة))[28]، وهي أقدم أغنية اكتشف الإنسان فيها وجهه وتحسّس جسده، عبر انفصال رمزيّ أتاح له احتضان مسرّات هذا الكشف على نحو شعريّ جماليّ مُعجِز.

قصيدة ((أغنية المرآة)) هي قصيدة البدء، ولا يمكن تجاوز قصدية الوعي في منهج الترتيب الشعريّ الذي حظي به الديوان، وهي قصيدة مستوعبة وضامّة تقترح خيارات شعرية عميقة في تنوّعها، وأسئلة جارحة كثيفة في تنوّعها، إنها القصيدة التي تتصدّر مشروع العلّاق الشعريّ، وتمثّل/تتمثّل خطابه، وتقود وثبته الشعرية نحو التفرّد والتميّز والصعود إلى منصّة المتن الشعريّ المستقلّ.

إنّ ((أغنية المرآة)) تنطلق بإيقاع عاكس في ((المرآة)) بفعل محفّز خارجيّ يخدش سطح المرآة ويثير ميكانيزماتها الداخلية من أجل إنتاج صوت ما، وكلما كان وحي التحفيز خصباً وذكياً وأصيلاً فإنّ الصوت يتنازل عن حياديته وتقليديته ويدخل عميقاً في خصوصية إنتاج ((أغنية))، وحين تكتسب الأغنية شرعيتها الإيقاعية والسيميائية في توجّه خطابها نحو الخارج، تبدأ العلامة المرآتية باكتساب شعريتها عبر دلالة حضور الجسد في المشهد وهو يتمظهر سيميائيا بين فصول الصوت في الأغنية وفصول الصورة في المرآة.

تنطلق الأغنية بتسريب إيقاع الأسئلة، إيقاع غنيّ يفرد احتمالاته على بساط المشهد من دون تحفّظ:

ما الذي يشتعل الليلة
في تيّارك الغامض
يا ماء المرايا.
جسد تجتاحه الفضّة؟
برق في حنين الروح؟
وهم؟
أم شظايا؟
ما الذي يبتهل الآن
قميص النوم؟
أم جمر الجسد؟
أي عري غامض
يندلع الليلة
في تيارك الغامض..؟

تنفتح الدائرة الاستفهامية الحرّة على شبكة منظومات متجانسة تتقدمها المنظومة الفعلية السائلة (ما الذي / يشتعل الليلة / يبتهل الآن / يندلع الليلة)، التي تملأ زمن الحدث بالإثارة وتحريض الفضول والتوقّع داخل فضاء ملتبس (تيارك الغامض / عري غامض / تيارك الغامض)، تتمركز في بؤرة مضمّخة بماء النداء (يا / ماء / المرايا)، تحوّل عمل المرايا من السطوح الزجاجية إلى سطح الماء حيث يكون الانعكاس طبيعياً، والمضاعفة حيّة، تجعل ((نرسيس)) حاضراً في الذاكرة الباطنية للخطاب.

ثم تتكثف الأسئلة على هيئة برقيات خاطفة تستدرج الاحتمالات الخجولة إلى نار الصورة التي ينتجها (ماء / المرايا)، وتنطلق في الاتجاهات المتاحة كافة (جسد تجتاحه الفضة / برق في حنين الروح؟ / وهم؟ / شظايا؟ / قميص النوم؟ / جمر الجسد؟) لتثبت مقولاتها فيما يأتي من أعضاء القصيدة.

تضيق الدائرة الاستفهامية أكثر في اختزال الأسئلة وتحديد مساحة الفعل الشعريّ من أجل التقليل من غموض التيار، واستظهار ما هو متاح من خصائص المشهد وجعلها قابلة للرؤية بوضوح أشدّ وأقل التباساً:

قامت
دخلت في فضّة المرآة، هذي

فضّة المرآة؟
لا
بل فضة المرأة
بل ماء
وجمر
وزبد
ما الذي يندلع الليلة:
عطر الروح؟
أم ضوء الجسد؟

إذ إنّ دخول (المرأة) في تصادٍ إيقاعيّ وعلاميّ مخصوص ومقصود مع المرآة[29] ـ في مشهد مختلط مكتظّ بالإحالات الجسدية المرآوية (فضّة المرآة) والحسية البصرية (فضّة المرأة)، وهي توسّع مدياتها التشكيلية بالدوال ذوات المرجعيات الأسطورية (ماء/جمر/زبد) ـ من شأنه أن يقود إلى إعلاء شأن الثنائية الجدلية المكوّنة للصورة في أنموذجها الاستفهاميّ (عطر الروح؟/أم ضوء الجسد؟).

وما تلبث (فضّة المرآة) أن تتكشف عن عنف التسمية في تضييق جديد لفرص التيار الغامض في الاحتفاظ بغموضه، من طبقة وضوح أخرى تعلن الاسم الأنثويّ الأول في تاريخ الإنسان (حواء)، الذي كان على نحو ما (مرآة) / بصرية / جسدية للاسم الذكوريّ الأول (آدم)، حيث تتواصل الحكاية داخل أعماق فضة المرآة / فضة المرأة / حواء، في السبيل إلى إنتاج وعي جسدانيّ أكثر مَضاءً وقوّة، يضع الرغبة المعلنة في إطار شعريّ يسرّبها إلى أعضاء الطبيعة المهيأة أبدا للتجسيد (نسبة إلى الجسد) والتمرئة (نسبة إلى المرآة):

مسحت حواء عشب الموج:
تصفو فضة المرآة
عري يتنامى،
جسد يأخذ
شكل النرجسة
داعبت تفاحها الهائج،
عري تتشهاه،
شباب فائح من خشب المرآة،
ماء
شهوة مفترسة
تتخطى خشب المرآة، يغدو
ذهب الموقد مرآةً
سرير النوم مرآة
وحواء تغني:
جسدي

مرآة هذي النشوة المفترسةْ،
أيّ ريح
أيقظت نيرانه الخضراء
في الليل،
ومسّت جرسهْ؟

إنّ ((أغنية المرآة)) هي ذاتها ((أغنية المرأة)) المحالة ضرورةً على ((حواء))، وهي ((أغنية الخطيئة)) في الميراث الحكائيّ الدينيّ، لكنّها في القصيدة تتمخّض عن رؤية شعرية تؤوّل الخطيئة تأويلاً جسدياً وتفلسفها رؤيوياً، في ظلّ تشكّلات حيوية ضاغطة باتجاه التجاوز والتخطّي ولا مجال فيها للمهادنة واعتماد الوصايا.

لكنها على صعيد التشكيل الشعريّ الصوريّ تقطع الأغنيةُ تناميَها الدراميّ وتتابعَها السرديّ المحتمل، لصالح اللقطات الصورية العنقودية التي تنتشر على جسد القصيدة بهيئات بؤرية تتركز فيها الدوال بأعلى ما يمكن من طاقة تركيز وتكثيف، وكأنها تتمركز في نقطة مرآوية واحدة داخل منظور سيميائيّ جسديّ. ليعود عناء الجسد صافياً وصريحاً وجريئاً في ظلّ السؤال الجريح الذي يوقظ في العلامة المرآتية الماثلة في شعرية المشهد توتراً يتردد إيقاعه العالي وتنهمر موسيقاه الطاغية بين مفردتي التقفية ((المفترسةْ / جرسهْ)).

ليخرج من رحم هذا الفيض الشعريّ سؤال جدليّ يمثل عتبة للعبور إلى منطقة الراوي الشعريّ الذاتيّ:

كيف للمرآة أن تخرج
من ماء مراياها؟
حنين
يمزج المرأة بالريح،
وبالكهف،
اشتعلنا

إذ تقود العلامة المندفعة من باطن اللقطات الشعرية والمتمظهرة في الفعل الأنويّ الجمعيّ ((اشتعلنا))، إلى استظهار لسان الراوي الذاتيّ المفرد ليواصل حفره الشعريّ على سطح المرآة وفي باطن الجسد:

حافيا أحضن نيرانك،
عري
أتشهاه، نثار
من مراياك على الكون،
هواء العشب مرآة،
ونار الكهف مرآة
دخلنا
فضة الماء..
إلهي

أي عري مسكر هذا؟
أشمّ الريح، يهمي
عريها الكامن في الريح،
أرى ماء المرايا
مائجا فينا، استحلنا
كلنا، الآن، مرايا
اشتعلنا
في لظى الماء،
ترى فينا ندى فضّتها،
تفاحها الهائج،
تغدو
نبض هذا الكون،
فوضاه،
وأنثاه المثارة،
ماءه القاسي،
وناره..

فأفعال الراوي الذاتيّ المفرد ((أحضن نيرانك / عري أتشهاه / أشم الريح / أرى ماء المرايا))، تتضافر مع أفعال الراوي الذاتيّ الجمعيّ ((دخلنا فضة الماء / استحلنا كلنا الآن مرايا / اشتعلنا في لظى الماء))، لتواجه انعكاسات الجسد المتموجة على سطح المرآة ((عري أتشهاه / أي عري مسكر / عريها الكامن في الريح)). وتدفع المشهد الشعريّ باتجاه تشكيل بصريّ ((مرآويّ)) يقع تحت هيمنة الطاقة البصرية للمرأة، التي يكون بوسعها معاينة انبثاق استدارات جسدها في هذا العري الطافح ((ترى فينا ندى فضتها / تفاحها الهائج))، لتستعيد ثقتها بقدرة أغنيتها على مواصلة تتابعها السرديّ وتناميها الدراميّ ((وتغدو / نبض هذا الكون / فوضاه / أنثاه المثارة / ماءه القاسي / ناره))، في صورة وجودية تجمع الذاكرة والراهن والحلم والرؤيا في سياق سيميائيّ واحد.

لكنّ الزمن بمعناه التاريخيّ المسردن يبزغ فجأة في وجه فتوة الجسد ليطرح أسئلته المرّة القاسية على المرآة ويوقظ في بريقها حسرة الألم:

كيف
مرّ
الزمن الغائم؟
أعني:
ما أمرّ الزمن الغائم،
ماذا تحمل المرآة
للمرأة؟
ريح شردتنا
جرّدت حواء

من تفاحها الهائج يوما،
جرّدتنا
من لظى أجسادنا الخضراء،
ذكرى جسد
مرّ على المرآة،
أم مرّ على المرأة؟
لو شيء من العشب
يغطّي وحشة الفضّة:
عري موحش،
هذا أنين الروح أم ليل الجسد؟
هل نسيم مسّ هذا الطلل الباهر
يوما؟
هل تشهّاه أحد؟
ما أمرّ الزمن الغائم،
أعني:
كيف عاث الزمن الغائم
في الروح،
وأزهار الجسد؟

يتحول الغناء إلى رثاء موجع تنسحب من إيقاعه موجات الفرح والاحتفال والبهجة والتفتح المزهر للجموح والرغبة، وتنتهي صور التدفق وعلامات الانبثاق التي يتجلى فيها الجسد ((تفاحها الهائج / لظى أجسادنا الخضراء)) إلى صور مضادّة تعكسها مرايا أُخر ((الزمن الغائم / ريح شردتنا / عري موحش / أنين الروح / ليل الجسد))، تؤول إلى تشكيل ينطوي على مفارقة فاجعة ((الطلل الباهر)) ويستسلم لسوط السؤال ((هل تشهاه أحد؟))، وهو يتشبّث بالظلال الباهتة للأغنية / المرثية التي راحت تردد لحنها المكرور ببرودة قاتلة ((ما أمر الزمن الغائم / أعني / كيف عاث الزمن الغائم / في الروح / وأزهار الجسد؟))، إذ لا يبقى غير ((الزمن / الغائم)) سبباً لهذا الانهيار والسقوط والعجز عن العطاء.

لتنتهي العلامة المرآتية إلى عجز فعليّ واضح ودامغ لا تستطيع معه عكس صورة مشتهاة لسيمياء الجسد وتخيّله وتجلّيه، بعد أن تتلاءم مع الحال الشعرية وتتماهى مع معطياتها وتستجيب لإيقاع الزمن:

سوف نمضي
كلنا
نمضي كما الريح
ولن يفلت طير
أو أحد
كلنا

نجفل من مرآتنا يوما،
ونصغي
لأنين الزمن الغائم ملتاعين:
لن يفلت طير،
أو حنين،
أو أحد،
آهٍ،
لا نيران في المرآة،
يا فاكهة الروح،
ويا رمل الجسدْ

فيتعطّل عمل المرآة في منظور الرائي وتكفّ عن شهوتها في عكس الصورة ومضاعفتها ((كلنا / نجفل من مرآتنا يوما))، حيث ينسحب الجسد إلى الظلّ ويصغي بانكماش وضعف ((لأنين الزمن الغائم))، وتُختزل الأغنية إلى أضيق حيّز صوتيّ يعبّر بمأساة عن عجز الجسد ((آه)) وتوقف عمل المرآة ((لا نيران في المرآة))، على النحو الذي يعاد فيه ترتيب المعادلة السيميائية لثنائية الإنسان الوجودية بحيث تتصدر ((فاكهة الروح)) شعرية المشهد العلاميّ في المرآة الكبرى ((الحياة))، ويتفكّك الجسد عائداً إلى أصله المعدّل ((رمل الجسد)) بعد أن تخمد ثورته ويقع أسير الصمت والذكرى داخل كيان طلليّ يواصل حكايته بأقلّ ما يمكن من الحماس والرغبة.

هوامش الفصل الثاني

(1) ها هي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلّاق، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2..7: 7 - 8.
(2) معجم المصطلحات المسرحية، سمير عبد الرحيم الجلبي دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993: 207.
(3) الأعمال الشعريّة: 111 - 115.
(4) نداء البدايات، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013: 109 - 111.
(5) الأعمال الشعرية: 79 - 80.
(6) حين يفيض الحصى بالكلام، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013: 51.
(7) تأويل النصّ الشعريّ، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالميّ، عمّان، 2010: 93.
(8) الأعمال الشعرية: 63 - 64.
(9) سيّد الوحشتين، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..6: 15 - 16.
(10) هكذا قلت للريح علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..8: 95 - 96.
(11) نداء البدايات: 79 - 80.

(12) حين يفيض الحصى بالكلام: 29 - 31.
(13) استراتيجيات الخطاب الشعريّ، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012: 27.
(14) الأعمال: 416 - 417
(15) الأعمال: 409
(16) الأعمال: 402
(17) الأعمال: 3..
(18) الأعمال: 156 - 157
(19) حين يفيض الحصى بالكلام: 73 - 74
(20) ها هي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلاق، دار أزمنة، للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2..7: 12 - 13.
(21) سيّد الوحشتين: 7 - 8.
(22) هكذا قلت للريح: 13 - 15.
(23) نداء البدايات: 5
(24) نداء البدايات: 7 - 8
(25) نداء البدايات: 57 - 59.
(26) الأعمال الشعرية، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998: 9.
(27) م. ن: 14 - 15.
(28) م. ن: 19 - 27، وهي القصيدة الأولى التي تصدّرت الأعمال الشعرية ولذلك دلالة تصب في جوهر مداخلتنا الشعرية، وذيّلت القصيدة بالتاريخ (1989).
(29) للمرايا حضور فاعل في القصيدة العراقية الحديثة، وتعمل الصورة المرآوية على الكشف عن تاريخ وشعرية وكنز دلاليّ وحسّ بطاقة النصّ على الإشباع والتفجر: ينظر كتابنا المتخيل الشعري ـ أساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2...، إذ تناولنا قصيدة للشاعر ياسين طه حافظ بعنوان ((من مذكرات سيّدة)) عاينت المشهد المرآويّ في علاقته بالجسد من زاوية أخرى: ينظر الأعمال الشعرية، المجلد الثاني 1978 ـ 1995، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2.... وتناولنا في كتابنا نفسه معالجة شعرية أخرى للصورة المرآوية في قصيدة الشاعر جواد الحطاب ((بصريات))، ديوان شتاء عاطل، دار أزمنة، عمان، ط1، 1997، وتنظر قراءتنا للقصيدة في المتخيّل الشعريّ: 106 ـ 117.