البناء النصي وتشكيل المشهد الشعري
عند كعب بن زهير

اعداد /

د . عبير عـليوه إبراهـيم

أستاذ مساعد قسم اللغة العربية

كليـة الآداب – جامعـة الزقازيق

2021م -1442هـ

البناء النصي وتشكيل المشهد الشعري
عند كعب بن زهير

عبير عليوه إبراهيم

الملخص :

يهتم هذا البحث بتحليل القصيدة العربية القديمة في إطار كونها مشهداً شعرياً متكامل العناصر، وذلك بالنظر إلى بنيتها ومكوناتها، وقد وقع الاختيار على شعر كعب بن زهير لتميز قصائده بنمط بلاغي لا يتكرر كثيراً في قصائد العصرين الجاهلي والإسلامي، وهو البنية الثنائية المتمثلة في النسيب والرحلة، وقد استمدت أبيات الرحلة أهميتها وبلاغتها من اهتمام الشاعر بالتفاصيل، وبالحركة، وبالمفردات الدالة على الأصوات والألوان، وبفكرة الصراع المتضمن في لوحات الحيوان، وذلك كله مما جعل قصائده تبدو مشهداً شعرياً يحيل إلى دلالات عميقة ذات صلة برؤية الذات للعالم، وقد كشف التحليل البلاغي لقصيدتين من قصائد كعب بن زهير عن رؤية مشهدية جمعت بين البعدين النفسي والعقلي، وارتكزت في تفعيل آلياتها على الصور الشعرية، والاستخدام اللغوي الذي دعم المشهد بأبعاد تخييلية وجمالية.

الكلمات المفتاحية:

شعر كعب بن زهير – المشهد الشعري – البنية الثنائية – الصور الشعرية.

Textual Structure and Manifestations of Poetic Scenery in Ka'b ib Zuhayr's Poetry

Abstract:

This research involves analyzing old arabic poems as a complete poetic scenery by observing their structures and elements. Ka‘b ibn Zuhayr's poetry was chosen because his poems are characterized with a rhetorical style which is not seen a lot in pre-Islamic and Islamic poetry, which is the double structure represented in travel and
Nasīb poetry. The verses of travel poetry have derived their importance and eloquence from the poet's interest in details, motion, words that indicate sound and colour, and the concept of struggle within the hunting image. All of that has made Ka‘b's poems appear as a poetic scenery which bears a deep significance related to self's vision about the world. The rhetorical analyzation of two poems by Ka‘b ibn Zuhayr has revealed a vision that combines both psychological and rational aspects. This vision depends on poetic imagery and the use of language, which provided the scenery with imaginative and aesthetic aspects.

Keywords:

Ka'b ibn Zuhayr's poetry, poetic scenery, double structure, poetic imagery.

المقدمـــة

تجاوزت المناهج النقدية الحديثة حدود نظرية النوع الأدبي التي عنيت بتفرد كل نوع أدبي بمواصفات محددة وخواص مائزة تعد معالم أساسية لا غنى عنها في تشكيل أنساقه التعبيرية، وفي تحديد خواصه الفنية، فقد غير التناول النقدي الحديث للنصوص الأدبية كثيرًا من المفاهيم السائدة، وأسهم في إعادة النظر إلى النصوص بآليات وإجراءات قابلة لتجاوز قانون الأجناس الأدبية، وكان من نتائج هذا التناول تشكيل قراءة جديدة قدمت رؤية مغايرة في التحليل البلاغي، رؤية لا تستند على ما هو متعارف عليه من بلاغة النوع الأدبي وحدوده ومعاييره الخاصة، ولا تحتكم إلى صرامة القوانين البلاغية التي أرسى دعائمها النقد الأدبي، وإنما تستكشف المعنى من خلال تتبع كل ما يمكن أن يدل عليه من وسائل لا تنتمي إلى نوع بعينه، وفي هذا السياق (أصبحت البلاغة معنية بدرس حدود أرحب وسمات أوسع من قبيل التناسق والتصوير والوصف والقصصية والحوار و"الجدل التصويري"، وغيرها من السمات البلاغية المستمدة من سياقي النص والجنس الأدبيين وسياق المقام التواصلي)[1].

أثمر هذا التنوع نهجًا جديدًا من الدراسات النقدية التي استثمرت ما يتميز به الفن القصصي من خواص فنية في قراءة الشعر، فصار مصطلح "السرد" من المصطلحات المألوفة عند تحليل النصوص الشعريّة، وفي المقابل لم يعد مستغرباً وجود دراسات تهتم بشعرية السرد في فن الرواية، كما صار لمصطلح "المشهد" حضوره الواضح في الإبداع الأدبي، وبطبيعة الحال (يرتبط مصطلح المشهد بالفنون البصرية كالمسرح، والسينما، ويحمل حمولتهما الدلاليّة)[2]، ويرجع ارتباطه بفن الشعر إلى ما يحظى به الفن الشعري من غنى وثراء في الصور الشعريّة التي تحيل على المدركات البصرية والسمعية، فيتشكل تبعاً لذلك مشهداً شعرياً ينتظم مجمل النص أو جزءاً يسيراً منه، وهنا تجدر الإشارة إلى أن (هذه الصور لا ترتبط وفقاً للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي، بل وفقاً للحالة النفسية الخاصة)[3]، ويستدعى ذلك على مستوى التحليل البلاغي انتقالاً بالصور الشعرية من إطارها البياني العقلي إلى آفاق تخييلية وجمالية ذات ارتباط بالتجربة النفسية التي يمر بها الشاعر، وعنها تصدر القصيدة فتتحقق وحدتها العضوية.

إن التحليل البلاغي في ضوء هذا المبدأ الجمالي يتجاوز البيت المفرد إلى النص كله بوصفه بنية حية تترابط عناصرها وتتسع لتشمل مشكلات الذات وأحلامها ورغائبها ووعيها بالحياة واتحادها بأشياء العالم وكائناته، ووفقاً للناقد الفرنسي بول فاليري فإن (الشاعر يريد أولاً، وتأخذ عليه هذه الإرادة وجوده كله، وقد كان من الممكن أن ينفذ هذه الإرادة بصورة عملية، ولكنه حين لا يستطيع الحركة في الخارج يتحرك داخلياً، وتتمثل هذه الإرادة في تلك الحركة الداخلية التي

تمتد إلى الخارج، ولكن في صورة لفظية هي آخر الأمر ما نسميه بالقصيدة)[4]، وإذ تمثل الصورة محوراً مهماً في تشكيل القصيدة فإنها في الوقت نفسه تؤدي إلى إثراء المشهد الشعري وإغنائه بالأبعاد التخييلية والجمالية، إذ (قد يتسع المشهد لأكثر من صورة، فالصورة على هذا النحو إطار تتجمع فيه العناصر المشهدية وتنتظم، قد تتسع له الاستعارة، وقد تضيق، قد يحويه التشبيه، وقد يفيض على جنباته، وقد تشير إليه الكناية، وقد تستغرقه)[5]، ومن ثم فإن المشهد الشعري لا يجسد أحاسيس المبدع فحسب وإنما يسهم أيضاً في إظهار البعد النفسي للصور الشعرية وتبين دورها في تحقيق وحدة القصيدة.

تفترض الدراسة وجود علاقة بين بنية القصيدة وتشكيل المشهد، إذ ليست البنية عنصراً شعرياً مضافاً إلى إبداع النص الأدبي، فهي من صميم إبداعه، كما أنها تؤدي دوراً محورياً في تحقيق مقصد النص البلاغي، وبناء عليه لم يكن اختيار الشعراء للبنى الشعرية اختياراً عشوائياً، فقد اختار فحول الشعراء في العصر الجاهلي وعلى رأسهم امرئ القيس والنابغة الذبياني والأعشى تشكيل قصائدهم داخل إطار البنية الثلاثية للقصيدة والمتمثلة في: النسيب – الرحيل – المدح أو الفخر، إذ تم توظيف هذه البنية الثلاثية لتحقيق أمرين مهمين، أولهما: إرساء ركائز الهوية الثقافية للمجتمع العربي الجاهلي، وثانيهما: التعبير عن الحال الذي يكتنف موقف الشاعر من الممدوح، حيث تعدد المقاصد البلاغية في قصيدة المدح وتنوعها ما بين استعطاف، أو توسل، أو اعتذار، أو تأكيد الولاء، وقد رسخ هذا الاختيار لثبات أهم أشكال القصيدة العربية، وأسهم في امتداد هذا الشكل الشعري وهيمنته لفترات طويلة.

غير أن تأسيس هذا النموذج الشعري المعياري بإمكاناته البلاغية الرحبة، لم ينف نزوع الشعراء نحو استخدام البنية الثنائية المتمثلة في: النسيب – المديح، أو النسيب – الفخر، وذلك من أجل تحقيق مقاصد بلاغية، وخصوصاً أن التيمات التي تتتابع في تلك الأقسام البنيوية بوصفها عناصر شعرية تقليدية تكون هي الأخرى محملة بدلالات رمزية.

بناء على ما سبق تهدف الدراسة إلى التعرف على المشهد الشعري في ديوان كعب بن زهير، من أجل الوقوف على كيفيات توظيف الصور الشعرية، واستخدام الشكل البنيوي في نسج مشاهد شعرية بدت منذ النظرة الأولى ذات خصوصية بلاغية تستحق الدراسة، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة.

التمهيد: يعرض أبعاد تشكيل المشهد الشعري عند كعب بن زهير، وعلاقة هذا التشكيل ببنية قصائده.

المبحث الأول: تحليل بلاغي لقصيدة "بان الشباب"، وفي هذه القصيدة يؤدي التشبيه دوراً محورياً في نسج المشهد الشعري.

المبحث الثاني: تحليل بلاغي لقصيدة تحتوي على مشهد الصيد التمثيلي.

الخاتمة: تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل،،،

التمهيد

تشكيل البنية وصناعة المشهد

يؤدي تشكيل البنية في قصائد كعب بن زهير دوره البارز في منحها إطاراً مشهدياً أساسه الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والحركة والمزاوجة بين الذاتية والموضوعية، فمن المثير للاهتمام أن كثيراً من القصائد التي نظمها كعب بن زهير قد تحدد مسارها التشكيلي وفق بنية ثنائية، هذه البنية لا يشكلها النسيب والفخر، أو النسيب والمدح، وإنما يشكلها النسيب والرحلة، وتخلو من غرضي الفخر والمدح، وقد استغرق هذا النمط البلاغي من قصائده الطوال عشر قصائد[6]، وفي تلك القصائد يتضح أن النسيب ما هو إلا مقدمة للرحلة، حيث إنه لا يشغل إلا ما يتراوح من ثمانية إلى عشرة أبيات، فيما تحتل أبيات الرحلة الجزء الأكبر من تلك القصائد، ويتبيّن من خلالها الاستخدام المكثف للصور الشعرية، والعناية الفائقة بالصور التشبيهية الممتدة للناقة بالحيوان الوحشي، والتكرار الواضح لمشهد الصيد الذي ينتهي دوماً بنجاة الحيوان الوحشي/الناقة.

علاوة على ذلك فقد خصص كعب إحدى قصائده لوصف الرحلة في الصحراء[7]، وهي من القصائد الطوال، إذ اشتملت على اثنتين وأربعين بيتاً، وتضمنت أبياتها بطبيعة الحال مشهد الصيد الذي ينتهي لدى كعب في كل قصائده بنجاة الحيوان الوحشي وارتداد الصائد خائباً حزيناً، ويستعرض كعب في هذه القصيدة – كما في غيرها من القصائد العشر – قوته وشجاعته في ارتياد الطرق الوعرة والصحراء المهلكة.

مما يستحق الاهتمام في كل تلك القصائد هو كيفيات تشكيل الصور الشعرية، إذ يعمد كعب ابن زهير إلى استخدام الصورة داخل إطار مشهدي تترابط عناصره بشكل واضح، مما يمنح التشكيل الشعري أبعاده المكانية والزمانية.

من الجدير بالذكر هنا أن ما قد ينطوي عليه مشهد الرحلة في الصحراء من فخر ضمني بمهارات الشاعر وقدراته في اجتياز أهوال الصحراء ينبغي أن ينظر إليه بوصفه شيئاً مختلفاً تماماً عن الفخر الذي يأتي في الجزء الثالث من القصيدة ذات البنية الثلاثية، فالرحيل (والذي هو عبارة عن رحلة الشاعر إلى المجال الهامشي، إذ يضع نفسه خارج نظام الأشياء الخاصة بالقبيلة والمجتمع، لا يكون جزءاً من الفخر (الذاتي) أو المفاخرة المقررة جماعياً)[8]، كذلك من الممكن تفسير فكرة نجاة الحيوان الوحشي وإخفاق الصائد في صيده بالنظر إلى موضوع القصيدة وغرضها البلاغي، فقد ذكر الجاحظ أن (من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحشي، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي

السالمة)[9]، ووفقاً لما ذكره الجاحظ تتبين الأهمية البلاغية لمشهد الصيد في القصيدة العربية بوصفه تمثيلاً لفكرة الصراع بين القوة والضعف، ويحدد نتيجة هذا الصراع رغبة الذات الشاعرة في تحقيق المقصد البلاغي للقصيدة، ولذا فإن إخفاق الصائد في صيد الحيوان الوحشي (يعود أساساً إلى حقيقة أن الحيوانات في لوحات الصيد في الرحيل الكلاسيكي تكون تشبيهات لمطية الشاعر، الناقة، في حين أن الناقة نفسها ليست سوى تعبير طوطمي عتيق لأنيما الشاعر التي لا تقهر – أو روحه الخارجية باصطلاح فريزر)[10].

من المفترض إذن إذا أخذت ملاحظات الجاحظ في الحسبان أن يتبع مشهد الصيد – الذي ينتصر فيه الحيوان الوحشي وينجو من الصائد وكلابه – غرض المدح/ أو الفخر، وهذا ما لم يحدث في قصائد كعب التي انتهت بوصف الرحلة، ومن ثم يصبح اختفاء المديح في أمثال تلك القصائد شيئاً له دلالته، ويدعو إلى التساؤل عن غاية الرحلة الشاقة وعبور الصحراء القاحلة.

يمنح هذا التساؤل المشهد الشعري عند كعب بن زهير مستويات متعددة للمعنى، ويجعله محملاً بطاقات إيحائية عالية، وكثافة تعبيرية مثيرة لتأويلات متعددة، وخصوصاً أن القسم الثالث من القصيدة ثلاثية البنية، المتضمن المديح أو الفخر يمثل في القصيدة العربية القديمة شعيرة العودة إلى الاندماج المجتمعي، ففي هذا القسم (يجد الشاعر نفسه مرة أخرى في مجتمعه القبلي، أو في بلاط الممدوح، وهنا عليه أن يندمج في عادات معينة راسخة، وطقوس اجتماعية، أو جماعية)[11]، ومن أجل ذلك لا تبدو القصائد التي خلت من غرض المديح/ أو الفخر، وهيمن عليها بنيوياً وصف الرحيل، منفصلة تماماً عن رحلة الحياة بالنسبة لكعب بن زهير، إذ يمكن قراءتها بوصفها علامات مميزة لخطاب شعري ينطوي على دلالات رمزية، ومما يؤيد هذا الافتراض هو أن صفتي القوة والشجاعة اللتين تحلت بهما الذات في مشهد الرحلة لم تطمسا إشعاع الخوف في تلك القصائد، وليس ذلك بمستغرب (فهناك شعر كثير أقرب إلى الشعور بالخوف وظاهر العبارة فيه هو الشجاعة، والشجاعة في كثير من النماذج ليست خالصة للنجدة والحياة والاطمئنان. وكانت فكرة الشجاعة في بعض الشعر إحدى الأفكار المضللة. فقد جعلتنا ننسى مفهوم الخوف المتبادر، الخوف في مقام الحديث عن الشجاعة الحقة شيء عرضي يذوب في بواعث هذه الفضيلة ونتائجها، وليس كذلك الأمر في شعر كثير)[12].

لم تتكرر المفردات الدالة على الخوف في مشهد الصيد فحسب، وإنما أيضاً في مشهد سرد أحوال الذات في رحلتها، وفي مشهد وصف الناقة، فمن أمثلة الأبيات التي عرضت الرحلة في سياق الخوف الذي يلم بالذات قول كعب بن زهير[13]:

- عَلى عَجَـــلٍ مِني غِشاشاً وَقَد بَدا ذُرا النَخلِ وَاحمَرَّ النَهارُ فَأَدبَرا
- وَلَمّا أَجَـــنَّ اللَيــلُ نَقباً وَلَم أَخَـف عَلى أَثَرٍ مِنّي وَلا عَينَ ناظِــرِ
- وَخَرقٍ يَخافُ الركبُ أَن يُدلِجوا بِهِ يَعَضّونَ مِن أَهوالِهِ بِالأَنامِــلِ
- مَخوفٍ بِهِ الجِنّانُ تَعوي ذِئابــــُهُ قَطَعتُ بِفَتلاءِ الذِراعَينِ بـازِلِ

وفيما يختص بأحوال الناقة قوله[14]: (من الطويل)

- تُجاوِبُ أَصداءً وَحيناً يَروعُها تَضَوُّرُ كَسابٍ عَلى الرَّكبِ عائِلِ
إذا وَرَدَت مـــاءً بِلَيلٍ تَعَرَّضَت مَخافَـــةَ رامٍ أَو مَخافَـــةَ حابِلِ

كذلك شكلت مفردات الخوف جزءاً مهماً في مشهد الصراع بين الحيوان الوحشي وكلاب الصيد، كما في قول كعب بن زهير[15]:

- وَإِذا ما أَشاءُ أَبعَـــثُ مِنهـــا مَطلَعَ الشَّمسِ ناشِطاً مَذعورا
- وَيَخافانِ عامِراً عامِرَ الخُضـ ـرِ وَكانَ الذِنابُ مِنهُ قَصيرا
- كالحَبَشِيَّيْنِ خَافَا مِن مَلِيكِهمـــا بعضَ العَذاب فَجَالا بعدَ ما كُتِفَا
- فَلَمّا دَنا لِلماءِ سافَ حِياضَـــهُ وَخافَ الجَبــانُ حَتفَهُ وَهُوَ قائِمُ
- فَجِئْنَ فأَوْجَسْنَ مِن خَشْيـــــةٍ ولم يَعْتَرِفْنَ لَنفْــرٍ يَقِيـــــنَا

تومئ الأبيات السابقة بوجود صراع بين الذات وصعوبات تواجهها، وتؤكد أن لكل تعبير عن الخوف دلالة تقتضي وجود حياة تحفها المشكلات، ومن ثم يمكن القول إن مشهد الرحلة بشكل عام ومشهد الصيد بشكل خاص لا ينفصلان عن رحلة الذات في سعيها الحثيث نحو هزيمة الخوف، واستعادة الثقة في الحياة (وما السعي أو الرحلة المتداولة في الشعر الجاهلي؟ أليست جزءاً أساسياً من البحث عن حقيقة الحياة، هذا البحث الذي يتضح في الأنظمة الثقافية المتفاوتة في شكل رحلات)[16]، ومن ثم يجسد مشهد الرحلة حركة الذات نحو المعرفة، وفي خضم هذا المشهد يتم تقديم دراما شعرية لصراع مستمر، ينتهي دوماً بنجاة الحيوان الوحشي/الناقة/الشاعر.

بناء على ما سبق تتناول الدراسة شعرية المشهد عند كعب بن زهير في قصيدتين من شعره، أما القصيدة الأولى فإن المشهد فيها يعتمد على التشبيه بشكل واضح، ويدرك القارئ أن ما وراءه من معان ودلالات يتخطى التصوير الخارجي للصحراء، ليعبر عن تجارب إنسانية يشترك فيها المبدع والمتلقي على السواء، ويبدو النسيب في هذه القصيدة كما لو كان شفرة بلاغية – إذا جاز التعبير – تسمح للمتلقي إذا أحسن قراءتها باكتشاف الرموز التي ينطوي عليها مشهد الرحلة، وفي القصيدة الثانية يؤدي مشهد الصيد التمثيلي دوراً محورياً في إبداع القصيدة ككل، وفي نسج مشهد شعري متكامل العناصر والأجزاء، بدايته هي بداية القصيدة، ونهايته هي نهايتها، مما حقق للقصيدة وحدتها العضويّة، وثراءها البلاغي، وجمالها الفني.

المبحث الأول

قصيدة " بان الشباب "

يتناول التحليل البلاغي لهذه القصيدة كيفيات تشكيل الصور الشعرية، واستخدام البنية الشكلية من أجل نسج مشهد شعري له أبعاده المكانية والزمانية، إذ يستمد مشهد الرحلة بعده الجمالي مما يحمله مطلع القصيدة من دلالات تحقق الارتباط بين قسمي القصيدة، النسيب والرحلة، وتكشف الجوانب النفسية والإبداعية للصور التشبيهية التي نسجت مشهد الرحلة.

قال كعب بن زهير[17]: (من البسيط)

1- بانَ الشَبابُ وَأَمسى الشَّيبُ قَد أَزِفا ... وَلا أَرى لِشَبابٍ ذاهِبٍ خَلَفا
2- عادَ السَوادُ بَياضاً في مَفارِقِهِ ... لا مَرحَباً هابِذا اللَونِ الَّذي رَدِفا
3- في كُلِّ يَومٍ أَرى مِنهُ مُبَيِّنَةً ... تَكادُ تُسقِطُ مِني مُنَّةً أَسَفا
4- لَيتَ الشَبابَ حَليفٌ لا يُزايِلُنا ... بَل لَيتَهُ ارتَدَّ مِنهُ بَعضُ ما سَلَفا
5- ما شَرُّها بَعدَ ما ابيَضَّت مَسائِحُها ... لا الوُدَّ أَعرِفُهُ مِنها وَلا اللَطَفا
6- لَو أَنَّها آذَنَت بِكراً لَقُلتُ لَها ... يا هيدَ مالكِ أَو لَو آذَنَت نَصَفا
7- لَولا بَنوها وَقَولُ الناسِ ما عُطِفَت ... عَلى العِتابِ وَشَرُّ الوُدِّ ما عُطِفا
8- فَلَن أَزالَ وَإِن جامَلتُ مُضطَغِناً ... في غَيرِ نائِرَةٍ ضَبًّا لَها شَنَفا
9- وَلاحِبٍ كَحَصيرِ الرامِلاتِ تَرى ... مِنَ المَطِيِّ عَلى حافاتِهِ جِيَفا
10- وَالمُرذِياتِ عَلَيها الطَيرُ تَنقُرُها ... إِمّا لَهيداً وَإِمّا زاحِفاً نَطِفا
11- قَد تَرَكَ العامِلاتُ الراسِماتُ بِهِ ... مِنَ الأَجِزَّةِ في حافاتِهِ خُنُفا
12- يَهدي الضلولَ ذَلولٍ غَيرِ مُعتَرِفٍ ... إِذا تَكاءَدَهُ دَوِّيُّهُ عَسَفا
13- سَمحٌ دَريرٌ إِذا ما صُوَّةٌ عَرَضَت ... لهُ قَريباً لِسَهلٍ مالَ فَانحَرَفا
14- يَجتازُ فيهِ القَطا الكُدرِيُّ ضاحِيَةً ... حَتّى يَؤوبَ سِمالاً قَد خَلَت خُلُفا
15- يَسقينَ طُلساً خَفِيّاتٍ تَراطُنُها ... كَما تَراطَنَ عُجمٌ تَقرَأُ الصُّحُفا
16- جَوانِحٌ كَالأَفاني في أَفاحِصِها ... يَنظُرنَ خَلفَ رَوايا تَستَقي نُطَفا
17- حُمرٌ حَواصِلُها كَالمَغدِ قَد كُسِيَت ... فَوقَ الحواجِبِ مِمّا سَبَّدَت شَعَفا
18- يَوماً قَطَعتُ وَمَوماةٍ سَرَيتُ إِذا ... ما ضارِبُ الدُفِّ مِن جِنّانِها عَزَفا
19- كَلَّفتُها حُرَّةَ اللَيتَينِ ناجِيَةً ... قَصرَ العَشِيِّ تُباري أَينُقاً عُصُفا
20- أَبقَى التَهَجُّرُ مِنها بَعدَ ما ابتُذِلَت ... مَخيَلَةً وَهِباباً خالَطاً كَثَفا
21- تَنجو وَتَقطُرُ ذِفراها عَلى عُنُقٍ ... كَالجِذعِ شَذَّبَ عَنهُ عاذِقٌ سَعَفا

22- كَأَنَّ رَحلي وَقَد لاَنَت عَريكَتُها كَسَوتُهُ جَورَفاً أَقرابُهُ خَصِفا
23- يَجتازُ أَرضَ فَلاةٍ غَيرَ أَنَّ بِها آثارَ جِنٍّ وَوَسماً بَينَهُم سَلَفا
24- تَبري لَهُ هِقلَةٌ خَرجاءُ تَحسَبُها في الآلِ مَخلولَةً في قَرطَفٍ شَرَفا
25- ظَلّا بِأَقرِيَةِ النَفّاخِ يَومَهُما يَحتَفِرانِ أُصولَ المَغدِ وَاللَصَفا
26- وَالشَّرى حَتّى إِذا اخضَرَّت أُنوفُهُما لا يَألُوانِ مِنَ التَنُّومِ ما نَقَفا
27- راحا يَطيرانِ مُعوَجَّينِ في سَرَعٍ وَلا يَريعانِ حَتّى يَهبِطا أُنُفا
28- كَالحَبشِيينِ خافا مِن مَليكِهِما بَعضَ العَذابِ فَجالا بَعدَما كُتِفا
29- كَالخالِيَينِ إِذا ما صَوَّبا ارتَفَعا لا يَحقِرانِ مِنَ الخُطبانِ ما نَقَفا
30- فَاغتَرَّها فَشَآها وَهِيَ غافِلَةٌ حَتّى رَأَتهُ وَقَد أَوفى لَها شَرَفا
31- فَشَمَّرت عَن عَمودَي بانَةٍ ذَبَلا كَأَنَّ ضاحِيَ قِشرٍ عَنهُما انقَرَفا
32- وَقارَبَت مِن جَناحَيها وَجُؤجُئِها سكَّاءُ تَثني إِلَيها لَيِّناً خَصِفا
33- كانَت كَذِلكَ في شَأوٍ مُمَنَّعَةً وَلو تَكَلَّفَ مِنها مِثلَهُ كَلِفا

النسيب: الأبيات 1 – 8

يعرض كعب قوة الشيب وسطوته، وكونه يردف بوجوده وجود الشباب الآخذ في الذهاب، ويسهم الاستخدام اللغوي في إنشاء صور حسية يدركها المتلقي ويتأثر بها (لأن الصورة الحسية ليست دائماً تعتمد على التشبيه أو الاستعارة، بل إن الأصوات والصور الصوتية قسيمة هذه الصور الحسيّة، فضلاً عن أن الصورة الحسية المرئية قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لا تكون تشبيهاً أو استعارة)[18]، ومن ثم فإنه إذ وردت لفظة "الشيب" مرة واحدة في البيت الأول، فإن لفظة "الشباب" قد تكررت ثلاث مرات – في البيتين الأول والرابع – في محاولة لغوية شديدة الرهافة لاستبقائه حاضراً لا يغيب "لا يزايلنا" البيت 4، لكنه على الرغم من ذلك فإن التكرار اللغوي لفعل التمني "ليت" مرتين في البيت نفسه كان دالاً على أن هذه المحاولة لاستحضار تلك الصورة المبهجة ستبقى في حيز الأمنيات صعبة المنال.

أسهم استخدام الألوان في هذا الجزء في تقديم صورة الواقع بطريقة جاذبة للاهتمام، فعندما وصف كعب ما لحقه من شيب، مستخدماً في ذلك الطباق بين اللونين الأسود والأبيض (عاد السوادُ بياضاً في مفارِقِه) البيت 2، فإن لفظة "مفارقه" هنا تبدو مختارة بعناية بالغة للدلالة على أن الشيب لم يشمل شعر الرأس كله، وإنما اختلط اللونان الأسود والأبيض معاً، وفي قوله (أمسى الشيبُ قد أزفا) البيت 1، ما يدعم ذلك، لأنه يدل على اقتراب الشيب وليس على أنه قد شمل الرأس كله، ومما هو جدير بالذكر أنه سوف يمضي كعب في استخدام هذا التمازج بين اللونين

الأسود والأبيض في رسم مشهد الرحلة، وخصوصاً في الصور التشبيهية الممتدة لناقته، مما يعني أن جزء النسيب يمثل أحد أركان المشهد الشعري الممتد عبر القصيدة.

الرحلة: الأبيات 9 – 32

تتوارى صورة الذات في بداية هذا الجزء، فلم يعلن الشاعر نهاية النسيب باستخدام أي من العبارات الدالة على ذلك في القصيدة العربية، مثل: "فعد عن.." أو "دع ذا" أو "أعرض عن..."، وبدلاً من ذلك فإنه يدمج هذا الجزء بما سبقه مستخدماً الواو العاطفة التي يفتتح بها وصفه لطريق الرحلة (ولا حبٍ) البيت 9، ويعزز التأثير البلاغي لهذا الدمج بهذه العبارة التي وردت في نهاية وصف الطريق (يوماً قطعتُ) البيت 18، لتدل على أن الشاعر يعتز بماضيه، ولم يقطع صلته به، بل وكأنه يرحل بخياله إلى الماضي مرّة أخرى ليغترف منه مزيدًا من الأحوال والذكريات المبهجة.

يمثل وصف الطريق خلفية المشهد الشعري للرحلة، ويبدأ الوصف بالصورة التشبيهية "ولا حبٍ كحصير الراملاتِ" البيت 9، إذ يختار الشاعر من عناصر الوجود الحصير المتين الذي تنسجه صانعات ماهرات باستخدام لحاء الجريد وسيور من جلد ليشبه به الطريق الذي سار فيه، وعلى الرغم من أن التفسير البلاغي يثبت أن وجه الشبه بين المشبه/الطريق والمشبه به/الحصير هو السعة والوضوح والطول، فإن البعد النفسي لهذه الصورة التشبيهية لا ينبغي التغافل عنه، لأن هذه الصورة ليست نقلاً حرفياً للواقع، وإنما هي تجسيد لطريق الحياة، فهي تنبه المتلقي إلى الترابط بين عناصر الكون، وتنسج رسماً تشكيلياً لطريق لا ينفصل عن رؤيا الشاعر وتجربته الوجدانية في الحياة، وإنه لمن المثير للانتباه أن تهيمن صورة الطريق/الحصير المنسوج على بدايات مشهد الرحلة في كثير من قصائد كعب بن زهير، كما في قوله[19]: (من الخفيف)

تتأوَّى إلى الثنايا كما تشكَّت صَنَاعٌ من العسيبِ حصيرا

وقوله أيضاً[20]: (من الطويل)

ومستهلكٍ يهدي الضَّلولَ كأنه حصيرُ صَنَاعٍ بين أيدي الروامِلِ

وهكذا تمثل صورة الطريق/الحصير دعامة مشهد الرحلة، وتقدم أفكاراً جوهرية عن إدراك فكرة الحياة عند كعب، وعن رؤيته للواقع، فهذا العمل الفني المحكم يصاغ بدقة متناهية على يد نساء حاذقات بالعمل، متسمات بالصبر على العمل المضني، وإذا كانت المرأة هي التي تهب الحياة، فإن (النخلة هي شجرة الحياة بالنسبة للعربي)[21]، وهنا يبدو اعتماد الشاعر على الرمز بشكل واضح، فهو ينسج صورة الطريق من خلال تشكيل شعري لا ينفصل عن إحساسه بالطبيعة

والكون، مما يؤدي إلى تماسك القصيدة بخيط شعوري واحد ينتج مشهداً شعرياً يؤلف بين عناصر الوجود، ويجمع بين حقيقتها المرئية ووجودها الرمزي.

بمقدرة بلاغية عالية يتبع زهير الصورة التشبيهية (كحصير الراملاتِ) البيت 9، بالفعل (ترى) الذي يفتح أمام المتلقي أفق المشاهدة لمشهد شعري يعد تمثيلاً رمزياً لدرب الحياة، ففي هذا الطريق يوجد الموت من خلال صورة الإبل التي ماتت بسبب ما تلقاه من إجهاد وعناء (ترى من المطِي على حافاتِه جِيفًا) البيت 9، ويوجد الضعف من خلال صورة الإبل التي أصابها النحول والضعف بسبب طول المسير (إما لهيدًا وإما زاحفاً نطِفا) البيت 10، وتوجد القوة أيضاً، فإنه كما سقطت الإبل الضعاف فإن الصبورات من الإبل يستكملن السير، ويؤثرن في الأرض غير المستوية بمناسمهن (العاملاتُ الراسماتُ به) البيت 11، ويصبح الطريق بفعل هذه الحركة واضحاً وبيناً، شبهه الشاعر بالأثواب البيضاء (في حافاتِه خُنُفا) البيت 11، ويرفع كعب مستوى تأثير المشهد باستخدام التشخيص، فيمنح الطريق ألفاظاً مثل (يهدي) البيت 12، و(سمْحٌ) البيت 13، ويمنحه إرادة تغيير المسار، والقدرة عليها، إذ ينحرف لمكان منبسط يمضي فيه إذا ما عرض له ارتفاع أو غلظ (إذا ما صُوة عَرضت له قريباً لسهلٍ مال فانحرفا) البيت 13.

تتعدد مشاهد الرحلة، وتمثل الأبيات 14 – 17 مشهدًا جديدًا يروي حكاية القطا الذي يجتاز الطريق للحصول على الماء لكي يسقي به صغاره (حتى يؤوبَ سِمالا) البيت 14، ويؤدي التشبيه دورًا محوريًا في إغناء المشهد بمعاني الخصوبة والإثمار والري، فقد شبه كعب صغار القطا بالنبات الرطب (جوانحٌ كالأفاني) البيت 16، وشبه حواصلها بشجر المَغْد (حمرٌ حواصلُها كالمَغْدِ) البيت 17، ويتنامى الأثر البلاغي للتشبيه في مقطع الناقة (الأبيات 19–21) حيث تشبيه عنق الناقة حال سيرها وسرعتها بجذع النخلة المشذب والمعتنى به من قبل العاذق الذي يراعى النخل ويقوم بأمورها (.. على عنقٍ كالجذعِ شَذب عنه عاذقٌ سَعَفا) البيت 21، وهي صورة تلقى الضوء مرة أخرى على معنى الخصوبة، وتتآزر مع الصورة التشبيهية التي نسجت المشهد الشعري لطريق الرحلة: (ولا حبٍ كحصير الراملات) البيت 9، لتدلان معًا على أفكار الذات الشاعرة، وأحلامها، واتحادها بأشياء العالم وكائناته، وهكذا ينسج التشبيه مشهدًا يحقق للذات انسجامها على المستوى النفسي، ويحقق للقصيدة وحدتها على المستوى البلاغي.

تستكمل الأبيات (22: 33) عرض الرؤية الشعرية التي يسعى الشاعر إلى استغراق أبعادها، من خلال التشبيه الممتد للناقة بحيوان الظليم، وذلك لنفاذه إلى صميم الحالة النفسية للذات، واقترانه بحقائق الحياة الجوهرية، واستيعابه حالة الضعف الذي احتواه مقطع النسيب، (وعلى هذا النحو يتمثل التفكير الحسي في الصورة الشعرية، ذلك التفكير الذي يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة، فيقع على المشهد أو الحركة الخفية التي تترجم ذلك التفكير)[22]، فقد

أسهم التمازج بين اللونين الأبيض والأسود في تشكيل جمالية المشهد، وفي إغناء الصورة البصرية بعنصر لوني يتكرر أكثر من مرة، ويحقق وظيفة بلاغية مهمة هي تنبيه المتلقي إلى محورية هذا اللون في نسج المشهد الشعري الممتد عبر القصيدة، حيث شبه كعب ناقته بالظليم الذي اجتمع في قوائمه اللونان الأبيض والأسود، (أقرابُه خَصِفا) البيت 22، ثم وصف النعامة التي عرضت للظليم بأنها (خرجاءُ) البيت 24، أي أنها أيضاً تجمع بين اللونين الأبيض والأسود، ووصف عنقها بالوصف ذاته (تَثْنى إليها ليِّناً خصِفا) البيت 32، وبذلك يعيد هذا التشكيل اللوني إلى الأذهان صورة الشيب في مقطع النسيب، ويستحضر المفردات التي وردت هناك: (السواد)، (بياضاً) البيت2، (ابيضت) البيت 5.

تعرض الأبيات بما يشبه السرد القصصي حكاية الظليم والنعامة، وفي هذا المشهد يتبين أن صعوبات الحياة تصيب الإنسان والحيوان على السواء، فلا تكاد تختلف المساحة المكانية/ الصحراء الموحشة التي تعبرها الذات عن تلك التي يعبرها الظليم، فالذات تسري في صحراء تبعث الخوف في النفوس (إذا ما ضارب الدفِّ من جنَّانها عزَفا) البيت 18، وكذلك يجتاز الظليم الفلاة ذاتها (بها آثار جنٍّ ووسماً بينهم سَلَفا) البيت 23، وهكذا تبدو فكرة الخوف فكرة مركزية في تشكيل الصورتين، (إن ما نسميه تشبيهات مستمرة متلاحقة يأخذ في داخل هذا النظام الفكري دلالة عميقة أقرب إلى ابتلاع حيوات أخرى من أجل أن يشعر الإنسان بأمن أكثر وسط النذير المستمر)[23].

يجاور هذا البوح بالخوف محاولات الذات مواجهة المشكلات وتحدي المعاناة باستخدام الصورة الشعرية للظليم والنعامة، فالشاعر شبه النعامة بالتل المرتفع من الأرض بسبب كثرة ريشها الذي جعلها تبدو وكأنها متدثرة بثياب من قطيفة، ومن ثم فهذه النعامة الفتية هي صورة الجمال في حياة الظليم، وهي التي سوف تعين الظليم على البقاء، وتمنحه الشعور بالأمن، فهما معاً مشغولان بالإقبال على الحياة، والإبقاء عليها، والحفاظ على استمراريتها، بدا ذلك في صورة الإقبال بنهم على النبات (اخضرَّت أنوفُهما) البيت 26، وفي كثرة أسماء النباتات التي يتنعم بها الظليم والنعامة في المراعي الخصبة، وهي: (المغْد واللَّصفا) البيت 25، (الشرَّى)، (التنوم) البيت 26، وفي استخدام الأفعال الدالة على العمل والاستمرارية في بذل الجهد وهي: (ظلا – يحتفران – لا يألوان – يطيران – لا يريعان) الأبيات 25، 26، 27، ويتجلى من خلال تلك الأفعال ما يتمتع به الظليم والنعامة من قوة وعزم وثبات أمام صعوبات الحياة، وما يبذلانه من جهد يؤكد أن الحياة الرغدة ليست سهلة المنال، وأنها لا تنفصل عن المشقة والعناء من أجل الحفاظ عليها، والحصول على أفضل ما فيها، ولهذا فهما لا يرجعان عن عزمهما حتى يصلا إلى روضة خصبة لم يرعها أحد غيرهما من قبل (لا يريعان حتى يهبطا أُنُفا) البيت 27، ولذلك فإن عنصر

الحركة هو الذي يشكل جمالية المشهد في الأبيات 27-33 بطريقة أقرب إلى السرد القصصي الذي لا يخلو من الوصف والتصوير.

تعرض الأبيات صورة بصرية عميقة الدلالة لطريقة السير التي يتخذها الحيوان لينجو من الصيد، فمن خلال استعراض تلك الهيئة الحسية الدالة على الخوف (راحا يطيران معوجين في سرع) البيت 27، ينفتح المشهد أمام البعد النفسي الذي يكمن في الصورة التشبيهية: (كالحبشيين خافا من مليكهما بعض العذاب) البيت 28، يقال في شرح البيت: (شبه النعامة والظليم بالحبشيين في ألوانهما، قد كتفا لما ضمَّا جناحيهما وتأهبا للعدو)[24]، صحيح أن الأبيات السابقة قد عرضت فكرة اللون، إلا أن الأمر هنا يتجاوز الظاهر المتمثل في وصف الجسد، إلى تجسيد حالة الخائف من العذاب، وكذلك ينفتح المشهد أمام البعد النفسي للتشبيه: (كالخاليين إذا ما صوَّبا ارتفعا) البيت 29، فهو يبدو للوهلة الأولى تصويراً جمالياً لحركة سير الظليم والنعامة، حيث شبههما الشاعر بمن يقطعان النبات الرطب، فيميلان بفؤوسهما لقطعه ثم لا يلبثا أن يرتفعا لأعلى، غير أن هذا المستوى الظاهر للمعنى يتداخل معه مستوى آخر لا يقل أهمية عنه، وهو أن هذه الحركة المتسمة بالسرعة والخفة يمكن النظر إليها في سياق النص بوصفها حركة مجازية تدفع الشعور بالزمن، وتتقي صعوبات الحياة، وتثبت قوة الاحتمال، إنها حركة تجمع بين الأرض والسماء في لوحة بديعية مثيرة للتأمل والإعجاب، ولهذا لا يلبث الشطر الثاني من البيت نفسه أن يمد المعنى إلى أقصى امتداداته، فيجمع مع حلاوة الحياة مرارتها وقسوتها، ويتخذ نبات (الخُطبان) قناعاً لهذه المرارة وتلك القسوة (لا يحقران من الخُطبان ما نَقَفا) البيت 29، ومن المدهش أنه لا يتبين بوضوح من هما اللذان لا يستغنيان عن هذا النبات المر لاستخراج ما فيه من حب، أهما الخاليان! أم هما الظبي والنعامة!، ويبدو أن هذا الغموض مقصود، فصعوبات الحياة يكابدها الجميع، يحسها الشاعر ويجد لها من نفسه امتداداً إلى كائنات الحياة، فالفاعل هنا هو كل أحد.

يتسع المشهد الختامي في القصيدة لمعان عديدة، ويعبر عن حالة شعورية جديدة ومختلفة، إذ يمنح لصورة الظبي والنعامة بعدًا دراميًا من خلال السرد الشعري، فينسج صورة للتنافس بين الظبي والنعامة، وهي صورة تشع بهجة وطرافة، وتحكي كيف أن الظبي غافل النعامة، وسبقها في العدو، حتى وصل إلى مكان مرتفع من الأرض، لكنها عندما رأته انتبهت واتخذت وضع التأهب فشمرت عن ساقيها اللذين شبههما كعب بشجر البانة الذابلة (فشمَّرت عن عمودَى بانةٍ ذبَلا) البيت 31، وقاربت من جناحيها وصدرها، وثنت عنقاً ليناً يجمع في لونه بين البياض والسواد (تثنى إليها ليِّناً خصِفا) البيت 32، ولعل ظبية بهذه المهارة لجديرة بهذا الوصف الذي وصفت به في نهاية القصيدة: (كانت كذلك في شأوٍ مُمنعَةٍ) البيت 33، أي أنه ليس من السهل

مجاراتها والوصول إليها، بل إن احتمالية الوصول إليها هي قرينة العسر والمشقة: (ولو تكلف منها مثله كَلِفا) البيت 33.

إن قراءة هذا المقطع في ضوء مقطع النسيب تفضي إلى أن ما يجسده المشهد بوصفه تصويراً واقعياً للظبي والنعامة يعبر مجازياً عن صفات الشاعر، وخصائصه النفسية، وطريقة تفكيره في الوجود، فموقف الذات لا يكاد يختلف عن تجربة الظليم والنعامة في مواجهة صعوبات الحياة، إن قوتهما في اجتياز الطرق الوعرة تشتبه بقوته في اجتياز الفلاة، ورغبتهما في ارتياد روضة لم يرتدها أحد من قبل تكاد تجسد حلم الذات بعيد المنال، وطموحها الذي يشغلها، وتسعى إلى تحقيقه، وتوحي فكرة التنافس بين الظبي والنعامة بأن الذات تسعى إلى مطلب عزيز لم تصل إليه، فالظبية التي تتمتع بمزايا القوة والنشاط والخصوبة، ومن العسير مجاراتها والوصول إليها، تتلاقى ومفهوم الشباب، وتعيد الأذهان مرة أخرى إلى مقطع النسيب الذي يحمل نغمة الأسى لفراق الشباب (بان الشباب) البيت 1، ومن ثم يؤدي هذا المشهد الأخير دوراً وظيفياً مهماً في نسج الخيوط المعنوية للقصيدة، مما أدى إلى تكامل المشهد الشعري وترابط عناصره.

تعد مشاهد الرحلة إذن معالم بارزة تشكل مشهد القصيدة الشعري بأبعاده الزمانية والمكانية، وتنسج باستخدام الصور الشعرية والمفردات المجازية، والعلاقات الدلالية المرادف الشعري للحياة عند كعب بن زهير، الحياة التي تجمع الشباب والشيب، الخصوبة والجفاف، اللين والمشقة، وبناء عليه يمكن استخلاص الخيوط التي أنجز بها كعب مشهد القصيدة من خلال: الصور الشعرية – الألفاظ – اللون – الحركة.

– الصور الشعرية:

تمثل الصورة التشبيهية: "ولا حبٍ كحصير الرامِلات" البيت 9 أساساً مجازياً لبناء مشهد شعري لا يخلو من معاني الخصوبة والوفرة والإثمار، فقد تتابعت أصداء هذه الصورة عبر القصيدة بتنويعات مختلفة، ففي مشهد القطا من خلال صورتين تشبيهيتين تحملان الدلالة نفسها: "جوانحٌ كالأفاني في أفاحِصها" البيت 16، و"حُمر حواصلُها كالمغْد" البيت 17، وفي مشهد الناقة من خلال التشبيه: "عنقٍ كالجذع..." البيت 21، وفي مشهد الظليم والنعامة من خلال الصورة البصرية "يحتفران أصول المغد واللَّصفا" البيت 24، ومن خلال الصورتين التشبيهيتين: "كالخالِيين... لا يحقران من الخطبان ما نقفا" البيت 29، و"قشمَّرت عن عمودَى بانةٍ... كأن ضاحي قِشر عنهما انقرفَا" البيت 31، وتوحي تلك الصور جميعاً بتشبث الذات بحياة رغدة، وبخوف كامن من فقد هذه الحياة.

– الألفاظ:

أسهمت مفردات النبات التي حفل بها المشهد الشعري في رسم صورة للحياة تتراوح أبعادها بين اللين والمشقة، وذلك في كل مقطع، ففي مشهد القطا شبه الشاعر صغار القطا وحواصلها بنبات لين رطب: "كالأفاني" البيت 16، و"كالمغد" البيت 17، وفي مشهد الناقة شبه عنقها بجذع النخلة المشذب، وفي مشهد الظليم والنعامة يثير الانتباه أن اللين من النبات لا تخلو كيفيات تناوله من مشقة، كما هو الحال في البيت 24 حيث يدل الفعل "يحتفران" على مزيد المشقة والعناء، وعندما شبه الشاعر ساقي النعامة بالبانة الذابلة فقد كان سياق الصورة هو الجهد المبذول في حركة تنافسية بين النعامة والظليم، وتتنامى فكرة الجهد المبذول عند تناول النباتات شديدة المرارة مثل الحنظل (الشَّرى) البيت 26 وذلك من خلال شقها واستخراج ما فيها من حب، وهكذا تصبح صور النبات بما تتضمنه من تعدد الأنواع واختلاف كيفيات التناول مثالاً لحياة تتعدد جوانبها بين اليسر والعسر، وإبرازاً لمحاولات جادة تسعى إلى تجاوز الصعوبات من أجل البقاء والاستمرارية.

- **اللون:** يؤدي اللون دوراً مهماً في تشكيل المشهد الشعري في القصيدة بداية من مقطع النسيب الذي امتزجت فيه مشاعر القوة والضعف كما امتزجت فيه الألوان على السواء، وقد استثمر كعب عنصر اللون وأثبت حضوره في مقطع الرحلة برهافة بلاغية، فشبه الطرق الواضحة بأثواب بيضاء "في حافاته خُنُفا" البيت 11، ومزج اللونين الأبيض والأسود معاً عند وصف قوائم الظليم "أقرابُه خَصِفا" البيت 22، وعند وصف النعامة "خرجاء" البيت 24، ووصف عنقها "تَثْنى إليها ليناً خصِفا" البيت 32، وقد أسهم هذا الامتزاج بين اللونين في تشكيل رؤية القصيدة، وجعل مشاهدها تنبض بالحياة.

- **الحركة :**

يشكل عنصر الحركة أحد الخيوط الدقيقة التي نسجت مشهد القصيدة الشعري، فمنذ بداية وصف الطريق تبرز حركة الطير وهي تنقر الإبل الهزيلة بعد أن أجهدها السير الطويل "والمرذياتِ عليها الطيرُ تنقرُها" البيت 10، وكذلك توصف حركة الإبل القوية بكونها تخط أثرًا في الأرض بمنسمها "العاملاتُ الراسماتُ" البيت 11، ومن المدهش أن الطريق نفسه قد وصف بكونه يتحرك، فهو ينحرف إلى أرض سهلة منبسطة إذا صادفه ارتفاع فيه غلظة "إذا ما صُوَّةٌ عرضت له قريبًا لسهلٍ مال فانحرفا" البيت 13، وفي مشهد القطا تصور الأبيات حركة القطا في اجتياز الطريق، وعودته بالماء "يجتاز... ضاحيةً" و"يؤوبَ سمالاً" البيت 14، وحركته عند سقيا صغاره "يسقين طلسًا" البيت 15، وعندما يذكر الشاعر ذاته في البيت 18 تكون الحركة هي دعامة تشكيل صورة الذات "يومًا قطعتُ ومومأة سريتُ" وأساسًا لتشكيل صورة الفلاة التي تسير فيها "ضاربُ الدف من جنَّانها عزفا"، وفي مشهد وصف الناقة تكون الحركة أساساً لتشكيل

صورتها، فهي ناقة "ناجيةً" البيت 19 بما يعني أنها سريعة، كما أنها تنافس نوقاً سريعة مثلها، قد شبهت في سرعتها بالريح العاصفة "تبارى أينُقاً عُصُفا" البيت 19، وفي المقطع نفسه إشارة إلى حركة الناقة السريعة من خلال وصف عرقها الذي يسيل على عنقها أثناء سيرها "تقطُرُ ذِفْراها على عنقٍ كالجذعِ" البيت 21، كذلك يحفل مشهد الظليم بالحركة باستخدام الصور الشعرية التي عملت على استقصاء حركة الظليم والنعامة في الصحراء، الأبيات: 24، 28، 29، 31، وباستخدام الأفعال التي وسمت هذا المقطع بسمة السرد الشعري، ومن الجدير بالملاحظة أن الحركة التي امتدت عبر أبيات القصيدة ومشاهدها قد أدت دوراً مهمًا في تثبيت معاني القوة والتحمل والقدرة على تجاوز صعوبات الحياة.

إن التحليل البلاغي لتلك القصيدة يفتح مجالاً أوسع لقراءة قصائد كعب بن زهير بوصفها مشهداً شعرياً يحكي رحلة الحياة، ويعرض أبعادها المختلفة، ومن ثم يمكن النظر إلى القصائد التي تحتوي على مشهد الصيد التمثيلي بوصفها رؤية للحياة تتجاوز الواقع إلى آفاق أرحب تمكن الشاعر من احتواء الوجود، والتماهي مع موجوداته التي تنتقل حالاتها بين الفرح والحزن، وبين الرضا والسخط، مثلما هي نفسه.

المبحث الثاني

قصيدة " إن عرسي قد آذنتني أخيرا "

تأسيساً على ما سبق تبدو قصيدة "إن عرسى قد آذنتني أخيرا" مناسبة لهذا النمط من التحليل البلاغي، لوجود سياق أدبي موجز وكذلك واف عن أسباب نظمها، مما يلقي الضوء على الأبعاد النفسية المتضمنة في صورها الشعرية بشكل عام، وفي مشهد الصيد التمثيلي بشكل خاص، جاء في أسباب نظم القصيدة ما يلي:

"قيل إن كعب بن زهير كان رجلاً شريراً شرساً، لا يصيب خيراً من وجه توجه إليه، ولا ينمى له مال، فعتبت عليه امرأته، وآذنته بالظعن، فقال هذه الرائية"[25]، وقد بدأت القصيدة بوصف شعري لأحوال الشاعر وزوجه، وذلك في مقطع النسيب الذي شغل الأبيات 1 : 11، ثم تلاه وصف الرحلة التي تميزت بطولها المفرط وشغلت الأبيات 12 : 57، وسوف يتناول التحليل القصيدة بوصفها مشهداً متكامل الأجزاء، تترابط صوره الجزئية من أجل أداء وظائف عديدة لا تنفصل عن مقصد الشاعر البلاغي، وسعيه من أجل أن يستبدل بصورته المهزومة صورة أخرى إيجابية تعيد تأسيس رابطة الود المتبادل بينه وبين الحياة.

قال كعب بن زهير[26]: (من الخفيف)

1- إنَّ عِرســـــي قَد آذَنَتني أَخيراً ... لَم تُعَرِّج وَلَم تـؤمِّر أَميـــرا
2- أَجِهاراً جاهَرتِ لا عَتبَ فيـــهِ ... أَم أَرادَت خِيانَةً وَفُجـــورا
3- ما صَلاحُ الزَوجَينِ عاشا جَميعاً ... بَعدَ أَن يَصرِمَ الكَبيرُ الكَبيرا
4- فَاصبِري مِثلَ ما صَبَرتُ فَإِنّـي ... لا إِخالُ الكَريـــمَ إِلّا صَبورا
5- أَيَّ حيـــنٍ وَقَد دَبَبـــتُ وَدَبَّت ... وَلَبِسنا مِن بَعدِ دَهـــرٍ دُهورا
6- ما أَرانا نَقـــولُ إِلّا رَجيعـــاً ... وَمُعاداً مِن قَولِنـــا مَكرورا
7- عَذَلَتني فَقُلـــتُ لا تَعذُليني ... قَد أُغادي المُعَـــذَّل المَخمورا
8- ذا صَبـــاحٍ فَلَـــم أُوافِ لَدَيهِ ... غَيرَ عَذّالَةٍ تَهِرُّ هَريـــــرا
9- عَذَلَتْـــهُ حَتّى إِذا قال إِنّـــي ... فَذَريني سَأَعقِلُ التَفكيـــــرا
10- غَفَلَـــت غَفلَـــةً فَلَم تَـرَ إِلّا ... ذاتَ نَفسٍ مِنها تَكـوسُ عَقيرا
11- فَذَريني مِنَ المَلامَةِ حَسبـي ... رُبَّما أَنتَحي مَـــوارِدَ زورا
12- تَتَأَوّى إِلى الثَنايا كَما تشَكَّـ ... ت صَناعٌ مِن العَسيبِ حَصيرا
13- خُلُجاً مِن مُعَبّـــدٍ مُسبَطِرٍّ ... فَقَّرَ الأُكمَ وَالصُّوى تَفقيـــرا
14- واضِحِ اللونِ كَالمَجَرَّةِ لا يَعْـ ... ـدَمُ يَوماً مِنَ الأَهابِيِّ مـــورا
15- وَذِئاباً تَعوي وَأَصواتَ هامٍ ... موفِياتٍ مَعَ الظَّلامِ قُبـــورا
16- غَيرَ ذي صاحِبٍ زَجَرتُ عَلَيهِ ... حُرَّةً رَسلَةَ اليَدَينِ سَعـــورا

17- أَخرَجَ السَيرُ وَالهَواجِرُ مِنهـا قَطِراناً وَلَونَ رُبٍّ عَصـــيرا
18- يَومَ صَومٍ مِن الظَّهيرَةِ أَو يَـو مَ حَرورٍ يُلَوِّحُ اليَعفـــورا
19- وَإِذا ما أَشاءُ أَبعَـــثُ مِنهـا مَطلَعَ الشَّمسِ ناشِطاً مَذعورا
20- ذا وُشومٍ كَأَنَّ جِلدَ شَـــواهُ في دَيابيجَ أَو كُسينَ نُمـــورا
21- أَخرَجَتهُ مِنَ اللَيالي رَجـــوسٌ لَيلَةً هاجَها السِّمـــاكُ دَرورا
22- غَسَلَتهُ حَتّى تَخـــالَ فَريـــداً وَجُماناً عَن مَتنِـــهِ مَحدورا
23- في أُصولِ الأَرطي وَيُبدي عُروقاً ثَئِداتٍ مِثلَ الأَعِنَّةِ خـــورا
24- واشِجاتٍ حُمـــراً كَأَنَّ بِأَظلافِ يَدَيهِ مِن مائِهِـــنَّ عَبيـــرا
25- كَمُطيـــفِ الدُّوّارِ حَتّى إِذا ما ساطِعُ الفَجرِ نَبَّهَ العُصفورا
26- رابَهُ نَبـــأَةٌ وَأَضمَـــرَ مِنها في الصِّماخَينِ وَالفُؤادِ ضَميرا
27- مِن خَفِيِّ الطِّمرينِ يَسعى بِغُضفٍ لَم يُؤَيِّهِ بِهِنَّ إِلّا صَفيـــرا
28- مُقعِياتٍ إِذا عَلَـــونَ يَفاعـــاً زَرِقاتٍ عُيونُها لِتُغيـــرا
29- كالِحاتٍ مَعاً عَوارِضَ أَشـداقٍ تَرى في مَشَقِّها تَأخـــيرا
30- طافِياتٍ كَأَنَّهُـــنَّ يَعاسـيبُ عَشِيٍّ بارَينَ ريحاً دَبـــورا
31- ما أَرى ذائِداً يَزيـــدُ عَلَيـــهِ غابَ عَنهُ أَنصارُهُ مَكثـورا
32- بِأَسيلٍ صَـــدقٍ يُثَقِّفُـــــهُ فيهِنَّ لا نابِياً وَلا مَأطَـورا
33- فَكَأَنّي كَسَوتُ ذَلِكَ رَحلـــي أَو مُمَرَّ السَراةِ جَأباً دَريرا
34- أَو أَقَبّاً تَصَيَّفَ البَقـــلَ حَتّى طارَ عَنهُ النَسيلُ يَرعى غَريرا
35- يَرتَعي بِالقَنانِ يَقرو أَريضـــاً فَانتَحى آتُناً جَدائِـــدَ نورا
36- أَلصَقَ العَذمَ وَالعَذابَ بِقَبّـــاءَ تَرى في سَراتِهـــا تَحسيرا
37- سَمحَةٍ سَمحَجِ القَوائِمِ حَقبـــاءَ مِنَ الجونِ طُمِّرَت تَطميرا
38- فَوقَ عوجٍ مُلسِ القَوائِمَ أُنعِلَنَ جَلاميدَ أَو حُذَينَ نُســـورا
39- دَأَبَ شَهرَينِ ثُمَّ نِصفاً دَميكـــاً بِأَريكَينِ يَكدُمانَ غَميـــرا
40- فَهِيَ مَلساءُ كَالعَسيبِ وَقَد بانَ نَسيلٌ من مَتنِها لِيَطـــيرا
41- قَد نَحاها بِشَرِّهِ دونَ تِســـعٍ كانَ ما رامَ عِندَهُنَّ يَسيـرا
42- كَالقِسِيِّ الأَعطالِ أَفرَدَ عَنها آتُناً قُرَّحاً وَوَحشاً ذُكـــورا
43- مُرتِجاتٌ عَلى دَعاميصَ غَرقى شُمُسٌ قَد طَوَينَ عَنهُ الحُجورا
44- تَرَكَ الطَّـرْبُ بِالسَنابِكِ مِنهُنَّ بِضاحي جَبينِهِ تَوقيـــرا
45- عَلِقَت مُخلِفاً جَنيناً وَكانـــت مُنِحَت قَبلَهُ الحِيالَ نَـزورا
46- مِثلَ دَرصِ اليَربوعِ لَم يَربُ عَنهُ غَرِقاً في صَوانِهِ مَغمـورا
47- فَإِذا ما دَنـــا لَها مَنَحَتـــهُ مُضمَراً يَفرِصُ الصَّفيحَ ذَكيرا

48- ذَكَرَ الـــــورِدَ فَاستَمَرَّ إِلَيهِ بِعَشِيٍّ مُهَجّـــراً تَهجيـــــرا
49- جَعَلَ السَّعدَ وَالقَنـــــانَ يَميناً والمروراةَ شَأمَـــةً وَحَفيـــــرا
50- عامِداً لِلقَنانِ يَنضـــو رِياضاً وطِراداً مِنَ الذِّنـــــابِ ودورا
51- وَيَخافانِ عامِراً عامِرَ الخُضـ ـرِ وَكانَ الذِنابُ مِنهُ قصيـــرا
52- رامِياً أَخشَنَ المَناكِبِ لا يُشـ ـخِصُ قَد هرَّهُ الهَوادي هَريرا
53- ثاوِياً ماثِلاً يُقَلِّبُ زُرقـــــاً رَمَّها القَينُ بِالعُيونِ حُشـــورا
54- شَرِقاتٍ بِالسُّمِّ مِن صُلَّبِـــيٍّ وَرَكوضاً مِنَ السِّراءِ طَحورا
55- ذاتَ حِنوٍ مَلساءَ تَسمَعُ مِنها تَحتَ ما تَنبِضُ الشِّمالُ زَفيرا
56- يَبعَثُ العَزفُ وَالترَنُّمُ مِنها وَنَذيرٌ إِلى الخَميسِ نَذيـــرا
57- لاصِقٌ يَكلَأُ الشَريعَةَ لا يُغـ ـفي فُواقـاً مُدَمِّـراً تَدميـــرا

النسيب: الأبيات 1 – 11

تمتاز مقدمة القصيدة بالتكثيف البلاغي الواضح للتقليد النسيبي "الشكوى من الشيب" حيث شاعرية المعجم الشعري الذي ينتج صورة بصرية تعرض الماضي وما كان فيه من قوة وعافية، والحاضر الذي يغلب عليه الوهن والضعف، وعند تأكيد العلاقة التي تربط امرأة النسيب بالشاعر من خلال وصفها "عِرْسِي" البيت 1، بمعنى أنها زوجه، يرفع كعب من التأثير البلاغي للخطاب في الشطر الثاني من البيت الأول باستخدام النفي مرتين: "لم تُعرج" و" لم تُؤمر" مما يشير إلى أن الزوجة لم تسع إلى استنفاذ الحلول الممكنة، ومن ثم تنتقل الأبيات إلى صياغة مشهد حواري يؤدي فيه الالتفات دورًا مهمًا.

يبدأ الحوار بخطاب الزوجة حيث السؤال البلاغي حول الكيفية التي أعلنت بها نزعتها نحو الظعن والفراق، وإذ تتراوح تلك الكيفية بين الإظهار والإخفاء، فإن الجهر "لا عَتْب فيه" البيت 2، وفي الإخفاء تكمن الخيانة، ولذا يشتغل الالتفات في الشطر الثاني من البيت نفسه (من ضمير المخاطبة إلى ضمير الغائبة) "أم أرادت" على إظهار التقابل بين الإخلاص والغدر، والأهم من ذلك الإيحاء بوجود مساحة من البعد على المستويين النفسي والمكاني، ويتصاعد حس الجفاء عند التوجه بخطاب لا يخص الزوجة وحدها وإنما يتسع ليشمل أي زوجين آخرين، حيث يلخص البيت الثالث عاقبة الهجر بانتفاء الصلاح وصفو الحياة، ويوظف الشاعر التكرار كي يعبر على نحو مجازي عن الدور الذي يؤديه الزمن في حياة البشر، وأنه لن ينجو منه أحد، "يصرمَ الكبيرُ الكبيرا" البيت 3، وهنا إلماح أن الكبر لم يطل الشاعر وحده، وإنما طال زوجه أيضاً، ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى استخدام أسلوب الالتفات (من ضمير الغائبة إلى ضمير المخاطبة) بقوله: "فاصبري" البيت 4، ليحول مسار المعنى من اليأس إلى الأمل المتجدد والطموح إلى حيازة صفة

الصبر التي تعين على تخطي مشكلات الحياة، ويشكل التكرار للجذر اللغوي: ص – ب – ر ثلاث مرات في بيت واحد (فاصبري – صبرتُ – صبورا) تأكيداً بلاغياً لقوة الشاعر، ويوحي أن الصبر بوصفه من صفات الكرام لا يعد موقفاً سلبياً ممن يتمسك به، بل يعد موقفاً إيجابياً تجاه الحياة، حيث يرى المرء صعوباتها فلا ينهزم، ولا يحمل في نفسه سوى الجلد والصبر.

تشكل المشهد الشعري في الأبيات 5 – 10 روح الدعابة، حيث يعرض كعب الصورة التي يكون عليها المرء في الكبر ويشرك المتلقي في تخيلها وذلك من خلال تكرار هيئة الدب على العصا، مسنداً الفعل مرة إليه ومرة أخرى إلى زوجه (دببتُ ودببتْ) البيت 5، ليرسم بشكل متقن صورة الضعف والتقدم في السن، ومن ثم فالاستفهام البلاغي في بداية البيت (أي حينٍ) يدل على التعجب من زمن التخاصم لا من التخاصم ذاته، ويتصاعد حس التعجب في الشطر الثاني من البيت نفسه باستخدام التكرار الذي أضفى على الصورة بعداً إقناعياً (لبسنا من بعد دهرٍ دهورا).

يسهم التكرار إذن في بناء هذا المشهد المتضمن تصوير هيئة الضعف الإنساني، ومن المثير للتأمل أن البيت السادس:

6- ما أَرانا نَقولُ إلّا رَجيعاً * وَمُعاداً مِن قَولِنا مَكرورا

ينتقل بالمشهد برهافة بلاغية من تصوير حالة الضعف البدني إلى تصوير حالة الضعف العقلي، إذ ليس المعنى كما ورد في شرح البيت هو: (أن ما من شيء نقوله إلا وقد سبقنا إليه)[27]، لأنه من ناحية السياق الإنكاري لخطاب الشاعر فإن هذا البيت يمكن تلقيه بوصفه تلميحاً مجازياً لحالة الضعف الذي يصيب الذاكرة، فيدفع بالإنسان إلى تكرار أقواله هو وإعادتها دونما وعي منه بذلك، ومن الناحية البلاغية فإن المدى الدلالي لهذا البيت يسهم في تنبيه المتلقي إلى مركزية أسلوب التكرار بالنسبة لهذا الجزء النسيبي الذي حفلت بنيته بالتكرار الواضح للكلمات، ويمكن تتبع ذلك على النحو الآتي:

(تُؤمر أميرا) البيت 1، (أجِهاراً جاهرت) البيت 2، (الكبيرُ الكبيرا) البيت 3، (فاصبري – صبرتُ – صبورا) البيت 4، (دببتُ ودببتْ)، (دهرٍ دهورا) البيت 5، (نقولُ – قولِنا) البيت 6، (عذلتني – تعذُليني – عذَّالة – عذلَتْهُ) الأبيات 7، 8، 9، (تهرُّ هريرا) البيت 8، (غفلتْ غفلةً) البيت 10، (فذريني – فذريني) البيتان 9، 11، وفي البيت السادس نفسه أتى الشاعر بمفردات ثلاث تؤكد معنى التكرار وتثبته وهي: (رجيعاً – معادًا – مكرورا)، وجميعها بمعنى المكرر من القول.

تنسج الأبيات 7 – 9 مشهدًا حواريًا تتعدد فيه الأصوات، فيبرز صوت الشاعر (فقلتُ) البيت 7، وصوت الصاحب مدمن الخمر (قال) البيت 9، وصوت العاذلة (عذالةٍ تهزُّ هريرا) البيت 8، ويوظف كعب التكرار للجذر اللغوي: ع – ذ – ل كي يحدث أثراً محسوساً لحالة اللوم والنكران من قبل العاذلة، فالتكرار المكثف في البيت السابع لهذا الجذر اللغوي (عذلتني – لا تعذليني – المعذَّل) يهدف إلى ربط العذل بالاعتراض عليه، ويمهد للانتقال إلى تقليد الخمر، حيث يعرض الشاعر صورة الصاحب الذي أدمن شرب الخمر فتعرض للوم والعذل لإسرافه في اللهو وتبديد المال، غير أن الإسراف الذي هو من دواعي ملامة العاذلة سوف تتغير النظرة إليه في البيت العاشر، إذ يتحول إلى منقبة، فيظهر بوصفه صورة من صور الكرم، فالصاحب/ أو الشاعر ينحر ناقته في غفلة من العاذلة، معلناً بذلك احتجاجه على لومها، ومتخذاً من نحر الناقة وسيلة للإفصاح عن مسلكه الجديد في الحياة، ويؤكد كعب هذا المعنى بطريقة بلاغية تتمثل في تكرار الفعل (فذريني)، معلناً التماهي بين صوت الصاحب المعذل: (قال إني فذريني – سأعقلُ التفكيرا) البيت 9، وصوت الشاعر المعذل: (فذريني من الملامةِ حسبي) البيت 11، وبهذه المواجهة الدالة على القوة والحزم يعرب الشاعر عن إنهائه المشهد الحواري الذي يربطه بالعاذلة. ومن ثم يعد البيت 11 بمثابة "حسن التخلص" بين قسمي النسيب والرحلة، وخصوصاً أن الشطر الثاني من البيت نفسه ترد فيه العبارة التالية: (ربما أنتحى مواردَ زُورا)، فهي عبارة توجز حالة الشاعر النفسية المتراوحة بين الخوف والرجاء في سيره إلى المستقبل من أجل تحقيق غايات جديدة يرغبها ويعقد العزم على الوصول إليها، وهكذا ينبئ هذا البيت بانتهاء مشهد الحوار، وانتقال القصيدة إلى مشهد آخر جديد، فالشاعر المروع بفكرة تقدم العمر، وذهاب الحياة، لا يقف سلبياً أمام هذا الشعور، وإنما هو يسعى إلى تجاوزه لكي يثبت لنفسه وللآخرين قدرته ومهارته، إنه يقابل برحيل العمر رحلته هو، إنها الرحلة التي تجعله يستوثق بوجوده.

مشهد الرحلة: الأبيات 11 – 57

يتسم مشهد الرحلة في هذه القصيدة بطوله المفرط، وقد صاغه كعب بعناية فائقة، إذ خلا من التقريرية والمباشرة في أداء المعنى، وشكلت صوره الشعرية جانباً مهمًا من جوانب التعبير عن معاناة الشاعر، سواء في عبوره البيداء، أو في محاولاته من أجل الانتقال من حالة الضعف – الذي سيطر علَى صورة الذات في قسم النسيب – إلى حالة القوة والغلبة والانتصار، فهو يسعى في مشهد الرحلة إلى أن يثبت فعل القوة الشعري ليواجه بحزم الحالة الراهنة الباعثة على الأسى.

في إطار هذا المشهد المتكامل للرحلة يمكن تحديد ست وحدات تشكيلية تمثل مشاهد جزئية يختص كل منها بعرض فكرة ما تتصل بأعماق نفس الشاعر، (فالقصيدة في تصور بعض النقاد

المحدثين – مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها. وصحيح أن هذا لا يتأتى إلا في القصيدة الطويلة، لكنه يعني ما تعنيه طريقة البناء العضوية لمثل هذه القصيدة. فالتوقيعات شيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء، حيث نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهمًا أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً، حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة[28]، وبذلك يمكن تمثل المشهد في مجموعه، والتعرف على أصدائه التي تتجاوب عبر المشاهد الفرعية التي يمكن تحديدها في هذه القصيدة على النحو التالي:

المشهد الأول: الأبيات 11 – 15 صورة الطريق

المشهد الثاني: الأبيات 16 – 18 صورة الناقة

المشهد الثالث: الأبيات 19 – 26 صورة تشبيهية للناقة بالثور الوحشي

المشهد الرابع: الأبيات 27– 33 مشهد صيد بين الكلاب والثور الوحشي

المشهد الخامس: الأبيات 34–50 صورة تشبيهية للناقة بالحمار الوحشي

المشهد السادس: الأبيات 51–57 مشهد صيد بين القانص والحمار الوحشي

المشهد الأول: الأبيات 11 – 15

يعد الشطر الثاني من البيت 11 البداية الفعلية للرحلة، فعلى الرغم من القوة وإرادة الردع في خطاب العاذلة باستخدام كلمات مثل: "فذريني" و"حسبي" فإن "ربما" التي جاءت في بداية الشطر الثاني تنبئ بامتزاج حالتي الخوف والرجاء في نفس الشاعر، كما أن موقعها الشعري يمهد لفهم هذا المشهد بوصفه مغامرة غير مأمونة العواقب، ولا شك أن عبارة "أنتحِي مواردَ زُورا" توحي بما يكتنف القصد إلى موارد الماء من صعوبات ومشاق، ويثير التأمل أن الشاعر، قد شبه تلك الطرق المعوجة التي تجعل الماء يتغلغل في ثناياها بالحصير المنسوج على يد امرأة ذات قدر عال من الحذق والمهارة والخبرة بصناعتها، فجاء على هيئة متسقة من التداخل والانتظام، فهي صورة صانعة للمشهد الشعري لأنها لا تتوقف عند الشكل الحسي فحسب، وإنما تمتد إلى تعزيز الأثر النفسي بشكل أكثر فاعلية من الوصف الطبيعي للمكان، إذ من البين أن لهذه الصورة الشعرية وظيفة بلاغية هي الإقرار بصعوبة الحياة، كما أنها بجمالها وإبداعها حيث تتراءى من

خلالها الطرق على هيئة الحصير المتداخل المتسق تعد مبعثاً للبهجة والاستمتاع برؤية هذا الشكل الفني المتميز.

في المشهد ذاته تصف الأبيات 13 – 15 صعوبات الحياة من خلال صورة شعرية لطرق عديدة متفرعة عن طريق مقفر يتصف بالوحشة والاضطراب، فأعلامه التي يستدل بها غير واضحة (فقَّر الأُكْم والصُّوى تفقيرا) البيت 13، كما أن هذا الطريق لا يخلو من الغبار والتراب اللذين تذروهما الرياح مما جعله واضح اللون كالمجرة في السماء (كالمجرة لا يعدَمُ يومًا من الأهابيِّ مورا) البيت 14، وينطوي عبور هذا الطريق على مخاطر أخرى تبعث الخوف والرهبة في النفوس، حيث عواء الذئاب وأصوات البوم (وذئاباً تعوي وأصواتَ هامٍ) البيت 15.

المشهد الثاني: الأبيات 16 – 18

أسهم وصف الطريق في إظهار دلالة هذا المشهد، حيث رحلة الشاعر منفردًا "غيرَ ذى صاحبٍ" البيت 16 مما يوحي بقوته وجدارته باجتياز هذا الطريق الموحش، وباستغنائه عن الرفاق والصحبة، ويستخدم كعب هنا عبارة ذات كثافة شعرية تجذب الانتباه لهذا المشهد، "زجرتُ عليه" البيت 16، فهي تمهد السبيل إلى ظهور الناقة للمرة الأولى في القصيدة، كما أنها بما تحمله من نبرة القوة والشدة تتسق وقسوة الطريق، وما يمثله للمسافر عليه من تهديد، وقد أسهمت هذه النبرة القوية في إحداث مقابلة بين صوت الشاعر القوي وهو يحمل ناقته على السير، وأصوات الذئاب والبوم التي تتردد في جنبات الطريق (وذئاباً تعوي وأصوات هامٍ) البيت 15، ومن ثم أصبح الصوت عنصراً أساسياً في دمج هذا المشهد بما سبقه، وفي الوقت نفسه يبدأ التحول الدرامي في القصيدة نحو المغالبة، واستجماع القوة، وتحدي الصعاب، وينجز الشاعر تلك المعاني من خلال مشهد شعري للناقة، يعرض فيه صفاتها التي لا تكاد تختلف عن صفات الشاعر نفسه، فهي كريمة الأصل "حرة" البيت 16، وهي أيضاً سهلة السير سريعة "رسلة اليدين سعورا" البيت 16، وهذا الوصف الأخير مختار بعناية، لأنه يستحضر ويقابل وصف الشاعر في قسم النسيب لحال نفسه، ولحال زوجه من بطء الحركة والاعتماد في السير على عصا، "وقد دببتُ ودبتْ" البيت 5، وهذه المقابلة تنقل القصيدة إلى أفق جديد، وتعيد الاعتبار لذات تقاوم الضعف (وهكذا يصنع التقابل بلاغة الخطاب التي تخص المتكلم الذي يعبر بكل دقة وإيجاز، والمخاطب الذي ينخرط في هذه الصورة، ويدركها بعمق، والخطاب الذي تتعمق بلاغته)[29].

يمتد الأثر البلاغي للتقابل ليحكم نسج هذا المشهد الشعري، فتنتقل الأبيات إلى تكثيف الإحساس بالبعد الزمني للرحلة، حيث يصف كعب سير الناقة في الهاجرة التي أخرجت منها عرقاً يشبه الرب لسواده (لون رُبٍّ عصيرا) البيت 17، ويأتي بعبارتين تدلان على الزمن

نفسه،(يوم صومٍ من الظهيرة) و(يوم حرورٍ يلوِّح اليَعْفُورا) البيت 18، أي أن المعنى يرد ثلاث مرات في بيتين متتاليين، إن تأثير هذا التكرار لا ينحصر في تأكيد المعنى وإثباته فحسب، وإنما يستحضر ويقابل فكرة الزمن وسطوته في مقطع النسيب "لبسنا من بعد دهرٍ دهورا" البيت 5، فعندما يصف كعب نشاط ناقته وصفاً شعريّاً دالاً على مزاياها فإن الأصداء المجازية لهذا الوصف تعبر عن التماهي بين سير الشاعر إلى موارد الماء "أنتحى موارد زورا" البيت 11، وسير الناقة في الهاجرة، ويصبح المغزى هنا هو استعادة القوة، وإعادة تشكيل العلاقة بين الذات الشاعرة والزمن، ومقابلة الضعف بالقوة، والسلبية والتخاذل بالإيجابية والتحدي، وهكذا سوف تمضي الأبيات إلى تثبيت فكرة المغالبة من خلال وصف صراع الناقة/ الثور الوحشي/ الشاعر ضد القانص/ الدهر.

المشهد الثالث: الأبيات 19 – 26

أسهمت بلاغة الصور الشعرية والاختيار الدقيق للصياغة اللغوية في رسم الملامح النفسية لمشهد الصيد، حيث أراد كعب أن يجسد صورة الأمل في حياة جديدة من جهة، وصورة الانتصار على الخوف من جهة أخرى، فاستخدم من الأدوات الفنية ما يؤدي إلى تحويل المعاني المجردة إلى صور بصرية، يدرك المتلقي أبعادها المعنوية.

يبدأ كعب مشهد الصيد بداية جاذبة للاهتمام حيث يفتتح هذا المقطع بصياغة لغوية دالة على أنه يملك زمام أمره، وأنه قادر على أن يحدد مصيره: (إذا ما أشاءُ أبعثُ منها مطلعَ الشمس) البيت 19، فقد استخدم الفعل (أشاءُ) للدلالة على الإرادة وحرية الاختيار، والفعل (أبعثُ) للدلالة على استعادة حياة، وقد حدد هذا الفعل زمنيًا بـ"مطلع الشمس" بوصفه مناسباً على نحو خاص للتعبير عن بداية جديدة، غير أنه عند انتقاله إلى وصف الثور الوحشي عمد إلى تنبيه المتلقي إلى محورية إحساس الخوف في القصيدة، فوصف الثور الوحشي بكونه (ناشطاً مذعورا) البيت 19، وهكذا يتبين أن الوظيفة البلاغية لمشهد الصيد هي التطهر من هذا الشعور، ومغالبته، ومحاولة الخروج من تبعاته، وأن صفات الثور الوحشي تحمل تلميحاً ضمنياً لوضعية الشاعر في القصيدة، ومن ثم تعد الرغبة في مغالبة الضعف هي النقطة الحاسمة التي أدت إلى وصف الثور الوحشي بكونه (ذا وشوم) البيت 20، فالشاعر يصف الثور الوحشي وصفاً شعرياً مرتكزاً إلى خلفية معرفية ذات صلة بثقافة المجتمع العربي الجاهلي، إذ (ليس الوشم مجرد زينة، إنه تعويذة مجسمة تحفظ الحياة والأمن ونجاح المقاصد)[30]، ومن ثم فهذا الوصف الشعري يؤدي دوراً مهماً في دفع المخاطر عن الثور الوحشي، بل يمكن القول إنه بصفة جوهرية يعوّذ الشاعر من الضعف والخوف.

ينسج التشبيه في البيت نفسه مشهداً يمنح المتلقي إطلالة على مشاعر الذات الممتدة بين الناقة والثور الوحشي والشاعر، حيث تشبيه الوشوم اللامعة في قوائم الثور بجلود مخططة (كأن جلدَ شَواهُ في ديابيح أو كُسين نُمورا) البيت 20، إذ ينتج هذه التشبيه صورة بصرية لاختلاط الألوان تترادف والاختلاط بالسمع، حيث راع الثور الوحشي (رجوسٌ) البيت 21، أي راعه صوت مختلط وأزعجه في ليلة شديدة البرد، مطرت بنوء السماك فكانت غزيرة الأمطار(دَرورا)البيت 21.

يتبع هذا الوصف الدال على حالة الاضطراب الذي أصاب الثور الوحشي رسم صورة شعرية له ذات دلالة بعيدة المغزى، إن لفظة (غسلته) البيت 22 دالة على أن هذا المطر الغزير كان تطهيراً للثور الوحشي، ولهذا فإنه ما إن يستقبل هذا المطر حتى يكتسب فرادة وتميزاً وحضوراً يقترن فيه الشكل الحسي بالزينة، وبمهابة ارستقراطية (إذا جاز التعبير)، إذ يتراءى الماء المتساقط عن جلده وكأنه الدرر واللآلئ النفيسة التي تتساقط عن أسلاكها (حتى تخالَ فريدًا وجُماناً عن متنه محدورا) البيت 22، وهنا يؤدي الفعل "تخال" دوراً مهمًا في إثراء المشهد الشعري، فهو يفتح أمام المخاطب أفق الخيال الرحب لتلقي ما ينسجه المشهد من أوصاف الثور الوحشي الدالة على تميز مكتسب من الطبيعة، ومن ثم فقد تلت صورة انحدار الماء جملة (في أصول الأرطى) البيت 23، لتعقد الصلة بين الماء المتساقط من متن الثور الوحشي، وسقيا الأرض، وفي المقابل يحتفر الثور الأرض المزروعة بشجر الأرطى بأظلاف يديه فتسقيه بدورها من حمرة عروقها (كأن بأظلافِ يديهِ من مائهنَّ عبيرا) البيت 24.

إن تشبيه الطلاء على أظلاف الثور الوحشي بالزعفران هو تشبيه يتعدى بالطبع الدلالة على اللون أو إضفاء سمت بهي للثور الوحشي إلى التأكيد على فكرة التواصل العميق مع الطبيعة، هذا التواصل الذي بدا الشاعر حريصاً على إثباته، لا لأنه يتصل بالخصوبة والجمال فحسب، وإنما بالسمو الروحي أيضاً، فقد شبه دوران الثور حول شجر الأرطى بطواف الناس حول الصنم المعبود (كمُطيف الدوَّار) البيت 25، وهذه المماثلة تؤدي دوراً وظيفياً من منطلق أن فعل الطواف يمثل طقساً دالاً على محاولات التطهر، والتصدي للخوف، والتشبث بقوة أكبر تسهم في دفع الشر والضرر، ومن بين التأثيرات التي أحدثها فعل الطواف ابتعاث بهجة استكشاف الطبيعة، والشعور بنورها الغامر الذي يمنح الكائنات بداية جديدة/ إعادة حياة، (ساطعُ الفجر نبَّه العصفورا) البيت 25، غير أن ملمحاً جديراً بالاهتمام لن يخلو منه هذا المشهد الشعري وهو أن هذه البهجة لن تخلو من إحساس الخوف من المجهول، فالثور الوحشي يبدو مرتاباً لما يسمعه من صوت خفي (رابهُ نبأةٌ) البيت 26، وقد استثمر كعب هذا البعد الصوتي لمنح الثور صفة الحذر تجاه الصائد وكلابه في المشهد التالي.

المشهد الرابع: الأبيات 27 – 33

يصف كعب بن زهير كلاب القانص باستخدام صور شعرية أسهمت في تشكيل المشهد الشعري تشكيلاً حسياً قوامه الألوان والأصوات والحركة، فكلاب الصيد مُعلّمة ومدربة تكتفي بصفير الصائد دون الزجر، وذلك من أجل أن تقدم على مهاجمة الفريسة (لم يؤَيِّه بهن إلا صفيرا) البيت 27، وهي تقعد على أقفائها في أماكن مرتفعة متخذة وضع الاستعداد للصيد، وقد تحول لون عيونها إلى الأزرق بسبب شدة تحديقها في المكان، انتظاراً لبدء الإغارة على الصيد (زرقاتٍ عيونُها لتُغيرا) البيت 28، وكما أن وجوهها عابسة فهي أيضاً واسعة الأشداق بسبب شهوتها للفريسة (عوارضَ أشداقٍ) البيت 29، ونظراً لسرعتها الشديدة في رفع قوائمها، فهي تبدو طافية كأنها ذكور النحل تدفع الرياح (كأنهن يعاسيبُ عشيٍّ بارين ريحاً دَبُورا) البيت 30.

تؤدي صورة كلاب الصيد في هذا المقطع دورين مهمين، فهي تعبر عن الخطر المميت الذي يحدق بالثور الوحشي، وهي في الوقت نفسه تمهد لوصف قوة الثور الوحشي في مقاومة كلاب الصيد، فعندما يقرر كعب أنه ليس هناك من يشبه الثور الوحشي في فعله/دفاعه عن نفسه، ولا يستثنى من ذلك أحداً (ما أرى ذائداً يزيد عليه) البيت 31، فإنه لا يصف قوة الثور الوحشي فحسب وإنما يزيد أيضاً من رهانه عليه، فصورة الثور الذي غاب عنه أنصاره وكثر عليه الخصوم (غاب عنه أنصارهُ مكثورا) البيت 31 لا تكاد تنفصل عن صورة الذات في بداية الرحلة (غير ذي صاحب) البيت 16، وهنا تتمثل قوة الثور في قرنه الصلب الذي يسدده في الكلاب، فلا ينبو ولا يضعف عند الطعان (بأسيل صَدْقٍ يثقفُه فيهن) البيت 32.

ينهي كعب مشهد الصيد نهاية مثيرة للتأمل، حيث تعود الناقة مرة ثانية لتنهي مشهد الصيد بين الكلاب والثور (فكأني كسوت ذلك رحلى) البيت 33، ثم يختتم المشهد بتشبيه الناقة بثور قوي سريع يزود عنه الكلاب (أو ممرَّ السَّراة جأباً دريرا) البيت 33، وهذا التكرار ما هو إلا تنويعات على لحن القوة التي تتصف بها الناقة/ الشاعر، ومن ثم سوف تنتقل الأبيات في المشهد التالي إلى تثبيت دعائم القوة من خلال الصورة التشبيهية الممتدة للناقة بالحمار الوحشي.

المشهد الخامس: الأبيات 34 – 50

يرفع كعب مستوى التأثير البلاغي للمشهد الشعري عن طريق التكثيف المتصاعد لصورة الناقة، التي تؤدي الآن دورًا مهمًا في عقد صلات جديدة مع الحياة، فعند تشبيه الناقة بالثور الوحشي ارتبطت الصلة بالحياة بشكل واضح بمعاني القوة والتحمل والإرادة، وسوف يطرح تشبيه الناقة بالحمار الوحشي صلات أخرى وذلك عندما يعاود مشهد الصيد الظهور بطريقة جديرة بالاهتمام.

تقوم أداة التخيير (أو) البيت 34 على المستوى الدلالي بالإشارة إلى إمكانية التوسع في عرض الصورة الشعرية للناقة، واستحضار تفصيلات أخرى لها دور وظيفي في تحديد أبعاد المشهد الشعري، مما يعكس العبء النفسي للذات، ويدل على أن الأمر في تشكيل الصورة التالية سوف يتعلق بمستوى آخر من مستويات التفاعل بين الذات الشاعرة والحياة.

عبرت الصورة الشعرية في بداية المشهد عن الحياة الرغدة الآمنة التي يتنعم في كنفها الحمار الوحشي، فمن حيث المكان هو يرعى في مكان آمن لا يروعه فيه شيء (يرعى غريرا) البيت 34، ومن حيث الزمان فإنه يرعى صيفاً مما أكسبه امتلاء وسمناً (تصيَّف البقلَ) البيت 34، وقد اختار كعب مكاناً محدداً لرعي الحمار الوحشي وهو جبل القنان (يرتعي بالقنان) البيت 35، لما هو معروف عن خصوبة هذا الجبل، فأرضه مثمرة كثيرة النبات.

وإذ يمضي كعب في نسج صورة الحمار الوحشي فإنه يكشف عن ملمح آخر يتصل بكيفيات تجاوب الحمار الوحشي مع غيره من الحمر الوحشية، مستنداً في ذلك إلى عناصر التشكيل البنيوي لمشهد الحمار الوحشي في القصيدة العربية الجاهلية (فلوحة الحمار الوحشي تقدم لنا حيواناً اجتماعياً عبر الفصول المتغيرة، إنه حيوان قطيع، بصرف النظر عن محدودية قطيعه)[31]، وهنا يسهب كعب في تجسيد البعد الاجتماعي لحياة الحمار الوحشي، فهو يختار من الأتان ما تتصف بصفات تميزها عن غيرها، حيث إنها سهلة الخلق مواتية (سمحةٍ) البيت 37، طويلة الظهر (سمحج القوائم) البيت 37، يختلط في لونها الأبيض والأسود الذي فيه حمرة (حقباءَ من الجون) البيت 37، وهي صلبة الحوافر (أُنعلت جلاميدَ) البيت 38، وكذلك فإن جلدها أملس مثل جريد من النخل كشط خوصه (فهي ملساء كالعسيب) البيت 40، وهذه الأتان تشارك الحمار الوحشي التنعم بالحياة الرغدة، والإقبال عليها والانشغال بها، فهما معاً يرعيان بشكل دؤوب جبلين بالبادية (دأب شهرين ثم نصفاً دميكاً بأريكين) البيت 39، وتبدو عبارة (يكدُمانِ غَميرا) البيت 39 واضحة الدلالة على الانشغال بمقومات الحياة.

يجسد المشهد حالة الصراع بين الحمار الوحشي من جهة والأتان والذكور من الحمر الوحشية من جهة أخرى، فهو يُبعد عن أتنه الذكور من الحمر (ووحشاً ذكورا) البيت 42، كذلك فإن الأتان الأخرى التي حملت امتنعت عليه على الرغم من أن ما في أرحامهن يشبه الدويبات التي تكون في الماء (مُرتجات على دعاميصَ) البيت 43، كما أنهن يفقدن حملهن ولا يقررن به (شُمُسٌ) البيت 43، فإذا اقترب الحمار الوحشي من إحداهن ضربته بحافرها، وترك هذا الضرب في جبينه أثراً شديداً (بضاحي جبينه توقيرا) البيت 44، ومن الأتان من تتوهم أن بها حملاً، وهي بطبيعتها قليلة الولد (علقت مُخْلِفاً جنيناً) البيت 45، وإذا حملت يشتمل رحمها على ولد مثل ولد الفأر أو اليربوع (مثل دِرْصِ اليربوع) البيت 46، فإذا ما دنا الحمار الوحشي من هذه

الأتان ضربته بحوافرها التي تشبه حوافِر ذكور الحمر، وذلك لقوتها التي إذا ضربت حجارة صلدة كسرتها وهشمتها (منحته مُضْمَراً يفرص الصفيح ذكيرا) البيت 47.

عبّر هذا المشهد الذي كانت الحركة هي دعامة تشكيله عن دراما الصراع الذي تعيشه الذات الشاعرة، ففي القصيدة الجاهلية تعبر لوحة الحمار الوحشي عن المعاناة (الحمار الوحشي يقاسي من سائر الحمر ويقاسي كذلك من البشر. الحقيقة أن مأساة الإنسان بادية متكررة في الشعر الجاهلي، فالإنسان يقاسي من الإنسان على نحو ما يقاسي حمار الوحشي من سائر الحمر)[32]، أي إن هذا المشهد الواقعي لا يختلف عن مشهد داخلي يدركه الشاعر بحسه، فيختار من عناصر التشكيل ما يجسد حالته النفسية (ومن ثم يمكن دائماً استكشاف عناصر شخصية في كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية)[33]، ولهذا فإنه على الرغم من أن الأبيات التالية تعد امتداداً لصورة الحمار الوحشي فإنها تؤدي في هذا المشهد وظيفة مهمة، حيث تستدعى إلى الأذهان أبيات الرحلة، وتشكل على المستوى المجازي تناظراً معها.

في الأبيات 48 – 50 ينتقل المشهد إلى ذكر الماء بوصفه مصدر حياة للحمار الوحشي، ومن الناحية البنيوية فإن ذكر احتياج الحمار الوحشي إلى الماء (ذكر الورد) البيت 48 بعد مشهد الصراع المرير مع الأتان والذكور من الحمر الوحشية مما يعقد ترابطاً بين الموقفين يتمثل في تعالق النتائج بالأسباب، فالقوة والمقاومة تمتزجان معاً، ولهذا فإن الحمار الوحشي في حاجته إلى الماء لم يتوقف عند حدود الأمنيات، فهو يسعى جاهدًا لتحقيقها، مستمراً في سيره نحو غايته (فاستمرَّ إليه) البيت 48، غير عابئ بمعاناة الرحلة (بعشيٍّ مُهجِّراً تهجيرا) البيت 48، وهنا يسهم ذكر الهاجرة ومن قبلها الماء في ترابط المشهد الشعري عبر القصيدة، فلقد كانت وسيلة الذات الشاعرة في الإفلات من ملامة العاذلة هي التوجه نحو موارد الماء/منابع الحياة، وكذلك لم يخل الأمر من معاناة جسدها وقت الرحلة حيث القيظ والحرارة الشديدة، ومن الجدير بالذكر أن للهجير في القصيدة الجاهلية دلالة رمزية، حيث التعبير عن أمور نفسية أكثر منها واقعية (الهجير نمط متعارف عليه يعبر الشاعر من خلاله عن العجز عن التكيف مع المجتمع، فإذا كان هذا العجز قصد إلى ما يسميه الرحلة، وأشاد بالعزلة والانفراد)[34]، ووفقاً لهذا المعنى يمكن التعرف على الأقنعة التي يستخدمها الشاعر ليعبر عن همومه ومشكلاته، بالإضافة إلى محاولاته إعادة التوازن للذات، فعلى الرغم من تجسيد صورة الحمار الوحشي للسعي الدؤوب نحو مقومات الحياة، فإن حالة الخوف التي ألمت بالثور الوحشي سوف تعاود الظهور في المشهد التالي بوصفها ضرورة شعرية تؤكد الذات من خلالها علاقتها بالحياة والأحياء.

المشهد السادس: الأبيات 51 – 57

يثير التأمل استفتاح هذا المشهد الختامي للقصيدة بالفعل المضارع (ويخافان) البيت 51، الدال على استمرارية شعور الخوف، غير أن هذا الخوف سوف يُعطى مبرراته من خلال الصور التالية حيث تجسيد الصراع بين طرفين غير متكافئين، وهما الحمار الوحشي وأتنه من جهة، والقانص وسهامه من جهة أخرى، ويتآزر وصف القانص بالقوة الجسدية مع وصفه بصفات معنوية دالة على شدة حرصه على الصيد، فهو قوي البنية (أخشن المناكب) البيت 52، يعطي لصيده ما يستحقه من اهتمام، فلا يخطئ غايته عندما يرمي سهامه (لا يُشْخِصُ) البيت 52، كما أن الصفتين الدالتين على الاستراتيجية التي يتخذها القانص عند صيده وهما: (ثاوياً ماثلاً) البيت 53 تعقدان صلة القانص القوية بالمكان، مما يوحي بوجود المخاطر وثباتها في مكان ما، هذا الثبات يقف في مواجهة مستويات الحركة المتعددة في القصيدة، حيث حركة الحمار الوحشي (ذكرَ الوِرْدَ فاستمر إليه) البيت 48، ومن قبله حركة الذات نحو موارد الماء (ربما أنتحى موارد زورا) البيت 11، وحركة الثور الوحشي (كمُطيف الدوَّار) البيت 25، ومن ثم فإن المقابلة بين الثبات الذي يوصف به القانص، والحركة التي تسم أفعال الذات، تجسد المخاطر الثابتة في مكان ما في الحياة، وتنبئ بالعبء النفسي في مواجهتها.

يسهم وصف أدوات القانص في تأكيد المخاطر، فالنصال التي يقلبها القانص بين يديه قد حظيت بعناية فائقة من صانعها (رمَّها القينُ بالعيون حُشُورا) البيت 53، وإذ كثر فيها السم فهي تخرج من قسي حادة تبعد السهام بقوة وتركضها نحو الهدف (ورَكوضاً من السِّراء طَحُورا) البيت 54، ولها صوت مسموع (تسمع منها... زفيرا) البيت 55، ويبعث صوت الوتر نذيراً إلى جماعة الحمر الوحشية (ونذيرٌ إلى الخميس نذيرا) البيت 56، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه الأصوات تنسج أحد خيوط المشهد الشعري عبر القصيدة، وذلك باستدعائها الأصوات الأخرى التي جاءت جميعها في سياق الخوف؛ (وذئاباً تعوي وأصوات هام) البيت 15، (أخرجته من الليالي رجوسٌ) البيت 21، (رابَه نبأةٌ) البيت 26، (لم يؤيِّه بهن إلا صفيرا) البيت 27.

يختتم كعب قصيدته بصورة للقانص ذات دلالة رمزية، فأوصاف القانص تتجاوز القدرة البشرية المعروفة، حيث إنه لا ينام ولا تغفو عينه أبداً، (لا يُغْفِي) البيت 57، وهو في حال مراقبة دائمة بعينه لموضع الحمر، (يكلأُ الشريعة) البيت 57، كما أنه لا يبرح مكانه بالأرض التي يقيم بها، (لاصقٌ) البيت 57، كل هذه الأوصاف تستدعي صورة الدهر في القصيدة الجاهلية، وتذكر بما يقترن بها من تدمير مخيف، وقد ألمح كعب باستخدام العبارة التي وردت في نهاية البيت (مدمراً تدميرا) البيت 57 عن أكبر شكل من أشكال القوة، وجعل هذا البيت هو ختام القصيدة الذي يمكن أن يوصف بكونه ختامًا مفاجئًا للمتلقي، فقد أعطى كعب للمشهد

الشعري "نهاية مفتوحة" إذا جاز التعبير، إذ كان من المتوقع أن يعرض هذا المقطع تفصيلات الصراع بين الحمار الوحشي والقانص، وما انتهى إليه، وبدلاً من ذلك ينتهي المشهد الشعري بدون هزيمة، وكذلك بدون انتصار، ليشكل المتلقي بخياله صورة الصراع الممتد وغير المنتهي بين القدر والإنسان، مما يمنحه القوة والرغبة في المجاهدة، ويسهم هذا الختام المشهدي في إبقاء فكرة النجاة حاضرة في الأذهان.

تبين من خلال التحليل البلاغي لهذه القصيدة أن للمشهد الشعري عند كعب بن زهير أبعاده ذات الصلة بالعلاقات المجتمعية، وما يتعلق بها من ثبات أو تغير، فعلى الرغم من المخاطر التي تكتنف الرحلة في الصحراء فإن فكرة النجاة لم تغب عن تشكيل المشهد، كما اقترن وصف الطريق الذي يسلكه كعب في رحلته بصفات الوضوح والخصوبة والهداية، ولعل مما يدعم أن هذا المشهد هو الموازي الشعري لرحلة الحياة لديه، ما قاله في وصف الطريق في قصيدته "بانت سعاد".

قال كعب بن زهير[35]: (من البسيط)

من كل نضَّاخة الذِّفْرى إذا عرقت * عُرضتُها طامس الأعلامِ مجهول

يفتقد كعب في هذه القصيدة إحساس الثقة واليقين بعفو النبي صلى الله عليه وسلم/ الممدوح، وكما أن حياته حينئذ قد أصبحت غير محددة المعالم، فكذلك وصف الطريق الذي تسلكه الناقة، والشاعر يقدم إلى المتلقي هذا المعنى بواسطة نفي وجود الأدوات التي ينبغي الاعتماد عليها في التوجه للغاية، فالطريق قد طمست أحجاره التي هي بمثابة الأعلام المنصوبة لكي يستدل بها المسافر على وجهته، وباختفاء الإشارات الدلالية لم يكن من المستغرب وصف الطريق بأنه (مجهول)، (ولا شك أن ذلك يتجانس مع المعاني التي استولت على نفس كعب حين قال القصيدة. فهو لم يكن يعرف مصيره بعد أن أوعده الرسول. ولذلك كان وصف الطريق بالغموض أدل شيء على نفسيته ومشاعره)[36]، فالشاعر ينتقل فعلياً وليس مجازياً من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى غيره، ومن ثم فهو يسعى في رحلته الشعرية نحو الاستعادة وابتعاث الحياة من جديد، وهكذا تصاحب فكرة الحياة البناء المشهدي للرحلة، وهو بناء أسهمت في تشكيله عناصر فنية متعددة ومترابطة يدعم بعضها بعضاً.

إن أهم العناصر التي شكلت المشهد الشعري في هذه القصيدة هي: الصور الشعرية – الأصوات – الحركة – الألوان.

1- تعالق الصور الشعرية وأثره في نسج المشهد الشعري:

وردت في مقطع النسيب صورة محورية دالة على حالة الضعف الذي يعاني منه الإنسان أمام قوة الدهر (دببتُ ودبتْ ولبسنا من بعد دهرٍ دهورا) البيت 5، وتتمثل أهمية هذه الصورة في كونها النواة التي أسهمت في إنتاج مجموعة من الصور تتلاقى جميعاً حول دلالة القوة، لتكون بمثابة المقاومة والتحدي لصعوبات الحياة.

تبدأ أول علامات القوة باستخدام صورة دالة على الخصوبة والجمال، وهي صورة موارد الماء التي يسعى إليها الشاعر، وقد شبهها بجريد النخل المنسوج على يد صانعة حاذقة (كما تشكَّت صَناع من العسيب حصيرا) البيت 12، ثم أتبعها بصور شعرية في مشهد الثور الوحشي، دالة على القوة الممتزجة بالزينة والجمال والسمو الروحي، ويؤدي التشبيه دوراً مهماً في صناعة هذا المشهد، فالشاعر يشبه جلد قوائم الثور الوحشي بالديباج (كأن جلد شواه في ديابيج) البيت 20، ويشبه المتساقط عن جلده بفعل المطر بالدرر واللآلئ (تخال فريدًا وجماناً عن متنه محدورا) البيت 22، ويشبه ما يأتي على أظلافه من شجر الأرطى بالزعفران (كأن بأظلاف يديه من مائهن عبيرا) البيت 24، ويشبه دورانه حول الشجر بدوران البشر حول صنم معبود (كمُطيف الدوار) البيت 25، وفي خاتمة المشهد يشبه الناقة مرة ثانية بهذا الثور الذي تمتع بالقوة والقدرة على الذود عن نفسه أمام كلاب الصيد (فكأني كسوت ذلك رحلي) البيت 33.

وفي مشهد الحمار الوحشي شبه كعب الأتان في صلابتها بالأقواس التي عطلت من الأوتار (كالقِسيِّ الأعْطال) البيت 42، وشبه حوافرها بالصخور الصلبة (أُنعلن جلاميدَ) البيت 38، غير أن هذا الامتداد لصور القوة في مشهد الحمار الوحشي لم يعدم الامتزاج بصورة دالة على الخصوبة والجمال، حيث شبه كعب قوائم الأتان الملساء بجريد النخل الذي كشط خوصه (فهي ملساء كالعسيب) البيت 40، وهي صورة تستدعي صورة موارد الماء (من العسيب حصيرا) البيت 12، وتعمل على إحكام نسج المشهد الشعري بدلالة الحياة الخصبة الممتدة مظاهرها في الكون.

تميز تشكيل المشهد الأخير في القصيدة بقوة تعبيرية مثيرة للتساؤلات، ذلك أن صورة الصائد وأسلحته تدفع المتلقي إلى افتراض أن مقصدها البلاغي هو عرض مقومات القوة التي تبث الخوف في النفوس، لكن ملمحاً جديراً بالاهتمام قد أسهم في تشكيل المشهد، حيث إن صورة الأقواس التي هي سلاح القانص، وأداة القتل والتدمير، قد تضمنت معنى الحياة، وهو المعنى الذي تدل عليه صورة شجر السراء الذي تصنع منه القسي (من السِّراء طَحُورا) البيت 54.

إن دخول عنصر النبات في صناعة الأقواس كما ورد في المشهد يتجاوز محاكاة الواقع إلى إبداعه، حيث المزج بين الحياة والموت في لوحة فنية متداخلة المعالم، ومما يعزز هذا المعنى أن الأقواس في هذه اللوحة قد وصفت بكونها (ذات حِنْوٍ ملساءَ) البيت 55، وهو الوصف ذاته الذي وصفت به الأتان حين شبهت في ملاستها بجريد النخل (فهي ملساء كالعسيب) البيت 40، وهكذا يثبت كعب من خلال الصور الشعرية دلالة الحياة في مشهد ينفتح على عالم من القوة المهيبة التي تجمع المتناقضات وتوحد بينها، ويكشف للمتلقي شيئاً من فلسفة الحياة والموت، في إطار الرؤية الشعرية التي جسدها المشهد الكلي للقصيدة.

2 – الأصوات:

امتد عنصر الصوت بامتداد القصيدة، وقد تمثل دوره الوظيفي في دمج المقاطع ومزجها معاً، وتحقيق الترابط المعنوي للمشهد الشعري، ففي مقطع النسيب اقترنت الأصوات بأفعال القول، (نقول... قولنا) البيت 6، (فقلتُ..) البيت 7، (قال...) البيت 9، وحفل مشهد وصف الطريق ومشهد الثور الوحشي بالنسبة الأكبر من الأصوات: (ذئاباً تعوي وأصوات هام) البيت 15، (زجرتُ عليه) البيت 16، (أخرجته... زَجوس) البيت 21، (رابه نبأةٌ) البيت 26، (لم يؤيه بهن إلا صفيرا) البيت 27، ولأمر ما تخلو لوحة الحمار الوحشي من هذا البعد الصوتي، الذي يعود مرة أخرى للظهور في خاتمة القصيدة، وذلك عند وصف أدوات الصائد، (تسمع منها... زفيرا) البيت 55، (يبعث العزف والترنم منها... نذيرا) البيت 56، وقد عمد كعب إلى التكثيف البلاغي لعنصر الحركة في تشكيل لوحة الحمار الوحشي، وذلك في مقابل اختفاء عنصر الصوت.

3 – الحركة:

اتسم المشهد الشعري بالحركة، فلم يكد يخلو مقطع من المقاطع في القصيدة من صورة بصرية متحركة، وكانت صورة الضعف (دببتُ ودببتْ) البيت 5 هي المنتجة لمستويات متعددة من الصور التي يسعى الشاعر من خلالها إلى أن يثبت جدارته في مواجهة الصعاب، ولهذا فإن لفظة (أُغادي) البيت 7 التي مهد بها الشاعر لمشهد الرحلة قد أكسبت القصيدة بعداً حركياً ذا صلة واضحة بالشدة والحسم والتبكير إلى الفعل الإيجابي، ففي مشهد الطريق يتحرك الشاعر نحو موارد الماء (أنتحى موارد زورا) البيت 11، وتتحرك موارد الماء ويأوى بعضها إلى بعض (تتأوَّى إلى الثنايا) البيت 12، وفي مشهد الناقة وصف الشاعر سيرها بالسرعة (رسلةَ اليدين سَعُورا) البيت 16، ووصف الحركة المهيبة للثور الوحشي من خلال تشبيه دورانه بشجر الأرطي بدوران الناس حول صنم (كمُطيف الدُّوَّار) البيت 25، واستخدم التشبيه كذلك في وصف حركة

كلاب الصيد (طافياتٍ كأنهن يعاسيب) البيت 30، ووصف دفاع الثور الوحشي عن نفسه مستخدماً قرنه الصلب الذي يسدده في الكلاب من خلال صورة بصرية دالة على الحركة القوية التي تصيب الهدف ولا تخطئه (بأسيل صَدْقٍ يُثقفه فيهن) البيت 32، وتعددت صور الحركة في مشهد الحمار الوحشي لتدل على علاقته بالطبيعة، وبغيره من الحمر الوحشية، (يرعى غريرا) البيت 34، (يرتعي بالقنان) البيت 35، (ألصق العذم والعذاب بقبَّاء) البيت 36، (دأبَ شهرين) البيت 39، (يكدُمان غميرا) البيت 39، (قد نَحاها بَشرِّه) البيت 41، (أفردَ عنها...) البيت 42، (طوينَ عنه الحُجُورا) البيت 43، (ترك الطربُ... بضاحي جبينه توقيرا) البيت 44، (فإذا ما دنا لها منحته مُضمراً) البيت 47، (ذكر الوِرد فاستمر إليه) البيت 48، (عامداً للقِنان ينضو رياضاً) البيت 50، وفي ختام المشهد يأتي كعب بصورة بصرية لحركة الصائد تدل دلالة واضحة على حرصه الشديد على تحقيق غايته، ومن ثم فهي تعطي للخوف مبرراته (يقلِّبُ زُرقاً رمَّها القَيْنُ) البيت 53، وبذلك حققت القصيدة بلاغتها المشهدية من خلال احتفائها بالتفاصيل والحركة والصراع الذي يعكس صورة من صور الحياة.

4- الألـــوان:

وردت الألوان في المشهد الشعري بشكل مكثف يحقق المقصد البلاغي، ويعزز دلالات الصور الشعرية المتضمنة في المشاهد الفرعية، فاختص الطريق باللون الأبيض للدلالة على وضوحه وبيانه من خلال تشبيهه بالمجرة (واضح اللون كالمجرة) البيت 14، وتكرر ورود اللون الأسود في صورتي الناقة والثور الوحشي، فشبه عرق الناقة بالرب لسواده (قطراناً ولون رُبٍّ عصيرا) البيت 17، واقترنت قوائم الثور الوحشي بالوشم الذي منحه اللون الأسود في ذراعه (ذا وشومٍ) البيت 20، ودل اللون الأحمر على الخصوبة من خلال صورة شجر الأرطى (واشجاتٍ حُمراً) البيت 24، أما اللون الأزرق فقد ورد في سياق الشر، فاقترن بالغضب المخبوء في عيون كلاب الصيد (زرقاتٍ عيونُها لتُغيرا) البيت 28، واقترن كذلك بأدوات القانص (يقلب زرقاً رمَّها القينُ) البيت 53.

خاتمــة :

تحققت جاذبية المشهد الشعري في ديوان كعب بن زهير من جهات عدة، من أهمها احتواء المشهد داخل تشكيل بنيوي للقصيدة لا يتكرر كثيراً في تقاليد القصيدة العربية الجاهلية، وهو البنية الثنائية: النسيب والرحلة، وقد تكرر هذا النمط البلاغي لديه في عشر قصائد طوال، سعت الدراسة إلى تحليل قصيدتين منها، تتضمن إحداهما مشهد الصيد التمثيلي، وذلك من أجل التعرف على الوسائل التي استلهم بها كعب تقاليد الشعر العربي، وكيفيات استرفاده دلالاتها، وقد خرجت هذه الدراسة بجملة من النتائج أهمها:

1- كشفت الدراسة عن براعة بلاغية لكيفيات استخدام الشكل البنيوي، وتوظيف العناصر الفنية في نسج المشهد الشعري عند كعب بن زهير، إذ لم يقتصر الأمر على اختيارات الشاعر لبنية قصائده التي تنبئ بشيء ما متعلق برؤيته للعالم، فقد تضافرت في نسج المشهد الشعري وتشكيل صوره البيانية الألفاظ الدالة على اللون والصوت والحركة، بالإضافة إلى ارتباط المشهد بالسرد القصصي الذي أدى إلى تماسك نصي بما تضمنه من تسلسل درامي، وذك من منطلق أن ترتيب المقاطع في القصيدة (يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها، والعلاقة بين هذه الشرائح هي بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التي تنبع منها القصيدة وبها تفيض)[37].

2- أن مصطلح المشهد أكثر رحابة من مصطلح الصورة، وذلك لاستغراقه كلية القصيدة وليس الكلمة أو الجملة، ولاستيعابه مجموع صور شعرية تتفاعل معاً وتتشابك وتشكل كياناً متصلاً يحقق للقصيدة وحدتها العضوية، كما أن مصطلح المشهد يعمل على إثراء الصورة الشعرية، إذ ينقلها من المجال العقلي المتعلق بإثبات المعنى أو تأكيده إلى المجال الإبداعي الذي يفصح عن دخيلة نفس المبدع، وينقل إحساسه إلى المتلقي، وهنا (يغدو إيقاع الصورة والمشهد معتمداً على إدراك القارئ للتفاعل بين العلاقات التي تنظم جوهر النص وأنساقه الداخلية والخارجية، وهذا الإدراك بدوره يحول الصورة والمشهد إلى وجود متحقق من خلال اللغة بصفة عامة)[38]، وذلك مما يدمج الجانب العقلي والجانب الإبداعي معاً.

3- يعد التشكيل المشهدي في القصيدة العربية تشكيلاً جمالياً ذا أبعاد درامية، فهو يسهم في إعادة تشكيل العالم برؤية جديدة تتصل بواقع الذات الشاعرة من حيث علاقتها بالوجود، وكيفيات استيعابها له، وقد منح التشكيل المشهدي لقصائد كعب بن زهير صورتها الجمالية التي جاءت رامزة في أغلب الأحيان، فعند تلقي القصيدة بوصفها تعبيراً عن مواقف حقيقية أو تجارب واقعية مر بها الشاعر، يمكن في الوقت ذاته النظر إلى صورها الشعرية بوصفها رموزاً يمكن تأويلها بأكثر من دلالة، وهو ما جعل المشهد الشعري غنياً بدلالاته، عميقاً بفيض طاقاته الإيحائية.

4- يتيح التحليل البلاغي للقصيدة في إطار كونها مشهداً شعرياً، التعرف على صورة الذات بوصفها ذاتاً تساءل الواقع، ويتماهى صوتها مع أصوات الكائنات في الحياة، فتتحد بها، وتتفاعل معها، لتصبح القصيدة إطلالة جمالية على وعي الذات وحقيقتها، وقد عبرت عن ذلك لوحات الحيوان في قصائد كعب بن زهير، حيث مثلت قوة فاعلة في نسج المشهد الشعري، قوة تدعم الذات، وتجبر نقائصها، وتمارس فاعليتها في ترسيخ صفات التحدي والثبات والمقاومة.

5- جسد المشهد الشعري عند كعب بن زهير ما يعتور الذات من إحساس الخوف، فقد (ارتبط وصف العربي لكل ما مره به من ظواهر بالمعاناة والخوف الدائم منها، سواء أكان هذا الوصف للطرق والصحراوات بما تحويه من كائنات وأشجار وجبال، صيفاً أم شتاء، ليلاً أم نهارا)[39]، ومن ثم كان المشهد الشعري عند كعب انعكاساً لهذا الخوف، ومحاولة شعرية لتجاوزه، وذلك مما أسهم في دعم المقصد البلاغي للنص الشعري، ودخوله في تشكيل مشهدي مفعم بالحركة والفاعلية.

الهوامش :

1- البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، د. محمد مشبال (ط دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 1431هـ، 2010م)، ص127.

2- البيان العربي بين المنجز التراثي والاتجاهات التجديدية، حسين خالفي، (ضمن: مجلة النقد الأدبي فصول، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (4/26) العدد (104)، صيف - خريف 2018م) ص272.

3- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل (ط دار العودة ودار الثقافة، بيروت)، ص74.

4- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل (ط دار الفكر العربي، 1426هـ - 2006م)، ص300، ص301.

5- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، (ط ديوان المطبوعات الجامعية، 2009م)، ص11.

6- ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له: علي فاعور (ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ - 1987م): ص14، ص23، ص26، ص36، ص45، ص49، ص54، ص74، ص93، ص98.

7- نفسه، ص85.

8- شعرية الصيد والطردية في القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ترجمة: حسن البنا عز الدين (ط إصدارات نادي حائل الأدبي والثقافي، ط1، 1434هـ - 2013م)، ص104.

9- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، (ط مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1965 - 1969م) جـ2، ص20.

10- شعرية الصيد والطردية في القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ترجمة: حسن البنا عز الدين، ص69.

11- نفسه: ص70.

12- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د. مصطفى ناصف، (ط كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1409هـ - 1989م)، ص287.

13- ديوان كعب بن زهير، ص25، ص37، ص76.

14- نفسه، ص76، ص78.

15- نفسه، ص29، ص35، ص48، ص87، ص96.

16- دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، (ط دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط3، 1983م)، ص201.

17- ديوان كعب بن زهير، ص45.

18- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، ص313.

19- ديوان كعب بن زهير، ص27.

20- نفسه، ص75.

21- نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، (ط دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت)، ص141.

22- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص107.

23- دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، ص246.

24- ديوان كعب بن زهير، هامش ص48.

25- نفسه، ص26.

26- نفسه، ص26.

27- نفسه، ص26، هامش رقم 6.

28- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص112.

29- بلاغة التقابل والتأويل التقابلي "آفاق جديدة"، قراءة في كتاب "تقابلات النص وبلاغة الخطاب"، مصطفى رجوان، (ضمن: مجلة النقد الأدبي فصول، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 4/26، العدد 104، صيف - خريف 2018م)، ص633.

30- دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، ص202.

31- شعرية الصيد والطردية في القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ترجمة: حسن البنا عز الدين، ص201.

32- دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، ص287.

33- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص75.

34- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د. مصطفى ناصف، ص359.

35- ديوان كعب بن زهير، ص62.

36- قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها في التراث الصوفي، السيد إبراهيم محمد، (ضمن: مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، البعد الصوفي في الأدب، العدد الخامس، ربيع 1985م)، ص60.

37- الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د. كمال أبو ديب (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986م) ص25.

38- حكاية الراوي في النص الشعري، د. محمد زيدان (ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2016م)، ص222.

39- رؤية العالم عند الجاهليين، قراءة في ثقافة العرب قبل الإسلام، د. ثناء أنس الوجود (ط عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001م)، ص43.