القصيدة المركّزة

في شعر عبد الرزاق الربيعي

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2016/1/442)

احسين، طلال زينل

القصيدة المركزة في شعر عبدالرزاق الربيعي / طلال زينل حسين :- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، 2016

( ) ص

ر.أ: (2016/1/442).

الواصفات:/ الشعر العربي//النقد الأدبي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-220-3

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

القصيدة المركّزة

في شعر عبد الرزاق الربيعي

طلال زينل سعيد حسين

الطبعة الأولى

٢٠١٧م – ١٤٣٨ هـ

الإهداء

إلى قصّة حبّ تشبهُ الخيال، تسلّلتَ إلى أعماقي وتجذّرتَ في شجرة روحي، فكيف لي أن أغفرَ عن سحرها لحظةً واحدةً، جمالها جعل عينيّ تريان لكلّ شيء في الكون جميلاً وسرهشاً وأخاذاً، هي العين التي أرى بها، والأذن التي أسمع بها، والرؤيا التي أحلم بها، إنها أجمل قدرٍ عرفتهُ في عمري.

إليها... وإلى قصتي الخالدة معها.

الفهرس

المقدمة ٩

التمهيد

المصطلح وشعرية النص

القصيددة المركزة ـ إشكالية المصطلح..... ١٤
شعرية عبد الرزاق الربيعي..... ١٧

الفصل الأول

البنية السردية للقصيدة المركزة.

مدخل نظري ٢٣
المبحث الأول: قصيدة الحكاية ٢٤
المبحث الثاني: قصيدة الأنا السيرذاتية..... ٣٧
المبحث الثالث: القصيدة الحوارية..... ٤٧
المبحث الرابع: قصيدة السؤال ٦٢

الفصل الثاني

البنية التشكيلية للقصيدة المركزة.

مدخل نظري ٧٥
المبحث الأول: القصيدة ـ الصورة ٧٧
المبحث الثاني: القصيدة ـ اللوحة..... ٩٧
المبحث الثالث: قصيدة المرايا..... ١١١

الفصل الثالث

البنية الفلمية للقصيدة المركزة

مدخل نظري ١٢١
المبحث الأول: قصيدة اللقطة السينمائية ١٢٣
المبحث الثاني: قصيدة الومضة ١٣٢
المبحث الثالث: قصيدة الوصف ١٤١
المبحث الرابع: قصيدة المفارقة ١٥٤
المصادر والمراجع ١٦٩

المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي خلق القلم وعلم به الإنسان ما لم يعلم والسلام على الهادي الأمين خاتم الأنبياء والمرسلين محمد وعلى إله وصحبه أجمعين.

وبعد:

تعد القصيدة المركزة وجهاً من أوجه القصيدة الحديثة التي غدت اليوم تتسع وتتحدث على نحو مواكب للتطور والتحديث الحاصلين في العالم بشكل سريع، وهي قصيدة نابضة بالغنائية بدلالات لا حد لها تفتح أمامنا نافذة صغيرة للرؤية نابعة من سمتها التركيزية أو الاختزالية التي تعد أهم ما يميز هذا البناء الشعري، مع الإشارة إلى أن آلية التركيز وفلسفته لا تتوقف عند مفهوم (القصر)، بمعناه الرياضي حسب، بل تتجاوزه إلى عملية اختزان وتكثيف كبيرة تطال العاطفة أو الانفعال أو الفكرة، وتسهم في تجلية حالة أو مشهد بالوصف في اقل قدر ممكن من التعبير مما يتطلب مهارة فنية عالية وقدرة خبروية ودربويّة متينة. وقد آثرنا اختيار مصطلح (القصيدة المركزة) على سائر المصطلحات الأخرى التي تنعت به هذا النوع الشعري لما يتمتع به هذا المصطلح من قدرة عالية على التمثيل وبديلاً أكثر دقة ومفهوماً أشمل معنى من مصطلح (القصيدة القصيرة)، متجاوزاً بذلك إشكالية (الطول أو القصر) في تصنيف القصيدة الشعرية المعاصرة.

الشاعر عبد الرزاق الربيعي شاعر نوعي له أسلوبية خاصة في التشكيل والتعبير على الأصعدة كافة، منذ أن قرأنا له أول مرّة عرفنا أنه شاعر يتعامل مع اللغة بطريقة غاية في الفرادة والتميّز والخصوصية، وبدأنا نتعامل مع شعريته على هذا الأساس انطلاقاً من طبيعة اللغة الشعرية التي ينتجها، والصورة الشعرية المكتنزة التي يؤّلف نسيجها على وفق هيئة مثالية في التركيب الصوري الشعري الذي يقوم على الهندسة والجمال في آنٍ معاً.

لم يتخصص الربيعي فيما نصطلح عليها هنا بـ ((القصيدة المركّزة))، بل مارس كتابة الأنواع الشعرية المعروفة كلها ضمن إطار قصيدة التفعيلة، إلا أننا نرى أن هذا النوع الشعري المميّز كان الأبرز في هذه التجربة، إذ تتجلّى فيه الصنعة الشعرية واللغة الشعرية المميّزة على أعلى ما يكون، على النحو الذي جعلنا نعاين وطبيعة التشكيل والتعبير ونرصده في شعرية القصيدة المركّزة لديه.

من هنا جاء اختيارنا لهذا الموضوع المهم على الصعيد النوعي للشعر الذي لم يستوف نقدياً، وعلى صعيد النموذج المنتخب، إذ يعد الشاعر عبد الرزاق الربيعي واحداً من الشعراء الذين أولوا القصيدة المركزة اهتماماً كبيراً، استطاع من خلاله تقديم نموذج شعري متميز وطافح بكل ما هو شعري، ونابض بدلالات، ومعبر عن

أوجاعه وآلامه التي تأتي في القصيدة ضربة قرائية تشعل معها جذوة القراءة على كل ما هو مثير.

قامت الرسالة على تمهيد وثلاثة فصول، حاولنا معها الولوج في متن الشاعر، لنستجلي ما فيه من دلالات وقراءات، جاء التمهيد بمحورين تضمن الأول البحث في مصطلح القصيدة المركزة وسبب اختيارنا لهذا المصطلح من دون سواه من المصطلحات الموظفة للغرض نفسه الغرض، وتحدثنا في المحور الثاني عن شاعرية عبد الرزاق الربيعي، الذي نهل من ذبع شعري أصيل، والممتلك للأدوات الشعرية، وقد وقف عندها كثير من النقاد العرب بالنقد والتحليل والإشادة.

وأما الفصل الأول فقد حوى مدخلاً وأربعة مباحث، تطرق المدخل إلى طبيعة اشتغال السردي في الشعري وبطاقة اختزالية كبيرة، كون النص ينتمي إلى القصيدة المركزة القائم في الأساس على الاختزال والتكثيف، وجاء المبحث الأول خاصاً بقصيدة الحكاية التي تعد وجها سردياً مهما استغله الشاعر ليعبر من خلاله عن واقعه العراقي من جهة وواقعه الاغترابي من جهة ثانية جسد من خلالهما قيماً فكرية وأخلاقية وجمالية. واختص المبحث الثاني بدراسة الجانب السيرذاتي الذي يشكل مفصلاً حيوياً في قصيدة السردية للشاعر استطاع من خلالها تجسيد ذاته الشعرية على نحو مميز حضرت فيه الحياة بكل متناقضاتها السلبية والإيجابية، كما حضر الشعر بكل تقاناته وأدواته. وجاء الحوار في المبحث الثالث ليعبر عن نوع سردي ثالث كان لحضوره فاعلية كبيرة في شعر الشاعر، أما المبحث الرابع فخص بقصيدة السؤال سعى من خلالها الشاعر إلى طرح قضاياه وهمومه أمام القارئ الذي يوجه له الخطاب ليثير تعاطفه من خلال طبيعة الأسئلة المطروحة على طاولة النص، والمنتقاة انتقاءً واعياً ومركزاً، ظاهرها يوحي بطابعها الذاتي الفردي وباطنها ينم عن هم ومصير مشترك عبر إخضاعها لوعي الحالة الراهنة في الكتابة.

وتضمن الفصل الثاني مدخلاً وثلاثة مباحث، تناول الباحث في المدخل التمهيد لكيفية اشتغال البنية التشكيلية ـ بوصفها مرتكزا من مرتكزات فن التشكيل ـ في النص الشعري، أما المبحث الأول فتحدث عن فاعلية الصورة في تشكيل القصيدة المركزة بوصفها أنموذجاً تشكيلياً خاصاً، تسعى فيه هذه القصيدة إلى توظيف العناصر الكثيفة للصورة في جوهر التعبير الشعري الكلّي في القصيدة، وتعدّ الصورة عنصراً مركزياً مشكّلاً لحساسية القصيدة ورؤيتها ومقولتها، تنتظم في مفهومها الحيوي العام بوصفها تركيبة عقلية منظّمة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصوّر والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، وتناول المبحث الثاني قصيدة اللوحة في شعر عبد الرزاق الربيعي، وذلك عبر تلاقح الشعر مع التشكيل للإفادة من اللوحة في تشكيل القصيدة التي أخذت من فن الرسم كثيراً من صيغ التعبير اللونية والخطية وتوزيع كتل السواد على بياض الكتابة، وغيرها من فنون التعبير التشكيلي التي تضع

القصيدة في سياق تعبيري تشكيلي يقترب من حساسية اللوحة التشكيلية، بحيث يمكن النظر إلى القصيدة ومحتوياتها وكأنها لوحة فنية مرسومة بخيال رسّام ورؤية شاعر، أما المبحث الثالث فجاء خاصاً بقصيدة المرايا التي تتحوّل القصيدة نفسها إلى مرآة تعكس مصوراتها الشعرية بما يتلاءم مع تجربتها وحيواتها والطريقة التي يجري بها تقديم القصيدة وتشكيلها، وقد يسعى الشاعر إلى وضع مفردة (المرآة) أو مشتقاتها في القصيدة لكي يدلل على حضور الصورة المرآوية في قصيدته، ومن ثمّ يركز عمله الشعري على فضاء المرآة وما يحيط بهذا الفضاء من مجالات صورية يمكنها أن تغني العمل الشعري في القصيدة وتعكس وظيفة المرآة في الصورة الشعرية.

وقام الفصل الثالث على البنية الفلمية للقصيدة المركزة بمدخل وأربعة مباحث، عاين المدخل النظري مصاهرة القصيدة المركزة لفن السينما بتقاناته المختلفة التي تجسدت في قصيدة الشاعر في اللقطة السينمائية والومضة والوصف والمفارقة السرد - صورية كما جاء في المباحث الأربعة، فجاء المبحث الأول خاصاً باللقطة السينمائية التي اتسمت بسمات تعبيرية مأخوذة من فنيات التعبير السينمائي، وهي تقوم على الصورة والإشارة والكلمة وغيرها مما يسهم في بناء اللقطة الشعرية السينمائية الواحدة وصولاً إلى تعددية اللقطات المكونة لمجمل المشهد الشعري الكامن في النص، وتناول المبحث الثاني قصيدة الومضة التي عمد فيها الشاعر إلى تكثيف تجربته واختزالها إلى الحد الذي يجعل من القصيدة، صورة شعرية واحدة، مكتملة الأبعاد والرؤى كما يعتمد الشاعر فيها على الضربة الشعرية التي يحقق فيها أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف الذي يستوعب عموم التجربة، وتضمن المبحث الثالث على قصيدة الوصف المركزة التي تشتغل على آلية الاستغراق في وصف المكان والشخصيات والأشياء الشعرية الأخرى المكونة لفضاء القصيدة، معتمدة في ذلك على معطيات ديكورية درامية أو سردية أو معمارية أو غيرها، كما تسهم إسهاماً فاعلاً في رصد الحراك الشعري المكاني (خاصة)، وذلك استناداً إلى وصف الراوي الشعري الذي يجتهد في إقامة بنيان النص الشعري على ما تنجزه فعالية الوصف، وتربعت المفارقة على المبحث الرابع، إذ تمتعت بحضور قوي وفعال في مساحة القصيدة المركزة عند الشاعر، ذلك أن بنيتها التركيبية، تتناسب وتنسجم مع الشكل أو الهيكل العام لنمط هذه القصيدة.

وبعد هذا التقديم لمتن الدراسة أود أن أبين أنها مدينة بأحسن ما فيها لأستاذين فاضلين كان لآرائهما بالغ الأثر في توجيه الدراسة وتقويمها وهما: الأستاذ المشرف الدكتور محمد صابر عبيد الذي رافقني في مشوار الدراسة معلماً وصديقاً صريحاً وبسيطاً حد الدهشة. والأستاذ المساعد الدكتور خليل شكري هياس، الذي كان له الفضل في تشجيعي ومساندتي في التقديم إلى الدراسات العليا ولم يبخل علي بأي جهد، وفي هذا الجانب لا يفوتني أن أذكر فضل أساتذتي في قسم اللغة العربية بكلية

التربية الأساسية الذين كان لهم الفضل الكبير في تعليمي وتوجيهي ومساندتي أنا وزملائي في مشوار الدراسة.

وختاماً ـ وختامها مسك كما يقال ـ أشكر عائلتي أصولاً وفروعاً لوقوفهم جميعاً من دون استثناء إلى جانبي، متفانين في تقديم التسهيلات اللازمة لمواصلة المشوار.

واللسان عاجز عن صياغة شكر يليق بمسبب الأسباب الباري عز وجلّ، فبأي الكلمات يمكن أن أتوجه إليه!! لذا استبدل شكري حمداً وثناءً على ذاته الكريمة، فسبحان الذي يَحدّ ولا يحَد، ويحصي ولا يحصى.

التمهيد

المصطلح وشعرية النصّ

القصيدة المركزة: إشكالية المصطلح

ينطوي مصطلح (القصيدة المركزية) على إشكالية واضحة بدأت قبل ذلك في حاضنة المصطلح القديم (القصيدة القصيرة) الذي كان يشير فقط إلى طبيعة الحضور الكمي لسواد الكتابة على بياض الورقة فقط، ولا يتمتع بخاصية فنية مرافقة لهذه الخاصية الكمية الخطية.

إن الشكل الخطي للقصيدة المركزة ابتداءً لا يتجاوز الصفحة الواحدة، إذ يجتهد الشاعر في وضع القصيدة أمام بصر الكتابة كتلة كاملة على صفحة بياض واحدة مهما كان حجم الديوان، ((فبدلاً من أن تكون القصيدة هذه المرة ذات اتساع معين، ستكون صفة الإيجاز ضرورية لها وحيوية، وهذا شرط لابد منه لوحدة التأثير))[١].

وبروز هذا النوع من القصائد المركزة في القصيدة العربية الحديثة أحدث نقلة نوعية فيها، عدّه بعض النقاد ضربة شعرية حديثة أكسبت الشعر طاقة غنية بالإيحاء والرمز والانسياب والتدفق[٢]. ولكنها في الوقت نفسه أفرزت إشكالية شعرية ((أثارت جدلاً واسعاً بين النقاد، حاول نقادنا المعاصرون من خلالها مقاربة إشكالات القصيدة المركزة، وتحديد سماتها الفنية من حيث الحجم أو الطول واللغة، والصورة والإيقاع، كما حاولوا التمييز بينها وبين القصيدة الطويلة))[٣].

ومن أولى هذه الإشكاليات هي الوقوف عند مفهوم مميز للقصائد التي تشترك في صفة القصر والتركيز والتكثيف، من مثل القصيدة القصيرة، والقصيدة الشعرية المركزة، والقصيدة التوقيعية، وقصيدة الضربة، وقصيدة الفقرة، وقصيدة الدفعة الشعورية، وقصيدة الومضة، وقصيدة اللمحة، وقصيدة المفارقة، وقصيدة الأسئلة، وقصيدة النفس الواحد، وقصيدة الصورة، والقصيدة ـ الفكرة، والقصيدة الخاطرة، والقصيدة البرقية والقصيدة العنقودية. وكل هذه التسميات قاسمها المشترك الإيجاز والتكثيف والرقعة المساحية التي لا تتجاوز الصفحة الواحدة، وقد وقف الدكتور فيصل القصيري عند هذه التسميات وقفة متأنية مرشحاً في النهاية مصطلح القصيدة القصيرة ليكون المصطلح الأكثر دقةً من وجهة نظره النقدي[٤].

---

(١) جمالية قصيدة النثر، سوزان بيرنار، ترجمة: د.زهير مجيد مغامر: ١٥.
(٢) شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري: ٩٦.
(٣) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.فيصل القصيري: ٨٧.
(٤) ينظر: م. ن: ٨٩ ـ ٩٧.

لكن هذا التحديد من وجهة نظرنا لا يلغي بقية التسميات الاصطلاحية، لأن كل منها تشتغل في منطقة اصطلاحية معينة، فقصيدة الضربة غير قصيدة التوقيعية وغير قصيدة (الفقرة) وهذه الأنواع المذكورة غير القصيدة المركزة التي آثرنا إدراجها في هذا المشوار الأكاديمي، ومع التسليم مسبقاً بأن مشتركات مهمة تجمع كل هذه الأنواع الآنفة الذكر.

لعل من أهم دوافع اختيارنا لمصطلح القصيدة المركزة هي أن التركيز سمة جوهرية في هذا النوع من النص الذي ((يستدعي مهارة فذية، وقدرة مدربه على التركيز واختزان أكبر قدر من العاطفة أو الانفعال أو الفكرة أو تجلية حالة أو مشهد بالوصف في أقل قدر ممكن من التعبيرات))[١] على نحو يخلص النص من أي زيادة ويجعل منه قصيدة متماسكة في كلها ((ككتلة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وقصاصة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف))[٢].

هذه الرؤية للنص تقترب من رؤية المتصوفة العاملة لرؤية تؤثر الرمز والإشارة على التصريح والعبارة[٣]، وهي رؤية عميقة تمنح المعاني دلالات جديدة، وتعطي الرموز معاني ثانية يفهمها من له دراية قوية في فهم اللغة المركزة التي تحمل رؤى جديدة من خلال فهم مقاصدها، وإيحاءاتها.

ولا يبتعد عز الدين المناصرة كثيراً عما ذكرناه في تحديده لمفهموم القصيدة المركزة عندما يجعلها تقوم على مرتكزين هما التركيز الشعري والغنائية العالية فهي عنده: ((تفيض بالغنائية، التي تتفجر غنائيتها في الوقت نفسه بدلالات لا حد لها، إنها تفتح أمامنا نافذة صغيرة للرؤية))[٤]، ونجد صدى ذلك في مدونته الشعرية، فالقصيدة المركزة عنده تقوم على ((تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوري إلى أقصى الحدود القابلة لإبقاء حركية التعبير في فضاء الشعر، ظلت هاجساً تجريبياً مهما في شعرية المناصرة حتى وهو يكتب القصيدة الشاملة ذات البعد الدرامي والملحمي، إذ تكتنز معظم قصائده بحساسية اللقطة الشعرية التي تنهض على تركيز الأدوات والتقانات وكادر العمل كافة، في حيز لغوي ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركتها وعنفوانها))[٥].

ومن الأسباب الأخرى التي دفعتنا إلى اختيار القصيدة المركزة على القصيدة القصيرة هو أن مفهوم القصر ينهل في باب الشكل التقاني الرياضي المفرد، في حين

---

(١) أقنعة النص: قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي: ٨٧.
(٢) عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن احمد العلوي، تحقيق وتعليق: د. طه الهاجري ود. محمد زغلول سلام: ١٢٦.
(٣) أقنعة النص: ٨٧.
(٤) تعقيبات وآراء، عز الدين إسماعيل، مجلة الأقلام، العدد ١٠، لسنة ١٩٧٤: ١٠٤.
(٥) تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد: ٨٤.

أن مفهوم التركيز يُعبّر عن جوهر الفاعلية الشعرية للقصيدة بتجلياتها وتمثلاتها (التشكيلية والتعبيرية) على نحو خلاق يخضع لفعاليات المخيلة التي تقوض العلاقة الشكلية التقليدية وتنفتح على فضاء المجاز والتخيل انفتاحاً لا محدوداً، تخفق فيه عدّة المنطق (القصر والطول) في مجاراة كيفيات التحول والتغيير والانقلاب والتجاوز والخرق وكسر أفق التوقع والإدهاش والإبهام والإيهام واللعب التي تتمتع بها عناصر التشكيل الشعري ومكوناته في القصيدة. هذا فضلاً عن أن مفهوم التركيز يحمل في طياته ضمناً مفهوم القصر أيضاً ويتجاوزه إلى القيم المفهومية المضافة والمكملة التي تقترب من جوهر هذا النوع من القصيدة في التمثل بالتركيز[١]، فكل آلياته الاختزالية والتكثيفية التي تطال العاطفة أو الانفعال أو الفكرة، وتسهم في تجلية حالة أو مشهد بالوصف في أقل قدر ممكن من التعبير مما يتطلب مهارة فذية عالية وقدرة خبروية ودربوية متينة[٢].

ومن هنا تتشكل أهمية القصيدة المركزة وخصوصيتها اللتان تجعلان منها شعراً عالي الشعرية، لا يقدر على نسجه إلا شاعر ذو مهارة فنية كبيرة وقدرة ووعي استثنائي في بلورة أفكاره ورؤاه الشعرية في (تشكيل شعري موحد وقصير وكثيف وغزير)[٣].

لكنه متعدد المؤونة عبر استثمار الممكنات اللغوية التعبيرية والخطية في تشكيل صورة شعرية تضئ النص بالطاقات الدلالية المضاعفة والممتدة احتشاداً مكثفاً في طبقات التعبير[٤] ؛ حيث يصل المتن الشعري في القصيدة إلى أبلغ حد ممكن من التماسك والضبط والدقة، تخلو فيه من أية زيادات أو استطالات لتأخذ القصيدة المركزة هنا شكل المنحوتة التي تتمتع بقدرٍ عالٍ من التناسب والتوافق والوحدة.

شاعرية عبد الرزاق الربيعي

يعد الشاعر عبد الرزاق الربيعي واحداً من الشعراء البارزين في العراق والوطن العربي، إذ ظهر على الساحة الشعرية العربية في العقد الثمانيني من القرن المنصرم، عندما أصدر ديوانه الأول (إلحاقاً بالموت السابق)، فهو من جيل (عدنان الصانع، وأمل الجبوري، وزاهر الجيزاني، والراحلان كمال السيني، ورعد عبد

(١) شعرية طائر الضوء: جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، محمد صابر عبيد:

(٢) بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس، د. علي الشرع: ٥٤.

(٣) القصيدة المركزة ووحدة التشكيل: دراسة في شعر الستينيات في العراق، علي صليبي، رسالة ماجستير، بإشراف أ. م. د. شذى زاهد محمد، كلية التربية، جامعة تكريت، ٢٠٠٤: ١٦.

(٤) مرايا التخيل الشعري، محمد صابر عبيد: ٨٣.

القادر، ودينا ميخائيل، ونصيف الناصري وآخرون)، ومنذ ذلك العقد وإلى يومنا هذا لم ينقطع الشاعر عن الحضور وبقوة في ميدان الشعر، فقد رفد المكتبة الشعرية العربية بما يزيد عن (١٥) خمسة عشر ديواناً، وهذا يعني أن الإطلالة على شاعرية عبد الرزاق الربيعي تتطلب وقفه متأنية وقراءة شاملة وفاحصة لهذهِ المدونة الشعرية، ونحسب أن وريقات التمهيد لا تفي بهذا الغرض، لذا سنحاول التركيز على أهم ركائز هذهِ الشاعرية.

وقبل الخوض في هذا المجال لابد من التفريق بين الشاعرية والشعرية، الأول يختص بأدوات الشاعر وإمكاناته وخزينه الثقافي والشعري، والثاني خاص بالنسيج المُنسَّج في داخل النص الشعري، الأول فضاؤه الشاعر، والثاني فضاؤه النص، فالشاعرية هي الجودة في الشعر والإتقان في صناعته التي لا يمكن أن تتحقق إلا بالخبرة والمران والموهبة وعلى نحو يدلل وبشكل صريح على فاعلية الشاعر في العمل الشعري(١). أما الشعرية فهي الدراسة التي تحدد الخصائص العامة للخطاب الأدبي، لا من حيث تواجدها المباشر في النصوص الأدبية(٢)، ولكن بوصفها تعبيراً عن بناء صوري قابل للتحقق من خلال النصوص الأدبية، فالشعرية بهذا المعنى هي بحث ((في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية، مستخلصاً القوانين والمقولات التي تؤسسها وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي))(٣).

ولعل من أهم المرتكزات التي ترتكز عليها شاعرية عبد الرزاق الربيعي هو أنه شاعر لصيق بالواقع الذي كثيراً ما نراه متجسداً في شعره، فهو كما يقول عنه حاتم الصكر ((شاهد شعري على ما حدث ويحدث، بل هو أحياناً يشم الآتي ويستبق ما يجري، وذلك ما أكدته معالجاته الشعرية السابقة المنهمكة بوطنه الذي يلملم شظاياه ويتبع انكساراته ومما يزيد ألمه أن الإنكسارات تتعمق والوطن يبتعد حتى ليقترح علينا في إحدى قصائده أن نسأله عمن ظل حياً لا عمن يموت، فالموت هو القاعدة في عراق الدم والخسارات، والحياة هي الاستثناء، ولا يملك في زمن الرصاص المجاني الأعمى وانهيار الأحلام إلا قصيدته ملوحاً بها في وجه الشر المحدق بوطنهِ وأهله وذكرياته ووجوده)(٤). إنه شاعر مسكون بالوجع بما هو إنساني، يكتب بإحساس صادق، وبقدرة عالية في رصد كل ما هو مثير ومؤلم، سعيد وحزين، على نحو تحضر فيه الثنائيات حضوراً فاعلاً وشاملاً تلتقط كل مفردات الحياة اليومية التي تأتي هنا لتظهر في مختبر الشعر، لتخرج في النهاية،

---

(١) الشاعرية في تصور ابن طباطبا من خلال عيار الشعر، عمر محمد الطالب، مجلة اداب الرافدين،...: ٧٣.
(٢) الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكر المبخوت ورجاء بن سلامة: ٢٣.
(٣) مصطلحات الفن العربي السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد، مولاي علي بو حاتم: ٢٦٥.
(٤) سيدوري تبعث حكمتها للشعراء، حاتم الصكر، ضمن كتاب مزامير السومري: ٢٥.

ملحمة تارة، ودراما تارة، وتراجيديا تارةً، وومضة أخرى، أو ضربة شعرية تضع يد القارئ على موطن الجرح، لذا فكثيراً ما نجد قصائده ولا سيما في ديوان (غداً تخرج الحرب للنزهة) تخرج من دائرة الأنا لتتوجه إلى دائرة الجماعة ففي قصائد هذهِ المجموعة نجد تركيزاً واضحاً على ثيمة الجماعة في مواجهة الموت فتبرز ضمائر الجمع (نحن) أو تلك التي تتوجه إلى خطاب، خطاب الآخر (أنتم، أنتما)، أو ما يرصد أفعال الغائب وخطابه (هم، هما)، وتتبلور هذه الحالة الجماعية نتيجة طبيعية للموقف الشعري الذي يقف عنده الشاعر الذي يتحدث فيه عن مأساة شعبه[1].

ولا تقتصر شاعريته على التمحور في فضاء الهم الإنساني، وإنما نراه من جهة أخرى شاعر حساس ورقيق في الحب والغزل، اللذين يتجسدان في شعره تجسيداً شفافاً، فالحب كما يلمسه صباح نجم عبد الله في شعر الربيعي ((هو حب العذريين والزهاد الخالي من الادعاء أو انتظار الجزاء أو الشكر، وتلك مسالة أن تراها سهلة ميسورة في الكلام فهي صعبة لا تتمكن منها إلا تلك القلة النادرة))[2]، من الشعراء الذين لهم خبرة عميقة في الحياة وسيطرة واعية على آليات العمل الشعري.

والربيعي كما الشعراء الكبار الموسوعيي الثقافة لا يترك الذهل من نبع الإرث القديم المتمثل بالقران الكريم، كما لا ينأى بعيداً من نبع التراث العربي الأصيل ليغدو شعره ((أشبه بالفسيفساء المرصعة بالاستشهادات المستلهمة من التراث بجميع مشاربه من قرآن وموروث شعري وموروث أسطوري، ولم يكن التناص في نصوص الربيعي تقليداً قائماً على التضمين، بل محاولة إلباس التراكيب المختارة والأفكار حللاً جديدة تتلاءم والوظيفة الجديدة التي سوف تؤديها داخل النص الجديد، وقد كان القرآن الكريم النص الأكثر تأثيراً في الربيعي، إذ سحرته تعبيراته وبهرته صورة))[3]، على النحو الذي دفعه إلى استثمار طاقاته وكنوزه من أجل شحن قصيدته (ولا سيما المركزة) بهذه القدرة البلاغية والتركيزية الفائقة فيه.

---

(١) قراءة في ديوان غداً تخرج الحرب للنزهة للشاعر عبد الرزاق الربيعي، د. شبر الموسوي، ضمن كتاب مزامير السومري: ٨٧.

(٢) نزهة الحرب بين صمت الأسد وصريخ عبد الرزاق الربيعي، ضمن كتاب مزامير السومري: ١٠٢-١٠٣.

(٣) النص القرآني في شعر الربيعي قراءة في مرجعية (صعود يحيى عياش)، سعد التميمي، ضمن كتاب مزامير السومري: ٣٨٤.

الفصل الأوّل

البنية السردية للقصيدة المركّزة

الفصل الأوّل

البنية السردية للقصيدة المركّزة

مدخل نظريّ

كرس الشعر الحديث حاله حال الفنون الكلامية الأخرى، أعرافاً كتابية جديدة من خلال انفتاحه على الأجناس الإبداعية، في مسعى منه لصياغة شعرية جديدة، من مظاهر هذهِ الجدة، تماهيه مع السرد لإيجاد نوع أو أنواع شعرية جديدة، هذا الأمر كرس ثقافة قرائية سرد ـ شعرية أبعدته ـ أي الشعر - عن البلاغة التقليدية والمفردات الكلاسيكية، وعمل على الانفتاح في بناء القصيدة على تعددية الأصوات بدلاً من غنائيتها المفرطة أحياناً، وفتح بوابات الشعر لتستوعب تعيينات المكان، وتحيينات الزمان والتسميات[1]. هذا الانفتاح أيضاً جعل من المتصدين للشعر الحديث يقترحون ((دائماً كيفيات أخرى متنوعة، يصعب أحياناً التعرف من خلالها على سلالة النص أو جذوره النصية لما تنطوي من احتشاد عميق ومتشظٍ المرجعيات والتناصات، ولما يتكشف عنه من أسلوبيات وطريقة تعبير واستعارات وحساسيات قادمة من فنون أخرى))[2].

من هذا المنطلق نحاول في هذا الفصل تسليط الضوء على تجليات التلاقح بين السردي الشعري التي وزعناها هنا على تجليات أربع هي قصيدة الحكاية التي تتخذ من الحدث التاريخي مادة لها، وقصيدة السيرة الذاتية التى تتخذ من تجربة الذات الساردة، الشاعرة مادة لها، وقصيدة الحوار بتمظهرات مباشرة وغير مباشرة، وأخيراً قصيدة السؤال التي تعمل على إيقاظ مدركات القراءة مع تساؤلات تدفع القراءة نحو التأويل والتحليل.

---

(١) الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق: ١٤٩.

(٢) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر: ٤٩.

المبحث الأول

قصيدة الحكاية

تشتغل قصيدة الحكاية المركزة على فعالية الحضور السردي في الشعري من خلال قوة حضور الحكاية في الفضاء الشعري، على أن يدعم هذا الحضور شعرية النص ويضاعف من طاقته الشعرية، ولا يخلّ بأنموذجه الأجناسي، ((إذ تنهض الحكاية بتقوية البنية الشعرية في القصيدة من دون المبالغة بحضور سردي يتفوق على الحضور الشعري، بمعنى أن يظل العنصر الشعري الذي يحتل البؤرة من العمل الفني هو السائد، فهو الذي يحكم غيره))،[١] ويتحكم بمسيرة الجنس أو النوع الأدبي. وهذا يعني أن هناك فرقاً واضحاً بين الحبكة في الشعر وبين الحبكة في السرد، فالأول أي الحبكة في الشعر ((أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أن تنوع التجربة الإنسانية الضخمة لا يُمثَل مباشرة في الحبكة الشعرية، ولكن عبر اختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافياً وتاريخياً))[٢]. أما الحبكة في النثر فهي أكثر قدرة على تمثل التجارب الإنسانية الضخمة بحكم مساحتها الكتابية الواسعة.

والحكاية هي ((حدث تاريخي خاص، يمكن أن يلقي سرده ضوءاً على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر))[٣]. ولقد عدَّ النقاد توظيف الحكاية في الشعر العربي من إمارات الحداثة الشعرية بعد أن استطاع الشاعر العربي الحديث من خلالها تجنب السقوط في الغنائية والذاتية المفرطة، إذ أكسب قصيدته بها بعداً موضوعياً أتاح له التعبير عن قيمته الفكرية والعاطفية بشكل موحٍ وبعيدٍ عن التقريرية والمباشرة، فضلاً عن تجنبه التعميم والغموض في شعره[٤]، فهي ((عمل سردي يدور حول شخصية مركزية يعبر من خلالها الشاعر عن قيم فكرية وأخلاقية وجمالية تدور حول هذهِ الشخصية الأحداث والأفكار والرموز، وأن الحكاية الشعرية تختلف عن الملحمة ذات البطل التراجيدي بأنها لا تصور حشداً من الشخصيات والحياة، كما هو حال الملحمة، فضلاً عن أنها تميل إلى الإيجاز والتكثيف، فهي تتحدث عن الأحداث الرئيسة فقط، والشاعر هنا غير مختفٍ عن الأنظار ـ كما هي في الملحمة ـ بل هو حاضر ويمكن تلمس ملامحه، وأنّ من أهم مصادر الحكاية التراث العالمي الضخم،

---

(١) النظرية الأدبية، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور: ٤١.

(٢) مداخل الشعر، يوري لوغان وآخرون، ترجمة: سيد البحراوي: ٩١ نقلاً عن: مرايا نرسيس: ٩١.

(٣) مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: ١٧.

(٤) شعرية السرد في شعر احمد مطر، د. عبد الكريم السعدي،: ٦٠.

فضلاً عن التراث الفلكلوري قبل الحكايات التي تتناول شخصيات مثل أبي زيد الهلالي وعنترة والزير سالم وسيف بن ذي يزن))[١].

أما الحكاية الشعرية في مفهومها الأعم فيمكن توصيفها: ((بأنها تلك الحكاية التي تستعير كل أدوات السرد والحكي، لكنها لا تطرح الحكاية طرحاً تفصيلياً، واضحاً كما هي الحال في القصة أو الرواية، بل تكتفي بالإشارة إلى الملامح والحساسيات والصور العامة، هذه الحكاية وبما يناسب الصيغ الشعرية في التعبير والتشكيل، لكن فضاء الحكي يبقى حاضراً بقوة ولا سيما حين يتحول الشاعر إلى راوٍ ذاتي يسرد الحكاية من محاور مختلفة ويستعين بكل أدوات السرد من أجل إنجاح عمليةِ الاستثمار ويحافظ في الوقت نفسه على الطبيعة الأجناسية للشعر من حيث اللغة والصورة والإيقاع والفكرة))[٢]، وتدور الحكاية حول شخصية محورية ((يعبر من خلالها الشاعر عن قيم فكرية وأخلاقية وجمالية وبذلك يكون لوجود الحكاية في الحداثة الشعرية مظاهر بنائية متعددة وتشكيلات فنية يبدأ بمضمون الحكاية وأسلوبها التقليدي كمعارضة تهكمية أو تناص))[٣].

يقدم عبد الرزاق الربيعي في قصيدته (صهيل)، نموذجاً موحياً من نماذج قصيدة الحكاية، إذ يتداخل السردي مع الشعري في لوحة فنية معبرة، يدرك القارئ من خلالها مدى أهمية وفاعلية تخصيب الأجناس الأدبية بعضها مع بعض:

في الغرف المظلمة الباردة
حيث سطور الكتب
تقفُ على رؤوس أصابعها
كلما عطستْ كلمة
أعرف أن القصيدة مصابة
بالتهابات مزمنة
كلّما تسوّس لسان حرف
أشمُّ رائحة مقبرة
كلما تقدمت في النضوب
أرى السماء تنخفض
لتلتهم صهيلي.[٤]

---

(١) فضاء الكون الشعري، محمد صابر عبيد: ١٦.
(٢) شعرية السرد في شعر احمد مطر: ٦٠ ـ ٦١.
(٣) مرايا نرسيس: ٢٥٢.
(٤) كواكب المجموعة الشخصية، عبد الرزاق الربيعي: ٣٤٢.

ففي هذا النص تحكي الذات الشاعرة حكاية متخيلة ينتجها خيالها الشعري الخصب، فهي تبدأ بتحديد ملامح المكان أولاً، إذ ترى فيه أهمية قصوى، لتكون مادة حكاية، وفي سطر شعري واحد مركز ومكثف **(في الغرف المظلمة الباردة)**. إذ يعطي هذا التحديد للمكان إشارات عديدة للقارئ، فهو مكان مغلق ومعزول، يعاني من الإهمال والترك، كما يوحي توصيف الغرفة كونها (مظلمة وباردة) علامة على العزلة وعدم ارتياد هذا المكان أو استخدامه، فهو منسي أو مغيب والتواصل معه معدوم، والذات الشاعرة تهيئ بهذا الوصف المكاني، لتقويم شخصيته التي ستجري الأحداث عنها، التي ستكون حتماً في علاقة ما مع هذا المكان**(حيث سطور الكتب تقف على رؤوس أصابعها)**. إذ يعمل هذا السطران الشعريان على إعطاء تسمية للشخصية المحورية التي ستدور أحداث الحكاية حولها، وعن طريق تفعيل الذهن في تصور من أو ما هو المقصود بهذه التوصيفات، نجد أن الشاعر لم يشر صراحة إلى هوية أو كينونة شخصيته مباشرة، بل لجأ إلى التواءات شعرية أنيقة، يستشف القارئ منها أن الشاعر يقصد (المكتبة) وهي كيان منسجم مع توصيف المكان في بداية النص، فالراوي / الشاعر يروي لنا حكاية مكتبة تقبع في غرف معزولة ومتروكة، لينقل القارئ معه في الأسطر القادمة إلى قصتها وبالأحرى حكاية كتاب في مكتبة وهو ـ على الأغلب ـ ديوانه الشعري.

يبدأ الشاعر بسرد حكاية ديوانه الشعري بوصفه بطلاً لحكايته الشعرية، بالإشارة الذكية إلى إصابة القصيدة بمرض مزمن فالكلمات مصابة بزكام، ولسان الحرف قد أصابه التسوس كما أصاب الكتب عموماً نضوب ونحول. هذه الاستخدامات الشعرية للغة المعيارية تدفع بالقارئ إلى محاولة استخراج دلالات ثرة ومتنوعة، فالإشارة موحية إلى تردي الوضع الثقافي في عموم الساحة العربية ولا سيما واحة الشعر، وإلى تدني الذوق العام والى كثرة اللحن والخطأ في اللغة وغير ذاك من دلالات الأعمال والتدني والمصادرة وانعدام العلم والمعرفة، والشاعر إذ يحكي حكاية ديوانه فإنّه ينفتح من حكايات الدواوين والكتب التي تعاني جميعها من الهجر والوحدة والانقطاع.

إن الشخصية المحورية التي يحكي عنها الراوي، الشاعر هي شخصية اعتبارية، لا تخضع لمعايير السلوك والانفعال النفسي إلا أن الشاعر استطاع أن يمنحها زخماً شعرياً. بحيث جعلها تتحرك وتنفعل لتشارك القارئ بقراراته وتجعله يرى معاناتها وآلامها.

كلما عطست كلمة
أعرف أن القصيدة مصابة
بالتهابات مزمنة

كلما تسوس لسان حرف
أشم رائحة مقبرة.
كلما تقدمت في النضوب
أرى السماء تنحف
لتلتهم صهيلي.

يوظف الشاعر في هذا النص دلالة صيغة (كلما) التي تعطي معنى التزامنية والتوافقية فضلاً عن التكرار، فالشاعر يرى فيها صيغة ملائمة تماماً لمسار معنى الزمن، (فكلّما) وقع شيء ما للقصيدة، أدرك الشاعر المخاطر والأهواء التي ستصيبه وشعره من قبله.

تبدو الحكاية الشعرية في قصيدة (سُهد) أكثر وضوحاً وأشد توهماً. ذلك أن الشاعر عبد الرزّاق الربيعي، عمد إلى تقديم تفاصيل أكثر إضاءة احدث مما قدمه في نموذجه الأول، ويلجأ الشاعر هنا إلى سرد حكايته الشعرية بلسان الراوي / المشارك فعلياً في أحداث الحكاية، فهو الشخصية (الفاعل) الرئيسة إلى جانب الشخصية (الفاعل) المشاركة معه في الحدث والمتجاورة معه نصياً ومكانياً:

جاري (الباكستاني)
لا يعرفني ولا أعرفه
لا يفهم لغتي
ولا هم يحزنون
لا يسلّم على بابي في الصباح
ولا أحب رائحة البهارات
عندما تدخل غرفتي بلا استئذان وقت الظهيرة
لكنّه عندما يسعل
تحنو عليه نوافذ شقتي
وعندما يأرق
تشاطره جدران غرفة نومي
كؤوس السهد
وعندما يغازل زوجته
تتوضأ بالنور حديقتي.[1]

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٤٣.

تسرد لنا الذات الساردة حكاية جارها (الباكستاني)، إذ يتم الروي بضمير المتكلم في زمن الحاضر ومن ثم فهي تسرد حكايتها معه، إذ تتنازع الحكاية شخصيتان، الأولى راوية / مشاركة والثانية مروي عنها مشاركة أيضاً، وذلك من اجل إعطاء صورة عن طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما.

إن الاستهلال الشعري يوحي بنمطية المكان وطبيعته، فضمير ياء المتكلم العائد على الشاعر، مع ذكر توصيف جنسية وهوية الشخصية الثانية (باكستاني). تشكّل انطباعاً لدى القارئ، توحي له بتحديد المكان الذي ستجري فيه أحداث الحكاية، وهو سكن يجمع بين جنسيات مختلفة. ولا يحتمل وجوده إلا في دول المنافي، وبالعودة إلى سيرة الشاعر ندرك تماماً أنّ مكان هذه الحكاية هو في احدث العمارات السكنية في بيئة غربية، إذ يتجاور الناس من مختلف الجنسيات، فضلاً عما تشير إليه دالة (باكستاني) من اختلاف العرق والثقافة والأصول الذي أراده الشاعر ليتضح مدلوله تباعاً من مجريات النص.

يتشكل النص دلالياً من ثنائيتين تقتسمان النص مناصفة من حيث البناء الشعري والسرد، فالدلالة الأولى هي الانقطاع وعدم التواصل بين الشخصيتين المحوريتين، وهو انقطاع وانكفاء طبيعي، بحكم طبيعة وتركيب كل شخصية، فاللغة تشكل هنا قطيعة بين الشخصيتين لأنّ كل واحد منها احدهما لا يعرف لغة الآخر، كما يجري الانقطاع على محور المعرفة الشخصية (العلاقات) فالعلاقة مبتورة بينهما، وكذلك يرتسم الانقطاع عن محور انفصال العادات والتقاليد والأعراف بل وحتى الفلكلور الغنائي لكل من الشخصيتين، وبالرغم من هذه الانقطاعات كلها، إلا أنهما محكومان بحكاية (الجيرة) وما تفرضه من سياقات تواصل حتى وإن لم تفعل:

لا يعرفني ولا أعرفه
لا يفهم لغتي
ولا هم يحزنون
لا يسلم على بابي في الصباح
ولا أحب رائحة البهارات
عندما تدخل غرفتي بلا استئذان وقت الظهيرة.

تتناغم دلالة الانقطاع هذه مع البداية اللغوية لهذا المقطع الشعري، فهو قائم بامتياز على تكرار (لا) النافية غير العاملة، التي لا تعمل سوى القطع والنفي، وعلى صعيد السرد، فإن هذه المعلومات التفصيلية / اليومية التي يقدمها الراوي العليم، تشكل الحلقة الأولى من الحكاية التقليدية بين جارين غير تقليديين.

أما الدلالة الثانية التي يشتغل عليها النص، فهي دلالة التواصل، الذي يشغل الجزء الثاني من النص، فبالرغم من لا تواصيلة الجارين مع بعضهما، إلا أنّه إذا

أصـيب (الباكسـتاني) بـأي مـرض أو أرق فـإن نوافـذ وجـدران جـاره العربـي تحنـو وتشفق عليه، فهو تواصل روحي / نفسي / أنساني، على الرغم من الانقطاع كله:

لكنه عندما يسعل
تحنو عليه نوافذ شقتي
وعندما يأرق
تشاطره جدران غرفة نومي
كؤوس السهد
وعندما يغازل زوجته
تتوضأ بالنور حديقتي

تبدو الحكاية الكامنة في المتن الشعري، بسيطة ولا تحمل حدثاً مفصلياً، فهي أقرب إلى مادة تسرد طبيعة العلاقة الحميمة التي يفترض أن تجمع بين الإنسان وجاره، لذا فإنّ الحكاية موظفة هنا لغرض إعلاء القيم الإنسانية والجمالية التي يتوقع من الحكاية الشعرية أن تثيرها وترائيها في النص، فالقيمة الإنسانية جلية، إذ تتضمن القصيدة دعوة صريحة لإبعاد الاختلافات، والتركيز على المشتركات الإنسانية التي يشترك فيها الجميع بغض النظر عن الدين والعرق والقومية والبلد.

ويقدم عبد الرزاق الربيعي في قصيدته (ر عود) أنموذجاً من قصيدة الحكاية، لكنه في هذا النص يستند إلى الحكاية المسترجعة التي يرويها الشاعر، عن طريق آليات الاسترجاع فالقصيدة كلها تعبر عن حكاية مسترجعة تحمل بين ثناياها ملامح من سيرة ذاتية تبدو للشاعر نفسه الذي ذاق مرارة العزلة وألم الفراق وحسرة البعد عن الأهل والأصحاب:

من خلل غيمة سماوية عاليه
أرى أبي
يتلفلف بمعطفه الشتوي الثقيل
راسماً على عينيه آثار خطاي
صباحاً
يضع أذنه
على صوت جرس دراجة ساعي البريد
مساءً
على درجات الحرارة في العواصم
يبتسم

ويقول لأمي:
نامي اليوم رغداً
لأن الولد البعيد
سينام دافئاً
بلا رعود
ولا منخفضات جويّه.(١)

تقوم الذات الراوية / الشاعرة / بسرد حكاية أبيها، من خلال ضمير المتكلم، الذي تبدو عائديته واضحة، فهو راوٍ عليم لكنه غير مشارك، فقد كان بعيداً عن زمن الحكاية نفسها، لأنه حاضر في زمنٍ ومكان آخرين بفعل (الهجرة).

يبدأ الشاعر الراوي بسرد تفاصيل حكايته منذ بداية النص، لكنه يمهد بجزئية صغيرة **(من خلل غيمة سماوية عالية)**، وهي إشارة إلى طبيعة السرد الذي سيتم لاحقاً، وهي بمثابة وقفة للتأمل والاسترجاع، فيما تذكره بوالده الذي ربما يكون قد فارق الحياة، ومن ثم يبدأ:

أرى أبي:
يتلفلف بمعطفه الشتوي الثقيل
راسماً على عينيه أثار خطاي
صباحاً
يضع أذنه
على صوت جرس دراجة ساعي البريد
مساء
على دراجات الحرارة في العواصم
يبتسم.

تبدو انثيالات الذاكرة، حاضرة بقوة وبشكل تفاصيل جزئية دقيقة ـ أو صغيرة لكنها مهمة ومغرية للراوي / الشاعر، فهي كل ما تبقى له، من ذاكرة تلك الأيام، كما يبدو عنصر الزمن، فاعلاً في مضامين هذا الزمن الشعري المسردن، وذلك في **(معطفه الشتوي، صباحاً ـ مساءاً)**، وذلك أن عنصر المكان في هذا الزمن، يبدو مفارقاً ومغيباً بين زمن الحكاية وزمن الروي، وكأن النص قائم على الاسترجاع، لذا فإن (الزمن) يشتغل بحضور متميز، فلم يبق للراوي / الشاعر سوى الذكريات بعد أن فقد المكان.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٤٥.

تبدو إشارات غربة الراوي وإماراته جلية، إذ يروي لنا أو لنفسه أن والده لم يكن يصغي إلا لصوت جرس دراجة ساعي البريد، ولا يتابع سوى درجات الحرارة في العواصم، وهو إشارة إلى ابتعاد الشاعر وهجرته.

كما يأخذ الاسترجاع في سرد الحكاية، بعداً أوسع في بقية النص، إذ ينتقل النص إلى السرد على مستوى الحوار المباشر، وهو حوار مسترجع أيضاً، لكنه يوقف السرد، ويفعل اللحظة الحاضرة، إذ يستذكر الراوي / الشاعر كلام أبيه لأمه:

ويقول لأمي
نامي اليوم رغداً
لأن الولد البعيد
سينام دافئاً
بلا رعود
ولا منخفضات جوية.

يشكل السطران الشعريان الأخيران، بؤرة المعنى الشعري المراد إيصاله إلى المتلقي "ذلك أن الغربة لو كانت اختيارية وطوعاً، لما شكلت أزمة، لكنها تبدو غربة قسرية، تحت ضغط القمع والقهر، الممارس من قبل السلطة، فالولد الذي ينام دافئاً بلا رعود وبلا منخفضات جوية، يحمل علامة واضحة على اضطهاد السلطة وبطشها، الذي فرّ منه الكثيرون ومنهم مؤلف هذا النص.

وتتجلى الحكاية على نحو واضح في قصيدة **(إرتباك)**، بدءاً من عتبة العنوان التي تختزل في طياتها وضعاً غير مستقر، تفتح معه أبواب القراءة على أفق قراءة مفتوح على أكثر من قراءة:

يتلاقى قلبان
بباب المصعد
يتباعد وجهان
يشقى في المصعد اثنان:
امرأة خجلى
وصبيٌ مرتبكٌ
وجبان.[1]

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٨٠.

بعد قراءة النص تنكشف صورة الإرتباك فنراها تتجسد في موقف رومانسي تلتقي فيه شخصية المرأة التي لا يكشف الراوي السرد ـ شعري هنا سوى عن صفة واحدة من صفاتها التي تعمل على خلق فضاء الارتباك، وهي صفة الخجل لتعلن بذلك عن بداية حركة الحدث الدرامي في صعودها نحو الذروة. أما الشخصية الثانية المتمظهرة على ساحة الحدث فهي شخصية الصبي التي تشارك المرأة في حالة الارتباك، لتكتمل بذلك الصورة الشعرية وهي تؤثث لفضاء النص القائم حول ثيمة رئيسة يتجسد كما قلنا فيها الحدث الشعري وهي ثيمة الارتباك.

إن الشاعر في هذا النص يخلص إلى مرتكزات القصيدة المركزة من خلال تكثيف الصورة والحدث الشعري واختزالها إلى أبعد حد ممكن مع الاحتفاظ بسردية الحدث وتناميه على الرغم من المساحة المكانية الصغيرة لهذه القصيدة. ويتمظهر هذا التنامي على نحو واضح من خلال الأفعال الحاضرة في النص **(يتلاقى، يتباعد، يشقى)**، فكل فعل من هذه الأفعال مثّل صورة من صور التنامي الحدثي، جاء الأول ليقدم صورة اللقاء في اللحظة الأولى، أما الفعل الثاني فيجسد بداية الارتباك من خلال تباعد الوجهين، أما الفعل الثالث فقد أدخل الحدث في ذروته بدخول الشخصيتين إلى داخل المصعد ومن ثمّ وصول حالة الارتباك إلى ذروتها.

وتأتي قصيدة **(منحنيات)** ليشتغل فيها الحدث الحكائي في منطقة الذات الشاعرة التي تعمل جهدها لتجسد لنا حالة من المأساة التي تعيشها الذات وهي تعاني أزمة نفسية حادة تنعكس على رؤيتها لكل ما حولها:

في المنحنيات الشرقية
الضيقة
رأيت قطعة ليلٍ
مبتورة الأصابع
ملقاة
على رصيفٍ
مفخخٍ
ولافتة تقول:
ابتعد عن رأسك
بمسافة ١٠٠ تجربة مرة[١]

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٥٧.

يغدو الليل كائناً مشخصاً مبتور الأصابع في إشارة واضحة إلى وضع وواقع مأساوي تعيشه الذات الشاعرة، وتكتمل مفردات هذه الصورة المأساوية التي يتنامى فيها الصراع النفسي عندما يتحول الرصيف إلى مفخخ، هذه الصورة الانزياحية الخارجة من ذات متأزمة تقود الشاعر إلى تفكير انهزامي يرى من خلاله الشاعر بضرورة تخليه عن واقع يومي مليء بتجارب إنسانية يبدو أنها لا تختلف عن الواقع المجسد في النص، بدليل أن الشاعر يريد التخلي عنها، وبذلك يكون المقطع الشعري قد جسد لنا قصيدة حكائية تشتغل بسردية عالية تكسب النص طاقة وحيوية تدعم شعريته وتخدم فكرة التلاحم بين الشعر والفنون الأخرى.

المبحث الثاني

قصيدة الأنا السيرذاتية

تنحو الأنا السيرذاتية نحواً خاصاً في التعبير عن تجربتها التي تعلنها عبر ميثاق قرائي يشير إلى سيرذاتية الكلام، هذا الميثاق الذي تنبثق منه قصديه معينة، وعقدٌ طرفاه المؤلف والمتلقي، يعلن فيه الأول التزامه بسرد تجربته الحياتية في قالب إبداعي معين، ويلتزم الثاني المتلقي باستقبال نصه الإبداعي ضمن هذا الجنس الأدبي أو ذاك، و((تنحو هذهَ القصدية منحى واضحاً في تفعيل سردية الكتابة السيرذاتية باتجاه الإجابة على أسئلة الذات السير ذاتية الساردة في دائرة آليات وقواعد وقوانين الفن السيرذاتي، وتنشئ العلاقة الوثيقة بين انتقاء الأحداث في الذاكرة عبر إخضاعها لوعي الحالة الراهنة في الكتابة ودعمها بقوة أسلوبية لاستحداث عفوية مقصودة، تسعى من جهة إلى عرض الحادثة السير ذاتية في شاشة الكتابة بأقصى ما يمكن نقله من حيوية وحرارة وطرافة، وضبطها من جهة أخرى بقصدية تقانية تحافظ على هندسة التشكيل داخل الفضاء النوعي لفن السيرة الذاتية))[1]، ولعل من أفضل المفاهيم المصاغة وفق هذا المنظور ما صاغه الناقد الفرنسي فيليب لوجون حين حاول أن يقارب مفهوم السيرة الذاتية مقاربة يقول هو عنها إنها قابلة لكثير من الحوار والمناقشة، وهذا المفهوم هو أن السيرة الذاتية ((قصة استعادية نثرية يروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص، مركزاً حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص))[2].

و هذا المفهوم كما هو واضح أمامنا يؤكد جملة معايير تتكون منها السيرة الذاتية ويمكن إجمالها بما يأتي[3]:

١ ـ شكل الكلام: قصة حياة مستعادة وهذا يتطلب حضوراً للذاكرة.

٢ ـ الموضوع: سيرة حياة المؤلف وتاريخ تكوين شخصيته أي (الأنا موضوعاً للسرد).

٣ ـ موقف الكاتب:

أ ـ التطابق بين أنا المؤلف وأنا السارد وأنا الشخصية المركزية.

ب ـ النظرة الخلفية في السرد أي التشتيت بالمنظور الاستعادي في القصة.

---

(١) المغامرة الجمالية للنص السير الذاتي، محمد صابر عبيد: ١٣.

(٢) السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر الحلي: ٢٢ ـ ٢٣.

(٣) م.ن: ٢٣

و هذا المفهوم للسيرة الذاتية يشكل الأرضية الرئيسة في إستراتيجية الكتابة السيرالذاتية، ليس للنص السير الذاتي الخالص حسب، بل لكل الأنواع الأدبية التي تتخذ من سيرة الكاتب الذاتية منطلقاً كتابياً، ومنها قصيدة السيرة الذاتية التي نحن بصددها الآن.

في أبسط مفهوم للقصيدة السيرة الذاتية يورد حاتم الصكر تعريفاً مفاده أنها ((تقديم رواية الحياة منظومة شعراً بناءً على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها))[١] إلا أن هذا المفهوم لا يخلو من النقد كونه لم يستوفِ شروط وقواعد هذا النوع المهجن من جنس الشعر والسيرة الذاتية، إذ ((لا يعطي التداخل مع غيره من الأنواع الأدبية سوى أن القصيدة السيرذاتية تكتب شعراً كما أنها لا تشير على نحو صريح إلى انتمائها زمنياً إلى الماضي بوصفها قصة استعادية.. كما أن هذا المفهوم يغفل أيضا مسألة مهمة لابد من توافرها في أي نص سير ذاتي، هو التطابق المفترض بين أنا المؤلف، وأنا السارد، وأنا الشخصية المركزية التي أكد عليها لوجون))[٢].

واستناداً إلى ذلك يمكننا الإفادة من المفهوم الشامل الذي يقدمه الناقد محمد صابر عبيد في معجمه السيري عندما يرى فيه أن قصيدة السيرة الذاتية هي ((قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبَّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يتقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية، ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدون بإشارة أو قول أو تعبير، ويؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر السارد والمتلقي على هذه الأسس))[٣]. وكما يبدو من هذه الصياغة لمفهوم القصيدة السيرذاتية، أنه ركز وعلى نحو مكثف على المعايير كلها التي جاء بها مفهوم لوجون للسيرة الذاتية مع عدم إهمال لخصوصيتها الشعرية التي تعد الأساس في هذا النوع الأدبي.

وقريب من هذا المفهوم يوجز خليل شكري وعلى نحو أكثر تكثيفاً مفهوماً للقصيدة السيرذاتية مستنداً في ذلك إلى التعريفين السابقين للوجون وحاتم الصكر، فيرى أن القصيدة السيرذاتية ((ما هي إلا سرد استرجاعي لحياة منظومة شعراء، يروي فيها شخص حقيقي كسراً من سيرته عن صياغة وجوده الخاص، مركزاً حديثه على الحياة الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص، مستنداً في ذلك إلى آليات

---

(١) مرايا نرسيس: ١٤.
(٢) القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، خليل شكري هياس: ١١١.
(٣) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي: ٢١٧.

المنظومة الذاكراتية))[1]. ولعل أهم ما في هذا المفهوم هو تسليطه الضوء على خصوصية القصيدة السير ذاتية في كونها لا تستطيع مجاراة النص السيرذاتي النثري في سرد الأحداث ووصف الأمكنة ورصد الأزمنة، لذا يلجأ كاتبها إلى الانتقائية الشديدة التي تكتفي أحياناً بالإيحاء والتلميح والإشارة، كونها لا تستطيع الالتزام بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج على نحو ما نراه في النص السردي النثري[2].

عبد الرزاق الربيعي واحد من الشعراء الذين يتوغلون عميقاً في خبايا الذات، وتجاربهم الشعرية تشهد بأنهم لا يكتبون إلا عن تجارب حية، فنراهم يجسدونها شعراً بمرها وحلوها، وقصيدة (قداس لنجمة سادسة) واحدة من القصائد التي تتوغل في ثنايا الذات لتجسد وجعها وألمها وهي تعاني من فقدان الحل:

لا أحبك...
لكنك عندما تركت الأمكنة التي تحاذيني فارغة
شعرت بأني بيد واحدة
ودم مرّ
وقلب يتكسر الزجاج
وأن وجهي في المرآة
أصبح غير صالح للاستعمال
اللهم إلا لأخذ الصور الجابية
فهو يفتقر إلى عين لحامله
وأرنبة أذن
نصف فم
وعندما ظلّت الأمكنة التي تحاذيني فارغة تماما"
لمدة أسبوعين
أحسست أني لست عبد الرزاق الربيعي١٠٠ %[3].

تشتغل الأنا الشاعرة في هذا النص على ثيمة الغياب التي تغدو هنا بؤرة الحدث الشعري الملتصق التصاقاً كلياً بها عبر ميثاق سيرذاتي واضح وصريح يظهر في قفل النص (أحسست أني لست عبد الرزاق الربيعي)، وهذا الميثاق هو الذي يرسم

(١) القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب: ١٣.
(٢) ينظر: القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب: ١٣ ـ ١٤.
(٣) كواكب المجموعة الشخصية: ٦١.

فضاء النص السيرذاتي، ويجعل من القارئ أكثر تهيباً واستعداداً للإمساك بخيوط النص، لأن النص السيرذاتي كثيراً ما يثير فضول القارئ ولا سيما إذا كان النص لأديب معروف ذي قاعدة قرائية واسعة.

يرمي غياب المخاطب الذي تخاطبه الأنا الشاعرة بظلاله على الأمكنة، وعلى نفسيتها، التي ترى نفسها بنصف كائن (بيد واحدة، يفتقر إلى عين لحامله، أرنبة أذن، نصف فم)، ومشلولة الحياة بفعل انكسار الذات وتأزمها (وجهي في المرآة غير صالح للاستعمال، قلب يتكسر، ودم مر) لينتهي بها المطاف في النهاية إلى فقدان تام للذات، وكأن الذي يسكن جسد عبد الرزاق الربيعي كائن آخر، و هذا الانفصال بين الذات والجسد الذي تصوره الأنا تخلق صورة من مآساة الأنا و هي تعيش حالة من الوحدة والشوق إلى المفتقد الذي لم يعد له حضور على صعيد المكان لكنه ظل يسكن في ذات الأنا الشاعرة التي لا تستطيع العيش من دونه.

وبما أن النص الماثل للتحليل نص سيرذاتي، فهذا يعني أنه نص سردي بامتياز تتجلى فيه التقانات السردية التي تعمل هنا بمعية تقانات الشعر على خلق فضائها الخاص، ومن أبرز التقانات الموظفة في النص تقانة المكان التي تشتغل هنا بوصفها قوة طاردة، وبما أن النص نص شعري يعمل بطاقة الإيحاء والتركيز لذلك نرى الأنا الشاعرة لا تقف عند تفاصيل هذا المكان، ثم يلي ذلك في الحضور الزمن المرسوم هنا بمديات محددة (لمدة أسبوعين) في مسعى من الأنا لإضفاء بعد واقعي على المكان والحدث الجاري في المكان والمتمثل بالغياب.

وعلى العكس من هذا المكان الطارد، يقف الربيعي عند مكانه / الأم و هو قلب بغداد النابض، الباب الشرقي، حيث عبق بغداد الخالد بماضيه وحاضره، ورموزه وأعلامه الحاضرين في قصيدة (مفتاح الباب الشرقي):

الأمّ البيضاء الملتفة بعباءتها البيضاء
الواقفة في سرة (حديقة الأمة)
الأم التي يحدها شمالاً (جواد سليم)
غرباً حمامة (فائق حسن)
و(مطبعة عشتار)
الأم التي هي أم أحدهم
(ميران السعدي) مثلاً
في سطوعه
عبد الرزاق الربيعي بالذات
مع الاعتذار لأم عمران
الأم التي كنا نحتفظ بوقفتها الرشيقة
خلف أجسادنا الصغيرة
في عدسة (أستوديو الأمير)
الأم التي هي أم جميع سكارى الوطن
وفقرائه
ومشرديه
الذين كانوا يتوسدون عشب (تموز)
الأم التي رأيتها بأم عيني في...
ما الذي جعلها تغادر حديقة الأمهات
ليضيع مفتاح.[1]

تفتح الأنا الشاعرة / الساردة ـ على اعتبار سيرذاتية النص ـ منافذ القراءة على صورة ملتقطة بالكلمات تستحضر مكونات صورتها من الذاكرة، تبدأ بالمكون / البؤرة ممثلة بمفردة الأم التي أخذت في النص بعداً رمزياً تماهت معه صورة الأم الحقيقية بصورة الأم بغداد، لتخرج لنا الأنا الشاعرة بمكان نابض بالحب تسترجعها الأنا لتعود إلى ماضيها السعيد يوم كانت تعيش في أحضانها و بين ذراعي أمه الحقيقية والمجازية معا، و هي بهذا تستعيد ذكرى مكانه الأمومي كما ينعته غالب هلسا،[2] في فضاء عنوانه المحبة والحنين إلى الذكريات، فتستحضر حديقة الأمة بإرثها الماضوي كله، وما تعنيه للعراقيين من رمز للحرية ممثلة بنصب جواد سليم، أحد أبرز المعالم الفنية في تاريخ بغداد والعراق، إذ يغدو الإعتاق غاية للنفوس الأبية

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣١٠.
(٢) المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب البيروتية، لبنان، العددان ٢ ـ ٣، لسنة ١٩٨٠: ٧٣.

والخنوع فضيلة الجبناء الخائفين من آت لا يريدونه، وحمامة فائق حسن المفعمة بمعنى الوئام والسلام والمحلقة في سماء وادي السلام لتغدوان الحمامة والمدينة كياناً واحداً فضاؤه الحب وهدفه بث الطمأنينة لكل من يعيش في ظله.

وإمعاناً في الفضاء الألفوي تعمد الأنا الشاعرة إلى بث روح الأمومة في ثنايا النص كله لتغدو الأم معادلاً موضوعياً للأنا وهي تفتقد لروح الأمومة في مغتربه، وفرصة لتعويض مركب النقص عندها من خلال استحضارها من شريط الذاكرة لتعيش معها في بيت الشعر / فتتماثل لها الأم بصور وهيئات مختلفة فهي بغداد أم العراقيين كلهم في نصب جواد سليم، أم سكارى الوطن والمشردين والفقراء، وهي أم عبد الرزاق الربيعي وميران السعدي وعمران في وجودهم الحقيقي، وهي رمز أسطوري (تموز) بكل ما تعنيه من الخصب والانبعاث، وهي ـ أي الأنا الشاعرة ـ في ذلك كله استطاعت محاكاة صورة في مخيلة وذاكرة عراقي تعود دائماً العيش في حضن الأم، لكنها تجد نفسها بعيدة عنها، وذلك عبر صورة مختزلة لتجربة الفقد، وبذلك تكون الأنا قد ولجت عميقا في منطقة السيرة الذاتية من خلال سارد ذاتي متكفل منذ بداية النص بقيادة دفة السرد.

إن السارد الذاتي الذي غالباً ما نراه مهيمناً في السرد السيرذاتي ((يلغي إمكانية تعدد الأصوات، ويفرض رؤية أحادية على النص، تقوم على توحيد صوت السارد مع صوت المسرود من جهة، وتجعل من ذات الشاعر في تماس مباشر ـ إلى حد التماهي ـ مع ساردها على خط السرد من جهة أخرى))،[1] وهذا ما نراه ماثلاً في نص عبد الرزاق الربيعي الذي يحضر في النص سارداً ومسروداً وشخصية مركزية تتوحد فيها الأصوات في صوت واحد تتوزع على أنوات ثلاث هي أنا الشاعر وأنا السارد وأنا الشخصية المركزية.

وليس بعيداً عن هذا المنحى تلتقط الأنا الشاعرة وجهاً آخر من أوجه الوجع العراقي، يتمثل بالحنين إلى مرابع الطفولة حيث البيت الأول الذي تتجلى فيه فردية الذات، ومنه يشع شعوره عمقاً وأصالة في الوجدان، فهو وطن الألفة والانتماء في قصيدته (دبيب):

في درس «الجغرافيا »
كنا نفرش الأطلس بنشوه
ونتساءل:
- **أين يقع بيتنا؟**

(١) القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب: ٢٤٢.

• وسط هذه النقطة
• ومدرستنا؟
• وسط ذات النقطة
• ومعمل السكك
حيث يقف والدي
ببدلته الزرقاء؟
• ذات النقطة.
....
....
بعد الهجرة ...
فرشت «الأطلس،،
أشرت إلى الطريق الموصل
إلى بيتنا بالأشبار
فلقد صار دبيبي
واضحاً
على خارطة العالم.(١)

تفتح الأنا الشاعرة منافذ القراءة على منطقة حميمة من مناطق الطفولة تتمثل بالمدرسة لتختار منها درس الجغرافية الذي تتخذه الأنا ليكون عتبة للولوج إلى دهاليز الذاكرة، فتستحضر بيتها الأول عبر شعرية السؤال التي تعمل بمعية الذاكرة على تأثيث بيت النص.

تشتغل بنية السؤال على أدوات الاستفهام التي تتخذ منها الأنا الشاعرة أسلوباً استدراجياً ليدخل معه القارئ في فضاء القصيدة من جهة، وترسم من خلالها حواراً مع المكان الكائن لحظة السرد في الذاكرة، مما يعطي انطباعاً بذاتية الأسئلة وذاتية الأجوبة اللتين تعملان هنا في النص كعتبة استهلالية تهيئ القارئ للوصول إلى الثيمة الرئيسة وهي البيت المفتقد مكاناً والحاضر ذاكرة. وتؤدي النقطة في النص دوراً مهماً، تختزل معها الذكريات كلها مكاناً (البيت، والمدرسة، وسكك الحديد)، وشخصية (والد الشاعر) في كينونتها الشعرية التي تعمل بطاقة اختزالية كبيرة، تقود الأنا الشاعرة إلى عقد نوع من المقارنة بين تلك النقطة بكل عملها الاختزالي كله في الماضي، وبين النقطة الجغرافية ذاتها في الحاضر وهي تتحول إلى فضاء حلمي

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣١٩.

واسع تسعى الذات إلى تحقيقها ولو شعرياً تتمثل برغبة الوصول حتى لو كان على صعيد الورق إلى ذلك البيت الذي كان في يوم ما بيته.

إن الأنا الشاعرة في هذه القصيدة تطرح قضيتها المتأزمة في العيش بعيداً عن الوطن والأهل والأمكنة التي ولد وعاش وترعرع فيها، وذلك من أجل أن تعطي للموضوع بعده الإنساني العميق وهي تعيش حالة من الغربة وما ينتج عنها من ألم ومحنة.

المبحث الثالث

القصيدة الحوارية

نهجت القصيدة الحديثة نهجاً سعت فيه إلى أن تخالف ما هو سائد وترسم لنفسها صورة مميزة ومغايرة، تترك معها بصمتها الشعرية وهويتها الحداثوية. ومن بين خطوات هذا النهج الحديث تلاقحها مع المسرحية من أجل ((الإفادة من المقومات الدرامية، والموضوعية، دون الخروج من طبيعتها الذاتية وفي حدود حساسيته الشعرية، لتشكل رابطاً فنياً يجمع بين الذاتي والموضوعي، والغنائي والدرامي))[١]، ولعل من أبرز وأكثر التقانات الدرامية التي سعت القصيدة إلى توظيفها، هي تقانة الحوار التي تعمل على خلق فضاء خاص قوامه تنوع في الإيقاع وسرعة في تنامي الحدث والسرد مع الإشارة إلى تنوع في هذه السرعة تبعاً لنوع الحوار ((فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة إلى العنف... كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بأنماطه كافة له (درجات الانفعال والحال النفسية) يظل على نحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية))[٢]، وهذا يعني أن الحوار على نوعين هما:

١. **الحوار المباشر (الخارجي):** وهو الحوار ((الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل... بطريقة مباشرة، وأطلقت عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه))[٣].
٢. **الحوار غير المباشر (الداخلي):** وفيه يتحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى حوار فردي ذهني يعبر عن حياة الشخصية الباطنية[٤]، وهذا النوع من الحوار هو الأقرب إلى الشعر، لأن ((الحالة الشعرية هي بالدرجة الأساس حالة تعبير عن ذات شاعرة تحاور نفسها على نحو ما، بمعنى أن الحوار الذاتي هو عنصر أجمل وحيوي

---

(١) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" السياب ونازك البياتي"، محمد علي كندي: ٢٥٤.
(٢) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العرقي المعاصر، محسن اطيمش: ٣٢١.
(٣) الحوار في القصة القصيرة (١٩٦٨ ـ ١٩٨٠) دراسة فنية، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراه بإشراف د. فائق احمد مصطفى، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥: ١٠٦ ـ ١٠٧.
(٤) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: ٣٩.

ومركزي في العملية الشعرية))[1]، وهذا الحوار في الغالب يعمل على تعطيل الزمن في النص.

والحوار بشكل عام يجب أن تتوافر فيه الصفات الآتية:

١. أن يندمج في صلب العمل لكي لا يبدو للقارئ وكأنه عنصر دخيل عليه ومتطفل على شخصياته.

٢. أن يكون طيعاً سلساً ومناسباً لطبيعة الشخصية الموقف فضلاً عن احتوائه على الطاقات التمثيلية.

٣. اختيار واع من المؤلف للمفردات والصور والأفكار[2].

هذا فضلاً عن سمة الإيجاز والتكثيف ولا سيما في القصيدة التي تشتغل بطاقة الإيحاء والتركيز والتكثيف، فلا تستطيع حذف كلمة، لأن لكل كلمة دلاتها في البناء[3]، فضلاً عن الوضوح والسهولة في اللفظ والابتعاد عن التقعر اللغوي والتحسينات البلاغية، مقترباً من الحديث العادي، ويكون مطابقاً لواقع الشخصية فلا يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب وطبيعتها الذاتية[4].

تعتمد القصيدة الحوارية المركزة التي نحن بصددها في تشكيل أنموذجها على آلية الحوار بنوعيه الداخلي، والخارجي، فتتجلى رؤية الحوار في حساسية القصيدة على نحو بالغ التركيز والتبلور والتأثير.

خصص الشاعر عبد الرزّاق الربيعي، مساحة من منجزه الشعري لطراز القصيدة التي اقترح تسميتها بـ(القصيدة الحوارية) بوصفها طريقة من طرائق تقديم (السردي) في داخل الشعري، فبالرغم من طغيان البنية الحوارية (الممسِرحة) على نماذج هذه المجموعة إلا أن (السرد) يبقى متحكماً باعتبار أن ما يقدم داخل الأسطر الحوارية لا بد أن يتضمن حدوتة مسرودة ينقلها لنا سارد يوصف هنا بأنه شعري.

يمهّد عبد الرزّاق الربيعي في قصيدة (أحفاد السندباد) لسرده الشعري من خلال إحالات العنوان وما تستدعيه من استرجاع في ذهن المتلقي، (فالسندباد) يحيل على ذاكرة شعبية / فلكلورية / محلية. تسهم في تحديد هوية الصوت الشعري المتحاور في هذا المتن الشعري، فالسندباد بوصفه رمزاً بغدادياً مرتحلاً جعل من الشاعر وصحبه (أحفاداً) له، فقد خرجوا هم أيضاً في ترحالهم بعيداً عن بغداد وركبوا البحر وواجهوا أهوال العواصف:

حين اهترأت
ألواح سفينتنا المعطوبة
واسوّد الشفقُ

---

(١) القصيدة السيرة الذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب: ٤٣٧.
(٢) فن القصة، محمد يوسف نجم: ١١٩.
(٣) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي: ٤٧.
(٤) بنية القصيدة العربية الحديثة، خليل الموسى: ٢٨١.

لملمنا أدمعنا
ورسائل من غرقوا
وتساءلنا
- أنزلنا بلدان؟
أم أشعلنا في الليل مواقدنا
فوق ظهور الحيتان؟(١)

إن بداية القصيدة تجعل القارئ يفترض قصه هذه الرحلة لأن صوت السارد الشعري حينما بدأ، أقرّ بهذه الافتراضية (حين أهترأت ألواح سفينتنا المعطوبة)، فالزمن مختصرَ والحدث ملخص إلى وقت الاهتراء. فهذه المادة المسرودة دفعت بالصوت الشعري الجماعي للتساؤل (وتسألنا)، ومن ثم الإجابة بأكثر من اختيار من قبل أصوات نفسها (أنَزَلنا بلدان؟)، يبدو التساؤل محورياً ذلك أنه اقتطع مساحة النص الشعري في المنتصف فيما يتعلق بالمستوى الفضائي للكتابة، كما يشكل هذا التساؤل أزمة داخلية تشير إلى حالة من الخذلان والخيبة التي أصيب بها شخصيات القصة، ويبدو لي أن هذه القصيدة ترتكز في بنيتها الحوارية على آلية الحوار الداخلي التي تشير إلى توقف زمن التكلم وانتهاء حركية القصيدة والدخول في مرحلة تأمل لما جرى من الحدث وكأن الشاعر بدأ قصته من نهايتها، فالسفينة معطوبة والأصحاب قد غرقوا، عند ذلك تجلّت لحظة محاورة الذات أما في تحقيق الاستقرار وتعويض المكان (أنَزَلنا بلدان؟)، أو البقاء على الهامش والبحث عن الوطن المفقود.

في قصيدته (ليلة ممطرة) يسعى عبد الرزّاق الربيعي إلى تطوير نموذجه للقصيدة الحوارية وذلك من خلال مسرحة متنه الشعري وبنائه القصيدة وفق آليات البناء الدرامي المرتكز أساساً على تبادلية الحوار، والفعل الآني المجسد في داخل الزمن الحاضر:

الغيم على الحائط يهذي
فوق رصيف مساء مبلول القدمين
ومن خلل النافذة المحكمة الأزرار
أبصرنا في الليل
ثلاثة أنفار
لكن الحارس
قال
رأيت أثنين

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٧٧.

منفعلاً رد الشاعر
أبصرت ثلاثة
قاطعه الولد الشاطر
١ + ١ الناتج: اثنان
تعالوا نحسب
رجل يمشي بمحاذاة أغنية
يعلوه خيط دخان
بجع في صيغة امرأة
صحنا اثنان
وأما الثالث
قال
الشيخ أعوذ برب البيت
من الشيطان.[١]

إن قصيدة ليلة ممطرة تضم إمكانات حوارية هائلة، تتيح لنا معها أن نسميها قصيدة ممسرحة بكل ما تحويه هذه الكلمة من تقانات ودلالات، فالراوي هنا يعمل على تقديم عرضه الشعري / الحواري، من خلال تقديم المنظر المسرحي أولاً وتوصيف المكان والزمان تهيئةً للأحداث التي سيجري تجسيدها لاحقاً، إذ يخصص الشاعر الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى لهذا الغرض:

الغيم على الحائط يهذي
فوق رصيف مساء مبلول القدمين
ومن خَلَل النافذة المحكمة الأزرار.

تبدو إشارات الشاعر الزمكانية واضحة تماماً في هذا الاستهلال الشعري، فالزمن ليلة من ليالي الشتاء الباردة الممطرة، والمكان منشطر إلى مكان مغلق (غرفة أو منزل) يتم من خلال (نافذة) الإطلال على المكان المفتوح (رصيف). إن هذا التوصيف الدقيق للمنظر المسرحي يعطي إشارة للقارئ بنوع الفعل الدرامي الذي سيجري لاحقاً وهو فعل المراقبة والتلصص من خلال (النافذة) المطلة على المكان الآخر.

بعد هذه المقدمة الاستهلالية يبدأ النص الشعري بمساره الدرامي يتصاعد شيئاً فشيئاً إذ يخبرنا الراوي الممسرح بعدد الشخصيات، ويحدد لنا شيئاً من أبعادها الاجتماعية وفي تكثيف شعري مركز يستند إلى منظومة حوارية تناوبية تعتمد تبادل

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٥٤.

الدور في توجيه الكلام بين الشخصيات، ومن خلال هذه المحاورة الخارجية نعلم بأن هناك ست شخصيات تقوم بالفعل الدرامي هي (الحارس / الشاعر / الولد الشاطر / الرجل / المرأة / الشيخ) فضلاً عن شخصية الراوي:

أبصرنا في الليل
ثلاثة أنفار
لكن الحارس قال
رأيت اثنين
منفعلاً ردّ الشاعر
أبصرت ثلاثة
قاطعة الولد الشاطر
١+١ الناتج: اثنان.

بعد هذه المداولة الحوارية بين هذه الشخصيات في تحديد عدد الأشخاص الموجودين خارج المكان ينتقل المتن الشعري إلى نقطة أساسية وهي بداية المسرحية (تعالوا نحسب)، ومن ثم الدخول إلى بنية حوارية جديدة تعتمد هذه المرة على الحوار السردي الخارجي بمعنى أن الشخصيات الرئيسة (الحارس / الشاعر / الولد / الشيخ) تنظر إلى الشخصيتين الثانويتين لتسرد عنهما وتصف ما يفعلانه فوق الرصيف المبلول، إلا أن السرد المذقول هنا قدم في قالب شعري يتوخى الإشارة والعلامة، فرجل يمشي بمحاذاة أغنية ويعلوه خيط دخان إشارة إلى وجود رجل متهور يلهث خلف اللذات والمتع العابرة في ليل محموم، وكذلك التعبير الشعري (بجمع في صيغة امرأة) إشارة إلى وجود امرأة عابثة.

إن وجود هاتين الشخصيتين بهذا التوصيف السردي يدفع بالقارئ إلى تأويل حكاية هاتين الشخصيتين، إذ ربما يكونان على علاقة، أو لكل واحد منهما قصته المنفردة، لكن جنح الليل جمع بينهما ليتشاركا الألم والحزن معاً. يختم الراوي الممسرح القصيدة الحوارية بقول الشيخ (أعوذ برب البيت من الشيطان) لينقل بها الرؤية الدينية للشيخ الدينية لما يراه من فعل محرم ومرفوض شرعاً وعرفاً.

تتشاكل البنية التشكيلة (الحوارية) مع البنية الدلالية في هذا المتن الشعري لأن الحدث واحد لكن رؤيته مختلفة باختلاف الشخصيات ومرجعياتها وثقافاتها، وقد عمد الشاعر إلى تحقيق هذا التناغم ليناقش قضية نسبية بمنطق حواري يحتمل الصدق والكذب في آن معاً.

في نصه الشعري (صلاة) يلجأ عبد الرزاق الربيعي إلى تقديم البنية الحوارية المباشرة ضمن آلية استرجاع محكية على لسان الشاعر (صوت الشاعر المتحاور)

وذلك من خلال عملية تخيل لذات أخرى مجاورة له، أو عملية افتراض وجود صوت حواري يقف بشكل متوازٍ ليواجه صوت الشاعر في محاورة يغلب عليها طابع الغموض في البحث عنً أسباب (الأزمة) التي يعاني منها الصوتان الشعريان المتحاوران:

قالت: لماذا الكلمات انطفأت
والضحكات أمحلت
والنور قد غص بعظم العاصفة
والقلب في أصابع البروق
راح يحترق؟
قلت: لأنّ الحب
يعني الصلاة
في مفترق الطرق.(١)

في هذا النص يعتمد الأسلوب الحواري المباشر والمحدد سلفاً بالبنية اللغوية لصيغة الفعل الماضي المسترجع في النص عبر ذاكرة الشاعر(قالت ـ قلت)، بحيث أن هذه الصيغة الماضية قسمت المتن الشعري على شطرين متوازنين في المساحة والدلالة، اختص كل شطر منهما بأحد الصوتين، تضمن الشطر الشعري الأول صوت الأنثى الغائبة المتخيلة وذلك بوصفها مرسلاً للحوار وذلك عن طريق التساؤل الذي تطرحه على الطرف الثاني ومحاولتها للحصول على الإجابة الشافية:

لماذا الكلمات انطفأت
والضحكات أمحلت
والنور قد غصّ بعظم العاصفة
والقلب في أصابع البروق
راح يحترق؟.

أما السطر الشعري الثاني، فتمثل بصوت الشاعر نفسه، الذي يعد داخل هذا النص بوصفه مرسلاً إليه، يعمل على تناوب الحوار الشعري مع الصوت الآخر، كما ويعمل على تقديم الإجابة المتوهجة شعرياً الانتكاسات الوجودية كلها التي تعاني منها الأنثى الغائبة الافتراضية.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٨٤.

قلت: لأن الحب
يعني الصلاة
في مفترق الطرق

اعتمدت القصيدة الحوارية في هذا النموذج على تناوبية (السؤال ـ الجواب) وهما من انسب الصيغ لإقامة الحوار بين الشخصيات، ذلك أن بنية (السؤال) يجب أن تتضمن بنية الجواب من طرف ثانٍ، مما يعني إدامة عملية الحوار. لقد تحددت صيغتا (السؤال ـ الجواب) من خلال البنية اللغوية (لماذا ـ لأن)، التي يبدو أنها جمعت مساحة النص وعملت على تكثيف دلالته وتركيز معانيه، إذ تبدو ثيمة (التساؤل) المجرد مساراً عاماً لمعنى النص، وبنية دلالية مهيمنة على النسخ الشعري الحواري المشكل في هذا النص، ذلك أن (التساؤلات) التي يطرحها الصوت الأنثوي بوصفه علامة على الحياة والحيوية، تدخل في تأويلية فقدان جدوى الوجود وضياعه كله، بحيث أضحى حلبة للتأمل والتساؤل فقط لا غير، كما تأتي (الإجابة) على وفق المعنى نفسه لمجرى النص، إذ تبنى الشاعر قيمتي (الحب ـ الصلاة) بوصفهما طريقاً للخلاص من قلق الوجود.

يعتمد عبد الرزاق الربيعي أسلوب التكثيف والتركيز الشعري مرة أخرى في قصيدة (الحنين)، محاولاً تقديم نص شعري متكامل من خلال تركيبة شعرية، تستند إلى تسعة أسطر شعرية فقط، وجد فيها الشاعر مبتغاه الفني الذي حاول تجنيسه على وفق نسق القصيدة الحوارية المركزة، إلا أن الذي يميز النص هذه المرة ويرفع من درجة شعريته، اعتماده آلية التداخل بين ما هو سردي وما هو حواري من جهة، وعملية صهرهما ضمن النسق الشعري بوصفه التجنيس المهمين من جهة ثانية:

في هجير الصحارى
وجدتُ عجوزاً
يغنّي
على ليله المنجل
تهجى حروف دمي
قال لي:
ـ رأيتُ بكفّك
وجه بلادٍ

تحنُ إلى بيتها الأولي:[1]

يجعل الشاعر من عنصر المكان نقطة انطلاق شعرية منطقية، ذلك أن تحديد (المكان) يعد ركيزة أساسية في التنظيم السردي وفي عرض الحدث، كما يسم الشاعر مكانه الشعري بالعزلة التامة والانزواء المتجذر، تأكيداً لدلالة الاغتراب والتأزم الداخلي المحتد، كما نجد أن الشاعر، يقيم نفسه بوصفه بطلاً وراوياً للحدث في الوقت نفسه، مما يشير إلى ذاتية التجربة وصدق الإحساس بها فالسرد الشعري يقام بضمير المتكلم الثنائي (الشاعر ـ الراوي)، ومن ثم ليدخل مباشرة في القصة، من خلال محاولة الحصول على شخصية مساندة للراوي، تشاركه الفعل، إذ يختار شخصية (العجوز) الذي يصفه الراوي بأنه غارق في الذكريات، وممسك بأمجاد الماضي الزائل، كما يسمه شعرياً بالشخصية المتنبئة (عراف)، ليكون مشاركاً في الحدث وطرفاً في إقامة الحوار الخارجي الذي سيأتي متضمناً ومتداخلاً فيما بعد:

في هجير الصحاري
وجدت عجوزاً
يغني
على ليله المنجل

إن هذا التقديم للشخصية المشاركة مع الراوي، يهيئ المسار السردي لعملية التحول أو تبادل الأدوار، إذ يأخذ (العجوز) بزمام المبادرة بإقامة الفعل السردي، فهو يمتلك الرغبة والقدرة معاً في تحقيق ذلك، فلديه ـ حسب التوصيف الشعري ـ الخبرة المتراكمة والفراسة المطلوبة في تحقيق فعل التكهن أو التنبؤ في مصير الآخرين، تأتي قوة المبادرة التي تمتلكها شخصية (العجوز)، من قصدية الشاعر في جعل هذا الراوي / المشارك عالماً مجهولاً يغري بالاكتشاف والتعرف، كما يغري أيضاً بمحاولة كشف خبايا العزلة والإحباط المزمن الذي يعاني منه صوت الشاعر الراوي (تهجئ حروف دمي)، بعد هذا السطر الشعري يدخل النص في النسق الحواري المباشر الذي يقوم على آلية تحاورية تعتمد أسلوب الخطاب الموجه في تحديد المعانية الخارجية التي تمت بوساطة (العجوز) باتجاه (الشاعر ـ الراوي) بمعنى أن الحوار الخارجي الذي تضمنه هذا النص، كان عبارة عن تقديم داخلي ـ نفسي ـ لأداء خارجي مستلهم على وفق معطيات مادية ملموسة خارجية (الدم ـ الكف ـ الوجه):

قال لي:

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٢٩٩.

رأيت بكفّك
وجه بلاد
تحنّ إلى بيتها الأولي.

يشير هذا الحوار الخارجي المسترجع بوساطة الراوي ـ الشاعر، إلى أنه حوار من طرف واحد، ذلك أن الرأي لم ينبت بكلمة واحدة بل كان مسرحاً للمعاينة والرصد من (العجوز) وذلك على صعيد الأداء الكلامي القائم بين الاثنين، إلا أن النص يحمل في بعده التحاوري مستوى آخر أو شكلاً آخر من الحوار، يمكن أن يندرج تحت مفهوم (العلامات الإيمائية)، فبالرغم من عدم استخدام الراوي للعلامات اللسانية في حواره مع (العجوز) إلا أن الإيماءات التي امتلكها هي التي شكلت البنى اللغوية (غير المباشرة)، فقد تحاور العجوز مع ملامح الوجه (حروف دمي) وقرأ خطوط الكف (رأيت بكفّك) فأدرك مرارة الحنين الكامنة في وجه (الراوي) التي أصبحت معادلة لحنين بلاد بأكملها علامة على شدتها وعمقها وتأثيرها.

يحمل هذا المتن القريب قيمة شعرية وجمالية أخاذة، يمكن رصدها من أمور عديدة، لعل من أهمها، التمازج المتوازي بين (السردي / الحواري / الشعري) فضلاً عن اعتماد العلامة الإيمائية بوصفها ركيزة رئيسة في إقامة نسق التحاور، فضلاً عن جماليات التكثيف والتدفق الشعري، للانزياح اللغوي الموحى وإسهامات التناص المبرز في النص من شعر امرئ القيس وأبي تمام.

يسعى عبد الرزاق الربيعي في القصيدة إلى تقديم لوحة شعرية حوارية، لكن بتشكيل جديد يختلف عن سابقاتها على مستوى الشكل والمضمون، إذ لا يعتمد الشاعر في هذا النص آلية الحوار الداخلي أو الخارجي المباشر، أو آليات التداخل بين السردي والحواري أو غيرها من أدوات التحاور التي تعتمد أو تفترض وجود الأصوات المتحاورة في حيز وزمان محددين آنيا ومدركين من قبل المؤلف والقارئ معاً، بل يعتمد المؤلف هذه المرة، أسلوب (الرسائل) الذي يتضمن في داخله ـ منطقياً وبدهياً ـ على صيغ الحوار (غير المباشر) لوجود البعد المكاني أولا وكذلك لوقوع الفاصل الزمني ثانياً:

لو جئت إلى هذه الرؤوس المجوفة
لرأيت أي زقاقٍ رملي
يلتفّ على عنقي
ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على "رجالك الجوف "

وستعتذر حتماً
لكل الفئران التي عاثت
في أرضك اليباب.[1]

فالرسالة بوصفها خطاباً، تحتوي على طرفي العملية التواصلية (المرسل ـ المرسل إليه) فضلاً عن احتوائها على عناصر الاتصال الأخرى (اللغة ـ الشفرة) وهي من أساسيات تأسيس البنى الحوارية.

تبدو صيغة (الرسائل) حاضرة من خلال عتبة العنوان (إلى إليوت)، لأنه يشير إلى تحديد هوية المرسل إليه (اسمه) مع إشارات التوجيه القصدي للخطاب المرسل على وفق بذية (إلى.. إليوت). أي أن النص اللاحق هو رسالة أو خطاب موجه ومرسل به إلى شخصية تدعى (إليوت).

يشير تركيب العنوان، إلى خصوصية الرسالة الموجهة، فهي ليست رسالة إخبارية أو أمرية أو استفهامية، لأن القارئ يمتلك خبرات القراءة كلها عن طبيعة الشخصية الموجه إلى الخطاب فوجود الفاصل الزمني الكبير بين زمن الرسالة (النص الشعري) وزمن ـ الشاعر (إليوت)، كفيل بإلغاء التصفيات المذكورة سابقاً، كما أن انتفاء حضور (إليوت) مادياً يمنع القارئ من آلية افتراض الرسالة الحوارية المباشرة أو الآنية بين الطرفين، لأي غرض كان، بمعنى أن الرسالة التي يقيمها النص الشعري هنا، هي رسالة افتراضية تخيلية يضعها الشاعر عبد الرزاق وحده، قاصداً بها استحضار شخصية الشاعر إليوت من الماضي الشعري البعيد، وإعادة خلقه فنياً بوصفه طرفاً مشاركاً ومدعواً لمحاورة ثقافية / شعرية / فلسفية، محاورة افتراضية (قسرية) يديرها الشاعر الحاضر زمنياً ومادياً ومكانياً تحت سلطته الشعرية، ويوجهها حسب رؤيته الذاتية التي تفترض وجود نقاط تلاقي مع الطرف المختار لمحاورته، وبحسب ما تقتضي ظروف التحاور من تشابه أو اختلاف.

تنهض القصيدة في بنيتها التحاورية الافتراضية، على آلية توجيه الدعوة إلى الحضور في الزمن المعاش ومن ثم اكتشاف المتغيرات الحاصلة التي يترتب عليها تغييراً في الرؤية والتعامل. فالصوتان المتحاوران في هذا المتن الشعري، تجمعهما حرفة الشعر، ويجمعها عمق الإحساس بالحياة وبالوجود، فبالرغم من البعد الزمني والمكاني والثقافي بين الشاعرين، إلا إن عبد الرزاق الربيعي يوجه دعوة للشاعر الانكليزي الشهير لمشاهدة ما يجري في عالمنا اليوم وتقييمه، ولا سيما عالمنا الشعري، وما قد يعانيه الشعر من التفافات وفراغات والرؤوس الجوفاء.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣١٢.

لو جئت إلى هذه الرؤوس المجوفة
لرأيت أي زقاق رملي
يلتف على عنقي
ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على "رجالك الجوف "

تستند القصيدة في بنيتها التركيبية اللغوية إلى أسلوب الشرط غير الجازم، وتحديداً استخدام أداة الشرط (لو) وهي حرف امتناع لامتناع، وقد استثمر الشاعر معنى هذه الأداة في تعميق دلالة القصيدة وتقويتها، فالقصيدة تعلي من ثيمة العجز واليأس والنفي، والإغراق في عدم الجدوى فامتنعت الرؤيا لامتناع المجيء، وامتنع الاسترحام لامتناع إلقاء التحية، فالزمن مهووس بالانتقاء والامتناع والأرق.

يزخر النص بمستويات عديدة من البنى التحاورية الافتراضية، فعلى صعيد المستوى الأول للنص، فإنه يتضمن ـ حواراً تخيلياً بين شاعرين، يعمل منتج النص (الشاعر) فيه دور المرسل ويتحكم بكل عمليات التبادل الاتصالي بينما يشغل الثاني (إليوت) الغائب دور المرسل إليه المعطل عن التناوب والمتلقي بالاستقبال فقط، والمقتفي كما يتضمن النص مستوى تحاورياً آخراً يمكن تحديده من خلال مفردات النص نفسه، إذ وردت فيه أسماء المنجزات الإبداعية الشعرية (إليوت) وهي (رجالك الجوف) و(أرض اليباب)، لذا فإن النص يوحي بمحاورة نصوصية ـ إذا صح التعبير ـ بين المنجز الشعري للربيعي بوصفه الغطاء النصي الآلي الحاضر، وبين المنجز الماضوي القديم لإليوت، ففئران البيوت تحاور وتملئ فراغات الربيعي والرؤوس المجوفة التي يعاني منها الربيعي تحاور الرجال الجوف لإليوت في غبائها:

ولو ألقيت التحية
على الفراغات المتحركة حولي
ستترحم على (رجالك الخوف)
وستعتز حتماً
لكل الفئران التي عاثت
أرضك اليباب.

إن هذا التدرج في مستويات الحوار ينقل القارئ إلى مستويات أخرى، منها حوار بين الأزمة والعصور، فكل شاعر ينتمي إلى عصر مخالف للآخر في توجهاته

وأفكاره، كما يمكن إن ينقل مستوى الحوار إلى حوار الثقافات والحضارات فكل شاعر ينتمي إلى ثقافة مغايرة للأخرى.

المبحث الرابع

قصيدة السؤال

لا شك في أن قصيدة السؤال متى ما وقعت عين القراءة عليها، فإنها تفتح أفق التوقع على حالة من الترقب لدى القارئ، لا تخلو من الهيبة والفضول معا، وتفترض من جهة أخرى طرفاً سائلاً / باثاً، وسؤالاً / النص، وطرفاً مسؤولاً موجهاً له السؤال، وهو في النص الإبداعي القارئ الذي يعد على وفق نظريات القراءة والتلقي شريكاً حقيقياً في النص، ولعل أهمية هذا النوع من القصائد نابع من أهمية السؤال في الثقافة المعاصرة،إذ يعده الناقد عبد الله الغذامي من ضرورات الثقافة المعاصرة، لأن طبيعة السؤال من شأنها أن تقود إلى آفاق تأويلية أو إجابية مهمة، ومن هنا تنبع صعوبة صناعتها، وأن كثيراً من البلبلة الفكرية التي نعيشها في واقعنا الفكري العربي المعاصر هي بسبب أسئلة مهزومة قادت إلى إجابات مصابة بمثل تلك الأسئلة.[١]

وإذا كان الأمر كذلك على الصعيد الثقافي بشكل عام، فإن السؤال الشعري، يأخذ بعداً آخر يكمن في شعريته من حيث كونه أسئلة أكثر شمولية، وفي كثير منها لا تنتظر الرد أو تكون حاملة لأجوبتها معها، لان الغاية منها ليست المناقشة والتحاور، بل ((إظهار الغائب من المعاني وتوليد الدلالات وانفتاحها))،[٢] وبذلك يكون النص الشعري الحامل لأسئلته نصاً مفتوح الدلالة والقراءة، يتجدد مع كل قراءة، ويتجه إلى أكثر من معنى، ولأن السؤال يتمتع بثراء في الدلالات والإيحاءات تستعصي لكثرتها وغزارتها واختلاطها واشتباكها.[٣]

وقصيدة السؤال: هي القصيدة المعتمدة على إثارة الأسئلة عبر الصيغة الاستفهامية التي تتشكل منها بناء القصيدة، وهو أسلوب تعبيري تتحقق فيه للشاعر

---

(١) ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية: ٨٧.

(٢) شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)، صالح محمد حسن أرديني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٠، العدد ٤ لسنة ٢٠١١: ٢٣٠.

(٣) أسلوبية السؤال: رؤية في التنظير البلاغي: ٧٦.

آفاق من الرؤية والخيال،[1] لكن هذه الصيغة الاستفهامية لا تتوقف عند حضور أدوات الاستفهام فقط، بل على فضاء الاستفهام وقوة حضوره في دوال القصيدة، وهي((طريقة يلجأ إليها الشاعر لاستفزاز المتلقي، ودعوته إلى ملء الفجوات التي تحدثها الأسئلة الشعرية، وهي غالباً ما تتخذ صفة الإيجاز والتركيز الشديدين))،[2] لأن السؤال غير الاستفهام، فهو أعم واشمل وينفتح على أفق أوسع، فالاستفهام لا بد له من جواب في حين أن السؤال يمكن أن يقترن بالجواب، ويمكن أن يكون من غير جواب، وقد تكون إجابته عبر شعرية الإيحاء، ولا تلتزم ـ وكما أسلفنا ـ بأدوات الاستفهام، لأن الشاعر يشكل بها محورا جديداً يكون هو دالة النص.[3]

تشكل قصيدة السؤال في شعر الشاعر عبد الرزاق الربيعي مفصلاً شعرياً مهما يسعى من خلاله إلى طرح قضاياه وهمومه أمام القارئ الذي يوجه له الخطاب ليثير تعاطفه من خلال طبيعة الأسئلة المطروحة على طاولة النص، والمنتقاة انتقاءً واعياً ومركزاً، يوحي ظاهرها بطابعها الذاتي الفردي وينم باطنها عن هم ومصير مشترك عبر إخضاعها لوعي الحالة الراهنة في الكتابة، ولعل خير نموذج على كلامنا هذا ما جاء في قصيدة **(شتات)**:

التذكرة لم تتجاوز خطوط الأصابع
والطائرة ليست خضراء
التذكرة على المدرّج
والطائرة فوق رأس الموظف
مباشرةً
أقول:
لماذا نظل نشد على الشتات
الأحزمة؟
لا سيّما أن الأقدام عميت
ولم تعد
تميّز ملامح الأرصفة
ذلك لأن الطائرة ليست خضراء
والمنافي سواسية
... كأحذية الغبار.[4]

---

(١) أسلوب الاستفهام في شعر السياب، هاني صبري، رسالة ماجستير، بإشراف د. طالب عبد الرحمن، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٩: ١.
(٢) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: ٩٨.
(٣) شعرية السؤال في شعر جميل بثينة: ٢٣١.
(٤) كواكب المجموعة الشخصية: ٣١١.

يعمد الشاعر في هذا النص عبر رؤية استفهامية تحضر فيها أداة الاستفهام (لماذا) لطرح قضيته الرئيسة في الحياة الممثلة بحياة الغربة التي يعيشها الشاعر، يبدؤها بمشهد كامراتي ممزوج بحالة نفسية متأزمة يلتقط فيه موقفه وهو يقوم بإجراءات الحصول على تذكرة السفر، وذلك عبر لقطتين وصفيتين تنعكس فيهما أزمة الذات وهي تشد الرحال نحو المنافي، في الأولى تتنازع الذات حالتين الأولى واقعية تتمثل في لون الطائرة التي ستقله إلى المنافي، والثانية تخيلية يستحضرها الشاعر على سبيل الأمنية بأن تكون لون الطائرة خضراء وهو لون طائرات الخطوط الجوية العراقية، فهذا الإحساس كله يختزله الشاعر في جملة شعرية مختزلة **(والطائرة ليست خضراء)**، أما اللقطة الثانية فتجسد صورة واقعية تنبئ بكثير من الحزن عندما يدرك الشاعر أن لحظة السير نحو المنافي أزفت **(التذكرة على المدرج، والطائرة فوق رأس الموظف مباشرة)**.

بعد هذا الاستهلال الذي يعمد الشاعر من خلاله إلى تهيئة القارئ، ينتقل الشاعر به إلى بؤرة النص والمتمثل بسؤاله الحامل لحزنه الدائم والمذفتح على إحساس موجع **(لماذا نظل نشد على الشتات الأحزمة؟)**، الذي لطالما عانى معه الشاعر وهو يجوب المنافي التي تتساوى **(كأحذية الغبار)** فلا تعود الأقدام تميز الأرصفة. وبهذا تكون الأنا الشاعرة قد نحت في هذا النص منحى واضحا إلى تفعيل دور المتلقي.

في قصيدة **(جادة)** يأخذ السؤال معنى عتابياً توبيخياً، توبخ الأنا الشاعرة نفسها على الوقوع في الخطأ:

أنت الذي عثرت
في جادة الصواب
كيف وقعت
على ظهرك
في بئر الخطأ؟

إذ تضع الأنا الشاعرة أمام سؤال يحمل في طياته الكثير من اللوم والتقريع وتختصر بلغة تحمل الكثير من الجلد والاصطبار، همومها وهي تواجه مصيرها بعد هذا الخطأ الذي يبدو كبيراً ومصيرياً، تنبئ به جملة المفتتح **(أنت الذي عثرت في جادة الصواب)** التي تضع القارئ أمام تصور أن الذي يتميز بجادة الصواب لا يعثر بالأخطاء الصغيرة، لذا فإن السؤال الشعري هنا لا يبحث عن إجابة ولا يدعو القارئ لذلك، وإنما يضع الأنا الشاعرة صاحبة السؤال وإن كان الخطاب بصيغة المخاطب

أمام رؤية تأملية حاملة لإشكاليتها الوجودية بحثاً عن مخرج لتلافي هذا الخطأ، فالأنا الشاعرة هنا تستغور أعماقها لتعريها من قشور الغيابات المتراكمة، فتظهر منشطرة على نفسها إلى قطبين، هما: الواقع الحر، والمستقبل المرجو، الذي يشكل بؤرة قصيدة **(السؤال)** القصيرة، المصور في النص دالاً غير واضح المعالم:

فوق رموش الطين
كتب الإنسان الأول
إن كان الحاضر(سين)
بماذا نرمز للمستقبل؟

تنحو هذه القصيدة منحى آخر عندما يخرج السؤال من فضائه الذاتي إلى فضاء كوني يشاركه فيه القراء كلهم، ليوجه لهم سؤاله المحير الحامل لكثير من التفكير والتأمل **(إذا كان الحاضر مبين، بما من رمز للمستقبل؟)** وهو في ذلك يعطي لموضوع النص بعده الوجودي منذ البداية **(عندما كتب الإنسان الأول فوق رموش الطين)** وإلى يومنا الحاضر، هذا البعد الدائر على الإنسان، كونه سر من أسرار الوجود، وجزء من أجزاء الوجود لا غنى عنه، ولعل من أبرز ما يمكن رصده حالة الترابط العميق بين الماضي **(كتب الإنسان الأول على رموش الطين)**، **والحاضر (إن كان الحاضر سين)**، والمستقبل المجهول **(بماذا يرمز للمستقبل)** الحامل لكثير من الحيرة والخوف مما سيكون.

وتوغل الأنا الشاعرة عميقاً في منطقة الذات في قصيدة **(موت ملك)**، فنراها تقف حائرة أمام مصيرها المجهول لتطرح سؤالاً يصعب إيجاد جواب حازم له:

ماذا ستفعل بعد؟
هرستَ أيامك في حربين ضروسين
وجبت مدناً
ودروباً عجاف
وسوّدت العديد من الأوراق
و.. و..
وشهدت موت ملك.(١)

تشتغل بنية السؤال في هذه القصيدة اشتغالاً مغايراً عن سابقتها من النصوص التي اخترناها للتحليل، إذ تعمل شعرية الاستهلال عندما تأتي بها الأنا الشاعرة في بداية النص، وبدلالة الحيرة **(ماذا ستفعل بعد؟)**، لتنفتح بعدها الأنا على اختزال مساحة زمنية قوامها **(حربين ضروسين)** العراقية ـالإيرانية، والعراقية ـ الأمريكية،

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٣٥.

وصولاً إلى رؤيتها موت الملك الذي يرمز هنا إلى وقوع العراق بيد الاحتلال الأمريكي، وهنا نرى أن تقديم الزمن في النص جاء عبر تقانتي الخلاصة التي هي تكثيف للزمن وتبئيره في حاضنة زمنية تختزل مسافة زمنية محددة في سياق واحد، ينهض هذا السياق على خلخلة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي في إطار عنصر الزمن، من خلال تجميد الزمن في مستوى لا يتوافق مع زمن القصة ولا يتناسب مع سياقاته ونحوه التقليدي(١)، وتقانة الحذف الذي "يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"(٢)، والمعبرة عنها في النص عبر (واو) العطف الذي يعمل هنا بطاقة عبورية تطوي معها جملة من الأحداث الأمكنة والأزمنة.

في قصيدة (رنين) تعمل بنية السؤال بمعية بنية الصمت لتقديم فضاء حلمي تسعى معه الذات الشاعرة إلى استحضار أنثاها استحضاراً حلمياً بعد أن صعب عليها لقاؤها في الحاضر وهو يعيش غريباً في منفاه:

رن الهاتف....
لا بد تذكرتِ الآن فتى
يترقب زهرة ضحكتها
.....
لا بد.....
ألو.....
لابد تذكرت الآن.....
توقعتك
.....
قولي شيئاً ما
.....
قولي..
.....
.....
.....

(١) بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: ١٥٦.
(٢) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جبرار جينيت، ترجمة: مجموعة من الذقاد في المشروع القومي للترجمة: ١٠٩. وينظر: مدخل في نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر: ٨٥- ٨٦.

هل رنّ الهاتف؟[1]

يعمل الصوت السردي في النص عبر سارد مصاحب على استحضار متلقيه الأول / الأنثى، لتشاركه الحوار عبر الهاتف، إلا أن الأنثى وإمعاناً في تكريس أجواء الغربة التي يعاني منه الصوت السردي، لا تستجيب لهذا النداء، تعبر عن ذلك تقانة الصمت التي جاءت هنا لتؤدي دلالة بلاغية مفادها صراع الذات الشاعرة مع زمنين، زمن الحاضر بكل معاناته وألمه، وزمن الماضي ببهائه وذكرياته كلها مع الصحبة والخلان والأحباب، وما رنة الهاتف الحلمي هذا إلا نوع من استحضار لذلك الماضي من بين يدي الذات الشاعرة، لينتهي بها المطاف بعد هذا الصمت المطبق من قبل الأنثى التي لا تستجيب لنداء الذات الشاعرة إلى سؤال فيه الكثير من الشك والريبة في أن الهاتف فعلاً رن أم أن ذلك كان مجرد حلم أو خيال؟.

وتأخذ قصيدة السؤال في قصيدة **(وردة الجنون)** بعداً تاريخاً دينياً تتناص مع التاريخ عبر استحضار علم من أعلام الشعر العربي القديم، هو (امرؤ القيس)، وتتناص مع الدين عبر استحضارها لأية الشعراء لتقديمها عبر الذات الشاعرة في رسم ملامح السؤال في النص:

أيها السائرون
وراء لواء (إمريء القيس)
نحو جحيم القصيدةِ
والكأس
والمرأة المشتهاة
يا أيها الحالمون
لماذا.....
لماذا تقولون ما لا.....؟
تهيمون
في كل ساقيةٍ
مرةٍ
تزرعون
وردةً للجنون!![2]

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٢٦.
(٢) كواكب المجموعة الشخصية: ٤٧٧.

نلحظ في هذا النص تغييراً في مجرى السؤال من خلال تغيير زاوية الرؤية، من رؤية ذاتية ويومية تمس واقع الذات الشاعرة مباشرة، إلى رؤية موضوعية تعكس تجربة الاندماج والتوحد بالتاريخ والدين، لتكسب من خلالها الذات الشاعرة نصها عمقاً أكثر وثراء أكبر، تبدؤها الذات الشاعرة بصيغة النداء التي تعمل هنا على دمج الحاضر **(السائرون)** بالتاريخ **(لواء امرئ القيس)** تمهيداً لرسم صورة هؤلاء السائرين / الشعراء على خطى أولئك الأجداد / الشعراء، ليشملهم جميعاً هذا السؤال الجديد القديم **(لماذا تقولون ما لا....؟)** المحذوف منها مفردة (تعملون)، المحذوف هنا بقصدية عالية لينفتح القول على أكثر من فعل، والسؤال على أكثر من احتمال، ثم تختم الذات الشاعرة نصها بصورة شعرية تعجبية تحمل معها الكثير من الحركة والفعل الذي يقود مفردة (يهيمون) ليكتمل بذلك التناص الواضح مع القرآن الكريم في أية الشعراء: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾﴾ [1].

إلا أن الفعل (يهيمون) ينحو لنفسه نحواً مغايراً في الدلالة عندما يتشكل عبر صورة التعجب التي ترسم فضاءً مغايراً لفضاء الصورة في الآية الكريمة لتدرج الشعراء ضمن الفئة الصالحة التي جاء بها الاستثناء في الآية، فالشعراء هنا يهيمون لزراعة الورود، ولا يتبعون الغي، ولا يهيمون في المأرب كلها التي قد لا تكون صالحة للسير.

أما قصيدة **(وجبة)** فتصيغ بذية السؤال فضاءً فنتازياً قوامه خرق وتجاوز مقصود ومتعمد للقوانين الطبيعية والأنظمة المنطقية، ويؤسس لمنطقة الخاص به الذي يعكس جوانب من منطق الحياة المألوفة[2]، ويركز الشاعر هنا من بداية النص وحتى النهاية على الفنتازيا بوصفها رؤية فنية خاصة تعمل على تحويل في العلاقة للأشياء مع طبيعتها:

كان يضع يده
على بطن الشمس
ويقدد القليل
من الغيوم
ماذا تفعل؟
اعدّ طعاماً للموتى

---

(١) سورة الشعراء، الآية: ٢٢٤ ـ ٢٢٦.
(٢) أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، تأليف: ت. ي. بتر، ترجمة: صبار السعدون: ١٠.

لكنهم شبعوا موتاً بارداً
شبعوا عزلة دسمة
قدَت من ظلام
وتراب
ودود يزحف
على بطن
التاريخ.[1]

تعمد الذات الشاعرة منذ البدء إلى رسم فنتازيا النص عبر تقاطع النقيضين **(كان يضع يده)** و**(على بطن الشمس، ويقدد القليل من الغيوم)** في مسعى منها لخلق حالة من الدهشة والتوتر لدى القارئ في تشكيل فضاء النص أولاً، ودلالته ثانياً، ثم تأتي بذية السؤال لتفعل فعلها في الربط بين هذه الصورة الفنتازية، وبين العالم الواقعي الذي يتمثل بعالم الموتى، ليرسم علاقات دلالية جديدة تحطم المألوف والتقليدي، وتؤسس لفضاء متخيل يتشاطره كائن فنتازي من صنع الشاعر، وموت كاسر يأكل الحرث والنسل، وأصاب المحيط بالجمود **(لكنهم شبعوا موتاً بارداً، شبعوا عزاً وسمة، قدت من ظلام وتراب، ودور يزحف على بطن التاريخ)**، لذلك عمد الشاعر إلى إيجاد هذا الكائن الفنتازي من أجل انتشال فضاء الموت من جموده وانهزاميته، لصالح الحياة من خلال إطعام الموتى طعام **(قد من قليل من الغيوم)**، لتخلق بذلك الذات الشاعرة مفارقة قيمية، مفادها إذا كان الواقع يرزح تحت خيل الموت، فإن الخيال بمقدوره دحر الموت وهزمه.

إن البنية السردية للقصيدة المركزة بنماذجها الأربعة (قصيدة الحكاية) و(القصيدة السيرذاتية) و(القصيدة الحوارية) و(قصيدة السؤال)، تتوجه إلى فاعلية التركيز والتكثيف لكي تعبر عن شخصيتها الشعرية، وقد أسهمت آلية التركيز الشعري كثيراً في إتاحة الفرصة لهذه النماذج من أجل التعبير عن شكلها الشعري بعمق وفنية وجمالية.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٤١٩.

الفصل الثاني

البنية التشكيلية للقصيدة المركزة

الفصل الثاني

البنية التشكيلية للقصيدة المركزة

مدخل نظريّ

إن العلاقة بين فن الرسم والشعر علاقة وطيدة وتاريخية وفنية، بحكم طبيعة التلاقي والتعاضد والتوافق بين الفنين، وتتجلّى أغلب نقاط التلاقي بين الفنين في موضوع الصورة واللوحة وفعالية الانعكاس المرآوي للصورة، لذا فقد خصصنا هذا الفصل لدراسة هذه العلاقة في قصائد عبد الرزاق الربيعي المركزة، وربما تكون القصائد المركزة من أكثر أنواع القصائد استجابة لحساسية هذه العلاقة بين الشعر والرسم.

ذهب المبحث الأوّل إلى البحث في طبيعة هذه العلاقة من خلال نموذج متميز من نماذج القصيدة المركزة هو ((القصيدة ـ الصورة))، هذه القصيدة المفصلية التي تمتد الكثير من عناصرها إلى فن الرسم بجانبه التصويري الذي يستلهم روح الطبيعة والأشياء ويضعها في صورة مرسومة بالكلمات، كأنها مرسومة بريشة فنان يشعر بتجلّي روح الرسّام في الشاعر، وقد استجابت القصائد المنتخبة للربيعي استجابة فنية عالية المستوى لهذه الرؤية.

أما المبحث الثاني فقد ذهب إلى المنطقة الأكثر حضوراً لتجسيد هذه العلاقة بين الرسم والشعر، فـ ((القصيدة اللوحة)) هي القصيدة التي تعوّض بالكلمات عن لوحة فنية باللون والكتلة والخط وبقية آليات فن الرسم، وهو المبحث الذي كشف عن وعي الشاعر عبد الرزاق الربيعي بأهمية العلاقة الفنية والجمالية بين القصيدة واللوحة، بحيث جاءت الكثير من قصائده المركزة عبارة عن لوحات فنية صافية.

وسعى المبحث الثالث ((قصيدة المرايا)) إلى الكشف عن القيمة الفنية المرآوية للقصيدة المركزة عند الشاعر، إذ تبيّن أن هذه القصائد تعمل على تقانات الانعكاس والمضاعفة التي تعمل عليها الكثير من مدارس الرسم الحديثة، بحيث تتحول اللوحة إلى مرايا عاكسة للصور وتفاصيلها ومضاعفة لها في الوقت نفسه، وهو ما حاوله القصائد المرآوية المركزة عند الشاعر إذ استثمرت إمكانات حضور المرآة ووظفتها بقيمتها الجمالية التشكيلية.

وبهذا تكون البنية التشكيلية للقصيدة المركزة إحدى أهم البنيات المشكلة لهذه القصيدة، التي استعارت من فن الرسم الكثير من آلياته وتقاناته ووظفتها في مفاصل القصيدة.

المبحث الأوّل

القصيدة.الصورة

تتجلّى القصيدة ـ الصورة في فضاء القصيدة المركّزة بوصفها أنموذجاً تشكيلياً خاصاً، تسعى فيه هذه القصيدة إلى توظيف العناصر الكثيفة للصورة في جوهر التعبير الشعري الكلّي في القصيدة، وتعدّ الصورة عنصراً مركزياً مشكّلاً لحساسية القصيدة ورؤيتها ومقولتها، تنتظم في مفهومها الحيوي العام بوصفها تركيبة عقلية منظّمة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتصوّر والخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[١]، وهي لا تشتغل في هذا الإطار النوعي البالغ الحساسية ((على أنها تمثّل المكان المقيس، بل المكان النفسي))[٢]، الذي يعبّر عن عمق التجربة الشعرية في نفس الشاعر وعواطفه ومشاعره ووجدانه.

إنّ الصورة على الصعيد التقاني البنائي ((هي البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري))[٣]، وتؤّلف الشكل الأول للقصيدة، وهي على هذا الأساس ((أخطر أدوات الشاعر بلا منازع))[٤]، إذ بفضلها يمكن للمتلقي أن يلتقي اللقاء الأول المباشر بالقصيدة من خلال تشغيل مستقبلات تلقيه على استيعاب طبيعة حركة الصورة وكيفيتها، والتحرّك عبرها لالتقاط وتلمّس العناصر التشكيلية الأخرى فيها.

تؤدي الصورة الشعرية دوراً بالغ الأهمية في تشغيل عصب النفس عند الشاعر، في محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس[٥]، مما يدل دلالة تقانية وتشكيلية أكيدة على كونها تحظى بـ ((أهمية كبرى في التجربة ذاتها))[٦]، بل هي جزء تشكيلي مضمر أولاً وظاهر ثانياً في هذه التجربة على صعيدي التكوين والتمثيل والتشكيل[٧]. ويمكن القول على هذا الأساس إنّ الصورة الشعرية تمثّل في حساسيتها التعبيرية والتشكيلية الجوهر الدقيق للغة الحسية الحاملة لشكل التجربة ومضمونها ورؤيتها[٨]، وتنطوي على قدرة تأثيرية هائلة في

---

(١) التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين إسماعيل: ٦٦.
(٢) م.ن: ٦٧.
(٣) م.ن: ٧١.
(٤) السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، د. محمد صابر عبيد: ٤٤.
(٥) تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان: ٤١.
(٦) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد: ٣٢.
(٧) الشعر والتأمل، روستريفور هاملتون، ترجمة: محمد مصطفى بدوي: ٨١.
(٨) مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي: ٣٠٩ ـ ٣١١.

تنظيم عواطف الشاعر وحساسيته ورؤيته ((تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن))[١].

تتمظهر الأنشطة التشكيلية للصورة الشعرية في القصيدة من خلال النظر إلى أن لها فلسفة جمالية مختلفة ومغايرة وخاصة، فأبرز ما فيها الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكوّن تكوّناً عضوياً[٢]، ومن ثم تقوم وحداتها وروابطها بنقل الفكرة الشعرية التي انفعل بها الشاعر إلى جمهور القراء عبر هذه الحيوية وهذا التكوّن العضوي لها [٣]، وهو ينتهي إلى تشكيلها على وفق نظام جمالي يتلاءم مع طبيعة التجربة ويستجيب لمقولتها.

إن التشكيل الصوري يظهر في القصيدة بوصفه نوعاً ((من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز))[٤]، على النحو الذي تتّحد فيه رؤية القصيدة وتمضي باتجاه إنتاج الشكل العام للقصيدة بدلالة الصورة، إذ تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة عادةً في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة، وتنافر، وتعاطف[٥].

ويمكن القول هنا إن الصورة الشعرية في منطقها السيميائي المؤلّف لكونها الدلالي ليست سوى ((تفاعل ونشاط بين المعاني))[٦]، ليعمل هذا التفاعل والنشاط الدلالي المنتج في سياق مهم من سياقاته على تحويل الحقائق الخاصة بالشاعر إلى حقائق عامة تهم جمهور المتلقين[٧]، وتنتقل التجربة الشعرية الخاصة إلى تجربة عامة تحظى باهتمام مجتمع التلقي.

تتكوّن الصورة الشعرية إذن من خلال العمل على استنفار كينونة الأشياء المتاحة في منظور التجربة ليبني الشاعر منها عملا تشكيلياً متّحد الأجزاء[٨]، تكون فيه الصورة فضاءً قارّاً وملوناً لقوة الخيال الخلاقة المنتجة[٩]، وهي تتوغل أفقياً

---

(١) دراسة في لغة الشعر: ٢٦.
(٢) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل: ١٤٣.
(٣) م.ن: ١٢٩.
(٤) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر: ٢٦٢.
(٥) جدلية الخفاء والتجلّي، د. كمال أبو ديب: ٥٦.
(٦) دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف: ٣٣٦.
(٧) في نقد الشعر، د. محمود الربيعي: ٤١.
(٨) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، لسنة ١٧، دمشق، ١٩٧٩: ٢٧.
(٩) م.ن: ٢٧.

وعمودياً في الأجزاء والتفاصيل والرؤى والأشكال والظلال لتعبر عن جوهر الصورة.

ولعلّ من أهم الوظائف الفلسفية للصورة الشعرية هي أنها تجعل إدراك الأشياء بالنسبة لنا بوصفنا متلقين ممكناً[١]، ويسيراً وطبيعياً وضرورياً، ولا سيما حين تتمكن الصورة من الإسهام الفعّال في ((خلق مركبات جديدة من المعاني))[٢] تضاعف من جماليات التعبير الصوري، وتُظهِر التشكيل الصوري في القصيدة على أنه يمثل ((قوة الانفعال داخل نسق متّحد منسجم))[٣]، يعمل على تثبيت قوة التصوير الشعري في القصيدة.

تفيد القصيدة في تشكيل صورها الشعرية من الإمكانات الفنية كلها المتاحة القابلة للاستعارة، سواء كان ذلك في مجال الفنون القولية الكتابية أم الفنون الجميلة بمختلف أشكالها، بوصفهما مصدرين مركزيين من مصادر الشاعر الثقافية والتشكيلية والفنية والجمالية التي تسهم في خلق الصورة[٤]، وتؤسس لقصيدة صورة تمارس دورها الجمالي في التعبير والتشكيل على نحو يؤهّل القصيدة لترتقي إلى مستوى تعبيري أرفع.

لا يمكن للصورة أن تأتي عند الشاعر عفو الخاطر، بل هي نتيجة طبيعية لثقافة الشاعر وخبرته الجمالية في الحياة، فهي إذن ((عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته، من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت))[٥]، على النحو الذي يقودنا على فهم طبيعة النظام الجمالي الذي تتمتّع به الصورة الشعرية في داخل تكوين القصيدة. بمعنى أن الشكل الهندسي الجمالي للصورة الشعرية الذي يهتم بوجود نوع من المنطق السببي الترابطي في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني[٦]، وهو ما يقنع المتلقي ويلفت انتباهه ويغريه بالمتابعة والتواصل والتمتّع بجماليات التلقي الشعري.

تعددت أنماط الصورة الشعرية وتنوعت أشكالها لغزارة حضورها الملفت في التجربة الشعرية العربية القديمة والحديثة، غير أن الشعرية العربية الحديثة توغلت أكثر في استنباط تشكيلات جديدة تستجيب لمعطيات التجربة الشعرية الحديثة البالغة

---

(١) الصورة في النقد الأوربي، د. عبد القادر الرباعي: ٣٦.
(٢) م.ن: ٣٦.
(٣) م.ن: ٣٧.
(٤) دير الملاك، د. محسن اطيمش: ٢٥٧.
(٥) في نقد الشعر: ٩٥.
(٦) الشمس والعنقاء: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، خلدون الشمعة: ٣٢.

التعقيد، وقد استثمرت في إطار ما نصطلح عليه هنا بـ ((القصيدة الصورة)) ما كان يعرف في الشعرية العربية القديمة بـ ((بيت القصيدة))، إذ تتكثّف الرؤية في بيت شعري واحد وكأنه بديل عن القصيدة بأجمعها، وراحت القصيدة الصورة تتمركز حول بؤرة صورية واحدة شديدة التكثيف والتلخيص والاختزال والاقتصاد.

القصيدة ـ الصورة تشكيل شعري مركّز يسعى إلى تمثيل التجربة بأقصر وأقل الأدوات حضوراً في العمل الشعري، وهي تجتهد على هذا الأساس في أن ((تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد))[١]، خالٍ تماماً من الزيادات والحشو والشروح والإطالات والتفصيلات، معتمدة على ممكناتها التشكيلية والتعبيرية في التصوير والتدليل.

تعبّر القصيدة الصورة بهذه الاقتصادية المركّزة لأدوات التعبير التشكيلي ((عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية التي تفصل بين الأشياء))[٢]، وصولاً إلى حشدها في منطقة تشكيل صوري بالغ التجانس والوحدة والالتئام والتماسك والعمق وقوّة التدليل والترميز.

إنّ القصيدة الصورة على وفق هذه الرؤية التشكيلية الخاصّة هي ((قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء))[٣]، لأنّ كثافة تشكيلها لا يتيح لها كثيراً استظهار قيمها الجمالية على نحو سردي أو درامي مباشر، كما هي الحال في الصورة الكلية التي تحظى بفرصة أكبر لتشغيل عناصر التشكيل بحرية ورحابة وانفتاح على المستويات كافة.

في هذا السياق الذي يعبّر عن جوهر القصيدة الصورة فإن ثمة ((جانباً يكمن وراء السطح الجمالي الحسّي الأولي لها، وهذا الجانب هو المعنى الذي أراد الشاعر نقله إليك ونقلك إليه، بما للألفاظ من قدرة إيحائية ودلالة معنوية مجازية ينتقل الذهن إليها عن طريق الربط المحكم القائم على اكتشاف العلاقات المناسبة بين الدلالتين الوصفية والمجازية، وعلى براعة الشاعر في تنسيق عناصر الصورة، لا بحسب ما لها من أبعاد في واقعها العياني المرصود، وإنما بحسب تناغم عواطفه وذبذبات مشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهذا الجانب إذن شيء يفهم عبر السطح الجمالي الحسي الأولي للصورة، ويحسّ من خلالها بحيث يكون السطح الأولي (الصورة الأولى) بمثابة الجسر الموصل إليه))[٤]، وعلى المتلقي أن ينجح في تفكيك طبقات القصيدة الصورة انطلاقاً من حقيقة هذا الإدراك والفهم لخصوصيتها التشكيلية والتعبيرية. إذ

---

(١) صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية، العدد ٧، السنة ٥، ١٩٧٨: ١٩.

(٢) التفسير النفسي للأدب: ٧٣.

(٣) زمن الشعر، أدونيس: ١٦٠.

(٤) الصورة الشعرية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العدد ٨، السنة ٩، بغداد، ١٩٨٤: ٧.

إنّ فعالية الإلماح والإيحاء هي القانون المركزي الذي يكمن وراء شعرية النص، بل إن شعرية الكلام تنحدر منها وتنتج عنها، إن التخييل هنا هو فعل الشعر أساساً[١] إذ يعمد الشاعر عبر فعالياته وطاقاته وأنشطته النوعية في التشكيل الصوري إلى ((إعادة تنسيق عناصر الصورة بما يتماشى وذبذباته الشعورية وبشكل يختلف عما لها من بعد في الواقع العياني المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية))[٢].

ينشغل فضاء التخييل هنا ((برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النص عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول))[٣]، على نحو تتمركز فيه وحوله فعاليات التشكيل الصوري كي تضع الصورة الشعرية في أضيق منطقة من بياض الورقة، يكون بوسعها في النهاية بلوغ أعلى مرحلة تعبير وتشكيل جمالية في منطقة التلقي.

قصيدة عبد الرزاق الربيعي الموسومة بـ (نقرات طائر) [٤] هي قصيدة مقطعية مؤلّفة من مجموعة من القصائد القصيرة التي يمكن أن تنتظم في سياق (القصيدة ـ الصورة)، تعتمد كل صورة منها على بنية مستقلة مكتفية بذاتها يمكن التعامل معها بوصفها قصيدة صورة تقوم على هذه الرؤية.

في القصيدة الأولى تتجّه فعالية التصوير الشعرية إلى قلب الحدث الشعري مباشرة لتصوّر طريقته في بناء الصورة:

في قلبكَ تسوسٌ
يحتاجُ إلى عملية قلع

مركز الصورة هو (قلبك) إذ يعمل حرف الجر (في) على تركيز الصورة أكثر في أعماق القلب، أما الفعل (تسوس) فهو الأداة الفعلية التي تقوم بالعمل التصويري في داخل مركز الصورة، ولا شك في أنّ معنى الفعل هنا هو معنى سلبي واضح يساوي بين (القلب) و(السن) لأن فعل التسوس يحصل في السن عادة، ولهذا تأتي الجملة الثانية من الصورة (يحتاج إلى عملية قلع) تأكيداً على تشبيه القلب بالسن، لأن عملية القلع تخصّ السن عادة كما هو معروف.

يمكن النظر إلى الصورة من خلال هذا التشابه القائم بين (القلب) و(السن) باعتبار أن (القلب) داخل لا يُرى، و(السن) ظاهر يمكن رؤيته، والعلاقة بين الإثنين هي علاقة شعرية رمزية توجّه الدلالة المأخوذة من عملية (قلع السن) إلى عملية (قلع

---

(١) كتاب المتاهات والتلاشي، محمد لطفي اليوسفي: ٥٤.
(٢) الصورة الشعرية: ٥.
(٣) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد: ٣.
(٤) كواكب المجموعة الشخصية: ١٣١.

القلب) حين يطاله التسوس ويكون بحاجة إلى علاج، وتتضح موضوعية القصيدة الصورة هنا في أنها تعمل خارج الذات الشاعرة، وهي تخضع لأدوات التصوير وكأن الكاميرا التي تصور الحال الشعرية تعمل بمعزل عن الذات الشاعرة.

في القصيدة الصورة الثانية تحاول فعالية التصوير أنسنة (البحر) وإخضاعه لعدستها التصويرية اللاقطة لحركته ذات الطابع الدرامي:

خرج البحر إلى النزهة
فغرق في الزحام

الفعل (خرج) هو فعل حركي للقيام بمهمة معينة، وحين يكون (البحر) هو الفاعل وهو طبعاً غير عاقل فإن الفعل هنا يؤنسن البحر ويحوّله إلى شبه إنسان، ويتعمّق هذا المفهوم أكثر حين تمتد الجملة إلى الجار والمجرور (إلى النزهة)، حيث تكتمل الصورة الإنسانية المرسومة للبحر لأن فعل النزهة فعل إنساني لا يقوم به إلا البشر، وثمة قرب كبير بين الإنسان والبحر لأن البحر يحمل الكثير من الصفات الإنسانية وغالباً ما يشبّه بالإنسان في حالاته وتقلباته.

ولكنّ المفارقة تحصل في القصيدة الصورة حين تأتي الجملة الشعرية الثانية (فغرق في الزحام) لتضع إنسانية البحر في أزمة، ففي الوقت الذي يكون فيه البحر وحيداً لا يشاركه أحد في حضوره وهيمنته، والأشياء هي التي تضيع فيه لفرط سعته وامتداده فإنه هنا هو الذي يضيع في زحام البشر، ومن هنا تكتسب القصيدة قوتها التصويرية في مفارقتها الملفتة بين صورة الهيمنة وصورة الضياع.

يحاول الشاعر استثمار طاقات الفنون البلاغية في التشبيه والاستعارة خاصة للوصول بالقصيدة الصورة إلى مرتبة فنية وجمالية عالية، ففي الصورة الثالثة تتوجّه القصيدة الصورة نحو فعالية التشبيه التصويري:

تجاعيد لحيته الشاحبة
طفل يتعلم التزحلق على الهواء

تتوجّه عدسة التصوير نحو بؤرة محددة في الوجه البشري الذي ترصده كاميرا القصيدة وتركّز عليه (تجاعيد لحيته الشاحبة)، وتتكوّن هذه الجملة الشعرية التصويرية من ثلاث مفردات تعمل في سياق واحد، فمفردة (تجاعيد) تحيل فوراً على معنى الشيخوخة والتعب والإرهاق والتجربة المرّة في الحياة، ومفردة ((لحيته)) تنتج معنى لا يبتعد كثيراً عن هذا المناخ الدلالي وحين يضاف إلى (تجاعيد) فإنه يكتسب معنى أعمق وأشمل في هذا الاتجاه، ثم تأتي الصفة (شاحبة) لتضاعف هذا المعنى وتفتحه على أفق دلالي جديد يعمّق صورة الدلالتين السابقتين.

تأتي الصورة اللاحقة موازية للصورة الشعرية الأولى ومشبّهة بها (طفل يتعلم التزحلق على الهواء)، وهي صورة يمكن أن تعاين بوصفها صورة مستقلّة ذات طابع سريالي وخيالي في تصوّر طفل يتزحلق على الهواء، لكن في مستوى آخر استخدمها الشاعر كي توازي تشبيهياً الصورة السابقة، فقد شبّه اللحية بالطفل في قدرتها على لفت الانتباه إلى الوجه الذي يحملها، وشبّه تجاعيدها الشاحبة بتعلّم التزحلق على الهواء في شفافية لونها وتموّجها وعدم انتظام تشكيلها، فمثلما يكون تعلّم الطفل التزحلق على الهواء مليء بالتعثّر ومحكوم بالاستحالة، فإن اللحية المجعّدة الشاحبة مليئة بتعثّر التجربة ومحكومة باستحالة الخلاص من مصير قادم، وبهذا تكون القصيدة الصورة قد أدّت مهمتها البنائية على أكمل وجه في مستوى التعبير بالصورة المستقلة لكل صورة من الصورتين أولاً، وفي مستوى التلاحم الصوري بين الصورتين معاً.

لا تتوقف القصيدة الصورة عند الشاعر عبد الرزاق الربيعي عند حدود التشكيل الصوري التقليدي، بل تتجاوز ذلك نحو الانفتاح على طاقة تصويرية لا يمكن أن تقوم بها سوى الكاميرا الشعرية التي يحسن الشاعر استخدامها:

على حبل الغسيلِ
جفّفنا السماءَ
من يرفع المكواةَ
ويرتّبُ ياقةَ غيمة

تحاول الجملة الشعرية الأولى من القصيدة الصورة (على حبل الغسيل / جففنا السماء) إعادة النظر في تشكيل الطبيعة لتجعل من السماء رقعة مبللة بحاجة إلى تجفيف، والفاعل هنا هو جمعي متمثلاً بـ (نا) لجماعة المتكلمين، وحين تصبح السماء في متناول الفاعل الجمعي وهو يجففها على حبل الغسيل فإن المفردات المكوّنة للسماء كلها ستكون مبللة أيضاً، وبعد تجفيفها ستكون بحاجة إلى ترتيبات أخرى.

الترتيبات الأخرى لمفردات السماء تأتي بعد التجفيف في الجملة الشعرية الثانية من فعالية القصيدة الصورة ((من يرفع المكواة / ويرتب ياقة غيمه))، إذ يبحث الفاعل الشعري عن فاعل جديد ينهض بمهمات تشكيل جديد للصورة الشعرية، إذ إن الغيمة بعد أن تجفّ تحتاج ياقتها إلى ترتيب وكوي لتكون أنيقة وجديرة بالصورة.

إن فعل الإنسنة في تشكيل القصيدة الصورة يمثل حلقة فنية وجمالية مهمة في هذه العملية، وهي وسيلة من وسائل أنسنة الشعر عموماً وبعث الطاقة الإنسانية المتجددة في البعد التصويري الخلاّق للممارسة الشعرية.

ثم تأخذ القصيدة الصورة عند الشاعر طريقة أخرى في التعبير والتشكيل حينما يتولى الشاعر بذاته قيادة التشكيل الصوري للقصيدة الصورة:

وليمة العشب
هكذا أقترح تسمية عينيها

الشاعر هنا هو الذي يقوم بمهمة التصوير الشعري في القصيدة، إذ يضعنا مباشرة في أعماق الصورة بعدسته اللاقطة السريعة (وليمة العشب)، إذ يجعل القارئ يتملّى في طبيعة هذه الصورة ودلالاتها ملتقطاً الحضور الكثيف للون الأخضر، فهو يبلغ أعلى درجاته في مفردة (وليمة)، ولا تكتمل الصورة على النحو الذي يتمنى المتلقي إلا بعد أن تتدخّل الجملة الشعرية الثانية من القصيدة الصورة (هكذا أقترح تسمية عينيها)، إذ يتضح أولاً الفاعل التصويري المتمثل بالذات الشاعرة في الفعل المضارع (أقترح)، ثم الحصول على معنى الخضرة الغزيرة في وليمة العشب، إذ يفهم القارئ أن المقصود بهذا الاخضرار البهي العميق هو عينا المرأة الموصوفة في القصيدة.

وتعمل المفارقة الشعرية أيضاً على ترتيب القصيدة الصورة على نسق تصويري آخر تؤسسه هذه المفارقة ضمن وظائفها الجمالية:

الفراش مرتبك
لأن الأرق يضطجع عليه

الجملة الشعرية الأولى (الفراش مرتبك) ذات بعد تصويري محدود وواقعي يحيل على وجود فراش لكل داخل دائرة عدسة التصوير صفته (مرتبك)، والجملة طبعاً غير كافية لمعرفة حقيقة الصورة وجوهرها وطبيعتها، وذلك لأن أسباب ارتباك الفراش كثيرة ولا يمكن أن تتوقف عند حدّ معين.

الجملة الثانية المتعلقة بالجملة الأولى (لأن الأرق يضطجع عليه) تفسّر الأسباب التي حصل ارتباك الفراش بموجبها، إذ تحوّل (الأرق) إلى إنسان يضطجع على هذا الفراش ليحصل فيه الارتباك، ومعنى الارتباك صورياً هنا هو (عدم النوم) لأن الأرق هو استمرار الصحو في الليل مما يجعل الفراش مرتبكاً وصاحبه صاحياً.

جمالية التصوير هنا تتمثّل في أنسنة (الأرق) حين أخذ دور الإنسان الذي ينام على السرير وحوّل حياة السرير إلى جحيم من الصحو الدائم، وهو إيحاء بأن الإنسان عندما يصيبه الأرق يتحول هو نفسه إلى أرق دائم.

تذهب فعالية الأدسنة في قصيدة أخرى من قصائد الصورة عند الشاعر إلى عناصر الجمال في الطبيعة، وتفعيلها في داخل القصيدة الصورة بالشكل المناقض تماماً لبعدها الجمالي في الحياة والوجود:

صلبوا الوردة على الحائط
وحكموا الغصن رمياً بالأرض

في الجملة الشعرية الأولى من القصيدة الصورة تظهر المفارقة مباشرة بين جمال الوردة وفعل صلبها وإعدامها (صلبوا الوردة على الحائط)، إذ تبدو الصورة مكتملة من خلال رصدها وهي منتهية في تصوير فعل الصلب بعدسة تركّز لقطتها التصويرية على الفعل وحالته الحاصلة في دائرة تصويرية ضيّقة.

غير أن الجملة الثانية (وحكموا الغصن رمياً بالأرض) تنعطف على الجملة الأولى بواو العطف المباشر، لتقدّم صورة ثانية موازية للصورة الأولى في كلّ مفرداتها وتشكيلاتها ودلالاتها، فالفعل (صلبوا) يوازي الفعل (حكموا) في الشكل النحوي والبعد الدلالي، والمفعول به (الوردة) يوازي المفعول به (الغصن) أيضاً، وعلى نحو متّصل بالتوازي الفعلي والتوازي المفعولي السابقين يمكن النظر إلى (على الحائط) بموازاة (رمياً بالرصاص)، من حيث لقطة تنفيذ حكم الموت في الحالتين.

وبالنظر إلى المساحة الدلالية لكلّ صورة من الصورتين نجد أن الصورة تعاملت مع الوردة تعاملاً مدنياً بدلالة الصلب، وتعاملت مع (الغصن) تعاملاً عسكرياً بدلالة الرمي بالرصاص، وبهذا تشكّلت فعاليتها الصورية عبر حالة التوازي المتباين بين لقطتين صوريتين تستقل الواحدة عن الأخرى وتندمج معها في آن.

إنّ فعالية القصيدة الصورة غالباً ما تعتمد في تشكيل فضائها الصوري على لقطتين متوازيتين، تحاول اللقطة الأولى أن تصوّر رؤية معينة ضمن تجربة القصيدة وتجربة الشاعر، وتعمل اللقطة الثانية على تعزيز اللقطة الأولى عبر دعمها بما يتيسّر لها من الممكنات الصورية المتاحة.

وغالباً ما تكون اللقطة الأولى مركزية وأساسية تحمل مقولة القصيدة وتجربتها وتسعى إلى تمتين الأواصر التصويرية للقصيدة:

مصباحٌ يحلمُ بشمعةٍ
آخرُ خطيئةٍ أبصرتُها
في شارعٍ مهجور

اللقطة الصورية الأولى (مصباحٌ يحلمُ بشمعةٍ) تتكوّن من مركز الفعل الصوري (مصباح) حيث تتركّز العدسة التصويرية على شكله، لكنّ الخبر المكوّن من الجملة الاسمية اللاحقة للمبتدأ (مصباح) هو الذي يعطي الصورة معناها الشعري (يحلمُ بشمعةٍ)، إذ إن الحلم بشمعة يعني أن المصباح مطفأ مما يجعله يحلم بأقل درجة ممكنة من الضوء متمثلة بالشمعة ذات النور المحدود.

أما اللقطة الصورية الثانية (آخرُ خطيئةٍ أبصرتُها / في شارعٍ مهجور) فهي تحيل المستوى الشعري على منطقة الذات الشاعرة، إذ يتمّ تشبيه المصباح المطفأ الذي يحلم بشمعة بـ (آخر خطيئة) التي يكتمل معناها التشبيهي حين تخضع لعدسة الذات الشاعرة (في شارع مهجور)، إذ تتفاعل الخطيئة مع المكان المهجور كي توازي المصباح المطفأ الذي يحلم بشمعة.

وتعتمد القصيدة الصورة أحياناً عند الشاعر الربيعي على تشكيل ثلاثي مؤلف من ثلاث لقطات تكوّن مجمل فعاليات الصورة، تتألف كل لقطة من صورة صغيرة لها استقلاليتها لكن بتلاحم اللقطات الصورية الثلاث تكتمل القصيدة الصورة:

في الريح ثقب
اسمه نافذة
وجرح اسمه باب
وحذاء اسمه غيمة

اللقطة الأولى تصوّر الخلفية التي تعتمد عليها اللقطات الثلاث (في الريح)، إذ تعمل اللقطات الثلاث على تشكيل رؤيتها الصورية استناداً إلى وجود هذه الخلفية الصورية، إذ تأخذ اللقطة الأولى وضعها الصوري (ثقب / اسمه نافذة) من طبيعة العلاقة بين الثقب والنافذة، على أساس أن النافذة ليست سوى ثقب يصل الداخل الضيق بالخارج الفسيح، ليكون التواصل قائماً.

اللقطة الثانية (جرح اسمه باب) تتوازى مع اللقطة الأولى إذ يوازي (ثقب / جرح) ويوازي (نافذة / باب)، فالجرح هو باب الجسد إلى ما هو خارج الجسد، ويتحقق التواصل بين الداخل الجسدي والخارج الجسدي على هذا الأساس.

اللقطة الثالثة (وحذاء اسمه غيمة) تصوّر العلاقة بين أسفل الأرضي (حذاء) وأعلى السماوي المرئي (غيمة)، والعلاقة بينهما تربط ما بين السفلي والعلوي وتحضن الفضاء الشعري بينهما، وعلى هذا الأساس أيضاً تقوم الصورة.

وبالربط بين اللقطات الثلاث نجد أن القصيدة الصورة تعمل على إيجاد رابط حيوي شعري بين الداخل والخارج، وبين الأعلى والأسفل، وبين الظاهر والخفي، إذ تقوم وظيفة مهمة على هذا الصعيد.

وتستند القصيدة الصورة إلى فعالية التخييل التشبيهي التي تجعل من التشبيه أداة شعرية تعمل في داخل الصورة، بمعنى أن التشبيه يحظى بقيمة شعرية حيوية مضافة إلى القيمة البلاغية الجمالية كما في هذه الصورة:

تقديراً لكفاءته في البكاء
قلّدوه وسام الفاختة
فبكى لسوء التشبيه

تبدأ القصيدة الصورة بلقطة اسمية تعمل على تثبيت أرضية الصورة الملتقطة من المصوّر بعدسة موجّهة بتركيز عالٍ نحو المشهد (تقديرا لكفاءته في البكاء)، لكنّ هذه اللقطة ناقصة دلالياً ونحوياً وتحتاج إلى ما يكملها في المعنى والتركيب، وما تلبث هذه التكملة أن تأتي لتتشكّل القصيدة الصورة على نحو كامل بالجملة اللاحقة ((قلّدوه وسام الفاختة))، إذ إن (الفاختة) تبدو وكأنها في حالة بكائه دائم من خلال صوتها الذي يشبه البكاء، ومن هنا نشأ التلاحم الصوري بين بكاءه ووسام الفاختة.

إن حالة التشبيه التي خضع لها بطل الصورة البكّاء بين كفاءته في البكاء وصوت الفاختة لم تعجبه، فأكمل الصورة بـ (فبكى لسوء التشبيه) إذ تضاعفت شخصيته الشعرية وتدخّلت في صلب عملية التشكيل الصوري في القصيدة، ولم تكتفِ شخصيته بخضوعها للوصف والتشبيه الشعري بل أسهمت في بناء الصورة وتوجيهها دلالياً وتشكيلياً، ومن هنا تأتي طرفة هذه القصيدة الصورة وبراعتها.

وتأخذ القصيدة الصورة عند الشاعر أحياناً شكلاً سردياً من أجل اكتمال صورة القصيدة في بعدها التصويري السينمائي:

الضوء يتسلق الهواء
وصولاً إلى القاع
خذْ نفساً أيها الهواء
خذ نفساً
وإلا متَّ منفوخاً بالفراغ ككرة بلاستيكية

تبدأ القصيدة بتصوير المجال الشعري الذي ستعتمد عليه القصيدة في بناء صورتها الكلية، وهو أسلوب مقلوب يعطي وظائف مضادة لحركة الأفعال في الصورة (الضوء يتسلق الهواء / وصولاً إلى القاع)، إذ إن فعل التسلّق كما هو معروف يصعد إلى الأعلى إلا أن الفضاء الشعري في القصيدة له فعالية تصويرية

تخالف هذا المتعارف عليه الواقعي، على افتراض شعري يقول بأن الهواء قاعه في الأعلى وليس في الأسفل، والعدسة اللاقطة للمشهد هنا خارجية.

لكن سرعان ما تتحوّل العدسة بيد الأنا الشاعرة التي تأخذ زمام المبادرة التصويرية في اللقطة الشعرية حين تخاطب الأنا الشاعرة الهواء (خذْ نفساً أيها الهواء)، استعداداً لمواجهة الضوء الذي يتسلّق نحو قاعه، ولفرط أهمية هذا التحذير فإن الأنا الشاعرة تكرر الطلب المنبّه على ضرورة الاستعداد (خذ نفساً أيها الهواء)، لتوفير جوّ دلالي وإيقاعي عالي الوتيرة يضع الصورة في حالة تأهب قصوى.

وينتهي التحذير إلى تصوير النتيجة المحتملة من عدم الالتزام بخطورة التحذير (وإلا متَّ منفوخاً بالفراغ ككرة بلاستيكية)، إذ تقوم القصيدة الصورة على هذا الأساس استناداً إلى مرحلة الوصف أولاً، والتحذير ثانياً، وتصوير النتيجة المحتملة من عدم الالتزام بالتحذير، لتندمج كلّها في تشكيل شعري حركي واحد يؤلف القصيدة الصورة التي تبدأ بحركة عالية التردد وتنتهي باحتمال الموت الساخر.

في اللقطة التصويرية الشعرية الأخرى تظهر كاميرا التصوير مهيمنة على فضاء اللقطة الشعرية حيث ترصد الموجودات الديكورية في المشهد، إذ يتمّ أولاً تعيين المكان ثم بعد ذلك تنتقل العدسة إلى تصوير الموجودات:

في غرفة الملكة
باقة زهور
سرير من الخوص
ودمية من دم

تتجّه عدسة التصوير في الكاميرا الشعرية إلى تحديد المكان الذي سيتمّ تصويره والتقاط موجوداته ومكوناته (في غرفة الملكة)، إذ تتشكّل رؤية معينة للمكان عبر ارتباطها بصورة (الملكة) وما يمكن أن تخلقه هذه المكانية الملكية من تصوّر حول طبيعته ومناخه وحساسيته وظروفه على أكثر من مستوى.

ثم ما تلبث أن تظهر مفردات غرفة الملكة حين تتوجّه عدسة كاميرا التصوير نحو موجوداتها التي تبدأ بداية رومانسية ذوقية (باقة زهور)، ثم تنعطف نحو شكل بسيط قد يتناقض مع الفضاء المكاني لغرفة الملكة (سرير من الخوص)، وينتهي إلى تصوير تخييلي (ودمية من دم) يقلب صورة المكان الملكي من تصوّر يذفتح على احتمال الثراء وتعدد الأشياء وفخامتها إلى هذه الحال الصادمة.

إن القصيدة الصورة هنا تعتمد على رؤية إنسانية مخالفة للمعهود التصويري في حالة تصوير غرفة ملكة، لأن فعالية التصوير هنا جاءت من أعماق الملكة نفسها التي قد لا ترى الموجودات الثرية الباذخة في غرفتها، بل ترى ما يجول في أعماقها

من خوف ومأساة وتجربة لها علاقة بالقتل وعدم القدرة على العيش بحرية، فهي بالرغم من توافر غرفتها على كل شيء إلا أنها لا ترى سوى باقة زهور وسرير من الخوص، ولا يلفت انتباهها سوى دمية من دم لم تتمكن من مداعبتها بحرية وأمان ومتعة.

وتظلّ آلية المفارقة واحدة من الوسائل الشعرية المهمة في بناء القصيدة الصورة لأن المفارقة توفّر للقصيدة الصورة فرصة تمثّل شعري أوسع وأكثر ثراءً:

في القاعة
رجل واحد صامت
لأنه يقف وراء منصة

ويتم ذلك أيضاً بقيام عدسة الكاميرا بتصوير المكان الذي ستتم فيه فعاليات التشكيل والعرض التصويري للمشهد الشعري (في القاعة)، وهو تصوير محايد وعام لا يمكنه أن يحظى بالاهتمام من دون فهم مغزاه وموجوداته التي سرعان ما تأتي لتعطي للمكان معناه وصورته في المشهد الشعري، إذ تتوجّه عدسة الكاميرا الشعرية نحو (رجل واحد صامت)، بأعلى درجات التحديد والتقييد، فهو (رجل) وليس امرأة مثلاً، وهو (واحد) وليس متعدد، وهو (صامت) وليس متحدّث، وهي صفات وخصائص لا تصورها سوى كاميرا عالية الفنية والرصد والالتقاط.

إلا أن عدسة الكاميرا الشعرية لا تكتفي بهذا التعيين والتحديد بل تنتقل إلى مرحلة تصويرية جديدة تحاول فيها تفسير ملامح الصورة، أي أنها تحاول الإجابة عن سؤال الصورة المتعلّق بالوحدة والصمت (لأنه يقف وراء منصة)، فالوقوف وراء المنصّة بلا عدّة حقيقة تضع (رجل) بصيغته التنكيرية في موقف الوحدة والصمت، فلا أحد يستمع إليه كما يفترض لرجل يقف وراء منصة، وفي الوقت الذي يجب فيه أن يكون متكلماً حين يقف وراء المنصة نجده صامتاً لا يجيد الكلام.

ومن هنا تأتي المفارقة التصويرية أيضاً لتضع القصيدة الصورة في فضاء تصويري يعتمد على فهم الموقف التصويري ودلالته ورؤيته من جهة، وفهم دلالة المفارقة وما يترتب عليها من صورة جديدة يلتقطها القارئ عبر حالة المفارقة.

المقطع الأخير من القصيدة يعتمد على بناء عنقودي للقصيدة الصورة، تقوم فيها هذه القصيدة على نوع من البناء الهرمي مكوّن من لقطات عديدة تنتهي إلى صياغة كلية للقصيدة الصورة في نهاية التشكيل:

آهة خلف آهه
جرى مارثون الأحزان

آهة خلف آهه
انطلق المتسابقون بعد سوط البدء
آهة خلف آهه
انعطفوا عندما استدار شارع الألم
آهة خلف آهه
عبروا خط الوسط
ومالوا على ساحة الدمعة البنفسجية
آهة خلف آهه
وصلوا خط النهاية
وكان ترتيبهم كالتالي:
آهة خلف آهه خلف آهه خلف آه....

تشترك اللقطات الصورية في لازمة شعرية صورية تسهم في تشكيلها حاستي التلقي البصري والتلقي السمعي ((آهة خلف آهه))، وفي كلّ تكرار لها تصنع لقطة صورية تسهم في البناء العام للقصيدة الصورة.

اللقطة الأولى فيها تصوير عام للحدث الشعري (آهة خلف آهه / جرى مارثون الأحزان)، وهو تصوير مكبّر تعتمد عليه بقية اللقطات وتتحرك ضمن إطاره، وتصوّر هذه اللقطة العامة على نحو استعاري هيمنة الحزن على فضاء الصورة وهو يركض ركضاً طويلاً بلا هوادة.

اللقطة الثانية تصوّر حركة المتسابقين الذين يمثلون الحزن في هذا الماراثون الطويل (آهة خلف آهه / انطلق المتسابقون بعد سوط البدء)، وهي صورة أولية لبداية أي سباق ينطلق فيه المتسابقون عادة بمجرد سماعهم سوط البدء.

اللقطة الثالثة تصوّر اجتيازهم لمرحلة مهمة من بداية السباق (آهة خلف آهه / انعطفوا عندما استدار شارع الألم))، إذ إن وصولهم إلى (شارع الألم) ضمن فضاء هذا الماراثون الحزني الكبير يعني أنهم بلغوا مرحلة ينبغي تصويرها وتحديدها.

اللقطة الرابعة تصوّر بلوغهم مرحلة خطيرة من مراحل السباق (آهة خلف آهه / عبروا خط الوسط / ومالوا على ساحة الدمعة البنفسجية))، فقد تجاوزوا منتصف السباق وهم على مقربة من ساحة الدمعة البنفسجية التي تمثل مركز الوصول تقريباً، حيث يتحقق التلاؤم والتفاعل الدلالي بين مفردات (الحزن / الألم / الدمعة).

أما اللقطة الخامسة والأخيرة فهي تصوّر لحظة الوصول إلى خط النهاية ((آهة خلف آهه / وصلوا خط النهاية / وكان ترتيبهم كالتالي: / آهة خلف آهه خلف آهه خلف آه.....))، حيث تتحول الآهات إلى متسابقين والترتيب يكاد يكون متساوٍ فكلها آهات متشابهة وتصل واحدة بعد أخرى.

فالتصوير الخارجي للماراثون الحزني يقابله ماراثون داخلي يساوي بين الأحزان، فهي كما تعبّر عنه آليات الفضاء التصويري للقصيدة واحدة، سواء التي وصلت أولاً أو آخراً، وهنا تكمن شعرية القصيدة الصورة.

وبهذا نجد أن الشاعر عبد الرزاق الربيعي قد لوّن في أشكال القصيدة الصورة بوصفها بنية تشكيلية متميزة من بذيات القصيدة المركزة، واعتمد فيها على عنصر التكثيف الصوري بحيث لا نجد أية زيادة في النصوص كلها التي حاولنا تحليلها على وفق هذا المنهج الذي يبحث عن عنصر الاختزال والتكثيف والتركيز الفني والجمالي فيها.

المبحث الثاني

القصيدة ـ اللوحة

تستعير القصيدة ـ اللوحة بعدها الشعري في أنموذج القصيدة المركّزة من فن الرسم الكثير من صيغ التعبير اللونية والخطية وتوزيع كتل السواد على بياض الكتابة، وغيرها من فنون التعبير التشكيلي التي تضع القصيدة في سياق تعبيري تشكيلي يقترب من حساسية اللوحة التشكيلية، بحيث يمكن النظر إلى القصيدة ومحتوياتها وكأنها لوحة فنية مرسومة بخيال رسّام ورؤية شاعر.

بمعنى أن الشاعر الواعي لا يستخدم هذه الآليات والتقانات والفعاليات المأخوذة من فن الرسم، ـ ولا سيما في استخدام عنصر اللون وهو العنصر الفني الأكثر حضوراً وتجلياً في القصيدة ـ إذ إنها لا تستخدم اللون استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا الشاعر وجهاً لوجه أمام اللون، وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي "يدل" عليه، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أية خصيصة من خصائص اللون المذكور، إنما كانت قادرة على استحضاره، هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة، أو تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها، لكنها لا تتصل به إلا عندما تعود به من صورته المجردة هذه، إلى صورته الحسية المباشرة [1]، التي تضفي على التعبير الشعري مساحة تشكيلية معينة يمكن من خلالها أن تتحوّل القصيدة إلى لوحة فنية استثمرت الكثير من إمكانات الرسم.

إن شعرية التداخل بين فن الرسم وفن الشعر هي شعرية بالغة الجدّة تلك التي يمكن تعريفها بهاتين الكلمتين (الشعر والرسم)، أي أن الشاعر يرسم بدل الشيء الأثر الذي يحدثه في فن الرسم[2]، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعدّ الرسم شعراً صامتاً والشعر صورة ناطقة[3]، وذلك لطبيعة التداخل الكبير الحاصل بين الفنين وعلى مستويات تشكيلية وتعبيرية مختلفة وكثيرة. ويمكن إيضاح العلاقة بين الشاعر والرسام في تمثيل هذه العلاقة الوطيدة بين الفنين في أن الشاعر ((يجسد فكرته في قصيدة والرسام في صورة، والقصيدة والصورة هما الوسيلتان الموضوعيتان اللتان

---

(١) التفسير النفسي للأدب:٥٧.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: ٢٠٣.

(٣) الصورة في التشكيل الشعري ـ تفسير بنيوي ـ، سمير علي سمير الدليمي، نقلاً عن الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي: ٩.

تنقل عن طريقهما رسالة الفنان إلى العالم))[١]، وأن علينا أن نفرّق بين طبيعة الفنين كليهما من حيث استخدام المادة الإبداعية إذ نجد أنّ ((الأجسام بخواصها المرئية هي مواضيع خاصة بالرسم، والأحداث هي موضوعات خاصة بالشعر، والرسام والشاعر لا يعبران عن التفاصيل المادية لعالم الواقع ولكن عن حالتهما الفكرية المنفردة الخاصة))[٢]، وتجربتهما في الواقع والذات معاً.

الشعر بطبيعته يمكن تلقيه بأكثر من حاسة من الحواس المعروفة فهو ((يكتب للعين مثلما يكتب للأذن))[٣]، يكتب للعين حين يقرأ على الورقة، ويكتب للأذن حين يسمع لحظة قراءة الشاعر له، ويزيد على ذلك حين تكون له ((القدرة على تكوين صور ذهنية غابت عن متناول الحسّ))[٤]، فيمكن فهمها بالتأمل والتفكّر في معانيه ودلالاته وتشكيلاته المتنوعة التي لا تقف عند حدّ معيّن.

من هنا يمكن النظر إلى القصيدة اللوحة بوصفها قصيدة مركبّة تجمع بين إمكانات التعبير اللغوية الشعرية، وإمكانات التشكيل الفنية المأخوذة من فن الرسم للوصول بالقصيدة إلى أعلى مرحلة تركيب جمالية ممكنة.

في قصيدة (شيخوخة صمت) للشاعر عبد الرزاق الربيعي نجد أن الرغبة في استخدام إمكانات فن الرسم ظاهرة وواضحة في المفردات والتشكيلات الشعرية، وذلك منذ عتبة العنوان وهي تصوّر الصمت في شيخوخته وكأنها تعبّر عن لوحة ساكنة ومختصرة تلفت الانتباه إلى محدوديتها في التشكيل والتعبير:

الصمت أبيض
فرط الشيخوخة
صمت أشبه بمرآة
في غرفة مظلمة
- اكسروه.... اكسروه
هذا الصمت عصيّ
على التفتيت
كحبة رمل
فوق السماء بشبر
وضعوا مطرقة

---

(١) صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ر. أ. سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة د. عزيز المطلبي: ١٥٤.
(٢) صناعة الأدب: ١٥١.
(٣) نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، رينيه ويليك وأوستن وارين: ١٨٦.
(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ١٣.

سقط زجاجها ـ السماء ـ
على رأس زهرة
جُرح لسانها
سال منه صمت
صمت أشبه بكلام.[1]

وتتضح الرؤية التشكيلية للقصيدة منذ أول عبارة شعرية بعد عتبة العنوان (الصمت أبيض / فرط الشيخوخة / صمت أشبه بمرآة / في غرفة مظلمة)، إذ تهيمن الألفاظ الاسمية على تشكيل القصيدة (الصمت / أبيض / الشيخوخة / صمت / مرآة / غرفة / مظلمة) وهي تؤدي وظائف دلالية شعرية ووظائف فنية تشكيلية، وكل عبارة شعرية تبدو وكأنها جزء من لوحة فنية مرسومة بعناية، فجملة (الصمت أبيض) يمكن أن تكون أرضية لوحة يتزاوج فيها اللون الأبيض مع الصمت، أي أن اللون الأبيض يكون في هذه الوضعية ذو حضور صافٍ بدرجة لونية واحدة ومهيمنة بدلالة الصمت.

تتضاعف القيمة التشكيلية لعمل اللون في العبارة التشبيهية (صمت أشبه بمرآة / في غرفة مظلمة)، فإيحاء الصمت المشبّه بالمرآة في داخل غرفة مظلمة يحيل على البياض المرتبط بالشيخوخة في التزامه بدرجة بياض واحدة تعكس قيمة دلالية واحدة تشبه الصمت، والبياض هنا يكون قريب من معنى الموت وليس الحياة.

ثم تنتقل القصيدة إلى مرحلة تشكيلية أخرى يظهر فيه صوت الأنا الشاعرة منادياً (ـ اكسروه... اكسروه / هذا الصمت عصيّ / على التفتيت / كحبة رمل / فوق السماء بشبر)، وهو يحاول الانتقال نحو طبقة تشكيلية أخرى مضادة للطبقة الحالية في الدعوة إلى كسر الصمت وتفتيت مكوناته وتغيير لون البياض الصامت، من أجل الوصول إلى لون جديد وشكل جديد يكون أكثر مناسبة للتجربة التي تنشد الحركة والتغيير والتجديد، وتشمل الدعوة إلى تغيير المكان أيضاً.

تتسّع بعد ذلك رغبة التغيير لتحوّل السكون إلى حركة والأبيض إلى احتمال ألوان أخرى والصمت إلى كلام (وضعوا مطرقة / سقط زجاجها ـ السماء ـ / على رأس زهرة / جُرح لسانها / سال منه صمت / صمت أشبه بكلام)، إذ تنتهي القصيدة بشبكة أفعال تغييرية (وضعوا / سقط / جرح / سال) تعمل على تحويل الأشياء من وضعية تشكيلية ساكنة وصامتة وذات لون ثابت واحد، إلى وضعية تشكيلية أخرى متحركة وناطقة وملونة، بحيث تكتسب القصيدة اللوحة قيمتها بهذه الصورة.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٤٦.

تعتمد قصيدة (بلا.....) على توظيف اللون في تشكيل اللوحة الشعرية من جهة، وعلى توزيع الوحدات المكوّنة للوحة على شكل مقتطفات صورية تسهم باجتماعها مع بعضها البعض في تشكيل القصيدة اللوحة:

سماء بلا زرقة
قدر مقلوب
صندوق بلا رسائل
صحراء
ربيع بلا فراشة
قلب صناعي
شفتان بلا بسمة
إصبعان
وطن بلا وطن
منفى
أنا بلا أنت
جريمة.(١)

تبدأ القصيدة باستعمال اللون الأزرق لنفيه عن السماء (سماء بلا زرقة)، إذ يجب أن تتحوّل إلى لون آخر حين تفقد السماء زرقتها، وتتشكّل بوصفها وحدة تشكيلية من وحدات اللوحة ذات دلالة سلبية تتغير فيها ألوان الطبيعة.

تعمل الوحدة التشكيلية الأولى (سماء بلا زرقة) على فرض قيمة تشكيلية ودلالية على الوحدات اللاحقة الباقية، فتأتي الوحدة الثانية (قدر مقلوب) لتتوازى دلالياً مع فقدان السماء لزرقتها، إذ إن القدر المقلوب هو تغيير كبير في طبيعة الأشياء المتعارف عليها والمتمثل بتغيير لون السماء، ثم تأتي الوحدة التشكيلية الثالثة (صندوق بلا رسائل) لتنضمّ دلالياً إلى المعنى نفسه، فحين يفقد صندوق البريد ورود الرسائل فهو يفقد لونه ومعناه، فلونه ومعناه يتأتيان من حضور الرسائل فيه ليكون وضعه طبيعياً.

كما أن السماء بلا زرقة هي عبارة عن (صحراء) تفتقر إلى لون محدد يميزها لأن الصحراء لا لون لها، أو هي متغيرة اللون ضمن أفق لون عام رملي، وفي طبقة أخرى من طبقات القصيدة اللوحة تظهر السماء بلا لون مشبّهة بـ (ربيع بلا فراشة)،

(١) كوكب المجموعة الشخصية: ١٥٥.

إذ إن الفراشة بألوانها المتعددة وحركتها المتواصلة الباعثة على الجمال والبهجة هي التي تمنح الربيع معناه، هي كزرقة السماء حين يفتقدها الربيع يصبح بلا لون.

وهي في شكل آخر من أشكال اللوحة عبارة عن (قلب صناعي) لا يمكنه مهما بلغ من قوة وفعالية جراحية ماهرة وبارعة أن يرقى إلى مستوى القلب الطبيعي وقيمته وحيويته، لذا فعندما تفقد السماء زرقتها كأدما فقدت قلبها الطبيعي الحرّ وأي قلب صناعي آخر لا يعوّض فقدان الأصل.

كما أدنها أيضاً في التفاتة تشكيلية أخرى تشبه (شفتان بلا بسمة)، فما قيمة الشفتين المطبقتين بلا بسمة مهما كانتا جميلتين، فالجمال في التغيّر والحركة والتفاعل، إذ إن البسمة تضفي على لوحة الشفتين قيمة تشكيلية مضاعفة كما هي الحال حين تتزيّا السماء بزرقتها ولا يكون لها معنى من دون هذه الزرقة.

وتستمر التشبيهات الشعرية في الإطار نفسه لتعزيز الرؤية التشكيلية لفقدان السماء لزرقتها، فمرة تشبه بـ (إصبعان) تعبيراً عن النقص وعدم الكمال وعدم القدرة على إنجاز فعل معين، ومرة أخرى تشبّه بـ (وطن بلا وطن) تعبيراً عن نفي الوطنية بوصفها لوناً وحضوراً عن الوطن الذي يفتقر إلى حرية شعبه ولونها المشرق، ثم توصف بـ ((منفى)) وهو يوازي فقدان الوطن، ويوصف بـ (أنا بلا أنت) دلالة على ضياع الهوية والشخصية والحضور واللون، لتنتهي شبكة التوصيفات والتشبيهات إلى (جريمة) إذ تتلخص هذه الأشياء كلها في هذه اللفظة، ويصبح ضياع زرقة السماء في اللوحة جريمة بحق اللون والمعنى والتشكيل عموماً.

تعتمد قصيدة ((عرائس)) على مقترحات تشكيلية تقترحها الأنا الشاعرة من أجل البناء التشكيلي للقصيدة:

وأنت إذ تخرجين من علب الألوان
وديناصورات الفلسفة
لتصممي الأمطار
في عز الطفولة
وأعضاء العرائس
صممي لي عروسة
من حلمٍ شاهقٍ
وانفخي فيها
من كائناتك الكمال
لكي لا تُترك وحدتي
الوحيدة
ممهورةً بوردة الخذلان

تحت مطرٍ لا يرحم
على مسرح العراء...[1]

تقيم الذات الشاعرة حواراً تشكيلياً مع الآخر الأنثى (وأنت إذ تخرجين من علب الألوان / ودیناصورات الفلسفة / لتصممي الأمطار / في عز الطفولة / وأعضاء العرائس)، فضمير الآخر المؤنّث (أنت) يأخذ شكله الشعري بواسطة تفاعل صور (علب الألوان / ديناصورات الفلسفة / الأمطار / الطفولة / أعضاء العرائس)، بدلالاتها المتنوعة مادياً وفكرياً وفلسفياً وزمنياً ومكانياً، التي تؤسس لنمط القصيدة اللوحة وتوزّع مفرداتها على محيط اللوحة الشعرية وسطحها وطبقاتها الداخلية.

ثم يأتي الطلب التشكيلي الصريح من الذات الشاعرة إلى الآخر الأنثى وقد توغّل في صميم التجربة التشكيلية الشعرية (صممي لي عروسةً / من حلم شاهقٍ)، في سياق التعبير عن الحاجة إلى شكل ورسم شعري مصمم جيداً حسب الطلب، إذ تعبّر صورة عروسة من حلم شاهق عن رغبة شعرية عالية في بناء لوحة ذات طبيعة تزاوج بين الواقع والخيال على نحو مجازي عالي البيان.

لكنّ هذه الرغبة لا تكتفي بالشكل والرسم الشعري المجرّدين بل تنفتح على رؤية وفعالية تضفي على الفضاء التشكيلي قيمة تشكيلية أوسع وأعمق وأخصب (وانفخي فيها / من كائناتك الكمال / لكي لا تُترك وحدتي / الوحيدة / ممهورةً بوردة الخذلان / تحت مطرٍ لا يرحم / على مسرح العراء...)، إذ تتحرّك معاني الحياة والصيرورة كلها عبر جملة (وانفخي فيها)، وصولاً إلى تحقيق الكمال في كائناته بحيث تمتلئ اللوحة الشعرية بالمعنى والدلالة والصورة، وهو ما يعمل على إنقاذ صورة الذات الشاعرة التي هي جزء من اللوحة من وحدتها وخذلانها، وهجوم الطبيعة عليها داخل مربع اللوحة الذي يمثّل شعرياً هنا بـ (مسرح العراء) الذي ليس هو سوى اللوحة التي تجري عليها فعاليات التشكيل الشعري.

قصيدة ((أفعال مكسورة)) هي قصيدة لوحة تكتمل أيضاً على مراحل، في كلّ مرحلة يتمّ رسم جزء من تشكليها الذي يرتبط بالمرحلة السابقة عليها ويقوم تشكيلياً على معطياته الفنية والدلالية:

في رأس الشارع
ينحني
رجلٌ
يقص

---

(١) مجموعة الكواكب الشخصية: ٣١٣.

شعر موجةٍ بلباقة
إلى يساره
يقع
محل،، كسّارة البندق،،
وبلا قلبٍ واضح
يهوي
القصاب على آخر ذكريات العشب
يسيل
الدم على عبارة:
« ماكنة عصرية لفرم اللحوم »
تسقط
غيمة على الرصيف
فتتكهرب
إشارة المرور
بينما إبرة الخياط
« مغلقة بأمر النيابة »[1]

تبدأ اللوحة الشعرية بالتشكّل حين يبدأ الرسام الشعري ببناء خلفية اللوحة ذات الطبيعة التشكيلية السردية (في رأس الشارع / ينحني / رجلٌ / يقص / شعر موجةٍ بلباقة)، فالصورة تمتزج فيها الحساسية الواقعية بالحساسية المجازية ومن هنا تأخذ الصورة فضاءها التشكيلي التكويني، وتبدو الصورة في إطار التشكيل بعيدة في داخل أعماق اللوحة.

وفي الإطار نفسه يستكمل الرسام الشعري صورة الخلفية بإضافة وحدة تشكيلية إلى الصورة المركزية (إلى يساره / يقع / محل،، كسّارة البندق،،)، وتسمية المحل بـ (كسّارة البندق) تحيل على رائعة تشايكوفسكي الموسيقية التي أنجزها عام ١٨٩٢ وتحولت إلى باليه هو من أكثر الأعمال الموسيقية الكلاسيكية ارتباطاً بأجواء الشتاء وأعياد الكرسمس[2]، ومنها تأخذ الشكل والمعنى والدلالة على نحو إشاري سيميائي.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٢٠.
(٢) ويكبيديا الموسوعة الحرّة، الشابكة.

ثم في منطقة أخرى من اللوحة يرسم وحدة صورية أخرى تتلاحم على نحو ما مع الصورة الأصلية التي تهيمن على اللوحة (وبلا قلبٍ واضحٍ / يهوي / القصاب على آخر ذكريات العشب / يسيل / الدم على عبارة: / ماكنة عصرية لفرم اللحوم)، إذ إن صورة القصّاب و هو يهوي على ذكريات العشب بوصفها صورة للحيوان المذبوح الذي يعدّ لحمه للآكلين قبل أن يصنع جسده من العشب، فتبرز صورة (الدم) مناقضة تماماً لصورة العشب، على النحو الذي تبدو فيه لافتة (ماكنة عصرية لفرم اللحوم) نتيجة صورية للعلاقة الشعرية التي رسمها هذا الجزء من اللوحة الشعرية.

يذهب الرسام الشعري من أجل استكمال لوحته الشعرية إلى منطقة أخرى من اللوحة ليرسم بقية الحكاية التشكيلية (تسقط / غيمةٌ على الرصيف / فتتكهرب / إشارة المرور / بينما إبرة الخياط / مغلقة بأمر النيابة)، يحتوي هذا الجزء الأخير من اللوحة على رسمين شعريين متوازيين، الأوّل هو سقوط الغيمة على الرصيف إذ تتكهرب إشارة المرور وتصبح عاطلة عن العمل، فتظهر صورتها في اللوحة معطّلة ومتوقفة عن العمل وثمة فوضى وضوضاء في الشارع، والثاني تعطّل إبرة الخياط عن العمل بأمر النيابة، فتظهر صورة الإبرة وهي متوقفة عن العمل بسبب السلطة.

تتوافق الصورة العامة للعجز والتعطيل مع القطع الصورية الأخرى في اللوحة من أجل أن تكتمل لوحة القصيدة (أفعال مكسورة)، إذ إن عتبة العنوان تلخّص صورة اللوحة ودلالتها حيث تقوم أفعال القصيدة جميعها برسم صورة الفشل والإخفاق والتعطيل في كلّ مساحات التكوين التشكيلي في اللوحة، وهي تلتئم وتتجمع في فضاء عتبة العنوان من أجل أن تجيب على أسئلة التشكيل في القصيدة اللوحة.

أما قصيدة (نقوش) فهي منذ عتبة عنوانها بصيغته الجمعية تحيل على فضاء اللوحة ومساحتها ومضمونها، وترسم اللوحة هنا لوحة جسدية فيها المرأة على كفيّها بالحنّاء لأغراض جمالية تزيينية، ولأغراض أخرى تتعلّق بالحظ:

بالحنّاء
نقشتْ على ظهر كفيها
وجه العيد
وجعلتْ له لساناً
وشفتين
مثل يديها المغلولتين
إلى خاصرة الوطن المنقوش
بالقنابل.(١)

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٣٣.

ففي الطبقة الأولى الأساسية من اللوحة الجسدية تستخدم المرأة مادة الحنّاء لترسم على ظهر كفيها وجه العيد المعبّر عن الفرح والبهجة والاستبشار (بالحنّاء / نقشتْ على ظهر كفيها / وجه العيد)، إذ تتوافر مادة الرسم وطريقته وموضوعه في سياق تشكيلي لإنجاز لوحة تعكس الموروث الشعبي على الجسد.

وفي الطبقة الثانية من طبقات استكمال صورة اللوحة تذهب الرسّامة الأنثى إلى مواصلة التشكيل والإضافة (وجعلتْ له لساناً / وشفتين / مثل يديها المغلولتين / إلى خاصرة الوطن المذقوش / بالقنابل)، من أجل أن تعبّر عن تجربتها المحاصرة والمهددة بالموت الدائم، إذ نلاحظ أن مفردات الجسد مهيمنة على ألفاظ القصيدة (لساناً / وشفتين / يديها / خاصرة) على النحو الذي يكون فيه رسم العيد أملاً بالخلاص والنجاة والحرية، في ظلّ حضور القنابل التي تحاصر الجسد بالموت.

وقصيدة (الأخضر) هي الأخرى تحيل فوراً بواسطة الحضور القوي والباهر للون على فضاء اللوحة وميدانها وأدواتها، وتتعانق الطبيعة مع الألوان لتعبّر عن تجربة اللون بوصفها تجربة إنسانية ذات دلالات تشكيلية عميقة:

في ذاكرة أي شجرة
آلاف الشواهد
على هيئة ندوب سوداء
لأوراق صفراء سقطت
وحده الأخضر
يمسك بزمام الأمور
لذلك فم التاريخ
يتمضمض بكلمات خضراء.[1]

تستحضر الصورة الشعرية ذاكرة الشجرة لتضعها أرضية للوحة الشعرية (في ذاكرة أي شجرة / آلاف الشواهد / على هيئة ندوب سوداء / لأوراق صفراء سقطت)، ومن ثمّ تضع مفردات اللوحة بعد ذلك على مساحة أرضية اللوحة (ندوب سوداء) هي دلالة على آلاف الشواهد على دلالة الصورة (ندوب) واللون (سوداء)، وهي تعادل في اللوحة (أوراق صفراء) سقطت في خريف عمرها، وهنا تظهر قيمة استرجاع الذاكرة لتكون خلفية تشكيلية للصورة التي ترسمها القصيدة.

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٤٤.

وبإزاء هذه المعادلة اللونية التشكيلية في موضوع اللوحة الشعرية بين الأسود والأصفر يبقى اللون الأخضر هو سيد الألوان (وحده الأخضر / يمسك بزمام الأمور / لذلك فم التاريخ / يتمضمض بكلمات خضراء)، فهو الدال على الحياة والماضي المجيد والربيع الدائم وزهو الطبيعة، على النحو الذي تستجيب فيه فعاليات التشكيل في داخل اللوحة لعتبة العنوان ((الأخضر)) وتعمّق صورته في أرجاء اللوحة الشعرية.

تعمل قصيدة ((اشتعال)) في سياق عملها على القصيدة اللوحة ودخولها التصويري إلى حلبة التشكيل على عرض أفعال الشاعر الرسام، وهو يرسم على سطح لوحته الشعرية مجموعة من اللوحات الصغيرة في داخل اللوحة الأم، إذ تعمل الآلة اللونية أيضاً بقوة حضورها في حسم النتيجة التشكيلية لصالحه:

على صفحة نهر الطفولة
ملاحظات مستطيله
اسمها المراكب
وملاحظات خضراء
اسمها الأعشاب
وملاحظات سوداء
اسمها الليالي
وملاحظة واحدة مضيئة
لا اسم لها
ولا لون
لها رائحة جسد
يشتعل.[1]

ثمة أربع طبقات تشكيلية تؤسس للوحة الشعرية في هذه القصيدة، الطبقة الأولى (على صفحة نهر الطفولة / ملاحظات مستطيله / اسمها المراكب) ترسم فضاء الطفولة بمعية المراكب في تشكيل مائي طفولي جميل يحيل على جدوى المنظر الطبيعي في اللوحة ويعزز دلالاته التقليدية.

وتستثمر الطبقة الثانية اللون وقيمته التعبيرية والتشكيلية (وملاحظات خضراء / اسمها الأعشاب)، فاللون الأخضر يعزز في الطبقة الأولى فضاء الطفولة والطبيعة عبر علاقته بالأعشاب التي هي خضراء دائماً، تعبّر باخضرارها عن الربيع والحياة والحرية والطفولة والأمل والامتلاء والارتواء.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٤٨.

وتحاول الطبقة الثالثة استثمار قيمة لونية أخرى تكمن في اللون الأسود (وملاحظات سوداء / اسمها الليالي)، واللون الأسود هنا يرتبط أيضاً بالليالي ويأخذ قيمته الدلالية التعبيرية والتشكيلية منها، و هذه الطبقة من حيث بعدها الدلالي تبدو محايدة فلا هي سلبية ولا هي إيجابية، لأن ارتباط السواد بالليالي أمر طبيعي وتقليدي ولاسيما حين يكتفي الرسام بوضع مفردة (ملاحظات) وكأنه ينقل الحالة فقط.

تنتهي الطبقة الرابعة والأخيرة من طبقات القصيدة اللوحة كما يبدو إلى النتيجة التي آلت إليها لوحة القصيدة (وملاحظة واحدة مضيئة / لا اسم لها / ولا لون / لها رائحة جسد / يشتعل)، و هي الملاحظة الأخيرة التي جاءت (مضيئة) تعبيراً عن بروز القيمة اللونية غير المباشرة في انتشار الضوء والنور على أرجاء اللوحة، لكنّ الشاعر الرسّام لا يكتفي بذلك بل يواصل العمل التشكيلي على هذه الطبقة ليضيف إليها صفات أخرى، خالية من الاسم، وخالية من اللون، ويضع له بالمقابل رائحة جسد يشتعل، ليعود بحركة دائرية على عتبة العنوان (اشتعال) موحياً بالرغبة الكامنة في الجسد للاشتعال، إذ تنتهي اللوحة بهذه الصورة التي تلخّص تجربة القصيدة التشكيلية بأكملها.

على هذا النحو يمكن القول إن القصيدة اللوحة في شعر عبد الرزاق الربيعي هي قصيدة أصيلة يعي الشاعر أهميتها وطبيعة استجابتها لتجربته ووعيه الجمالي، فضلاً عن خبرته في الجانب التشكيلي الذي يعود إلى فن الرسم وطريقة توظيفه في الشعر.

المبحث الثالث

قصيدة المرايا

تنهض قصيدة المرايا على استغلال المساحة الشعرية في القصيدة من طرف الحساسية المرآوية التي تظهر في القصيدة من زوايا مختلفة، إذ تتحوّل القصيدة نفسها إلى مرآة تعكس مصوراتها الشعرية بما يتلاءم مع تجربتها وحيواتها والطريقة التي يجري بها تقديم القصيدة وتشكيلها، وقد يسعى الشاعر إلى وضع مفردة (المرآة) أو مشتقاتها في القصيدة لكي يدلل على حضور الصورة المرآوية في قصيدته، و من ثمّ يركز عمله الشعري على فضاء المرآة وما يحيط بهذا الفضاء من مجالات صورية يمكنها أن تغني العمل الشعري في القصيدة وتعكس وظيفة المرآة في الصورة الشعرية.

تفيد القصيدة من طاقة التعبير الشعرية بمستوياتها المختلفة، سواءً أكانت درامية أم ملحمية أم سردية، وربما تغلب على ذلك ((استعانة سردية، ترتبط بوجود

شيء يظهر في حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الأشياء))[1]، بحيث تتلاءم الصورة الشعرية مع معكوسها عبر سطح القصيدة، وعبر إشغال مساحة التلقي بين العين الناظرة إلى المرآة وسطح المرآة حيث تنعكس الصورة.

تعتمد قصيدة المرايا على بناء فضاء سردي حواري بين الرائي والمرئي عبر المرآة، إذ ((يبرز عنصر السرد في افتراض حوار، لغوي وصوري وإيقاعي ودلالي، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها: ماضياً ورمزاً وواقعاً واستشرافاً للمستقبل.. فتحكي المرآة عما لا يرى بالعين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه أعماقها))[2]، إذ تتحوّل المرآة هنا إلى كائن جامع للزمن والأمكنة والحوادث المرتبطة بالرائي الشاعر، يسعى من خلالها إلى رؤية ما لا يمكنه رؤيته خارج الصورة المرآوية، إذ تعمل المرآة بحضورها اللفظي المباشر أو غير المباشر على تموين القصيدة بالدلالة الصورية، التي يمكن أن تعزز مفهوم الانشطار والتعدد الجمالي في الصورة الشعرية.

على هذا الأساس يمكن القول إن المرآة الشعرية التي يستثمرها الشاعر لبناء صورته الشعرية لا تتوقف عند حد المضاعفة الصورية فقط، بل تنتقل إلى استرجاع بصري لحالات وصور غائرة في تجربة الشاعر حين ينظر في مرآته الشعرية، إذ ((تنهض المرآة ـ بوصفها آلة عاكسة ومضاعفة ذات حساسية إيروسية 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 النصّي ووظيفتها الشعرية عبر الإحالة على التصوّر الذهني وترحيل فضول التلقّي إلى الماوراء، أو عبر صدم بصريته بالمشهد المرئي الحاد في مباشرته وتمثّله، والصريح في دعوته وإغوائه))[3]، فالمرآة عادة هي مغرية لمزيد من التوغل في أعماقها والغوص في طبقاتها للكشف عن الذات، فهي تعكس صورة الذات وجوهرها على سطح المرآة.

لذا فإن الشاعر في تشكيله للصورة المرآوية في قصيدته لا يكتفي بما ينعكس على سطح المرآة الشعرية من مصوّرات وأشكال، بل يذهب بعيداً في طبقات مرآوية عميقة ليكتشف صورته في الذاكرة والتجربة.

تستخدم قصيدة (مرايا) لفظة المرآة بصيغتها الجمعية منذ عتبة العنوان، وهي على هذا الأساس تعدّ قصيدة مرآوية بامتياز لأن الشاعر صرّح بوجود المرآة ومنحها القوة والحضور في عتبة العنونة:

---

(١) مرايا نرسيس: ٧١.
(٢) م.ن: ٨١.
(٣) العلامة الشعرية، بحث في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد: ١٠.

وجهك ضاع بوجه المرآة
ووجه المرآة تتّلم
إذ تاه بوجهي
فاغترفي من نهر الأخطاء
زلالاً
ألقي أحزانك
حتى يتيبس فيها
الضوء الأسود
إن دمي
في حنجرة الغيم مصفّدْ
والوجه المزروع بأعلى أكتافي
في (الربع الخالي) منك
تشرّدْ
فالتقطي وجهينا
من بئر المرآة (١)

تحتشد صورة المرآة وتتركز في عمق الصورة الشعرية بحضور ثلاث شخصيات شعرية هي الذات الشاعرة والآخر الأنثوي والمرآة (وجهك ضاع بوجه المرآة / ووجه المرآة تتّلم / إذ تاه بوجهي / فاغترفي من نهر الأخطاء / زلالاً)، وتتفاعل الشخصيات الثلاث داخل مركز الصورة على نحو درامي لتشكّل الصورة المرآوية.

الوجوه هنا هي مرايا تضاف إلى المرآة الأصلية التي تتوسّط بين الوجوه، والوجه الأول (وجهك) يضيع في (وجه المرآة)، ووجه المرآة يتيه في وجه الذات الشاعرة، وبين الضياع والتيه المرآوي يتثلّم وجه المرآة لتتشظّى الصور على سطحه ويصعب تمييزها، مما يتيح فرصة أمام شخصية الأنثى أن تأخذ راحتها في الاغتراف من نهر الأخطاء وقد تحوّل في ظلّ الضياع والتيه وعدم وضوح الرؤية إلى زلال.

وهنا تظهر دعوة الذات الشاعرة نحو الأنثى بعد ذلك لتتصرف بمعزل عن المرآة ((لفي أحزانك / حتى يتيبس فيها / الضوء الأسود))، إذ إن لفّ الأحزان واحتواءها حتى يتيبّس فيها (الضوء الأسود) إنما يعني إلغاء حضور الطاقة المرآوية بتيبّس الضوء الأسود الذي يمكنه أن يقوم مقام المرآة في تلقي الصور وعكسها على

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٠٢.

المنظور، فالعلاقة الجدلية بين الضوء واللون الأسود تبدو وكأنها علاقة تضادية تحيل على المرآة.

و حين يتعطّل عمل المرآة الشعرية فإن ذلك ينسحب على شخصية الذات الشاعرة التي تفقد هي الأخرى قدرتها المرآوية (إن دمي / في حنجرة الغيم مصفّدْ / والوجه المزروع بأعلى أكتافي / في (الربع الخالي) منك / تشرّدْ)، ولعلّ الصورتين السلبيتين (دمي مصفّد / الوجه المزروع تشرّد) تعكسان هذا الإحباط الصوري المرآوي في الصورة الشعرية على النحو الذي يحتاج إلى إنقاذ وتخليص.

ويأتي حلم الإنقاذ المرآوي الصوري بدعوة جديدة تتوجّه من الذات الشاعرة إلى شخصية الأنثى الماثلة في الصورة (فالتقطي وجهينا / من بئر المرآة)، و هي دعوة لتخليص المرآتين البشريتين (وجهينا) من جوف المرآة الشخصية الثالثة في القصيدة، على النحو الذي تتطابق صورة المتن الصوري الشعري مع صورة عتبة العنوان (مرايا).

أما قصيدة ((وجه)) فإنها تعمل على تشغيل الوجه في الصورة بوصفه مرآة بشرية تعكس ما لا تعكسه المرآة العادية:

في المرآة
وجه ينظر إليّ بسخرية
ربما تعارفنا
من قبل
في
نادي المرايا[1]

تبدأ القصيدة قصتها المرآوية بتركيز الصورة في قلب المرآة (في المرآة)، ثم تكشف الصورة المرآوية عن مضمونها وحدودها وطبيعتها (وجه ينظر إليّ بسخرية)، لتظهر العلاقة بين الرائي والمرئي إذ يذهب الرائي إلى محاولة تذكّر ماضي هذه العلاقة (ربما تعارفنا / من قبل / في / نادي المرايا)، إذ يحيل احتمال التعارف على (نادي المرايا) الذي يتحوّل في القصيدة إلى ذاكرة مكانية للصورة المرآوية المنتجة في القصيدة، ويصبح عنوان القصيدة (وجه) تعبيراً عن طبيعة مرآوية تعكس المصورات التي تراها وتكشف عن مضمونها وقوتها ووظيفتها في القصيدة.

وتعمل قصيدة ((مضيق)) بأفقها الشعري الصوري المكاني المحدود على فتح الصورة الشعرية على مرآة متخيلة تؤلفها الرؤيا:

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٢٧.

زهرة الرؤيا التي روَيتها
من عروقي
مطر الضوء الوريقْ
كيف جفتْ
وذوتْ
وانقبضتْ
زمناً
واتسعتْ عند (المضيقْ)؟[1]

فتتصدّر القصيدة صورة الرؤيا المرتبطة بالذات الشاعرة ((زهرة الرؤيا التي روَيتها / من عروقي))، حيث إن (زهرة الرؤيا) هي المرآة الشعرية التخييلية التي تستخدمها القصيدة لاستظهار مكوناتها الصورية الشعرية في القصيدة.

ثم ما تلبث الذات الشاعرة أن تصف زهرة الرؤيا هذه بـ (مطر الضوء الوريقْ) إمعاناً في مضاعفة تشكيلها المرآوي، فالمفردات المؤلفة لهذه الصورة الوصفية المتجانسة في معناها وفضائها (مطر / الضوء / الوريقْ) تحيل كلها على فضاءات مرآوية، وتعمّق حضور الرؤيا والرؤية في المجال الصوري في القصيدة.

من هنا يأتي التعجب الشعري في القصيدة والسؤال عن ضياع هذا الحضور المرآوي (كيف جفتْ / وذوتْ / وانقبضتْ / زمناً / واتسعتْ عند (المضيقْ)؟)، فالأفعال الأولى التي تتجه نحو الضمور من جهة (جفّت / ذوت / انقبضت) من الناحية الزمنية، تقابلها (اتسعت) عند النقطة التي تدور فيها القصيدة على عتبة العنوان (مضيق)، على النحو الذي يقدّم الصورة وانعكاساتها في المرآة.

في قصيدة (زورق) تشتغل المرآة الشعرية اشتغالاً مركباً تتضح فيه طبيعة سلطة المرآة وهيمنتها على مقدرات الصورة الشعرية في القصيدة:

مرآة الرمل الأزرق
نظرت في قلبي
فرأت زورق
في بلور الفضة يغرق
ورأت رسم نهارٍ
أخرق
يحفر في مرآةٍ زورق[1]

---

(١) م.ن: ٤٧٣.

تبدأ القصيدة بوصف آلة المرآة العاملة في الصورة الشعرية (مرآة الرمل الأزرق)، إذ تتألف الافتتاحية المرآوية من مفردة ((مرآة)) المضافة إلى ((الرمل)) الذي له صفة مرآوية يعكس بها الماء المتخيل الموهوم في عملية السراب، ومن ثم يوصف الرمل وصفاً لونياً (الأزرق) ذا طبيعة مرآوية أيضاً، فاللون الأزرق يظهر على صفحة الأشياء بلمعان مرآوي يكاد يعكس فيه المصورات التي تقع عليه.

تتحوّل المرآة إلى فضاء إنساني حين يتاح لها النظر في أعماق الذات الشاعرة أي في قلبها (نظرت في قلبي / فرأت زورق / في بلور الفضة يغرق)، والرؤية هنا أيضاً رؤية مرآوية وكأنها انعكاس للمصورات المنعكسة على سطح المرآة، لأن الرمل الأزرق هو الذي يفترض الزورق بحكم احتوائه على الماء القريب، فالفعلان (نظرت / فرأت) فعلان مرآويان يتجهان نحو القبض بصرياً على الزورق في قلب الذات الشاعرة، من ثمّ تأتي صورة الماء الفضي البلّوري لتغرق الزورق، واللون الفضي البلّوري هو الآخر يعكس فضاءً مرآوياً لما فيه من صفات الانعكاس الصوري على سطحه كالمرآة.

ثمّ تمعن الرؤية المرآوية أكثر في قلب الصورة لترى ما هو داخل داخلها (ورأت رسم نهارٍ / أخرق / يحفر في مرآةٍ زورق)، إذ تجد رسماً لنهار صفته (أخرق) يسعى إلى التدخّل في المرآة ليرسم زورقاً آخر، هو صورة انعكاسية للزورق الأول الغارق في بلّور الفضة في الصورة السابقة المتداخلة مع هذه الصورة.

إنّ البنية التشكيلية للقصيدة المركزة بنماذجها الثلاثة (القصيدة ـ الصورة) و(القصيدة ـ اللوحة) و(القصيدة المرآوية)، تتمظهر في شعرية قصائد الربيعي بوصفها أنماطاً فنية وجمالية تفيد من طاقات التركيز الشعري لإنجاز أشكالها، فصفة التركيز والتكثيف هي الصفة البارزة اليت تؤهل هذه النماذج للوصول إلى أبلغ حالة تعبير فنية عن شكلها وطبيعتها وخصائصها.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٤٧٤.

الفصل الثالث

البنية الفلمية للقصيدة المركزة

الفصل الثالث

البنية الفلمية للقصيدة المركزة

مدخل نظريّ

يعاين الدرس النقدي الحديث ـ وبدقة ـ عملية المصاهرة الحاصلة بين الفنون الإبداعية جميعاً، سواء أكانت نصوصها لغوية / لسانية أم كانت نصوصاً عبر لغوية (سمعية، بصرية، حركية)، ومما لا شك فيه، أن انفتاح الشعر بآلياته التعبيرية المختلفة وبأنساقه التركيبية المتنوعة ـ ولا سيما المعاصرة منها ـ على غيره من الأجناس الأدبية أو الفنون الإبداعية، أسهم بشكل فعال في خلق أفاق بكر وفضاءات جديدة لدى الشعراء من أجل الولوج في البنى التشكيلية الحديثة للمتن الشعري المعاصر وطرق إخراجه التجريبية، الأمر الذي يتيح إمكانية عالية في عملية تخصيب النصوص الشعرية ومزاوجتها بآليات الفنون الأخرى وتقنياتها لتكون "أكثر كشفاً لإسرار التعبير على النحو الذي يمكننا من خلاله إدراك لعبة المعنى، ومن ثم الخروج بثمرات دلالية وقرائية جديدة لا تدين بالولاء إلى القواعد والآليات المحددة لهذا الجنس أو ذاك."(١)

لم يتوان الشاعر المعاصر عن استلهام وتوظيف ما تتيحه الفنون الإبداعية كلها من عناصر فنية، يمكن للنص الشعري الجديد أن يستوعبها ويتواءم معها. على سبيل الإعلاء من شعريته وطاقته التخييلية ذلك أن "النص الشعري الحديث حوار دائم وديناميّ مع الأشياء، حوار ثر مبني على ديالكتيك خاص، مشحون بقيم أصيلة تتسم بالتشابك والعمق والتعقيد، يقوم بمهمة تشكيل النسيج الداخلي عن طريق ربط الإجراء المتوازية والمتقاطعة والمتضادة في النص الشعري"(٢).

لقد استفادت القصيدة العربية المعاصرة، بوصفها كينونة إبداعية موازية لكينونات أخرى من تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ولا سيما من الرواية الحديثة والمسرح. إلا أن أهم تلاقح حصل، كان بينها وبين تقنيات السينما وتحديداً (المونتاج وأساليب السيناريو)، ذلك أن قيمة العلاقة بين هذه الفنون، تنبع من "قدرتها على تكوين وجودها تحت إشراف (لماذائية) واحدة،أي المنظومة السؤالية التي يتكفل الفن

---

(١) السرد بالتصوير الكامراتي (قراءة في قصة (صور) لجمال نوري)،خليل شكري هياس / ضمن كتاب: بلاغة القص: مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري -: ٨٠.

(٢) رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة، د. محمد صابر عبيد: ١٧.

بإثارتها "[1] ومن ثم محاولة تحديد طبيعة العلاقة التي تقرب بين لغة الخطابين الأدبي والسنمائي، عبر مسارات التلقي، الذي يفسر هوية هذه العلاقة، فالخطاب الأدبي، يمنح المتلقي حرية كبيرة في تفعيل المخيلة لتصور إبعاده ومقترباته. في حين يقتصر الخطاب السينمائي على تخيل الحيز الذي يفرض فيه المخرج، حدود النشاط التخيلي، بالاعتماد على الارتباط القائم بين الصورة المعروضة وعلاقتها بالملفوظ، على الرغم من كونهما يتناوبان الأهمية والحضور الحواسي، حسب طبيعة كل حاسة وارتباطها بنوع المتلقي ودرجته، لأن سيكولوجية التلقي في السينما تقوم أساسا على المشاهدة، أي إن المتلقي يستنفر أولاً طاقته البصرية للدخول إلى عالم الشريط ومتابعة أفكاره ورؤاه، لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر تقوم على اللغة في علاقتها بالذهن، وهي هنا اشد اتقاناً في تقديم الفكرة لأن علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن تحقيقها بالكلمة المجردة.[2]

---

(١) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد محمود الدوخي: ١٥.

(٢) ينظر: لسان السينما وعدسة اللغة، محمد صابر عبيد، مجلد الرافد ـ الشارقة، ع٨٠، ابريل، ٢٠٠٤: ٥٨، ٦١.

المبحث الأول

قصيدة اللقطة السينمائية

تستعير قصيدة اللقطة السينمائية المركزة، من تقانات السينما، الكثير من آليات عملها من أجل أن تسمها بسمات تعبيرية مأخوذة من فنيات التعبير السينمائي، و هي تقوم على الصورة والإشارة والكلمة وغير ها مما يسهم في بناء اللقطة الشعرية السينمائية الواحدة وصولاً إلى تعددية اللقطات المكونة لمجمل المشهد الشعري الكامن في النص.

تعد قصيدة اللقطة السينمائية، تطبيقاً فاعلاً لأساليب السينما الموظفة فنياً للارتقاء بالنص الشعري إلى نظام البناء الشعري ـ المشهدي "الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة، سامع إلى نظام القراءة، مشاهد، وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهياً، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكور واضاءة وظل... وغير ذلك من لوازم البنية البصرية وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واع يتعهد بنتيجة المشهد"[١]، لان عملية المونتاج هي المساحة الأكثر حضوراً والأشد بروزاً في بناء قصيدة اللقطة السينمائية التي تستند إلى تقطيع النص أو الصورة إلى "لقطات يجمعها محور واحد ولكنها تسلسل لتمثل موضوعاً معيناً، فالشاعر الحديث وجد في هذا الأسلوب، منفذاً جديداً للتعبير عن موضوعه بشكل مغاير،إذ يقوم بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع عام وتقديم فكرة أو موقف باختصار شديد وبصورة مختزلة ومكثفة"[٢]، لكن هذا لا يعني خلو اللقطة الواحدة من معنى محدد أو منفرد، إذ ان "لكل لفظة خصوصيتها في الحدث والزمان والمكان والشخوص والمواقف، لكنها ترتبط ارتباطاً كلياً بموضوع القصيدة لأن القصيدة شيء تام تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل"[٣].

أن تقانة (المونتاج)، هي الأساس الذي تنهض عليه نسقية القصيدة الفلمية، وبناء على مبدأ (التجاور)، تجاور لقطة مع لقطة أخرى لأجل خلق علاقات النص التي بدورها تنتج المعنى، فالمونتاج الشعري هو "عملية تدليل عن القيمة الشعرية، المتحققة من خلال النص وفق اشتغال مستفيد من البنية البصرية (السينمائية)"[٤].

---

(١) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ٤٧.
(٢) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ، فاتن عبد الجبار الحياني: ١١٤.
(٣) زمن الشعر، أدونيس: ١٥.
(٤) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: ٣١.

لا يخضع المونتاج الشعري، لآلية واحدة أو لأسلوب واحد، إذ تتعدد الأساليب والطرائق التي يتم تنفيذه بها، فهناك المونتاج الذي يقوم على أساس التناقض بين لقطة وأخرى وهناك المونتاج الذي يقوم على مبدأ التوازي في تقديم حدثين متوازيين، وهناك المونتاج الذي يقوم على أساس التماثل إذ يتم تقديم حدثين متماثلين وان لم تكن ثمة علاقة بينهما، وهناك المونتاج الذي يقوم على وفق محور الترابط الذي يتم فيه تقديم مجموعة من اللقطات المتتابعة المرتبطة بوحدة موضوع، وهناك المونتاج الذي يقوم على أساس التكرار، أي تكرار لفظة معينة تأكيداً للفكرة التي تتضمنها[١]، إلى غير ذلك من أساليب المونتاج التي سنحاول الاستفادة منها أثناء الولوج في تحليل النماذج الشعرية القادمة.

تعد عملية اقتفاء المعنى، واحدة من أشكل العمليات التي يمارسها قارئ النص الأدبي ولاسيما النص الشعري، ذلك بما "ينطوي عليه من غموض وإبهام حيث تقع هذه البنية [المعنى] عادة بين قصد المؤلف وقصد النص وقصد القراءة، وتتعرض في سياق فعل القراءة للتأويل بكل ما تنطوي عليه آليات التأويل من تداخل وتباين في أنماطها وأشكالها وفعالياتها وأساليب عملها ورؤيتها المنهجية في التعامل مع النصوص والظواهر"[٢].

((كوكتيل في وداع القرن))
نفيض عن الحاجة
مثل عواء باخرة في محيط متهدّل
نفيض عن الحاجة
مثل هيكل قطار شاخ تحت عجلات
أول أوكسيد النسيان
وتجشّؤات الحيوانات الضالّة
نفيض عن الحاجة
مثل رذاذ الطباشير بعد انتهاء الدوام
نفيض عن الحاجة
مثل شعراء القرن الواحد والعشرين[٣]

---

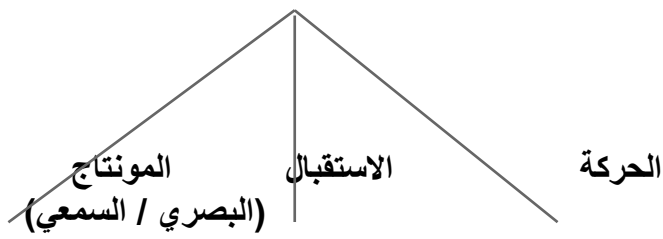
(١) ينظر: أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر، علي حوم: ٦٤.
(٢) شعرية الحجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد: ١٣٨.
(٣) كواكب المجموعة الشخصية: ١٤٧.

إن التنظيم الشديد سمة طاغية تومض بشدة في ذهن القارئ المثالي ويظهر ذلك من خلال انتقاء الألفاظ الموزعة بتقنية عالية بين مقاطع القصيدة فضلاً عن الصور المتقاربة والمترابطة بنسق الفكرة الواحدة في النص.كما تجدر الإشارة إلى الدلالات التي يقوم عليها النص بوصفها عموداً للمفهوم الشعري للشعر العربي بشكل عام وقصيدة اللقطة المركزة بشكل خاص. كما لجأ الشاعر إلى توظيف التقنيات العلمية ضمن سياق بسمو شعري للحصول على دلالة أدق.

تمخض المونتاج المترابط لدى الشاعر عن تطوير علاقة دراماتيكية على شكل مخروط لغوي صوري ودلالي يعمل على تسويق الانزياحات الفكرية لتستقر أخيراً البؤرة لدى المتلقي. كما عمد الشاعر إلى إيقاع شعري متواتر في (نقيض عن الحاجة) لتكون على صورة ملاذ للقارئ من الغرق في الغرابة الشائكة للصور الشعرية وليساعده على توحيد الغاية والفهم للحصول على التأثير المطلوب.

لقد أقام الشاعر مونتاجه السينمائي في داخل نصه الشعري معتمداً على تقنية الترابط الدلالي الواضح من خلال مزج أربح لقطات مختلفة ومتناوبة في آن واحد ومتصاعدة لتشكيل دلالة (نفيض عن الحاجة)، وذلك بعد مقاربة تعتمد التشابه بين البنية اللسانية التي يقوم عليها النص الشعري وبين البنية السمعية / البصرية التي يقوم عليها المونتاج بحيث يمكن توضيح البنية الفلمية لنموذج هذه القصيدة بالتخطيط الآتي:

البنية الفلمية



يُشعر الصوت الشعري الجماعي ضمير قارئه بالتشيؤ والعزلة والإهمال المعتمد المسيس وسحق لذات الإنسان موصفاً رحماً (ذكرة) فاقد لقيمته الإنسانية في الوجود، ومن ثم تمرير هذه المدلولات والإعلان عنها على شكل لقطات ممتنعة تعتمد تقديم اللغوي عبر السمعي / البصري، فالقصة الأولى تتشكل من زاوية نظر أفقية لكاميرا ثابتة وكأن الشاعر يقف على رصيف الميناء المتحرك لرصد تلك الباخرة، ثم يعمل المونتاج في اللقطة الثانية على تقديم الكاميرا بهيئة محمولة مواكبه محركة قدوم القطار من الجانب. ويعمل كذلك في اللقطة الثالثة على تصوير رذاذ

الطباشير من خلال كاميرا مثبتة لفترة طويلة تصور رذاذاً وعرضه بصورة سريعة لتشكيل صورة متناسقة في الانطباع والإيحاء لدى المتلقي.

ومن خلال اللقطة الرابعة التي يشعر معها القارئ أن الشعر أو المنتج قد غير اتجاه زاوية النظر عن خلال الكاميرا إلى ذاته معبراً عن واقع احزانه ضمن شعراء القرن العشرين، ومحاولاً من ذلك جمع شظايا اللقطات المذكور آنفاً لتحوير ها أو لإعادة تشكيل صورة جماعية يرنو من خلالها الشاعر لوصف حالة الشعراء، البائسة والمهملة تحت التأثير السياسي العام والخاص لأوطان هؤلاء الشعراء وتبرير ضمني لهجرة هؤلاء لأنه ويلحظ أنّ الباخرة أو القطار هما أداتان من أدوات السفر والهجرة.

ويقدم عبدالرزاق الربيعي في نموذج شعري آخر قصيدة لقطة سينمائية بطريقة مغايرة للنموذج السابق، ففي قصيدة (وضوح) يلعب المونتاج دوراً رئيساً في تشكيل النص:

الساعة واقفة
أجنحة النهار مكسّرة
الساعة واقفة
عقربها يلسع المواعيد
الساعة واقفة
الشمس تسخر من كسلي
الساعة واقفة
رغم أنها لا تملك قدمين واضحتين[1]

اعتمد الشاعر في هذه اللقطة السينمائية على طريق المونتاج المترابط المتداخل مع بنية التكرار، إذ قصد الشاعر تكرار جملة (الساعة واقفة) وجعل منها فاصلاً شعرياً بين اللقطات المشكلة لمجمل النص، ليأتي في الجملة الشعرية أو اللقطة السينمائية الأولى (أجنحة النهار مكسرة) ليحدد معها رؤية من الزمن الجامد أو الزمن المفرغ من معناه، إذ تحمل هذه اللقطة تصويراً وانزياحاً شعرياً موجياً للزمن المعطل أو الفاقد إمكانيته بالنسبة إلى الشاعر، أما اللقطة الثانية (عقربها يلسع المواعيد) فيعمل الشاعر على ربطها مع نسق التكرار (الساعة واقفة) من خلال ضمير الغائب (الهاء)، ليؤكد من خلاله على ديمومة الاتصال بين اللقطات المتوعدة والمشتركة في الإشارة إلى مائعية الزمن ومن ثم إلى جموده، وينتقل الشاعر في اللقطة الثالثة إلى الإشارة لذاته من خلال ضمير المتكلم (الياء)، (الشمس تسخر من كسلي) يستمر الحفر في الدلالة نفسها، لكن بروحية التمرد هذه المرة، إنه احتجاج

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٤٩.

كبير بجميع حالاته على جميع الأصعدة، وهو هدم للشعور بالزمن كما أن الاستعارات والكنايات كلها تدل على أنّ عدم الشعور بالزمن هو إحساس داخلي، وقد أشار الشاعر إلى ذلك بقوله (إن الساعة لا تملك قدمين واضحتين) أي أنهما (العقارب)المألوفة للساعة، لكنهما بداخله جامدان من دون حراك، لقد جاءت عبارات القصيدة دالة وسلسلة وانسيابية واضحة، لا تحتاج لأكثر من هذا التوصيف وإلا لكان تكراراً للأفكار بألفاظ مختلفة والقصيدة في مجملها مشهد واحد وثيمة واحدة وبصوت فردي ذاتي واحد.

أما قصيدة (التقويم) فقد اعتمد فيها الشاعر البناء المقطعي أيضاً، لكن بصورة تدريجية هذه المرة أو عنقودية إذا صح التعبير:

في عامي الأول للهجرة
كنت أرى الوطن
بعينيَ هاتين
اللتين سيأكلهما الدمع
وصورة أمي
في العام الثاني
صرت أرى الوطن
في الأحلام
في الثالث
في أحلام اليقظة
في الرابع
صرت لا أرى
أبعد من انفي[1]

تُقسم الرؤيا أو الرؤية للوطن على أربعة أقسام تدل على مراحل النسيان أو الفقدان المشاعري لدى الإنسان، إذ تكون الأولى قوية واضحة لارتباطها الزمني المباشر بالصورة والحدث فهي ذات تأثير مباشر لذا أشار إليها الشاعر: بأنه يرى الوطن بعينيه المجردتين، فهو يراه بهما على الرغم من ابتعاده وهجرته عنه، أي أن صورة الوطن ما زالت واضحة المعالم والتفاصيل في ذهنه، أما الثانية فقد تحولت الرؤيا إلى أحلام أي انها انتقلت من العقل الواعي إلى العقل الباطن، ودلالة الأحلام هنا بداية تحول الفكرة والصورة إلى العالم الثاني أو الواقع البديل لتحقيق الرغبات

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٦٠.

الراقدة في اللاشعور إلى صور تتلخص فيها النفس من تلك الرغبات العنيدة القابلة للتحقيق أما المرحلة الثالثة و هي أحلام اليقظة قوامها ومضات فكرية استباقية أو استرجاعية ترسم صورة لما يخزنه اللاشعور من مكونات بدأت بالنفاذ والضياع فهي صور ارتباكية غير واضحة المعالم وللخيال دور واسع جداً في أحلام اليقظة حيث تجتمع عناصر مختلفة (الخيال، الرغبة، الصور والأحداث... الخ) ويبدأ العقل بصياغتها بشكل يعمل على تحقيق ما يراد تحقيقه في الواقع.

أما المرحلة الرابعة فهي الاستسلام الصريح والضمني للواقع، إذ يبدأ فيها الشخص بفقدان الرغبة تحت تأثير رغبات بديلة أو ضغوطات خارجية أو داخلية يحل منها الجديد محل القديم من الأفكار فلا تعود الأولى ذات أهمية، ويبدأ الإنسان الفقدان المشاعري الحقيقي للأشياء.عنوان القصيدة (التقويم) هو تقويم لتلك المراحل، كل واحدة على حدة وتثبيتها حسب تأثيرها وأهميتها النفسية.

تشتغل قصيدة (خمول) على النظام المقطعي لكن بشكل موجز يتواءم مع إيحاءات العنوان لتوحيد المتن الشعري مع العنوان:

ها هو العيد يمضي
سريعاً
لمثواه
بين الفصول
ونحن نعود لأيامنا
مهطعين
نجرج رآلامنا...
ويعود لبيت النهار الكسيح
دخان الخمول[1]

إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو المقطع السينمائي في هذه القصيدة والآليات السينمائية الواضحة المعالم، فالصورة السينمائية متكاملة تنبض بالحياة والمضارعة والاستمرارية و هذا بارز في اللقطة الأولى من القصيدة المتحدث عنها عن العيد، وكذلك نراها في اللقطة الثانية ببروز أكثر كما تجدر الإشارة هنا إلى الكلمة المعبرة عن الحالة أو الحركة، وهي عصب السينما أو الحالة النفسية فمثلاً (مهطعين نُجرجر آلامنا)، أما الصورة الشعرية فتبدو هنا من خلال النسيج الشفاف والمستخلف عن استعلاء لغوي ونمو إدراكي وقدره خلافه (نُجرجر آلامنا ـ النهار الكسيح ـ دخان

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٣٦.

الخمول) وهي تركيبات شعرية فيها إشارة سليمة لعنصر مشترك وهو الحالة النفسية المتقوقعة على الحياة فأصابتها بشلل فكري وتفكيري، أما العيد فيمثل السعادة الهزيلة والمريضة والمتحضرة ووهن المشاعر الإنسانية الرقيقة، فدلالة العصر الزمنية مشتركة بين العيد والسعادة وملموسة في هذه القصيدة. ويعيد استغلاق أو استحداث مثوى للعيد يعيد دفن مشاعر الإنسان ومن ثم دفنه هو (الإنسان) ويوجب التأكيد على ان دال (دخان) يعني الانتشار والشمولية وهو يحمل أيضاً دلالة المرض والألم، فدخان الخمول يعني عمومية الكسل وفقدان الأمل والانخراط الدائم نحو الداخل.

المبحث الثاني

قصيدة الومضة

تندرج قصيدة (الومضة)، ضمن سياق تسميات عديدة بديلة لنمط القصيدة المركزة، أو هي أحدى مستوياتها التعبيرية والتشكيلية، لذا فإن توصيفها أو محاولة تحديد ملامحها، يجعلها تتداخل مع أنواع أو أشكال أخرى لنسقية القصيدة المركزة، فقصيدة (الومضة)، تتداخل مع ما يمكن تسميته بقصيدة (الضربة)، فالاثنتان تلتقيان في نمطية البناء[١]، من حيث اعتمادهما في تشكيل أنموذجهما الشعري على فعالية الخطف الشعري أو الضربة الشعرية السريعة، التي ترتكز أساساً على محور التكثيف والحشد المتدفق للمعنى الشعري ضمن متن شعري قصير وموجز وعموماً فان قصيدة (الومضة) يمكن أن تحدد بأنها "قصيدة خاطفة تتنامى بأسلوب السرد المونتاجي، وتكتمل بذرة الختام، لكنها تهتم بالقول التعبيري، والتركيز على الفكرة الشعرية وتناميها مع عدم الاهتمام باللغة وتحديثها، لأن قاموس القصيدة محدود وقصير"[٢]، أما بناء هذه القصيدة، فإنه يكتسب خصوصية إذ "يقوم على تناقض بين حالتين أو على طرافة الصورة أو طرافة الفكرة أو على النهاية المدهشة المتفقة مع ما يتقدمها أو المدهشة المختلفة مع ما يتقدمها"[٣]، كما تعتمد الصياغة التشكيلية / البنائية لهذه القصيدة ومثيلاتها على "الجملة الشعرية والتوقيعية المركزة والخاطفة والمتبأرة التي تحتشد فيها الدوال احتشاداًصياغياً متضامناً ومتضافراً على المستويات كافة، من أجل انجاز أكبر قدر من حساسية التشكيل الشعري الجمالي داخل الحيز المكاني الضيق نسبياً لمساحة الجملة الخطية"[٤].

تتميز قصيدة الومضة، بإمكانية تطويرها أو امتدادها وانفتاحها على نسق بنائي آخر للقصيدة المركزة، يعتمد آليات البناء نفسها، والموصفات التشكيلية ذاتها، وهو النسق الشعري الذي اصطلح على تسميته بالقصيدة (التوقيعية) أو البناء المقطعي، إذ يعتمد الشاعر على تكثيف التجربة واختزالها إلى الحد الذي يجعل من القصيدة، صورة شعرية واحدة، مكتملة الأبعاد والرؤى كما يعتمد الشاعر فيها على "الضربة الشعرية التي يحقق فيها أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف الذي يستوعب عموم

---

(١) ينظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: ٩٠.

(٢) شاعرية الكتب والأمكنة: حوارات مع عز الدين المناصرة: ٤٨٩.

(٣) قصيدة النثر في سوريا في التسعينيات من القرن العشرين، احمد زياد محبك، ملخصات بحوث التجربة الشعرية السورية الحديثة: واقع وآفاق، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، ٢٠٠٢، ١.

(٤) القصيدة الرائية، أسئلة القيمة الشعرية، محمد صابر عبيد: ٧٣.

التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة"[1]، وهي قصيدة ذات خصوصية في التجربة الشعرية، وأدوات البناء، كما "تستثمر نمط البناء المقطعي المعروف في القصيدة الجديدة، ذلك البناء الذي يعتمد في بنيته الأساس على تعدد مراكز الحدث الشعري أو توزع الحدث الرئيس على محاور عديدة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئي [...] ويتميز لكل مشهد أو لقطة أو كتابة أو صورة، بنوع خاص من الاستقلالية التشكيلية (الاستقلال الشعري) على مستوى البناء والتعبير والقيمة الشعرية لكنه يرتبط بالمشاهد واللقطات والصور الأخرى المكونة للقصيدة بروابط تشكيلية ودلالية تؤلف وحدة القصيدة وتجانس أفق تجربتها العام والخاص في آن"[2].

لقد قدم عبدالرزاق الربيعي، ضمن مساحة نصوصه الشعرية نماذج عديدة لقصيدة الومضة، وقد أجرينا آلية الانتخاب لعدد منها وأخضعناها للتحليل، ولعل من أهمها قصيدة (بلل) التي تبدو الضربة الشعرية الخاطفة واضحة فيها:

لماذا تلوذ
أسماك الزينة
بجدر ان الحوض الكبير
كلما هبط المطر؟
ـ لأنها
تخاف
على قمصانها.. من البلل[3]

لجأ الشاعر إلى البنية الاستفهامية شحن في الأول جملة (لماذا تلوذ؟) لخلق فكرة لدى المتلقي أو القارئ تشده نحو المتابعة بحثاً عن جواب منطقي عقلاني للحالة الاستفهامية وفي المشهد الثاني يأتي الشاعر بالجواب المدهش غير المرتبط عقلانياً أو معرفياً بالاستفهام وغير المتسق معه. وهذا هو مغزى قصيدة الومضة القائمة على مشهد أو أكثر وخلق جو من المفارقة الذي يقوم على الفكرة المرنة غير المستقرة، وإنها على الرغم من الاختلافات (وهذا غير التضاد أو العكسية) بين التمهيد والخاتمة إلا ان هناك عنصراً فكرياً شعرياً يربط ويجانس فقرات القصيدة ليضفي نتيجة قائمة على التحليل العلمي.

---

(١) نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ع٢، لسنة ١٩٨٧: ١٠٢.
(٢) القصيدة الرائية، أسئلة القيمة الشعرية، ٤٥.
(٣) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٢٣.

وللإيجاز فان هبوط المطر في (كلما هبط المطر) لا يفهم عند سقوط المطر المعروف بل هو (المواجهة، المشاكلة، المسؤولية، الحقائق) وإذا صح التعبير فإنها تعني مجيئها بشكل خارج عن الإرادة وهذا ما يضع المرء أمام الأمر الواقع، وجملة (تخاف على قمصانها من البلل) هذا يعني الخوف من المواجهة والخوف مما ستؤول إليه الأمور فيتميز الأمر الطالح من الصالح.

في قصيدة (جنازة) يستخدم الشاعر الاسلوب نفسه، لكن بفضاء شعري مغاير يحمل في بعده الرمزي تأويلاً تشاؤمياً يدعو إلى الإحباط والخيبة بالاعتماد على الترميز المألوف (جنازة) وما ينتجه من دلالات الموت والجمود.

بضلوع مفضوحة
وبصفاح تنضح دماً
يجرّ الحصان العجوز
جنازته
إلى أقرب ترعه
لينهي آخر واجباته مشقة
وأكثرها لؤماً[1]

تبدأ القصيدة بداية اخبارية وصفية عادية لا جديد فيها، فجملة (يجر الحصان العجوز) وما بعدها نلاحظ الانبهار وسمة الأداء الخلاق في جره بجنازته، وإنَّ الاثقال من الأخبار إلى الاستفعال بخرق جدار الاسترسال والمماطلة في الوصف هو القلب النابض للقصيدة وهنا نتلمس وبشدة في المشهد الأول سمة الفعلية الحادة والبارزة، كذلك نتلمس صفة الانتقال في البنية السردية والفكرية للقصيدة من خلال القدرة التعبيرية للمغزى الشعري والقدرة على الصياغة الشعرية، من خلال التمييز في استخدام الملكة اللغوية والتسلسل الصوري للمشهد الفلمي المركز والحفاظ على سماته بإمكانية الإيحاء زائداً صفة المماطلة في الطرح وتورية الفكرة وتكوين الانبهار الجمالي أو رسمه.

عودة إلى النص لا يمكن تجاوز العنصر الدلالي فيه لطغيانه على النص، لنبدأ بعبارة (ضلوع مفتوحة) واضح أن دلالته الفقر أو الجوع والحرمان الإرهاق الجسدي، القسوة والإجبار والإجهاد يتراءى بوضوح في السطر (وبصفائح تنضح دماً)، إذ إنّ الشطرين السابقين يصفان الحالة الجسدية العاكسة بتأثيرها للحالة النفسية

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٢٥.

والتراكمات اللاشعورية التي تطفو على سطح الشعور بين اللحظة والأخرى حتى تشكل صرحاً من الاحتجاج والندية.

انجازه في هذا السطر (بحر العصيان... الخ) تفوح منها دلالة الأحزان والمعاناة والموت البطيء على مر الزمن، يجر ذلك الحصان إلى مثواه الأخير ومثواه الأخير يدفن نفسه وما معها من مشقة فينهي آخر واجباته لأنه وكما يبدو أنه يسعى للحصول على الموت، هنا مشقة ومعاناة وعطاء أيضاً والمفهوم من خلال الطرح السردي للقصيدة هو الانتحار والموت والخلاص فهي الرغبة في الخلاص بأبشع صورة وأكثرها ألماً وقسوةً.

ترسم قصيدة (تضاد) تضاداً دلالياً تشطر الجسد على نصفين الأول العلوي فعال يرتفع تمرداً والثاني السفلي مستسلم تماماً للقدر:

الأيدي
ترتفع
ترتفع
الأرجل
تتحوّل
إلى عكازات[1]

تعد القصيدة المطروحة للتحليل والتأويل ضمن القصيدة الفلمية المركزة ذات النسق الواحد أو المشهد الواحد بفكرة تشير إلى اتجاهين على الرغم من العكسية التي تقفز إلى ذهن القارئ للوهلة الأولى، إلا أنها ليست كذلك بل هي كالعملة بوجهين مختلفين لكنهما عملة واحدة، أي ان الاتجاهين في المعنى هما نسقان لفكرة واحدة لا يمكن تجزئتها وهي ذات رؤية واحدة تنتج عنصراً مشتركاً بجميع مفاصل القصيدة، وهي كذلك لصعوبة السيطرة على المعنى الطيفي المختلف باختلاف القراءات. فإن القصيدة تفتقر إلى المادة اللغوية لكنها ثرية بالأداء الهندسي. تشير الأيدي المرتفعة إلى الشموخ والعلو والتباهي والنشاط وهي دعوة للسيادة والسيطرة ويحدث في الجزء الثاني (الأرجل تتحول إلى عكازات) الاختلاف المفارق للنصف الأول من القصيدة، فهي تتحول أي تتسلخ عن هيئتها وهدفها وحقيقة وجودها إلى عكازات دالة على العجز والشيخوخة والاستسلام والضعف. يمكن القول هنا إن المدلول هو الإنسان الشامخ في المظهر والصورة الخارجية،

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٢٦.

المتهالك من الداخل في الوقت نفسه فهو كالثمرة المرتفعة الأغصان المترامية الأطراف والمنخورة الجذع في الوقت نفسه.من خلال المقارنة بين ما يحمله النص من معانٍ ودلالات مع العنوان إذ نجد علاقة توافقية تحمل روح التناص والتطابق المعنوي والنص التام.

تأتي قصيدة (ضيق) بوصفها رسالة معنونة إلى (المتنبي)، يحاول الشاعر فيها ان يدعوه لمشاهدة ما يحدث في الزمن الحاضر وما يعانيه الوجود إيماناً من الشاعر بعمق رؤية المتنبي بالشعر والحياة:

- إلى المتنبي -
هي الأرض كثرٌ
ولكنها.....
في اقتسام الوجود
قليل عليك
لذلك ضقتَ
وضاقت
وصارت عيون الكواكب
ترنو إليك(١)

استهل الشاعر القصيدة بالجملة الاعتراضية التوجيهية (إلى المتنبي) القائمة على البينة الإخبارية، تجدر الإشارة إلى أن القصيدة مؤلفة من مشاهد فلمية سينمائية عديدة، وتعد من أصعب أنواع القصائد لأنها تدور في فلك الشعر الحداثي الذي يقوم على الكلمة والإشارة والحركة، المتنبي هو رمز للشاعر العراقي أو العربي أو هو رمز للعراق باعتباره وطن المتنبي، وطن الشاعر، وهو موطن الشعر والشعراء في زمن المتنبي، فالمتنبي هو العراق في عطائه الشعري والأدبي الغزير (هي الأرض كثر) فالضمير (هي) يفيد التحديد والتأطير، فالأرض في اللفظ العام هي كل الأرض لكن استباقها بالضمير (هي) هو تحديد لأرض معينه بذاتها لا يصح غيرها.

ويمكن القول: إنّ الأرض هي القصيدة والملكية الشعرية هي الوطن بمعانيه وبصفاته، فالمتنبي هنا رمز للشاعر العراقي ان الشاعر هو رمز للمثقفين والأرض كناية عن العراق، نستسقي من هنا أن الخطاب موجه لشعراء العراق ومثقفيه على أساس ان الشاعر عراقي مغترب، إذا أخذنا بعين الاعتبار ما يلي من القصيدة كلمة (ولكنها) أي الأرض و هي مفصل الاختلاف في القصيدة، إذ إنَّ كلمة (ولكن) فيها توقف مفاجئ لتسلسل الأفكار وسمة المتابعة القرائية للنص وكذلك تفوح منها رائحة

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٤٣٤.

الشاعر في التغيير أو رغبته في الاتجاه الفكري والسردي للقصيدة، إنها أيضاً بداية لمرحلة ترتبط بما سبقها من الكلام ارتباطاً مغايراً ونسبياً.

إن الجملة الشعرية (اقتسام الوجود) تعني الخيرات واقتسامها يعني نهبها وسلبها من قبل أناس يملكون السلطة والتحكم، لا يسألون عما يفعلون ويهمش باحتقار أصحاب المكان ومثقفيه بل يهجرون وتصادر حرياتهم وأعمالهم ونتاجاتهم ومنهم شاعرنا بالتأكيد، فالوطن حي بعلمائه ومثقفيه والعاملين عليه ومن دونهم تموت الأوطان، إن صوت الشاعر ومعاناته وشخصيته ورغباته المكبوتة تظهر جلياً في هذا التحليل، كما أن الجملة الشعرية (في اقتسام الوجود)، مشهد آخر مضارع للأفعال، وصورة شعرية متفردة لا تظهر مفهوماً إلا من خلال اندماجها السردي بما بعدها من عبارات لتكتمل الصورة وتنضج مكوناتها لدى القارئ، كما وردت العبارة الشعرية (لذلك ضقتَ) من دون توضيح، فقد أحيلت على المقطع الأول، لتكشف حقيقة فهمنا للقصيدة، علماً ان المشهد الثالث للقصيدة ذا البداية الفلمية التي تقوم على تقنية المشهد الشعري المتماهي مع المشهد السينمائي على الرغم من اختلاف أسلوب الصراح، والمعالجة السينمائية المعروفة ؛ إلا أن ارتباطها ببعضها هو ارتباط نسيجي شفاف تتملص فيه الفكرة من صرامة الرؤية التحليلية والتأويلية للنقد.

إكمالاً لمجريات النص، فان ضيق الشاعر بالأوضاع والوطن وما حل يحل به وبأهله يقابلها كلمة (ضاقت) وهو يعيد مخالفة ما سبقه، فقد ضاقت به الدنيا حتى صارت موهبته وأبداعه، قوة جاذبة للهجرة في زمن رفضه أهل داره بجهلهم بأهمية علمه وإمكاناته، في هذه العبارة أو الجملة الشعرية (وصارت عيون الكواكب... ترنو اليك)، اعتذار ضمني واستطباب للجراح لأن الشاعر رسم في ذلك أملاً جديدة في تحقيق الذات لكن ذلك لا يغني من حب الأرض شيئاً.

وتشتغل قصيدة الومضة في محور منها في منطقة (الذكريات) التي تأتي عنواناً للقصيدة لتحيل القارئ مباشرة على هذه المنطقة الحساسة قرائياً:

وسط الزحام
رأيت ذكرياتي تذرع الشوارع
ورأيت السماء
محدودبةً بغزارة
من كثرة حنوِّها
على وحدتي الجريحة[1]

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٣٣٠.

يستنفر الشاعر في هذا النص، طاقاته التكثيفية كلها في سبيل تقديم نصه الشعري بأقصر مساحة لغوية ممكنة وبأعلى توسيع دلالي، يتأتى من خلال لحظة شعرية متوهجة، تدفع الشاعر إلى مشاهدة ذكرياته وهي تسير أمامه، وفي هذا شعرية طافحة إذ يتم استحضار الماضي وإعادة إنتاجه في الزمن الحاضر من أجل إعادة خلق التوازن والتقييم الصحيح لأحداث الماضي.

وسط الزحام
رأيت ذكرياتي تذرع الشوارع

نلحظ في هذه اللفظة المسرودة، أن كاميرا الشاعر تتحرك في اتجاهات مختلفة ومسافات متباينة وذلك بحركة تبدو متأنية ودقيقة (لوجود تزاحم الآخرين)، من أجل أن تلتقط صور الماضي وتعيد فلمنتها عبر كاميرا (عين) الشاعر.
كما نلحظ انتقال حركة الكاميرا باتجاه الأعلى (ورأيت السماء) ومن ثم بلحظة خاطفة تتحرك الكاميرا إلى الأسفل في تقديم شعري لانحناء (السماء).

محدودبة بغزارة
من كثرة حنوِّها
على وحدتي الجريحة

يشير تحدب الغيوم بدلالة لفظة (غزارة) إلى شدة أزمة الشاعر النفسية إلى درجة أنّ السماء (القدرة الإلهية) احدودبت وحنت واشفقت عليه، ليس على ذاته بل على وحدته المستكملة التي لا يستطيع الفرار منها.

المبحث الثالث

قصيدة الوصف

تشتغل قصيدة الوصف المركزة على آلية الاستغراق في وصف المكان والشخصيات والأشياء الشعرية الأخرى المكونة لفضاء القصيدة، معتمدة في ذلك على معطيات ديكورية درامية أو سردية أو معمارية أو غيرها، كما تسهم إسهاماً فاعلاً في رصد الحراك الشعري المكاني (خاصة)، وذلك استناداً إلى وصف الراوي الشعري الذي يجتهد في إقامة بنيان النص الشعري على ما تنجزه فعالية الوصف.

لقد قادت تقنيات السينما، النص الشعري الحديث إلى فضاءات أكثر انفتاحاً وحركية ولا سيما على صعيد الأمكنة الشعرية، فقد جعلته "يبتكر صيغاً مكانية مستحدثة اقتربت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق"(١)، يمكن أن تتلمس تحديداً أو توظيفاً شكلاً معيناً لقصيدة الوصف، وذلك من خلال التركيز على أهم التقانات السينمائية التي تعمل على توظيفها داخل متنها الشعري.

فقصيدة الوصف تستثمر إمكانات ومؤهلات التقانة السينمائية المعروفة باسم (السيناريو)، إذ تبدو مساحة الاشتغال بينهما متقاربة جداً، فقصيدة الوصف تولي أهمية قصوى لوصف ورسم الأمكنة والأزمنة والشخصيات، ولكل ما له علاقة بديكورية القصيدة ـ إذا صح التعبير ـ وكذلك يهتم أو يعمل السيناريو في أحدى طرقه الأساسية على وصف المكان والزمان... الخ، فالسيناريو هو "أعداد القصة لتصبح فيلماً" أي تحويلها من عمل مقروء إلى مناظر ولقطات تعتمد على الصور المرئية وغيرها من إمكانات فن السينما"(٢)، كما يتمظهر السيناريو في مظهرين شعريين الأول، تقسم القصيدة فيه إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك في السيناريو السينمائي، والمظهر الثاني، تضطلع القصيدة فيه بوصف المكان والزمان، وهيئة الممثلين وحالاتهم النفسية تمهيداً لأخذ اللقطة السينمائية وهو ما يعرف بتخطيط المناظر(٣). والأسلوب الثاني، هو الذي يندرج ضمن نطاق عملنا باعتبار أن قصيدة الوصف، هي نموذج حيوي تطبيقي لتوظيف فن السيناريو في الشعر الحديث.

تقدم الذات الشاعرة قصيدتها (اقتحام) اعتماداً على تقنية أحلام اليقظة المصورة بعدسة الوصف التي تقيم فيها مقارنة بين الحلم الواقعي والحلم الشعري:

كانت تحلم
بالزوج الطيب
يأتيها بالخبز
بزيت الطبخ
وبالولد الشاطر
كانت تحلم.....
لكن جاء إليها
يحمل أنباء الغيب

---

(١) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد: ٢٢٥.
(٢) أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر: ٨٤.
(٣) م. ن: ٨٤.

قرون الشمس
ووهج النجم
"إشارات التوحيديّ"
شظايا الغيم الماطر
واخيبتها!!!
اقتحم الحلم عليها شاعر(١)

القصيدة في كلها تقوم على تقنية من تقنيات السينما هو (حلم اليقظة) قوامه ثلاث مشاهد وصفية، يشتغل الوصف في الأول في منطقة الحلم الذي يأتي غارقا فيما هو واقعي يومي في الحياة، تفاصيلها (الزوج، والخبز، والطبخ، والولد الشاطر) التي تلبسها الذات الشاعرة لباس الأمل وتحقيق الرغبات المكبوتة، وتبدؤها بجملة سردية تحمل في طياتها آمال وأحلام المرأة الراغبة بالأسرة الزواج وإمكاناته في تحقيق أحلامها ورغباتها.

أما المشهد الثاني فتقفز فيه الذات الشاعرة بإمكاناتها ولغتها وصياغاتها السرد ـ سينمية إلى تكرار المشهد **(كانت تحلم....)** ولكن بأسلوب إشاري هذه المرة عبر تقانة الصمت التي تعمل هنا على فتح باب الحلم على إمكانية التكرار، وبعد أن تضع الذات الساردة / قارئها أمام هذا المشهد الحلمي المتكرر تعمد إلى مفاجأة القارئ والذات الحالمة في النص عبر إقحام مفاجئ من قبل مجهول لا تتضح هويته إلا في المشهد الثالث القائم على المفارقة، هذه المفاجأة تقودها مفردة (لكن) التي تكسر أفق الحلم ومسار القراءة معاً، لتخلق فضاء مغايراً لما هو سائد في المشهد الأول الموغل بالواقعية لتستبدل في هذا المشهد بالغوص عميقاً في الخيال والتخييل عبر مركبات وصفية تفتح بوابات التأويل على دلالات ورموز دينية نبوئية (أنباء الغيب) وأسطورية (قرون الشمس ووهج النجم)، وألوهية في (إشارات التوحيدي، شظايا الغيم الماطر)، فالملاحظ على ما أشير إليه من الرموز والدلالات التي يفصح عنها المشهد الثاني أن الذات التي اقتحمت خلوة المرأة تكتسب عبر كل هذه الدلالات هالة وحضوراً تأسر عين القراءة وتثير فضولها وتتطلع بعين الترقب لم سيسفر عنه الآتي من النص، فهذه الذات تتقمص صفة الأولياء في كشف الغيب، وهي نفسها تكتسي بعدا رمزيا دينياً يصرف الذهن والذاكرة نحو المحاكاة والمماثلة مع (ذو القرنين)،

تتمادى الذات الساردة أكثر في المبالغة في خلق الهالة نحو الذات المشاركة للمرأة في الحضور في منطقة النص، لتضفي عليها طابع الإلوهية التي تتجلى في التوحد مع إشارات التوحيدي التي تعمل تحت مظلة التصوف، وذلك من خلال

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٥٦.

الجملتين الشعريتين (إشارات التوحيدي) التي يفهم منها إشارات لتوحيد هذا الشاعر بهذه الذات المتصوفة.

أما (شظايا الغيم الماطر) فصورتها فيها تشبيه كبير لصورة أبر هة وحبشيته بجهلهم وتخلفهم بالمعبود وحجارة السجيل كأنها شظايا أو أمطار تسقط من السماء.

نبرة الوصف في المشهدين ترصد بوضوح في جميع مكوناتهما وبنيتيهما مع ملاحظة أن هذه النبرة تسير بوترين، الأول هادئ يسيطر عليه جو من الأمل والرغبة في تحقق المرجو، ويسيطر على الثاني جو من القلق والتوتر من جراء هذا الإقحام للشخصية المحلومة بها فجأة في ثنايا الحلم، وتجدر الإشارة إلى أنّ السارد هنا، سارد عليم، أي أنه مطلع على دواخل الشخصية أو جده الشاعر راوياً لأحداث القصيدة وتفاصيلها.

المشهد الثالث والأخير قام على تقانة المفارقة التي تعمل هنا على حسم الرؤية القرائية لصالح القلق والتوتر الذين شهدهما المشهد الثاني من القراءة، عبّرت عنهما الذات الساردة على لسان المرأة الحالمة بجملة موغلة في الدلالة السلبية التي أخذت تبسط ببساطها على مساحة القصيدة برمتها ذاهبة بالحلم إلى أدراج الريح، هذه الجملة تمثلت في (واخيبتاه) لتكون الخط الفاصل في هذه الرحلة الوصف ـ سينمائية التي رسمت في النهاية فضاء تشاؤميا.

وتجدر الإشارة إلى أن المفارقة في نهاية القصيدة (اقتحم الحلم عليها شاعر) وردت لصناعة الدهشة المتمثلة بكسر أفق القراءة لدى القارئ.

تلجأ الذات الشاعرة في قصيدة (سكك) إلى استخدام المونتاج القائم على التكرار الوصفي لعنصر المكان تحديداً الذي يعمل هنا بطريقة إشارية، تتوغل في كل تشكيل وصفي في عمق دلالي مختلف:

مدن تنام
على أسرة عمال الطين
مدن تتعرى
فوق سطوع الأشياء
مدن على الرصيف
مدن مائعة
مدن جائعة
مدن تركب الأوتوبيس
مدن يابسة
مدن عابسة
مدن مثل طوابع البريد

مدن.....
مدن.....
وسترى حفراً
أكثر عمقا
في هبوبك السريع
أيها القطار[1]

تأخذ مفردة (المدن) دوراً قيادياً في تشكيل لقطات المشاهد المهندسة على وفق مونتاج (سرد ـ تصويري)، تخلقه بنية التكرار التي تعمل بطاقة سرد ـ شعرية على تشكيل فضاء النص، إذ تعمد الذات الشاعرة إلى مونتاج ترابطي يتم فيه تقديم مجموعة لقطات متتابعة يربطها موضوع واحد ويعطي من خلال ترابطها تأثيراً معيناً،[2] تتمظهر هنا في النص في جو من الاغتراب يلف الذات الشاعرة وهي تجوب منافيها، وبنفس تهكمي مثير ترسم فضاء النص الممتلئ بغبار الحزن والمنكفئ على الذات الشاعرة وهي تؤطره ببنية التكرار المباشر والمكثف عبر مفردة المدن التي تتكرر (١١) مرة من مجموع (١٧) سطرا تتكون منه القصيدة، وفي كل مرة تأتي هذه المفردة ترسم لقطة سيما ـ شعرية بفضائها المستقل تنقل معها وجعا من أوجاع المنافي، تبدؤها بـ **(مدن تنام على أسرة عمال الطين)** في إشارة واضحة إلى وجع الطبقة الكادحة وهي تجسد شغفها بمدنها، وعندما لا تجدها ماثلة أمامها، تستحضرها حلما لتشاركها نومة السرير في الغربة.

وتأتي اللقطة الثانية لتنقل وجهاً آخر للمدن تتمثل في انحلالها الأخلاقي المعبر عنه بمفردة (تتعرى) بكل ما تحملها من كشف للمستور الذي يظهر بدرجات عالية من الوضوح، عندما تضعه الذات الشاعرة **(فوق سطوع الأشياء)** في مسعى منها لتقديم وجه من وجوه المدن الغربية التي تعمل على سلب ساكنيه القيم والأخلاق الرفيعة، وتأتي اللقطة الثالثة لتجسد رؤية سوسيو ـ ثقافية ترصد المكان / المدينة بوصفه مسرحاً للحدث **(مدن على الرصيف)**، فالرصيف كما نعلم هو نبض المدينة المتدفق بحركة الناس ولا سيما في المدن المزدحمة التي تبلور فضاء متنوعاً في الدلالة ومتعدداً في الأشكال والحركة، ما أن يتجمع في أفق التوقع حتى يتبلور ويختزل في دالة بؤرية تشكل العمود الفقري لأفق القراءة، متمثلاً بدالة الضياع وعدم الانتماء التي نجدها تقود كل مفاصل وتفصيلات مدن عبد الرزاق الربيعي ـ في هذا النص ـ التي تأتي بوجوه متعددة لعملة واحدة وتهييء المناخ اللازم لتشكيل فضاء

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٧٣.
(٢) فن السينما: رودولف آرنهيم، ترجمة: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي: ٩٥ ـ ٩٦.

اغترابي لا تستطيع الذات الشاعرة الانخراط فيها لكبر الهوة الروحية بينها وبين هذه المدن، وما المدن المائعة إلا وجه آخر من هذه الوجوه، وهذه اللقطة المفعمة بالشعرية تذهب بنا إلى لقطة تشكيلية عالمية لطالما وقف عندها نقاد التشكيل وتتمثل بساعات سلفادور دالية المائعة التي تجسد في قراءة من قراءاتها المتعدد صورة اللامبالاة والتقاعس وعدم الاحترام للزمن، ولا يبتعد عبد الرزاق الربيعي بعيدا عن هذا الوجه القرائي.

وتجسد لقطة (**مدن جائعة**) فضاءً بانورامياً يتشكل عبر تمازج الوصف بالسرد في منطقة البلاغة العربية، وتحديداً نبع المجاز الذي منه نهلت الذات الشاعرة في سعيها لتشكيل الصور، إذ تشتغل الاستعارة المكنية فيها على شخصنة المدينة، لتتحول إلى إنسان جائع، كناية عن حالة الفقر التي تسيطر على هذه المدن، أما شعرية الإستعارة في هذه الصورة فتأتي من رسم صورة مأساوية للمدينة، وهذه الصورة تمهد لمأساة مستمرة تتجسد في لقطة (**مدن تركب الأوتوبيس، مدن يابسة، مدن عابسة**) التي تعمل تراكيبها على تعزيز الفضاء البانورامي، وبالأسلوب البلاغي نفسه الذي وجدناه في اللقطة السابقة، فجملة (مدن تركب الأوتوبيس) بوجهها المؤنسن تسهم مساهمة فاعلة في بلورة صورة انزياحية تعمل على تكريس شعرية الوصف الذي يعد الفاعل الأساس في تشكيل لقطات النص من جهة، وتشكل من جهة أخرى على الصعيد المضموني علامة من علامات المأساة التي تعاني منها الذات وهي تجوب منافيها. ولا يختلف الأمر كثيرا في لقطتي (المدن اليابسة) و(المدن العابسة) المجسدتين لفضاء المأساة المغيم على كل النص.

وتأخذ اللقطة الأخيرة لمدن المنافي عند عبد الرزاق الربيعي ثيمة دلالية مغايرة عندما تتحول المدينة إلى بنية تجسيرية تواصلية مهمتها إيصال حاملها من مكان إلى مكان (**مدن مثل طوابع البريد**)، تشكلها التقانة البلاغية التي تعمل في منطقة التشبيه بكل ما تحملها من دلالة المطابقة والتماثل وطرفاها المدينة (المشبه)، و(وطوابع البريد) المشبه به، الذي يرمي بكل ثقله الدلالي على المدينة التي تغدو فضاء واصلا فحسب.

في نهاية القصيدة نتلمس تغييراً في بنية وأسلوب المناورة الشعرية فقد تغير السرد الشعري القصصي إلى أسلوب الخطاب المباشر من خلال تفعيل أسلوب النداء للقريب (**أيها**) الذي جاء بمعية العلامة الإشارية (القطار) الموجه لها كل هذه اللقطات الوصفية، لذا فالقراءة ترشح أن يكون القطار علامة إشارية تشير إلى الذات الشاعرة وهي تسير في رحلتها الطويلة في المنافي، وتغدو معها اللقطات الوصف ـ سينمية في النص أشبه بعثرات في طريق الذات الشاعرة.

ينسج عبد الرزاق الربيعي خيوطه الشعرية في قصيدة (ظل العنكبوت) على وفق إستراتيجية الوصف السردي مستثمراً اللون الجماعي في التعبير عن قلق الموت:

في بلاد
نسج الخوف
على الأعين
ظلّ العنكبوت
لم نعد نبكي على
من مات
بل
من سيموت[1]

ترتكز القصيدة في بناء لقطتها الوصف ـ سينمية على ثيمة الموت التي تعمل على خلق فضاء الخوف، المتمظهر في بداية النص ليقود القراءة نحو الثيمة الرئيسة المتجسدة في نهاية النص، وبين الخوف والموت تفعل الذات الشاعرة فعلها في تشكيل لقطتها الوصف ـ سينمية التي تتضافر فيها الخيال مع كاميرا السارد في بنائها، فيعمل الخيال على الإيعاز للخوف لـ **(ينسج على الأعين ظل العنكبوت)**، وتعمل كاميرا السارد على رصد الصورة المتجذرة في الواقع، والمتمثلة بالبكاء لكن هذه المرة ليس على من مات بل على من سيموت.

في المشهد الأول تقودنا القراءة نحو بعد دلالي تسيطر عليه معاني الوهن والضعف والاستسلام التي تذهب بنا إلى موقف انهزامي، يجعل ممن يقطنون البلاد بصيغته النكرة إمعانا في التعميم والإيهام لا حول لهم ولا قوة إلا الانتظار والترقب لما سيأتي في المشهد الثاني الذي يتولى الموت قيادة دفته.

أما المشهد الثاني فيأتي مكملا للمشهد الأول، ومكرساً على نحو أفضع للموقف الانهزامي الذي لا يكتفي بتقبل هيمنة الموت على الزمن الآني لحظة السرد، بل على الزمن القادم أيضا في مسعى من الذات الشاعرة لرسم صورة استسلامية سيزيفية لا ترجو التغيير وترضى بالوضع الحالي.

في قصيدة (شيخ) تعمل عدسة كاميرا الشاعر في منطقة مغايرة عما وقفنا عندها في النصوص قيد الرصد في هذا المحور، فنراها تقف عند شخصية محورية

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية:

لترصد علامات بارزة لهذه الشخصية، وذلك عبر وصف ممنتج يبسط ذراعيه على مساحة النص بأكملها:

لحيته تشبه (جيفارا)
وخيوط بساطه الحجري
تشبه غابات (بوليفيا)
عباءته التي فرشها
تحت ظلالنا
تشبه جدي
هذا الشيخ الفارع الروح
كقلم رصاص
الموصول بالسماء كرمح
الهادئ كرضيع ضم بشفتيه
قفص أمه الصدري
هذا الطاهر مثل سجادة
الحنون مثل ظلّ
هذا الذي يدور على شفاهنا
مثل سر حميم
سيعلّق الفقراء الثوريون
وجهه الغاضب
على قميص الله
مثل جيفارا (١)

يستفز نص (شيخ) ملكات القارئ من أجل بلوغ حافات التأويل القائمة على تحليل كل جملة شعرية واردة في النص، ومحاولة الجمع بينها للخروج برؤية موحدة، فالذات الشاعرة هنا في تقديمها لصورة الشيخ / الرمز أو المخلص تستعين فنياً بتقانة الموتاج الكامراتي القائم على اقتطاع لقطات شخصية محكية في ذاكرة التاريخ المعاصر، والمتعلقة بذات فاعلة مؤثرة في الآخرين روحياً ومادياً.

الرصد الوصفي هنا يشتغل بتكثيف عالٍ على توصيف شخصية الشيخ من خلال تصورات مرجعية متداولة شعبياً قابعة في الوعي الجماعي لمجتمع الشخصية الموسومة بالقدسية والمسؤولية الدينية العالية، كما يستثمر الرصد الوصفي في

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٥٦٤.

محاولته لتشكيل ملامح الشخصية، ما استقر في وجدان المحيطين بها، فضلاً عن توظيف الرموز العالمية الإنسانية الثورية (جيفارا).

تبدأ الذات الشاعرة مسيرتها التصويرية من خلال مجموعة (صور) تقدمها تباعاً في تحديد وترسيم أبعاد الشخصية المروية شعراً وبأسلوب بلاغي يتسيده التشبيه الذي يعمل بطاقة شعرية كبيرة، ويسهم على نحو فاعل في تشكيل أغلب اللقطات الممنتجة في النص، بدءاً من اللقطة الأولى التي تضم الشيخ وجيفارا اللذين يشتركان في التشابه في اللحية المجسدة هنا لرمز الوقار والحنكة والحكمة، وتأتي اللقطة الوصفية الثانية (**وخيوط بساطه الحجري تشبه غابات "بوليفيا"**)، لتجسد عمقاً دلالياً قوامه البساطة من جهة، وسعة الاستيعاب والضم كناية لكرم الموصوف من جهة أخرى.

ولا تبتعد اللقطة الثالثة **(عباءته التي فرشها تحت ظلالنا تشبه جدي)** عن هذه الصفة المتجسدة في اللقطة الثانية حين تشير إلى أن الموصوف لزهده في هذه الدنيا لا يملك إلا هذه العباءة التي لا يتوانى عن فرشها تحت ظلال الضيوف إذا ما أتوه زائرين.

هذه اللقطات الثلاث تعمل في النص كبنية استهلالية تتوخى منها الذات الشاعرة تهيئة قارئها للثيمة المركزية للنص والمتمثلة بروحانية هذا الشيخ وتديّنه، المجسدتين في اللقطات التصويرية الآتية:

هذا الشيخ الفارع الروح
كقلم رصاص
الموصول بالسماء كرمح
الهادئ كرضيع ضم بشفتيه
قفص أمه الصدري
هذا الطاهر مثل سجادة
الحنون مثل ظلّ
هذا الذي يدور على شفاهنا
مثل سر حميم.

ثم تأتي اللقطة / القفلة، لتحكي نهاية المشهد المتمثل بتعلق كبير من قبل مريدي هذا الشيخ / المثال ليُتخذوا **(الفقراء الثوريون)** من وجهه الغاضب عنوان الشكوى المقدمة للباري عز وجلّ من جهة، وعنواناً لثورتهم ضد الظلم والجور مكن جهة أخرى، ينبئ عن ذلك (جيفارا) الذي به أفتتح الشاعر نصه وبه اختتمه.

يظهر الوصف بطاقة سرد ـ شعرية متنامية في قصيدة **(إسماعيل)** التي تتخذ هي الأخرى من الشخصية مادة للنص، فتقدم الذات الشاعرة قصيدة وصف تربط ماضي الشخصية بحاضرها عبر ذاكرة حية تغوص في سفر الطفولة لتعقد مقارنة بين الزمنيين:

لأنه غزير الطفولة
وله قلب سريع العطب
وروح مفتونة بالذوبان
مثل وقدة سيجارة
ويعرف جيداً أن الكلام مضرّ بالصحة
لذا أقفرت في شوارع وجهه "صنعاء"
وامتنع عن التدخين
والقات
والأصدقاء.(١)

يشتغل الفاعل الوصفي في بداية هذا النص في منطقة الذاكرة في مسعى منه ـ كما أشرنا في تقديمنا للنص ـ لربط ماضي الشخصية بكل ما تحمله من ذكريات الطفولة الآسرة والسعيدة، بحاضر الشخصية المتأزمة حد الاحتجاج الذي يأتي مؤسلبا وغير فعّال تاركا الذات المسرودة في النص من دون أي حلّ لأزمتها الخانقة.

تشتغل الذاكرة في رصد الكريات الغزيرة التي تكتفي الذات الشاعرة المتلبسة هنا ثوب سارد مشارك يقدم النص على وفق ما يعرف بـ (الرؤية مع)، بالإيماءة والتلميح لها، كون السرد هنا يعمل بأقصى حالات التكثيف، لصغر المساحة الممنوحة له من قبل الشعر الذي لا يسمح بتمادي الأخير على حسابه، تاركاً للقارئ مهمة تأويل هذه الذكريات واستنطاقها قرائيا، بعدها يترك مساحة النص للفاعل الوصفي ليلتقط صوراً شعورية ـ إذا صح التعبير ـ **(وله قلب سريع العطب، وروح مفتونة بالذوبان مثل وقدة سيجارة، ويعرف جيداً أن الكلام مضرّ بالصحة)**، وأخرى حسية **(لذا أقفرت في شوارع وجهه "صنعاء"وامتنع عن التدخين والقات والأصدقاء)**، لتخلق الذات الشاعرة بذلك فضاء من الحزن المفضي إلى احتجاج صامت وانهزامي لا يؤدي إلا إلى مزيد من السوداوية والمأساة.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ١٤٨.

المبحث الرابع

قصيدة المفارقة

تتمتع قصيدة المفارقة، بحضور قوي وفعال في مساحة القصيدة المركزة، ذلك أن بنيتها التركيبية تتناسب وتنسجم مع الشكل أو الهيكل العام لنمط هذه القصيدة، فضلاً عن الفضاء المشترك الذي يحوي هاتين القصيدتين، إذ تعد "المفارقة بتنويعاتها المتعددة، إحدى أهم التقانات التي تعتمدها القصيدة المركزة ومن أكثرها حركة وادهاشاً وتفنناً في استثمار العلاقة التجانسية بين سواد الكتابة وبياض الورقة، وما يتمخض عنها من تجليات طباعية تشتغل على تسخير كل الممكنات الشكلية والسيميائية المتاحة للوصول بلحظة المفارقة إلى أعلى درجات شعريتها [١].

تمتلك القصيدة العربية الحديثة، كثيراً من الغنى التشكيلي والدلالي، كما تمتلك تنوعاً وتنميطاً كبيرين، ولعل قصيدة المفارقة، تكون أنموذجاً واقعياً على هذا الغنى والتنوع، فهي" ضرب من الشعر المركز الذي يعتمد على التناقض اللغوي للتعبير عن طرفين متناقضين في آن واحد"[٢]. لذا تعد بنية (التناقض)، المرتكز الرئيس الذي تقوم عليه قصيدة المفارقة، فضلاً عن إمكانات التركيز والتكثيف والادهاش الشعري أو الخطف السريع لذهن المتلقي الذي يفترض به إدراك أسلوب التناقض ليعلم أنه أمام قصيدة مفارقة شعرية، بمعنى ان القارئ في مثل هذه النصوص، يمارس لعبة مع النص للوصول إلى مبتغاه، إذ لا تكشف اللعبة النصية خيوطها "الا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثل البؤرة التي تشع شعرية على فضاء القصيدة بأكمله" [٣].

لا يقتصر حضور عنصر المفارقة على طراز هذه القصيدة الفلمية حسب، إذ تبدو المفارقة دائمة الحضور والتفعيل في عموم متون النصوص الشعرية وغير الشعرية وذلك بوصفها دعامة أساسية في إقامة شعرية النص. وخلق حالة الادهاش والانبهار الشعري لدى المتلقي، لان بنية المفارقة في حد ذاتها، بنية مراوغة / احتمالية / جمالية، تدعو القارئ إلى التأمل والتفكير فيها ومن ثم الوصول إلى اللذة الشعرية المطلوب انجازها من جانب، أما الجانب الآخر فإن المفارقة في طبيعة تشكيلها وتركيبها لا تأتي من نسق واحد أو شكل واحد، فهي متعددة الأنواع وبمستويات مختلفة، إلا أن شكل المفارقة المتوقع حضوره في هذا التجنيس الشعري،

---

(١) اشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل، د. محمد صابر عبيد: ١٤٩.

(٢) القصيدة المركزة ووحدة التشكيل ـ ديانة فذية في شعر الستينات في العراق، على صليبي المرسومي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة تكريت، ٢٠٠٤: ٧٤.

(٣) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد: ٦٧.

ينتمي إلى شكل (المفارقة التصويرية)[1]. لأن القاسم المشترك الذي يجمع انماط القصائد في هذا الفصل، هو التركيب الكامراتي أو البيئية الفلمية الموحدة لهذا الشكل، فالمفارقة هنا تحديداً لابد أن تكون من النوع الذي يوازي أسلوب المونتاج القائم على التناقض ليتم المزج الفني بين تقنيات السينما والبنى الشعرية للخروج بالتجنيس المطلوب، لكن يشترط في هذه (المفارقة التصويرية) لكي تؤدي دور أو وظيفة المونتاج القائم على التناقض بنجاح ؛ أن تحتوي "كل طرف من طرفيها على صورة مرئية بالإضافة إلى عنصر الصوت [...]، ومن ثم يجب ألا تكون المفارقة التصويرية، مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية ؛ وإنما لابد أن يوضع الطرق الأول من المفارقة مكتملاً بكل عناصره ومقوماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً، وبهذا المسلك يتأتى للشاعر، استخدام هذا النمط من المونتاج كما يستخدمه المخرج السينمائي الذي يعتمد الجمع بين الصور المرئية والصور السمعية المتناقضة ثم يرتبها بطريقة منتقاة"[2]

تتجلى المفارقة الشعرية في قصيدة (تشويش) التي يعتمد الشاعر فيها على خلق المتناقضات على وفق إيقاع شعري متميز يعتمد إقامة التقابل بين المتماثل والمتناقض في وقت واحد وهو ما سيتضح في التحليل تباعاً:

مسح بكلتي عينيه
غبار الملح العالق
فوق قناة الارض
أدار الموجه
فانسكب التشويش
فرك أصابعه:
في زر مؤشر ضوضاء التعتيم
رأى طيراً ـ حلماً
أوقف في نقطة تفتيش
راح ينقب
في غاية صوت امرأة
نتفوا عن جنح حمامتها الريش
أدار الموجة
صاح مذيع الانباء

---

(١) ادوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر: ٦٥.
(٢) م. ن: ٦٥-٦٦.

يعيش
هذا التشويش[1]

تنتمي قصيدة (تشويش) لعبدالرزاق الربيعي إلى نسق قصيدة المفارقة، وبالرغم من احتوائها على منظومات بنائية، تؤهلها لأن تندسق في تصنيف تجنيسي آخر، إذ هي قريبة جداً من شكل قصيدة الحكاية، لأنها تتضمن حكاية مسرودة من قبل الراوي / الشاعر بضمير الغائب، تحكي قصة رجل محبط يعاني أزمة جاءت نتيجة لشعوره بالمحاصرة بسبب الإعلام الموجه المؤدلج الممارس ضده، بوصفه إنساناً ثائراً يتوق إلى نيل الحرية والانفلات من قيود السلطة وممارساتها التعسفية في مغادرة حقوقه الإنسانية والتعبير عن آرائه بحرية، فهو يعاني قلق الأصوات المخنوقة وفوبيا التعميم والتغييب، فالقصيدة تفيض برائحة المدلول السياسي الذي يبدو مهيمناً على مسار المعنى العام للنص، لأنه يطرح وبجرأة موضوعة الاعلام الحكومي المخادع ويفضح الأبواق الاعلامية المهرجة التي تنتهج النفاق والمداهنة في تعاملها مع (السلطة)، تحقيقاً لمصالحها الشخصية.

تم وضع قصيدة (تشويش) ضمن معيارية قصيدة المفارقة وذلك بناءً على محورية عنصر المفارقة فيها، إذ تلعب المفارقة دوراً حاسماً في ادراك معنى النص، واستيعاب دلالته السياسية، بحيث لو جردنا هذا النص من المفارقة القابعة في نهايته، لتحول إلى مجرد وصف سردي عادي، يفتقر إلى تشكيل دلالة كلية له، فضلاً عن فقدانه لميزته الشعرية التي ستتحرر مع نهايته، ومن ثم فإن هذا النص يفي بمواصفات قصيدة المفارقة التي تم تحديدها في بداية المبحث.

يمكن تقسيم القصيدة على ثلاثة مشاهد أو مقاطع متسلسلة ومترابطة، بحيث يكون الفصل بينها من خلال جملة شعرية (أدار الموجة) توحي بانتقال سمع الشخصية المحورية من قناة اذاعية إلى أخرى، أو من قناة يمارس عليها تشويشاً متعمداً، كونها قناة إعلامية ذات مصداقية في طرح الحقائق وتعرية مظاهر الفساد كلها، إلى قناة أخرى (متناقضة) مع الأولى، تمارس إعلاماً مخادعاً، فهي ليست إلا أداة مأجورة، تعمل على هوى السلطة فيها أشبه بدعاية حكومية، توهم المتلقي بعبارات التبجيل والتعظيم والتجميل، فالتناقض هو محور البناء الشعري الذي يقوم في هذا النص لذا يمكن منتجة أو استثمار المونتاج الذي يقوم على التناقض في تحليل هذه القصيدة.

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٨٣.

يبدأ الراوي / الشاعر في المقطع الاول بتحديد الشخصية التي سيتعامل معها النص الشعري، وبالإعلان عن الفعل الذي ستقوم به، (المعاينة السمعية) بلغة شعرية تميل إلى استخدام الاستعارات والمجازات على وفق مستوى بلاغي طاغ في النص.

مسح بكلني عينيه
غبار الملح العالق
فوق قناة الأرض
أدار الموجة
فانسكب التشويش

يتضمن هذا المشهد، تحديد الفضاء الشعري للنص، وهو فضاء رحب ومتحول في آن واحد، إذ جعل الشاعر توصيفاً (للقناة الاذاعية) أنها مفتوحة على أرجاء الأرض كافة، وفي ذلك إشارة إلى عالمية (الأزمة) التي يعاني منها (الشاعر = الشخصية) بالرغم من خصوصيتها المحلية، المكانية، كما أن في استطاعة الشخصية الانتقال والتحول من فضاء مسموع إلى آخر عن طريق القنوات التي توصف هنا بأنها مكان موجي يتسم بالانفتاح على غيره من الأماكن، كما يداهم الشاعر في هذا المقطع، قارئة بسلوك السلطة المرضي، الذي يقوم عن التعميم والحجب لكل ما هو قادم اعلامياً من خارج الحدود، وفيه إشارة واضحة إلى ضعف السلطة وخوفها فضلاً عن ادراكها لخطورة الاعلام المضاد (فانسكب التشويش).

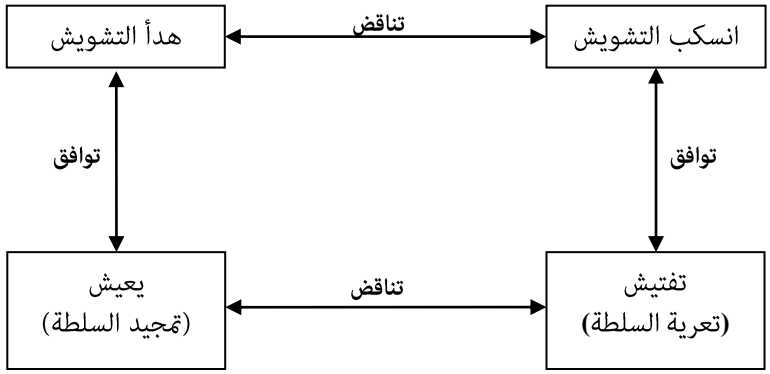
أما المشهد الثاني، الذي يحتل المساحة الأكبر، فإن الشاعر يخصصه، لرصد ممارسات السلطة الظالمة، وتعريتها وفضحها، فيلجأ لتحقيق ذلك إلى رمزين الأول هو رمز الطير الذي يوقف في نقطة للتفتيش وهو اشارة واضحة إلى انعدام الحرية واستعباد الإنسان، أما الثاني فهو رمز صوت المرأة، وفيه علامة واضحة على الاستغاثة وطلب النجدة بعد أن استباحت السلطة عذريتها، بمعنى التدليل من خلال هذا الفعل الشنيع، على مدى قسوة وبشاعة وهمجية تلك السلطة".

فرك أصابعه:
في زر مؤشر ضوضاء التعتيم
رأى طيراً ـ حلماً
أوقف في نقطة تفتيش
راح ينقب
في غاية صوت امرأة
نتفوا عن جنح حمامتها الريش.

أما المشهد الثالث الذي يبدو قصيراً في مساحته النصية، قياساً بالمشهدين الآخرين، إلا أنه يحمل بؤرة النص ودلالته العميقة، ففيه يشكل الشاعر مفارقته التي أرادها منذ بداية النص، فضلاً عن فضح أصوات المهرجين من الإعلام الحكومي الموالي للسلطة أو الذي يعمل على تقديم صورة مزيفة عن الواقع الأليم ليصل إلى أعلى درجات النفاق والمداهنة.

أدار الموجة
صاح مذيع الانبار
يعيش
هدأ التشويش

تبدو المفارقة في هذه القصيدة، مركبة من أربعة أطراف، كل طرفين فيها تجمعهما مع الطرفين الآخرين علاقة توافق وعلاقة تناقض، فالجزء الأول من هذه المفارقة، يتكون من التناقض اللغوي والدلالي ـ بحسب سياق النص ـ بين (انسكب التشويش) و (هدأ التشويش)، والتناقض بينهما واضح جداً، إلا أنه وحده لا يكفي لإقامة المفارقة التي يجب ان تكون حاضرة بكل اطرافها، أما الجزء الثاني، فانه يتركب من تناقض ـ حسب مقتضى النص ـ بين لفظني (تفتيش) بوصفها كلمة دالة على ممارسات السلطة التعسفية بأشكالها المختلفة، وكلمة (يعيش) بوصفها كلمة دالة عن كل عبارات التمجيد والتعليم والمداهنة والمجاملة للسلطة. وعليه فان المفارقة الكلية تتشكل على وفق محورين دلاليين، الأول: إن التشويش سيفعل في حالة تفعيل (تفتيش) لأنه سيعمل على كتم الحقيقة وإضاعتها وضمان عدم وصولها إلى الرأي العام، اما الثاني: إن التشويش سيعطل في حالة تفعيل (يعيش) لأن السلطة تريد أن يتحول مواطنها إلى مجرد آلة ناطقة لا تلفظ الا بما يمتدح السلطة ويمجدها. لذا من الممكن تصور طبيعة علاقات هذه المفارقة على وفق التخطيط الآتي:



بعد أن قدم لنا عبدالرزاق الربيعي مفارقته السياسية في قصيدة تشويش، ينتقل إلى تقديم مفارقته الوجدانية مع قصيدة (لو...) التي تدعو القارئ مع عنوانها إلى ملء فجوة النص:

لو أنزلنا
هذا القمر الأبيض
من شرفته
وتلونا
ما يتيسر
من آيات القلب
على مسمعه
قبلناه من الأهداب وأجلسناه
على كرسي الموج العالي
لرأينا العالم أبهى
لكن حين هممنا...
أجفل مرتعش الأوصال
ومضى...
ليعود الينا
مكسوراً
في اليوم التالي[1]

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية: ٤٦٣.

يقدم الشاعر عبدالرزاق الربيعي في هذا النص الشعري الحداثي، مشروعاً تجريبياً في تشكيله محاولاً كسر البنيات المألوفة في تشكيل نسق القصيدة المركزة، إذ يلجأ الشاعر إلى تقنية (الحلم / التمني) في محاولة تصوير قصيدة (سريالية) ـ إذا جاز لنا التعبير ـ فالقارئ يجد صعوبة بالغة في جمع ملامح الموصوف الشعري، المحكي عنه داخل النص، والمشار إليه سيميائياً من خلال دال (القمر)، ومن ثم يضع القارئ في متاهة تأويل لا متناهية في سبيل تحديد مدلول واحدٍ أو أكثر لدال (القمر).

يعمد الشاعر في هذا النص، أولاً إلى الاستنطاق الجماعي للجمل الشعرية، وذلك من خلال (ضمير) المتكلم (نا) المتكلمين، وهي سمة طاغية في النص، تحمل إشارة مضمنة من المؤلف ويقصد به منها التأكيد على الحاجة إلى تغييب الفردانية والذاتية والتأكيد على (الهم) الجماعي المتجسد داخل المتن الشعري، لذا فإن الشاعر ـ يُقدِم على تنظيم حركية مؤجلة غير مفعلة مع زمن الكتابة لهذا النص، ذلك من خلال البذيات اللغوية المركزية والثانوية، (لو.. انزلنا ـ تلونا ـ قبلنا ـ أجلسنا ـ رأينا)، فالقصيدة محتشدة بالمشاهد الحركية التي تزيد من فعلانية النص، وكأن النص شريط سينمائي متنوع، يعتمد وضع اللقطات (المتمناة) تحقيقها للموصوف، ومن ثم ترتيبها في مونتاج، مترابط اقرب ما يكون إلى تخيل افتراضي، يجعل من (القمر)، يتمركز وسط كل لقطة بوضعية وكيفية معينة، إذ ينهض النص على أربع لقطات رئيسة، ينتجها الشاعر بصورة سرد تشكيلي، بحيث أن القارئ اثناء قراءته للقصيدة، كأنه يمر على أربع لوحات مختلفة لكنها تحكي عن شخصية واحدة (القمر) وقصة واحدة، فالقمر قابع في شرفته يريد صوت الشاعر الجماعي إنزاله من عليائه، ومن ثم قراءة وتلاوة آيات التجبيل وعبارات التقدير والثناء والتمجيد، وللوصول إلى حالة تقبيله من الأهداب وأخيراً ـ اجلاسه على العرش، كما تبدو هذه اللقطات متناثرة مشحونة بمخيلة غرائبية تعمل على تغريب النص والقارئ معاً.

يسند هذه اللقطات الأربع، مشهد ختامي، يعكس معه حالة الانكسار والألم العميق التي وصل إليها (القمر)، مما يخلق مخالفة لتوقع القارئ، فبعد هذا التوصيف الرفيع للموصوف، نفاجئ بإرتعاشته وانكساره، وهو علامة على خيبة أمل الشاعر ووصوله إلى حالة يأس مستعصية، فالمشهد الختامي من هذا يشكل بؤرة المفارقة التصويرية في هذا النص، فالتناقض لا يقوم هنا بين المفردات، لكنه تناقض، داخلي يرتبط بالموصوف نفسه (القمر)، أو بذاتية الشاعر، فالمفارقة هنا هي مفارقة تصورية لحالة نصية متناقضة.

لكن حين هممنا
أجفل مرتعش الأوصال
ومضى....

ليعود الينا
مكسوراً
في اليوم التالي

إن استنتاج مدلول (القمر) ضمن سياق هذا النص، يبدو عصباً على التشكيل، وذلك لانفتاحه على أكثر من مستوى دلالي، إذ يحتمل أن (القمر) إشارة إلى موصوف يحمل صفة قدسية، ربما يكون (الشعر) هو المقصود، لأن الشعر في نظر الشعراء مقدس وثمين، وربما يكون (القمر) حالة التوهج المفقودة لدى الشاعر، وربما يكون القمر الوطن الضائع للشاعر، وربما يكون القمر معشوقة غائبة لا يستطيع الشاعر وصالها.

تأتي قصيدة (ألعاب نارية) بوصفها نموذجاً ثالثاً لقصيدة (المفارقة) التي تظهر هنا بصورة مقارنة موضوعية لقيمتين مختلفتين (الحب ـ الحرب)، إذ يبدأ التدفق الشعري بقوله:

الصعادات التي صعدت
إلى أقصى سماوات البهجة
في أعياد الحب
وسط تصفيق الأعين
ذكرتَني....
بسماوات الموت
عندما نزلت النازلة
في قلوب الأمهات
في أعياد الحرب (١)

يقدم الشاعر عبد الرزاق الربيعي قصيدة (العاب نارية) في صورة مقارنة متخيلة في ذهنية الشاعر، جمع فيها مكانين بعيدين ومختلفين ثقافياً ومتباينين زمنياً، فقد اختار ـ بحسب رؤيته ـ فعلاً مشتركاً من حيث الشكل بين المكانين، لكن يختلف في المضمون والمعنى، لأنه فعل ذو حدين، بحسب طريقة الاستعمال، وهو فعل اطلاق الألعاب النارية في أسماء أو ما يعادلها في التصوير الخارجي ويختلف عنها في القصد وهو اطلاق القنابل وغيرها..... وربما يبدو هذا الامر للقارئ العادي أمراً

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية:

طبيعياً إلا أن احساس الشاعر ورؤيته ترى فيه بعداً شعرياً ودلالياً عميقاً يصلح لأن يجسد فنياً.

يقيم الشاعر نصه (ألعاب نارية) بواسطة جملة شعرية مركزية (ذكرتَّني) وهي تشطر القصيدة على نصفين متوازيين ومتساويين في المساحة والدلالة، يقوم المقطع الأول على القول الشعري الحاضر من خلال فعل المشاهدة المباشر والحضور الحقيقي لكرنفال (الحب) في المنفى، إذ يبدو ان الشاعر قد حضر حفلاً أو كرنفالاً لعيد الحب، هذا الحضور وما رافقه من العاب نارية، ذكرته أو جعلته يستحضر صورة الماضي القريب في بلده (العراق)، إذ كانت السماء تتوهج أيضاً لكن ليس احتفالاً بالحب بل خوضاً للحرب وهو ما شكل المقطع الثاني لهذا النص.

يوقع الشاعر في هذا النص، قارئه في مفارقة زمكانية / نصية من خلال إقامة منظومة (التناقض) بين الحالتين، وذلك من خلال آلية وجملة الاستذكار (ذكرتني) فالمشهد الاحتفالي البانورامي الذي يعيشه الشاعر / الآن هو زمن الحب المرتبط حصوله في المكان / المنفى، لقد أحالته ذاكرته، بتأثير هذا المكان والزمان، إلى استرجاع حالة مفارقة للحالة الآنية، فالشاعر يستذكر زمناً ماضياً ارتبط بممارسات السلطة عندما كان في العراق، ألا هو صورة الموت في زمن الحرب، وقد استثمر العلامة الايقونية القائمة على التماثل والتشابه، لإجراء المقارنة / المفارقة بين المشهدين المتوازيين المفارقين، إذ يمكن منتجة كليهما عن طريق استثمار الفضاء المشترك بينهما، على وفق اليه المونتاج المتوازي، فاطلاق الألعاب النارية في منفى الشاعر، يقابله إطلاق النار والقنابل في موطنه، فالمفارقة المشكلة هنا هي مفارقة زمكانية، موضوعية (موضوعة الحب / موضوعة الحرب) وكذلك مفارقة في الرؤية، وقد بنيت هذه المفارقة على صعيد النص من خلال تناقضات لسانية مهيمنة، يمكن التأثير عليها في ضوء موازنة نصية وهي (الحب ـ الحرب / البهجة ـ الموت التصفيق ـ النازلة).

يختار عبدالرزاق الربيعي رؤية مفارقة أخرى في قصيدة (امتلاء) ليجسد من خلالها مفارقة ذاتية محضرة، تتشكل وفق أسلوب تكراري، وتنظيم شعري تراكمي، وإقامة لثنائية (الخلو والامتلاء):

شيئاً
فشيئاً
أقلل من الاخرين
لامتلئ بالوحدة
وعندما أجلس وحدي
يكثرون

لذك
تروني وحيداً
مليئاً
بالآخرين[1]

يمتلك هذا النص خصوصية في طبيعة تركيبه وتشكيله، فهو نص يقوم على تكرار الدال والمدلول معاً من خلال ثلاثة مقاطع تشترك معاً في بنائه، بمعنى أن الشاعر عمد إلى تكرار تداول المفردات تأكيداً منه على ثنائية (الفراغ ـ الامتلاء) أو (الوحدة ـ الاجتماع)، الامر الذي يبدو معه وكأن كل مقطع يعيد بناء نفسه على وفق آلية لغوية جديدة لكن داخل المعنى الواحد نفسه كما يمتلك النص خصوصية شخصية، إذ تبدو عائدية الصوت الشعري واضحة، فهي تعود إلى الشاعر نفسه، الذي وظّف ضمير المتكلم للإحاطة بما يجول في نفسه من شعور متناقض بالوحدة أو الاندماج، وقد كان الشاعر ذكياً في ترتيب الجمل الشعرية، بحيث خلخل توقع القارئ في التباس أو ازدواجية المحاورة التي يقيمها الشاعر مع المتحاورين (الأصدقاء) الآخرين، كما يضم النص خصوصية زمنية، إذ يبدو الزمن واضحاً متسلسلاً يغلب عليه طابع التدريج (شيئاً فشيئاً). فالإحساس بالامتلاء / الخلو، يتصاعد عبر منهجية منظمة للوصول إلى اللحظة النفسية الشعرية المطلوب نقل تأثيرها إلى الاخرين، فالخطاب الشعري في هذا النص، خطاب أنوي بدرجة كبيرة نابع من تجربة حقيقة ربما يكون الشاعر قد عاشها أو خبرها ليخرج منها بهذه الثنائية المتناقضة.

شيئاً
فشيئاً
أقلل من الاخرين
لأمتلى بالوحدة
وعندما أجلس وحدي
يكثرون

يبدو تبادل دلالات المفرادت المتناقضة لغوياً في هذين المقطعين، إذ يقيم الشاعر تبادلاً لغوياً تفصيلياً بين (اقلل ـ لامتلئ) (الاخرين ـ الوحدة) وكذلك (وحدي ـ يكثرون).

في المقطع الثالث: وتتغير آلية العرض الشعري من خلال عبارة (تروني) من المتلقي المكلف برسم الصورة المقروءة أو المسموعة الخارجية إلى العرض المباشر

---

(١) كواكب المجموعة الشخصية:

المعتمد على الصورة المرئية والآلية وإذ يتحول الصوت الشعري باتجاه ضمير المخاطب / الحاضر.

لذلك
تروني
مليئاً
بالآخرين

ان المفارقة التي يقيمها الشاعر هنا هي مفارقة عنقودية / متشظية وهي موزعة على مفاصل النص جميعها، إذ يبدأ الشاعر تدريجياً، بإبراز التناقض اللغوي المكرر، ليصل بها إلى مفارقة سلوكية / نفسية، فالشاعر وحيد وممتلئ اجتماعياً في آن واحد.

إن البنية الفلمية للقصيدة المركزة بنماذجها الأربعة (قصيدة اللقطة السينمائية) و(قصيدة الومضة) و(قصيدة الوصف) و(قصيدة المفارقة)، تفيد في تشكيلها الشعري فائدة قصوى من تقانات التعبير والتشكيل السينمائي، فآليات صناعة الفلم السينمائي تعتمد في الكثير من مفاصلها على تقانة اللقطة والومضة والوصف الكامراتي وشعرية المفارقة.

وقد سعى الشاعر عبدالرزاق الربيعي في بناء قصيدته المركزة على توظيف هذه التقانات السينمائية، من أجل دعم فعالية التركيز في قصيدته وتخليصها من أية زيادات لفظية أو صورية محتملة، وهي بلا شك من أبرز مظاهر التشكيل والتعبير والتصوير لقصديته المركزة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولاً: المصادر

ـ كواكب المجموعة الشخصية، عبد الرزاق الربيعي، مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤.

ثانيا: المراجع

ـ **أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)**، تأليف: ت. ي. بتر، ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

ـ **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٦، القاهرة، ١٩٧٦.

ـ **أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر**، على حوم، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٠.

ـ **أسلوبية السؤال: رؤية في التنظير البلاغي**، عيد بلبع، دار الوفاء، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

ـ **اشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل تجربة في القراءة الجمالية**، د. محمد صابر عبيد، طبع في دمشق بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ط١، ٢٠٠٧،.

ـ **أقنعة النص**، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

ـ **بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية)**، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ١٩٩٣.

ـ **بنية القصيدة العربية الحديثة**، د. خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ٢٠٠٣.

ـ **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، د. علي الشرع، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

ـ **بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة**، فيصل صالح الشيخ إبراهيم القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان ـ الأردن، ط ١، ٢٠٠٦.

ـ **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، د. ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت،٢٠٠١.

ـ **بنية اللغة الشعرية**، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

ـ **بلاغة القص: مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري**، نخبة من النقاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ـ سوريا، ط١، ٢٠١١.

- **تأويل النص الشعري**، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي، ط١، إربد - الأردن، ٢٠٠٩.
- **تطور الشعر العراقي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج**، علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٥.
- **التفسير النفسي للأدب**، د. عز الدين إسماعيل، دار المعرف، القاهرة، ١٩٦٣.
- **ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية**، عبدالله الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣.
- **جدلية الخفاء والتجلّي**، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- **جمالية قصيدة النثر**، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مكتبة نيزيه، باريس، ١٩٧٨.
- **الخيال مفهوماته ووظائفه**، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، جيرار جينيت، ترجمة: مجموعة من النقاد في المشروع القومي للترجمة: ط٢، ١٩٩٧.
- **دراسة الأدب العربي**، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
- **دراسة في لغة الشعر**، د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩.
- **الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢.
- **دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العرقي المعاصر**، محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.
- **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك البياتي"**، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- **الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة**، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة ١٩٧٠.
- **زمن الشعر**، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- **رؤيا الحداثة الشعرية: نحو قصيدة عربية جديدة**، د. محمد صابر عبيد، أمانة عمان الكبرى، الأردن،ط١، ٢٠٠٥.
- **شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع عز الدين المناصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠.
- **الشعر والتأمل**، روستريفور هاملتون، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- **شعرنا الحديث إلى أين؟**، د. غالي شكري، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.

- **الشعرية**، تزتيفان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- **شعرية الحجب في خطاب الجسد**، د. محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٨.
- **شعرية السرد في شعر احمد مطر: دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات**، د. عبد الكريم السعيدي، دار السياب - لندن ودار اليقظة الفكرية - سوريا، ط١، ٢٠٠٨.
- **شعرية طائر الضوء: جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله (قراءة ومنتخبات)**، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
- **الشمس والعنقاء - دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق -**، خلدون الشمعة، دمشق، ١٩٧٤.
- **السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية**، د. محمد صابر عبيد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٩.
- **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم: عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- **صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة**، ر. أ. سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، د. جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- **الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
- **العلامة الشعرية، بحث في تقانات القصيدة الجديدة**، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠.
- **عيار الشعر**، ابن طباطبا محمد بن احمد العلوي، تحقيق وتعليق: د. طه الهاجري ود. زغلول سلام، القاهرة، ١٩٥٦.
- **فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل: مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان**، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم محمد صابر عبيد، دار نينوى - سوريا، ٢٠١٠.
- **فن السينما**: رودولف آرنهيم، ترجمة: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (د. ت).
- **فن القصة**، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ١٩٧٩.

ـ **في نقد الشعر**، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٥.
ـ **القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب**، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، اربد ـ الأردن، ٢٠١٠.
ـ **القصيدة الرائية: اسئلة القيمة الشعرية قراءة في شعرية رعد فاضل**، محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ـ سوريا، ط١، ٢٠١١.
ـ **كتاب المتاهات والتلاشي**، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
ـ **مبادئ النقد الأدبي**، أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة، د.ت.
ـ **مدخل في نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً**، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
ـ **مرايا التخييل الشعري**، د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
ـ **مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
ـ **مزامير السومري**، مجموعة مؤلفين: مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٠.
ـ **مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان ـ بيروت، ١٩٧٤.
ـ **مصطلحات الفن العربي السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد**، مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
ـ **المغامرة الجمالية للنص السير الذاتي**، د. محمد صابر عبيد، سلسلة مغامرات النص الإبداعي عالم الكتب الحديث، اربد ـ الأردن، ٢٠١١.
ـ **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة: دراسة في أثر اللسان السينمائي في القول الشعري**، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٩.
ـ **نظرية الأدب**، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.
ـ **النظرية الأدبية**، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة (١) القاهرة، ١٩٩٥.
ـ **ويكبيديا الموسوعة الحرّة**، الشابكة.

ثالثاً: الدوريات

- **تعقيبات وآراء**، عز الدين إسماعيل، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد العاشر، لسنة ١٩٧٤.
- **الشاعرية في تصور ابن طباطبا من خلال معيار الشعر**، عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل.
- **شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)**، صالح محمد حسن أرديني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٠، العدد ٤، ٢٠١١.
- **الصورة الشعرية**، د. مجيد عبد الحميد ناجي، مجلة الأقلام، العددان ٨، ٩، بغداد، ١٩٨٤.
- **الصورة في النقد الأوربي**، د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، السنة ١٧، دمشق، ١٩٧٩.
- **صالح أبو إصبع**، مجلة الثقافة العربية، العدد ٧، السنة ٥، ١٩٧٨: ١٩.
- **قصيدة النثر في سوريا في التسعينيات من القرن العشرين**، أحمد زياد محبك، ملخصات بحوث التجربة الشعرية السورية الحديثة: واقع وآفاق، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، ٢٠٠٢.
- **المكان في الرواية العربية**، مجلة الآداب، بيروت ـ لبنان، العدد ٢ ـ ٣، لسنة ١٩٨٠.
- **لسان السينما وعدسة اللغة**، محمد صابر عبيد، مجلد الرافد، الشارقة، العدد ٨٠، ٢٠٠٤.
- **نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي**، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد ٢، ١٩٨٧.

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

- **أسلوب الاستفهام في شعر السياب**، هاني صبري، رسالة ماجستير، بإشراف د. طالب عبد الرحمن، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٨٩.
- **الحوار في القصة القصيرة (١٩٦٨ ـ ١٩٨٠) دراسة فنية**، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراه بإشراف د. فائق احمد مصطفى، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٥.
- **جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ (المسرح، الرسم، القصة، السينما)**، فاتن عبد الجبار الحياني، رسالة ماجستير، بإشراف أ. د. محمد صابر عبيد، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ١٩٩٩.
- **القصيدة المركزة ووحدة التشكيل: دراسة في شعر الستينيات في العراق، علي صليبي المرسومي، رسالة ماجستير، بإشراف أ. م. د. شذى زاهد محمد، كلية التربية، جامعة تكريت، ٢٠٠٤.**