International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
IJESA
Vol. (5), No. (8) August 2026 الإصدار (5)، العدد (8)

المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة في قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير

فتحي أحمد عبدالله أحمد
أستاذ مشارك في جامعات الداخل الفلسطيني، جامعة النجاح الوطنيّة، فلسطين
ahmad.fathe@hotmail.com

ملخّص الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة في قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير، من خلال مقاربة لغويّة تحليليّة ترصد طبيعة التفاعل بين المستويات الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة والبلاغيّة، وتبحث في كيفيّة إسهام هذه المستويات في بناء المعنى وتشكيل التجربة الشعريّة. وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، مع الإفادة من المنهج السياقي بوصفه منهجًا مساعدًا، وذلك من خلال تحليل الظواهر اللغويّة في سياقاتها النصيّة، والكشف عن وظائفها الدلاليّة والجماليّة والنفسيّة، وربطها بالبنية الكليّة للقصيدة.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ القصيدة تقوم على بنية لغويّة متكاملة تتضافر فيها المستويات المختلفة في إنتاج الدلالة، وأنّ الإيقاع والصوت يؤدّيان دورًا في التعبير عن التحوّلات النفسيّة، في حين تسهم الصيغ الصرفيّة والتراكيب النحويّة في تنظيم الحركة الزمنيّة والدلاليّة للنصّ. كما أظهر التحليل المعجمي والدلالي تعدّد الحقول الدلاليّة وتداخلها، ولا سيّما حقول الفراق والحنين والرحلة والخوف والقوّة والاعتذار والمدح والأمن. وكشفت الدراسة كذلك عن أنّ الصور البلاغيّة لا تؤدّي وظيفةً جماليّةً فحسب، بلْ تضطلع بدور أساسي في تكثيف المعنى وتجسيد التجربة النفسيّة. وخلصت الدراسة إلى أنّ تعدّد أغراض القصيدة لا ينفي وحدتها العضويّة والدلاليّة، إذْ تنتظم مقاطعها ضمن مسار نفسي متدرّج يبدأ بالفراق والحنين، ويمرّ بالرحلة والخوف والقلق، وينتهي بالاعتذار والرجاء والأمن والطمأنينة. وتؤكّد الدراسة أنّ تحليل المستويات اللغويّة يمثّل مدخلًا فاعلًا للكشف عن البنية العميقة للنصّ الشعري، وعن التفاعل بين اللغة والدلالة والسياق والتجربة النفسيّة في الشعر العربي القديم.

الكلمات المفتاحيّة: كعب بن زهير، بانت سعاد، المستويات اللغوية، الدلالة، التحليل اللغوي، الحقول الدلاليّة، البنية الشعريّة، الشعر العربي القديم.

Linguistic levels and their semantic manifestations in Ka‘b ibn Zuhayr’s poem “Banat Su‘ad”

Fathi Ahmad Abdullah Ahmad
Associate Professor at Palestinian Universities, An-Najah National University, Palestine
ahmad.fathe@hotmail.com

Abstract

This study aims to investigate the linguistic levels and their semantic manifestations in Ka‘b ibn Zuhayr’s poem “Banat Su‘ad”, through a linguistic and analytical approach that examines the interaction among phonological, morphological, syntactic, lexical, semantic, and rhetorical levels, and explores their contribution to meaning construction and the formation of the poetic experience. The study adopts a descriptive-analytical approach, complemented by a contextual approach, by analyzing linguistic phenomena within their textual contexts, identifying their semantic, aesthetic, and psychological functions, and relating them to the overall structure of the poem. The findings demonstrate that the poem is based on an integrated linguistic structure in which its various levels interact to produce meaning. The phonological and rhythmic dimensions

contribute significantly to expressing the poet's psychological transformations, while morphological forms and syntactic structures organize the temporal and semantic movement of the text. The lexical and semantic analysis further reveals the multiplicity and interrelation of semantic fields, particularly those associated with separation, longing, journey, fear, strength, apology, praise, security, and reassurance. The study also demonstrates that rhetorical imagery does not merely serve an aesthetic function; rather, it plays a fundamental role in intensifying meaning and embodying the poet's psychological experience. The study concludes that the multiplicity of poetic purposes in "Banat Su'ad" does not undermine its organic and semantic unity, as its various sections are integrated within a gradual psychological trajectory that begins with separation and longing, proceeds through journey, fear, and anxiety, and ultimately culminates in apology, hope, security, and reassurance. The study argues that analyzing linguistic levels provides an effective approach to uncovering the deeper structure of poetic texts and illuminating the interaction among language, meaning, context, and psychological experience in classical Arabic poetry.

Keywords: Ka'b ibn Zuhayr, "Banat Su'ad", Linguistic Levels, Semantics, Linguistic Analysis, Semantic Fields, Poetic Structure, Classical Arabic Poetry.

مقدّمة

تُعَدُّ قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير من عيون الشعر العربي التي احتلّت مكانةً بارزةً في التراث الأدبي، لما تنطوي عليه من قيمة فنيّة وتاريخيّة ودلاليّة، ولما تجمعه من خصائص القصيدة العربيّة التقليديّة /الكلاسيكيّة من جهة، ومن خصوصيّة التجربة الشعريّة التي عاشها الشاعر من جهة أخرى. وقد اكتسبت القصيدة شهرتها الكبرى من خلال سياقها التاريخي المرتبط بموقف الشاعر من الإسلام والرسول محمد ﷺ، وما انتهت إليه من توبة واعتذار ومدح، حتى باتتْ تعدّ نموذجًا بارزًا لشعر الاعتذار والمديح النبوي في فترة صدر الإسلام.

ويرى الباحث أنّ أهميّة القصيدة لم تأتِ من موضوعها فحسب، وإنّما تتجلّى كذلك في بنيتها اللغويّة التي تكشف عن قدرة الشاعر على توظيف اللغة في بناء تجربته الشعوريّة والفكريّة. فاللغة في «بانت سعاد» ليست وسيلةً لنقل المعنى فحسب، بلْ هي عنصر بنائي مؤثّر تتشكّل من خلاله التجربة الشعريّة بأبعادها النفسيّة والوجدانيّة والدينيّة والاجتماعيّة، وعليه فإنّ دراسة المستويات اللغويّة في القصيدة تتيح الكشف عن طبيعة العلاقة بين البنية اللغويّة والدلالة، وتوضّح كيف تتحوّل الأصوات والصيغ والتراكيب والألفاظ إلى أدوات لإنتاج المعنى وتعميقه.

وانطلاقًا من هذا التصوّر، يسعى هذا البحث إلى دراسة قصيدة «بانت سعاد» من خلال مجموعة من المستويات اللغويّة المتكاملة، تتمثّل في المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي والتركيبي، والمستوى المعجمي، والمستوى الدلالي، مع محاولة الكشف عن التجلّيات الدلاليّة التي تنتجها هذه المستويات، وبيان إسهامها في تشكيل البنية الكليّة للنصّ.

وتقوم فرضيّة البحث على أنّ المستويات اللغويّة في القصيدة لا تعمل بصورة منفصلة، وإنّما تتفاعل فيما بينها لتشكيل منظومة متكاملة من الدلالات، وأنّ القيمة الفنيّة للنصّ تنشأ، في جانب كبير منها، من التفاعل بين الاختيار اللغوي والسياق النفسي والتاريخي والوجداني الذي أنتج القصيدة.

أوّلًا: الأهميّة العلميّة للدراسة

تتمثّل الأهميّة العلميّة لهذه الدراسة في أنّها تسعى إلى تقديم قراءة متكاملة لقصيدة «بانت سعاد»، تجمع بين التحليل اللغوي والتحليل الدلالي، وتنتقل من دراسة الظواهر اللغويّة بوصفها وحداتٍ منفردةً إلى الكشف عن العلاقات التي تربط بينها داخل البنية النصيّة الكليّة.

كما تتمثّل أهميّتها في إبراز أنّ النصّ الشعري القديم لا يزال قابلًا لقراءات جديدة تستفيد من المناهج اللغويّة والنقديّة الحديثة،

وأنّ إعادة قراءة التراث الشعري من منظور المستويات اللغويّة يمكن أنْ تكشف عن أبعاد دلاليّة وجماليّة قد لا تظهر من خلال القراءة التقليديّة وحدها.

وتسهم الدراسة كذلك في تعزيز الاتجاه الذي ينظر إلى النصّ الأدبي بوصفه بنيةً متكاملةً، تتفاعل فيها اللغة والسياق والإيقاع والصورة والدلالة، بدل النظر إلى كلّ عنصر منها بوصفه ظاهرةً مستقلّةً ينظر إليها على انفراد من غير أنْ تربط بغيرها.

ثانيًا: أصالة الدراسة وإضافتها العلميّة

تتجلّى الإضافة العلميّة لهذه الدراسة في تركيزها على التفاعل بين المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة في قصيدة «بانت سعاد»، بحيث لا تكتفي بوصف الظواهر اللغويّة، وإنّما تتجاوز ذلك إلى تفسير وظائفها الدلاليّة والنفسيّة والجماليّة. وأرى أنّ الإضافة الحقيقيّة في هذه الدراسة تكمن في أنّها لا تدرس الصوت أو الصرف أو النحو أو المعجم بصورة منفردة، وإنّما تحاول الكشف عن تضافر هذه المستويات وتكاملها في إنتاج الدلالة الشعريّة.

كما تتمثّلُ أصالتُها في محاولة الكشف عن المسار الدلالي الكلّي للقصيدة، وإعادة بناء العلاقة بين مقاطعها المختلفة، بما يبرز وحدتها الداخليّة ويكشف عن الروابط التي تصل بين الغزل والرحلة والوصف والمدح والاعتذار.

وتقدّم الدراسة كذلك قراءةً تؤكّد أنْ التحوّل من الغزل إلى الرحلة، ومن الرحلة إلى الخوف، ومن الخوف إلى الاعتذار والمدح، ليس تحوّلًا موضوعيًّا فحسب، وإنّما هو تحوّل في البنية النفسيّة والدلاليّة للشاعر، انعكس على اختياراته اللغويّة وأساليبه التعبيريّة.

ثالثًا: الدراسات السابقة

يبدو للباحث ومن خلال استقراء ما كتب من دراسات حول هذه القصيدة أنّها حظيت بعناية واسعة من الدارسين قديمًا وحديثًا، وتنوّعت المقاربات التي تناولتها بين الشرح اللغوي، والتحليل الفنّي، والدراسة العروضيّة، والتحليل اللساني، وتحليل الخطاب. ويكشف استقراء هذه الدراسات عن تعدّد زوايا النظر إلى القصيدة، غير أنّ الدراسة المقترحة هنا تتجه إلى مقاربة المستويات اللغويّة المختلفة وربطها بتجلّياتها الدلاليّة في بنية النصّ.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت قصيدة «بانت سعاد» ما يأتي:

1. **دراسة ديما عبيد سعد الرشيدي، «قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير: دراسة لسانيّة» (2025م):**

تناولت القصيدة من منظور لساني، مركّزة على البنية اللغويّة والتماسك النصّي وبنية الجملة والوسائل المحققة للترابط والانسجام، وربطت ذلك بالغاية التواصليّة المتمثلة في الاعتذار وطلب العفو. ويفيد البحث الحالي من منظورها اللساني، غير أنّه يختلف عنها في اعتماده مقاربة متعدّدة المستويات تشمل المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي والبلاغي، للكشف عن تفاعل هذه المستويات في إنتاج الدلالة الشعريّة.

2. **دراسة أيدا حياتي بنت محمد سندي ونور سفيرة بنت أحمد سفيان، «قصيدة بانت سعاد (قصيدة البردة) لكعب بن زهير: دراسة تحليليّة عروضيّة» (2019م):**

ركّزت على الجانب العروضي والإيقاعي، وبيّنت أثر البحر الشعري والقافية في تشكيل البنية الموسيقيّة للقصيدة. ويفيد البحث الحالي من نتائجها في تحليل المستوى الصوتي والإيقاعي، غير أنّه يتجاوز المقاربة العروضيّة إلى دراسة الصوت ضمن منظومة لغويّة متكاملة، وبيان وظائفه الدلاليّة والجماليّة في السياق الشعري.

3. **دراسة عبد الهادي أحمد أبو القاسم، «البناء الفنّي لقصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير: دراسة فنيّة» (2025م):**

تناولت البناء الفنّي العام للقصيدة وعناصره، مع الوقوف على سياقها التاريخي وموضوعي الاعتذار والمدح. وتفيد هذه الدراسة في فهم البنية الفنيّة العامّة للنصّ، بينما يختلف عنها البحث الحالي في جعل البنية اللغويّة محورًا للتحليل، والانتقال منها إلى الكشف عن الوظائف الدلاليّة التي تنتجها المستويات اللغويّة المختلفة.

4. **دراسة حسام محمد البطوش، «تحليل مضمون الخطاب الشعري في قصيدة بانت سعاد – دراسة في ضوء استراتيجية التضامن» (2021م):**

عالجت القصيدة من منظور تداولي وتحليل الخطاب، مركّزة على استراتيجيّة التضامن والعلاقة بين الشاعر والمتلقّي ووسائل استمالة المخاطب وطلب العفو، مع إبراز تدرّج القصيدة من الغزل ووصف الرحلة إلى المدح والاعتذار. ويفيد البحث الحالي من هذه الدراسة في إبراز البعد التواصلي للقصيدة وبنيتها العامّة، غير أنّه يختلف عنها في المنهج والغاية؛ إذْ يركّز على تحليل المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة، وبيان تضافرها في تشكيل المعنى والتجربة الشعريّة.

5. **دراسة محمد بريبادي، «قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير بن أبي سلمى: تحليل الأسلوب الأدبي» (2011م):**

تناولت القصيدة من منظور أسلوبي، وربطت الاختيارات اللغويّة والتعبيريّة بالسياقات النفسيّة والاجتماعيّة والدينيّة المحيطة بتجربة الشاعر، مبرزةً انتقاله من القيم الجاهليّة إلى آفاق التجربة الإسلاميّة. ويفيد البحث الحالي من مقاربتها الأسلوبيّة وربط اللغة بالسياق والدلالة، غير أنّه يختلف عنها في توسيع مجال التحليل إلى دراسة المستويات الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة والبلاغيّة، والكشف عن العلاقات التكامليّة بينها وأثرها في إنتاج الدلالة الكليّة للقصيدة.

وخلاصة القول: تتقاطع الدراسات السابقة مع البحث الحالي في اهتمامها بقصيدة «بانت سعاد» من جوانب لسانيّة وعروضيّة وفنيّة وتداوليّة وأسلوبية، غير أنّ البحث الحالي يتميّز بمحاولة تقديم مقاربة تكامليّة للمستويات اللغويّة المتعدّدة، لا تكتفي بوصف الظواهر اللغويّة، بل تكشف عن وظائفها الدلاليّة والجماليّة، وعن تفاعلها في بناء التجربة الشعريّة وتشكيل الدلالة الكليّة للنصّ.

الشروح التراثيّة لقصيدة بانت سعاد:

لا يمكن إغفال الجهود التراثيّة التي أسهمت في حفظ النصّ وتفسير ألفاظه ومعانيه، وفي مقدّمتها شرح ديوان كعب بن زهير لأبي سعيد الحسن السكّري (ت 275 هـ)، الذي يشتمل على شرح شعر كعب وبيان الألفاظ والمعاني الغريبة، ويتضمّن قصيدة «بانت سعاد». وتمثّل هذه الشروح أساسًا مهمًّا للتحليل اللغوي؛ لأنّها تقدّم المادّة المعجميّة واللغويّة الضروريّة لفهم ألفاظ القصيدة في سياقها العربي القديم، كما تساعد الباحث في ضبط الدلالة الأصليّة للمفردات قبل الانتقال إلى تحليلها ضمن السياق الشعري. وكذلك ما سطّره كلٌّ من: أبو البركات الأنباري (ت 577 هـ)، وابن هشام النحوي (ت 761 ه)، وعلي القاري (ت 1014 هـ) في شرحهم لقصيدة بانت سعاد.

رابعًا: منهجيّة الدراسة

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الأكثر ملاءمةً لطبيعة الموضوع وأهدافه؛ إذْ يتيح هذا المنهج وصف الظواهر اللغويّة التي تتشكّل منها قصيدة «بانت سعاد»، ثمّ تحليلها والكشف عن وظائفها الدلاليّة والجماليّة، وبيان مدى إسهامها في تشكيل البنية الكليّة للنصّ. ولم تقتصر الدراسة على رصد الظواهر اللغويّة وتصنيفها، وإنّما سعت إلى تجاوز الوصف الشكلي نحو تفسير العلاقات القائمة بين المستويات اللغويّة المختلفة، والكشف عن كيفيّة تفاعلها في إنتاج المعنى وتوجيه الدلالة.

وقد انطلقت الدراسة من النظر إلى النصّ الشعري بوصفه بنية لغويّة متكاملة، تتفاعل داخلها مجموعة من المستويات التي لا يمكن فصل بعضها عن بعض فصلًا تامًّا؛ فالمستوى الصوتي يتصل بالإيقاع والدلالة، والمستوى الصرفي يسهم في بناء الحركة الزمنيّة والدلاليّة، والمستوى النحوي يوجه العلاقات بين عناصر الجملة، والمستوى المعجمي يكشف عن الحقول الدلاليّة المهيمنة، في حين تتولّى المستويات الدلاليّة والبلاغيّة الكشف عن المعاني الظاهرة والضمنيّة التي ينتجها النص في صيغته الأخيرة.

كما استعانت الدراسة بالمنهج السياقي بوصفه منهجًا مساعدًا في تفسير بعض الظواهر اللغويّة والدلاليّة، وذلك من خلال ربط النصّ بالسياق التاريخي والثقافي والاجتماعي الذي نشأت فيه القصيدة. وتبرز أهميّة هذا المنهج في فهم طبيعة التحوّل الذي طرأ على تجربة كعب بن زهير، وفي تفسير بعض الدلالات المرتبطة بالاعتذار والمدح والخوف والرجاء، فضلًا عن الكشف عن العلاقة بين النصّ الشعري والتحوّلات التي شهدها المجتمع العربي في صدر الإسلام. ونظرًا إلى طبيعة موضوع الدراسة،

لمْ تقتصر الدراسة على منهج واحد بصورة جامدة، وإنّما اعتمدت مقاربةً تكامليّةً تجمع بين الوصف والتحليل والتفسير؛ إذْ يبدأ البحث برصد الظاهرة اللغويّة ووصفها، ثمّ تحليل بنيتها، ثمّ الانتقال إلى تفسير وظيفتها الدلاليّة في السياق، وأخيرًا ربطها بالبنية الكليّة للقصيدة. وبناءً على ذلك، تسير الدراسة وفق مسار منهجي متدرج يمكن تلخيصه في الآتي:

رصد الظاهرة اللغويّة ← وصفها وتصنيفها ← تحليل بنيتها ← تفسير وظيفتها الدلاليّة ← ربطها بالسياق ← الكشف عن علاقتها بالبنيّة الكليّة للنصّ.

وتقوم هذه المقاربة على مبدأ أساس، وهو أنّ المستويات اللغويّة في القصيدة لا تعمل منفصلةً، وإنّما تتفاعل في إنتاج الدلالة؛ فالصوت يساند المعنى، والصيغة الصرفيّة تحدّد جانبًا من حركته، والتركيب النحوي ينظّم علاقاته، والمعجم يمدّه بالمادّة الدلاليّة، والصورة البلاغيّة تعيد تشكيله في صورة فنيّة وإيحائيّة.

خامسًا: حدود المنهجيّة

تقتصر الدراسة على تحليل المستويات اللغويّة ذات الصلة المباشرة ببناء الدلالة في قصيدة «بانت سعاد»، مع التركيز على التفاعل بين المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي والبلاغي. ولا تهدف الدراسة إلى استقصاء جميع الجوانب الفنيّة والتاريخيّة في شعر كعب بن زهير، وإنّما تنصرف أساسًا إلى الكشف عن تجلّيات الدلالة من خلال البنية اللغويّة للنصّ.

وعليه، فإن منهجية هذه الدراسة تقوم على الانتقال من الجزء إلى الكلّ؛ إذْ تبدأ بتحليل الظواهر اللغويّة الجزئيّة، ثمّ تنتقل إلى الكشف عن وظائفها الدلاليّة، وصولًا إلى بناء تصوّر شامل للبنية النصيّة والكليّة للقصيدة. كما تقوم على الانتقال من المبنى إلى المعنى، ومن اللغة إلى الدلالة، ومن الدلالة الجزئيّة إلى الدلالة الكليّة، بما يسمح بالكشف عن الوحدة العميقة التي تنتظم مختلف مستويات النصّ.

وبذلك تسعى الدراسة إلى تقديم قراءة تتجاوز الوصف اللغوي التقليدي إلى تحليل العلاقة التفاعليّة بين اللغة والدلالة والسياق والتجربة النفسيّة، والكشف عن الكيفيّة التي استطاع بها كعب بن زهير أنْ يوظّف الإمكانات المتنوّعة للغة العربيّة في بناء نصّ شعري متماسك، تتضافر فيه الأصوات والصيغ والتراكيب والمفردات والصور والإيقاعات لتشكيل تجربة شعريّة تنتقل من الفراق والقلق والخوف إلى الاعتذار والرجاء والأمن والطمأنينة.

وسأجعل التحليل التطبيقي هو المحور الأساسي، بحيث يُستشهد بأبيات القصيدة، ثمّ يُحلَّل كلُّ شاهد على المستويات اللغويّة المختلفة، مع ربط ذلك بالدلالة الكليّة للنصّ.

المبحث الأوّل: المستوى الصوتي /الإيقاعي وتجلّياته الدلاليّة

يمثل المستوى الصوتي /الإيقاعي أحد المداخل الأساسيّة في تحليل النصّ الشعري؛ إذْ لا تُختار الأصوات في الشعر اختيارًا عشوائيًّا، وإنّما تتآزر مع الإيقاع والوزن والقافية لتكوين موسيقا النصّ، ولإيصال حالات شعوريّة ودلاليّة معيّنة. ومن هنا فإنّ دراسة المستوى الصوتي في «بانت سعاد» تكشف عن العلاقة بين الصوت والإيقاع والانفعال.

ومن ثمّ يمكن القول: إنّ المستوى الصوتي في القصيدة يؤدّي وظيفةً دلاليّةً تتمثّل في ترجمة الانفعال النفسي إلى إيقاع مسموع، بحيث يصبح الصوت جزءًا من المعنى، ويصبح الإيقاع وسيلةً لإبراز التحوّلات الداخليّة في تجربة الشاعر.

ويُعدّ المستوى الصوتي /الإيقاعي من أبرز المستويات التي تكشف عن جماليّات النصّ الشعري، إذْ لا تقتصر الوظيفة الصوتيّة في القصيدة على تحقيق الإيقاع والموسيقى، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الإسهام في إنتاج الدلالة وتشكيل الحالة النفسيّة، فالصوت في الشعر قد يحمل شحنةً إيحائيّةً تتجاوز معناه المعجمي، ويتفاعل مع السياق ليؤدّيَ وظيفةً دلاليّةً وجماليّةً في آنٍ واحد. ومن هذا التصوّر، فإنّ دراسة قصيدة «بانت سعاد» تستدعي الوقوف عند نظامها الإيقاعي، وتشكيلها الصوتي، والقافية، والروي، والتكرار، ومدى إسهام هذه العناصر في بناء التجربة الشعريّة.

تبدأ القصيدة بقول كعب بن زهير:

بانت سُعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيَّمٌ إثرَها لم يُفدَ مكبولُ

يكشف المطلع منذ اللحظة الأولى عن علاقة وثيقة بين البنية الصوتيّة والحالة النفسيّة؛ فالفعل "بانت" يحمل دلالة الفراق والانقطاع، بينما تأتي الألفاظ "متبول"، "متيَّم"، "مكبول" لتعبّر عن حالة نفسيّة مضطربة، تتراوح بين المرض العاطفي والأسر والافتتان.[1] ويؤدّي التقارب الصوتي بين هذه الألفاظ دورًا في تحقيق انسجام موسيقي، إلّا أن هذا الانسجام لا يخلو من وظيفة دلاليّة؛ إذْ إنّ تتابع الأصوات والحروف ذات الجرس المتقارب يوحي بإلحاح الحالة النفسيّة واستمرارها.

وتتكرّر في البيت ألفاظ تنتمي إلى مجال واحد هو مجال الألم والأسر والعجز، فكأنّ الشاعر يحوّل الحالة العاطفيّة إلى حالة جسديّة ونفسيّة مركّبة. فالقلب «متبول»، والذات «متيَّمة»، وهي في الوقت ذاته «مكبولة»، ممّا يشكّل منظومةً من الدلالات تتضافر فيها الموسيقى مع المعنى.

ويظهر أثر الإيقاع كذلك في الوزن الشعري الذي اختاره الشاعر، إذْ تنتظم القصيدة في إيقاع يمنحها قدرةً على الجمع بين السرد والوصف والانفعال والمدح. ولا يبدو الوزن مجرّد إطار خارجي للقصيدة، بلْ إنّه يتفاعل مع حركة التجربة، فيسهم في الانتقال من حالة الغزل والفراق إلى مشاهد الخوف والاعتذار ثمّ إلى المدح.

أما بخصوص القافية، فقد أدّت دورًا مهمًّا في تحقيق الوحدة الإيقاعيّة للقصيدة، إذ انتظمت الأبيات في نظام صوتي مكرور يمنح النصّ تماسكًا موسيقيًّا. ويبدو أنّ هذا التكرار لا يؤدّي وظيفةً جماليّةً فحسب، بلْ يعمل على تثبيت النبرة العامّة للخطاب، ويجعل القافية أشبه بالمحور الذي تنتظم حوله التحوّلات الدلاليّة المختلفة.

ويمكن القول: إنّ المستوى الصوتي في القصيدة يقوم على علاقة انسجام بين الموسيقى والانفعال؛ فحين يصف الشاعر ألم الفراق، تتخذ اللغة إيقاعًا ينسجم مع الحزن والاضطراب، وحين ينتقل إلى وصف القوة والهيبة، يكتسب الخطاب طاقةً إيقاعيّةً تتناسب مع معاني العظمة والرهبة.

ومن ثمّ، فإنّ الصوت في «بانت سعاد» لا يعمل بوصفه عنصرًا زخرفيًّا، وإنّما يمثّل جزءًا من البنية الدلاليّة للنصّ، حيث تتفاعل الموسيقا مع الحالة النفسيّة، ويصبح الإيقاع وسيلةً لإيصال ما تعجز العبارة المباشرة عن نقله. وضمن هذه الرؤية يُعدّ الإيقاع من أبرز المستويات الفنيّة التي تتشكّل من خلالها البنية الجماليّة والدلاليّة في القصيدة العربيّة، إذْ لا تنهض الموسيقا الشعريّة بوظيفة زخرفيّة أو تزيينيّة فحسب، وإنّما تؤدّي دورًا جوهريًّا في بناء التجربة الشعريّة وتوجيه تلقّيها. فالإيقاع هو الذي يمنح النصّ انتظامه الصوتي، ويضبط حركته الداخليّة، ويهيئ المتلقّي للدخول في عالمه النفسي والدلالي. ومن ثمّ، فإنّ دراسة الإيقاع في قصيدة «بانت سعاد» لا ينبغي أنْ تنحصر في تحديد البحر والقافية، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الكشف عن التفاعل بين الإيقاع والمعنى، وبين الموسيقا والحالة النفسيّة، وبين انتظام الوزن وتحوّلات التجربة الشعريّة.

وتتبنى الموسيقا الشعريّة في القصيدة على مستويين متكاملين: الإيقاع الخارجي الذي يتمثّل في الوزن والقافية والروي، والإيقاع الداخلي الذي يتولّد من التكرار الصوتي واللفظي، والتوازي التركيبي، والتقابل، والتكرار الدلالي، وتوزيع الأصوات بحسب طبيعة السياق. ومن خلال هذا التفاعل تتشكّل موسيقا خاصّة تواكب المسار النفسي للشاعر، وتنتقل معه من أجواء الفراق والحنين إلى الخوف والقلق، ثمّ إلى الاعتذار والرجاء، وصولًا إلى المدح واستعادة الشعور بالأمن والطمأنينة.

أوّلًا: البحر البسيط وبناء الامتداد الإيقاعي:

جاءت قصيدة «بانت سعاد» على البحر البسيط، وهو من البحور ذات الطاقة الإيقاعيّة المرنة، التي تسمح للشاعر بمدّ النفس الشعري واستيعاب الجمل الطويلة وتعدّد الصور والمعاني. ويتشكّل وزنه في صورته المشهورة من:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ

وقد كان اختيار هذا البحر مناسبًا لطبيعة القصيدة من الناحية الفنيّة؛ لأنّ كعب بنَ زهير لا يعالج موضوعًا واحدًا معالجةً مباشرةً، وإنّما يبني قصيدته على مسار متدرّج تتداخل فيه موضوعات الغزل والرحيل والحنين والخوف والاعتذار والمدح، وهنا تبرز أهميّة البحر البسيط في أنّها لا تكمن في كونه بحرًا طويل النفس فحسب، بلْ في قدرته على استيعاب التحوّلات الانفعاليّة لدى الشاعر.

ومن هنا يؤدّي البحر البسيط وظيفةً تتجاوز مجرّد الانتظام العروضي، إذْ يوفّر للشاعر حيّزًا إيقاعيًّا ممتدًا يسمح له بتطوير

[1]- السكّري، أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله، شرح ديوان كعب بن زهير. ط1، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، 1950م، ص 6.

تجربته من خلال الانتقال من مشهد إلى آخر، ومن حالة شعوريّة إلى أخرى. فالإيقاع الممتدّ ينسجم مع طبيعة الرحلة النفسيّة التي يقطعها الشاعر داخل القصيدة. فالإيقاع البسيط، بما يحمله من تعاقب بين المقاطع المتحرّكة والساكنة، يتيح للشاعر أنْ يطيل النفس، وأنْ يبنيَ الجملة الشعريّة في امتداد متوازن، وهو ما يتلاءم مع طبيعة القصيدة العربيّة القديمة التي تقوم على التدرّج في عرض التجربة، والانتقال من المقدّمة إلى الغرض الرئيسي. ومن هنا تتناسب طبيعة البحر البسيط مع البنية الكليّة للقصيدة؛ لأنّ الشاعر لا يتحرّك في مجال دلالي واحد، بلْ ينتقل عبر مراحل نفسيّة متدرّجة.

ويمكن القول: إنّ العلاقة بين البحر البسيط وبنية القصيدة تقوم على نوع من التناسب الفنّي؛ فكما أنّ البحر يقوم على تعاقب حركي منتظم بين تفعيلاته، فإنّ القصيدة تقوم بدورها على تعاقب بين الحالات النفسيّة والمشاهد الدلاليّة. وهكذا يصبح الوزن أشبه بالإطار الذي تنتظم داخله حركة التجربة. غير أنّ أهميّة البحر البسيط تتضح بصورة أكبر عند النظر إلى المفارقة بين انتظام الوزن واضطراب النفس، فالشاعر يعيش حالةً نفسيّةً مضطربةً، لكنّه يصوغ هذا الاضطراب داخل بناء وزني منتظم، وعليه فإنّ الوزن يمثل آليّةً فنيّةً لضبط الانفعال، إذْ يحول دون تحوّل الخوف والقلق إلى فوضى تعبيريّة، ويمنح التجربة إطارًا من التماسك.

ثانيًا: الإيقاع بين الثبات العروضي والحركة النفسيّة:

تقوم قصيدة «بانت سعاد» على بنية نفسيّة متحرّكة، يمكن تتبع مراحلها على النحو الآتي:

الفراق ← الحنين ← استعادة الماضي ← الخوف ← الترقّب ← الاعتذار ← الرجاء ← الطمأنينة ← المدح.

ويقابل هذا المسار النفسي ثبات في الوزن والقافية، وهنا تنشأ مفارقة فنيّة مهمّة بين:

ثبات الإيقاع الخارجي، وتحوّل الإيقاع النفسي والداخلي. فالإيقاع العروضي يظلّ محافظًا على وحدته، بينما تتغيّر النبرة الشعريّة تبعًا للموقف، وعليه، فليس من الدقّة العلميّة وصف القصيدة بأنّها تعاني من «اضطراب إيقاعي» بمعنى الاختلال العروضي، وإنّما يمكن الحديث عن صراع نفسي، أو تنوّع في النبّر الإيقاعي الداخلي.

ويظهر هذا التنوّع عندما ينتقل الشاعر من وصف المحبوبة والوقوف على آثار الفراق إلى التعبير عن الخوف من المصير، فالإيقاع في المقاطع الأولى يحمل قدرًا من الانسياب المرتبط بالحنين، بينما تزداد حدّة الحركة والانفعال حين يتجه الخطاب إلى الخوف والتهديد، ثمّ يعود إلى الاستقرار النسبي عندما يستقرّ الخطاب في دائرة الرجاء والمدح. ومن ثمّ، فإنّ الإيقاع يؤدّي وظيفةً نفسيّةً عميقةً، إذْ يجعل المتلقّي لا يقرأ الخوف بوصفه معنىً لغويًّا فقط، بلْ يشعر باضطرابه وقلقه من خلال الحركة الإيقاعيّة للنصّ. وهذا يعني أنّ الإيقاع يؤدّي وظيفةً دراميّة؛ فهو لا يصاحب الحدث فحسب، بلْ إنّه يشارك في تشكيله، فالشاعر لا يقول لنا إنّه خائف وكفى، بلْ إنّ طريقة بناء الجملة الشعريّة، وتتابع الأفعال، وتكرار الأصوات، وتنوّع المقاطع، تجعل المتلقّي يشارك في الإحساس بهذا الخوف. وعلى هذا الأساس، يمكن النظر إلى الإيقاع في «بانت سعاد» باعتباره إيقاعًا تحوّليًا؛ لأنّ القصيدة تنتقل من إيقاع نفسي مضطرب إلى إيقاع أكثر استقرارًا، ومن حالة الخوف إلى حالة الأمان. وهنا يبدو الشاعر وكأنّه يعيش اضطرابًا نفسيًّا شديدًا، لكنّه يحاول أنْ يضبط هذا الاضطراب داخل نظام شعري متماسك، فالوزن هنا ليس مجرّد قالب، وإنّما هو نوع من التنظيم الجمالي للفوضى النفسيّة.

ثالثًا: الروي اللامي ووظيفة القافية:

اختار كعب بن زهير اللام المضمومة رويًّا لقصيدته، وهو اختيار له أثر موسيقي واضح في تشكيل وحدة القصيدة، فالروي هو الصوت الذي تتكرّر عنده القافية، ولذلك يمثّل أحد أهم عناصر الإيقاع الخارجي، ويمنح القصيدة تماسكها السمعي.

وتكرار اللام في خواتيم الأبيات يؤدّي إلى خلق وحدة صوتيّة مكرورة، تجعل المتلقّي ينتظر العودة إلى الصوت نفسه في نهاية كلّ بيت. وهذا التكرار لا يحقّق الانسجام الموسيقي فقط على الرغم من تعدّد موضوعاتها، وإنّما يؤدّي وظيفةً دلاليّةً أيضًا، فاللام من الأصوات التي تمتلك قابليّةً واضحةً للامتداد الصوتي، ومع ضمّها في القافية، يتشكل إيقاع يجمع بين الاستقرار والامتداد. ويمكن قراءة هذا الإيقاع في ضوء الحالة النفسيّة للقصيدة، إذْ يبدو الشاعر وكأنّه يبحث عن نقطة ثابتة يستقرّ عندها بعد سلسلة من القلق والخوف والاضطراب. ومن ثمّ يمكن أنْ نفهم القافية بوصفها مركزًا إيقاعيًّا يعود إليه النصّ باستمرار، فكلّما انتهى البيت، عاد الصوت إلى اللام، وكأنّ هذا الرجوع الصوتي يوازي رجوع الشاعر النفسي إلى نقطة الأمان التي يجدها في الاعتذار والمدح والرجاء، وبذلك يصبح الرويّ عنصرًا في بناء الدلالة، لا مجرّد تكرار صوتي.

وتكمن أهميّة الروي في أنّه يخلق نوعًا من الانتظار السمعي؛ فالمتلقّي، منذ البيت الأوّل، يتوقّع عودة الصوت نفسه في نهايات الأبيات، وهذا التكرار يجعل القصيدة وحدةً موسيقيّةً متماسكةً، على الرغم من تعدّد موضوعاتها.

ويمكن قراءة هذا التكرار في ضوء البناء النفسي للقصيدة؛ فالشاعر ينتقل بين حالات كثيرة، لكنّه يعود في كلّ بيت إلى الصوت القافي نفسه. وكأنّ الرويّ يؤدّي وظيفةً رمزيّةً تتمثّل في إعادة التجربة إلى مركز ثابت، بعد أنْ تتشعب في مسارات الفراق والخوف والرجاء والمدح.

ومن هذه الزاوية، يمكن القول: إنّ القافية تؤدّي وظيفتين متداخلتين:

1. وظيفةً موسيقيّةً تتمثّل في تحقيق الانسجام والوحدة.
2. وظيفةً دلاليّةً تتمثّل في إضفاء شعور بالاستقرار والعودة المنتظمة.

وبذلك يصبح الرويّ جزءًا من البنية الدلاليّة للقصيدة، وليس عنصرًا خارجيًّا منفصلًا عنها.

رابعًا: الإيقاع الداخلي وتشكيل الموسيقا الخفيّة:

إذا كان الوزن والقافية يمثّلان الإيقاع الخارجي، فإنّ الإيقاع الداخلي يتولّد من مجموعة من العناصر المتفاعلة داخل النصّ، من أبرزها:

- تكرار الأصوات. تكرار الألفاظ. التوازي التركيبي. التقابل الدلالي. تكرار الصيغ النحويّة. تعاقب الأفعال. التنويع بين الجمل الاسميّة والفعليّة. التكرار الاشتقاقي. توزيع الأصوات المهموسة والمجهورة. توظيف الأصوات الانفجاريّة والاحتكاكيّة.

وتكشف هذه العناصر عن أنّ القصيدة تمتلك موسيقا داخليّةً لا تقلّ أهميّةً عن وزنها العروضي. فالمتلقّي لا يسمع الوزن والقافية فقط، بلْ يتلقّى شبكةً من الإيقاعات الصغيرة المتداخلة التي تنتشر داخل البيت الواحد، وتؤثّر في سرعة القراءة ونبرتها وشدّتها.

ويمكن النظر إلى هذه الموسيقا الخفيّة بوصفها إيقاعًا دلاليًّا؛ لأنّ توزيع الأصوات لا يأتي دائمًا اعتباطًا، بلْ يرتبط بطبيعة المعنى والسياق، ومن خلال مفهوم الإيقاع الدلالي فإنّ الأصوات في النصّ الشعري لا تؤدّي وظيفةً موسيقيّةً فحسب، بل قد تسهم في إيحاء المعنى وتقويته، بحيث يصبح اختيار الشاعر للصوت وترتيبه جزءًا من بناء الدلالة. ويمكن ملاحظة أنّ الياء التي سبقت حرف الروي، وهو اللام، قد منحت اللفظة امتدادًا صوتيًّا وإيقاعيًّا يوحي بحركةٍ متّجهةٍ نحو الأسفل، بما ينسجم مع دلالة اللفظة وما تحمله من إيحاءات بالضعف والتخاذل والانحطاط. وإذا رُبط هذا البناء بالسياق الدلالي، أمكن القول: إنّ هذا الامتداد الصوتي غالبًا ما يتناسب مع دلالة أراد الشاعر التعبير عنها، فمثلًا لفظة التنابيل في القصيدة فيها تصوير حال أولئك الذين يفرّون ويتخاذلون، فهذه اللفظة تحمل معنى الضعف والبلادة والعجز؛ فينشأ بين ضعف الدلالة المعجميّة وامتداد الصوت نوع من المفارقة الإيقاعيّة التي تعزز صورة الضعف والمهانة.

أمّا الواو التي تسبق حرف الروي اللام في قوله: والعفو عند رسول الله مأمولُ فإنّها، بما تنطوي عليه من امتدادٍ صوتيٍّ طويل، تمنح اللفظة إيقاعًا متّسعًا يوحي بحركةٍ متّجهةٍ نحو العلوّ، بما ينسجم مع دلالة مأمول وما تحمله من إيحاءات بالرجاء والتعظيم ورفعة المقام، وإبراز عظمة العفو وأنّه عن رفعة واقتدار، فالمدّ بالواو يمنح اللفظة نغمةً أكثر امتدادًا وانفتاحًا نحو الاستعلاء، وهو ما يمكن أنْ ينسجم دلاليًّا مع التعظيم والإجلال. ويجب الانتباه إلى إنّ العلاقة بين الصوت والمعنى هنا ليست علاقةً مباشرةً أو قطعيّةً، وإنّما هي علاقة إيحائيّة سياقيّة يتآزر فيها البناء الصوتي مع الدلالة المعجميّة والصورة الشعريّة؛ فيصبح الإيقاع عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى، لا مجرّد إطار موسيقي يحتضن التجربة الشعريّة.

خامسًا: الأصوات المهموسة وتجسيد الخوف والقلق:

عرّف سيبويه الهمس على أنّه (حرفٌ أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه)[1]، وضمن هذا التصوّر يمكن رصد حضور الأصوات المهموسة في السياقات التي تتصل بالخوف والقلق والهمس النفسي، إذْ تمنح هذه الأصوات السياق قدرًا من

[1]- سيبويه، الكتاب، المحقق: عبد السلام محمد هارون، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1988م، 434/4.

الخفوت والليونة والاحتكاك، بما يتلاءم مع حالة الشاعر النفسيّة. والصوت المهموس لا يدلّ بذاته على الخوف، وإنّما تكتسب دلالته الإيحائيّة من السياق الذي يرد فيه. فإذا كثرت الأصوات المهموسة في سياق يتصل بالقلق أو الترقب أو المناجاة، أمكن أنْ تسهم في بناء جوّ صوتي يتلاءم مع تلك الحالة.

وهنا يظهر التفاعل بين المستوى الصوتي والمستوى النفسي؛ فالشاعر الخائف لا يكتفي بالقول: إنّه خائف، وإنّما تتضافر البنية الصوتيّة مع المعنى لتجسيد هذا الخوف.

ويتجلّى البعد النفسي للإيقاع في قصيدة «بانت سعاد» في قدرة البنية الصوتيّة على ملامسة الحالة الشعوريّة للشاعر والتعبير عن قلقها الداخلي؛ إذْ يبدو الخوف والقلق بوصفهما من أبرز الانفعالات التي تهيمن على تجربته في بعض مقاطع القصيدة، ولا سيّما في المواضع التي يستشعر فيها خطورة موقفه ويترقّب مآلاته. وقد انعكس هذا القلق النفسي على المستوى الصوتي من خلال حضور نسبي للأصوات المهموسة والاحتكاكيّة التي تسهم، في سياقها النصّي، في إضفاء نبرة خافتة متوتّرة على الأداء الشعري. ويؤدّي هذا التشكيل الصوتي إلى إنتاج إيقاع يتسم بالخفوت والانسياب المشوب بالتوتّر والقلق، فيصبح الصوت الشعري نفسه حاملًا للانفعال النفسي ومجسّدًا لتداعياته. ومن ثمّ، لا يعود الخوف مجرّد معنى تصرّح به الألفاظ، بلْ يتحوّل إلى إحساس يُستشف من الطريقة التي تنتظم بها الأصوات وتتآلف داخل السياق الشعري، وبذلك تتكامل الدلالة المعجميّة مع الدلالة الصوتيّة والإيقاعيّة في تشكيل صورة نفسيّة متماسكة للشاعر، تجعل المتلقّي شريكًا في استشعار حالة القلق والترقّب التي يعيشها.

وتكشف دراسة حروف الهمس في قصيدة «بانت سعاد» عن حضور صوتي ذي قيمة إيحائية في بناء التجربة الشعرية؛ فقد وظّف الشاعر عددًا من الأصوات المهموسة، وهي المجموعة في عبارة: (فحثه شخص سكت) في سياقات تتصل بالحزن والفراق والخوف والحذر، فضلًا عن وصف الجمال والحركة. وتتميّز هذه الأصوات بخفّة جرسها وخروج النفس معها، الأمر الذي يمنح السياق نبرةً صوتيّةً خافتةً تتلاءم، في بعض المواضع، مع الحالة النفسيّة التي يصوّرها الشاعر. ففي قوله: بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ /متيّمٌ إثرها لم يُفْدَ مكبولُ تتآزر بعض الأصوات المهموسة، ولا سيّما التاء، مع دلالة الفراق والألم، فتسهم في تشكيل نبرة حزينة خافتة تعكس انكسار الشاعر وافتقاده محبوبته. وفي قوله: يمشون مشي الجمال الزهر يتكرّر صوت الشين في «يمشون» و«مشي»، فيتولّد من تكراره إيقاعٌ همسيٌّ يتلاءم مع حركة المشي، ويجعل الصوت شريكًا في بناء الصورة الحركيّة. وعليه، فإنّ حروف الهمس في القصيدة لا تؤدّي وظيفةً موسيقيّةً فحسب، بلْ نجدها تتفاعل مع السياق الدلالي والحالة النفسيّة للشاعر، فتسهم في نقل المشاعر الإنسانيّة وتصوير حركات الشخصيّات والمشاهد، بما يؤكّد التلاحم بين البنية الصوتيّة والدلالة الشعريّة.

سادسًا: الأصوات الانفجاريّة وتجسيد القوّة:

عرّف سيبويه الجهر في قوله: (حرفٌ أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت)[1] وعليه فإنّه في المقاطع التي تتصل بالقوّة والشجاعة والبطولة، يمكن ملاحظة أهميّة الأصوات ذات الطبيعة الانفجاريّة، لما تمتلكه من قدرة على إحداث وضوح وقوّة في السمع من خلال الأداء الصوتي[2].

وتنشأ الأصوات الانفجاريّة عن انحباس الهواء ثمّ إطلاقه، ولذلك قد تمنح السياق الذي ترد فيه نبرةً أكثر حدّةً وقوّةً. ويظهر ذلك بصورة خاصّة في سياقات وصف القوّة والبطولة، حيث يتطلّب المعنى إيقاعًا يتناسب مع صلابة الصورة وشدّة الحركة. وبذلك تؤدّي الأصوات الانفجاريّة في قصيدة بانت سعاد وظيفةً صوتيّةً ودلاليّةً بارزة، إذْ تقوم طبيعتها النطقيّة على انحباس الهواء في موضع النطق ثم انفجاره فجأة، ومن أبرزها: الباء، والتاء، والدال، والطاء، والكاف، والقاف. وقد أسهم توظيف هذه الأصوات في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، وإضفاء قدر من القوّة والوضوح والحدّة على بعض المقاطع التي تتصل بالحزن والقلق والخوف، أو بوصف مشاهد الحرب والقتال.

ومن ذلك قول كعب بن زهير:

يمشي الوُشاةُ بجنبيها وقيلُهُمُ إنّك يا ابنَ أبي سُلمى لمقتولُ

[1]- سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، 434/4.
[2]- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغويّة، ط4، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصريّة، 1971م، ص 101.

إذْ تتكرّر أصوات الباء والتاء والقاف والدال، فتمنح البيت نبرةً أكثر قوّةً وحركةً، ولا سيّما مع حضور ألفاظ ذات صلة بالتهديد والخوف، مثل مقتول، حيث يسهم صوت القاف بما يحمله من قوّة ووضوح في تعزيز الجو النفسي القلق الذي يعيشه الشاعر، بينما يضيف صوت التاء في بعض المواضع حدّةً إيقاعيّةً تتلاءم مع طبيعة الموقف. وتتجلّى الوظيفة الدلاليّة للأصوات الانفجاريّة كذلك في الأبيات التي ينتقل فيها الشاعر إلى وصف القوّة والسلاح والقتال، إذْ تكثر الأصوات ذات النبر القوي، مثل القاف والطاء والدال والتاء والكاف، فتتوافق طبيعتها الانفجارية مع حركة المشهد الحربي وعنفه. ففي قوله:

يَمْشُونَ مَشْيَ الجِمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إِذَا عَرَّدَ السُّودُ التَّنَابِيلُ

تتكرر الأصوات الانفجاريّة في يَعْصِمُهُمْ، وضرب، والتنابيل، ويبرز صوت الضاد بما له من ثقل صوتي، إلى جانب الباء والتاء، في تشكيل إيقاع يتلاءم مع دلالة الضرب وشدّة المواجهة وشراسة القتال. وهنا لا يكون الصوت مجرّد عنصر موسيقي، بلْ إنّه يتفاعل مع المعنى؛ فالقوّة الانفجاريّة في النطق تحاكي، على المستوى الإيحائي، قوّة الضرب، وشدّة الصدام والمواجهة، والحركة.

ومن ثمّ، يمكن القول: إنّ الأصوات الانفجاريّة في «بانت سعاد» تؤدّي وظائف متعدّدة، أبرزها تقوية الإيقاع الداخلي، وإبراز الانفعالات النفسيّة، ومحاكاة مشاهد العنف والحركة، وتحقيق الانسجام بين البنية الصوتيّة والدلالة، فحين يتحدّث الشاعر عن الفراق والقلق والخوف، تسهم هذه الأصوات في نقل اضطراب التجربة النفسيّة، وحين ينتقل إلى وصف الحرب والقوّة، تتكثّف الأصوات الانفجاريّة بما ينسجم مع عنف المشهد وحركته. وبذلك يصبح الصوت في القصيدة عنصرًا دلاليًّا فاعلًا، لا يقل أهميّةً عن المعجم أو التركيب، إذْ تتضافر طبيعة الصوت وموقعه وتكراره في بناء الدلالة والإيحاء النفسي.

وهنا يظهر نوع من التناسب بين:

قوّة المعنى ← وقوّة الأداء الصوتي.

غير أنّ هذا التناسب ينبغي أنْ يُفهم في إطار السياق، لا على أساس قاعدة مطلقة؛ فالصوت لا يحمل معنى ثابتًا مستقلًّا، وإنّما تتحدّد قيمته الإيحائيّة من خلال موقعه في السياق وتكراره وعلاقته بالأصوات الأخرى.

ومن الضروري هنا ألّا نعزل الصوت عن السياق؛ فالصوت لا يحمل دلالّة ثابتةً في ذاته، وإنّما يكتسب قيمته الإيحائيّة من السياق الذي يرد فيه، ولذلك فإنّ الحروف المهموسة، مثل السين والهاء والفاء، قد تساعد في بعض المواضع على خلق جوّ من الهمس أو الخفاء أو التوتّر، بينما يمكن للأصوات الانفجاريّة، مثل الباء والتاء والدال والقاف، أنْ تمنح بعض المقاطع قوّةً ووضوحًا وحدّةً، لكن مع هذا لا يصحّ القول: إنّ كلّ صوت مهموس يدلّ بالضرورة على الخوف، أو أنّ كلّ صوت انفجاري يدلّ بالضرورة على الشجاعة؛ بلْ ينبغي أنْ يُدرس التوزيع الصوتي في سياقه، مع مراعاة كثافة الأصوات وتكرارها وموقعها في البنية الشعريّة.

سابعًا: التكرار وأثره في بناء الإيقاع:

يؤدّي التكرار وظيفةً أساسيّةً في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة. ويمكن أنْ يكون التكرار:

صوتيًّا، أو لفظيًّا، أو تركيبيًّا، أو دلاليًّا.

ويؤدّي التكرار في القصيدة وظائفَ متعدّدةً، منها:

- توكيد المعنى. إثارة الانتباه. تثبيت الصورة. التعبير عن الانفعال. تحقيق الانسجام الموسيقي. ربط أجزاء النصّ بعضها ببعض.

وفي السياقات النفسيّة المضطربة، يمكن أنْ يكشف التكرار عن طبيعة النفس القلقة التي تعيد المعنى ذاته بأشكال مختلفة، وكأنّها تحاول تثبيت موقفها أو استيعاب ما تواجهه.

أما في سياق المدح، فإنّ التكرار يكتسب وظيفةً مختلفةً؛ إذْ يصبح وسيلةً لتوكيد الصفات وترسيخها في ذهن المتلقّي. ومن ثمّ فإنّ التكرار ينتقل دلاليًّا من: التكرار بوصفه تعبيرًا عن القلق إلى التكرار بوصفه وسيلةً للتوكيد والمدح.

ثامنًا: الإيقاع الحركي وعلاقته بالفعل الشعري:

تتميّز القصيدة بكثافة الأفعال والحركات المرتبطة بالرحيل والسفر والانتقال والفرار والمواجهة، وهذا الحضور الحركي ينعكس على إيقاع النصّ. فالشاعر يتحرّك في فضاء شعري متغيّر:

المحبوبة ترحل، والرحلة تستمرّ، والخوف يلاحق الشاعر، ثمّ يحدث الانتقال إلى مقام النبي ﷺ، ثمّ تتغيّر طبيعة المشهد نحو المدح ووصف القوّة.

وهكذا تصبح القصيدة ذات إيقاع حركي متصل، لا إيقاعًا ساكنًا، ويؤدّي الفعل دورًا مهمًّا في دفع النصّ إلى الأمام، ولذلك يمكن القول: إنّ الإيقاع النحوي يتكامل مع الإيقاع العروضي، ويتجلّى ذلك حين تتوالى الأفعال، فيتسارع الإيقاع الدلالي، وحين تتراجع الحركة لجهة الوصف والتأمّل، يميل الإيقاع إلى التمهّل. وهذا يكشف عن علاقة وثيقة بين:

الإيقاع العروضي + الإيقاع النحوي + الإيقاع الدلالي.

خاتمة المبحث

يتضح من خلال تحليل المستوى الإيقاعي في قصيدة «بانت سعاد» أنّ الموسيقا الشعريّة تمثّل مكوّنًا أساسيًّا في بناء النصّ، وأنّها تتجاوز الوظيفة الجماليّة إلى وظيفة دلاليّة ونفسيّة ودراميّة. فقد أتاح البحر البسيط للشاعر مساحة إيقاعيّةً رحبةً تتناسب مع امتداد تجربته وتعدّد أغراضه، بينما حقّق الروي اللامي وحدةً موسيقيّةً أسهمت في إحكام بناء القصيدة وربط أبياتها.

أما الإيقاع الداخلي، فقد تشكّل من خلال تفاعل التكرار الصوتي واللفظي، والتوازي التركيبي، والحركة النحويّة، والتوزيع الصوتي، وتنوّع النبرات. كما أنّ توالي الأصوات المجهورة والمهموسة، والشديدة والرخوة، كشف عن وظيفة دلاليّة في تشكيل حركة صوتيّة تتلاءم مع حركة المعنى. وقد أسهم هذا الإيقاع في تمثيل التحوّلات النفسيّة التي مرّ بها الشاعر، من الفراق والحنين إلى الخوف والقلق، ثمّ إلى الاعتذار والرجاء فالطمأنينة والمدح.

وعليه، فإنّ الإيقاع في «بانت سعاد» يقوم على جدليّة فنيّة عميقة بين الثبات والحركة؛ فالثبات يتمثّل في انتظام الوزن ووحدة القافيّة، بينما تتمثّل الحركة في تنوع الإيقاع الداخلي تبعًا لتنوّع التجربة الشعوريّة والدلاليّة. ومن هنا تصبح الموسيقا الشعريّة وسيلةً للكشف عن البنية العميقة للنصّ، إذْ يتداخل فيها الصوت بالمعنى، والإيقاع بالحالة النفسيّة، والوزن بالمسار الدرامي، والموسيقا بالدلالة.

وعلى هذا الأساس، يمكن أنْ نخلص إلى أنّ الإيقاع في قصيدة «بانت سعاد» ليس مجرّد إطار موسيقي يحتضن المعنى، وإنّما هو عنصر فاعل في إنتاجه؛ إذْ تتحوّل الحركة الإيقاعيّة إلى صورة سمعيّة للتحوّل النفسي، ويتحوّل انتظام الوزن إلى وسيلة لضبط الانفعال، بينما تتحوّل القافية إلى نقطة ارتكاز تعيد للنصّ وحدته كلّما تشعبت مساراته الدلاليّة[1].

المبحث الثاني: تحليل الصور الفنّيّة للقصيدة

قصيدة بانت سعاد تتميّز بكثرة الصور الفنيّة، وهنا لن أكتفي بتعيين الصورة الفنيّة ببعدها البلاغي دون مناقشة دلالة الصورة؛ لأنّ قيمة التحليل الفنّي في البحث الجاد لا تكمن في تسمية الأسلوب البلاغي فقط، بلْ في بيان لماذا اختار الشاعر هذه الصورة؟ وما الذي أضافته إلى المعنى؟ وكيف أسهمت في بناء صورة الممدوح وفي تشكيل التجربة الشعريّة؟ وهذا هو الذي ينقل التحليل من مجرّد استخراج بلاغي إلى تحليل أسلوبي ودلالي عميق، إذ الصور الفنيّة عند كعب بن زهير تؤدّي وظيفةً تتصل ببناء المعنى، والحركة، والحالة النفسيّة، ورسم شخصيّة الممدوح. وتظهر براعة الشاعر في أنّه لا يكتفي بوصف الصحابة رضي الله عنهم بأنّهم شجعان، وإنّما يحوّل هذه الشجاعة إلى مشاهد حسيّة متحرّكة يستطيع المتلقّي أنْ يراها ويتخيّلها.

أوّلًا: التشبيه في قوله: «يَمْشُونَ مَشْيَ الجِمَالِ الزُّهْرِ»:

يقول كعب بن زهير في وصف أصحاب النبي ﷺ:

[1]- أيدا حياتي بنت محمد سندي، ونور سفيرة بنت أحمد سفيان، قصيدة بانت سعاد (قصيدة البردة) لكعب بن زهير: دراسة تحليليّة عروضيّة، الضاد 3 (1) -فبراير، 12، 2019م، ص 158 – 160.

يَمْشُونَ مَشْيَ الجِمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إِذَا عَرَّدَ السُّودُ التَّنَابِيلُ

ففي قوله: يمشون مشي الجمال الزهر-يرسم الشاعر صورةً حسيّةً للحركة، فيشبّه مشي هؤلاء الرجال بمشي الجمال البيض. ومن الناحية البلاغيّة، يمكن عدّ الصورة تشبيهًا بليغًا في تركيب «مشي الجمال»، إذا أُخذ على أساس حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، مع بقاء المشبّه والمشبّه به.

غير أن قيمة الصورة الفنيّة تتجاوز التصنيف البلاغي؛ فالشاعر لا يريد أنْ يقول: إنّهم يمشون فحسب، وإنّما يريد أنْ ينقل إلى المتلقّي هيئةً مخصوصةً في المشي تتسم بالثبات والوقار والقوّة.

فالجمال، ولا سيّما في الثقافة العربيّة القديمة، ارتبطت بالقدرة على تحمل مشقّة الطريق، والصبر على السفر، والثبات في المسير. ولذلك فإنّ تشبيه مشي الصحابة بمشي الجمال يوحي بأنّهم يسيرون بثبات واتزان، لا يعرفون التردّد أو الاضطراب. ويزداد المعنى وضوحًا بذكر الزهر؛ فالبياض هنا يضفي على الصورة إشراقًا ووضوحًا، وقد يوحي بالنقاء والرفعة والهيبة والأنفة. وهكذا تتداخل في الصورة دلالات القوّة والوقار والطهارة والسموّ.

والأهم من ذلك أن الفعل "يمشون" جاء في صيغة المضارع، وهي صيغة توحي بالحركة والاستمرار والتجدّد، فلا تبدو الصورة وكأنّها تصف موقفًا عابرًا، بلْ تقدّم هؤلاء الرجال في حالة من الحركة المستمرّة والثبات المتواصل. إذن، فالصورة تقوم على تفاعل ثلاثة عناصر:

الحركة في الفعل المضارع يمشون، والثبات والوقار في مشي الجمال، الإشراق والرفعة في الزهر.

وبذلك يتحوّل التشبيه إلى وسيلة لبناء صورة متكاملة للشخصيّة الممدوحة.

ثانيًا: المقابلة بين «يمشون» و«عَرَّدَ»:

تكتسب الصورة السابقة قوّتها من السياق الذي وردت فيه، ولا سيّما المقابلة الضمنيّة بين الفريقين.

فالصحابة: يمشون مشي الجمال الزهر، بينما الآخرون: إذا عرّد السود التنابيل -والفعل عَرَّدَ يدلّ على الميل والانحراف والفرار، في مقابل فعل "يمشون" الذي يوحي بالاستقامة والثبات.

وهنا تنشأ مقابلة دلاليّة بين: المشي إلى الأمام ← والفرار والتراجع.

وهذا التقابل يجعل الصورة أكثر قوّةً؛ لأنّ الشجاعة لا تظهر في وصف الصحابة وحدَه، وإنّما تتأكد من خلال وضعها في مواجهة صورة الجبن والخوف. وبذلك تتحوّل الصورة الفنيّة إلى بنية تضاد تقوم على:

الثبات ↔ الفرار = الشجاعة ↔ الجبن = الإقدام ↔ التراجع = المواجهة ↔ الهروب.

وهذا من الأساليب التي تمنح الصورة الشعريّة طاقةً دراميّةً؛ لأنّ القارئ لا يرى الشخصيّات في حالة سكون، وإنّما يرى مشهدًا حركيًّا تتواجه فيه قوّتان متناقضتان. الحركة الإسلامية في تقدم.

ثالثًا: الاستعارة في قوله: «نَالَتْ رِمَاحُهُمْ قَوْمًا»:

يقول:

لا يَفْرَحُونَ إِذَا نَالَتْ رِمَاحُهُمُ قَوْمًا وَلَيْسُوا مَجَازِيعًا إِذَا نِيلُوا

في قوله: «نَالَتْ رِمَاحُهُمْ قَوْمًا» أُسند الفعل نالت إلى الرماح، مع أنّ الذي ينال في الحقيقة هم المحاربون الذين يستخدمون الرماح. وتقوم الصورة على المجاز أو الاستعارة المكنيّة، إذْ أضفى الشاعر على الرماح قدرة الفاعل الذي ينال ويصيب، فجعل الرمح وكأنّه كائن حيّ يتحرّك ويباشر الفعل. وتكمن القيمة الفنيّة في أن الشاعر لم يقل ببساطة: إذا طعنوا قومًا، بل جعل الرماح نفسها هي التي تنال. وهذا التحويل يضفي على السلاح حضورًا حركيًّا قويًّا، فيبدو الرمح وكأنّه يمتلك فاعليّةً مستقلّةً في ساحة المعركة. كما أنّ الفعل نالت يحمل دلالةً أوسع من مجرّد الإصابة؛ فهو يوحي بالوصول إلى الهدف وتحقيق الغاية، وبذلك تصبح الرماح في الصورة أداةً لتحقيق النصر، لا مجرّد أدوات للقتال.

ومن الناحية الدلاليّة، فإنّ الشاعر يريد أنْ يبرز شجاعة هؤلاء الرجال من خلال قدرتهم على مواجهة الموت، لا من خلال الفرح بإيذاء الآخرين؛ ولذلك يقول: لا يفرحون إذا نالت رماحهم قومًا، فهم لا يفرحون بالقتل لذاته، وإنّما يقاتلون عند الضرورة والثبات في الموقف. وهذا يضفي على صورتهم بعدًا أخلاقيًا، إذْ يجمع الشاعر بين الشجاعة والقوّة من جهة، وضبط النفس من جهة أخرى. كذلك هناك دلالة خفيّة تشير إلى أنّ الصحابة لا يفرحون بالنصر مطلقًا، وإنّما يوحي بأنّ النصر عندهم أمر مألوف مكرور، وليس حدثًا استثنائيًا يستدعي الفرح والاحتفال . فإصابة الرماح للعدو وقتله أو هزيمته أصبحت من طبيعة حياتهم الحربيّة، ولذلك لا يتعاملون معها بوصفها إنجازًا عارضًا أو مفاجئًا. كذلك دلّ نفي الفرح عنهم عند إصابة رماحهم للعدو على رسوخ خبرتهم القتاليّة واعتيادهم الظفر، حتى غدا النصر في تصورهم أمرًا مألوفًا لا يثير الدهشة ولا يستوجب الاحتفاء. فالشاعر يبالغ في تصوير شجاعتهم وثباتهم، إذْ يجعل كثرة انتصاراتهم سببًا في تجاوزهم مشاعر الابتهاج بالنصر؛ لأنّ ما يفرح به غيرهم من الظفر والتمكين أصبح عندهم عادةً مكرورة ومظهرًا من مظاهر طبيعتهم الحربيّة. ومن ثمّ، فالنفي هنا لا يدل على غياب الفرح النفسي فحسب، بلْ يؤدّي وظيفةً بلاغيّةً تتمثّل في المبالغة في وصف كثرة الانتصارات وشدّة البأس، حتى أصبح النصر أمرًا مألوفًا لا يُحتفل به، وهكذا نجد البيت لا يصرّح مباشرةً بأنّهم "معتادون على النصر"، لكنّه يلمّح إلى ذلك بقوّة من خلال نفي الفرح عند تحقيقه؛ لأنّ النصر لو كان نادرًا أو عابرًا لكان مظنّة الفرح، أمّا نفي الفرح فيوحي بأنّ الظفر مكرور ومستقرّ في حياتهم.

رابعًا: المفارقة في قوله: «وَلَيْسُوا مَجَازِيعًا إِذَا نِيلُوا»:

هنا تزداد الصورة قوة بالمقابلة بين:

إذا نالت رماحهم قومًا و: وليسوا مجازيعًا إذا نيلوا

فهم لا يجزعون عندما يصيبون غيرهم في المعركة، ولا ينهارون عندما تصيبهم الضربات. وهنا تظهر قيمة التوازن النفسي في الشخصيّة الممدوحة: القوة في الهجوم تقابلها القوة في احتمال الأذى. فالشجاعة الحقيقيّة، في منظور الشاعر، لا تتمثّل في القدرة على إيذاء الخصم فقط، وإنّما في الثبات عند تلقّي الضربات أيضًا. وهذا يجعل الصورة تتجاوز وصف القوة الجسديّة إلى وصف القوّة النفسيّة.

خامسًا: الاستعارة في قوله: «حِيَاضِ المَوْتِ»:

يقول:

لا يَقَعُ الطَّعْنُ إِلَّا فِي نُحُورِهِمُ مَا إِنْ لَهُمْ عَنْ حِيَاضِ المَوْتِ تَهْلِيلُ

وتفيد عبارة لا يقع الطعن إلا في نحورهم ثبات الممدوحين وشجاعتهم في ساحات القتال؛ إذْ لا يتلقّون الطعن من ظهورهم حال فرارهم، وإنّما في نحورهم وهم مقبلون على أعدائهم ثابتون في مواقع النزال، فهم لا يولّون الأدبار ولا يفرّون من مواجهة العدوّ، وإنّما يثبتون في مواقعهم ويستقبلون الطعن بصورهم وصدورهم.[1] وقد أسهم اختيار لفظ النحور في ترسيخ معنى الإقدام والمواجهة، وتحويل الصورة من مجرد وصف للقتال إلى دلالة قيميّة تمجّد الشجاعة والثبات والإقبال على الموت دون خوف أو تراجع. ومن ثمّ، فإنّ دلالة العبارة تتجاوز الوصف الحسّي لموضع الطعن إلى التعبير عن الشجاعة والإقدام والثبات في النزال، حتى إنّ الموت لا يدركهم إلّا وهم في حالة مواجهة وصدام، وهو ما يجعلها من الألفاظ الدالة على الفروسيّة والشجاعة والإباء في الثقافة العربيّة[2]. ومن أبرز الصور في هذا البيت أيضًا قوله: «حياض الموت»، فالحياض في الأصل هي الأماكن التي يجتمع فيها الماء، وقد استعارها الشاعر للموت، فجعل الموت كأنّه ماء أو مورد له حياض، وجعل المقاتلين يواجهون هذا المورد دون تردّد. وهذه استعارة مكنية تقوم على تحويل الموت من معنى مجرّد ومخيف إلى مكان محسوس يمكن الاقتراب منه ومواجهته[3].

والصورة هنا شديدة الأهميّة؛ لأنّ الشاعر لا يقول: إنّهم يواجهون الموت فقط، بلْ يجعل الموت نفسه حياضًا، أي موضعًا

[1]- ابن هشام، جمال الدين محمد، شرح قصيدة بانت سعاد، ط1، دراسة وتحقيق: عبدالله عبد القادر الطويل، القاهرة: المكتبة الإسلاميّة، 2010م، ص 316.
[2]- السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير، مصدر سابق، ص 25.
[3]- الأنباري، أبو البركات، شرح قصيدة بانت سعاد. مراجعة محمود بن علي، المصدر: الشاملة الذهبيّة، متاح على الشبكة العنكبوتيّة، ص 13.

يقصده الناس ويوردونه. وهذا يؤدّي إلى قلب العلاقة التقليديّة بين الإنسان والموت: فالإنسان العادي يهرب من الموت، أما هؤلاء الشجعان فيقتربون من حياضه. ومن هنا تصبح الاستعارة وسيلةً لتجسيد الشجاعة في أعلى درجاتها[1].

سادسًا: دلالة «حياض الموت» في بناء صورة البطولة:

تقوم هذه الصورة على مفارقة دلاليّة عميقة؛ فالحياض عادةً مرتبطة بالماء والحياة، بينما الموت مرتبط بالفناء والنهاية. وقد جمع الشاعر بين المجالين:

الحياة ← الحياض والماء = الموت ← الفناء والهلاك

فجعل الموت في صورة حياض، وكأنّه مورد يُقبل عليه الإنسان.

وهذا التحويل الدلالي يجعل الموت أقلَّ رهبةً في نظر الشجعان، إذْ يتحوّل من نهاية يخشاها الإنسان إلى ميدان يثبت فيه البطل شجاعته.

ومن هنا يمكن القول: إنّ الصورة تقوم على ترويض الموت فنيًّا؛ فالشاعر يعيد تشكيله بحيث لا يعود قوّةً مرعبةً تفرض الهروب، بلْ يصبح ميدانًا تظهر فيه البطولة.

سابعًا: التجنيس الحرفي، ومثاله:

بانت سُعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيَّمٌ إثرَها لم يُفدَ مكبولُ

وهنا يظهر التجنيس الحرفي من خلال التقارب بين «متبول» و«مكبول»، فإنّ جماله يتأسس على اشتراك اللفظتين في معظم البنية الصوتيّة، مع اختلاف حرف واحد، الأمر الذي ينشئ تجانسًا صوتيًا لافتًا، ويجعل اللفظتين متقاربتين في الجرس، مختلفتين في الدلالة.

فـ «متبول» تدل على من أصابه التَّبْل، أي المرض أو العشق الذي أضعفه وأنهكه، بينما «مكبول» تفيد معنى المقيّد أو العاجز عن الحركة، ومن هنا يتولّد بين اللفظتين تجاور صوتي ودلالي؛ فالشاعر يصوّر قلبه من جهة مقيّدًا بالعشق والهوى، ومن جهة أخرى مُنهكًا مريضًا به، وكأنّ العشق قد جمع بين قيد الجسد ومرض الروح.

وتتمثل الفائدة الفنيّة لهذا التجنيس ببعدها الدلالي في أنه:

1. يحقّق الانسجام الصوتي بين اللفظتين، فيمنح البيت نغمةً موسيقيّةً متماسكةً.
2. يعزّز الإيقاع الداخلي من خلال تكرار البنية الصوتيّة وتقارب مخارج الحروف.
3. يجمع بين التشابه والاختلاف؛ فالتشابه في المبنى يقابله اختلاف في المعنى، ممّا يثري الدلالة، ويعزّز من حضورها لدى المتلقّي.
4. يعمّق الحالة النفسيّة للشاعر؛ إذْ يجمع بين القيد والمرض بوصفهما نتيجتين للعشق.
5. يجسّد أثر الحبّ في النفس، فالمحبوب لم يعد مجرّد موضوع للذكرى، بلْ أصبح سببًا في أسر القلب وإعيائه.

وعليه، فإنّ هذا التجنيس لا يؤدّي وظيفةً زخرفيّةً محضةً، وإنّما يتجاوز المحسّن البديعي إلى تشكيل الدلالة النفسيّة؛ إذْ تتآزر الموسيقى اللفظيّة مع المعنى لتصوير حال الشاعر العاشق الذي أضحى مأسور القلب، منهك الروح، عاجزًا عن التخلّص من سلطان الهوى.

ويبرز في اللفظتين السابقتين تآزرٌ بين التجنيس والسجع المتوازي؛ إذْ تتقارب اللفظتان في البنية الصوتيّة والصرفيّة، فكلتا الكلمتين متفقتان في الوزن والتفعية، ويصنّف هذا النوع من السجع باسم السجع المتوازي، لأنّ الفواصل بين الكلمتين في البيت

[1]- القاري، علي سلطان محمد، فتح باب الإسعاد في شرح بانت سعاد، ط1، دراسة وتحقيق: الدكتور محمد حسين عبدالله الجبوري، عمّان: دار عمار، 2019م، ص 224 – 226.

متطابقتان في الوزن والتقفية.[1]

وتتجلى الفائدة الفنيّة لهذا التوازي في أنّه يشدّ أجزاء العبارة بعضها إلى بعض، ويمنحها إيقاعًا داخليًّا متوازنًا، ويؤكّد المعنى من خلال الجمع بين صورتين متكاملتين هما المرض والقيد. وبذلك يتجاوز التجنيس والسجع وظيفتهما الزخرفيّة إلى وظيفة دلاليّة، إذ يصبح الإيقاع الصوتي نفسه وسيلةً لتجسيد معاناة العاشق وتصوير استسلامه لسلطان الحبّ.

ثامنًا: صورة الطباق في قول الشاعر:

يَمْشُونَ مَشْيَ الجِمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إِذَا عَرَّدَ السُّودُ التَّنَابِيلُ

هنا صورة من الطباق والمقابلة بين «الزُّهْر» و«السُّود»، حيث تقوم في البيت مقابلة لونيّة واضحة، وهي مقابلة تمنح الصورة الشعريّة بعدًا بصريًّا قويًّا، فالشاعر يصوّر الصحابة بالجمال البيض أو المشرقة، في مقابل خصومهم الذين وصفهم بالسواد. ولا تقتصر هذه المقابلة على اللون وحده، بل يمكن أنْ تتسع دلالتها في السياق لتصبح مقابلة بين القوة والضعف، والثبات والفرار، والإقدام والجبن. فـ «الجمال الزهر» توحي بالهيبة والجلال والقوّة، ولا سيّما أن الجمل في الثقافة العربيّة رمز للصبر والتحمّل والقدرة على السير في المشاق. أمّا السود فتأتي في سياق الحديث عن الفرار والتراجع، فتكتسب دلالةً سلبيّةً من خلال ارتباطها بالفعل عَرَّدَ، أي فرّ وانحرف عن القتال. ومن هنا، فإنّ القيمة الدلاليّة للمقابلة لا تنشأ من اللونين وحدهما، بلْ من السياق الذي وُضع فيه كل لون. كذلك «الزهر» ودلالة المكانة والرفعة يمكن أنْ يُفهم وصف الصحابة بـ «الجمال الزهر» بوصفه تصويرًا لجمال الهيئة ورفعة المنزلة والهيبة. فالشاعر لا يرى فيهم مجرّد مقاتلين، بلْ يقدّمهم في صورة جماعة مهيبة، تمشي بثبات ووقار، حتى كأنّها قافلة من الجمال البيض الشامخة.[2]

وعلى هذا التأويل، يمكن أنْ تحمل «الزهر» إيحاءً بـالصفاء والرفعة والظهور والتميّز، وربّما اتصلت في الوعي الثقافي القديم بمعاني المكانة والشرف، فاللون الأبيض رمز للسادة الأحرار، بينما اللون الأسود يرمز للعبوديّة والمكانة الدونيّة في المجتمع. وهكذا «التنابيل» ودلالة القِصر والضعف فيتصل بالفكرة السابقة، حيث يحمل دلالةً على الضعف والعجز والحمق والعبوديّة أو قلّة الفطنة، بحسب استعماله في اللغة والسياق. وإذا أريد به هنا وصف القوم بالقصار أو الضعفاء، فإنّ الصورة تكتسب مقابلةً إضافيّةً بين:

- الجمال: الضخامة، الطول، القوّة، الصبر، الثبات.
- التنابيل: الضعف، القِصر، العجز، الفرار.

وهكذا لا تقتصر الصورة على مقابلة لونيّة بين الزهر والسود، بلْ تتداخل معها مقابلة أخرى بين الجمال والتنابيل، فتتشكّل صورة مركّبة تجمع بين اللون والبنية والحركة والسلوك.

كذلك الصورة الحركيّة لها دور في تأدية الدلالة والفكرة، فهنا يظهر أنّ الشاعر لا يكتفي بوصف أجسام القوم، بلّ يصوّر طريقة مشيهم: يمشون مشي الجمال الزهر، فالتشبيه هنا يرسم حركةً جماعيّةً تتسم بالثبات والوقار والبطء الواثق والزهو. إنّهم لا يهرولون ولا يضطربون، بلْ يمشون كما تمشي الجمال، في صورة توحي بأنّهم مطمئنّون إلى قوّتهم، ثابتون في مواجهة الخطر، لا يستبد بهم الخوف. وفي المقابل، يأتي الخصوم في حالة حركة مضادّة: إذا عرّد السود التنابيل، فالحركة هنا هي الفرار والانحراف عن المواجهة[3]، وبذلك تصبح لدينا ثنائيّة حركيّة واضحة:

المشي الثابت ← مقابل ← الفرار
الإقدام ← مقابل ← الإحجام
القوّة ← مقابل ← الضعف
الثبات ← مقابل ← الاضطراب

[1]- الرفقي، خير، المحسّنات البديعيّة في قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير، بحث مقدّم لجامعة الرانيري الإسلاميّة الحكوميّة، دار السلام – بندا أتشيه، 2023م، ص 68.
[2]- السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير، مصدر سابق، ص 24 – 25.
[3]- القاري، فتح باب الإسعاد في شرح بانت سعاد، مصدر سابق، ص 223 – 224.

خلاصة التحليل الفنّي:

يتضح من تحليل هذه الصور أنّ كعب بن زهير لم يعتمد على الصور البلاغيّة لمجرّد الزينة، وإنّما وظّفها بصورة خاصّة في بناء مشهد حركي متكامل للبطولة، فقد أسهم التشبيه في نقل هيئة المشي بما تحمله من دلالات الثبات والوقار، بينما منحت الاستعارة الرماحَ قدرةً على الفعل والحركة، فجعلتها شريكًا في صناعة النصر، ثمّ جاءت استعارة حياض الموت لتجسّد الموت في صورة محسوسة، وتحوّله من مصدر للرعب إلى ميدان تتجلّى فيه شجاعة الممدوحين.

ومن ثمّ فإنّ القيمة الفنيّة لهذه الصور تكمن في تفاعلها وتكاملها؛ فهي تنتقل بالمتلقّي من الصورة الجزئيّة إلى الصورة الكليّة، ومن المشاهدة الحسيّة إلى الدلالة النفسيّة والأخلاقيّة، حتى تتشكّل أمامه صورة نموذجيّة للصحابة رضي الله عنهم تقوم على الثبات والشجاعة والصبر والإقدام وضبط النفس، وبذلك تتجاوز الصورة الفنيّة وظيفتها البلاغيّة المباشرة لتصبح أداةً لإنتاج رؤية الشاعر للبطولة، حيث تتجسّد الشجاعة ليس في القدرة على إيقاع الأذى بالآخر فحسب، وإنّما في القدرة على الثبات عند الخطر، واحتمال الألم، والإقدام على الموت دون جزع أو فرار.

المبحث الثالث: المستوى الصرفي وتجلّياته الدلاليّة

يُعَدُّ المستوى الصرفي من المستويات المهمّة في بناء الدلالة؛ لأنّ اختيار الصيغة الصرفيّة لا ينفصل عن المعنى الذي يريد الشاعر إنتاجه، فالفعل والاسم والمصدر والصفة وصيغ المبالغة وغيرها من الأبنيّة الصرفيّة تحمل طاقاتٍ دلاليّةً تتجاوز معناها المعجمي المباشر.

وتظهر أهميّة المستوى الصرفي في «بانت سعاد» من خلال تنوّع استخدام الشاعر للأفعال والأسماء، وما يترتّب على ذلك من بناء الحركة والزمن داخل النصّ.

فالأفعال، بما تحمله من دلالة على الحركة والتجدّد، تسهم في تشكيل البعد السردي للقصيدة، بينما تمنح الأسماء النصّ قدرًا من الثبات والوصف، وهو ما يتناسب مع انتقال الشاعر بين السرد والوصف والتأمّل والمدح.

ويكشف الانتقال من الفعل إلى الاسم عن تحوّلات دلاليّة مهمّة؛ فالفعل يرتبط غالبًا بالحركة والحدث والتغيّر، في حين يرتبط الاسم بالثبات والاستقرار. ومن هنا فإنّ توزيع الصيغ الصرفيّة في القصيدة يعكس طبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر، حيث تتحرّك القصيدة بين عالم متغيّر مضطرب، وبين قيم ثابتة يبحث عنها الشاعر في لحظة التحوّل.

كما أنّ استخدام الصفات والأوصاف يؤدّي وظيفةً أساسيّةً في بناء الصور الشعريّة، إذْ يعتمد الشاعر على كثافة النعوت والصفات في رسم ملامح الشخصيّات والمشاهد، وهو ما يجعل الصيغة الصرفيّة عنصرًا فاعلًا في تشكيل الصورة والدلالة.

ومن جهة أخرى، تكشف صيغ المبالغة والتفضيل والتوكيد عن رغبة الشاعر في تعظيم الممدوح وإبراز مكانته، ولا سيّما في القسم الذي ينتقل فيه الخطاب من الاعتذار والخوف إلى المدح والإشادة. وبذلك يسهم المستوى الصرفي في نقل التجربة من مجرّد أحداث وأوصاف إلى بنية دلاليّة متحرّكة تتفاعل فيها دلالات الزمن والحركة والثبات والقوّة والضعف، بما ينسجم مع المسار النفسي للقصيدة.

وبذلك يؤدّي المستوى الصرفي دورًا أساسيًّا في تشكيل الدلالة، إذْ إنّ الصيغة الصرفيّة التي يختارها الشاعر تحدّد طبيعة المعنى وتوجّهه، فالفعل، والاسم، والصفة، والمصدر، وصيغ المبالغة، وغيرها من الأبنية، تمثّل وحدات دلاليّة تسهم في تشكيل التجربة الشعريّة.

ومن اللافت في قصيدة «بانت سعاد» كثرة الأفعال التي تعكس الحركة والتحوّل، في مقابل حضور الأسماء والصفات التي تمنح المشاهد طابعًا وصفيًّا ثابتًا. وهذا التوزيع بين الأفعال والأسماء يتناسب مع طبيعة القصيدة التي تتحرّك بين مستويين: مستوى الحدث والحركة، ومستوى الوصف والتأمّل. ويبرز ذلك في مطلع القصيدة من خلال الفعل: بانت سعاد، فالفعل «بانت» يحمل في بنيته الزمنيّة دلالة على وقوع الفراق وانتهائه إلى حالة قائمة في الحاضر. إنّ الشاعر لا يقول: إنّ سعاد «غائبة» فحسب، وإنّما يستخدم فعلًا يدل على حدوث الانفصال، وكأنّ الفراق فعلٌ وقع وأحدث أثرًا عميقًا في الذات.

ثمّ ينتقل الشاعر إلى استخدام مجموعة من الصفات:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ متيَّمٌ إثرَها لم يُفدَ مكبولُ

وتكشف هذه الصفات عن تحوّل التجربة من مجرّد حدث خارجي، وهو رحيل سعاد، إلى حالة داخليّة استقرّت في النفس، فالفعل يدلّ على الحدث، بينما تأتي الصفات لتصوير أثر الحدث.

ويظهر هنا تفاعل الصيغة الصرفيّة مع الدلالة النفسيّة؛ إذْ إنّ الأبنية الوصفيّة المتتابعة ترسم حالةً ثابتةً ومستمرّةً، بينما يشير الفعل إلى التحوّل والوقوع. ومن ثمّ، فإنّ البنية الصرفيّة تعكس انتقال الشاعر من حدث الفراق إلى حالة المعاناة.

كما يبرز في القصيدة استعمال صيغ المبالغة والصفات المشحونة بالدلالة، ولا سيّما في وصف الممدوح. فالشاعر حين ينتقل إلى الحديث عن الرسول ﷺ لا يكتفي بالمعنى المباشر، وإنّما يلجأ إلى صيغ لغويّة ذات طاقة دلاليّة عالية، تسهم في بناء صورة الممدوح بوصفه مصدرًا للأمان والقوّة والهيبة.

خلاصة المستوى الصرفي:

يتبيّن أنّ المستوى الصرفي في قصيدة «بانت سعاد» لا يتحرّك في إطار البنية الشكليّة للكلمات فحسب، بلْ ينهض بوظيفة دلاليّة ونفسيّة عميقة، إذْ تسهم الصيغ الصرفيّة، بما تحمله من دلالات الزمن والحدث والحركة والتحوّل، في تشكيل مسار شعوري متنامٍ يبدأ من وقوع حدث الفراق، وما يخلّفه من آثار نفسيّة عميقة، ثمّ يتصاعد إلى قلق الذات واضطرابها، ليفضي إلى الخوف والرهبة، قبل أنْ ينتقل الشاعر إلى الاعتذار والاستعطاف، وينتهي إلى الطمأنينة واستعادة التوازن النفسي. ومن ثمّ يمكن تمثيل هذا المسار على النحو الآتي: الفراق ← أثر الفراق ← اضطراب الذات ← الخوف ← الاعتذار ← الطمأنينة.

ويكشف هذا التدرّج عن أنّ البنية الصرفيّة من أفعال ومشتقات بوجه خاصّ على نحو ما ورد في القصيدة تتفاعل مع البنيّة النفسيّة للشاعر تفاعلًا عضويًّا؛ فكلّ انتقال في الصيغة أو في دلالة الفعل والاسم يوازي انتقالًا في الحالة الشعوريّة، حتى تبدو الصيغ الصرفيّة وكأنّها ترسم، في حركتها وتنوّعها، خريطةً داخليّةً لتحوّلات الذات الشاعرة، فالصيغة هنا ليست قالبًا لغويًّا جامدًا، وإنّما هي طاقة دلاليّة تكشف عن طبيعة التجربة الإنسانيّة وتحوّلاتها، وتحوّل البنية اللغويّة إلى وسيلة لاستبطان النفس وتصوير تقلّباتها.

وبذلك يصبح المستوى الصرفي أحد المكوّنات الفاعلة في بناء المعنى الكلّي للقصيدة؛ لأنّ الشاعر لا يختار صِيَغه اختيارًا محايدًا، بلْ يوظّفها بما يتلاءم مع مقتضى التجربة الشعوريّة وتطوّرها. ومن هذا المنظور، تتآزر الدلالة الصرفيّة مع الدلالة النفسيّة والسياقيّة في إنتاج خطاب شعري متحرّك، ينتقل من الانكسار الناجم عن الفراق إلى القلق والخوف، ثمّ إلى محاولة استعادة الأمن والسكينة، وهو ما يؤكّد أنّ الصيغة الصرفيّة في «بانت سعاد» ليست مجرّد بنية لغويّة، بل هي آليّة فنيّة لتجسيد التحوّل النفسي، وتنظيم الحركة الداخليّة للتجربة الشعريّة، والإسهام في بناء وحدتها الدلاليّة المتنامية.

المبحث الرابع: المستوى النحوي والتركيبي وتجلّياته الدلاليّة

تؤدّي البنية النحويّة والتركيبيّة دورًا محوريًّا في إنتاج المعنى الشعري؛ إذْ إنّ المعنى لا يتحدّد بالكلمات منفردةً، وإنّما يتشكّل من خلال العلاقات التي تنشأ بينها داخل الجملة.

وتتميّز قصيدة «بانت سعاد» بتنوّع أساليبها التركيبيّة، إذْ ينتقل الشاعر بين الجمل الخبريّة والإنشائيّة، والاستفهام، والنداء، والوصف، والحوار، والشرط، والتوكيد، وهو تنوع يعكس تعدّد الوسائط اللغويّة والوظائف التواصليّة داخل النصّ.

ويؤدّي الاستفهام وظيفةً تتجاوز طلب المعرفة، إذْ قد يأتي للتعبير عن الحيرة والقلق والدهشة، بينما يسهم النداء في استحضار المخاطب وتقوية الحضور العاطفي. أمّا الجمل الخبريّة فتؤدّي وظيفة السرد والتقرير والوصف، وتساعد في بناء الأحداث والمواقف.

كما أنّ التقديم والتأخير والحذف والتكرار تمثّل آليّاتٍ تركيبيّةً ذات أثر واضح في تشكيل الدلالة، فالتقديم قد يؤدّي إلى إبراز عنصر معيّن وإعطائه أهميّةً خاصّةً، في حين يفتح الحذف مجالًا أمام المتلقّي للمشاركة في استكمال المعنى واستنتاجه. ومن مظاهر الحذف في قصيدة «بانت سعاد» قوله: فَقَلْبِيَ الْيَوْمَ مَتْبُولُ /مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدْ مَكْبُولُ، حيث يمكن تقدير المبتدأ المحذوف في قوله مُتَيَّمٌ بـالضمير «هو»، أي: هو متيّمٌ إثرَها، ويعود الضمير المحذوف إلى قلب الشاعر المذكور في الجملة السابقة. وقد أسهم هذا الحذف في تحقيق الإيجاز وتجنّب التكرار، إذْ لم يحتج الشاعر إلى إعادة ذكر المبتدأ بعد أن دلّ عليه السياق، كما منح العبارة سرعةً وانسيابًا إيقاعيًّا ينسجمان مع طبيعة النظم الشعري. ويكشف الحذف، من الناحية الدلاليّة، عن شدّة انفعال الشاعر؛ إذْ ينتقل مباشرةً من وصف قلبه بأنّه متبول إلى وصفه بأنّه متيّم، فتتوالى الصفات الدالّة على المعاناة والوجد دون

فواصل لغويّة زائدة، ممّا يعمّق الإحساس بالحالة النفسيّة التي يعيشها الشاعر. كذلك ابتعاد سعاد يسبقه الرحيل، فثمّة فعل محذوف، والتقدير: رحلت سعاد، فبانت، فالحذف هنا أسهم في تعميق الإحساس العاطفي وما أحاط به من فراغ بعث القلق النفسي الشديد والمؤلم، فحذف الفعل جعل حدث الابتعاد مفاجئًا، ممّا يبرز الحزن والشوق.

كذلك برز من مظاهر الحذف أيضًا ما ورد في قصيدة «بانت سعاد» من قوله:

وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذْ رَحَلوا إلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَّرْفِ مَكْحولُ

ويتجلّى الحذف في هذا البيت في حذف الموصوف وإقامة صفته مقامه؛ إذْ يمكن تقدير الكلام بـ :ما سعادُ إلا ظبيٌ أغنُّ، غضيضُ الطرف، مكحولُ. فقد حذف الشاعر الموصوف، وهو ظبي، وأبقى على صفته أغن، اعتمادًا على قرينة السياق التي تدلّ عليه، فانتقل مباشرةً إلى الصفات التي ترسم صورة المحبوبة وملامح جمالها. وقد أسهم هذا الحذف في تحقيق الإيجاز والتكثيف الدلالي، إذ اختصر الشاعر العبارة، ووجّه اهتمام المتلقّي إلى الصفات الجماليّة بدل التصريح بالموصوف. كما أضفى هذا الأسلوب على البيت سلاسةً وانسيابًا إيقاعيًّا، وانسجم مع طبيعة الوصف الغزلي؛ إذْ تتوالى الصفات: أغن، غضيض الطرف، مكحول في نسق متتابع يرسم صورة جماليّة متكاملة للمحبوبة. ومن ثمّ، لمْ يكن الحذف مجرّد اختصار لغوي، بلْ نجده قد أسهم في تكثيف الصورة الشعريّة وإبراز جمال سعاد، فضلًا عن تحقيق قدر من الخفة الموسيقيّة التي تتناسب مع إيقاع الوصف وانفعاله العاطفي. [1]

ومن مظاهر التكرار في قصيدة «بانت سعاد» تكرار لفظة رسول في قول كعب بن زهير:

نُبِّئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مَأْمُولُ

فقد كرّر الشاعر لفظة رسول في سياق متقارب، ولمْ يكنْ هذا التكرار عفويًّا، بلْ نجده قد أدّى وظيفةً دلاليّةً وتداوليّةً واضحةً؛ إذْ جاء في الموضع الأوّل مقرونًا بالفعل أوعدني، بما يحيل إلى حالة الخوف والقلق التي يعيشها الشاعر، ثمّ عاد في الموضع الثاني ليقرنه بـ العفو و«مأمول»، فنقل الخطاب من دائرة الخوف إلى دائرة الرجاء والأمل، وهذا المستوى اللغوي كما عبّر عنه الشاعر بالتكرار أسهم في بناء حركة دلاليّة متدرّجة من الرهبة إلى الرجاء.

كما أنّ تكرار لفظة رسول يحمل دلالةً نفسيّةً وتواصليّةً؛ فالشاعر لا يخاطب شخصًا عاديًّا، وإنّما يستحضر مقام النبي ﷺ، فيعيد ذكر لفظة رسول بما تتضمّنه من معنى التعظيم والتوقير، وبما يشي بإقرار الشاعر بمقامه ورسالته. ويبدو أنّ هذا التكرار يسهم كذلك في تلطيف أجواء الخطاب وتهيئة المتلقّي لقبول اعتذار الشاعر؛ فبعد أنْ ذكر الوعيد، أتبع ذلك بإثبات الأمل في العفو، وكأنّ تكرار اللفظة ذاتها يربط بين حالتي الخوف والرجاء، ويجعل الرسول ﷺ محورًا تنتظم حوله التجربة الشعريّة كلّها. وكما يكشف هذا التكرار أيضًا عن براعة الشاعر في توظيف اللفظ لخدمة المقام؛ إذ انتقل من رسول الله أوعدني إلى العفو عند رسول الله مأمول، فحافظ على اللفظة المركزيّة، لكنه غيّر ما يحيط بها من ألفاظ ودلالات، فتحوّل السياق من التهديد إلى العفو، ومن الخوف إلى الأمل، ومن التوجّس إلى استعادة الثقة. وبذلك أصبح التكرار وسيلةً فنيّةً لإدارة الموقف الخطابي، وتمهيدًا نفسيًّا وبلاغيًّا للانتقال إلى المدح وإظهار المودّة والقرب، فضلًا عن الإيحاء بصدق اعتراف الشاعر بمقام الرسول ﷺ ورسالته. [2]

وكذلك كان من مظاهر التكرار في قصيدة «بانت سعاد» تكرار الدلالة المرتبطة بالسيف والقوة في قوله:

إنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ مَسْلُولُ

فقد جمع الشاعر في هذا البيت بين صورتين متكاملتين للرسول ﷺ؛ صورة النور الذي يُستضاء به، وصورة السيف المتمثلة في قوله: مهندٌ من سيوف الله مسلول، وعلى الرغم من اختلاف الصورتين، فإنّهما تتآزران في بناء دلالة واحدة؛ فالنور يرمز إلى الهداية وإزالة ظلمات الضلال، في حين يرمز السيف إلى القوّة والحسم في مواجهة الباطل والدفاع عن الحق. ومن ثمّ، فإنّ تكرار المعنى في صورتين متغايرتين لا يؤدّي إلى التكرار المملّ، بلْ يحقّق التوكيد والتكامل الدلالي، إذْ ينتقل الشاعر من

[1]- الرشيدي، ديما عبيد سعد، قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير: دراسة لسانيّة. المجلة الدوليّة للعلوم التربويّة والآداب، مج. 4، ع. 8، 2025م، ص 244.

[2]- البطوش، حسام محمد، تحليل مضمون الخطاب الشعري في قصيدة (بانت سعاد)، دراسة في ضوء استراتيجيّة التضامن، المجلّة العربيّة للعلوم ونشر الأبحاث، المجلّد (7)، العدد (1)، 30 مارس 2021م، ص 27.

المجال الروحي والمعرفي إلى المجال الحركي والقوي، ليؤكّد أنّ رسالة الرسول ﷺ تجمع بين هداية العقول والقلوب ومواجهة قوى الكفر والطغيان.

وبذلك تتعاضد الصورتان في رسم شخصيّة الرسول ﷺ في وعي الشاعر؛ فهو نورٌ يُهتدى به، وهو في الوقت نفسه قوةٌ تحمي الحق وتردع الباطل. وقد أسهم هذا التكرار الدلالي في تعميق المعنى وترسيخه، كما منح البيت كثافةً تصويريّةً تجمع بين الإشراق والقوّة، وبين الهداية والحسم، بما ينسجم مع مقام المدح الذي بلغ ذروته في هذا الجزء من القصيدة. [1]

ويكشف الانتقال بين الجمل القصيرة والطويلة عن تنوّع في الإيقاع التركيبي؛ فالجمل القصيرة قد تتناسب مع لحظات التوتّر والقلق والانفعال، بينما تسمح الجمل الطويلة بالاستطراد والوصف والتفصيل. ومن أهمّ مظاهر البنية التركيبيّة في القصيدة أيضًا التحوّل في الضمائر، حيث ينتقل الشاعر بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، ولا يأتي هذا التحول اعتباطًا، بلْ إنّه يعكس حركة الخطاب داخل القصيدة، ويكشف عن انتقال الشاعر بين الذات والآخر، وبين الحديث عن التجربة والحديث إلى المخاطب، وبذلك يتبيّن أنّ المستوى التركيبي يؤدّي وظيفةً دلاليّةً عميقةً، تتمثّل في تنظيم حركة الخطاب، وتحديد علاقات القرب والبعد بين الشاعر والمخاطب، وإبراز التحوّلات النفسيّة التي تنتقل بها القصيدة من الفراق إلى الخوف ثمّ إلى الاعتذار والمدح.

كما يكشف التحليل النحوي لقصيدة «بانت سعاد» عن حضور الفعل بوصفه عنصرًا بنيويًّا فاعلًا في تشكيل نسيجها اللغوي وتوجيه مسارها الدلالي، إذْ لم يأتِ توظيف الأفعال في القصيدة عفويًّا أو محايدًا، وإنّما أسهم في بناء الحركة الداخليّة للنصّ، وفي الانتقال بين مراحله النفسيّة والموضوعيّة، من تجربة الفراق والحنين، إلى استحضار صور الماضي، ثمّ وصف الواقع، وصولًا إلى مشهد الخوف والرجاء والمدح والاعتذار. ومن ثمّ، فإنّ دراسة الأفعال في القصيدة لا تقتصر على تحديد صيغها الزمنيّة، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الكشف عن الوظائف الدلاليّة التي تؤدّيها داخل السياق الشعري. ويلاحظ أنّ الفعل الماضي يحتلّ مساحةً بارزةً في البنية النحويّة للقصيدة، وهو ما يتناسب مع طبيعة التجربة التي يستحضرها الشاعر، ولا سيّما في حديثه عن الرحيل والفراق وما انقضى من أحداث، فالماضي هنا لا يدلّ على زمن مضى فحسب، بلْ يستحضر أحداثًا ما تزال آثارها النفسيّة ممتدّةً في وجدان الشاعر؛ إذْ يتحوّل الزمن الماضي من مجرّد إطار زمني إلى زمن نفسي يستعيد فيه الشاعر مشاهد الفراق والحنين والذكريات. ومن خلال هذا الاستعمال، تتداخل لحظة القول الحاضرة مع أحداث الماضي، فيصبح الماضي حاضرًا في الذاكرة والشعور، وكأنّ الشاعر يعيد إنتاج تجربته الماضية لحظة بلحظة.

كما يؤدّي الفعل الماضي وظيفةً أخرى تتمثّل في التعبير عن التسليم بالواقع واستحضار ما لا سبيل إلى تغييره؛ فالأحداث التي وقعت وانقضت أصبحت جزءًا من ماضي الشاعر، ولم يعد أمامه سوى استرجاعها واستيعاب نتائجها. ومن هنا يتصل الزمن الماضي في القصيدة بحالة نفسيّة تجمع بين الحزن والأسى من جهة، والإقرار بحتميّة ما وقع من جهة أخرى، ممّا يمنح الأفعال الماضيّة طاقةً دلاليّةً تتجاوز وظيفتها الزمنيّة المباشرة.

وفي مقابل ذلك، يبرز الفعل المضارع بوصفه أداةً أساسيّةً في بناء المشاهد الحيّة والمتحرّكة، إذْ ينتقل الشاعر بواسطته من استحضار الماضي إلى تصوير الأحداث، وكأنّها تقع أمام المتلقي في اللحظة الراهنة. ويمنح المضارع الصورة الشعريّة قدرًا من الحيويّة والاستمرار والتجدّد، ولذلك يكثر حضوره في المواضع التي يصف فيها الشاعر الأشخاص والهيئات والحركات والمواقف، إذ الفعل المضارع لا ينقل الحدث فحسب، بلْ يجعل المتلقّي مشاركًا في مشاهدته، فيتحوّل الوصف من صورة ساكنة إلى مشهد درامي متحرّك تتتابع فيه الأفعال والحركات أمام العين والخيال.

وتتجلّى أهميّة المضارع كذلك في قدرته على التعبير عن الاستمرار والتجدّد، ولا سيّما حين يستخدمه الشاعر في تصوير الصفات الثابتة أو الأفعال المتكرّرة، وبذلك يسهم هذا الزمن في بناء صور ذات طابع حركي، ويمنح الشخصيّات الموصوفة حضورًا حيًّا متجدّدًا، كما يضفي على المشهد الشعري طابعًا بصريًّا ودراميًّا واضحًا.

وإلى جانب الماضي والمضارع، يؤدّي فعل الأمر وظيفةً دلاليّةً خاصّةً في بعض مقاطع القصيدة، إذْ يرتبط بطبيعة الخطاب الموجّه إلى الآخر، ويكشف عن انتقال الشاعر من السرد والوصف إلى التوجيه والطلب والاستعطاف. ومن ثمّ، فإنّ صيغة الأمر لا تؤدّي وظيفةً نحويّةً فحسب، بلْ تكشف عن التحوّل في طبيعة العلاقة بين المتكلّم والمخاطب، وتُسهم في بناء خطاب

[1]- الرشيدي، قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير: دراسة لسانيّة. مرجع سابق، ص 251.

يقوم على الرجاء والالتماس والاستمالة، وهو ما يتناسب مع المقام النفسي الذي يعيشه الشاعر.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول: إنّ التنوّع في استعمال صيغ الأفعال في «بانت سعاد» قد أسهم في تشكيل البنية الزمنيّة والحركيّة للقصيدة؛ فالماضي يستحضر الذاكرة ويستعيد الأحداث المنقضية، والمضارع يبعث المشاهد في الحاضر ويمنحها الحركة والحيويّة، أمّا الأمر فينقل الخطاب إلى فضاء التوجيه والالتماس والاستعطاف. وبهذا تتفاعل الأزمنة الفعليّة داخل النصّ لتشكّل شبكةً دلاليّةً متكاملةً، ينتقل فيها الشاعر بين الماضي المستعاد، والحاضر المشاهد، والمستقبل المتوقَّع أو المأمول.

ومن منظور أسلوبي، يكشف هذا التوزيع الفعلي عن حركة نفسيّة موازية لحركة القصيدة الموضوعيّة؛ فالشاعر يبدأ من تجربة الفقد والحنين، ويستعيد الماضي بوصفه مصدرًا للألم والذكرى، ثمّ ينتقل إلى تصوير الواقع في مشاهد حيّة متحرّكة، قبل أنْ يتجه إلى المستقبل وما يحمله من خوف ورجاء وأمل. وهكذا يصبح الفعل، في بنية «بانت سعاد»، وسيلةً لإدارة الزمن الشعري وتوجيه حركة المعنى، وعنصرًا أساسيًّا في الانتقال من الذات إلى العالم، ومن الذكرى إلى المشاهدة، ومن الماضي إلى الحاضر والمستقبل.

ومن ثمّ، فإنّ القيمة الفنيّة للأفعال في القصيدة لا تكمن في كثرتها فحسب، وإنّما في قدرتها على بناء علاقة عضويّة بين الزمن النحوي والزمن النفسي والزمن الشعري؛ إذْ يتطابق الماضي في كثير من المواضع مع فضاء الذكرى والأسى، ويتصل المضارع بالحضور والمشاهدة والحركة، بينما يتجه الخطاب في بعض صوره نحو المستقبل من خلال التوقّع والرجاء والخوف. وبذلك يتحوّل النظام الفعلي في القصيدة إلى بنية دلاليّة تسهم في الكشف عن التحوّلات النفسيّة للشاعر، وتمنح النصّ تماسكه الداخلي وحركته الإيقاعيّة والسرديّة، وتجعل من الأفعال أحد أبرز المكونات النحويّة التي أسهمت في تشكيل تجربة كعب بن زهير الشعريّة وتوجيهها نحو غايتها الفنيّة والدلاليّة.

والنتيجة الأساسيّة التي يمكن أنْ يقوم عليها الفصل هي أنّ النحو في «بانت سعاد» ليس مجرّد بنية شكليّة، بلْ هو نحو دلالي وأسلوب شعري؛ إذْ تتفاعل الصيغ والتراكيب مع حركة التجربة النفسيّة، فيتحوّل النحو إلى وسيلة لبناء المعنى، وتنظيم الزمن، وتشكيل الصورة، وتوجيه الخطاب.

وتتجلّى أهميّة المستوى التركيبي في أنّ المعنى لا ينتج من الكلمات منفردة، وإنّما من العلاقات التي تنشأ بينها داخل الجملة، ولذلك فإنّ دراسة البنية النحويّة في «بانت سعاد» تكشف عن طبيعة حركة الخطاب وتحوّلاته. ففي قول الشاعر: بانت سعاد فقلبي اليوم متبول، نلاحظ أنّ الشاعر يبدأ بالفعل بانت، ثمّ يعطف عليه نتيجة هذا الفعل: فقلبي اليوم متبول، وهذا البناء التركيبي يقوم على علاقة سببيّة واضحة: الفراق أدى إلى الألم -إنّ الفاء في «فقلبي» لا تؤدّي وظيفة الربط النحوي فحسب، بلْ تكشف عن علاقة دلاليّة بين الحدث ونتيجته،[1] فالفراق ليس حدثًا مستقلًّا عن المعاناة، وإنّما هو السبب المباشر الذي أدى إلى اضطراب القلب.

وهنا تتجلّى قيمة التركيب في تحويل التجربة إلى سلسلة من العلاقات السببيّة:

الفراق ← الألم ← التعلّق ← العجز.

وتظهر في القصيدة كذلك ظاهرة التنوّع بين الجمل الخبريّة والإنشائيّة، وهو تنوّع ينسجم مع التحوّلات النفسيّة في النصّ. فالجملة الخبريّة تستخدم في السرد والوصف، بينما تتجه الأساليب الإنشائيّة إلى التعبير عن الانفعال والاضطراب والطلب.

كما يؤدّي التحوّل في الضمائر دورًا مهمًّا في تنظيم الخطاب، إذْ ينتقل الشاعر بين الحديث عن ذاته والحديث عن الآخرين، وهو انتقال يعكس حركة الذات بين الداخل والخارج.

ومن أبرز مظاهر البناء التركيبي في القصيدة أيضًا التقديم والتأخير، إذْ يسهم في إبراز عناصر معيّنة وإعطائها قيمةً دلاليّةً خاصّةً، كما يؤدّي الحذف في بعض المواضع إلى تكثيف المعنى وفتح مجال للتأويل، فيصبح المتلقّي شريكًا في بناء الدلالة.

ويتجلّى أسلوب التقديم والتأخير في قوله: فَقَلْبِيَ الْيَوْمَ مَتْبُولُ -إذْ تقدّم الظرف اليوم على الخبر متبول، والأصل في ترتيب الجملة الإسمية أنْ يقال: فقلبي متبول اليوم، غير أنّ الشاعر عدل عن هذا الترتيب المألوف، فقدّم الظرف اليوم لما يحمله من دلالة سياقيّة ونفسيّة.

[1]- ابن هشام، شرح قصيدة بانت سعاد، مصدر سابق، ص 90 – 91.

والظرف اليوم متعلّق بمحذوف تقديره كائن أو مستقرّ، أو متعلّق بمعنى الخبر متبول، أيْ: إنّ قلب الشاعر قد أصابه التَّبْل في هذا اليوم، والتَّبْل في المعاجم العربية يعني العداوة، الثأر، والحقد، وقد يأتي بمعنى السُّقم والمرض من شدّة الحبّ[1]، وهذا هو المراد في هذا السياق. وقد أفاد تقديم الظرف تخصيص زمن المعاناة وتوكيده، إذْ جعل الشاعر لفظ اليوم في موضع الصدارة الدلاليّة، ليبرز أنّ حالة التبل والمرض التي أصابت قلبه مرتبطةٌ بواقعه الراهن، وأنّها ليست حالةً عابرةً في الماضي، بلْ إنّها معاناة حاضرة يعيشها الشاعر في لحظة القول.

ومن الناحية البلاغيّة، فإنّ تقديم اليوم يمكن أنْ يُحمل على معنى الاهتمام والعناية بالزمن الحاضر، كما يمكن أنْ يفيد التخصيص بحسب السياق، أيْ إنّ قلبه متبول في هذا الوقت تحديدًا. أمّا القول بأنّ التقديم أفاد الحصر،[2] فيحتاج إلى شيء من التقييد؛ لأنّ التقديم لا يفيد الحصر مطلقًا، وإنّما يفيده إذا اقتضى السياق ذلك، وكان المقام مقام تخصيص أو مقابلة. وفي هذا الموضع يمكن القول: إنّ تقديم الظرف اليوم يفيد تخصيص الحال بالزمن الحاضر وتوكيده، لا الحصر بمعناه الاصطلاحي الصريح.

ويكشف هذا التقديم عن بُعد نفسي واضح؛ فالشاعر لا يكتفي بالإخبار عن مرض قلبه، وإنّما يسلّط الضوء على زمن المعاناة، وكأنّه يقول: إنّ ما أعانيه الآن هو الذي استولى على قلبي وأثقل وجداني. ومن ثمّ، فإنّ تقديم اليوم أسهم في إبراز شدّة الحاضر النفسي للشاعر، وربط الحالة الوجدانيّة بزمنها، فكان للترتيب النحوي أثر في تعميق الدلالة النفسيّة للنصّ.

وعليه، يمكن صياغة النتيجة البلاغيّة على النحو الآتي:

قدّم الشاعر الظرف «اليوم» على الخبر «متبول» في قوله: «فقلبي اليوم متبول»، والأصل: «فقلبي متبول اليوم»، وذلك للاهتمام بالزمن الحاضر وتخصيصه، وإبراز أن حالة التبل والمرض النفسي التي يعانيها الشاعر قائمةٌ في وقت القول. وقد أسهم هذا التقديم في توكيد حضور المعاناة واستمرار أثرها في نفس الشاعر، وربط الحالة الشعوريّة بزمنها الراهن. ولا يفيد التقديم هنا الحصر على وجه القطع، وإنّما الأقرب أنّه يفيد التخصيص والاهتمام والتوكيد، بحسب ما يقتضيه السياق. ومن هنا يمكن القول: إنّ التركيب في «بانت سعاد» يمثّل أداةً أساسيّةً في تشكيل المعنى، فهو لا ينظّم الكلمات فحسب، وإنّما ينظم العلاقات النفسيّة والمنطقيّة والزمنيّة داخل التجربة الشعريّة ومنطلقاتها. كما يمكن أنْ يُعزى هذا التقديم، من جهة أخرى، إلى مقتضيات النظم الشعريّ والمنظومة العروضيّة؛ إذْ يراعي الشاعر الوزن والإيقاع وانسجام البنية الصوتيّة للبيت، فيختار ترتيب الألفاظ بما يحقّق التوازن بين الدلالة ومتطلّبات الإيقاع الشعري، دون أنْ يؤدّي ذلك إلى الإخلال بالمعنى أو القاعدة النحويّة.

المبحث الخامس: المستوى المعجمي وتجلّياته الدلاليّة

يعدّ المعجم الشعري من أكثر المستويات قدرة على الكشف عن رؤية الشاعر وتجربته، لأنّ اختيار المفردات يعكس المجال النفسي والفكري الذي يتحرّك فيه النصّ. ويتميز معجم «بانت سعاد» بالتنوع، إذ يمكن تقسيمه إلى مجموعة من الحقول الدلالية، من أبرزها:

1. حقل الفراق والرحيل:

يتصل هذا الحقل بالعنوان نفسه «بانت سعاد»، وما يحمله فعل «بانت» من دلالة على الانفصال والبعد والرحيل. ويشكّل هذا الحقل مدخلًا نفسيًا للقصيدة، إذْ يبدأ النصّ من تجربة الفقد والغياب.

وبذلك يمثّل الفراق نقطة الانطلاق في القصيدة، ويكفي فعل بانت ليؤسّس لهذا الحقل، فالفراق ليس مجرّد حدث عاطفي، بلْ يمثّل بداية التحوّل في حياة الشاعر. وقد ينظر إلى هذا الحقل من جهة أخرى، فالفعل بان من البَيْن، وهو الفراق والوصل، وهو من الأضداد، ولم يستعمل الشاعر فعلًا آخر، مثل ذهبت وراحت، وذلك تفاؤلًا بما في بانت من ذكر الوصل للمشتاق، وتحرّزًا عمّا هو نصّ في معنى الفراق.

[1]- الأنباري، أبو البركات، شرح قصيدة بانت سعاد. مصدر سابق، ص 6.
[2]- القاري، فتح باب الإسعاد في شرح بانت سعاد، مصدر سابق، ص 121.

2. **حقل الألم:**

ويتجلّى في ألفاظ مثل: متبول – متيَّم – مكبول

وهي ألفاظ تجعل الحبّ حالةً من المرض والأسر، فتتحوّل العاطفة إلى قيد يسيطر على الذات.

3. **حقل الجمال، المرأة والوصف:**

يحضر في مطلع القصيدة معجم الوصف والغزل، ويتجلّى هذا الحقل في وصف سعاد ومظاهر جمالها، وهو ما يندرج ضمن تقاليد القصيدة العربيّة القديمة، لكنّه يؤدّي كذلك وظيفةً فنيّةً في الانتقال التدريجي من الغزل إلى الموضوع الرئيسي.

4. **حقل الخوف:**

ويكتسب هذا الحقل أهميّةً خاصّةً بالنظر إلى السياق التاريخي للقصيدة؛ فالشاعر ينتقل من تجربة الغزل إلى تجربة الخوف من المصير، الأمر الذي يغيّر طبيعة المعجم الشعري. ويتجلّى هذا الحقل في الألفاظ التي تعبر عن الخوف والترقّب والاضطراب، وهو من أكثر الحقول اتصالًا بالحالة النفسيّة للشاعر، ولا سيّما في السياق الذي كتبت فيه القصيدة.

5. **حقل القوّة والهيبة:**

يظهر هذا الحقل في وصف القوّة والهيبة والشجاعة، ويتحوّل إلى عنصر أساسي في بناء صورة الممدوح، ولا سيّما حين ينتقل الشاعر إلى وصف الرسول ﷺ وأصحابه.

6. **حقل العفو والنجاة:**

يأخذ هذا الحقل أهميّةً خاصّةً في القسم الأخير من القصيدة، حيث تتجه الدلالة نحو الاعتذار والتوبة والرجاء، ويتحوّل الخطاب من تجربة شخصيّة إلى تجربة ذات أبعاد دينيّة وروحيّة.

ومن خلال هذه الحقول المعجميّة يتضح أنّ القصيدة تقوم على حركة دلاليّة متدرّجة، تبدأ بـ الفقد والرحيل، ثمّ تنتقل إلى الوصف والقلق والخوف، وتنتهي بـ الأمان والرجاء والمدح.

وهكذا يصبح المعجم الشعري مرآةً للتحوّل النفسي الذي يعيشه الشاعر، إذْ تتحوّل الألفاظ من التعبير عن الانكسار والاضطراب إلى التعبير عن القوّة والطمأنينة والنجاة، وهكذا يمثّل هذا الحقل النهاية الدلاليّة للتجربة، حيث يتحوّل الشاعر من الخوف إلى الرجاء، ومن القلق إلى الطمأنينة.

المبحث السادس: التكامل بين المستويات اللغويّة وأثره في بناء الدلالة

لا شكّ أنّ القيمة الحقيقيّة للتحليل اللغوي تكمن في عمليّة الكشف عن العلاقة التكامليّة التي تجمع بين المستويات المختلفة، فالمستوى الصوتي لا ينفصل عن المستوى الدلالي، والمستوى الصرفي يتفاعل مع المستوى التركيبي، والمعجم يكتسب قيمته من السياق الذي يرد فيه.

فالإيقاع يساند الحالة النفسيّة، والصيغة الصرفيّة توجّه المعنى، والتركيب ينظّم حركة الخطاب، والمعجم يحدّد المجال الدلالي، ثمّ تتضافر هذه العناصر كلّها في إنتاج الدلالة الكليّة للنصّ.

ويمكن تمثيل هذه العلاقة على النحو الآتي:

الصوت والإيقاع ← تشكيل الانفعال
الصيغة الصرفيّة ← تحديد الحركة والزمن والصفة
التركيب النحوي ← تنظيم العلاقات والمعاني
المعجم ← بناء الحقول الدلاليّة
السياق ← توجيه المعنى

التفاعل بين المستويات ← إنتاج الدلالة الكليّة

ومن هنا فإنّ قراءة «بانت سعاد» قراءةً لغويّةً دلاليّةً تكشف أنّ جمال القصيدة لا يكمن في كلّ مستوىً على حدة، وإنّما في التآزر بين هذه المستويات، بحيث يصبح النصّ بنيةً متكاملةً تتفاعل فيها الأصوات والصيغ والتراكيب والألفاظ والسياقات.

ولذلك كان أبرز ما تكشف عنه الدراسة أنّ المستويات اللغويّة في «بانت سعاد» لا تعمل بصورة منفصلة، بلْ إنّه تتكامل فيما بينها لإنتاج الدلالة.

وبذلك يمكن القول: إنّ الدلالة الكليّة للقصيدة تنشأ من تفاعل:

الصوت + الصيغة + التركيب + المعجم + السياق = الدلالة الشعريّة.

فإذا أخذنا مطلع القصيدة نموذجًا، وجدنا أنّ لفظة بانت تؤسّس دلالة الفراق على المستوى المعجمي، وتؤسّس حركة الحدث على المستوى الصرفي، وتؤدّي دورًا مركزيًّا في بناء الجملة على المستوى التركيبي، بينما ينسجم إيقاعها مع السياق النفسي للقصيدة على المستوى الصوتي.

وهكذا تتكامل المستويات الأربعة في إنتاج معنى واحد هو الفقد الذي يتحول إلى ألم. وهذا التكامل هو الذي يمنح النصّ قوّته الفنيّة؛ فالمعنى لا يوجد في المفردة وحدها، ولا في الصوت وحده، ولا في التركيب وحده، وإنّما يتولد من العلاقة بين هذه العناصر جميعًا.

خاتمة الدراسة – النتائج والتوصيات

أ. خاتمة الدراسة:

سعت هذه الدراسة إلى مقاربة النصّ الشعري مقاربةً لغويّةً دلاليّة تكشف عن طبيعة العلاقة التفاعليّة بين المستويات اللغويّة المتعدّدة، وتبيّن كيفيّة إسهامها في إنتاج المعنى وتشكيل التجربة الشعريّة. وقد انطلقت الدراسة من فرضيّة أساسها أنّ اللغة في النصّ الشعري ليست مجرّد أداة لنقل المعنى، وإنّما هي بنية فاعلة ومكوّن جوهري في تشكيل الرؤية الشعريّة، وأنّ الدلالة لا تتوّلد من عنصر لغوي منفرد، بلْ تتشكّل من خلال تفاعل الأصوات والصيغ والتراكيب والمفردات والصور البلاغيّة والسياقات المختلفة، حيث تبيّن من خلال دراسة المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة في قصيدة «بانت سعاد» أنّ اللغة الشعريّة عند كعب بن زهير تتجاوز الوظيفة البلاغيّة المباشرة، لتتحوّل إلى أداة فنيّة لبناء التجربة النفسيّة والفكريّة والدينيّة.

وقد أظهر تحليل قصيدة «بانت سعاد» أنّ النصّ يقوم على بنية لغويّة مركّبة تتداخل فيها مستويات متعدّدة، تبدأ بالمستوى الصوتي والإيقاعي، وتمتدّ إلى المستويات الصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة والبلاغيّة، وأنّ هذه المستويات لا تعمل بصورة مستقلّة، وإنّما تتفاعل وتتساند في بناء الدلالة الكليّة للنصّ. ومن ثمّ، فإنّ دراسة أيّ مستوى بمعزل عن المستويات الأخرى قد تؤدّي إلى إغفال جانب من جوانب المعنى العميق الذي ينتجه النصّ في كليّته.

وقد كشفت الدراسة عن أنّ المستوى الصوتي والإيقاعي أسهم في منح القصيدة وحدتها الموسيقيّة، وأبرز دور الإيقاع والقافية في تشكيل الانفعال وتحقيق الانسجام الموسيقي، وبخاصّة تحقيق الانسجام بين المبنى والمعنى؛ إذْ تضافرت بنية الوزن والقافية والتكرار الصوتي مع طبيعة التجربة النفسيّة للشاعر، فكان الإيقاع في بعض المواضع متناسبًا مع الحزن والحنين والقلق، وفي مواضع أخرى منسجمًا مع القوّة والحماسة والمدح، وهو ما يؤكّد أنّ الإيقاع الشعري ليس عنصرًا جماليًّا محضًا، وإنّما يحمل طاقةً دلاليّةً تسهم في توجيه المتلقّي نحو الإحساس بالحالة النفسيّة التي يعبّر عنها النصّ.

أما المستوى الصرفي، فقد أبرز أثرَ تنوّع الصيغ في بناء الحركة والزمن والصفات، وأظهر قدرة الشاعر على توظيف الصيغ المختلفة في بناء الحركة الدلاليّة للقصيدة؛ إذْ أسهم تنوّع الأفعال والأسماء والصفات والمشتقّات في التعبير عن التحوّل المستمرّ في التجربة الشعريّة، وفي الانتقال من استحضار الماضي إلى تصوير الحاضر واستشراف المستقبل. كما أنّ اختيار الصيغ الصرفيّة جاء منسجمًا مع طبيعة السياق، بحيث أسهم في إبراز الحركة والسكون، والقوّة والضعف، والخوف والأمن، وهي ثنائيّات أساسيّة في البناء الدلالي للنصّ.

امّا المستوى النحوي والتركيبي فقد كشف عن طاقة تعبيريّة واضحة، إذْ أسهم تنوّع الأساليب بين الخبر والإنشاء، والجمل

الاسميّة والفعليّة، والاستفهام والأمر والنداء والنهي، فضلًا عن ظواهر التقديم والتأخير والحذف والذكر، في تنظيم حركة الخطاب وتوجيه الدلالة. وقد بدا التركيب النحوي في القصيدة مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالحالة النفسيّة للشاعر، فكلّ تحوّل في البنية التركيبيّة يوازي في كثير من المواضع تحوّلًا في الموقف الشعوري أو في مسار الخطاب.

كما أظهر المستوى المعجمي غنىً واضحًا في المفردات وتعدّد الحقول الدلاليّة التي تشكّلت منها القصيدة، بحيث انتظمت حول ثنائيّات الفراق واللقاء، والخوف والأمان، والذنب والعفو، والضعف والقوّة، وهي ثنائيّات تعكس المسار الداخلي لتجربة الشاعر، كما تداخلت حقول الفراق والحنين والمرأة والرحلة والاغتراب والخوف والقوّة والحرب والمدح والاعتذار والأمن، ولم تكن هذه الحقول متجاورةً بصورة عشوائيّة، بل ارتبط بعضها ببعض ضمن شبكة دلاليّة متماسكة، أسهمت في بناء المسار العام للتجربة الشعريّة.

ومن أبرز ما انتهت إليه الدراسة أنّ قصيدة «بانت سعاد» تتمتّع بوحدة عضويّة ودلاليّة تتجاوز تعدّد أغراضها الشعريّة الظاهريّة؛ فالغزل والرحلة والوصف والمدح والاعتذار ليست مقاطعَ منفصلةً أو موضوعاتٍ متجاورةً، وإنّما تنتظم في مسار واحد تحكمه حركة التجربة النفسيّة للشاعر. فالفراق يقود إلى الرحلة، والرحلة تفضي إلى الخوف، والخوف يدفع إلى الاعتذار، والاعتذار ينتهي إلى الرجاء والأمان. ومن ثم فإنّ القصيدة، في بنيتها العميقة، تقوم على تحوّل دلالي متدرج يمكن اختزاله في المسار الآتي:

الفراق ← الحنين ← الرحلة والاغتراب ← الخوف والقلق ← المواجهة ← الاعتذار ← الرجاء ← الأمن والطمأنينة.

ويكشف هذا المسار عن أنّ البنية اللغويّة في القصيدة تتوازى مع البنية النفسيّة للشاعر، وأنّ التحوّلات في اختيار الألفاظ والصيغ والتراكيب والصور ليست منفصلةً عن التحوّلات الداخليّة في التجربة الشعوريّة، بل تمثّل انعكاسًا لها وتجسيدًا فنيًّا عميقًا.

وعليه، فإنّ قصيدة «بانت سعاد» تمثّل نموذجًا غنيًّا لدراسة العلاقة بين اللغة والدلالة، حيث تكشف دراسة المستويات اللغويّة وتجلّياتها الدلاليّة في قصيدة «بانت سعاد» أنّ كعب بن زهير استطاع أنْ يوظّف إمكانات اللغة العربيّة توظيفًا فنيًّا عميقًا، إذْ تتكامل مستوياتها اللغويّة في بناء تجربة شعريّة متماسكة، ويتحوّل فيها العنصر اللغوي من مجرّد أداة للتعبير إلى عنصر فاعل في إنتاج المعنى. ومن ثمّ فإنّ الكشف عن جماليّات القصيدة لا يمكن أنْ يتحقّق من خلال دراسة مستوى لغوي واحد، بلْ يتطلّب قراءةً تكامليّةً تنظر إلى النصّ بوصفه بنيةً كليّةً تتفاعل داخلها المستويات الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة، لتشكيل رؤية شعريّة تجمع بين التجربة الإنسانيّة والبعد التاريخي والديني والجمالي، وضمن هذه الرؤية فإنّ قصيدة «بانت سعاد» لا يمكن قراءتها بوصفها نصًّا غزليًّا أو اعتذاريًّا أو مدحيًّا فحسب، بلْ هي نصٌّ مركّب تتفاعل داخله مستويات متعدّدة من الدلالة، وتتحوّل فيه اللغة إلى وسيلة لإعادة تشكيل التجربة الإنسانيّة والروحيّة للشاعر، وذلك لأنّ القيمة الجماليّة للقصيدة تتجلّى في ذلك التكامل العضوي بين مستوياتها اللغويّة؛ إذْ يتآزر الصوت والصرف والنحو والمعجم والدلالة في إنتاج بنية شعريّة متماسكة، تجعل من «بانت سعاد» نصًّا غنيًّا بالدلالات، وثريًّا بالمعاني بحيث يمكن أنْ يكون قابلًا لقراءاتٍ لغويّةٍ وأسلوبيّة وسيميائيّة متعدّدة.

ب. النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

يمكن إجمال أبرز النتائج في النقاط الآتية:

1. أظهرت الدراسة أنّ قصيدة «بانت سعاد» تقوم على تكامل المستويات اللغويّة الصوتيّة والصرفيّة والنحويّة والمعجميّة والدلاليّة والبلاغيّة، وتفاعلها في بناء المعنى الكلّي للنصّ.
2. كشف المستوى الصوتي والصرفي عن دور الإيقاع والصيغ اللغويّة في تجسيد التحوّلات النفسيّة للشاعر، وتعزيز الحركة الدلاليّة من الحزن والقلق والخوف إلى الرجاء والطمأنينة.
3. بيّن التحليل النحوي والبلاغي أنّ تنوّع التراكيب والأساليب، من خبر وإنشاء وتقديم وتأخير وحذف وذكر، إلى جانب التشبيه والاستعارة والكناية والطباق والمقابلة، أسهم في توجيه الدلالة وتجسيد التجربة النفسيّة.
4. أظهر التحليل المعجمي انتظام القصيدة في حقول دلاليّة متشابكة، أبرزها الفراق والوصل، والخوف والأمن، والضعف والقوّة، بما يعكس تطوّر التجربة الشعوريّة وتحوّلها.

5. كشفت الدراسة عن وحدة عضويّة ودلاليّة للقصيدة رغم تعدّد أغراضها؛ إذْ تنتظم مقاطع الغزل والوصف والرحلة والمدح والاعتذار في مسار نفسي متدرّج ينتقل من الفقد والاضطراب إلى الأمان والرجاء.
6. تبيّن أنّ المرأة في مطلع القصيدة والرحلة ووصف الناقة تؤدّي وظائف دلاليّة تتجاوز استقلالها الموضوعي، إذْ تسهم في الانتقال بين مراحل التجربة النفسيّة، وتمهّد للتحوّل من الانكسار إلى التماس النجاة والأمن.
7. أكّدت الدراسة أنّ المعنى الشعري لا يتحدّد بالمعنى المعجمي المفرد، بلْ يتولّد من السياق والعلاقات النصيّة، وأنّ التشكيل اللغوي يتفاعل مع البنية النفسيّة والفكريّة والثقافيّة الكامنة وراء النصّ.
8. أظهرت الدراسة قدرة قصيدة «بانت سعاد» على الجمع بين الموروث الشعري العربي والقيم التي أفرزها السياق الإسلامي، بما يجعلها نموذجًا بارزًا لتحوّل الشعر العربي في صدر الإسلام، ويؤكّد ملاءمة البنية اللغويّة لمقتضيات التجربة ومعانيها.

ت. توصيات الدراسة:

في ضوء ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، فإنّها توصي بما يأتي:

1. توسيع الدراسات التي تتناول الشعر العربي القديم من منظور تكامل المستويات اللغويّة والدلاليّة، والإفادة من المناهج اللسانيّة الحديثة، ولا سيما تحليل الخطاب والتداوليّة والأسلوبيّة والسيميائيّات.
2. إجراء دراسات متخصّصة في الإيقاع والمعجم الشعري عند كعب بن زهير، للكشف عن صلتهما بالبنية الدلاليّة والتحوّلات النفسيّة في تجربته الشعريّة.
3. إنجاز دراسات مقارنة بين «بانت سعاد» وقصائد الاعتذار والمديح في الشعر العربي؛ للكشف عن خصوصيّة تجربة كعب بن زهير ومكانتها في الشعر العربي.
4. دراسة الأبعاد الثقافيّة والتاريخيّة والنفسيّة في شعر كعب بن زهير، ولا سيّما أثر الانتقال من العصر الجاهلي إلى صدر الإسلام في المعجم الشعري والبنية الدلاليّة والأسلوبيّة.
5. توظيف المناهج الرقميّة والبينيّة في دراسة الشعر العربي القديم، بما يجمع بين علوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي وتحليل الخطاب، ويفتح آفاقًا جديدة في دراسة التكرار والحقول الدلاليّة ووحدة القصيدة وتعدّد أغراضها.

قائمة مراجع البحث

- الأنباري، أبو البركات، شرح قصيدة بانت سعاد. مراجعة محمود بن علي، المصدر: الشاملة الذهبيّة، متاح على الشبكة العنكبوتيّة.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغويّة، ط4، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصريّة، 1971م.
- أيدا حياتي بنت محمد سندي، ونور سفيرة بنت أحمد سفيان، قصيدة بانت سعاد (قصيدة البردة) لكعب بن زهير: دراسة تحليليّة عروضيّة، الضاد 3 (1) -فبراير، 12، 2019م.
- البطوش، حسام محمد، تحليل مضمون الخطاب الشعري في قصيدة (بانت سعاد)، دراسة في ضوء استراتيجيّة التضامن، المجلّة العربيّة للعلوم ونشر الأبحاث، المجلّد (7)، العدد (1)، 30 مارس 2021م.
- الرشيدي، ديما عبيد سعد، قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير: دراسة لسانيّة. المجلة الدوليّة للعلوم التربويّة والآداب، مج. 4، ع. 8، 2025م.
- الرفقي، خير، المحسّنات البديعيّة في قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير، بحث مقدّم لجامعة الرانيري الإسلاميّة الحكوميّة، دار السلام – بندا أتشيه، 2023م.
- السكّري، أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله، شرح ديوان كعب بن زهير. ط1، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة، 1950م.

- سيبويه، الكتاب، المحقق: عبد السلام محمد هارون، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1988م.
- القاري، علي سلطان محمد، فتح باب الإسعاد في شرح بانت سعاد، ط1، دراسة وتحقيق: الدكتور محمد حسين عبدالله الجبوري، عمّان: دار عمار، 2019م.
- ابن هشام، جمال الدين محمد، شرح قصيدة بانت سعاد، ط1، دراسة وتحقيق: عبدالله عبد القادر الطويل، القاهرة: المكتبة الإسلاميّة، 2010م.