مكتبتنا العربية

قراءة النص / قراءة العالم

دراسة في البنية

• د. كمال ابو ديب

تهدف هذه الدراسة الى تحقيق غرضين قد يبدوان للوهلة الاولى متباينين، لكنهما في الواقع مرتبطان جذرياً: الأول مباشر وتخصصي وصريح، وهو دراسة ظواهر ايقاعية في بنية نص شعري قصير؛ والثاني ابعد منه واكثر شمولية، وضمني، وهو تطوير نموذجاً تحليلي لدراسة مفهوم النظام والبنية بصورة عامة. اي انني اتخذ من تحليل النص الشعري نموذجاً لتحليل اي نظام متشكل في الوجود: اجتماعياً، او ثقافياً، او سياسياً، او اقتصادياً. لنحين نصبح قادرين على دراسة البنية على مستوى اول وننمي المناهج التحليلية التي تسمح لنا باكتناهها، ولهم مكوناتها، وادراك شبكة العلاقات التي تنشأ ضمنها، والأفصاح عن آلية التشكل التي تولدها ثم بابراز النظام الكلي الذي يتمثل فيها، فاننا نصبح اكثر قدرة على تناول البنية على جميع المستويات الاخرى بنقل عملية التحليل من صعيد الى صعيد، وبادخال ما يبدو ضرورياً من تعديل وتحوير وتطوير على هذه العملية. ولقد أسهم في هذا النمط من التحليل واظهر طاقاته الضخمة باحثون في ميادين المعرفة المختلفة، فقام كلودليفي ـ شتراوس مستعيناً بنموذج التحليل في اللسانيات المعاصرة عند تروبتزكوزي وفردينان دوسوسير ورومان ياكوبسن بشكل خاص، بتطوير منهج جديد في دراسة الانثروبولوجيا؛ وقام البنيويون الفرنسيون (تودوروف وجينيت وبارت مثلاً) بتطوير منهج جديد في دراسة الادب، والنص الروائي بشكل خاص؛ كما حاولت شخصياً تطوير منهج بنيوي للتعامل مع النص الشعري (الجاهلي والحديث خصوصاً)، والظواهر الثقافية المتباينة (الشكل، اللطة، الأسطورة، الأيقاع الخ...)

النص الذي اخترته للدراسة نص قصير لأدونيس بعنوان «الجرس»، (الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول ص ٣٦٣)؛ وسأثبت النص اولا، لافتاً النظر الى عنوانه ـ الذي سأعود اليه لابراز أهميته اثناء التحليل وأود ان أؤكد منذ الآن أن غرضي ليس تقديم دراسة بنيوية كاملة للنص، بل التركيز على سمات محددة في بنيته الايقاعية.

مكتبتنا العربية

■ الجرس

«والنخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء.
انه مقبل، انه مثلنا.
غير أن السماء
رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كي تدلّي
وجهه فوقنا جرساً أخضرا»

يتشكل ايقاع النص من عدد من المستويات الصوتية والوزنية، والتركيبية، وتلك التي تنبع من نماذج النبر (Stress) على الالفاظ المفردة، وعلى الوحدات الايقاعية، من جهة، ثم على مواقع مرتبطة بالدلالة، من جهة اخرى. ومن هذه المستويات سأختار المستوى النابع من تركيب النص الوزني، مع تقديم اشارة واحدة الى النبر في موقع معين من النص. ذلك ان ما اسعى الى تحقيقه من اغراض يمكن ان يتجز بالاقتصار على هذه الجوانب من البنية الأيقاعية.

ويتسب النص عروضياً الى البحر المسمى «المتدارك»، وهو يتألف من وحدة أساسية هي (فاعلن) مكررة عدداً من المرات (غير محدد سلفاً في الشعر الحديث؛ ومحدد، في البيت الكامل، بثماني مرات، اربع في كل شطر في الشعر القديم).

وفي هذا النص تتكرر الوحدة عدداً من المرات في كل بيت غير مقيدة بقاعدة مسبقة، ومحكومة بضوابط التكوين الداخلي للنص والتجربة التي يفيض منها فقط.

ويبدأ النص بهذه الوحدة وينتهي بها، كما أنها تطغى عليه طغياناً شبه كلي؛ فالبيت الاول يتألف من تكرار (فاعلن) مرتين والثاني من تكرارها ثلاث مرات، والثالث من تكرارها اربع مرات، في حركة تنامية بانتظام (٢، ٣، ٤) تشكل الشريحة الاولى (او المقطع الاول) من النص. ثم تبدأ الشريحة الثانية بتكرار (فاعلن) ايضاً مرتين في البيت الأول، واربع مرات في الثاني، ومرتين في الثالث، مع ورود (فا) اضافية فيه ثم اربع مرات في البيت الرابع. اي ان الشريحة الثانية تفقد الانتظام الذي ساد الشريحة الاولى على مستوى تنامي الوحدات في الابيات والتركيب الفعلي لبيت منها. بيد أن ما قلته قبل قليل عن ورود (فاعلن) في ابيات الشريحة الثانية يحتاج الى تعديل. فالواقع ان (فاعلن) لا ترد في جميع المواضع، بل ترد في مواقع معينة بسمة وحدة ايقاعية مختلفة عنها تتميز بتوالي ثلاث حركات فيها هي (فَعِلنْ). ويحدث ذلك بعد البيت الاول من الشريحة الثانية مباشرة وفي كل بيت بعده، اي ان النص الكلي، في النهاية يتشكل من وحدتين: (فاعلن) و (فَعِلنْ).

تتألف بنية النص ايقاعياً اذن، من مكونين جذريين يشكلان حركتين متقابلتين: هما الانتظام والتغير، او الثبات والتحول، او التجانس واللاتجانس. ويكشف رصد التكوين الايقاعي للنص أن البنية تتشكل من توالي الوحدة (ـ ٥ ـ ٥ فاعلن)[1] بثقلها وهدوئها التأملي خالقةً لنسيج متجانس من نقطة البدء الى نقطة النهاية، ومن قطع توالياها في مفاصل معينة بظهور الوحدة (ـ ـ ـ ٥) بحركاتها المتوالية الثلاث، أي بتسارعها وحركيتها. وترد الوحدة الاولى (١٩) مرة أما الثانية فانها ترد ثلاث مرات فقط. كذلك تقع (فا) اضافية بعد (فاعلن) في موضع واحد من النص، هو البيت «وَدَنَتْ كي تُدلّي» = (ـ ـ ـ ٥ فعلن / ـ ٥ ـ ٥ فاعلن / ـ ٥ فا)[2]

ومن اجل تفسير العلاقة بين الانتظام واللا انتظام بين طغيان (فاعلن) وظهور (فَعِلنْ)، بين الثبات والحركة، بين التجانس وخلخلة التجانس، نعود الى مستوى التشكيل الدلالي ـ الرؤيوي للنص، الى نموه النفسي ـ الصوري، والى نظام التركيب الذي يقوم عليه متمثلاً في نمط الجمل التي يتشكل منها.

ونلاحظ مباشرة ان النص يفتتح بجملة اسمية تنضوي بعد الاسم فيها جملة فعلية (النخيل انحنى)، اي ان تكوينه الأساسي يحتضن بذرة الحركة داخل غلاف او قالب من السكون؛ ذلك ان التسمية بكل اشكالها علامة تحدث في إطار من الثبات؛ وهي تخلو من الحدث والزمنية؛ فالجملة الاولى «النخيل انحنى» تؤسس الثبات متضمناً لحركة انسيابية هي الانحناء. وفي البيت

مكتبتنا العربية

الثاني يتكرر هذا التركيب نفسه، اي ان الثبات يتعمق، او ان نمو الحركة في النص يمتنع الا بشكلها الاساسي، اي منضويةً ضمن الثبات:

«والنهار انحنى والمساء».

بل إن الحركة هنا تصبح محاصرة بين ثباتين، او بين ذاتين تجسدان الثبات.

وفي البيت الثالث يظل النمط الطاغي هو الجملة الاسمية، مقدمةً هذه المرة بـ «إنّ»:

«إنه مقبلٌ، إنه مثلنا».

ويتعمق حس الثبات لأن كلا المبتدأ والخبر هنا اسميان، وبسبب تكرار «انه». بيد أن ثمة حركية متضمنة في «مقبل» ـ اسم الفاعل الذي يشتق من «أقبل» وهو فعل حركي، لكن «إنه مثلنا» رغم ذلك، تزيد درجة الثبات في النص عن طريق طغيان الاسمية ودلالات الألفاظ معاً.

ويستمر النسق نفسه مؤلفاً من تكرار الجملة الأسمية في البيت الرابع: «ان السماء»؛ لكن شيئاً هاماً يحدث في البيت هو دخول «غير» التي تشير الى احتمال حدوث تغير من نمط ما في حركة الابيات ـ النص، وخروج على النمط الطاغي حتى الآن. وبالفعل فان هذا الخروج والتغير يجيئان بسرعة في بداية البيت التالي، الذي لا يبدأ هذه المرة بأسم، ولا يشكل جملة اسمية، بل يبدأ بفعل: «رَفَعْتْ» كاسراً نسق القصيدة السائد حتى هذه اللحظة ومظهراً دلالة «غير» تماماً: اي محولاً احتمال حدوث حركة انكسارية خروجية في النص الى تحقق لهذا الاحتمال وحدوث فعلي لهذه الحركة الأنكسارية الخروجية.

وتنقلب الجملة، وتركيب الابيات، وعلاقات النص الداخلية، من «اسم + فعل» او «اسم + اسم» في كل بيت، الى اسم يشكل بيتاً مستقلاً ثم «فعل + مفعول به» في بيت مستقل. والفعل بطبيعته تجسيد للحركة وللزمنية. اي ان الفعل «رَفَعْتْ» يكسر اللازمنية والثبات السائدين حتى الآن، ويدخل عملية تغير تتجلى في كونه فعلاً متعدياً يتطلب مفعولاً به، ويفرض بذلك نمطا جديداً من التركيب والمكونات اللغوية على النص. وسأمثل لهذا التغير تركيبياً ومرتبياً كما يلي:

الحركة (A) = اسم + خبر ـ فعل ـ اسم

مفصل الانكسار والتغير (B) = فعل + لواحق + مفعول به + صفة

اي ان فاعلية السماء في هذا المفصل هي ادخال تغير جذري على القصيدة كلها يتمثل في نسف نمط الجملة السائدة وإدخال نمط جديد مغاير تماماً. وتتجسد هذه الفاعلية الحادة في أن تأثير السماء يتخذ صيغة الفعل المتعدي، ثم في كونه يستمر في البيت التالي، على العكس من النمط السابق الذي كانت كل ذات فيه تتشكل في بيت مستقل، او في جملة تستقل ببيت كامل، وكان الفعل فيه لازماً:

«النخيل انحنى
والنهار انحنى والمساء ـ
انه مقبل، انه مثلنا»

كما تتجسد في أن اتخاذ تأثير السماء صيغة الفعل المتعدي في مقابل الفعل اللازم في الجمل السابقة يؤدي الى حدوث تداخل تركيبي في النص ووصول تأثير ذات معينة، عبر فعلها، الى بيت ثان وإحداث تغييرات جذرية فيه. وكل ذلك واضح في البيت:

«وَدَنَتْ كي تُدَلي»

وفي تكاثر الافعال وتواليها: «رَفَعَتْ، دَنَتْ، تُدَلّي» كذلك تتغير طبيعة الحركة من الانسيابي (انحنى) والفعل اللازم، الى درجة اعلى من العنف والفعل المتعدي: «كي تدلّي» فالتدلي لا يكون الا اسقاطاً من مكان عال باتجاه مكان واطيء، اي انه حركة خفض وانزال لكن التغير الأكثر جوهرية هو تغير اتجاه الفعل من «انحنى» الى نقيضه «رَفَعَتْ» ففيها «ينحني» النخيل والنهار والماء فان السماء «ترفع» سقفها. وفي البيت الاخير يعود النسق الأساسي ليبرز، اذ يبدأ بالأسم ويكون عبارة منضوية خاضعة لفاعلية السماء في البيت السابق. وقبل نهاية البيت تبرز فاعلية السماء الحقيقة، وهي تغير (هو) عن طبيعته المتمثلة في (وجهه)

مكتبتنا العربية

وتحويله الى شيء جديد «جرس».

ومن جميع التغييرات التي ولدتها جملة السماء يظهر جلياً أن الحركية والتغير والتحول تأتي منضوية ضمن الجملة الاسمية:

«غير أن السماء رفعت.... ودنت كي تُدلّي وجهه.....»

وهكذا تتبع صورة كلية للنظام التركيبي في النص تتكشل من بروز الجملة الأسمية وتكوينها لجسد النص محتويةً داخلها على الفعل، على امكانية الحركة وإحداث التغير، ويمكن الأفصاح عن هذه الصورة تخطيطياً برسم مربع يمثل جسد النص يتألف من الجملة الأسمية من أوله الى آخره وضمنه تنضوي تحركات تولدها الجملة الفعلية المنضوية:

الابيض = ثبات الجملة الاسمية وسكونيتها.
الخط المتعرج = حركية الفعل والتغير.

وبهذا المعنى، فان الجملة الاسمية «النخيل انحنى» ومثيلاتها تصبح عالماً اصغر (Microcosm) يجسد في تركيبه صورة العالم الاكبر (النص) (Macrocosm).

وتتجسد الحركية الداخلية التي تحدث ضمن بنية من الثبات المحيط على صعيد البنية الايقاعية، فنحن نستطيع الآن ان نربط بين طغيان (فاعلن) في جميع مواقع الثبات واللافاعلية وبين ظهور (فعلن) بحركيّتها وسرعتها في الاماكن الثلاثة من الحركة والفاعلية والتعدي التي تؤدي جميعا الى التغير.

وهكذا نرى ان الكلمة التي تحمل دلالة التغيير والتعدي، وهي الفعل «رفعت» ثم «دنت» هي بالضبط الموقع الذي يمثل حدوث (فعلن) بدلا من (فاعلن). فالفعلان «رفعت» و «دنت» لهما التركيب الوزني (ـــ ٥ فعلن).

أما الموضع الثالث الذي ترد فيه (فعلن) فانه مفصل التغير لهوية «وجهه»، اذ ان الوجه كما قلت يرفع (جرساً)؛ والجرس بهذه الصيغة محرق فعل التغير الجوهري في النص، بل انه مركز النص ومنتهى مسار فاعلية الحركة؛ وكلمة «جرس» هي عنوان القصيدة. ولذلك فان كلمة (جرس) هي بالضبط المكان الذي تحدث فيه (فعلن) بدلا من (فاعلن): (جرساً= ـــ ٥ فعلن) والجرس مصدر حركة ورنين. ومن الدال جداً ان (فاعلن) تعود بعد «جرساً» تماما، متمثلة في وصف «الجرس» بأنه «اخضر» فالصفة هي سمة، والسمة ثبات، بمعنى ان الأخضرار في الجرس سمة فيه، لاتجسيد لحركيّته او جرسيته او رنينه.

أما التغير الآخر في النص، وهو تغير جزئي يرد مرة واحدة، فانه ورود (فا) وحدها بعد (فاعلن) في البيت الخامس، دون أن تتطور لتشكل وحدة جديدة (فاعلن) مكتملة. وورودها هنا يمنح الايقاع سمة ثقيلة، من جهة، ونغمة منخفضة من جهة اخرى، بدلا من الايقاع الصاعد في الابيات الاخرى (السماء ـ اخضرا ممطرا). وهذه السمة الايقاعية تجسيد باهر لطبيعة الصورة واتجاه الحركة في النص.

فالفعل «تُدلي» كما قلت سابقاً، حركة انزال وخفض. وهو امتداد طويل اكثر من الانحناء. ثم ان فيه فاعلية اضافية للسماء (مصدر الفاعلية الكلية في النص). وكل هذه الخصائص تتجسد في تطوير الأيقاع من (فاعلن فاعلن) الى فعلن فاعلن فا). وحين ندرس نظام النبر في الابيات، بالطريقة التي وصفتها في مكان آخر[٣]، نرى أن النبر في جميع الكلمات الأخيرة في النص نبر على المقطع الاول من التفعيلة (فاعلن)، اي انه يأتي كما يلي: «ـ ٥ ـ ٥) (ممطراً، أخضراً، انحنى). اما في «ودنت كي تدلي» فهناك نبران قويان في التفعيلة الاخيرة (ـ ٥[٨] ـ ٥ ـ ٥)، اي اننا امام ثقل ايقاعي وحركة ارتفاع وانخفاض حادة، وكل ذلك يتجسد على صعيد المعنى والصورة نفسهما في البيت الخامس المختلف عن بقية الابيات تركيبياً، ودلالياً، وايقاعياً كما آمل أن اكون قد أظهرت الآن. ثم انه يتجلى في ان حركة القافية الطاغية، في النص كله، باستثناء هذا البيت، هي حركة مد صوتي باتجاه الاعلى (سماء، ممطراً، انحنى) اما في البيت «كي تدلّي» فانها حركة خفض تتمثل في المد الصوتي باتجاه الاسفل: (الياء) وتشديد الكسر على اللام الواقعة قبلها.

مكتبتنا العربية

تبقى نقطة أخيرة في النص يتشابك فيها البعد الايقاعي ببعد آخر نابع من التركيب الصوتي (التقفية) والدلالة. لقد اعتدنا على اعتبار القافية ظاهرة صوتية عرضية، ولم نفكر ابداً بانها ذات بعد دلالي، اي انها جزء من التكوين الدلالي للنص الشعري. لكنني حاولت في اكثر من مكان أن أظهر أن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة، بل انها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة ـ فالكلمات المتقافية لا ترتبط صوتياً فقط، بل ترتبط غالباً على صعيد دلالي. وفي النص الحاضر يظهر ذلك بجلاء حين نحلل الكلمات المتقافية التالية:

«النخيل انحنى (A)

والنهار انحنى والمساء (B)

انه مقبل، انه مثلنا (A)

غير ان السماء (B)»

إن «انحنى» و «مثلنا» متطابقتان لا من حيث الروي فقط (نا) بل من حيث الصيغة الوزنية، فكلتاهما على وزن (فاعلن). ثم ان الانحناء «يرتبط بـ» مثلنا «لان الأنحناء اقتراب من شيء و «مثلنا» شبه بشيء»، اي اقتراب منه.

كذلك تتشابه السماء والمساء صوتياً (جناس) ومن حيث الاتساع وارتباط المساء بالسماء. وحين تتغير القافية، فان التغير يتم في سياق التغير الجذري في بنية النص كله، فتأتي قافية جديدة تماما «رفعت فوقه سقفها الممطرا» وتتقافى «الممطرا» و «اخضرا» لا صوتيا فقط، بل دلالياً فالمطر هو مولد الاخضرار وهو يأتي اولا ثم يأتي الاخضرار. وهكذا الحال في النص: فالممطر تأتي اولا ثم يأتي الجرس الاخضر تالياً لها وكأن وجوده نابع من وجود «الممطر» ونتيجة له. وكما ان لظهور القافية دلالته فان لاختفائها دلالته ـ ان ابيات النص تتقافى هكذا: ـ

A

B

A

B

C

D

C

ويلاحظ ان هناك كلمة نهائية واحدة لا تتكرر اي أنها لا تشكل قافية اولا تتقافى مع اية كلمة اخرى في النص، هي الكلمة المرموز اليها بـ (D) وليس هذا التفرد عرضياً، بل انه جزء جوهري من حركة النص ونموها وتشكل بنيته الكلية. فحين نحدد موقع (D) المتفردة هذه نرى بجلاء أنها هي الفعل (تُدلّي) وهي ذروة الفاعلية والتعدي، والحركية في النص، وهو هو المكان الذي تفرد ايقاعياً بورود (فا) إضافية فيه وورود نبرين ثقيلين عليه في آن واحد، اي ان «كي تُدلي» تصبح متفردة على كل صعيد: المعنى، والصورة، والوزن، والايقاع ونظام التقفية في آن واحد. وسأضيف الآن زاوية تفرد أخرى لها: فهي الفعل الوحيد المضارع، وهي ايضا الصيغة التركيبية الوحيدة في النص التي ترد فيها (كي) وتشكل جملة منضوية من هذا النمط. وكل الجمل الأخرى في النص بسيطة: «مبتدأ + خبر» او فعل + فاعل + مفعول به» باستثناء هذه الجملة المتفردة في هذا البيت العجيب، فهي مسبوقة بـ «كي» والفعل ليها ينصب اسمين: «تُدلّي وجهه جرساً».

ان مثل هذه الدراسة للنص الشعري، بما فيها من تطوير لأدوات ومفاهيم تحليلية جديدة، تسمح لنا بطرح اسئلة جوهرية في دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية كلها بقصد تنمية مناهج تحليلية ذات كفاءة عالية لتناولها، فنحن الآن امام أسئلة من نمط: ما هي مكونات نظام مدرك ما؟ وما هي العلاقة بين الجزء والكل فيه؟ وهل يمكن ان نعزل ظاهرة ما ونحكم عليها في ذاتها؟ وكيف نفسر الظاهرة الاجتماعية مثلاً، ضمن البنية الكلية التي تقع فيها واليها تنتمي؟ (ولتكن هذه الظاهرة «حرية المرأة» او «العنف في المجتمع» مثلاً)[1] وما هي الآليات التي تحكم تشكل الانظمة وتوجه العلاقات بين مكوناتها؟ وهل ثمة جدوى في الانطلاق من قيم مطلقة ودراسة «الاحداث» (بالمعنى الذي يقصده ميشيل فوكو في دراساته المتميزة) من خلالها واستخدام مفاهيم مثل الخطأ والصواب، والضعف والقوة، لوصف ما لا تتحقق فيه هذه القيم المطلقة؟ وعلى صعيد فني او ابداعي صرف: ما هي العملية الأبداعية؟ ما

علاقة الوعي بها؟ ومادور اللاوعي والحدس في تكوينها؟

وكيف يتشكل النص الادبي وتتبادل مكوناته الجزئية التأثير والفاعلية؟ وما هو الأيقاع، وأي دور له في تكوين النص الشعري؟ وهل التوحد والتناسق والتناغم المطلق أو شبه المطلق قيمة في ذاته؟ ولماذا يكون قيمة في بعض الثقافات ولا يكون كذلك في غيرها، او يكون قيمة في مراحل تاريخية معينة ولا يكون كذلك في مراحل أخرى؟ وقد لا يكون جلياً ان هذه الاسئلة كلها تتبلور وتطرح نفسها من خلال ما يثيره النص القصير الذي درسته من نقاط اهتمام، لكن الأمر في الواقع كذلك. لماذا، مثلا، ترد (فا) اضافية في موضع معين؟ ولماذا تنقلب الجملة من اسمية الى فعلية؟ ولماذا ترد (فعلن) بدلا من (فاعلن) في اماكن محددة؟ ولماذا تأتي الكلمات المتقافية بالصورة التي جاءت بها؟ ولماذا تنفرد نهاية بيت واحد فقط فلا تتقافى مع غيرها؟ الى آخر هذه الاسئلة التي حكمت تطور الدراسة التي قدمتها وكانت ضمنية متبطنة لها. ومن الجلي أن ثمة فرقاً جوهرياً بين أن نكتفي، كما تفعل مناهج الدراسة التقليدية في الثقافة العربية، بتحديد وزن الأبيات وتسمية بحرها (المتدارك)، وبين أن نفعل ما فعلته الدراسة المقدمة هنا؛ وبين ان ننطلق من مقولة عقائدية مذهبية جامدة فنقول:

«هذا ليس شعراً، لأن ما أسماه العرب شعرا كان يتألف من ابيات كل منها ذو شطرين وقافية واحدة... الخ»، وأن نمارس نمط التحليل الذي مارسته الدراسة الحاضرة؛ وبين أن نقول: «إنه فعلن عي (فاعلن) وقد طرأ زحاف عليها فقط ساكنها الأول»، وان ندرس هذا التبادل الايقاعي ضمن البنية الكلية للنص كما فعلت اعلاه؛ وبين أن نشرح أبيات النص ونكتفي بذلك، وأن ندرس تركيبه اللغوي، وتركيبه الايقاعي ونمط الجملة السائدة فيه، والعلاقة بين الانتظام واللا انتظام، وبين سيادة نمط وبروز نمط آخر (إيقاعيا وتركيباً الخ)، كما فعلت الدراسة الحاضرة.[*]

وكل هذه الفروق هي الفروق التي تميز بين منهج ومنهج، ورؤية ورؤية، وتوجه ثقافي اول وتوجه ثقافي آخر، لا في دراسة النص الأدبي فقط بل في دراسة المجتمع والثقافة والسياسة والاقتصاد، والعلاقة بين العالم الذي نعيش فيه وبين القوى التي تحاصره، والطبقات والتشكلات الاجتماعية ضمن المجتمع العربي والادوار التي تلعبها في تكوين البنية الاجتماعية، بل حتى في طرح اسئلة جذرية من نوع: هل هناك بنية اجتماعية عربية (تشبه بنية النص المدروس وتكوّن نظاما متكاملاً)، ام ان المجتمع العربي خليط من الجزئيات المتوضعة تاريخياً في زمن واحد لكن المنتمية مكانياً ووظيفياً لأزمنة مختلفة متعارضة متباينة بحيث انها في الحقيقة لا تشكل بنية اجتماعية، بل مجموعة موجودات متناثرة مُفككة.

وإنني لآمل أن يسهم مثل هذا العمل بنمط الأسئلة التي يسمح بصياغتها وطرحها، وبما يفرضه من بحث دؤوب من أجل تقديم أجوبة علمية دقيقة وجذرية لها، في تكوين نموذج تحليلي ذي كفاءة عالية على دراسة الظواهر التي تحيط بنا في حياتنا بأبعادها المختلفة وأن يسهم البحث المستمر في تطويره وتنقيته وتصفيته وإحكامه ليصل الى اعلى درجة ممكنة من الكفاءة والقدرة على الاكتناه والاكتشاف في المستقبل.

إشارات

١ ـ استخدم في التحليل الوزني نظام المتحرك والساكن الذي استخدمه العرب القدماء لميزات كثيرة فيه. هكذا أمثل كلمة كاتب = (ـ ٥ ـ ٥) وكلمة مكتبةٌ = (ـ ٥ ـ ـ ٥) وكتابٌ = (ـ ـ ٥ ـ ٥). وأفعل ذلك مع وعي تام لاستخدام المعاصرين للتمثيل المقطعي (كاتب = ـ ٥ ـ).

٢ ـ يمكن تمثيل ما يقال هنا بالصورة التالية للنص بأكمله :

٢ = فاعلن مرتين

٣ = ثلاث مرات

٢

٤

٢ + ١

٤

٣ ـ را. كمال أبو ديب في البنية الأيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، ط ٢، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٨١) الفصلان الثالث والسابع خاصة.

٤ ـ او اية ظاهرة اخرى. ان دراسة السلطة وطبيعتها ودورها ضمن المجتمع العربي، مثلاً، لا تبدو لي ممكنة الا من هذا المنظور: اي بموضعتها ضمن بنية كلية ذات بعدين: تزامني وتوالدي (او تعاقبي تأبخي). ويصدق هذا على كل ما يخطر لنا او يتجلى أمامنا من ظواهر. واذ كان الطموح الى احداث مثل هذه النقلة المنهجية من صعيد الى صعيد قد يبدو غير معقول فانه ليحسن بنا ان نتذكر ان الظاهرة التي ادت الى اكتشاف نيوتن لقانون الجاذبية الأرضية كانت سقوط تفاحة من شجرة امامه. لقد ميز نيوتن الظاهرة سائلا: لماذا سقطت التفاحة الى اسفل لا الى اعلى؟ وكان سؤاله اولاً، ثم سعيه الى تفسير الظاهرة ضمن بنية كلية، مسؤولين مباشرة عن وصول الانسان الى القمر.

٥ ـ تسمح دراسة التغيرات الأيقاعية التي تطرأ على المتدارك بشكل خاص، والتي كنت قد أشرت الى احتمال حدوثها تكهنياً في عملي المشار اليه في الهامش (٣)، باثارة أسئلة جذرية حول مشكلة تناقش عادة على مستوى آخر لا علاقة له بالايقاع مباشرة هي مشكلة الحرية، والعلاقة بين القاعدة والابداع، والتراث المتشكل والثورة عليه وبنية النص الشعري وتوزيع الوحدات اللغوية فيها وعلاقة هذا التوزيع باكتمال التشكيل الوزني في البيت. وآخر ما أراه من قصائد يشعر بأهمية القيام بمثل هذه الدراسة لكشف تغيرات جوهرية، قد تكون بنيوية، في تركيب الفكر العربي الحديث. ان قصيدة حميد سعيد «بيت كاظم جواد» المنشورة في العدد الأخير من الأقلام (٦٤، تموز، ١٩٨٦)، وقصيدة «السمكة» في «قصائد من زمن الحرب» لياسين طه حافظ (العدد نفسه)، والى درجة أقل قصيدتي «حديث عن المدفع» و«في الموضع» في الحلة نفسها، لتقدم مادة ممتازة لمثل الدراسة التي أقترح ضرورة القيام بها.

صدر حديثاً
عن دار الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد
وزارة الثقافة والاعلام

ـ نحو مسرح فقير
تأليف جيري كروتوفسكي
ترجمة د. كمال قاسم نادر

ـ معنى الفن ـ هربرت ريد
ترجمة سامي خشبة

ـ اعرف البصرة في ثوب المطر
شعر ـ زكي الجابر

ـ محمد كرد علي
تأليف جمال الدين الآلوسي

ـ قصائد للوطن والحب
شعر ـ محمد راضي جعفر

ـ المسرح الانكليزي المعاصر
تأليف د. سمير سرحان

ـ الادب والدعاية ـ تأليف أ. ب فولكيس
ترجمة د. موفق الحمداني