مُقتضى التشكّل وإنتاج الخطاب في النص الشعري

عبد العظيم رهيف السّلطاني
كلية التربية– جامعة بابل

قصيدة القبيلة، النشأة والانسجام:

نشأت القصيدة العربية في ظل نظام القبيلة وبيئتها الصحراوية المسؤولة عن نوع القيم الثقافية المبثوثة فيها. فـ ((البيئة الصحراوية هي التي حدّدت في الأساس حجم الجماعات التي قطنتها وتوزّعها ونزاعاتها وأصناف تجمّعها، والتنظيم الاجتماعي السائد بين هذه الجماعات، وأساليب معيشتها، وثقافتها من قيم وعادات ومعتقدات وأعراف، وتعبيراتها عن مكنوناتها الداخلية أكان بالشعر أو السرد القصصي أو بالغناء))[1]. فجاء شكل القصيدة حاملا سمات مشابهة لنظام معيشة القبيلة وأدواتها المستعملة. وثمة ربط مباشر بين البيت الشعري الجاهلي وبيت الشَّعّر المعدّ للسكن في الصحراء، لكثرة تشابه تفاصيل البنيتين وتطابق المصطلحات الواصفة لأجزاء البنيتين. وهذا ما أشار إليه الخليل الفراهيدي وأسهب في تفصيل شرحه غير واحد من المشتغلين بالأدب العربي، ومنهم ابن رشيق[2].حتى أن هذا التشابه السيميائي قد أغرى بعض الدارسين القدامى كحازم القرطاجنّي بتصوّر وجود مقصدية مباشرة في نقل البصري الشاخص في نظام بيت السكن إلى السمعي الممكن في البيت الشعري. فعنده العرب ((قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعريّة ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر))[3]. و يبرز في تصور القرطاجنّي البعد المقصدي المباشر في نقل البصري إلى سمعي، بشكل ميكانيكي فوقي. فالقرطاجنّي وإن كان ليس بعيدا عن حقيقة رصد المشابهة بين بنية البيتين وتطابق الكثير من المصطلحات لوصف أجزائهما؛ غير أنّ هذا الذي تصوّره القرطاجنّي ليس جوهر حقيقة ما حصل، على وجه الدقة والتشخيص.

فالتفسير المناسب لتشابه بنيتي البيت الشعري وبيت الشَّعَر هو أن كليهما نتاج لمكون بنيوي ذهني واحد. إذ يذهب كلود ليفي ستروس إلى أن ((النشاط اللاشعوري للفكر يكمن، كما نعتقد، في فرض بعض الأشكال على مضمون ما، وكانت هذه الأشكال واحدة، في الأساس، بالنسبة لجميع الأفكار القديمة والحديثة البدائية والمتمدنة)) [4] لذا ينبغي الوصول إلى بنية لاشعورية كامنة في كل نظام، أو في كل عادة للحصول على مبدأ تفسير صحيح بالنسبة لأنظمة عامة أخرى وعادات أخرى.

فالمكون البنيوي الذهني يستنسخ ذاته فينتج بيت الشَّعَر بشكل معيّن ومناسب لطبيعة البيئة وهو ،أيضا، يستنسخ ذاته لينتج بيتا شعريا. فيكون سبب التشابه بين البيتين (الشِّعْر والشَّعَر) عائد إلى البنية الذهنية المنتجة وليس عائدا إلى نقل البصري إلى السمعي بهذه الصيغة الميكانيكية. وتفسيرنا هذا لا ينكر وجود تلك التفاصيل الدقيقة في تشابه البنيتين التي رصدها القرطاجنّي، إنما نحن نركز على عائدية إنتاج البنيتين إلى مكون ثقافي بنيوي واحد.

فثمّة تفاصيل تكوينية يمكن أن يكون البيت الشعري قد اقترضها من بيت الشَّعَر المعدّ للسكنى[5]. والقرطاجنّي يشرح أن العرب ((تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء))[6].

إنّ الحياة الرتيبة تنتج إيقاع الزمن الرتيب، وهي في الوقت عينه نتاج لرتابة ذلك الزمن. إذ بينهما علاقة تأثير وتأثّر متبادلين. ثم تأتي القصيدة نتاجا طبيعيا لكل هذه الرتابة. ((نقرأ القصيدة ونقرأ فيها الإيقاع الرتيب للزمن، فالزمان امتدادي، والأبيات تتوالى وراء بعضها رتابة، أيضا. فالقصيدة مفتوحة إيقونيا كما أن توالي الأيام ممتد إلى ما لا نهاية))[7]. فهناك كان الزمن يوما يتكرر بلا فاعلية وبلا تجدد وبلا فرادة. وكان سكن القبيلة بيت شَعَر بهيئة هندسية واحدة، يتكرر ليكوّن السكن الكلي للقبيلة، إذ لا بيت يتميز عن بيت في هندسته. وهناك أصبحت القصيدة بيت شِعْر بهندسة واحدة محكوم بقانون التكرار ــ لأن كل شيء محكوم بقانون التكرار. فالبيت يوم يتكرر، سواء أكان البيت بيت شِعْر أم بيت شَعَر، ((فالإحداث والوقائع التاريخية التي نعتقد أنها تحمل الجديد وغير المتوقّع ليست سوى صيغ وأشكال ممكنة تنتج عن مجموعة ثابتة ومحددة من التحويلات والتأليفات البنيوية، توجد مبادئها في قوانين العقل البشري نفسه)) [8]

لقد سجّل ابن رشيق القيرواني مجموعة تفسيرات وجدها متناقَلة ثقافيا؛ لمعنى اشتقاق التصريع في البيت الشعري، منها ما يحيل على صور مكانية كربط مصراعي البيت بمصراعي الباب ــ باب الخباء ــ ومنها تفسيرات تحيل على ربط البيت الشعري بالفضاء الزماني، وتحديدا بالنهار بوصفه وحدة زمنية مستقلة. فقال القيرواني في ذلك: ((واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت ((مصراع)) كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل هو من الصرعين، وهما طَرَفا النهار، قال أبو إسحاق الزجاجي: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميْل الشمس عن كبِد السماء إلى وقت غروبها))[9].

إنّ إدراج تفسيرين مختلفين ــ زماني ومكاني ــ كاللذين أدرجهما القيرواني راويا، يدلان على أن أمر تفسير هيئة البيت الشعري العربي كان يشغل بال الدارسين القدامى. وأن ثمة أكثر من نظرة جزئية حاول من خلالها المهتمون بالدرس الأدبي تفسير الهيئة التي جاء بها البيت الشعري التقليدي، والمتمثلة بنظام الشطرين ((المصراعين)).

وعلى الرغم من البعد الجزئي واستقلال كل احتمال من الاحتمالين المتنوعين في التفسير؛ إلا أننا نجد أن كلا التفسيرين ــ الزماني والمكاني ــ يمكن أن يُستثمرا في آن واحد لتفسير هيئة البيت الشعري التقليدي. بمعنى أن ثمة علاقة جدلية متعاضدة بين الزماني والمكاني (البيئة الصحراوية) لإنتاج البيت الشعري الجاهلي في الصحراء ذات الثقافة الشفوية.

فثمة انطلاق يتمثّل ببدء البيت الشعري ثم استمرار صعوده حتى يصل ذروة الارتفاع في نهاية الشطر الأول للبيت، ثم يقفل نزولا إلى نهاية الشطر الثاني. وهو بهذا الشكل صورة للوحدة الزمنية الممثَّلة بالنهار الواحد، الذي يبدأ بنهاية الليل ويستمر صعودا إلى ذروة الارتفاع في الظهيرة ليقفل متراجعا حتى ينتهي ببداية الليل[10].

إنّ الوحدة الزمانية هذه (النهار) من حيث بنية بدئها وتصاعدها، ثم تراجعها عن القمة إلى نقطة على نفس نقطة خط البدء. ثم تكرار هذه الرحلة يوميا في ظل واقع صحراوي يفتقر إلى المثيرات؛ تعدّ وحدة مستقلة مهمة ومثيرة جدا على مستوى استنساخ الذهن لحركتها، وتجلي تلك الحركة في المنجز البشري من خلال اللغة (البيت الشعري) بوعي أو بدون وعي. وعلاقة البدوي الصحراوي بحركة النهار ــ من خلال حركة قرص الشمس ــ علاقة التصاق ومتابعة لأنّه بتماس مباشر ودائم بهذا القرص، بل هو تحت رحمته يوميا. فالبدوي ينظر إلى السماء أكثر مما ينظر إلى الأرض الشاسعة المفتوحة. وعلاقة البدوي بحركة قرص الشمس في النهار مختلفة تمام الاختلاف عن علاقة من يعيش في المدن المتحضّرة بذلك القرص. فعلاقة

البدوي ليست علاقة متابعة. وعلاقة الحضري علاقة إهمال. فمتابعة الزمن عنده تُرصد من خلال علامات وأدوات أخرى غير قرص الشمس، كساعته اليدوية، مثلا. لأنه دائما مُحاط بجدران ومُغطى بسقوف.

إنّ صور الأشياء الخارجية بوصفها معطيات بصرية خارجية ((تُطبَخ)) في الذهن فتلوّن المُنتَج المتعدد للفرد والمجتمع، بتجليات متنوعة. لكنها تعود بشكل أو بآخر إلى تلك الصور المخزونة. فالاهتمام بصورة حركة النهار بوصفه وحدة زمنية متميزة وضابطة لإيقاع الحياة، وبوصفه وحدة مثيرة في تصاعدها وتراجعها، وفي تكرار هذه الصورة كل يوم، توحي للمخيلة أن تُنمذج منتجها وفق هذه الصورة المتكررة والمثيرة. أي توحي بمثل هذا التكرار للبنية صورة تبدأ بالتصاعد وتبلغ القمة ثم تعود إلى خط البداية بعد أن تكون قد أنجزت رسم نصف دائرة.

وصورة بيت الشَعَر المُعد للسكن وطبيعة بنيته وطريقة بنائه...الخ ؛ شأنها شأن صورة النهار، قادرة على أن توحي للمخيلة المتعايشة معها بإيحاء شكل البيت الشِّعْري على الرغم من تباعد العوالم.

وهذا الربط بين العوالم لا تقتصر مساعدته لنا على فهم المنابع الثقافية المسؤولة عن شكل البيت الشعري العربي، بل هي قادرة، أيضا، على المساعدة في إدراك أهمية مقولة أن العصر يُنتج منطقه، وأن المنطق ليس واحدا وليس مطلقا وسرمديا. فالحياة قادرة على أن تُنتج منطقها حين يُصغى إلى إيقاعها إصغاءً عميقا[11]. فالمعطيات الخارجية من بصرية وسمعية ...الخ تحفر وجودها في المخيلة والذهن وتعيد إنتاج ذاتها بأشكال متعددة. وعليه تكون صورة النظام الثقافي ــ الذي هو في الأساس استجابة وعلاقة من نوع ما مع معطيات الواقع البيئي ــ مسؤولة بنسبة ما عن المنتجات الثقافية شكلا وبنية. ومن بين تلك المنتجات المنجز الشعري. الذي يأتي مستجيبا لصورة ذلك النظام. إذ ثمة علاقة اقتضاء تنشأ عن ذلك الشكل ثم تتحول لاحقا إلى علاقات تداخل وتعاون. وفي واقع القبيلة الصحراوي الشفوي أصبحت عملية التبادل بين البنية اللاواعية والمظاهر الواقعية تقتضي البيت الشعري المستقل.

البيت الشعري ومقتضى الاستقلال

تقتضي الطبيعة التداولية للحياة الثقافية الشفوية في العصر الجاهلي وجود الشكل الشعري القائم على وحدة البيت واستقلاليته. و يأتي انتماء البيت للقصيدة بمرتبة تالية ومتأخّرة، من حيث الأولوية ومن حيث الحاجة. فهو على الرغم من عدم تمكنه من النهوض بالمهمة التي يمكن أن تنهض بها القصيدة ــ لأنها الكل ولكون البيت جزءا ــ غير أن مقتضى استقلالية البيت ينبع من كونه الوحدة الصوتية/الإيقاعية/الدلالية؛ المناسبة لثقافة شفوية في حاجة دائمة إلى البيت تداوليا.

فيكون البيت موضع استثمار إنساني حياتي مفتوح: ففيه إمكانية استثمار خارجي متعدد: فهو شاهد ودليل قدرة على الفعل/شعر الفخر، وهو شاهد ودليل على وجود العاطفة/شعر الحب، شعر الرثاء، شعر المدح...، وهو شاهد ودليل على الحصول والتحقق/الشعر الذي يُسجل من خلاله التاريخ.... ومثلما في البيت إمكانية استثمار خارجي فإن فيه إمكانية للاستثمار داخلي: فمن خلال الإيقاع الصوتي/الجمالي، تتسلى النفس وتستعين (أي تستثمر) به على مشاق الرحلة والسفر في ظل واقع جغرافي صحراوي قاس، يستلزم التنقّل الدائم. وقد يُستحضر بيت من الشعر ليحسم تردد النفس في موقف قتالي، أو يُستحضر لاستثارة طاقات النفس وتنشيطها... فأبيات الشعر في الثقافة الشفوية قوانين الحياة منظومة، لتيسير حملها في الذهن واستحضارها وقت الحاجة.

وفضلا عن هذاكلّه يأتي الاستثمار الجمالي في الصورة وفي التركيب...وما يمكن أن يحققه هذا للنفس من متعة، في ظل واقع خارجي غير ممتع: صحراء، صعوبة عيش، انعدام وسائل الترفيه.... وأيضا يتحقق الاستثمار الداخلي على مستوى المخزون المعرفي. فالبيت الشعري مستودع خلاصة خبرة الآخرين واستنباطهم ((حكمتهم)).

وهذا كلّه يتحقق من خلال التداول المقتضي. واقتضاؤه يحتم وجود البيت ــ أو الأبيات القليلة ــ ولا يحتم وجود القصيدة. وذلك لإمكانية الاستثمار السريع في ظل حياة بيئية وثقافية متحركة لا يسمح منطقها بقصيدة تقال في ساحة الوغى. فالأنسب فيها هو البيت أو الأبيات القليلة. ففخر في ساعة منازلة في ساحة وغى يكون البيت أداة... ولعل البيت أداة مناسبة في استمالة قلب امرأة في ظل واقع متحرك وسريع (لقاء عند بئر للاستسقاء ، لقاء في مرعى...).

إذن، البيت هو الأنسب وليس القصيدة. فالذاكرة الشفوية قد كيّفت نفسها مع محيطها، بأن أنتجت صيغا قابلة للتذكر والإعادة والاستثمار المتكرر. فكان البيت الشعري أصغر وحدة بث إعلامي مكتفية بذاتها، وقادرة على التأثير. ثم تأتي القصيدة لتمثّل مرحلة تالية لوجود البيت. وهي في وجودها هذا إنما تشرح الاستجابة الطبيعة للتطور الحضاري في حاجات الفرد والقبيلة ذات الثقافة الشفوية. إذ تصبح القصيدة الأداة الطبيعية لنقل الرسائل الكبرى التي فيها قدر من السعة للشرح والتأثير في الآخر/الممدوح، المهجو، المحبوب...أو لتسجيل تاريخ القبيلة وأيامها، والفخر بأمجادها ...الخ، حتى أنّنا نجد ابن سلام يحاول تثبيت تاريخ لتقصيد القصيدة الجاهلية وانتقالها من عهد البيت والأبيات إلى عهد القصيدة ذات التقاليد ((تقصيد القصيدة)) والحاملة للأحداث ((تذكّر الوقائع)). إذ يسجّل الآتي: ((أوّل من قصّد القصائد وذَكر الوقائع، المُهلْهِل بن ربيعة التّغلْبيّ (...) [و] كان امرؤ القيس ابن حُجْر بعد مُهلْهِل، ومُهلْهِل خالُه))[12]. غير أنّ ما ينبغي أن نؤكّده، مرّة أخرى، هو أن القصيدة بقيت هي البيت بمعنى أنها تكرار لصيغة البيت وشكله مع تبدّل محتواه ومضمونه. فطبيعة الثقافة الشفوية القائمة على الصيغة تصنع مزاجا ((تفريديا)) وليس تركيبيا. لذا فالمزاج الشفوي يرحب بالبيت المفرد المستقل. وهذا يفسر لنا السبب الذي دفع بالمزاج العربي أن يعد عدم استقلال معنى البيت الشعري عيبا. وظل هذا المزاج يفرض حضوره في العصور اللاحقة للعصر الجاهلي فقد عاب النقاد القدامى على الشاعر الذي لا يجعل بيته مكتفيا بمعناه وسموا ذلك البيت بالمبتور[13]. وهو ذات المزاج الذي دفع بابن سلام الجُمحي أن يعقد موازنة المفاضلة بين الفرزدق وجرير على أساس البيت ((المقلّد)) المستغني بنفسه[14]. وربطوا درجة القبح في الاقتران بمقدار درجة حاجة البيت الأول إلى البيت الثاني. وهذا ما نقله ابن منظور عن قول ابن جني: ((كلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالا شديدا، كان أقبح مما لم يحتج الأول فيه إلى الثاني هذه الحاجة))[15] لأن تلك الحاجة تُضعِف من استقلالية البيت بوصفه وحدة صوتية دلالية جاهزة للاستثمار في ظل واقع ثقافي شفوي. فالبُعد الثقافي لإدانة التضمين واعتباره عيبا إنما يستند في جوهر اعتراضه إلى عدم مطابقة الجانب الفني (التقني) في الشعر، للحاجة الثقافية المقتضية لاستثمار البيت المنفرد.

تتسم الثقافة العربية الجاهلية بخصوصية الجمع بين الثقافة الشفوية ومتطلباتها وشروطها من جهة، وبين الواقع البيئي الصحراوي لتلك الثقافة من جهة ثانية، ونظامها الاجتماعي القائم على وحدة القبيلة من جهة ثالثة. وبذلك فهذه الثقافة بمجمل صورة سماتها وخصائصها ثقافة شفوية صحراوية وقِبَليّة في تكوينها الاجتماعي. ولكلّ مكوّن من هذه المكونات الثلاثة ــ الشفوية الصحراوية القِبَليّة ــ سمات وخصائص

تتفاعل مع سمات وخصائص المكونين الآخرين. وعليه فسمات الثقافة العربية الجاهلية ومظاهرها ليست حاصل جمع خصائص الشفوية والصحراوية والقبلية، بل هي ناتج تفاعل تلك السمات والخصائص منتجة نسقا ثقافيا مسؤولا، بشكل أو بآخر، عن مجمل منجزات الفرد والمجتمع.

وفي ظل هذه الثقافة يبرز مستوى تداولي غاية في الأهمية، وهو ملاءمة البيت لطبيعة التذكّر الإنساني والحافظة الإنسانية، التي تميل إلى حفظ البيت المفرد القائم بذاته، بوصفه صيغة مساعدة على الحفظ والتذكر حين تستدعي الحاجة إليه في ظل ثقافة شفوية معتمدة على النطق والسماع والحفظ والتذكر. ونرى أن هذا كان من بين أهم الأسباب التي دعت إلى التأكيد على الطابع الموسيقي في الشعر العربي.

وفي ظل واقع الحياة البدوية المتحركة التي لا تسود فيها أدوات الكتابة يكون إنتاج البيت المفرد هو الأنسب. أي يمكن إنتاج أبيات أخرى في أزمنة أخرى في موضوع بعينه، بحسب ملاءمة مزاج الشاعر بعد يوم أو شهر أو سنة...الخ.

إنّ الأسبقية الشفوية أثّرت تأثيرا حاسما في نظام الإنتاج الثقافي العربي من خلال آليات الثقافة الشفوية، المتمثلة في مجموعة الآليات الآتية: التكرار، التشابه، التمثّل، التأثير/الأثر.

نواة القصيدة

نحن ــ حتى هذا الموضع من البحث ــ ما زلنا منسجمين مع التصوّر القائل بأن الشعر العربي القديم كان بيتا وليس قصيدة، أي كان بيتا يتكرر شكله وقافيته ليحتضن موضوعات ومعان مختلفة لتُنتج القصيدة من خلال هذه الآلية. ولكن السؤال هنا هل فعلا أن الشعر العربي كان بيتا ينتج قصيدة؟.

أنّ أدلتنا التي تدعّم تصوّر أن القصيدة كانت بيتا إنما يكون صحيحا وواقعا حين يُنظر إلى الأمر من جهة السيرورة والتداول، أي مناسبة البيت للحركة والاستثمار والتذكّر. أما إذا أردنا أن ننظر إلى البنية التركيبية لشكل القصيدة العربية فلن نجدها سوى شطر شعري وليس بيتا. إذ يكرر الشطر شكله ليكون بيتا (شطر×2). فالشطر الشعري هو الحجر الأساس في نظام الصيغة. ومن خلال نسخ نفسه ــ من حيث الشكل ــ تتألف القصيدة بشكلها الهندسي المعروف. فتكون بذلك هي الصيغة الكلية الكبرى. بصرف النظر عن طول القصيدة الذي لن يؤثر شيئا في الشكل الهندسي للقصيدة، لأن الطول ليس سوى إضافة أبيات تشكّل هيكل القصيدة. ويجد بعض الدارسين النص الشعري الشفوي نصا نمطيا مشاعا، أنتجته المهارة الشفوية. فكان على هيئة مجموعة من الصيغ والتنميطات القولية التي تصنع إطارا شكليا جاهزا، يمكن حشوه بما يلائم الموقف الخاص[16].

فالابتكار الحقيقي في القصيدة العربية هو الشطر الشعري الأول. أما الشطر الثاني فهو صورة مستنسخة عن الشطر الأول وباتحادهما يتشكّل البيت. والبيت الثاني صورة مستنسخة عن البيت الأول وهكذا تتشكل القصيدة. حتى أن علم مقياس أوزان الشعر المسمى بـ ((العروض)) أُخذت تسميته من تسمية نهاية الشطر الأول في البيت الشعري. إذ نقرأ في لسان العرب: ((والعَروضُ: عَرُوضُ الشعر وهي فَواصِلُ أنصاف الشعْر وهو آخر النصف الأول من البيت (...) وسمي عروض عَروُضا لأن الشعر يُعرْ□َض عليه، فالنصف الأول عَروضٌ لأن الثاني يُبنى على الأول))[17].

وأمر القافية هو الآخر لا يخرج عن هذا المسار الحتمي من التكرار. فالقافية تأتي في نهاية البيت الأول وتتكرر في كل أبيات القصيدة، بل هي ــ أي القافية في حقيقة وجودها تقع في نهاية الشطر الأول وهو نظام التصريع. وهذا يقوّي سلطة الشطر الأول الذي نتحدث عنه ونعده الحجر الأساس وسرّ القصيدة ونواتها.

ومن زاوية ثانية فإن هذا التكرار الرتيب الذي يؤسّس الشكل الهندسي للقصيدة إنما يؤسّس شكلا بسيطا غير معقّد. وهو من جهة التعبير إنما يعبّر عن ملامح صلابة ــ تصل حدود القسوة ــ من خلال الخطوط المستقيمة الحادة التي ترسمها الأشطار والأبيات، وأيضا، الخطوط المستقيمة للشكل الخارجي للقصيدة. فالخطوط المستقيمة الجامدة تحكم القصيدة على المستويين الأفقي والعمودي.

إنّ صفتي الصلابة والبساطة في القصيدة العمودية التقليدية ((قصيدة القبيلة)) لا يقتصر حضورهما في الشكل الصوري للقصيدة فيما لو افترضنا أنها كُتبت. وإنما يبرز ذلك الحضور في حالة السماع، أيضا. فهي قصيدة شفوية في أساس تكوينها، وجاءت بقياسات صوتية متساوية في الأشطار والأبيات، لذا ترسم خطوطا في السمع متساوية الأطوال. وأبياتها تنتهي بقافية موحّدة الإيقاع ونوع الأصوات، وتكرار هذا يرسم الشكل الهندسي الكلي للقصيدة في سمع السامع.

أمّا منبع بساطتها فيأتي من جهة كونها مكررة، فالتكرار علامة على البساطة. وهذا التكرار هو منبع ملامح صلابتها سواء في تكرار الأشطار والأبيات أم في تكرار القافية التي ترسم السياج الهندسي المستقيم للقصيدة. فالقصيدة بهذا الوصف نتاج طبيعي لحياة القبيلة في صحرائها. إذ يسجّل المشتغلون ببحث قيم القبيلة وخصائصها أن طبيعة الحياة الخشنة والقاسية في الصحراء ترعى القيم الثقافية الداعية إلى الخشونة والصلابة والبساطة في العيش[18]. وهذا ينعكس على مختلف منتجات القبيلة بما فيها القصيدة بوصفها المنتج الثقافي الأهم والأكبر في حياتها.

إنّ الاعتماد على القافية الموحدة التقليدية يعود إلى طبيعة البنية الذهنية التي تنمطّها الثقافة عبر الدمغ المتواصل. فالثقافة القائمة على الاحتذاء والنسخ والتنميط هي السبب المنتج لنظام القافية الموحدّة المكررة في القصيدة العربية، مثلما هي الدافع إلى التمسك بها. ولا يعود سبب ظهورها ورسوخها إلى البعد اللغوي. أي لا يعود إلى طبيعة اللغة العربية الغنية بالمفردات ــ على فرض صحة ذلك الغنى ــ كما يتصوّر الدكتور المجذوب[19]. فسبب وجودها بلا شك عائد إلى النوع الثقافي السائد، الذي يمثّل البنية الذهنية القبْليّة للمنتج والمتلقي. فالسبب ثقافي المنبع وليس لغويا. إذ البنية الثقافية القائمة على النسخ سوف تُنتِج أدوات ذلك النسخ لو اقتضى الأمر. أي ستُنتِج غنى في المفردات. لأنّ الأمر عائد إلى بنية ذهنية سابقة على القوافي وعلى مستلزماتها من المفردات اللغوية المتعددة. واللغة كما يقول والتر ج. أونج تنمو من اللاوعي الإنساني[20]. ولو افترضنا الغنى والثراء الطبيعي في اللغة منعزلا عن بنية النسخ؛ فلن يتجاوز الغنى والثراء دور المُشجِّع على نظم القصيدة التقليدية بقافيتها الموحدة وعلى إمكانية استمرار إنتاجها بهذه الطريقة.

أما شكل البيت الشعري المكرر فيطرح ضمنا فكرة الصورة النمطية المنسوخة لبيت الشَّعَر في القبيلة عبر العصور، وهي ،أيضا، الصورة المنسوخة النمطية للقصيدة العربية عبر العصور. بل هي صورة الفرد المكرَّر المشكِّل للمجموع والذائب في المجموع. لأن كل هذه التجليات (البيت الشعري وبيت الشَّعَر والفرد في القبيلة) هي نتاج لبنية ثقافة واحدة هي بنية التكرار والتماثل.

فالمجتمع البدوي اللاطبقي هو مجموع أفراد منسوخين ثقافيا. فـ ((تجاه جبروت الله والصحراء وشيوخ القبيلة يتساوى جميع أفراد القبيلة))[21]. وبالتالي فثقافة القبيلة ثقافة أحادية البعد، ولا يمكن تصوّر قدرتها على إنتاج أكثر من شكل شعري واحد. فالقصيدة كانت خلاصة وعي ثقافي جماعي يتسم بالأحادية.

القبيلة بين التحديات وإنتاج القيم

لكي نفهم النظام الاجتماعي القبلي من جهة مركزيته، على البحث أن ينتقل انتقالة أخرى ليقارب الموضوع من جهة الواقع الاجتماعي والأمني للقبيلة. فطبيعة الحياة الصحراوية بتحدياتها وبغياب فكرة الدولة الراعية للقوانين والمتعهدة بالحماية،...الخ هذه العوامل مجتمعة ومتفاعلة؛ تجعل المركزية عنصرا ثقافيا أساسيا في حياة القبيلة، التي تواجه تحديات دائمة (أمنية، اقتصادية، اجتماعية...). فمجتمع القبيلة يقوم على ((عصبية متشددة لأصولهم وروابطهم الدموية إلى درجة قصوى تغلب عندها روحية الجماعة على الفردية المتمحورة حول الذات، والمساواة في الحقوق والواجبات على التفرقة والتمايز))[22]. لذا يصبح التحلّق حول عمود القبيلة (المركزية) مقتضى من مقتضيات الحياة، وليس صناعة ثقافية فوقية. لأنه العنصر الأساس من عناصر ضمان الحماية والأمان وبالتالي استمرار الحياة. فقوة القبيلة الحامية لأفرادها ينبع من امتثال الأفراد لمركزية القبيلة. ويصبح التفرد الثقافي الذاتي ــ حين نفترض وجوده ــ خروجا على الجماعي، بل يصبح تهديدا غير مقبول. وغضبة القبيلة على الفرد الخارج على النظام ليست سوى أدوات ردع للخارج أو الخارجين المحتملين. ومصدر الغضب يأتي من جهة تدخّل النظام الثقافي لحماية استمرار النظام، من خلال الردع. وقد يأتي الردع على درجة من المبالغة، لأن القبيلة محكومة بنظام الثقافة الشفوية التي تعلي من شأن العاطفي والحماسي. والنظام العاطفي ينتج سلوكيات انفعالية مُبالغ فيها. والقبيلة بوصفها بنية اجتماعية محكومة بثقافة شفوية تكون محكومة بقيم هذه الثقافة وأدواتها. ويُضاف إلى هذا أن من بين مواصفات الثقافة الشفوية إنها ((نزّاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وذلك في الأقوال وفي أسلوب الحياة. أما الكتابة فتنمي التجريد الذي يبعد المعرفة من ساحة النزال، حيث تكافح الكائنات البشرية بعضها بعضا. إنها تفصل العارف عن المعروف، في حين تضع الشفوية المعرفة في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية))[23]. ففي الثقافة الشفوية تتجلى سلطة قمع مؤثرة، وأداتها إلباس المعرفة بصاحبها. فأي معرفة جديدة تعبّر عن الفردي ــ بما فيها موسيقى الشعر وشكله ــ قد تُلحق ضررا بصاحبها كإنسان في مجتمع القبيلة الشفوي الثقافة. لأن المعرفة لا تُحاكم على أنها معرفة جديدة وإنتاج مستقل الوجود عن الذات المُنتِجة، بل تحاكم مُدمَجَة بصاحبها. وتصبح دليلا على خروج منتجها (الإنسان) على النسق. وعلى المنتج (الإنسان/ الشاعر) هنا أن يتحمّل عواقب الخروج هو وليس المعرفة التي أنتجها. والشاعر الذي كان يحيا في الثقافة الشفوية كان يدرك هذه الحقيقة إدراكا جيدا، ولعل هذا كان من بين أهم عوامل ردع الفرد ومنعه من الخروج على النسق السائد بتفاصيله كلّها.

فالمركزية الثقافية لم تكن ترفا ولم تكن ثانوية الوجود أو مما يمكن الاستغناء عنه. وإنما هي مقتضى من مقتضيات الحياة الجماعية القبلية التي تواجه التحديات الدائمة. إذ ((يعيش البدو معرَّضين لهيمنة الطبيعة وقسوتها فلا يجدون أنهم يمتلكون القدرة على السيطرة على قواها التي تتحكم بحياتهم وتفرض عليهم نظامها الخاص، فيرى البدوي نفسه جزءا من النظام العام ويتلاءم معه))[24] فتصبح ضمانات استمرار وجود القبيلة مُجسّدة في نظام عيشها، الذي ليس أمامه سوى الانسجام مع النظام العام والتلاؤم معه. وأفضل نظام حماية هو أن يصبح اتجاه القبيلة واحدا، وأن يصبح تعبّدها من خلال صنم القبيلة الواحد، ويصبح تكاتفها (المحمي بالانغلاق) شرطا أساسيا...ألخ. وكل هذا يستلزم انحسار الخاص لصالح العام. ويصبح احترام النظام الأبوي شرطا لقيام النظام الاجتماعي واستمراره. ومفهوم الأبوة هنا يتجاوز الأب في الأسرة إلى الأب في القبيلة (شيخها). وهذا يؤسس مركزية نظام الأبوة والطاعة في كل شيء.

وإذا كانت مقتضيات الحياة القبَلِيّة تستلزم مركزية النظام فإنّ مشهد الصحراء وما ينتجه على مستوى البعد الذهني للفرد يدعو إلى مثل هذه المركزية، أيضا. بل هو عنصر مؤسس لها، من خلال دفعه بالذات الفردية إلى الارتداد صوب الذات الجماعية. فالصحراء مطلق المفتوح، ومشهد مطلق المفتوح واللامُتعيَّن يثير إحساس الوحشة والخوف من المجهول لدى الفرد، ويطرح هاجس إمكانية الضياع بكل أبعاده، عنصرا ضاغطا على ذات الفرد. وإزاء هذا الإحساس تنتج الذات مضاداتها المقاوِمة لهذا المفتوح الذي لا تحدّه نهايات. فيكون الخيار المحتوم/الطوعي هو الارتداد إلى الذات الجماعية ((القبيلة)). وفي الارتداد إلى القبيلة والانصهار فيها يُنتَج المُغلق. فالمغلق هنا يصبح ((الإنزيم)) المناسب الفعال والوحيد. وهنا تبدو مفارقة مهمة في أن يصبح مشهد المفتوح (الصحراء) مُنتِجا للمغلق.

ومن خلال هذا الربط نخلص إلى أن التأسيس الذهني للإنسان يتدخل في تشكيل كل أنواع المنجزات التي ينجزها. ومنها منجز النظام الاجتماعي فيكون مغلقا، ومنجز النظام الشعري فيكون مغلقا من حيث الشكل الهندسي ويكون قائما على التكرار. فالبيت في القصيدة هو صورة الفرد المندمج في القبيلة المغلقة.

إنّ الشكل الشعري على مستوى: هندسة الشطر والبيت والقصيدة؛ يحتضن مضمونا مهما ومعنى عميقا يمكن مقاربته من جهتين. الجهة الأولى أن هذا الشكل الشعري استجابة اقتضتها طبيعة البيئة ومقتضيات حياة القبلية وثقافتها الشفوية؛ منتجة الوعي واللاوعي بالنظام الثقافي الذي أنتج ــ من بين ما أنتج ــ الشكل الشعري. ويناصر هذا التصوّر بعض الدراسات التي تجد أن الشكل الشعري افتراض من افتراضات طبيعة خبرات الوعي الإنساني[25].

والجهة الثانية لمضمون الشكل الشعري ــ وليس المضمون الدلالي للشعر ــ أن التزام الشاعر بهذا الشكل الشعري التقليدي الرسمي بعد أن استقر شكله المنسجم مع واقعه؛ يكون بمثابة تقديم ((شهادة انتماء الشاعر)) التي تثبت التزامه بالنظام المركزي الجماعي للقبيلة، وتطمئن النظام الثقافي المركزي على استمرار النسق وعدم الخروج عليه. لأن الشاعر ليس فردا عاديا من حيث التأثير، فهو المتربّع على قمة الهرم الثقافي وملخِّص الحكمة، وهو الأنموذج ((النجم الاجتماعي)) الذي يغري سائر أفراد المجتمع بتقليده. وخروجه على النسق تهديد حقيقي لوجود القبيلة المنبني حول المركزية.

ومن هنا يتجلى في شعور النظام الثقافي للقبيلة اقتران الخشية بالرغبة. الخشية من الشاعر بوصفه القادر على التحريض والقادر على شق صف الجماعة، والرغبة في استخدام الشاعر لترسيخ النظام بوصفه القادر على القيام بهذا الدور. فاحتفاء النظام الثقافي في القبيلة بالشاعر تحركه الرغبة في استثمار الشاعر بوصفه المعيد الدائم لإنتاج الخطاب المركزي، الذي تحتاج إليه القبيلة دفاعا عن نفسها، واستجابة لطبيعة حياتها، المحاطة بالتهديدات. فضلا عن حاجة القبيلة إليه، بوصفه صوت القبيلة الإعلامي.

والشعر مرتبط بالشاعر، فقائل الشعر ((شاعِرٌ لأنه يَشْعُرُ ما لا يَشعُرُ غيره أي يعلم))[26]. والعلاقة المعجمية بين الشعر والعلم (بمعنى المعرفة والإدراك) علاقة واضحة عند العرب. فالشعر في اللغة العلم[27] والشعر فضلا عن كونه معرفة بحد ذاته فهو مجمع العلم الشفوي (الحكمة والمعرفة المتحصلة من التجربة) غير المكتوب. فمتى انتظم في وزن وقافية يصبح محفوظا. ومجرد الانتظام يؤدي غرض الحفظ، ولكنه لا يقتصر على أداء غرض الحفظ دون سواه، فهو يؤدي غرضا مهما آخر، وهو تجسيد الهوية الثقافية والتعبير عنها. فالخليل الفراهيدي يعدّ موافقة أوزان العرب شرطا أساسيا للاعتراف بذلك الشعر[28]. وشرط الموافقة الذي يشترطه الخليل؛ له أهمية ثقافية كبيرة. فصيغة أوزان العرب على تقتصر على كونها وحدات صوتية

مجردة، بل تصبح هوية ثقافية، ورمزا للممكن المحدد من الصيغ. نعم هذه الوحدات الصوتية (الأوزان) تناسب مزاجهم الثقافي الشفوي في صحرائهم وتناسب طبيعة ظروفهم معاشهم؛ ولكنها في المقام الأول تصبح هوية النسق الثقافي. لذا حين يأتي شاعر من الشعراء بكلام منتظم بوحدات صوتية موزونة ولكنها جديدة وغير معروفة عند العرب؛ فهم لا يعدون ما جاء به ذلك الشاعر شعرا.

ولعل هذا قادر على تفسير السبب الذي جعل العرب يقصرون أوزانهم على عدد معيّن لا يتجاوز الستة عشر بحرا بما فيها الأبحر شبه المهملة؛ في حين كان يمكن أن يكون عدد الأبحر أكثر من هذا العدد بكثير فيما لو سمح لكل شاعر أن يجترح موسيقى بحره أو أبحره الخاصة.

فغاية النظام الثقافي العربي من توقيف الأبحر الشعرية على عدد معيّن كانت تقنين تلك الأبحر على هيئة صيغ موسيقية ثابتة ومعروفة، لحفظها من الضياع والتلاشي، في ظل اللاظل في الصحراء المفتوحة بلا نهاية. وهم في حفظهم هذا إنما يسعون سعيا واعيا أو بغير وعي مباشر؛ إلى تأسيس هوية ثقافية. وصيغ الأوزان التي شاعت واتفقوا عليها هي من بين مكونات الهوية. ومن خلال انتقال الأوزان من كونها مقتضيات فنية موسيقية إلى كونها عنصرا ثقافيا ومكونا من مكونات الهوية دخلت في حقل الصيغ. فالوزن صار صيغة تتكرر.

ولعل من المناسب أن ننوّه هنا إلى أنّ الدكتور عبد الله الطيب المجذوب لم يجد سببا لحصر عدد بحور الشعر العربي سوى اتفاق العلماء على ذلك. فقال: ((وبحور الشعر العربي محصورة العدد، ولا سبب لهذا الحصر إلاّ اتفاق العلماء وتواضعهم))[29]. وهذا معناه أن المجذوب يحيل تحديد البحور إلى مرحلة ما بعد الإسلام في القرن الثاني الهجري، حيث الخليل الفراهيدي يقعّد الأوزان وحيث الأخفش يستدرك عليه بحرا ويقارب القوافي...الخ. في حين يذهب بحثنا بالسؤال إلى أبعد من هذا التاريخ. وهو لماذا كانت تلك الأوزان محدودة العدد أصلا في الجاهلية، في حين كان يمكن أن يكون العدد ــ نظريا ــ أكبر من العدد الذي جاء عنهم؟! إذ ما كان بمستطاع الخليل أو غيره أن يلغي بحرا أو بحورا وردت عن العرب وجاء على وفقها شعر يُعتد به. إذ ليس بمقدور أحد أن يحجب شعرا متداولا بين الناس وجاريا على ألسنة الرواة.

وما تدخّل العلماء والرواة ــ إن كان قد حصل ــ إلا في مجرى إهمال الشاذ والهامشي الذي يمثّل شطحات الفردي الذي لم يُعتد به أصلا، والذي لم يقلّده أحد أصلا. لأنّه محاصر بفرديته وبخروجه على النسق الجمعي العروضي/ الثقافي. والعلماء بذلك إنما يعبرون عن روح النسق السائد الممتد منذ الجاهلية. ذلك النسق المسؤول عن تهميش ومحاصرة كل ما هو فردي وفيه مساحة من التعبير عن خصوصية الذات.

إنّ الأوزان الشعرية التي اُتفق عليها وأصبحت صيغا هي في الحقيقة ذات أهمية كبيرة في حياة القبيلة. لأنها تنمّي الوعي المركزي وتعمّقه لدى الأفراد. أي تنمي المركزية، تلك السمة التي تحتاج إليها القبيلة أيّما حاجة. فلا يمكن السماح بأن تُنتَج أوزان فردية وبما لانهاية. فهذا تعبير عن الفردي وترسيخ للذات الفردية. وكل هذا يتعارض مع مقتضيات حياة القبيلة القائمة على المركزية والجمعية. فحين يكون الشاعر فرديا وينتج الفردي الرامز للخصوصية هو في الحقيقة يقوّض وجود القبيلة ((الوجود الجماعي)). ومن بين تجليات الفردي أنه يمكن أن ينتج الوزن الشعري الخاص . ومن بين تجليات الفردي أنه يمكن أن يُنتِج الشكل الشعري الخاص والمتفرد، أي يمكن أن يُنتِج القصيدة الحرة التي لا تلتزم بالشكل الهندسي التقليدي السائد. وهذا سيكون بمثابة تقويض لوجود القبيلة، لأنه انفراط لعقد الجماعي والمركزي.

وثمّة سبب ثالث يستدعي الصيغ الوزنية هو أن نظام الصيغة الموسيقية هذا قائم على التكرار (تكرار صيغة التفعيلة في البحور الصافية، والتكرار المتناوب في البحور المختلطة)، مثلما هو قائم على ركن آخر من التكرار يتمثّل في تكرار الشطر الشعري ليُنتِج البيت، وأيضا، تكرار صيغة البيت الشعري كلّه لتُنتَج القصيدة. فهذا النظام التكراري يناسب الحاجة الدائمة إلى الحماسة التي تقتضيها حياة القبيلة؛ لأنها دائما في موضع الاستفزاز والتهديد. وقد استنتج الدكتور عبد الله الطيب المجذوب من خلال سرد الأمثلة الكثيرة ومناقشتها؛ أن نظام التكرار المتطابق في الشعر، كتكرار جزء من شطر أو تكرار شطر بعينه أو تكرار بعينه... كان طرازا موجودا في أشعار العرب ثم تلاشى واندرس. وثمة علامات ودلائل وأمثلة من الأشعار القديمة تؤكد وجود نظام الإعادة والتكرار هذا. وما وجود بعض الأنواع البديعية المبثوثة في الشعر العربي كالتصدير[30] مثلا، إلا بعض بقايا وآثار نظام التكرار[31].

ولأنّ التكرار يؤدي وظيفة الترسيخ لذا نجد أنّ الصيغ الوزنيّة ((البحور الشعرية)) كانت تؤدي وظيفة ثقافية تتجاوز البعد الفني في موسيقى الشعر، إلى البعد الثقافي في إيقاع الحياة ذاتها، فهذه الصيغ تؤدي وظيفة التنميط الثقافي. ومن هنا يمكن تصوّر علاقات الصيغ داخل قصيدة القبيلة على هيئة دوائر، دائرة داخل دائرة. وعلى هذا الأساس فقد تجاوز مفهوم ((الصيغة)) البعد اللغوي الدلالي، الذي يمكن ملاحظة تجسّده في صيغ الأمثال التي يتداولها الناس في القبيلة ويكثر توظيفها في الثقافة الشفوية. فالأمثال حين أن ترد مُوظّفة في بيت شعري، تكون بمثابة صيغة لغوية داخل صيغ موسيقية.

فالصيغة الموسيقية كصيغة الشطر الشعري أو البيت الشعري؛ يمكن أن تكون مستقلة وجاهزة ويُؤدّى غرض التعبير من خلالها، دون الحاجة إلى مزيد من الكلام. فالصيغة الموسيقية هنا تساعد على تشكيل الصيغ اللغوية الجاهزة، فيصبح الشطر أو البيت جاهزا للنقل والتداول والاستثمار كجهوزية المَثَل. ومن المهم أن ننوه هنا بأنّ الصيغ الجاهزة والمُعدَّة للنقل بقدر ما هي مناسِبة لمقتضيات بيئتها فإنّها ذات تأثير على المُستخدِم. فهي تُكرّس ثقافة التنميط والتكرار لأنها قادرة على أن تصيب العقل الناقل بداء الكسل العقلي. فتكرار نقل الجاهز لا يشجّع على إنتاج الجديد والمختلِف.

ولكن لماذا ساد نظام الصيغ هذا في الثقافة الشفوية العربية؟! يمكن البحث عن التفسير العلمي لهذه الظاهرة في منطقة أو حيز التأقلم الطبيعي للإنسان وفق مقتضيات البيئة التي يحيا فيها. فهو يحيا في ظل بيئة صحراوية قاسية في شبه الجزيرة العربية يحتل فيها الصيف القاسي مساحات واسعة من السنة، ويشح فيها الماء ويكون الإنسان معرّضا لقسوة حرارة الشمس التي تؤثر على مزاجه وانفعالاته، وتهدّ قواه، ويتيبّس فمه...الخ؛ ويصبح أمر الاقتصاد في الطاقة المبذولة أمرا ضروريا. فينسجم الإنسان مع البيئة، شعوريا أو وفق اللاشعور الذي هو نظام، بل هو ((نظام متناه أو تناهي النظام ولكن من حيث هو يجهل ذاته))[32] كما يصفه بول ريكور. أي أن الإنسان بجسده وذهنه ينتج دفاعاته ويبرمج تأقلمه مع الواقع لاختصار الطاقة المبذولة في الصحراء انسجاما مع الواقع. ولاشك أن كثرة الكلام بحاجة إلى مزاج رائق، لا نتصوّر مواتاته في معظم أوقات علاقة الإنسان بصحرائه، في ظل العطش والتعرّق وما يفرزه الجسد من أملاح...الخ ، فضلا عن أن كثرة الكلام بحد ذاتها فيها استهلاك لطاقة الإنسان وإفقاد القدرة على المقاومة. لذا تأتي الصيغ بمختلف أشكالها؛ حلا من الحلول. لأنها تختزل الكثرة في الكلام التي تهدر الطاقة وتبددها. والإنسان في تشبّثه بالحياة من خلال الاقتصاد بالطاقة يكون شأنه شأن النباتات في الطبيعة الصحراوية. إذ تتكيّف لطبيعة البيئة الصحراوية منتجة مضاداتها المناسبة. بأن تتشكل أوراقها بهيئة وحجم يقللان من فقدان الطاقة عبر

عملية التبخر فتكون الأوراق صغيرة الحجم أبرية الشكل...الخ من إجراءات غريزة الحياة والاستمرار في الكائنات.

يسرد الباحث والتر .ج. أونج في كتابه ((الشفاهية والكتابية)) النتائج التي توصّل إليها أكثر من باحث بخصوص مهمة التذكّر ومقدار العبء المُلقى على الذهن في الثقافة الشفوية[33]. فالتذكر بحد ذاته عبء على الذهن والثقافة الشفوية قائمة على الحفظ والتذكّر اللذين تُسند إلى الذهن مهمة القيام بهما، لحفظ المعرفة بغياب آلية الكتابة الحافظة. لذا يصبح الاعتماد على الصيغ ــ اللغوية، الإيقاعية...الخ ــ أمرا ضروريا، لأنها تسهّل عملية الحفظ وتسهّل عملية التذكر واستدعاء المعلومة. وبذلك تقلل من الطاقة المبذولة في الحفظ والتذّكر، فيما لو لم تكن الصيغ أداة مساعدة في صياغة المعرفة وتنضيدها في الذهن.

وعلى هذا يصبح للصيغ أكثر من دور ووظيفة في الثقافة الشفوية. فدورها لا يقتصر ــ كونها توجز التعبير ــ على المساعدة في تحقق الاقتصاد في الطاقة الخارجية في ظل البيئة القاسية، وإنّما، أيضا، تؤدي دور المساعدة في الاقتصاد في الطاقة الداخلية للإنسان بأن تساعده على الحفظ والتذكر بأقل قدر من الطاقة المحروقة لهذه الغاية.

ونحن نجد أنّ الوقوف على علاقة ((الصيغ)) بطبيعة الحياة التي يحياها الإنسان ونوع بيئته وانعكاس ذلك على طبيعة ثقافته وأدواته ومنها اللغة؛ يساعدنا على فهم وتفسير المزاج الثقافي العربي الذي يرى أن البلاغة هي الإيجاز. حتى أصبح شائعا عن العرب اعتزازهم بمبدأ الإيجاز في الكلام. بل تذهب بعض تعريفات البلاغة المنسوبة إلى مفاهيم أعراب البادية الشفويين المستفيدين من ممارسة البلاغة في باديتهم؛ إلى أن البلاغة هي الإيجاز نفسه[34]. وما الإيجاز إلا التكثيف اللغوي وأحد أشكال التكثيف اللغوي إنتاج لغة تداولية على هيئة صيغ.

المصطلحات مفاتيح ثقافية

في الصفحات السابقة من البحث طوّرنا مقتربات النظام الاجتماعي/الثقافي للقبيلة، وصار واضحا أن النظام الثقافي للقبيلة يناسبه الاقتفاء لا الفرادة. ويجد منطق البحث أن تناول جملة من مصطلحات علم العروض والقافية وفق مقاربة بنيوية لغوية يصلح مدخلا ثقافيا مساعدا على الفهم واستجلاء أبعاد الفضاء الثقافي، الذي تحركت فيه تلك المصطلحات. فاللغة حين يُنظر إليها على أنها منظومة رمزية يمكن أن تقود إلى فهم تاريخية الرموز[35]. ومما يساعد على إدراك هذه الغاية في المقاربة تلك الملابسات التاريخية التي أحاطت بإنتاج علم العروض والقافية في أصل نشأتهما.

فعلم العروض والقافية علم ــ أو عِلمان ــ عربي بامتياز. والخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت177هـ) مفتّق هذا العلم كان قد نقل عن العرب تلك التسميات شديدة الصلة ببناء بيت الشَّعَر العربي بأجزائه وتفاصيله. والتسميات بحسب ما يذكر الأخفش (ت215هـ) ليست من الخليل ((وإنما تؤخذ الأسماء عن العرب))[36]. فالخليل ــ وهو القريب من العصر الجاهلي زمنا ومزاجا ــ كان قد نقل عن العرب التسميات التي استخدمها للتعبير عن جزئيات علم العروض والقافية. لذا فـ ((إن علمي العروض والقوافي شديدا الصلة من حيث مفرداتهما، وأسماء أجزاء العروض والقوافي بالعربية الأولى))[37]. ومصطلحات هذا العلم جاءت معبّرة عن نسق الحياة الثقافية العربية. وبناءً على هذا نجد أن تلك المصطلحات تصلح أن تكون مفاتيح ثقافية مساعدة على فهم بعض تفاصيل النسق الثقافي الشفوي الذي أنتج نظام القصيدة العربية بهندستها التقليدية المعروفة. والخليل الفراهيدي والأخفش، وسواهما، فضلا عن كونهما كانا ينقلان التسميات عن العرب فهما يعبّران عن

نسق ثقافي يوصف بالشفوي، وهو امتداد للنسق الجاهلي المنتـِج للقصيدة العربية. ففي العصر الجاهلي أَنْتَج النسق الشفوي الشطر والبيت الشعري والقصيدة التقليدية، وفي العصور التالية اللصيقة (القرن الأول والثاني الهجريين) أُنتـِجت المعارف العروضية ومصطلحاتها؛ مُستلّة من النظام الشعري ومعبِّرة عن النسق الشفوي ذاته الذي أنتَج القصيدة.

وأوّل هذه المصطلحات مصطلح ((القافية)). الذي جاء وصفه في ((لسان العرب)) على النحو الآتي: ((والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع بعض. (...) وقال ابن كيسان: القافية كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت))[38].

وما يسرده ابن منظور من معانٍ لمصطلح القافية إنما تدور في محورين: الأول معنى اقتفاء البيت وإعلان انتهائه. والمحور الثاني معنى الاقتفاء أي الإتباع، وهذا ما يدل عليه الكلام السابق لابن كيسان.

ولو انتقلنا إلى تصوّر ناقد قديم لأصل مصطلح القافية، كابن رشيق القيرواني لوجدناه يروي ما تداولته الألسن من سبب تسمية نهايات الأبيات الشعرية بالقافية قائلا: ((وسمّيت القافية قافية لأنها تقفو إثرَ كل بيت وقال قوم: لأنها تَقْفُو أخواتها))[39]. ويرجح ابن رشيق القول الأول على الثاني. أي أنه يرى معنى القافية من اقتفاء القافية لأثر كل بيت. ولاشك في أن ابن رشيق مخطئ في هذا الترجيح. فلو كانت القافية تعني اقتفاء أثر كل بيت بوصفه المفرد، فلماذا لا يسمح بتنوع القوافي إذن؟! فالحقيقة أن مصطلح القافية مشتق من المعنى الثاني وهو أنها سُمّيت قافية لأنها تَقْفُو أخواتها. ولو أردنا مجاراة ابن رشيق ،جدلا، لصار لزاما علينا تجاهل فكرة القصيدة تجاهلا تاما والعودة إلى استقلالية البيت الشعري المفرد على أنه هو القصيدة. وسوف نفترض عندها أن من أوجد مصطلح القافية لم يكن يتحدث عن القافية في القصيدة، وإنما كان يتحدث عن القافية في البيت الشعري، أي قبل أن تظهر القصيدة إلى الوجود.

ولكن على أيّة حال فإن القولين الذي يرويهما ابن رشيق في أصل اشتقاق مصطلح القافية إنما يدوران في جوهرهما في فكرتين نجدهما قريبتين جدا مما يعني درسنا. فهي في المعنى الأول تحيل على فكرة الانتهاء والإغلاق، أي إكمال المنجز. وهي في المعنى الثاني تحيل على معنى الاقتفاء والتقليد أي أن التالي ليس سوى تكرار المتقدم، وعلى الشاعر أن يتبع الصيغة ممثلة بالقافية. بل إن أمر الإتّباع يتجاوز البيت الشعري إلى وجود الفرد في القبيلة، أي الوجود المكرّر. وعلى الرغم من أن تسمية ((القافية)) لا تعدو أن تكون تسمية، أي أنها تعبير لغوي عن وجود مادي، وهو نهاية البيت الشعري؛ غير أن هذا التعبير اللغوي له جذره الذهني المنتج له. فهي ليست تسميات طافية على السطح وإنما هي أدلة على بنية ذهنية تستند إلى حيثيات البساطة والتكرار والغلق.

وثمة تفسير لوجود ((التصريع)) في شطري البيت الواحد يذكره ابن رشيق راويا التصورات الثقافية المتداولة، فيروي: ((وقال قوم الصرع المثل، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وَهْلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صَرَّع الشاعر في الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم حتى صَرّعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع))[40]. وهذا النص في حاجة حقيقية إلى تحليل وتفكيك للوقوف على أهميته. لأن البحث يجد فيه فرصة كبيرة لتعضيد تصورنا الرابط بين صيغ التعبير الشعري من جهة وأشكال الأشياء البيئية والإنسانية المكرَّرة، بوصفها صيغا متحركة في الثقافة الشفوية، من جهة أخرى.

فالموضع الأول من النص فيه مفردة مهمة هي ((المِثْل)) التي تحيل على النسق الثقافي القائم على التماثل لا التنوع والتفرد. فالمصراع الثاني هو ((مِثْل)) المصراع الأول، أي تكرار لصيغته دون تغير. والموضع الثاني في نص القيرواني الراوي ــ إذ هو هنا في موضع الراوي للمُتَناقَل من التفسيرات ــ هو أن سبب استعمال التصريع يعود إلى ((مبادرة الشاعر القافية))، أي الإسراع إليها لتكون نهاية الشطر الأول وعدم الانتظار لتكون القافية نهاية البيت.

ولكن لماذا هذا الإسراع للوقوف على قافية في نهاية الشطر الأول؟؟. يقول القيرواني: ((ليعلم في أول وَهْلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور))، أي الإعلام عن دخول دائرة الصيغة والتنميط، أي إعلان التخلّي عن الخاص والفردي لصالح الصيغة العامة. فالقافية صيغة فنية نسقية، وهي تحيل على عالم تنميطي. والخروج على نسق القافية في الثقافة الشفوية هو، بشكل ما، علامة على خروج الفردي على النسق المركزي. فالالتزام بصيغة القافية يحمل ضمنا إعلان الشاعر عن الانتماء للنسق الجماعي المتفق عليه ((تكرار القافية))، والذي هو نتاج طبيعي للنسق الثقافي السائد. والخروج على القافية علامة فنية تجلب الانتباه وتدل على التفرد، والخصوصية الذاتية في الإنتاج والتصوّر، وهذا مالا ينسجم والنسق المركزي الجماعي السائد الذي اقتضته طبيعة الحياة.

غير أن السؤال يبقى قائما من جهة أخرى هي: إن الشاعر الذي يتحدث عنه ابن رشيق كان يسرع إلى القافية ((لِـيُعْـلِم))، هذا الشاعر يسرع إلى القافية ليُعْـلِم مَنْ؟؟. إنّ مفردة ((لِيُعْـلِم)) تحتمل أن تكون إشعارا لجهتين؛ الأولى إشعار الشاعر لذاته تنبيها لها ــ وربما لا تخلو من نيّة تحفيز الذات الشاعرة ــ بأنه قد دخل عالم الصيغة وعليه أن يتنبه وان يلتزم. والجهة الثانية تحتمل إشعار المتلقي السامع بانتهاء صيغة وابتداء غيرها، فضلا عن إشعار المتلقي الفرد والنسق الثقافي الجماعي للقبيلة بأنه ــ أي الشاعر ــ ممتثل لآلية الصيغة ومستجيب لها بل متلهّف إلى تجسيدها. وهذا ليس بالضرورة يتم تحت رعاية الوعي المباشر للشاعر المهدَّد بنسق القبيلة الثقافي. فالشاعر نفسه يعبّر عن النسق مستجيبا لنظام بنيته الذهنية الشخصية المحكومة بنظام الصيغ أساسا.

وثمّة أمر آخر يشير إليه القيرواني من خلال النص، وهو أنّه ((ربما صَرَّع الشاعر في الابتداء، وذلك إذا خرج من قصّة إلى قصّة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه)) وفي التصريع هنا إشارة إلى الصيغ الفنية والإقفال. فكل قصة وكل وصف لشيء ما، هو صيغة يُشار إلى بدايتها بالتصريع، الذي يحيل بالضرورة إلى انتهاء صيغة سابقة.

ويجد القيرواني في كثرة التصريع ((المناسب)) دليلا ((على قوة الطبع)). ولا يتسنى فهم ((الطبع)) هنا إلا من خلال التنبه إلى انسجام الإنسان الطبيعي مع نسقه الثقافي الشفوي المعتمد على الصيغة. فالشاعر يعبّر بتلقائية عن نسقه الثقافي القائم على الصيغية ممثّلة بالتصريع. وما يمكن أن نؤكّده هنا هو أن التصريع أول ختم موسيقي من أختام الصيغة الشفوية في الشعر العربي، وهو الدليل المهم والمرشد إلى أصل القصيدة العربية القائمة على الشطر الشعري، الذي يكرر نفسه ليصبح بيتا.

مصطلحات العيوب

وفي مصطلحات علم العروض والقافية مصطلحات كثيرة دالة على عيوب القافية، على سبيل المثال. ونجد في مقاربتها فضاءات دلالية يمكن أن تنير مساحات معيّنة من البعد الثقافي المُنتج للقصيدة العربية العمودية. فمصطلح ((السناد)) دال على عيب من عيوب القافية. وهو عند الأخفش ((كلُّ فساد قبلَ

حرفِ الرويّ))[41]، كفتح في قافية وكسر في القافية التالية، وهو عيب عند العرب[42]. فالخروج على الصيغة فساد. ويرشدنا لسان العرب إلى معنى الخروج الكامن في ((السّناد)) حين يسجّل الآتي: ((السِّنادُ في القوافي مثل شيْبٍ وشبيبٍ، وسَاند فلان في شعره. ومن هذا يقال: خرج القوم مُتساندين أي على رايات شتى إذا خرج كل بني أب على راية، ولم يجتمعوا على راية واحدة، ولم يكونوا تحت راية أمير واحد))[43]. السِّناد إذن الاختلاف. فلماذا يكون فسادا وعيبا؟! هو كذلك عندهم لأن النسق الثقافي يرفض الاختلاف. واختلاف القافية مرفوض لأنّه منجزهم مُؤسّس على وعي التطابق والمماثلة، وهو وعي شفاهي بامتياز.

ومصطلح ((الإجارة)) هو الآخر يدل على عيب من عيوب القافية. وهو ((من الجور والتعدي، وهو الإجارة التي تُعَدّ عيبا في الروي وذلك بأن يقرن حرف الروي بما هو بعيد منه في المخرج))[44]. وهنا الجور يتمثّل في التعدي على النسق الثقافي حين لا يكون التالي مماثلا للسابق. فالإجارة ((التعدي)) الذي يحصل حين لا تكون القافية مماثلة تماما لما سبقها من قافية البيت السابق.

ومن مصطلحات العيوب مصطلح ((التحريد))، وهو دال على الاختلاف الذي يحصل في ضرب القصيدة الواحدة.كأن تأتي (فعْلن) قافية لبيت وتأتي (فَعِلن) قافية للبيت التالي. ويراد به الدلالة على غير المستقيم، كما ينقل الأخفش[45]. ويسجّل ابن منظور الفضاء الثقافي لمعنى ((التحريد)) قائلا: ((ورجل حَرْدان : متنح معتزل (...) وحيّ حَريد: منفرد معتزل من جماعة القبيلة ولا يخالطهم في ارتحاله وحلوله))[46]. وبذلك تتضح علاقة العيب بالانعزال والانفراد والخروج.

ومصطلح ((الإقواء)) مصطلح مشهور في دلالته على عيب من عيوب القافية. ويعني اختلاف حركات الروي في قوافي الأبيات في القصيدة الواحدة. بأن تأتي قافية مرفوعة وأخرى منصوبة أو مجرورة[47]. وفيه قال الأخفش: ((أما الإقواء فمعيبٌ، وقد تكلمت به العرب كثيرا))[48]. ومصدر العيب فيه يُرَدّ إلى مبدأ الاختلاف. فالإقواء تجل من تجليات الخروج على نسق القافية في القصيدة. ومبدأ الخروج مبدأ مرفوض في النسق الثقافي قبل أن يكون مرفوضا في الكيان الفني للشعر.

و((الإيطاء)) من المصطلحات الدالة على عيوب القافية، غير أنّه في حاجة إلى وقفة خاصة لما فيه من أسرار ثقافية. فقد اختلفوا كثيرا في تحقق كونه عيبا من عيوب القافية. فمن ذلك ما نُقِل عن الخليل من أن الإيطاء تكرير القافية. ويؤكد الأخفش أن الخليل الفراهيدي قد جوّز الإيطاء إذا اختلف معنى القافية[49]. وهنا يكون الخليل قد فتح باب إمكانية قبول الإيطاء وإخراجه من حقل العيب حين يختلف معنى القافية في القصيدة الواحدة. ويذهب الأخفش مذهب الخليل في هذا فيقول: ((فإذا قفّيت بلفظ في بيتين معناهما مختلف، نحو ذهب تريد الفعل و(ذَهب) تريد به الاسم، لم يكن ذلك إيطاءً))[50]. ويدرج الأخفش ممكنات أخرى تمهّد لقبول فكرة الإيطاء. فعنده لا يُعدّ إيطاء ورود مفردة من المفردات قافية وورودها مع الألف واللام في قافية أخرى. والأخفش يقبل الإيطاء حين يأتي متباعدا في القصيدة الطويلة[51]...الخ. وعلى الرغم من أن الأخفش يذكر أن العرب تعد الإيطاء عيبا من عيوب الشعر، غير أنّه يردف ذلك بـ ((وقد يقولونه))[52]. أي يمكن أن يمارسوا الإيطاء في الشعر.

ويُلاحظ تعدد الآراء في ((الإيطاء)) وتعدد التأويلات. فقال فيه الفراهيدي والأخفش ثم ابن جني والرماني والدماميني... فهو مثار خلاف[53]. وأن هذا التعدد ليس سوى بحث عن مخارج للتخفيف من سلبية الإيطاء. السؤال هنا لماذا هذا السعي للتخفيف من سلبية الإيطاء ومحاولة إبعاده عن دائرة العيب المحقق، متوسّلين بشرط معنى القافية والمساحة الفاصلة بين القافيتين؟!

لعل الإجابة الحقيقية هي أن هذا السعي إلى تخفيف حدّة عيب الإيطاء هو تواطؤ مع التواطؤ. ونجد من يرى أن الإيطاء يحيل على معنى التواطؤ، أي التوافق(54). بل هو مبالغة في التوافق تصل درجة التطابق بين الأشياء (القوافي). وهذا هو السر في رواية الآراء المتعددة والسعي إلى تسويغ القبول، لأنه يقوم على مبدأ المِثْل. فكأنه تواطؤ النسق الثقافي مع فكرة التطابق والمماثلة، على الرغم من وجود العيب الفني ــ سواء في زمن تداول مفهوم ((الإيطاء)) حين لم يكن مصطلحا؛ أم في الأزمنة التالية التي أُنتِج فيها المصطلح. وهذا يكشف هامش الممكن وقبول العيب حين يتضمن التوافق/التطابق ويعبّر عنه. فالتواطؤ ممكن طالما أن الأمر يتعلق بممارسة المشابهة التامة أو التطابق التام ويبتعد عن الاختلاف.

إنّ هذه الثقافة المتسمة بالمركزية والدافعة إلى المِثْل والصيغة والاقتفاء، والساعية بعفوية إلى تحجيم التفرد والحيلولة دون الجديد ــ الذي يعنينا منه الآن شكل الشعر ــ؛ هذه الثقافة تتحمل الركن الأعظم من المسؤولية عن استمرار القصيدة على طراز هندسي واحد. فالقصيدة بمرور الزمن اكتسبت مناعة ضد التغيير، لأنها اكتسبت سلطة. بل أصبحت تقمع كل ما هو حيني وملتصق بزمنه، من خلال ما تنتجه من خطاب ثقافي مركزي وأحادي. خطاب يُوظّف الصيغ والشكل الهندسي الأحادي الرامز إلى النموذج الأحادي. فاكتملت بذلك دائرة الانغلاق بأن أصبحت القصيدة بشكلها الهندسي المحدد مُنتجا ثقافيا ثم صارت تعيد إنتاج تلك الثقافة وتعمقها وتحميها. فطبيعة الحياة الثقافية تسهم في إنتاج الرموز الشكلية بوصفها حاجات ومقتضيات طبيعية، ثم يتعمق وجودها لتصبح منتجات للمعنى الرمزي. حتى تصبح إطاعة الشكل الشعري واجبة، حتى لو انتفت الحاجة إلى ذلك الشكل في عصور لاحقة.

إنّ طبيعة الحياة التي يحياها المجتمع وطبيعة الحِرف التي يمارسها تؤثّر تأثيرا كبيرا في طبيعة المنجز الشعري الذي ينتجه. فالقصيدة العمودية التقليدية منتج البداوة، بحلها وترحالها وصحرائها وشفاهيتها. في حين نجد أشكالا شعرية أخرى كالموشح، لها صلة مباشرة بالحياة المدنية وأسماط عقود اللؤلؤ والأغصان الزراعية(55). والأشكال الشعرية، غير القصيدة التقليدية، هي أشكال شعرية تالية زمنيا، بل متأخرة الظهور ومحدودة الحضور(56). في حين ظلت الصيغة الهندسية للقصيدة التقليدية (قصيدة القبيلة الشفوية) تمارس سلطتها وقمعها لكل تمرّد فردي يسعى إلى إنتاج شكل جديد للقصيدة. مستعينة بتلك المعاهدة الأمنية المضمرة المعقودة بين القصيدة بوصفها ذاتا تختزن ذواتا (الفردي والجماعي معا)، وبين النسق الثقافي الشفوي الرافض لكل ما هو متفرد وخاص ومفتوح.

إنّ المقولة التراثية المتداولة ((الشعر ديوان العرب)) تتجاوز في حقيقتها الاقتصار على أن الشعر يسجّل الحدث التاريخي العربي؛ إلى كون الشعر يسجّل الوعي العربي والمزاج العربي والثقافة العربية شعرا منظوما. ومن بين تلك القيم التي يسجّلها ويرسخها الشعر القيمة الثقافية للشكل الهندسي الرسمي للقصيدة العربية نفسها. وإن الحديث عن القصيدة العربية العمودية التقليدية إنما يستكمل صورته النهائية من خلال الحديث عن قصيدة التفعيلة، والعكس صحيح، أيضا. فكلّ بسط وتشريح لما هو أصل ((القصيدة العمودية)) إنما هو شرح حقيقي لما هو خارج على ذلك الأصل ((قصيدة التفعيلة)).

قصيدة المدينة

يمثّل جسد النص الشعري تجليا مهما من تجليات البنية الذهنية القارة. شأنه في ذلك شأن الهيئة التي يبدو بها الجسد الإنساني. ومثلما تكون هيئة الجسد الشعري تجليا لبنية فإنها أيضا قادرة على إنتاج خطابها الثقافي النابع من الشكل. أي من طريقة تجسيد النص ورسمه على وجه الورقة. وهذا يسير محايثا

للمضمون الدلالي الذي يطرحه النص مستعملا اللغة. ونحن هنا نعزل الخطاب المضموني الذي يحمله النص من خلال اللغة، ونركز درسنا على دلالات الجسد المادي المكتوب للنص. وهذا الفحص لجسد النص ينسجم وآلية إدراك الإنسان للوجود والموجودات، الذي لا تقتصر على حاسة دون غيرها. فالإنسان يدرك من خلال البصر والسمع واللمس...الخ. مثلما لا يقتصر إدراك المعنى على ما تحمله اللغة من دلالات ومعان في جملها وتراكيبها.

إنّ ما تعنينا مقاربته هنا هو جسد النص ((خارطته)) ففي طريقة تشكيله على صفحة الورقة إمكانية إنتاج خطاب ثقافي قائم بذاته، قد يكون منسجما مع خطاب المضمون، وقد يكون منفصلا عنه، وهذا يحدده انسجام الأديب مع ذاته وتمكنه من فنّه. ولكن كيفما كانت العلاقة بين جسد النص ومضمونه فإن الشكل/ الخارطة يبقى من خلال شكله المادي قادرا على إنتاج خطابه الخاص.

وهذه الحقيقة نجدها مجسّدة بوضوح في نمط قصيدة التفعيلة. فالقصيدة التقليدية كيفما كانت هي هندسية مقننة، وذات حدود ثابتة. لأنها قائمة على عنصر تكرار الصيغ وهذا العنصر هو سر هندستها وبالتالي فإن الشكل الهندسي المحدد يقع ضمن دائرة بحثنا في هذه الأسطر.

إنّ ما يعنينا التركيز عليه وإبرازه هو الشكل اللاهندسي واللاثابت واللامحدد سلفا؛ لقصيدة التفعيلة. فهو قائم على حرية حضور عدد التفاعيل في السطر الشعري الواحد. فسطر فيه تفعيلة وآخر يتألف من اثنتين وقد نجد سطرا آخر فيه ثلاث تفعيلات أو أكثر... . وهذا الشكل الحر في كتابة القصيدة والنابع من التحرر من نظام القصيدة التقليدية بأشطرها وأبياتها الهندسية؛ هو في الحقيقة مستجيب لمفهوم التحرر. ويذهب العالم الإنثروبولوجي البنيوي كلود لفي شتراوس إلى أن الخارج هو امتداد لما موجود في الذهن. أي أن نظام تشكيل أية ظاهرة خارجية هو تجلّ للمكون البنيوي القار في الذهن المُنتِج. والذي يعمل بشكل قسري وعفوي في آن واحد[57]. وعلى هذا يكون الخارج تجسيدا لطبيعة ذلك النظام الداخلي. ومن ثمّ يمكن تصوّر الإنتاج العفوي لقصيدة التفعيلة بهندستها الحرة على أنّه امتداد لمكون ذهني استقر لدى منتجها. وبذلك تكون العملية عبارة عن سلسلة ترابطات: هندسة النص / النظام / المكون البنيوي الذهني / مُنتِج (شاعر).

فالبنية الذهنية للمنتِج مسؤولة مسؤولية مباشرة عن كيفية القول. أي كيف قيل القول. وهذه العلاقة بين بنية الذهن والنص المُنتَج تنفتح على ممكنات عدّة، من بينها كيفية تشكيل جسد القول (النص). وشكل قصيدة التفعيلة بقدر ما هو استجابة طبيعية لمكون ذهني امتدت فيه قيم التحرر، لينتج شكلا شعريا جديدا على غير النحو المُعد والثابت من الشكل الهندسي المألوف للقصيدة التقليدية؛ فإنه ــ أي الشكل الجديد ــ في الوقت عينه إنما يعيد إنتاج خطاب التحرّر ويقدم مفهوم الحرية المتجسّدة في تشكّله الحر. فالشكل بقدر ما هو تجل للنسق الثقافي الذي أنتج النص، أي هو تجل لمضمون ذهني؛ فإنّه ــ أي الشكل ــ في الوقت عينه علامة دالة على مضمون يُنتَج من الشكل نفسه. وبهذا يكون الشكل ليس غلافا حافظا للمضمون الدلالي للنص، ويصح أن يكون مفتاحا مهما لفهم البنية الذهنية والنسق المُنْتِج له، لأنه تجل لتلك البنية.

فلو افترضنا أن القارئ العربي لن ينتبه إلى المعنى الدلالي للمضمون الذي تطرحه الأسطر الشعرية في قصيدة التفعيلة ــ ولا شأن لنا هنا بها الآن ــ فمما لاشك فيه أنه سيستحضر عنصر المقارنة بين هذا النص/الجسد الحر الذي لا ينتمي إلى نظام هندسي قَبْلي يحدد شكله الخارجي ونظامه، وبين الشكل الهندسي الصارم للقصيدة العمودية التقليدية بقافيتها الموحدة وبشطريها وتتابع أبياتها.

إنّ النتيجة التي سيخرج بها في هذه اللحظة أن بصره يرى مخططا جديدا مرسوما على وجه الورقة ويحمل معنى شعريا، فهو النص الرمز. وتحصل المقارنة بين هذا المشهد (النص/ الرمز) قصيدة التفعيلة، وبين مشهد القصيدة التقليدية بشكلها الهندسي المعهود. التي تمثّل أيقونة هندسية دالة على التقليدي والثابت والجماعي المعدّ سلفا. ومن خلال تكرار مشهد القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) أصبحت إيقونة، لكنها أيقونة جديدة فردية.

فالقارئ في الحالة الثانية يكتشف شكلا جديدا لحظة القراءة. وبالتالي فإن المقارنة من خلال التأويل بين الأيقونتين ستدرك أن الأيقونة الثانية تحمل خطاب الخصوصية وهي غير منتمية إلى أشكال قَبْلية، وأنها غيّرت مرجعيتها من الماضي/تقليد صيغ الجماعة إلى تجربة الآن/الفرادة. فهي تحمل خطاب الحرية، من خلال التشكيل الحر اللامعد سلفا المتجلي في جسد النص اللاهندسي.

إنّ قراءة القصيدة التقليدية العمودية ليست كقراءة قصيدة التفعيلة. فثمة فرق بين القراءتين. فقراءة القصيدة العمودية التقليدية تقع تحت تصنيف القراءات الشفوية (وكأنّ الأذن تقرأ لا العين) لنص مكتوب وفق المنظور الشفوي. في حين قصيدة التفعيلة قراءة كتابية (بصرية أداتها العين) لنص مكتوب وفق المنظور الكتابي. لذا الشكل الحر لقصيدة التفعيلة يمكن أن يؤثر في القارئ لأنه تجربة كتابية مفتوحة على خصوصية الذات الكاتبة، وفيها قدر من المفاجأة. فكل جملة هي تجربة جديدة وعلاقة حرة مع الوجود المُعبَّر عنه في تلك الجملة. لذا فكل جملة حرّة تحمل فرصة ممنوحة للقارئ بإمكانية فتح علاقة جديدة مع الوجود. في حين القصيدة العمودية المكتوبة عبارة عن شكل هندسي بسياج مغلق يتوقعه القارئ ويعرف نهاياته قبل أن يصلها.

إنّ السيمياء الكلية للنصوص المتمثلة بـ ((أجساد)) النصوص تحمل خطابا مهما لا يمكن تجاهله أو الاستهانة به بل يمكن تصوّر أهميته المضاعفة في ظل النوع الثقافي المعتمد كثيرا على آليات القراءة البصرية، التي تطورت لاحقا أي بعد حقبة الأربعينات ــ موضع البحث ــ لتصبح أشكالا متنوعة وتقنيات مختلفة في الرسم البصري للنص الشعري على وجه الورقة. منتجة من خلال ذلك فضاء دلاليا نابعا من التشكيل الممكن في علاقة السواد بالبياض.

وهذه الإمكانية الجديدة ما كان لها أن تكون متاحة للشعراء لولا ذلك الخرق الذي أُحدث في جدار الهندسة الصارمة للقصيدة التقليدية. المتجسدة في العدد الثابت من التفعيلات في الشطر الواحد إلى العدد الثابت من التفعيلات في البيت الواحد، إلى تكرار الأبيات التي تشكل النسق الهندسي، بكل جموده وحدوده الصارمة. إذ تبدو القصيدة من خلاله كتلة هندسية مغلقة بخطوط مستقيمة، أشبه ما تكون بقفص هندسي مغلق بتلك الخطوط. في حين نجد أن قصيدة التفعيلة طرية متحركة وذات نهايات مفتوحة على متعدد الممكن.

لقد حطّمت قصيدة التفعيلة شكل البيت الشِّعري التقليدي حين لم يعد هنالك بيت سكن من الشَّعَر بشكله الهندسي الواحد المكرر، كما كان في العصر الجاهلي، بل صارت بيوت المدينة المتنوعة والمختلفة الأشكال والألوان. وصارت قصيدة التفعيلة أشبه ما يكون بالمدينة نفسها. أي قائمة على التنوّع والاختلاف والتعدد، على الصعيد البصري وعلى الصعيد الفكري، أيضا. فالمدينة ليست شارعا واحدا، هي متعددة الشوارع. وهي ليست فكرا واحدا إنما تحتضن المتعدد من الأفكار والاتجاهات. والمدينة قائمة على الاختلاف والتنوع في كل شيء؛ من أشكال الشوارع (شوارع واسعة، شوارع ضيّقة، شوارع على هيئة جسور معلقة، شوارع على هيئة أنفاق...) إلى تنوّع البيوت (من حيث الهندسة والحجم وألوان الطلاء...). والمدينة متنوعة في بنايات مؤسساتها (بناية على هيئة عمارة شاهقة، يجاورها ملعب لكرة القدم، يقابلهما جامع أو

كنيسة...الخ). وهذا هو حال قصيدة التفعيلة، أيضا، فهي متنوعة. ففيها الشطر الشعري القصير جدا المؤلَّف من تفعيلة واحدة، وفيها الشطر الطويل المؤلف من أربع تفاعيل أو أكثر، مثلما فيها الشطر المتوسط الطول، وهكذا.

وهي ــ أي قصيدة التفعيلة ــ لا تلتزم بتدرج محدّد، فقد تجد الشطر الطويل إلى جانب الشطر القصير وقد تجد الشطر المتوسط الطول. فهي قصيدة ليست مركزية الشكل، ولا تحتكم إلى معيار هندسي سابق. إنها محاولة القصيدة لإنتاج شكلها الطبيعي والعفوي، والانتماء لذاتها والالتحام بمعطيات زمانها ومكانها.

واستكمالا لوصف المدينة لابد من الوقوف على سمة جوهرية ذات بعد خاص بالتأسيس الذهني لإنسان المدينة. فالإنسان في المدينة يجد نفسه على الدوام محاطا بحدود ونهايات لكل شيء وفي كل جزء مكوِّن للمدينة. فعلى الرغم من أن المدينة تحتضن المتنوّع والمتعدد فإنها دائما توحي بالمغلق المادي فالغرفة لها حدود، والبيت له حدود، والمصنع له حدود، والشارع له حدود ...الخ. وهذا الغلق المادي المتكرر في كل شيء يزرع في النفس إحساسا بالضجر من المحدّد والمغلق. وهنا تتدخل عفوية الحياة في أن توجّه الذات لأن تُنْتِج مضاداتها المقاومة للمغلق، فيكون ((الإنزيم)) المناسب هو اختيار المفتوح. وهذا التأسيس الذهني يفرض حضوره من خلال المخيّلة. والشعر أهم منتج متخيَّل لذا يتجلى من خلال الشعر كل ممكنات المفتوح وأول تلك الممكنات الشكل الحر للقصيدة.

وهنا تكون صور المنوّع والمتعدد من الأشكال والتجسيدات في المدينة، عبارة عن تجليات ونماذج ((لقطات)) للممكن المتنوّع، الذي يمكن أن تستوحيه المخيّلة المنفتحة عليه، وتعيد إنتاجه في اللاشعور. فيتجسّد هذا في أبيات القصيدة، من حيث تنوع الأشكال والمضامين...الخ. فقصيدة التفعيلة المُلْغِية للأشكال الهندسية المغلقة هي قصيدة اقتضاء حياتي تستدعيها طبيعة حياة المدينة، حين يكون الإنسان الذي يحيا فيها منسجما مع معطيات زمانه ومكانه.

لنجد في صورة القصيدة الحرة تجسيدا لمفهوم الحرية من خلال الرسالة التي يبعثها جسد النص. فالقصيدة تحرر شكلها من التقليدي المنسوخ والمزيّف. وهو يستحق وصف المزيّف لأنه المفروض واللاطبيعي. والقصيدة الحرة في الوقت الذي تحرّر ذاتها وتعبر عن هذا التحرر فهي في الحقيقة تسعى لأِن تحرر وعي المتلقي. لأنّها تقدم الفرضية والتطبيق، بإمكانية أن نرسم لوحة مشاعرنا وفهمنا للوجود خارج صيغ الأشكال الهندسية الرسمية المُعدّة لنا سلفا.

فَفُكّ عقال القصيدة وأُطلقت حرّة الشكل والتحقّق. وصار جسد القصيدة قابلا لأِن يحمل مضمونا ما، بعد أن كان هذا الاحتمال مُلغى في القصيدة التقليدية. فصارت قصيدة التفعيلة ذاتا/ إنسانا، يخلع رداء أجداده ليرتدي ما يناسبه من رداء، يفي بمتطلبات عصره ومقتضيات حياته ويرضي ذوقه الخاص ويطمئن روحه إلى أنه يحيا الآن وهنا، ويمارس ما ينبغي عليه أن يمارس. وأن يسعى لأن يكتشف ذاته، مثلما تسعى قصيدة التفعيلة إلى اكتشاف ذاتها والتعبير عن ذاتها من خلال شكلها الخاص بها، الذي تكتشفه هي. ولم يعد مطلوبا منها أن تكون صيغيّة لتساعد على الحفظ والتذكّر مثلما كانت في الأزمنة الشفوية، لأنها تعيش في زمن الكتابة. ولم يعد مطلوبا منها أن تصنع خطاب المركزية وأن تكرسه في زمن التحرر، ولم يعد مطلوبا منها أن تُلغي خصوصية الجسد الخاص في زمن الصورة.

لقد طُرحت أمام الشعراء إمكانية جديدة للتعبير من خلال جسد النص. بأن أصبح جسد النص حرّا في التعبير عن ذاته كأية ظاهرة طبيعية في الحياة. كأشكال الجبال وتموّجات رمال الصحاري وأشكال الأنهار

الطبيعية. أي أن القصيدة بقدر ما أصبحت ذاتا مستقلّة، فإنها أصبحت من حيث علاقتها بالشاعر المنتِج أكثر التصاقا بتموّجات ذاته الفردية المعاصرة، وأصبحت أكثر التصاقا بذات المتلقي المعاصر، الذي يجد القصيدة معبّرة عن ذاته بصدق لأنهّا معبّرة عن ذاتها بصدق وعفوية. وسر الصدق والعفوية يأتي من كون القصيدة تنتمي إلى الآن وهنا وتنسجم مع مقتضيات عصرها.

قطاف النتائج الكلية

كان النظام الهندسي للقصيدة العربية العمودية التقليدية بتكرار صيغه من شطر وبيت وقافية؛ عظيما في حينه. لأنه كان نتاجا عفويا وطبيعيا لبنية ذهنية ثقافية. وكان شكله وبناؤه مقتضى وضرورة من ضرورات القول الشعري المؤسس على وعي شفوي وفي ظل واقع شفوي صحراوي وحدته الاجتماعية قبيلة، التي هي في حاجة دائمة إلى الصيغ تداوليا وثقافيا.

وحين وصلت الحياة من خلال الحراك الحضاري عبر العصور إلى واقع كتابي مغاير تماما للواقع الشفوي ومقتضياته. صار وجود القصيدة العربية بهندستها التقليدية التي أُنتِجت في ظل واقع مغاير للواقع المعاصر الحديث، يناقض منطق مطلق الحياة التي تتحرك بانسجام طبيعي غير مصطنع. فصار الجمال الفني الذي نتلقاه من القصيدة التقليدية ضئيل القيمة في مقاييس الربح والخسارة. فضرر القصيدة التقليدية أكبر من فائدة الفضاء الجمالي الذي تقدمه للمتلقي المعاصر. لأنها ظلّت من خلال شكلها وبنائها الصيغي الشفوي تُنتج منطقا مغايرا لمنطق الآن. وهي بهذا تلغي زمانا كما تلغي مكانا. وأصبحت رافدا من روافد الازدواج الثقافي المستشري في حياتنا الثقافية. فصرنا نعيش في زمان ومكان معيّنين، في حين نستخدم في تفكيرنا أدوات مكان وزمان آخرين مُفترَضيْن. فثمّة تقنيات تنشأ بعلاقات طبيعية مع البيئة ثم تنتقل إلى طور الثقافة فتصبح جزءا من المنظومة. وهي في لحظة نشوئها التاريخي كانت طبيعية ومهمّة. ولكن المشكلة تبرز حين تستجد ظروف وبيئات ونوع ثقافي جديد... ومع كل هذا تبقى تلك التقنيات مفروضة على المجتمع. فتعيق الحركة التطورية، وتعمل على منع الانسجام الطبيعي بين الإنسان وبيئته ومستجدات تلك البيئة، التي تقتضي تقنيات ووسائل تناسب المُتغيّر والمُستجد.

لقد كسرت قصيدة التفعيلة الحديثة صيغتين مهمتين في القصيدة التقليدية: الأولى صيغة الشطر وما لحق بها من صيغة البيت. والثانية الصيغة الهندسية لشكل القصيدة. وهذا يعني أنّ قصيدة التفعيلة قد خطت خطوات غاية في الأهمية على مستوى كسر الصيغ (القوالب التي هي لها دلالة ثقافية وليست تقنية فقط، فهي ترسيخ للمغلق والنهائي والقَبْلي والمزيّف)؛ مُبقية مساحة ممكنة لكسر آخر قلاع الصيغة الصوتية ونعني بها صيغة التفعيلة نفسها. وهذا ما حققته قصيدة النثر التي سحقت آخر قلاع الصيغ الصوتية الشفوية، محيلة على عالم تَشَكُّل القصيدة البصري الحر والفردي.

وحين يتحقق الانسجام بين ذات الشاعر الحديث والزمان والمكان، ستنتهي الذات إلى اختيار نوع من النوعين: قصيدة الشطرين أو قصيدة التفعيلة. والأمر الطبيعي أن تختار الذات قصيدة التفعيلة، لا بوصفها نهاية منجز التحرر والتعبير عن الانسجام الخالص، بل بوصفها مقدمة لما هو أكثر تحررا وانسجاما كقصيدة النثر، على سبيل المثال. إذن ما الذي يمنع من ذلك الانسجام ؟؟.

إنّ الذي يمنع الانسجام، هو نسق الازدواج الثقافي المستشري والمتمثل بعلاقة الداخل/ الخارج، الذاتي/ الجماعي، الكتابي/الشفوي. فمتى ما أصغت الذات إلى فرديتها ووعت ذاتها الداخلية الشعورية وآمنت بها، واحترمت تجربتها في الزمان والمكان وحسمت أمر الثنائيات التي تحكمها، عند ذاك فقط نستطيع تصوّر

انعتاق ذائقة الإنسان. فإن حصل الانسجام الحر والطبيعي والعفوي بين الذات والمكان والزمان وكان انسجاما عميقا، فلاشك في أن الخيار سيكون قصيدة التفعيلة ((قصيدة المدينة)). لأن الذات تحيا في المدينة بكل نسقها المادي والثقافي والقيمي. وهذا في الحقيقة ليس خيارا بقدر ما هو إصغاء عفوي للبنية الذهنية المتشكّلة على وفق النسق المنسجم مع الذات.

والاحتمال الثاني أنّ اختيار الذات سيكون القصيدة التقليدية ذات الشطرين. والذات هنا تعبّر عن حالة فصام وجودي، وهو تعبير عن إصغاء عفوي للبنية الذهنية المتشكّلة وفق نسق الانفصام السائد. لأن الذات في هذه الحالة أشبه ما تكون بالمُختطَف الذي لا يدري أنّه مختطف.

فأن يعيش الإنسان في واقع معيّن/كتابي مستخدما أدوات ملائمة لواقع آخر مغاير تمام المغايرة/شفاهي، هو في الحقيقة يتخلى عن زمانه ومكانه وينسلخ عنهما، فيكون خياره القصيدة التقليدية ذات الشطرين، بقافيتها ووزنها الذين أنتجتهما طبيعة البنية الذهنية الشفوية في ظل واقع وحدة القبيلة ومركزيتها وانغلاقها وصحرائها. في حين هو يحيا حياة المدينة بثقافتها الكتابية وواقعها المادي، وبوجود الدول المدنية وقوانين الأمم المتحدة وصناديق الاقتراع والشركات العابرة للقارات...الخ.

أما الاحتمال الثالث فهو الركون إلى الازدواج منهجا حياتيا. بأن تزاوج الذات بين الانتماء إلى زمانها ومكانها، وبين الانتماء إلى زمان وكان آخرين. وهنا سيسير ما تنجزه الذات في خطين. فعلى مستوى الشعر ــ وهو ما يعنينا هنا ــ سيكون نظام القصيدة المُختار: تارة نظام قصيدة التفعيلة، وتارة أخرى نظام القصيدة التقليدية ذات الشطرين.

وبهذا تكون قد تجلت لدينا ثلاثة خطوط من الانتماء إلى ثلاث بنى ذهنية : ذهنية انتماء، ذهنية انفصام، ذهنية ازدواج. ويترتب المنجز على وفق كل انتماء من الانتماءات. فذهنية الانتماء تنتج وتتذوق نتاجا منتميا ومنسجما مع معطيات الزمان والمكان. وذهنية الانفصام تنتج وتتذوق نتاجا منفصما عن معطيات الزمان والمكان المعاش. وذهنية الازدواج تنتج وتتذوق نتاجا مزاوِجا بين الانسجام مع معطيات الزمان والمكان تارة، وتنتج وتتذوق نتاجا منفصما عن معطيات الزمان والمكان تارة أخرى.

هوامش البحث

---

(1) المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2000م :197 .

(2) ينظر: الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت384هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965م: 15. و ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف: أبي الحسن بن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م:1 : 121 .

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجه، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981م: 250 .

(4) الانتروبولوجيا البنيوية،كلود ليفي ــ ستروس، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م: 40 .

(5) ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1: 142 .

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 250 .
(7) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي :141 .
(8) موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة بيروت،ط1، 1992م: 106 .
(9) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1: 174 .
(10) رسم الدكتور محمد الماكري تلك الحركة رسما بيانيا على هيئة نصف دائرة تتطابق فيها حركة النهار من جهة وحركة البيت الشعري صورة ونطقا من جهة أخرى، ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: 140 ــ141 .
(11) ينظر: مفهوم العقل مقالة في المفارقات، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط2، 1997م:17، 96 .
(12) طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام الجمحي (ت231هـ)، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، د.ت: 1 :39 ــ41 .
(13) ينظر: نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337 هـ)تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، مصر، الطبعة الأولى، د.ت: 217، و ينظر: الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (384هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م: 129 .
(14) ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1: 360 ــ 361 .
(15) لسان العرب، ابن منظور الأنصاري الإفريقي (711هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، ط1، 2002م: مادة: ضمن .
(16) ينظر: القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 1994م: 11.
(17) لسان العرب: مادة: عرض .
(18) المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: 205 .
(19) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، 1955م: 124 ــ 25 .
(20) ينظر: الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة:حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة 182، الكويت: 45.
(21) المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: 197 .
(22) نفسه: 191 ــ 192 .
(23) الشفاهية والكتابية: 107 .
(24) المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات: 205 .
(25) ينظر: الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1 ، 2003م: 152ــ 153 .
(26) لسان العرب: مادة: شعر .
(27) ينظر: نفسه: مادة: شعر .
(28) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986م: 143 .
(29) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1: 3 .

(30) التصدير: ((هو أن يُرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة))، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 2: 3 .

(31) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 2 :71 ــ72 .

(32) البنيوية، جان ماري أوزياس وآخرون، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1972م.: 230.

(33) الشفاهية والكتابية: 104 .

(34) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1: 241 ــ 242 .

(35) ينظر: البنيوية: 229 ــ 238.

(36) كتاب القوافي، تأليف :أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت215هـ)، عني بتحقيقه: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970م: 65.

(37) نفسه: 21 .

(38) لسان العرب: مادة : قفا .

(39) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1: 154 .

(40) نفسه: 1: 174 .

(41) كتاب القوافي: 53 . وتظليل كلمة ((فساد)) تقتضيه إجراءات البحث، وهو ليس في أصل النص.

(42) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 131 ــ 132 .

(43) لسان العرب: مادة : سند .

(44) معجم مصطلحات العروض والقوافي: 54 .

(45) ينظر: كتاب القوافي: 68 .

(46) لسان العرب: مادة :حرد .

(47) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 213 .

(48) كتاب القوافي: 41 .

(49) ينظر: نفسه: 63 .

(50) نفسه: 58 .

(51) نفسه: 56 ــ 57 .

(52) نفسه: 56 .

(53) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 264 .

(54) ينظر: نفسه: 264 .

(55) ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: 155 .

(56) ينظر: نفسه: 152 .

(57) ينظر: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م: 32 ،35، 36 ، وينظر تعريف المترجم بمفهوم البنية : 289 ــ290 من الكتاب نفسه .

مصادر البحث

- الانتروبولوجيا البنيوية،كلود ليفي ــ ستروس، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

- البنيوية، جان ماري أوزياس وآخرون، ترجمة ميخائيل إبراهيم مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1972م.
-الشعرية والثقافة ــ مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1 ، 2003م.
- الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة:حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة 182، الكويت.
-الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1.
- طبقات فحول الشعراء ،محمد بن سلام الجمحي (ت231هـ)، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، د.ت.
-عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985م
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف: أبي الحسن بن رشيق القيرواني (ت 456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م.
-القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط1، 1994م.
- كتاب القوافي، تأليف :أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت215هـ)، عني بتحقيقه: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970م.
-لسان العرب، ابن منظور الأنصاري الإفريقي (711هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، ط1.
- المجتمع العربي في القرن العشرين بحث في تغير الأحوال والعلاقات، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2000م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى، 1955م.
-معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1986م.
-مفهوم العقل مقالة في المفارقات، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، ط2، 1997م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق : محمد الحبيب بلخوجه، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1981م.
- موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة بيروت،ط1، 1992م
-الموشح، لأبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (384هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م.
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337 هـ)تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، مصر، الطبعة الأولى، د.ت.