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.