تشكلات الصورة الفنية في شعر ابن رشيق المسيلي
دراسة تحليلية – قصيدة البرق –

د. محصر وردة
جامعة تلمسان

الملخص
يتناول هذا المقال بالتحليل الصورة الفنية في شعر ابن رشيق الذي اخترت منه قصيدة واحدة لما يقتضيه المقام، فكانت موضوعا لدراسة الصورة الفنية والأساليب الشعرية التصويرية عنده الذي تناولته الدراسات ناقدا وكادت ان تهمله شاعرا مجيدا.
الكلمات المفتاحية: تشكلات -الصورة الفنية -ابن رشيق

إن الدارس لشعر ابن رشيق المسيلي يتبن له من غير شك أنه استطاع تجسيد جوانب كثيرة من حياته وعصره، فكانت هذه النصوص والقصائد وسيلة تعبير عن شاعرية مغربية متميزة .ولعل من دواعي شغفنا بالشعر المغاربي عموما والشعر الجزائري خصوصا جاءت هذه الدراسة لأهم الظواهر الفنية فيشعر ابن رشيق التي ساهمت في بناء خطابه الشعري مكتفين بتحليل بعض النماذج من الصور الفنية من قصيدة البرق بما يتوافق وطبيعة هذا المقال، وتحليل مرتكزات التصوير الشعري في قصيدة البرق التي اتخذنا من مشاهدها مساحات فنية متعددة الأبعاد ، وحاولنا قراءة مناحيها الفكرية والجمالية داخل الإيقاع الدينامي للرسم الشعري الذي تميز به شعر ابن رشيق لنخلص في نهاية هذه دراسة إلى أن الصورة تمثل مكونا أساسا في بناء هذه الشعرية المغاربية الفذة التي نخالها أن تكون سمة خاصة بشعره.

تعد الصورة الشعرية من المقومات الفنية الحديثة، لأننا لم نجدها في مظان النقد القديم وإذا حاولنا تحديد مفهومها ألفيناه ضيقا لا يكاد يبتعد عن تفسير وجه الشبه في تشبيه، أو شرح لاستعارة أو مجاز، وبالرغم من أن الصورة كانت معيارا تأسست عليه الأحكام النقدية القديمة، فإنها كمصطلح نقدي تأخر كثيرا فلم يتناوله النقاد العرب إلا بعد أن ظهر في النقد الغربي "والحق أن الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي [...] وإنما النقاد العرب هم الذين فاتهم أن يعالجوها"(1) ولم يرد مفهوم الصورة أو التصوير الشعري إلا في حديث أبي عثمان الجاحظ: "والمعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والحضري والبدوي وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير".(2)

وانطلاقاً من هذا التعريف استطاع الجرجاني أن يطرح مفهوم الصورة في الشعر حينما جعلها وسط اللفظ من حيث هو مجموعة أصوات، وبين المعنى من حيث إنه معاني مجردة.

وقد تناول الجرجاني الصورة ودلالتها عندما تحدث عن المعنى ومعنى المعنى، فذكر أنه ثمة نوعين من المعاني، نوع يتوصل إليه بمعنى اللفظ وحده، ونوع آخر لا يمكن إدراكه بدلالة اللفظ وحده، وإنما يتم إدراكه بالمعنى الأول للفظ ثم نجد للمعنى الثاني دلالة تصل إلى الغرض، والمقصود بالمعنى الثاني هو الكناية والاستعارة والتمثيل. ويوضح الجرجاني مدلول كلمة

"الصورة" قائلا: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا".(3)

قد ظل مفهوم الشعر مرتبطا بالصورة والتخييل انطلاق من مقولة الجاحظ: "إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير" وانتهاء بالنقاد المتأخرين الذين تأثروا بآراء أرسطو أمثال ابن سينا والفرابي وحازم القرطاجني الذي انتهج نهج سابقيه في اعتبار الصورة نوعا من التخييل حيث عرف الشعر بقوله: "الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية التامة من مقدمات مخيلة".(4)

والأخذ بهذا التعريف في أن الشعر خيال وقافية، يعني أنه صورة ووزن وقد جعل ابن سينا من الخيال كل شيء في الشعر فاعتبره الدافع إلى تحريك النفوس، وهو الذي يرفع من قيمة الشعر ويؤثر في المتلقي "والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط [...] من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري".(5)

وينتهي هؤلاء النقاد إلى أن جوهر الشعر خيال وتصوير بعدما عرفه النقاد الأولين بأنه: "قول موزون ومقفى يدل على معنى".(6)

ومن ثم يصبح الخيال عنصرا أساسيا في تحديد مفهوم الخطاب الشعري بالإضافة إلى الوزن والقافية الذين يمثلان البنية الشكلية للقصيدة، وهو ما حاول عز الدين إسماعيل توضيحه في تحديد مفهوم الصورة بالتشكيل الزماني، وبين الصورة الفنية التي يدعوها بالتشكيل المكاني وينطلق من وظيفتها التأثيرية في نفس المتلقي، فإذا كان للصورة الموسيقية أثر كبير على النفس من خلال الإيقاع المحرك للوجدان، فإن الصورة الفنية لا تقل تأثيرا فيه من خلال الكلمات التي يستعملها الشاعر ويؤسس بها بناءه الشعري.

"غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة إلى ذلك التوافق النفسي الطبيعي، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق وربما كان هذا الغموض الذي يكتنف الصورة المكانية وما تحدثه فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المحيطة بالصورة الموسيقية".(7)

ولعل ما يؤكد هذا الرأي هو أن دراسة الصورة تنصب في الأغلب على العناصر المؤثرة أو المحركة المتألفة من المفردات وخصائصها الكامنة فيها وصفاتها المتفق عليها بين الناس و الإطلاقات التي يقيمها الشاعر عند تشكيله للصورة بين ألفاظها وهي سمات أكثر مرونة لمن يريد أن يفهما من الصورة الموسيقية وآثارها.

ويمكن اعتبار الصورة الشعرية جملة من الشعور المكثف الذي ينجم عن اختفاء الأبعاد الزمنية وتداخلها فتصير الأشياء كتلة واحدة لا يفصل بينها شيء.

إذا ما أخذنا برأي فسلر بأن الصورة ما هي إلا حلم الشاعر.(8) نكون قد منحنا الصورة خصوصية نفسية لتصير مرتبطة بكل ما يعاد استحضاره في الذهن مما أبصره الشاعر من مظاهر الطبيعة أو غيرها، فيتم بعد ذلك تشكيل القصيدة المتألفة من صور مركبة ومتداخلة قد تكون الصورة الشعرية جوهرها إلى جانب باقي الصور الأخرى.

وإذا كانت القصيدة مشهدا فنيا تتقارب فيه الألوان وتتضارب فيه الأشكال

"فإن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة أخرى".(9) لأن القصيدة من حيث هي حالة وجدانية خاصة ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تختار وتنظم لتتجاوب مع عملية النسيج الفني للصورة.

فقد يكون من قبيل المغامرة الخوض في تحديد مفهوم الصورة الشعرية تحديدا دقيقا نظرا لما يحيط بها من غموض نرجعه إلى تباين المصطلحات المستعملة في معالجة هذه الظاهرة الفنية في الشعر العربي قديمه وحديثه.

بيد أن هذا الغموض لا يمنعنا من أن نستأنس بما للصورة من خصائص لتمثيل حالة شعورية بما يشاكلها من صور ومشاهد لا يملك القدرة على التوفيق بين عناصرها الحسية وبين موقف ذاتي إلا الشاعر المبدع.

وقد أفردنا هذا القسم من دراستنا لإبراز بعض أوجه الخيال الشعري عند ابن رشيق مركزين على إظهار العلاقات التي تجمع بين الشاعر وذاته، وبينه والعالم الخارجي، ونعتقد أن تكون القصيدة التي قالها في وصف "البرق" وما يتركه من أثر في نفسه، هي الأنسب لأنها متآلفة من صور متتالية بسيطة طورا ومركبة أطوارا. وقد تكون دراستنا لبعض هذه الصور وسيلة كشف عن بعض جوانب شعرية ابن رشيق حين قال من الطويل:

أَرى بَارِقاً بالأبْرَقِ يُذْهِبُ ماَ بَيْنَ الدُّجَى الفَرْدِ يُومِضُ ويُفَضِّضُ
كَأَنَّ سُلَيْمَى مِنْ تَمُدُّ لَنَا كَفّاً خَضِيباً أَعَالِيلهِ أشْرَقَتْ وتَقْبِضُ

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن وميض البرق الذي تجلى له من خلق صخرة كبيرة وكأنه يضفي على الظلام إشعاعا شبيها ببريق الذهب والفضة وهو مشهد يذكّر الشّاعر بالمحبوبة التي كانت تدعى سليمى وكأنها أطلت عليه من أعلى تلك الصخرة وهي تبسط له كفها المخضب بالحناء.

لقد استهل الشاعر نصه بمشهد حسي يشاهد بالبصر فاستعان بالألوان الثلاثة (الذهبي، الفضي، والأسود المتمثل في (الدجى) قد نعتقد أن الشاعر يرسم جانبا من جوانب الطبيعة لا أكثر غير أننا نلفي هذه الصورة سريعة الحركة، لأن وميض البرق من أعلى الصخرة الكبيرة يشق الظلام فيلونه باللون الذهبي مرة ثم يلونه باللون الفضي مرة أخرى. بيد أن الشاعر قد تمثل المحبوبة وهي تشرق عليه من الأعلى باسطة كفها المخضبة، وهي صورة تدلّ على شوقه الكبير لهذه المرأة، فما كان لوميض البرق أن يذكره بها لولا أنه كان يكابد ألم الفراق وحرّ الشوق.

ويتألف المشهدان في خاصية الإشراق وتبديد السواد، فإن كان البرق قد بدد دجى الليل فلعل طيف المحبوبة يستطيع أن يزيل حزنه ويدخل الأمل المشرق إلى قلبه.

إن هذا التشاكل المعنوي للصورتين السابقتين يجعل المتلقي يدرك سبب انسجام الشاعر مع ظاهرة البرق التي وافقت حالة نفسية كان قد عاشها لمّا اسودت الدنيا في عينه بسبب فرط يأسه، ولكن بالرغم من أن وميض البرق يختفي بسرعة، فإنه كان كافيا لتنبيه الشاعر إلى أهمية الإشراق وانجلاء الظلام في الطبيعة، كما أن ترك اليأس

والعزوف عن الحزن والتشاؤم قد يجعل قلبه ينبض من جديد طربا للحياة وجمالها.

الزمن الذي استغرقته الصورة الأولى قصير ومحدود، يبدأ بإشعاع البرق وينتهي باختفائه، بيد أنه في الصورة الثانية أطوال، لأن استرجاع الطيف يعتمد على بحث في الذاكرة وفي ما هو مخزن فيها من صفات وشكل المحبوبة، والاعتماد على الذاكرة إنما هو رجوع إلى الماضي وإشهاد للحاضر الذي قد يتواصل إلى المستقبل، فالشاعر قد يسافر في ذكرياته لهذه المرأة لتجميع تفاصيلها الصغيرة ليعود إلى حاضره وإلى نفسه، فيتصور الطيف وهو مشرف عليه. وإذا ما اعتبرنا أن الصورة الشعرية الثانية إنما تمثل أمنية عزيزة في نفس الشاعر فإن تحقيق إشراف الطيف وإطلاله عليه يظل غيبا أو مجهولا ذلك ما نسميه المستقبل. وامتداد زمن الصورة الثانية دليل قاطع بأن الشوق قد أبرح ابن رشيق وتمكن من أوصاله، حتى أن سعادته صارت مرتبطة بهذه الإطلالة وما تخلفه من أثر طيب في نفس الشاعر. ما ذكرناه عن الزمن للمشهد الشعري السابق يمكن أن يؤدي بنا إلى الحديث عن الحيز الفني للصورة، الذي يتجلى في الصورة الشعرية الثانية أما الصورة الأولى فإن مكانها محدود؛ تجسد في مكانين اثنين، أولهما في السماء حيث يشع البرق وهو مكان محدود وثانيهما الأرض وهو المكان الذي ينعكس عليه نور البرق فيضيئه ويزيح الظلام عنه، إن الأخذ بمجال حدوث البرق الذي هو الفضاء الفسيح أو السماء الواسعة قد يؤدي به إلى الانتشارية والامتداد، لأن مقوم الفضاء هو حيز واسع الانتشار وإشعاع البرق يتوزع في هذا المجال القابل للانتشار إلى أن يبدأ في الاختفاء شيئا فشيئا، أما حيز الصورة الثانية فهو حيز مطلق غير محدود لأنه لا يوجد مكان حقيقي لهذه الصورة، وإنما هو مشهد تصوره الشاعر مكانا لها لذلك قلنا إنه حيز يركض نحو الانتشار الكثيف لأنه مرتبط بالخيال الشعري الذي لا يمكن أن نعرف حدوده ومن أين يبدأ وأين ينتهي.

وإذا عبّرت الصورة الأولى عن تجربة حقيقية عاشها الشاعر فإن الصورة الثانية هي مستوحاة من الصورة الأولى وهو ما يوافق رأي جورج مونان "الشاعر يستقي صوره من التجارب في الحياة اليومية".(10)

وَبِتُّ أُدَارِي الشَّوْقَ عَلَيَّ وَأَدْعُوا الصَّبْرُ مُقْبِلٌ مُعْرِضُ

وَأَسْتَنْجِدُ الدَّمْعَ الأَبِيَّ فَتُنْجِدُنِي مِنْهُ عَلَى الأَسَى جَدَاوِلُ فُيَّضُ

إن الصورة الشعرية في البيت الأول قائمة على المقابلة بين مشهدين اثنين تمثلا في إقبال الشوق على الشاعر وإعراض الصبر عنه، لعل الناص كان أكثر انسجاما مع ذاته في هذا الموقف الشعري، إذ أنه يصور ليله الطويل وهو يحاول جاهدا مداراة الشوق غير أنه يفشل في ذلك ومرد فشله هو كبير شوقه الذي جعله يسقط عليه فعلا إنسانيا هو الإقبال، وكأنه إنسان يأتيه ليلا ليبعد النوم عن عيونه.

ويذكر الشاعر أنه حاول مقاومة الشوق بدعوة الصّبر إليه ولكن الصّبر كان يعرض عنه ولا يقبل دعوته. لقد جسد ابن رشيق في هذا المشهد العذاب الذي ألم به بسبب شدة الشوق، ويصور كيف حاول التغلب على اليأس والأسى بطلب الصبر الذي جعله كالإنسان الذي يقبل الدعوة أو

يرفضها. إن هذه الصور كلها تضافرت بعضها ببعض من أجل رسم صورة فنية عبرت عن حالة نفسية عاشها الشاعر واستطاع أن يبلغها للمتلقي متجاوزا في ذلك أبعاد الزمان والمكان.

ويمكن اعتبار هذه الصورة خارج دائرة الزمان والمكان، ولعل ما أدى بنا إلى اعتقاد ذلك هو توظيفه للفعل "بث" في الوحدة الشعرية الأولى، فبات تفضي إلى دلالة واحدة وهي إمضاء الليل، وهو مقوم زمني معروف، لكن بالفعل هنا يدل على أن الشاعر قضى ليلة أرقا دون نوم، بل إنه لم يحدد كم ليلة بات يقام الشوق وعذابه، ومنه فإنه يمكن اعتبار "بت" مقوما يفيد الزمن المطلق، الذي يتوزع في كل الأبعاد الزّمنية المألوفة وغير المألوفة، ويصير "بت" الذي يعني إمضاء ليلة على الأقل دالا على عدد من الليالي الطويلة كثيرة كانت أم قليلة ليس مهما بالنسبة للشاعر، وإنما ما هو أهم بالنسبة إليه هو الإشارة إلى حرمانه من راحة النوم ليلا. تلكم هي حال العاشق المتألم بسبب الفراق والبعد الذي يصير ليله طويلا لا يكاد ينبلج صبحه الذي قضاه الباث أرِقا ساهرا يفكر في المحبوبة، فاشتد به الشوق وعظم عليه الأسى، فلم يجد بُدّاً من أن يستنجد بالدمع الأبي، الذي يتدفق منهمرا كأنه جداول فياضة.

يمكن أن نتصور الدّمع مقوما يغطي حيزا شاسعا لأنه بعد أن كان عصيا أبيا، صار فائضا متدفقا، والفيض هو القدر الزائد على الامتلاء، إذا ما عدنا إلى دلالة الدمع الفائض، فإنها تحيلنا على الانتشارية التي تكمن في انهمار الدموع بغزارة كتدفق الجداول.

وقد جعل الشاعر من الدمع وسيلة تنجده من حرقة الأسى بسبب ما أحس به من شوق وحاجة إلى رؤية المحبوبة. والبكاء في حالة تلك هو المساعد الوحيد الذي من شأنه أن يخفف من وطأة آلم الفراق والبعد.

إلى أَنْ تَفَرَّتْ عَنْ سَنَا كَمَا انْشَقَّ عَنْ نِصْحِ الصُّبْحِ سُدْفَةً مِنَ المَاءِ عَرْمَضُ

لقد صور الشاعر في هذا البيت إقبال الصباح بنوره الساطع وانجلاء ظلام الليل، عند إشراق الصباح بضيائه يبدأ الظلام في التلاشي والاختفاء قليلا إلى أن يتغلب النور عنه فيعم الضياء وهو في ذلك يشبه انشقاق النبات القصير كالطحلب أو السدر عن النهر الجاري.

وسواء أن تصورنا مشهد ابتعاد الدجى عن نور الصباح المضيء أم استحضرنا مشهدا حسيا يشبه الأول، وهو انحراف الماء عن بعض النبات الصغير. فإن تفوق سنا الصبح عن سدفة الليل وإجلائها يفضي إلى انتشارية تشغل حيزا شاسعا يمتد في أرجاء السماء الفسيح.

كما أن لتدفق الماء وجريانه انتشارية متواصلة دون انحصار أو انقطاع، فهو انتشار مستمر استمرار جريان الماء.

والصورة كلها مثلت تشبيها جسد مشهد الشروق الذي ينتشر فيه الضياء والنور، ولا يمكن أن نتصور النور دون أن نتصور معه حيزا ينتشر عبره من وجهة وينحصر فيه من وجهة أخرى، وفي هذا الضياء انحصارية تحد من انتشارية إشعاعه ونوره وذلك حسب انحصار حيز الرؤية، لأن للعين مجالا محدود لا تستطيع تجاوزه، وينحصر النور عندما يقبل الغروب فيبدأ محدودا في شروقه وينتهي انتشاره بالغروب.

لكن الصباح أكثر أوقات النهار ضياءً و أسطعها نورا، وهو ما يخفف من انحصاريته من وجهة، ويقوي من انتشاريته من وجهة أخرى "فكأن الصباح هو فتوة النهار، وشبابه وعنفوانه".(11)

وَندَّتْ إلى الغَرْبِ كَمَا نَفَرَتْ عِيسٌ مِنَ النُّجُومُ مَرْعَةً اللَيْلِ ركض

إن هذه الصورة هي جزء من المشهد الشعري الذي يصور فيه الشاعر دخول ضياء الصبح على ظلمة الليل، وهو في هذا البيت يصور مشهدا فنيا آخر تمثل في النجوم التي اتجهت نحو الغرب، وكأنها تفر من نور الشروق وهي خائفة، فلا يكون الفرار إلا عند الهزيمة والانكسار، ويشبه الشاعر نجوم الليل وهي تركض إلى جهة الغرب هاربة من نور الصباح بالعيس التي تفر من الدجى.

إن في ندّت انتشاراً في حيز يركض نحو الامتداد الفسيح للسماء. ولكن هذا الانتشار ينازعه انحصار لأن حركة النجوم لا تتم في اتجاهات متعددة، بل إنها تكون دائما في اتجاه واحد هو الغرب.

وإذا كان الشاعر قد وظف التشبيه في هذا البيت ليوضح مشهد ثنائية تقابلية تكمن في النور والظلام أو الصبح والليل، فإنه يمكن الملاحظة بأن صورة النجوم وهي تقاوم النور والضياء أوضح من الصورة الثانية التي يفترض أن تقرب المشهد الثاني للمتلقي ليس من تصور إبل وهي نافرة جافلة من الليل المألوف.

كَأَنَّ الثُرَيَّا والرَقيبُ لِجَامٌ عَلى رَأْسِ يَحُثُّهَا الدُّجَى وَهُوَ يَرْكُضُ

أورد الشاعر في هذا البيت عدة صور ليشكل بها مشهدا فنيا بديعا وقد بدت له الثريا وهي تتحرك في السماء بعد أن كان الرقيب يحثها ويوجهها كأنها لجام على رأس الظلام وهو يركض، وإذا تصور الثريا لجاما، فإنه قد تصور الظلام فرسا يرتدي هذا اللجام المتلألئ والثرايا هي مقوم دال على النور الذي يتجلى في الليل الذي هو زمن مظلم، فإن بريق النجوم لا يظهر إلا ليلا.

الرقيب:

وهو مقوم يقبل تأويلين: هما أنه قد يكون مقصودا به الله عز وجل خاصة وأن "الرقيب" هي إحدى أسمائه الحسنى وصفاته العلى، وأن الرقيب هو الله الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، والأخذ بهذا المعنى يكون أقرب إلى الحقيقة، وأن حركة النجوم والكواكب في الفضاء إنما هي بأمر من الخالق، وإذا كانت الثريا في السماء تبدو لنا وكأنها تجري فإنما هنالك رقيب يحرسها ويحثها على الحركة.

أما التأويل الثاني لمقوم الرّقيب فقد يكون القمر لأن صورته في السماء ليلا يشبه ذلك الحارس الذي يراقب حركة الكواكب في السماء وهو ينشر نوره فيضيء الليل ويخفف من حدة ظلامه الدامس، يحمل تراكماً انتشارياً.

يحثها:

وهو مقوم دال على الحركة والدفع بالثريا نحو الأمام لكي تبدو للشاعر وكأنها لجام فرس يركض، والفعل بحد ذاته يفضي إلى انتشارية واسعة الحيز.

لجام على رأس الدجى وهو يركض:

إن هذه العبارة الشعرية تجسد مشهدا فنيا لا وجود له في الحقيقة، فقد تخيل الشاعر أن ظلام الليل فرس يرتدي لجاما مضاءً وهو يركض في الفضاء الفسيح،

وإذا كانت هذه الصورة الشعرية متحركة فإن حركتها لا تعدو أن تكون حركة وهمية، وهي متعلقة بدوران الأرض حيث أن الناظر إلى السماء يخيل إليه أن النجوم هي التي تتحرك، والمشهد الفني كله مرسوم بدقة متناهية، وقد أضفى عليه الشاعر لمسات فنية لا تتوفر إلا لشاعر تمكن من الإبداع الشعري فصارت له الألفاظ طيعة وأبنيتها سهلة كأنها ألوان يضعها حيث يشاء، فكان أن رسم صورا شعرية جميلة تكاد تشكل مناظر متناسبة الأشكال والألوان، وقد ألفينا بعضها في هذه القصيدة فنية بعيدة عن الحسية، في لغتها وتشكيلها قريبة من الخيال الفني حيث تنكسر كل القيود وتتصالح كل المتناقضات وتتألف فيه كل الأضداد، وإذا كان ڤيكو يرى أن "كل استعارة حكاية موجزة"(12) فإن الصورة هي نظرة حاملة للعالم الخارجي تنبع من وجدان الشاعر لتمتد إلى خيال المتلقي ناسجة جملة من العلاقات الجمالية المكثفة.

ومن أجل ذلك وجدنا الصورة عند ابن رشيق متميزة بكثير من الخصائص، يمكن إجمالها في أهم السمات الفنية.

ولعلنا لا نغالي إذا ما اعتبرنا ابن رشيق من أولئك الشعراء الذين عمدوا إلى تكثيف الخيال الشعري في أغلب ما نظموه من قصائد ومقطوعات، فاهتموا بالتركيز على التصوير الفني لتقريب المعاني، وقد لاحظنا شدة كَلَفِهِ بتسجيل بعض الأحداث تسجيلا دقيقا لا يكاد يختلف عن الواقع في شيء، ولكن هذا التصوير الحسي لم يبعد شعره عن الخيال الخصب الذي يجعل المتلقي يحلق في فضاء فني، أسبغ عليه من تجربته الذاتية وإحساسه الخاص.

فاجتمع له المحسوس بالمجرد، كالبرق والطيف في الأبيات التي درسنا سالفا، وإذا كان من المألوف تقريب صورة شعرية بعيدة بما هو محسوس فإن الأمر عند ابن رشيق ليس مألوفا لأنه كثيرا ما وظف صورة فنية غير محسوسة من أجل توضيح صورة حسية أو تقريبها مثل قوله:

كَأَنَّ الثُّرَيَا وَ الرَّقِيبُ لِجَامٌ عَلَى رَأْسِ يَحُثُّهَا الدُّجَى وَهُوَ يَرْكُضُ

إن الصورة في الشطر الأول قريبة من المتلقي يدركها بالرؤية، في حين أنه يجنح إلى الخيال في الشطر الثاني عندما يصور الثريا وكأنها لجام فرس على رأس ظلام الليل، فجاءت هذه الصورة مبنية على الخيال لأن الفرس ملجّم بالنجوم

لا وجود له في الواقع، بل هو مشهد فني لن يوجد وما كان موجود إلا في الخيال وما هي إلا صورة من رسم شاعر، فلا يبدعها غيره، والصورة التي تم رسمها بالكلمات ليست محسوسة لتراها العين كما ترى المشاهد الأخرى، فتظل وهما وخيالا بعيد المنال، يفترض بالمتلقي أن يدركها بخياله وهي عبارة عن مشهد فني جميل استطاع الشاعر أن يتواصل به مع المتلقي ويتفاعل معه.

وإذا شئنا أن نبدي رأيا في خاتمة حديثنا عن الصورة الشعرية المبنية على الخيال في شعره عامة وفي القصيدة التي وصف فيها البرق بوجه خاص فإنها قد مثلت وقفة الشاعر مع نفسه بعدما استوقفه انتشار نور البرق في ظلام الليل الحالك. ولم يكن ابن رشيق هو أوّل شاعر يذكر هذه الظاهرة الطبيعية في شعره، فقد وردت في

الطبيعة	وجدان الشاعر
* الليل: نقيض النهار وهو الزمن المظلم الذي لا ضياء فيه	* انفراد الشاعر بذاته التي كان تتوق إلى لقاء المحبوبة
* البرق: هو وميض يصدر عن السماء بسرعة لمح البصر	* طيف المحبوبة بعد أن تجلى للشاعر في غمرة الذكريات والحنين إلى أيام الوصل
* أثر البرق: تبديد الظلام وانتشار الضياء	* أثر الطيف: إطراب فؤاده المشتاق وتبديد الحزن والألم بسبب الفراق

معلقة امرئ القيس وشبهها بضياء وجه المرأة الجميلة:

أَصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَه كلمع المحي (13)

غير أن الصورة عند ابن رشيق أعمق وأجمل لأنه تمكن من خلال وقفة إزاء ضياء البرق أن يقيم حوارا مع ذاته المتألمة بسبب ذلك الشوق الذي اشتد به، فقد يكون اليأس وحرقته هما ما دفعا به إلى السهر ومراقبة النجوم وهي تسبح في أرجاء السماء، وقد ألفينا الشاعر وهو يبني قصيدته على التصوير الفني رابطا حالة وجدانه بما في الطبيعة وهو ينشئ علاقات من نسج خياله الخصب بين ما كان متّقدا بأعماقه من الأشواق وبين ما يحدث في الطبيعة من تغيرات واضطرابات، ولعل ارتماء الشاعر في أحضان الطبيعة في هذه القصيدة أقرب إلى هؤلاء الشعراء الرومانسيين الذين اشتهروا بجنوحهم إلى الخيال المفرط وهروبهم إلى الطبيعة، ويمكن أن نورد بعض أطراف النسيج الفني الذي ألفه ابن رشيق في هذه القصيدة في العلاقات الآتية:

لقد أظهر هذا البيان هروب الشاعر من عذاب الشوق وألم الوحدة، ولجوئه إلى الطبيعة، وارتمائه بين أحضانها، فألقى بحمله الثقيل عليها وكأنه أراد أن تشاركه همومه وتؤنس وحدته، لذا فإن ابن رشيق قد وجد في وميض البرق العابر متنفسا له لما كان يشعر به من حرقة وأسى على فراق المحبوبة، فكان ذلك النور الذي يشع في الأفق ليملأه ضياء، ويَبُثُّ في قلب الشاعر تفاؤلا ورجاء في رؤية المحبوب، وهي حالة وجدانية لا تختلف كثيرا عن حال الشعراء الرومانسيين في العصر الحديث، بيد أن الشاعر يعانق الطبيعة مأخوذا بجمال منظر السماء وهي تتزين بالنجوم، فيقضي ليله ساهرا يرسم بعض تلك المشاهد الجميلة في صور فنية كان خياله منبع معظمها، لذلك جاز لنا أن نقول، إن الصورة الشعرية عند ابن رشيق هي ذلك التآلف الفني بين وجدانه وبين ما كان يرسمه خياله من مشاهد لا يمكن إدراكها أو تصورها إلا داخل البناء الشعري حيث تتداخل الأزمنة في الصورة الواحدة وتتقارب الأمكنة وتتباعد مؤلفة حيزا فنيا ممتد الأرجاء، معدوم الحدود، فإن ارتباط الصورة بالخطاب الشعري هو ما يحدد نسبة شعرية هذا الشاعر المغربي، فلو أخذنا نصوصه ونظرنا إليها من جانب مقدرته على توظيف ما هو مستبعد أو مستحيل في شعره لقلنا إنه قد يخالف ما كان مألوفا في ارتسام الصورة، لأن "العرف أن يشبه المجهول بالمعلوم، والذهني بالحسي والمركب

بالمبسط".(14) ولكن الشاعر يتمرد على هذا كله فيصطنع ما يخفف عنه ضيق الأعراف، ويزيل عنه قيود التقليد والمحاكاة.

فالصورة الكلية لهذه القصيدة تتألف من تفاصيل كثيرة بحيث إننا لو أخذنا كل صورة لوجدناها جزء من المشهد العام الذي يشكل النص ككل، وتآلف هذه المشاهد الجزئية وتناسب تفاصيلها إنما يكوّن الصورة الكلية التي يتحرك فيها الشاعر بحرية مطلقة معبراً بها عن فكرة معينة وهي إسقاط وميض البرق في ظلمة الليل على حالة نفسية كان يعيشها الشاعر نفسه فاستطاع بذلك أن يعبر بالصورة عن الصورة في كثير من قصائده، كما أنه أكثر من الصورة الغريبة وغير المتوقعة باحثا من وراء ذلك عن دلالات جديدة تخرج عن السائد والمألوف والصورة في هذه القصيدة بالذات تمثل شعرية متميزة لأن ابن رشيق لم يكن راغبا في التكسب بهذا النص، فهو عبارة عن نص اتخذه الشاعر متنفسا له إنه بمثابة "زجاجة تكشف عما تحتها من خطوط ألوان وأصوات وروائح ومكابدات" (15) بما يثري حوارها مع مرجعية الذاكرة لدى المتلقي، وكأن الشاعر في موقف حالم تستعيد مفردات صور تجليات الحلم بمهارة فائقة، فينتقل من الرؤية الأحادية إلى رؤية متعددة المناحي يستشعرها المتلقي فيشاركه التجربة الشعرية ويعيشها، وثم تصير الشعرية عند ابن رشيق متصلة بالحلم الذي تتضافر آلياته وتمتد خطوطه بين الشاعر والمتلقي جميعا، وهو ما يفرز جدول الألوان والظلال في صوره الفنية.

ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا إن ابن رشيق استطاع أن يتخلص من أسر التقليد فتعايشت في ضميره ثقافات السلف والخلف ومعطيات البيئة والمجتمع فتمثل كل ذلك ليبتدع صورا فنية مبتهجة المشاهد دائمة الشباب والحيوية متصلة بالمتلقي في كل زمان ومكان لا يدركها التقادم.

الهوامش

1-عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص: 49.

2- دلائل الإعجاز، تحقيق رشيد رضا، نقلا عن، محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص: 204، 205.

3- دلائل الإعجاز نقلا عن محمد العمري البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص: 207، 208.

4- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الفكر الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص: 82.

5- المصدر نفسه، ص: 89.

6- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم، خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ص: 53.

7- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط3، 1981، ص: 125.

8- المرجع نفسه، ص: 138.

9- المرجع نفسه، ص: 140.

10- مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، .منشورات سعيدان، تونس 1994، ص: 142

11- أ.د. عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر 2001، ص: 50.

12- راد فين، الأسطورة، ترجمة صادق الخليلي، بيروت، عويدان، ص: 94.

13- ديوان ابن رشيق ، ص

14- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص: 79.

15--المرجع نفسه ، ص: 78.