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.