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