عبد الرحمن مجيد الربيعي
الرجل والقصيدة

د. فيصل صالح القصيري
معهد الفنون الجميلة / نينوى

الشعر هذا الكائن السحري العجيب الباعث على الدهشة والرعشة والصدمة استطاع أن يجذب بقوة الروائي والقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي إلى فضائه، والى غاباته وحرائقه والى بحاره وأمطاره وشموسه، فكتب في مجال قصيدة النثر للحب والمستحيل، وامرأة لكل الأعوام، وشهريار يبحر، وملامح من الوجه المسافر، وعلامات على خارطة القلب، وأسئلة العاشق ومجاميع أخرى، وكانت المرأة والحب والوجد من ابرز القضايا التي زخرت بها مدونته الشعرية.

وعبد الرحمن الربيعي لا يكفّ عن كتابة الشعر بالرغم من اهتماماته الأخرى في الرواية والقصة والنقد والفن التشكيلي والسيرة الذاتية، والشعر عنده يحتل موقع الصدارة، ويمثل نزيفا وجدانيا دافقاً ينبع من أكثر المناطق احتفاء بالحب والجمال والحياة... من القلب والروح والذاكرة.

والربيعي الشاعر حاضر في الربيعي القاص والروائي، بمعنى انه يشعرن سرده عبر أناقة المفردات وشفافية الصور وحساسية التعبير وجمالية التشكيل، والقارئ لإعماله السردية (قصص وروايات) يكتشف ((أن الشعر يواصل الحضور فيها من خلال ما يضفيه على النسيج الحكائي ولغة الخطاب السردي من علامات شعرية، تحول القصص القصيرة إلى قصائد نثرية وكذلك الروايات بعد أن تتداخل التخوم بين السردي والشعري))[1].

ونحنا هنا لسنا معنيين بالحديث عن التداخل والامتزاج بين الشعر والسرد، وإنما نريد الإشارة إلى أن الربيعي يعيش حياته بطريقة شعرية، ويكتب بلغة شعرية سواء أكان ما يكتبه شعرا أم نثرا.

اتجه الربيعي إلى كتابة الشعر في مرحلة مبكرة من حياته، إذ وجد فيه ((خيط نجاة ومتنفسا جميلا في بيداء العمر الضاربة في الخوف والوحشة))[٢]، واستطاع أن ينشر قصائده في الصحف والمجلات العراقية والعربية في مطلع الستينيات حيث كانت تجربة قصيدة النثر تحاول تأكيد حضورها الفاعل، وتكريس قوانين أسلوبيتها الشعرية بعناد وإصرار كبيرين على تجاوز مرحلة قصيدة التفعيلة التي وصلت إلى طريق مسدود بحسب تعبير البعض من شعراء قصيدة النثر.

والربيعي الذي نشر نماذج كثيرة من نصوصه الشعرية التي تندرج في إطار مصطلح "قصيدة النثر" في مجلات على قدر كبير من الأهمية والانتشار كمجلة "شعر" ليوسف الخال وغيرها، يعد في رأيي مسهما إسهاما فاعلا في هذا التحول في شكل القصيدة التي أصبحت أكثر حداثة من الإشكال الشعرية التي سبقتها.

وأسلوبية التعبير الشعري عند الربيعي تتبع من وعي عميق بتحولات النص الشعري الحديث، وتمثل استجابة لشروط عملية التلقي المفتوحة على آفاق جمالية ورؤيوية جديدة هو يدرك تفاصيلها جيدا.

وقصائد الشاعر / السارد تكشف عن هذه الخصوصية في التعبير بما تحفل به من علامات شعرية لافتة، ويمكن القول إن كل قصيدة كتبها الربيعي تنطوي على تجربة ما تكون في الغالب تجربة حب، وتمثل على نحو ما دراما حياة عاشها، وكابد تفاصيلها، وحولها إلى شعر مسكون بحرارة التجربة وعنفوان اللغة وإيقاع الروح.

تستند آلة التعبير الشعري عند الربيعي على فعالية اللغة الشعرية وحساسيتها، إذ ((كان الاشتغال على لغة الشعر التجلي الأبرز للحداثة الشعرية العربية، فصارت القصيدة بنية لغوية واحدة مجددة في اللفظ والعبارة وفي تراكيبهما وفي علائقهما مع عناصر الشعر والشعرية الأخرى، في فيض الدلالات الناجمة مما هو أدخل في جماع العلامات والرموز والطقوس والشعائر))[٣]، وقد أفاد منها الربيعي كثيراً وطوّر تعبيره الشعري بالاعتماد على منجزاتها.

وربما أفاد الربيعي على نحو عميق وواضح في التعامل مع اللغة من فاعلية الانزياح، بوصفه الآلية الأسلوبية الأساس في شعرنة الكلام، ((إن الانزياح، إذ هو يقوم

على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك، وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته))[٤]، التي يبدو لنا أن الربيعي أدرك قيمتها جيداً واشتغل عليها بحساسية شعرية منتجة.

لعل ذلك هو الذي أسهم في ((خروج التعبير عن السائد والمتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيباً))[٥]، بحيث ضاعف من طاقته الشعرية ورسّخت أنموذج التعبير القائم على خصب التجربة من جهة، وقوة الآليات المستعملة في التعبير من جهة أخرى.

في هذا السياق وعى الربيعي أهمية الخيال بوصفه المحرّك الجوهري لحساسية الشعر، إذ ((الخيال هو ما يكون وسيطاً بين ثقافتين أو طرفين أو حدين أو أصل وفرع أو واقع ومحتمل))[٦]، يسهم في إحداث المناقلة الفنية بينهما ويصنع من ذلك كلاماً جديداً، يحيل على الواقع بنسبة معينة وينفتح على فضاء التخييل بنسبة اكبر.

ومن الأهمية بمكان الالتفات إلى العوامل الداخلة في صلب التشكيل، للكشف عن علائق الصورة بالوحدات الكلامية والحوافز (الوحدة القصصية أو السردية الأصغر) لتكون أساساً لتحليل صورة المكان، على أنه كناية أو استعارة أو مجاز مرسل[٧]، لإمكانية النظر في علاقة اللغة بالصورة، وعلاقتهما بالمجالات الإبداعية الأخرى، التي تظهر على نحو كبير في المرجعية السردية التي يشتغل عليها الربيعي.

إن الربيعي في هذا الإطار واستلهاماً لكل هذه المعطيات فإنه يشتغل شعرياً على ((أنسنة مفردات الوجود يمنحها ليست صفات الإنسانية فحسب، ولكنها تلك الصفات العميقة من حس واستجابة))[٨]، تتفق ورؤيته في الحياة والكتابة والإبداع.

وهكذا نجد الربيعي يشتغل على أسلوبية حرة في تشكيل فضائه الشعري، أسلوبية قائمة على استثمار طاقات التقانات الفنية الحديثة التي تثري النص الشعري، وتعمل مجتمعة على نحو جوهري توالدي في إنتاج شعرية القصيدة التي يكتبها.

ومن النصوص التي وقع اختيارنا عليها لإخضاعها للقراءة نص شعري بعنوان (أسئلة البعد الضرير) من مجموعة (علامات على خارطة القلب)[٩]، هذا النص –

القصيدة يتخذ من بنية التقطيع " المونتاج " أسلوبا، إذ يتألف معماره الفني من أربعة عشر مقطعا مرقماً ترقيماً متسلسلاً.

ولا شك في أن أسلوب الفصل الرقمي هذا ينهض على دلالة سيميائية عامة، تفترض حالا شعرية خاصة، تقوم على النمو والمضاعفة وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وأخر.

إذ أن المقطع رقم (١)، عادة ما يمثل استهلالا للمقاطع اللاحقة، وكل مقطع بعده يرتبط بما قبله، على الصعيد، الشكل – خطي، برقم ناقص، يرتبط بما بعده برقم زائد، وصولا إلى الرقم الأخير الذي يعد رقم الإقفال(١٠).

ولابد هنا من الكشف عن المغزى الشعري لفلسفة التقطيع الرقمي، عبر معاينة التحولات اللسانية والأسلوبية والصورية والإيقاعية والرمزية والتشكيلية التي تقدمها المقاطع المتلاحقة، تحت ضغط التلاحق الرقمي الحسابي المنتظم، مع مراعاة الفضاء الرياضي الذي يمكن أن تتركه الأرقام على الفضاء الشعري العام للقصيدة.

فضلا على الانتباه إلى أن كل قصيدة مقطعة تقطيعا رقميا لها تجربتها الخاصة، وقد ترتبط مع مثيلاتها الأخريات، بسمات مشتركة متأتية من الفضاء الحسابي للأرقام المتتابعة تتابعا آليا منتظما، لكنها تتغاير في اللحظة التي يتداخل فيها الفضاء الحسابي للأرقام مع الفضاء الشعري للتجربة.

والنص الشعري " أسئلة البعد الضرير " أنموذج متفرد للقصيدة المقطعية المرقمة التي يهيمن على مقاطعها مناخ شعوري واحد، وهي بالتالي تمثل تجربة شديدة الخصوصية والثراء.

والمقاطع من (١) إلى (١٤) مزودة بشبكة علاقات داخلية فاعلة تنهض بمهمة البث الشعري الذي يزداد توهجا وارتفاعا بتصاعد الرقم الحسابي للمقاطع.

يفتتح المقطع الأول الذي يعد استهلالا شعريا للمقاطع التي تليه بمحاولة أنا الشاعر بكل ما لديها من عناد وإصرار لكبح التشتت والضياع الذي أصاب أبجديتها، ومن ثم الرغبة في تشكيل الفضاء الروحي للتجربة :

للأبجدية المشتتة
أحاول أن استجمع لغة
أن ارسم مسارا
تخون الكلمات
يتباطأ الإيقاع
اجمع ما تناثر
أعيده إلى مشجبه
ارقد بغير سلام

ينطوي المقطع على حركية تنقل اللغة من حال التشتت والتشظي وعدم الفاعلية إلى بنية فنية يحكمها التماسك والاتساق، وتؤدي الأفعال المضارعة هذه الوظيفة "أحاول، استجمع، ارسم، تخون، يتباطأ، اجمع، أعيده، ارقد".

ويمكن ملاحظة أن الشاعر استعار من فن الرسم الفعل المضارع "ارسم" ومن فن الشعر مفردة "الإيقاع" لينتهي القول الشعري إلى فضاء يقوم على المزج بين عنصري التشكيل والتخييل.

من زاوية أخرى يمكن القول إن هذا المقطع الذي ينطوي على عدد من اللقطات الصورية التي قامت برصدها وخزنها عين الكاميرا الشعرية، يقفل بمفارقة تحمل الكثير من الألم والمرارة والعناء وثقل التجربة في هذا السياق.

فالفعل " ارقد " يتضمن في سياقه العام معنى الراحة بعد التعب والعناء ولكن بنية النفي في شبه الجملة " بغير سلام " تقوض هذه السعادة ونحولها إلى محض وهم لا تتحمله سوى لغة الشعر.

ومن اللافت لعين القراءة أن المقطع افتتح بالفعل الحركي الدال على التجريب الصريح "أحاول" وقفل بالفعل الدال على السكون وغياب الحركة "ارقد".

المقطع رقم (٢) يذهب إلى تكريس بنية الإخفاق عبر معرفة أنا الشاعر بعد جدوى النداء، مما يعني ضياعا لصوت الأنا بالموازاة مع ضياع أشياء أخرى خارج الذات

الشاعرة فـ "المدى يأخذه مده وسرابه" فيتحقق هنا التلاشي أو الغياب بدلا من الحضور والاتساع والانفتاح و"التثاؤب يأخذ الأفواه" فتكف عن لغة الكلام، وتلوذ بالصمت، والذات الشاعرة تكابد فعل القهر بعينه.

فكل شيء في جو هذه التجربة مهدد بالأخذ والفقدان أو التلاشي، كل شيء معرض للضياع أو المصادرة، وبالمقابل فان فعل المقاومة المتمثل بالصمت – النداء يغدو بلا محتوى، فتركن هذه الذات للاستسلام إلى درجة العزوف عن النية في التحرر من هيمنة الأخر – المؤنث، ولا يبقى في النهاية سوى السخرية والتهكم:

اعرف أن لا جدوى من النداء
المدى يأخذه معده وسرابه
التثاؤب يأخذ الأفواه
وأنت أخذتني
وليس لي النية في أن أستعيدني منك
اهنىء بي

أما لغة المقطع فهي لغة سردية مكثفة، وأما أسلوب البناء الفني للمقطع فهو أسلوب شعري – مونتاجي يتوافر على إيقاع التكرار وإيقاع النكرة، ومن الطريف أن هذا المقطع يمكن عدّهُ قصة قصيرة جدا تنهض على إيقاع الشعر، ويمكن معاينته بوصفه نصا شعريا يقوم على لغة السرد.

وفي المقطع (٣) تكبر دائرة الإخفاق في حياة الأنا الشاعرة، إذ تتعرض أشياء أخرى تخص هذه الأنا للتغييب والضياع "الحروف المتراصفة" و "الصلوات المهدورة"، ولنفي العلامات الدالة على التألق والأهمية "فلا ضوء ولا نياشين":

للحروف المتراصفة
للصلوات المهدورة
للعشق
لليقين

للخطف والبقاء
للانخطاف والتلألؤ
أكبو وصدري عامر
رغم إنهم قد أفرغوه
فلا ضوء ولا نياشين

إن صوفية اللغة هنا تحيل على الفضاء الصوفي لتجربة أنا الشاعر في هذا المقطع من خلال اتساق مجموعة من العلامات التي تنتمي إلى فضاء دلالي واحد "الحروف، الصلوات، العشق، اليقين، صدري عامر....."

أما في المقطع رقم (٤) فتحة إشارة صريحة إلى دراما اللقطة من خلال تكثيف لغة الحدث الانفعالية، وسلبية النعوت (الصفات)، واستقلال كل جملة عن سواها لتنفرد بتقديم جزء من الصور الكلية للمشهد الشعري :

زمن طارئ
انتفاضة خرقاء
فم ابكم
نشيد خاسر
وليل ثم ليل ثم ليل
ثم أنتِ – الانتظار

وتعمق سوداوية المشهد بنية التكرار، حيث تتكرر مفردة (ليل) ثلاث مرات في سطر واحد لتأكيد معنى غياب النور – الأمل، ويغلق المقطع بلقطة (الانتظار) الدالة على السأم والقلق واللا جدوى ومرارة المكوث في المكان.

في المقطع رقم (٥) ثمة مجموعة من الإستفهامات (الأسئلة) عن مكان الأنثى التي تتخذ وجوهاً عديدة أبرزها (الملاذ):

أين أنتِ – الملاذ؟
الصدى؟
الرجوع؟
المقود الطيع
المسافة إليّ؟
المسافة أليك؟
الحشرجة؟
ألـ...؟
أين؟

ومن المعلوم أن الأسئلة تمثل عنصراً حوارياً – سردياً، إذ تتطلب إجابة ما ومن المفترض إنها تتوجه إلى الآخر / المخاطب وبين (الصدى) و (الحشرجة) يختنق صوت أنا الشاعر، وترتبك اللغة على لسان الناطق الشعري إلى درجة فقدان السيطرة على زمام المفردة التي تتوقف عند (أل) التعريف لتفسح المجال أمام المتلقي لقراءة فضاء البياض أو الفراغ المقصود.

وينتهي المقطع كما بدأ أول مرة بأداة الاستفهام المكانية (أين ؟) علامة على استمرار الأسئلة والبحث.

وفي المقطع رقم (٦) يتواصل بحث الذات الشاعرة عن الأنثى المفتقدة التي يجرفه إليها (الحنان الأعمى)، فينشد لها (قصائد الشوق والاحتراز) في جو مشحون بكهرباء الشعر وحرائقه بدلالة (اللهب والتشظي)، ويتحقق فعل الكشف والإنارة، إذ يبرق اسم أنثى أنا الشاعر في فضاء الحضور والتألق عبر صورة قائمة على التشبيه المباشر (كالنهار)، ويتحدد مكان إقامة هذه الأنثى في المساحة الجسدية المواجهة (وجهي):

للحنان الأعمى
تسفح قصائد الشوق والاحتراز
وفي قنوات اللهب والتشظي

يبرق اسمك كالنهار
أنتحي لأبحث عنك في وجهي

وفي المقطع رقم (٧) تمثل بغداد – بيروت وعاءً مكانيا للتجربة، ويحيل المقطع – اللقطة برمته على التماهي بين المكانين المركزيين اللذين يمثلان المكان (المدى) والصوت (النداء)، واتحاد أنا السارد الشعري مع ضمير المخاطب (الأنثى)، فيسفر كل ذلك عن فرح غامر يملأ فضاء الروح :

بغداد – بيروت المدى
بغداد – بيروت النداء
أأنتِ – أنا
رعشة الفرح
في المغادرة والغياب

في المقطع رقم (٨) يصبح الشاعر أكثر مباشرة وتصريحاً في توجيه خطابه إلى أنثاه في إطار من التشكيل الشعري الحواري :

أنتَ صوت في أثري
كيف أمحو آثاري قبل أن أمضي؟
باطل هذا السؤال.

هنا يصبح السؤال باطلاً حين يتعلق الأمر بـ (الأثر الخالد) الذي تغدو محاولة محوه جناية. فتتراجع أنا الشاعر عن نيتها.

وينفتح المقطع رقم (٩) على آفاق جديدة في الرؤية، إذ تتحدد معالم الطريق أمام الذات الشاعرة بعد أن تكابد التيه، ولكن غياب هذه الأنثى ثانيةً يعيد الذات الشاعرة إلى نقطة البداية حيث يغدو هذا الغياب غيابا للطريق – العلامة، وتبدو معرفة هذا الطريق مرتبطة بالعثور على الأنثى :

تهتُ ثم وجدتك طريقاً
تهتُ ثانية..
فمتى أجدك لأعرفَ طريقي؟

ويبقى السؤال مفتوحاً على عدد غير محدد من الاحتمالات وتطغى اللغة السردية على المقطع رقم (١٠) الذي يبدو شارحاً لا موحياً أو باثاً شعرياً، حيث تكتفي الذات الشاعرة في توجيه خطابها المباشر إلى الذات المخاطبة بإعلان مشاعر الفرح والابتهاج:

معك غابت الكبوات
وعزمتُ فرحة فراشات الربيع.

وبين الحضور والغياب ثمة مسافة تتحقق فيها شعرية الصورة في هذا المقطع المعتمد على الإيجاز والتركيز.

ويتوجه الخطاب مرة أخرى إلى الأنثى في المقطع رقم (١١) بأكثر من أسلوب (السؤال، الصيغة الآمرة، الترجي) :

كيف تبدو دروبنا المهجورة تلك ؟
أقرئي خارطتها
ثم أرسميها لي بمدادٍ من وعدٍ
عليّ أتنفس وتتمطى رئتاي

إن حال الدروب المهجورة تؤكد مرة أخرى درامية المناخ الشعري الذي يمد ظلاله على القصيدة بكاملها وهو مناخ الفقدان والغياب والتشظي، ويلجأ الشاعر ثانية إلى استعارة الفعل (ارسميها) من فضاء التشكيل ليؤكد الصلة الحية بين الرسم والشعر.

وتحضر لغة السياسي في الشعري في المقطع رقم (١٢) فالفعل الحركي المثبت (اغتال) والمنفي (لا تغتالي) ينتميان إلى المعجم السياسي.

وتقوم الأنا الشاعرة بإعلان استعدادها للتضحية بيومها إذا كان ذلك يحقق الصحو لغد الآخر– الأنثى :

اغتال يومي من أجل صحو غدك
لا تغتالي يومك فهو شارة لغد آتٍ

ويمكن رصد حالات التضاد والتماثل على النحو الآتي :

اغتال × لا تغتالي
يومي × غدك
صحو = بشارة

ويميل المقطع رقم (١٣) إلى جهة الغزل بشعريته المعروفة، وينصب تركيز أنا الشاعر على المخاطب المؤنث بوصفه حالة خاصة ومتفردة في حياة الشاعر ولا يشاركه أحد سواه بهذه الخصوصية :

وحدك من أريد
قلبت تاريخي الذي سبقك
فأعيدي كتابته بسحر عينيك

أن تاريخ التجربة الروحية – الوجدانية يتأسطر بإعادة كتابته بآلية سحر عيني الأنثى التي يريدها الشاعر.

ويختتم المقطع رقم (١٤) القصيدة، وهو مقطع سرد – درامي بامتياز، تتصاعد فيه نبرة الهجاء ضد من وصف الشاعر طقوسهم بـ (الباهتة)، ويقوم المقطع بأكمله على عنصر التضاد الذي يضاعف طاقة الشعر في النص.

ويعمق الحس الدرامي فيه على النحو الآتي :

فـ **(طقوسهم الباهتة)** تقابل **(أيامنا الملأى)**

و **(تأججت)** تقابل **(شاخت)**

و **(يوم حللنا)** تقابل **(يوم غادرنا)**

و **(نصر العمر)** تقابل **(هزيمته)**

و **(نحو بدايتي)** تقابل **(نحو حتفي الأخير)**

ويدخلنا الشاعر في نفق الغموض والإبهام بتحوله إلى (لغز مبهم) بعد أنثاه، وكأنه كائن غريب لا يعرف الآخرون شيئا عن ماضيه وحاضره، وماذا يعني، وإلى أين يسير إلى بدايته أم إلى مصيره الفاجع، وبالجملة الاستفهامية الأخيرة ذات المعطى الدرامي تقفل أخر لقطة في القصيدة :

طقوسهم الباهتة
تأججت يوم جللنا أيامنا الملأى
شاخت يوم غادرنا
أعيديها
أعيديني
فأنت نصر العمر لا هزيمته
بعدك أنا لغز مبهم
لن يعرفوا ماذا أعني؟
ماذا كنت ؟
وأي طريق سأسلك نحو بدايتي؟
أو نحو حتفي الأخير؟

عموماً تشكل القصيدة بمقاطعها الأربعة عشر مقطعاً لوحة شعرية، ينفتح فيها الشعر على معطيات السرد المونتاجي والدراما، ويقدم لنا صوراً مرسومة بعناية بالغة

مستفيداً من فضاء التشكيل غير لغة منزاحة ذات أسلوبية خاصة، وتتجلى مهارة الشاعر في تقديم لقطات بانورامية في أطار شعري أخاذ.

الهوامش والإحالات :

(١) عبد الرحمن مجيد الربيعي في تونس، مجموعة من الباحثين الجامعيين، دار الخدمات العامة للنشر، تونس، ١٩٩٩: ١٤٧.

(٢) الخروج من بيت الطاعة، عبد الرحمن مجيد الربيعي، شهادات أدبية أختارها وقدم لها خالد محمد غازي، وكالة الصحافة العربية، سلسلة (نوافذ) القاهرة ط١ ١٩٩٨: ١٢١-١٢٢.

(٣) الحداثة في الشعر السعودي، د. عبد الله أبو هيف المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣ :١٣١.

(٤) نحو معيار للانزياح، محمد أحمد ويس، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ١٩٩٩ : ٣٤.

(٥) أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ :٩١.

(٦) مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠ : ٢٧٣.

(٧) جدلية اللغة والحداثة في الدراما الشعرية الحديثة، وليد منير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧: ١٣٤.

(٨) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ : ١١٤.

(٩) علامات على خارطة القلب، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧: ٩-١٤.

(١٠) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن،٢٠٠٥: ١٦٠.