

بصرية الصورة الشعرية في وصف لحظة الرحيل ودلالاتها الفنية في المعلقات السبع (مختارات الزوزني نموذجاً) أحمد نهيرات*

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان
تاريخ استلام البحث: ٩٣/١٠/١٥ تاريخ قبول البحث: ٩٥/٠١/١٦

الملخص

إن وصف صورة لحظة الرحيل يعتبر من أهم المظاهر الفنية في المعلقات السبع (مختارات الزوزني)، وتعود أهميتها لأسباب عدة منها: دلالتها على تصاوير الجاهليين الفنية وأساليبهم التعبيرية، وأساسيسهم الصادقة، خاصة لدى أصحاب المعلقات، واحتوائها على معارف ذلك العصر من اخلاق، وشخصيات، وأمكنة، وقصص. تبلورت تلك الصورة بصرية، إذ تتأى فيها الشخصيات بمخالاتهم النفسية وأثر الرحيل على ظواهرهم كالحبيبين، والأهل، والقافلة، ومسيرها. والصور تصور الحالة العاطفية لدى الشعراء أنفسهم، وترتبطها فنياً بالواقع الخارجي. يهدف هذا البحث إلى الكشف عن الصور البصرية الفنية للرحيل في المعلقات، ومعرفة شخصياتهم وأدوارهم فيها، ودلالاتها على حياة الجاهليين الاجتماعية والأدبية، ودور الحب والمتحابين فيهم. لذلك، تم أولاً: استقراء الصور البصرية المرئية في وصف لحظة الرحيل، وثانياً: بيان دلالاتها على الحياة الجاهلية وثالثاً: بيان دلالاتها الفنية. ينتهج البحث المنهج الوصفي - التحليلي مع مراعاة الترتيب الذي تعامل به كل من أصحاب المعلقات مع موضوع الفراق. و من النتائج التي توصل إليها البحث هي: هناك مفاهيم مشتركة صوّرها الشعراء عن لحظة الرحيل منها: زمن الرحيل، ووصف الحبيبة أو ما يرتبط بها من حياء أو قافلته أو قبيلتها، وأيام وصلها، وتيه الشاعر في الصحراء بعد رحيلها، وبيان حالته النفسية من الفراق وأسه من لقيهاها؛ وإن انفرد كل منهم عن أصحابه في تصوير تلك اللحظة حسب رؤاه الفنية. تناول شعراء المعلقات لحظة الفراق من منظور سلبي وتشاؤمي، فبدت صورهم عنها تنمّ بوضوح عن شعورهم بالندم، والتحسّر، والقلق. وقد بالغوا في وصفها بالتشبيهاً المادية المحسوسة من حياتهم الصحراوية.

الكلمات الرئيسية: المعلقات السبع؛ لحظة الرحيل؛ الصورة الشعرية؛ الدلالات الفنية.

١. المقدمة

احتوت المعلقات من مختارات الزوزني على كثير من المعلومات عن العرب في أدبهم وعلاقتهم الإنسانية ومشاعرهم وأحاسيسهم و.. الخ، ما كوّنت فكرة عامة عنهم في جميع جوانب حياتهم؛ من جملة ما صورته المعلقات هي لحظة الرحيل والفرق بين الأحباب؛ حيث تطغى العاطفة على شعور البدوي وشعره، فيصرح بما يستنكف أن يصرح به في الحالات العادية.

إنّ صورة لحظة الرحيل، تتواتر وتتصوّر كثيراً ما في حياة الجاهليين، لما للحلّ والترحال من دور في حياتهم، وتنظيم علاقاتهم، وما يترتب على ذلك من الفرقة بعد الصحبة. فجاء الشعر في ذلك مصوراً مشاعر المتحابين، كما صور زمن الرحيل، وكيفية العلم به، وما عانوه من ضغوط نفسية؛ ما يمكن الباحث من التعرف على الواقع النفسي والعاطفي للشاعر بصدق.

قد اعتمد الشاعر الجاهلي في تصوير واقعه على الجانب المادي والحسي. فهو عادة ما يصور الواقع المادي من بيئة، وأشخاص، ومألوفات كالفرس، والناقة، والصحراء، و... «هذا النوع من الصور في الشعر الجاهلي جاء أكثرها تصويراً لهيئة الموصوف ولشكله الخارجي وهذا الوصف مادي فيه تجسيم وتشخيص وقد اقتضى ذلك عناية بالأجزاء والتفاصيل واهتماماً كثيراً بالتشبيه أولاً ثم بالاستعارة ثم بالكناية» (الحاج حسن، ١٩٩٧م: ٧٧).

الصور الشعرية من أهمّ ما يوحد شعر الجاهليين ويلملمه لتشكيل بنية شعرية متماسكة الأجزاء؛ «فالصورة بأبعادها المادية والرمزية أوسع مدى وأكثر رحابة لاستيعاب ذلك الشتات وإعادة تنظيمه» (الكندي، ٢٠٠٣م: ٤٧).

وقد اعتمد الشعراء لتصوير لحظة الفراق على الخطوات التالية أولاً: استخدام قاموس لغوي مناسب، ثانياً: التعبير بضروب بلاغية مادية محسوسة، متناسبة مع البيئة الصحراوية، متماشية مع الموقف العاطفي، ثالثاً: استحضار شخصيات واقعية من نفس البيئة. إذن جاءت صورة لحظة الرحيل في المعلقات بثلاث مواصفات، أولاً: دقيقة، لشمولها على كل ما يمتد بالرحيل من صلة، (كالزمان، والمكان، والحلي، و.. الخ)، ثانياً: خشنة، تبعاً لخشونة البيئة الصحراوية، ثالثاً: لينة عاطفية، لما يمليه الموقف الغرامي من نعومة.

صورة الرحيل في المعلقات بصرية مرئية. تصوّر مشهد الرحيل بجزئياته؛ فيتراءى حيّ الحبيبة

وأهلها وهم يتهيأون للرحيل. كما تتراءى أبطال وشخصيات الحبيين وما تعتريهما من تقلبات عاطفية؛ كما تبدو في الصورة قافلة الحبيبة في رواحها وحركتها.

أهمية البحث عن بصرية صورة لحظة الرحيل تعود إلى عدة أسباب نحو: ١. كثرة تواجدها في الشعر الجاهلي، ٢. دلالتها على واقع نفسية الشعراء، ٣. دلالتها على واقع الحياة الجاهلية في علاقاتها العاطفية والغرامية وتأثير بيئة الجاهليين وتكوينهم الاجتماعي في تنظيمها، ٤. دلالتها على كيفية التعبير الواقعي عن الحياة الجاهلية؛ ٤. دلالتها على الأسلوب التعبيري لكل شاعر.

١-١ . خلفية البحث

هناك دراسات تناولت المعلقات في جميع جوانبها منها: دراسة عن الصورة والرمز الديني عاجلت الصورة الشعرية بجميع أشكالها- المحسوسة وغير المحسوسة- في ضوء تأثير المعتقدات الدينية للجاهليين في تكوين صورهم الشعرية (عبدالرحمن، ١٩٨٢م: ١١٠-١٥٠).

كتاب (جماليات الأسلوب) اعتنى بالصورة الشعرية وسعى ناجحاً أن يكشف عنها بتقسيمها وتحليلها تحليلاً بلاغياً تقليدياً فجاءت دراسته مطوّلةً عن التشبيه والاستعارة والجاز والكنائية في الصورة (الداية، ١٩٩٦م : ٧١ - ١٦٨).

وكذلك دراسة عاجلت صورة الفراق في معلقة امرئ القيس معالجة ميثولوجية بامتياز، ولكن لم تنطرق إلى صورة لحظة الفراق كما في هذه المقالة (عوض، ٢٠٠٨م: ١٩٠ و ما بعدها).

دراسة أخرى تناولت عوامل تكوين الصورة الشعرية في الشعر العربي، فجاءت الشواهد من العهود الجاهلية، والعباسية، والمعاصرة (شوندي، ١٣٨٨ش: ١٣٧-١٤٩).

شرح الكاتب في كتاب (عزف على وتر النص الشعري) معلقة امرئ القيس وتناول دلالاتها المعنوية والرؤى الفلسفية والنفسية فيها بدقة؛ وقد أشار فيها إلى بعض ما نحن بصدده من التصوير للحظة الفراق بصورة مختصرة. وأما معلقة زهير ابن أبي سلمى فلم يشرحها الباحث إلا من منظور سيميائي لا يتناسب مع ما نحن بصدده (الطالب، ٢٠٠٠م: ٧٨-١٠).

إنّ هذه الدراسات تختلف عن بحثنا هذا، لأنّها اعتنت بالصورة بشكل عام ولم تقتصر على المرئية منها كما يريد هذا البحث. وأنها أقحمت آراء على النصوص الشعرية من خارج أطر البحث الأدبي بالاعتماد على آراء الفلاسفة، والميثولوجيا، و.. الخ في تحليلاتها.

إذن يحاول هذا البحث الكشف عن الجانب المرثي في صور لحظة الرحيل في المعلقات السبع. وسعى الباحث أن يكون تبعاً للشعراء؛ فراعى ترتيب، وتقسيم، وأسلوب كل من الشعراء في تعامله مع الموضوع.

٢-١. أسئلة البحث

١. كيف صور أصحاب المعلقات لحظة الفراق؟
٢. ما هي دلالات لحظة الفراق الواقعية والغنية؟
٣. كيف دلّت الصورة المرثية على نفسية الشاعر وعاطفته في صور لحظة الفراق؟

٢. الصورة الشعرية ومكوناتها

الصورة لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور «الصُّورَةُ في الشَّكْلِ، وَالْجَمْعُ صُورٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وَتَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ تَوَهَّمْتُ صُورَتَهُ» (ابن منظور، د.ت: ٤٩٢/٢).

الصورة اصطلاحاً: تركيب لغوي يصور به الشاعر معنى عقلياً وعاطفياً متخيّلين ليتجلّى ذلك المعنى للمتلقى بوضوح وجمال. وهي جوهر التجربة الشعرية وملاك هام في تعيين فنية الشعر وجودته؛ «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني...» (القط، ١٩٨١م: ٣٩١). وللصورة أصول متجذرة في الأدب العربي فهي: «كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراستها ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعروض، والقافية، والسرد، وغيرها من وسائل التعبير الفني» (الولي، ١٩٩٠م: ١٠) وتساعد في إبعاد الشعر عن التقريرية «ولا ريب أنّ الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً وأشدّ أثراً من الصور الوصفية المباشرة، إنّ للايجاء فضلاً لا ينكر على التصريح» (الحاج حسن، ١٩٩٧م: ٨٤).

عبّر شعراء المعلقات في تصوير لحظة الفراق، عن أمرين؛ الأول: التعبير عن واقعيات حياة الجاهليين كالحلّ، والترحال، وما يحدث إثر ذلك من علاقة بين النازلين بعض الأحيان، والتسليم لما تمليه الحياة الجاهلية من القبول بنهاية هذه العلاقة رغماً على الأنف هذا أولاً؛ وأما الثاني: التعبير

باستخدام الصورة الفنية التي يتعد الشاعر بها عن مسايرة الواقع وتصويره له، ليس كما هو هو، بل كما يتخيّله وتشتهيه نفسه، دون أن يكون ذلك مغايراً للواقع، مخالفاً له.

تتكوّن الصورة الشعرية من ثلاث مكوّنات أساسية هي: اللغة، والعاطفة، والخيال. اللغة هي الوعاء الذي تصبّ فيه المعاني؛ «والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورته الشعرية» (القط، ١٩٨١م: ٣٩١) أمّا الخيال فيحلّق في اللغة الشعرية، للخروج من التقريرية بتصوير المعاني المجازية، كما يحلّق عقله لتصوير المفاهيم الحقيقية، ويحلّق قلبه لتصوير الأحاسيس والعواطف. «إنّ أهمّ عنصر من عناصر الشعر هو العاطفة، والخيال، والتعبير الوجداني» (الندوي، ٢٠٠٢م: ٩٠). أمّا العاطفة فهي الروح التي تُنفّخ في اللفظة لتلعب دورها العاطفي لما فيها من عاطفة الشاعر ولما تستهدف من عاطفة المتلقي.

٣. صورة لحظة الرحيل في المعلقة السبع (مختارات الزوزني)

فقد تميّزت صورة لحظة الرحيل في المعلقة بأوصاف منها: الصدق إذ تبدو فيها عواطف الشاعر الصادقة صراحةً؛ فيبكي ويعبر عن ضعفه دون أي استنكاف؛ ومنها: الواقعية إذ احتوت على معارف البدويين وحياتهم من سنّة الحل، والترحال، والغيرة على النساء عندهم، و.. الخ، حتى مجازاتهم الشعرية لها أصول من الواقع؛ ومنها: الدقة إذ تطرّق الشعراء في وصف لحظة الرحيل إلى كل شيء من وصف الموادج، والإبل، وكذلك الأمكنة التي يمرون بها؛ ومنها: سهولة الألفاظ والتعبير لتوصل المعنى لشريحة أكبر من الناس، وليتعاطف معه عدد أكثر من المتلقين.

٣-١. صورة لحظة الرحيل في معلقة امرئ القيس

ذكر امرؤ القيس لحظة الرحيل في المعلقة مرتين؛ الأولى في البيت التالي:

٣-١-١. ذكر زمن الرحيل و وصف حاله

كَأَنِّي عَادَاةَ الْبَيْتِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا كَدَى سُمَّرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٢)

في هذا البيت «يلجأ الشاعر الى تشبيه... ليصوّر يوم الفراق، فيتعد بالصورة التشبيهية أكثر وأكثر

عن محاكاة الواقع، وتكتسب أسماء الأشياء دلالات رمزية، لأن الشاعر فن لا صورة الواقع» (عوض، ٢٠٠٨م: ١٩٠). سموات الحي رمز للمرأة المرتحلة؛ يلتجئ إليها الشاعر ليعوّض بها عن حبيبته المرتحلة؛ فهي بثباتها في مكانها رمز للوفاء والبقاء. تنضاف دلالتها على المرأة لما في كناية العرب عنها بـ (أم غيلان) (راجع: المصدر نفسه: ١٩٠). التجاء امرئ القيس إلى الشجرات والإستظلال بها وبكائه تحتها صورة تدل على ترفه وجزعه. وهذه صورة مرثية.

وقد أجاد الشاعر في استخدام "الحنظل المر الكدر اللون"؛ حيث يتلائم الشعور بمراة الفراق مع حزن الشاعر وكدر قلبه من الفراق. الشاعر المأسور بالحب يتحمّد بين أسماء متتالية في البيت، «إنّ النظام الاسمي يفيد الثبات والسكون، ولعل السكون هو الديدن الغالب على حياة الجاهليين الذين كان الرتوب يحكم حياتهم، والسكون يقيدها» (مرتاض، ١٩٩٨م: ١٧١).
والمرّة الثانية التي يذكر امرؤ القيس لحظة الفراق هي الأبيات الأربعة التالية:

٢-١-٣. ذكر اسم الحبيبة

أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَرْوَعْتَ صَرْمِي فَأَجْمَلِي

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٢١)

هذه الصورة الشعرية المرثية توحى بقرب الحبيبة من الحبيب وهو يناديها بحرف النداء "أ"؛ كما أنّ سياق البيت يعطي صورة عن العلاقة الحميمة بين المتحابين، فإنّ كلمة "التدلّل" تدلّ على نوع من الموافقة من قِبَل الحبيبة، وكذلك على وجود عاطفة الحب في قلبها تجاه الشاعر.

٣-١-٣. صورة تغافل الحبيبة ومدى انصباغ الشاعر لحبّها

وقبل أن يسمع ردّاً منها يعبر عن رأيه في تدلّلها:

أَعْرَكَ مِنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنَّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٢٢)

في البيت صورتان، الأولى: صورة حبيبة مغرورة تتغافل عمّا تركت في الحبيب من أثر عاطفي؛ يُفهم تكلفها في التغافل من الهمزة التقريرية التأكيدية الدالة على تواجدتها معاً قريبتين. والصورة الثانية: هي صورة الحبيب الذي يشاهد الحبيبة تستغلّ حبه فيما لا ينتظره منها.

٤-١-٣. سؤاله منها عن سبب الرحيل

وَإِنْ تَكُ قَدِ سَاءَتْكَ مَنِي خَلِيْقَةٌ فَسُئِلِي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسُلُ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٢٢)

في الصورة، يتساءل الشاعر عن سبب الرحيل متهماً نفسه بالقصور وسوء الخلق معبراً عن توبته منه؛ فيريد أن يتدارك الموقف باصلاح أخلاقه لتعدل عن قرارها. وهناك صورة أخرى، تدل على استحالة التباعد بين المتحابين، إذا اعتبرنا الثياب مستعملاً في معنى القلب مجازياً؛ وفي هذه الحالة، تدل الصورة على علاقة بينهما، لا يستطيع كل منهما أن يتخلص منها.

٥-١-٣. صورة استثنائية لبكاء الحبيبة

في البيت التالي، يؤكد الشاعر على ما ادعى من تمكن حبه في قلب الحبيبة، بتأكيد على انصباب الدمع من عينها بسبب الفراق. كما يؤكد فيه على مدعاه من استغلالها حبه لها وشغفه بها؛ فالحبيبة لا تبكي ولا تصب الدموع إلا لتؤثر بها على قلب الحبيب:

وَمَا دَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبِي مُقْتَلِ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٢٣)

صورة بكاء الحبيبة أمر تفرّد به امرؤ القيس؛ صوّر بكاءها ليضيف شعوره بالحزن من رحيلها حزناً آخر من دموعٍ تدرّفها على حب صادق لا بد من التسليم لانصرامه رغماً وزوراً. إنها صورة واقعية، إلا أنّ الشاعر أعطها لوناً خيالياً حين صوّر الدموع سهماً تُرمى من قوس العيون وهي صورة خشنة إلا أنّ الرقة والعاطفة الرقيقة تحلّان محلها لما يضيفه الموقف الشعري من تعاطف مع المتحابين. وهناك صورة أخرى للقلب المفتت المتقطع من فرط الحب.

٢-٣. صورة لحظة الرحيل في معلقة طرفة بن العبد

١-٢-٣. ذكر اسم الحبيبة

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ يُبْرِقُوهَ نَهْمًا تَلُوحُ كَبَائِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٦٥)

يستعين طرفه بذاكرته لاسترجاع ما كان من رحيل الحبيبة آنذاك، بعد أن يشاهد الأطلال. فالصورة تتبني على أنها تسترجع من الذاكرة أولاً، وتكون مكررة بدوية ثانياً.

٢-٢-٣. زمن الرحيل و تشبيه الراحلة

كَأَنَّ مُحَدَّوَجَ الْمَالِكِيَّةِ عُذْوَةٌ خَلَايَا سَفِينٍ بِالتَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدْوِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَأُحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
يَشْتَقُّ حُبَابَ الْمَاءِ حَيْثُ وُجِدَتْهَا بِحَا كَمَا قَسَمَ التَّرْبُ الْمَهْمَلِ بِالْيَدِ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٦٦-٦٧)

هذه الصورة هي صورة مرئية لقافلة الحبيبة في خيال الشاعر؛ حيث يرسم الشاعر حركة القافلة على أنها تشبه حركة السفن في البحر، «لعل التماثل بين مراكب الطعائن والسفن يعود لضخامتها وعظمتها، ويعود إلى تمايلها في حركتها، ويعود إلى تفنن حاديتها في قيادتها...» (العالم، ٢٠٠٢م: ١٠١). في هذه الصورة المرئية، تتغير دلالات التشبيه كثيراً فالصحراء القاحلة تتحول إلى بحر زاخر، والقافلة إلى سفن. «أنّ الشاعر في هذه الأبيات يشبه الحدوج المالكية... بالسفن، ويشبه الصحراء وما فيها من حركة الحصاة المائجة بالبحر» (شوندي، ١٣٨٨ش: ١٤١).

صورتا الخيزوم (وهو يشق عباب الماء)، والطفل (وهو يقسم التراب بيده) تدلان على الفاصلة وإنشاء فرقة بين متلاصقين، فهذه الدلالة تؤكد على إجادته استخدام الصورتين في المكان المناسب.

٣-٢-٣. تيهه في الصحراء

وإِنِّي لِأَمْضِي الْحَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بَعُوجَاءٍ مِرْقَالٍ تُلُوحٌ وَتَغْتَدِي

(الروزني، ٢٠٠٦م: ٧٠)

في هذه الصورة المرئية، يتمحي همّ الشاعر بما ينفخ فيها من نشاط ليمتنصّ صدمة الفراق، بالإشارة إلى شجاعته في تحدي صعوبات الصحراء. مفردات: لأمضي، والإحتضار، والناقاة العوجاء المرقال، وتلوح و تغتدي، كلها تدل على الحيوية والنشاط.

تحمل هذه الصورة دلالات واقعية نحو: تشبيه الراحلة بالسفن يدلّ على معرفة طرفه بالبحر والأسفار البحرية هذا أولاً؛ كما يدلّ، من جهة ثانية، على يأس الشاعر من الوصل وعودة الحبيبة

حين استحضر السفر البحري لما فيه من مشاق وصعوبات وأخطار؛ وفي تشبيههم بـ "ابن يامن" الشهير في الإبحار يشير الشاعر إلى معرفة أهلها بفنون السير في الصحراء ومعرفتهم الكثيرة في ذلك؛ فهذه هي الدلالة الثالثة في التشبيه. وأخيراً في صورة رحيله بالناقة في الصحراء دلالة على جرأته في الخوض في الصحراء القاحلة ومعرفته بدروبها ومسالكها.

٣-٣. صورة لحظة الرحيل في معلقة زهير بن ابي سلمى

٣-٣-١. مخاطبة الحبيبة بكنيتها إجلالاً واحتراماً

يبدو أن أمّ أوفى زوج زهير، كانت اغتاضت منه على أثر ما يقع بين الأزواج من خصومة في بعض الأحيان، ويبدو أن قهرها هيّج في قلبه مشاعر الودّ والرحمة فقال:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ تَمْ تَكَلِّمُ بِحُومَانَةِ الدُّرَجِ فَالْمَيْتَلَمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِيهَا أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحاً أُيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٠٤)

صورة مرئية خيالية يرسمها الشاعر بعد ما تهيج عاطفته من رؤية الأطلال وصحوة الشوق الغرامي التليد.

٣-٣-٢. صورة متخيّلة محالة

تَبَصَّرَ خَلِيلِي كَهَلِّ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ حُرُومِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٠٨)

في البيت صورتان مرئيتان؛ الأولى: صورة رجلين يتحاوران؛ والثانية: صورة قافلة الحبيبة في سيرها. يطالب زهير خليله ليخبره بحال الظعينة، في صورة تدل على وله الشاعر وتضارب في عقله إذ يريد رؤية ما لا يمكن رؤيته لممر سنوات طويلة عليه. الشاعر لا يستطيع أن يبصر القافلة، فيحتمل أحد الأمرين: إما لأنه لا يطبق النظر إلى الحبيبة ذاهبة تاركة إياه، مُنهيّة علاقة الحبّ أو لأن البكاء يمنعه من النظر. «من رؤية الأطلال تقفز إلى خيال زهير صور الظعائن، فيصف هوادج النساء وسير قافلتهن على سفوح التلال...» (طليعات، ٢٠٠٧م: ٣٥٨).

٣-٣-٣. وصف القافلة

عَلَمُونَ بِأَمَاطٍ عَتَاقٍ وَكَلَمَةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيَتِهَا مُشَاكِهَةَ السَّامِ
وَوَزَّكْنَ فِي السُّوَبَانِ يَعْزُونَ مَنَّاهُ عَلَيَّهِمْ نَدُّ النَّاعِمِ الْمُتَعَمِّمِ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٠٩)

تكشف صورة القافلة والنساء في الهودج عن ثراء أهل الحبيبة ومكانتها عند ذويها، كما تكشف عن عفة زهير في التعامل مع رحيل الحبيبة إذ ينسحب عن وصفها بوصف القافلة.

٣-٣-٤. زمن الرحيل

بَكْرُنْ بُكُورًا وَاسْتَحْرَنَ بِسُحْرَةٍ فَهَرَنَ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْقَمِ

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١١٠)

هذه الصورة تدل على السرعة والتأكيد على الاستعجال للرحيل بتكرار البكور والسحرة؛ لاسيما إن القافلة ما إن انطلقت في البكور حتى أوصلها الشاعر إلى القريب من وادي الرس. تمتاز صورة الرحيل عند زهير بالاعتماد على الحس، والحركة؛ وفيها: «وصف مضمخ بأسلوب قصصي يعرض الشاعر فيه مشهد الطعائن وهن متهاديات فوق المضاب، وسفوح الجبال، وقد غطّين المطايا بثياب وردية، وظهرت عليهن إمارات الترف، ... ثم رحلن عبارات وادي السويان بهودجهن الزاهية» (طليمات، ٢٠٠٧م: ٣٥٢). بالغ زهير في وصف القافلة والتأكيد على ذهابها كأنه لا يترجى رجوعها وقد بلغ اليأس منه مبلغه.

٣-٤. صورة لحظة الرحيل في معلقة لبدي بن ربيعة

٣-٤-١. زمن الرحيل

يشير الشاعر إلى لحظة الرحيل؛ إذ كان وقتها في الصباح، ولكنه مهّد لذكر الرحيل بذكر اجتماع أهل الحبيبة في الحي قبل ذلك. وهو تصوير يضيف رؤية الرحيل لوعة أكثر لما لتواجههم في الحي من لذة يعيشها بحضورهم:

عَرَيْتُ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيحُ فَأَبْكُرُوا مِنْهَا وَغُودِرَ نُفُوسُهَا وَثَمَامُهَا

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٣٧)

هذه صورة مرسومة بالكلمات للحي بعد الرحيل. في الصورة تلائم بين الحيّ وعريت؛ فالحيّ الذي يطرقه الناس ويسكنون فيه، يصوّر الشاعر على أنه انسان يلبس ملابس كملابس أهل الحبيبة؛ «عريت: أي خلّت من أهلها و هذا تمثيل كأنه جعل سكانها بمنزلة اللباس لها. كأنهم يغشونها بإلبهم و مواشيهم» (الديوان، ١٩٩٣م: ٢٠٥). وبرحيلهم ظهرت عورات الحي وشان منظره، فالحي الذي كان يتراءى جميلاً للعيون بملابسه الجميلة (أي ساكنيه) افتقد جماله كلّه، وحلّ محلّه العورات؛ فهذه الصورة خيالية. الصورة رغم قلة كلماتها شفافة جداً تقارن بين حالتين للحيّ: حين حضور الحبيبة وأهلها وحين رحيلهم، والفرق شاسع بين الحالتين من الأثر على الشاعر. ولفظتنا (النؤي والثمام) تصوّر هندسة الخيمة في الجاهلية.

٢-٤-٣. بيان شوقه من مشاهدة البدء بالرحيل

شَاقَتْكَ طُغْرُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكْنَسُوا قُطْنًا تَصِيرُ نَحْيَاهَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٣٧)

في البيت صورتان مرثيتان؛ الأولى: صورة يجرد الشاعر فيها من نفسه مخاطباً يحاوره عن الرحيل. والثانية: صورة حي الحبيبة الذين يستعدون للرحيل. وقد تفرّد الشاعر بالإشارة إلى صرير الموادج حين رحيل الحبيبة.

٣-٤-٣. وصف الظعينة بما يدل على ثراء أهل الحبيبة

مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظَلُّ عَصِيَّةُ زَوْجٍ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَائِمُهَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٣٨)

تتراءى الحبيبة وهي تستظل في هودجها وتحتمي من لدغ الشمس، صورة بصرية تدلّ على تنعم الحبيبة، «في الموادج ظعينة مظلمة بكلة رقيقة، تقيها الغبار والحر» (طليمات، ٢٠٠٧م: ٤٦٠).

رُجَالًا كَأَنَّ نِعَاجَ نُوضِحَ فَوْقَهَا وَظَبَاءَ وَجَرَّةَ عُطْفًا أَرَامَهَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٣٨)

يبين الشاعر في هذه الصورة البصرية التشبيهية، الحالة العاطفية الصادمة التي كانت تمرّ بها الحبيبة من الفراق، فهي تشابه الظباء في لحظة العطف على آرامها.

٤-٣- اليأس عن اللقاء

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَازٍ وَقَدْ تَأْتَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْـبَابُهَا وَرَمَاهَا

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

يصور الشاعر حبيبته في عالم الخيال بصعوبة ومرارة؛ حين تجرد من نفسه رجلاً يخاطبه وقد اعتراه اليأس من اللقاء. إذن أماننا صورة بصرية مبطنة عن رجلين يتحاوران.

مُرَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَتَيْنَ مِنْكَ مَرَامَهَا

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

في صورة بصرية، يصف الشاعر حبيبته عند رحيلها بالمرية دلالة على مرارة في نفسه بسبب الفراق. يؤكد فيها على اليأس من اللقاء لبعدها. وقد انضافت إمكانية اللقاء صعوبة إلى حد الاستحالة بالسؤال الجحودي الذي أبداه الشاعر معتبراً اللقاء أمراً مستحيلاً.

يواصل الشاعر رسم الصورة البصرية عن الرجلين المتحاورين، معزياً نفسه بكلمة حكيمة، ليقلل من وقع الصدمة عليه بقبول الواقع المفروض والخارج عن الاختيار:

فَأَقْطَعُ كِبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَضَلُّهُ وَأَشْتُرُّ وَأَصِلُ نُحْلَةَ صَرَامِهَا

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٤١)

يؤكد الشاعر على نفس المعنى بتصوير شعري أخذ من الحياة الجاهلية ويقول:

وَاحِبُ الْمِجَامِلِ بِالْجَزِيرِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَرَاعَ قَوَائِمَهَا

(الروزني، ٢٠٠٦م: ١٤١)

في صورة بدوية، يصور الشاعر علاقة المتحابين على أنها تشبه العلاقة مع قطع من الدواب، يمكن أن يحافظ عليها، لكنها إن نفرت وسابت دون رجعة فاقنع بالقطيعة حينئذ.

«وكان من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائماً مشاعر الحنين والحب ومعاني الوفاء، وتتجمع فيها جملة من الإنفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا» (العشماوي، ١٩٩٤م: ٢٤٠).

٣-٥. صورة لحظة الرحيل في معلقة عمرو بن كلثوم

٣-٥-١. خطاب الحبيبة خطاباً استثنائياً

يخاطب الشاعر حبيبته متكبراً ويتهمها بالخيانة لما شاهد عزمها على هجره؛ كأنه لا يهمه سفرها، فيطالبها بالإجابة على أسئلة تدل على تيهه وغروره. وأسئلة الصورة تعريض بالحبيبة كأنه يقول إن المرأة العاقلة لا يمكن أن تتخلى عن حب رجل مثله في شجاعته:

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا نُحِبُّكَ الْيَقِينِ وَنُحْبِرِينَ
قَفِي نَسَأَلُكَ هَلْ أَحَدَتْ صَرْمًا لَوْ شِئْتَ الْبَيْنَ أَمْ نُحْتِ الْأَمِينَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٧٣)

٣-٥-٢. تغيير مفاجئ في لهجة الخطاب و الموقف من الرحيل

في البيت التالي، يناقض الشاعر نفسه ويعبر عن ضعفه في تحمّل حرقة الفراق؛ كأنه يرى الفراق قد اقترب حقاً وكأنّ الشاعر لم يكن معتقداً بحدوثه بالفعل فيما سبق:

فَمَا وَجَدَتْ كَوْجَإِي أُمَّ سَغْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَعَتْ الْحَيِينَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٧٦)

الصورة مستمدة من الحياة البدوية، حين شابه بين نفسه و"أم سغب"؛ وقد صور نفسه ذليلاً في غاية الذلة؛ لما في تشبيهه نفسه بأم سغب أنثى مفعوجة بوحيدها من تبين الضعف، مما يدل على إحساسه بالضعف أكثر وأكثر.

وَلَا شَمَطَاءُ لَمْ يَتَّكُرْ شَمَاهَا لَهَا مِنْ تِسْمَعَةٍ إِلَّا حَيِينَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٧٦)

الصورة هنا، ترسم المشهد السابق مرة أخرى، إلا أنها أكثر إنسانية لاستحضار امرأة كبيرة السن بدل أم سغب؛ وهي كذلك تدل على شدة الحزن والضعف.

٣-٥-٣. زمن الرحيل

يذكر زمن الفراق واستعداد أهلها للرحيل:

تَاكْتَرْتُ الصَّبَا وَاشْتَمْتُ لَمَّا زَأَيْتُ مَحْمُوكًا أَصْلًا حُرَيْنَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٧٧)

فَأَعْرَضَتِ الِيمَامَةُ وَاشْتَمَّحَتْ كَأَنَّهَا سَيْفٌ بِأَيْدِي مُصَلِّتَيْنَا

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٧٧)

الصورة تدل على معان عدة، أولها: شعور الشاعر بالكبر ومرانه في سوح القتال، إذ استعار الأسياف مصلثة من أغمادها لظهور قرى بعيدة. ثانيها: وفي استحضاره الأعداء مصلتين سيوفهم مستعدين للقتال واستخدام هذه الصورة الخشنة للدلالة على رحيل الحبيبة ما يوحي بمدى اشمزازه من رحيلها، فهو يعتبر شدة وقع الرحيل عليه تساوي شدة الحرب. بالغ عمرو هنا في تصوير لحظة الفراق «وبها قد تجاوز الشاعر كل مألوف جرى على نسقه الشعراء الجاهليون، وبذا تجد مبالغة عمرو بن كلثوم زائدة على الخيال في أساطير اليونان والهند» (شلقم، ١٩٩٨م: ٥٨).

تبدو نفسية ابن كلثوم وعنجهيته من الصور التالية: حين لم يعر خبر رحيلها اهتماماً مناسباً، وحين سألها عن أمور (الخيانة) وهي أسئلة لا تتناسب وموقف الفراق، وحين أتمها بخفة العقل بعد قرار الرحيل وترك رجل مثله وحين وصف ظهور القرى المقصودة بأسياف.

٦-٣. صورة لحظة الرحيل في معلقة عنتره بن شداد

١-٦-٣. بداية اختصاصية و تأكيد على اليأس من الوصال

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَضْبَحَتْ عَسِيراً عَلَيَّ طَلَابُكِ يَا ابْنَةَ مَحْرَمٍ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٩٨)

في هذه الصورة المرئية، تعبير مجازي عن حراسة مشددة، فيها أسود متأهبة للوثوب على كل من يقترب من عرينها، وهي في غاية الخشونة، فتدل على يأس الشاعر من الوصال، حتى يكفي لقضاء حاجته النفسية من لقيائها، بالعدول عن الكلام للغائب باستحضار طيفها ومخاطبتها مخاطبة الحاضر المتواجد في آخر البيت.

كَيْفَ الْمَرْأَةُ وَقَدْ تَرْتَّبَعِ أَهْلُهَا بَعْنِي زَيْنِ، وَأَهْلُنَا بِالْغَيْلِمِ؟

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ١٩٩)

يواصل عنتره فيذكر سبباً آخر من أسباب عدم تمكنه على اللقاء مرة أخرى، وهو استقرار أهلها في مكان بعيد، وقد انضافت صورة الزيارة استحالةً باستخدام أداة الإستفهام الجحودي. فيؤكد الشاعر على أنهم تربعوا في ذلك المكان إشارة إلى احتمال تنقلهم في الفصول الأخرى إلى مكان آخر لا يعرفه الشاعر، وهذه زيادة أخرى لاستحالة الزيارة.

٢-٦-٣. استعداد أهلها للرحيل ليلاً

إِنْ كُنْتُ أَزْمَعْتُ الْفِرَاقَ فَاتِّمِّمِهَا زُؤَمْتُ رِكَائِكُمْ بِأَيْلٍ مُظْلِمِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٠٠)

يرسم الشاعر استعداد أهل الحبيبة للرحيل في ظلام الليل، باستحضار الليل وسواده، في إشارة منه إلى اشتمزازه من السواد و من الفراق معاً. سواد بشرته الذي عانى منه في البيئة الجاهلية كثيراً، وقد انضافت معاناته بفراق الحبيبة.

٣-٦-٣. مدى تأثر الشاعر النفسي

مَا رَاعَنِي إِلَّا حَمُولَةُ أَهْلِهَا وَسَطَ السَّيَّارِ تَسْفُ حَبِّ الْخَمِخِمِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٠٠)

في التصوير المرئي هذا ما يؤكد على ما قلنا من اشتمزاز عنتره من السواد، فهو هنا يذكر الخمخيم وهو نبات أسود اللون، ويصور لحظة مشؤومة ثقيلة عليه، فيستحضر لها اللون الأسود. هذه هي المرة الثانية التي يستحضر فيها السواد للتعبير عن اشتمزازه وتنفره.

٤-٦-٣. وصف أهل الحبيبة

فِيهَا أَتْتَانِ وَأَرْعَوْنَ حُلُوبَهُ سُوداً كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٠٠)

هذه هي صورة مرئية تكشف عن مدى اشتمزاز الشاعر من الفراق حين رسم مشهداً يتقاطر شؤماً وكرهاً من خلال ذكر هذه الألفاظ: (سوداً، خافية الغراب، والأسحم). استحضر الغراب (رمز الغربة) دليل على استخدام اللفظ الصحيح؛ حيث الأنيس يريد الاغتراب.

٥-٦-٣. مخاطبة الحبيبة

هَلَّا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنَّ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢١١)

يتكلم الشاعر عن مخاطبة الحبيبة في ختام القصيدة على غير عادة الشعراء الآخرين. وفيها صورة عاشق يكلم حبيبته ويحثها على متابعة أخباره في الحروب والتعرف على شجاعته فيها.

٧-٣. صورة لحظة الرحيل في معلقة الحارث بن حلزة

١-٧-٣. استخبار الشاعر برحيل الحبيبة

استخبر الشاعر على لسان حبيبته بعزمها على الرحيل؛ فهذا يدل على العلاقة الحميمة بينهما ومواصلتهما للعلاقة حتى آخر لحظة. وقد تفرّد بالإشارة إلى استخباره مع هذه الصورة:

أَدْتَنَّا بَيْنَهُمَا أَسْمَاءُ رَبُّ نَاوِيْمَلُ مِنْهُ الثَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدِ كُنَا بِرِقَّةٍ شَمَّا ءَ فَأَدْنَى دِيَارِهَا الْخَلْصَاءُ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٢٣)

«يريد أن يقول: أعلنت أسماء الارتحال عنا والمعهود أن كل مقيم سيرحل، لكنني أسفت لذلك الفراق بعد أن كان لنا لقاء ولقاء... وذهب عقلي حزناً وأنا يائس من لقاءها» (شلقم، ١٩٩٨م: ٤٤). في الصورة متحابان يتحاوران عن الرحيل.

٢-٧-٣. حرارة الحب في قلب الشاعر و يأسه من الوصال

وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدْتَ هِنْدُ النَّا رَ أَخِيْرًا ثَلْوِي بِهَا الْعَلْيَاءُ
فَتَنَوَّرَتْ نَارَهَا مِنْ بَعِيْدٍ بِحَزَازِي هَيْهَاتَ مِنْكَ الصَّلَاءُ
أَوْقَدْتَهَا بَيْنَ الْعَقِيْقِي فَشَخْصِيْ نِ بِمُودٍ كَمَا يُلْوَحُ الضِّيَاءُ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٢٤)

يريد أن يتلهم الشاعر بحبيبة أخرى للخلاص من ألم الفراق ولكنه سرعان ما يعبر عن عدم جدوى هذه الحيلة فيقول: «غير أنني رأيت نار حبيبة أخرى هي هند تتلوى على ذرى المرتفعات،

وكان المجال بعيداً فكيف أدفاً على بعدٍ بتلك النار» (شلقم، ١٩٩٨م: ٤٥).

هذه هي صورة كنائية توحي عن عدم إمكان اللقيا وأثر تدفُّق الحب في قلب الحبيب. صورة الحبيبة حول الموقد في مكان بعيد وعدم إمكان الاصطلاء بناورها من فاصلة بعيدة يدل على عدم جدوى حبها؛ فكما أنّ الشاعر لا يمكنه أن يصطلي بنار موقدها لا يمكنه أن ينعم بحرارة حبها كذلك. الصورة تكشف عن عدم تمكن الشاعر من رؤية الحبيبة ولقيها لوجود صعاب تحول دون ذلك من بينها البعد المكاني. وقد أجاد الشاعر في استحضار النار من خلال هذه الصورة لما لها من دلالة على الحرارة والحرق التي تتناسب مع ما في قلب الشاعر من أثر حار.

٣-٧-٣. تيهه في الصحراء

لا يقوى الشاعر على البقاء في حيتها فيقرر السفر والخوض في الفلاة دون خوف أو وجل في إشارة منه على شجاعته في تحطّي الأزمات النفسية بالسير في الصحراء القاحلة وحده:

عَيْرٌ أَنِّي قَدْ اسْتَعِرْتُ عَلَى الْهَمِّ إِذَا خَفْتُ بِالنَّجْوِيِّ النَّجَاءِ

(الزوزني، ٢٠٠٦م: ٢٢٥)

هذه الصورة مثل الصورة لدى طرفة مكرورة مأخوذة من الحياة الجاهلية في بيئتها القاحلة. يشبه الحارث بن حلزة هنا مع طرفة بن العبد في ثلاث؛ الأولى في موقفه من الذلة، والثانية في اختيار نفس الأسلوب الذي يعبر عن رفضه لها، والثالثة في كيفية التعامل مع رحيل الحبيبة؛ فقد اتخذ الحارث موقف طرفة من الذلة في الهروب منها والتيه في الصحراء. وللصورة دلالة عامة تكشف عن نفسية البدوي الذي يرفض الذلة حين يواجهها فيستنكف من البقاء فيقرر الرحيل من حيث الذلة والمهانة.

٤. النتيجة

إنّ احساس الشاعر الجاهلي بحتمية الفراق جعله يتناول لحظة الفراق، في المعلقات السبع للزوزني، من منظور سلبي تشاؤمي استسلامي؛ حيث إنّ بدافع النظرة التشاؤمية يعتبر هذه اللحظة مشؤومة فيكرهها، وبدافع النظرة الاستسلامية يقبلها مكرهاً مضطراً.

لقد صوّرت صورة لحظة الفراق كثيراً من واقع الحياة الجاهلية من حلّ، وترحال، وحبّ، وغزل، وفراق الأحبة تحت ظروف قاسية، ودور العلاقة القبلية في تسيير هذه العلاقة الغرامية، كما احتوت

على كثير من القيم الأدبية للشعراء وأساليبهم في الشعر ونفسياتهم. تبلورت فنيّة الصور في استخدام قاموس لغوي يدلّ على المعنى بدقة؛ وفي تشبيهاتٍ مادية محسوسة من صميم البيئة الصحراوية؛ وفي موهبةٍ شعريّةٍ مبدعة، أبدعت في صور تتناسب مع الواقع بيئياً واجتماعياً، بمسحة قليلة من الخيال، وفي صورة النظام القبلي بشخصياته ونواميسه عن الحب والمتحابين وسننّه في الحل والترحال.

عكست صورة لحظة الفراق كلّ ما تمثّل بالموضوع من قريب نحو: البيئة (مكان)، والزمان، والشخصيات، وتحليل نفسياتهم، وظواهرهم؛ وقد حمل الشعراء -حسب مقدراتهم الشعرية وإبداعاتهم الفنية- كلاً من تلك الأركان وظيفتها في تأدية المعنى القصصي.

صوّرت لحظة الفراق معاناة الشعراء -على الاطلاق-، ما فرض على الشعراء أن يكفّوا عن الخوض في وصف أيام الوصل ولحظات النشوة. وأما ما أفاده الشعراء من لحظات الوصل في الزمن البائد وذكريات الأيام الخوالي فهي ليست إلّا للتحسر عليها، بشحنة عاطفية تزيد الصورة جمالاً فنيّاً لما فيها من مقارنةٍ ضمنيةٍ بين فترتين زمنيّتين: حلوة بوصال الحبيبة ومرّة بفراقها.

حققت الصور تناسباً فنيّاً بين ما تصوره في الخارج من جهة؛ وحالة اصحاب المعلقات النفسية من تحسر، وندم، وقلق، وما اعتراهم من انفعال في ظواهرهم من البكاء، والعيول، والفرار إلى الصحراء، والابتعاد عن كل ما يذكر بالحبيبة، من جهة أخرى.

تفرّد كل من الشعراء ببعض الصور: امرؤ القيس ببكاء الحبيبة، وطرفة بتشبيه القافلة بالبحر، وزهير بالمبالغة في وصف هودج الحبيبة، وعنترة بالمبالغة في التعبير عن اليأس، ولبيد بتشبيه الحبيبة بالقطيع السائب، وعمرو بن كلثوم بساحة معركة، والحارث بحبيبة بديلة.

تقتصر هذه الصور الفنية على ضروب بلاغية محسوسة مادية تسائر الواقع على حساب الخيال عموماً؛ كسائر الشعر الجاهلي. فكثرت التشبيه فيها وقوامه وصف مادي على العموم، ومأخوذة معانيه من الصحراء وما تتواجد في الحياة الجاهلية من مظاهر محسوسة مرئية.

المصادر

ابن منظور، د.ت)، لسان العرب، بيروت، دار لسان العرب.

بصرية الصورة الشعرية في وصف لحظة الرحيل... أحمد نهيوات

الحاج حسن، حسين، (١٩٩٧م - ١٤١٧هـ)، **ادب العرب في عصر الجاهلية**، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.

الداية، فايز، (١٩٩٦م)، **جماليات الاسلوب**، الطبعة الثانية، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر.

الزوزني، عبدالله بن الحسن، (٢٠٠٦م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق: محمد عبدالقادر الفاضلي، الطبعة الاولى، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة و النشر.

شلقم، على، (١٩٩٨م - ١٤١٨هـ)، **اثر البادية في الشعر العربي**، الطبعة الأولى، طرابلس، لبنان، حروس برس.

شوندي، حسن، (١٣٨٨)، **«الحركة في الصورة الشعرية»**، فصلنامه دراسات الادب المعاصر (التراث الادبي)، جيرفت، ايران، جامعة آزاد الإسلامية، السنة الاولى، العدد الثالث، صص ١٣٧ - ١٤٩ .

الطالب، عمر محمد، (٢٠٠٠م)، **عزف على وتر النص الشعري**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

طليمات، غازي و عرفان الأشقر، (٢٠٠٧م)، **الادب العربي (قضاياها - اغراضها - اعلامها - فنونها)**، الطبعة الثانية، دمشق، سوريا، دار الفكر.

العالم، اسماعيل احمد، (٢٠٠٢م)، **«موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد و مصادرها»**، مجلة جامعة دمشق **المجلد ١٨، العدد الثاني**، دمشق، ص ٨٧ - ١٢٠ .

عبدالرحمن، نصرت، (١٩٨٢م)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، الطبعة الثانية، عمان، الاردن، مكتبة الاقصى.

العشماوي، محمد زكي، (١٩٩٤م - ١٤١٥هـ)، **النايعة الذبياني (مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية)**، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، دار الشروق.

عوض، ريتا، (٢٠٠٨م)، **بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)**، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، دارالآداب.

القط، عبدالقادر، (١٩٨١م)، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، دارالنهضة العربية للطباعة والنشر.

الكندي، محمد علي، (٢٠٠٣م)، **الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة.

مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨م)، **السبع معلقات**، دمشق، اتحاد كتاب العرب.

الندوري، محمد واضح رشيد الحسني و محمد الرابع الحسني الندوري، (٢٠٠٢م، ١٤٢٣هـ)، **تاريخ الادب العربي (العصر الجاهلي و العصر الاسلامي)**، الطبعة الأولى، دار ابن كثير، دمشق.

الولي، محمد، (١٩٩٠م)، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي.

تصویرسازی بصری در وصف لحظه فراق و دلالت‌های واقعی آن در معلقات سبع (مختارات زوزنی)

دکتر احمد نهیرات*

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان

چکیده

تصویر لحظه فراق یار از مهم‌ترین مضامین معلقات سبع در شرح زوزنی است؛ و بر سبک تصویرسازی شعری جاهلیان و روش‌های تعبیری آنان، دلالت صادقانه آن تصویرها بر عواطف و احساسات جاهلیان و خصوصاً سرایندگان، و اشمال آنها بر اخلاق، شخصیت‌ها، اماکن و داستان‌های دوره جاهلی دلالت دارد. این توصیفات عموماً بصری‌اند و عاشق و معشوق، قبیله یار، مرکب‌ها و... و احساسات و عواطف آنها را به تصویر می‌کشد.

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیل متن، تصویرهای بصری از لحظه فراق و دلالت‌های واقعی آن را تبیین می‌نماید. همچنین حالت‌های روحی روانی سرایندگان و دلالت‌های آن تصویرها بر مسائل اجتماعی دوره جاهلی را بیان می‌دارد.

شاعران معلقات، با کمی فرق، همگی تصاویر هنری مشابهی درباره فراق یار آورده‌اند؛ مانند: زمان فراق، وصف یار، قبیله و کاروانش، ایام وصل، حالت روحی روانی عاشق و معشوق از فراق، سرگردانی شاعر در صحرا پس از فراق و ناامیدی از دیدار دوباره. شاعران، لحظه فراق را با دیدی منفی و بدبینانه و با دلالتی آشکار بر پشیمانی، افسوس و نگرانی آنان، و با تشبیهاتی مادی، محسوس و متناسب با زندگی بادیه‌نشینان تصویر کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: معلقات سبع؛ لحظه کوچ؛ تصویرسازی شعری؛ دلالت‌های هنری.