مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد5 العدد 2، 2008، ص ص 533- 555

وجوه التماثل بين بيت الشَّعر وبيت الشِّعر

خلف الخريشة *

ملخص

يحاول الباحث استجلاء العلاقة التي تربط هندسة بناء البيت الشَّعري بهندسة بناء البيت المبني، وتتجلى طبيعة هذه العلاقة حينما يتحول المكان إلى زمان، والرسم إلى صورة، وحينما تتراسل الحواس بصورها عبر المحاكاة والخيال، فتتحول الصورة إلى حاسة ذهنية تتحول بدورها إلى حاسة سمعية يبثها الشاعر لنا شعريا.

وحينما قام الخليل بن احمد الفراهيدي (100-170هـ) باستقراء الشَّعر العربي لم يغب عن باله أن مصطلح بيت الشَّعر مستمد من بيت الشَّعر، وقد كان عمل المشابهة والتماثل يدلل على وعي دقيق وتكامل في النظرة المعرفية للفضاء المكاني والزماني الذي يحتله بيت الشَّعر في النقد العربي بعامة، وفي عروض الشعرالعربي بخاصة.

ولما كان بيت الشَّعر كبيت الشَّعر كلاهما يلتئم من الأسباب والأوتاد، ثم الألفاظ والشقق، ثم المصاريع التي تحدها الأعاريض والأضرب، ثم البحور التي تحدّها الدوائر. قامت العرب ببناء بيت الشَّعر كبيت الشَّعر، وقصدت من وراء ذلك الارتماء بين أحضان الطبيعة ببعديها المكاني والزماني، وإدخال النص الشعري في إهاب بيت الشَّعر من خلال آلية عمل البيتين، فكلاهما تقوم آليته على مراحل متعاقبة أولها: مرحلة التفكير. وثانيها: مرحلة الصياغة والصناعة.

مقدمة

يحاول الباحث استجلاء العلاقة التي تربط بيت الشَّعر - بكسر الشين - ببيت الشَّعر – بفتح الشين – مراعيا طبيعة العلاقة التي تربط هندسة بناء البيت الشَّعري بهندسة بناء البيت المبني، وهذه الهندسة تتضح معالمها إذا ماقمنا بدراسة البيئة التي أحاطت بالإنسان العربي منذ بزوغ فجر القصيدة العربية وارتباطها بالبيئة والإنسان معا، وتتجلى طبيعة هذه العلاقة حينما يتحول المكان إلى زمان، والرسم إلى صورة، وحينما تتراسل جمالية الحواس من الصورة – عبر الخيال والمحاكاة – إلى الحاسة الذهنية التي تحولِها بدورها إلى حاسة سمعية.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2008.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وحينما يلتقي الرسم بالشِّعر من خلال الصورة الذهنية؛ يتمكن الشاعر كمهندس لبنية البيت الشِّعري من بناء البيت الشِّعري، وهذا البناء لا يمكننا فهم مضامينه ما لم نفهم طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بالبيئة، وكيفية توظيف الإنسان لمعطيات البيئة ذاتها.

وإذا كان الإنسان ابن بيئته، فالإنسان العربي كذلك، توحَد مع بيئته بكل تفاصيلها، ولا غرابة أن تأتي مصطلحات علومه مستمدة منها، ومن هنا يجب أن لا يغيب عن بال دارس عروض الشعر العربي أن مصطلحات هذا العلم مستمدَة من بيئة الإنسان العربي في باديته: "من خيمته التي تقيه غائلة الحر، وسطوة القرَ، وناقته التي يجوب على متنها القفار، وما يستخدمه في يومه من أشياء"[1] فالخليل بن أحمد الفراهيدي (100- 170هـ) حينما قام باستقراء الشعر العربي لم يغب عن باله أن مصطلح بيت الشِّعر مستمد من بيت الشَّعر – بفتح الشين - وقد كان عمل المشابهة والتماثل هذا يمثل وعيا دقيقا، وتكاملا في النظرة المعرفية للفضاء المكاني والزماني الذي يحتله بيت الشعر في النقد العربي بعامة، وفي عروض الشعر العربي بوجه خاص، والفراهيدي هو القائل حينما اصطدم بالبنية الوزنية لبيت الشِّعر: "رتبت البيت من الشِّعر ترتيب البيت من بيوت الشَّعر – يريد الخباء –"[2] وترتيبه هذا قاده إلى وضع مجموعة من المصطلحات في الشِّعر العربي، ظلت مفزع النقاد في نظرتهم النقدية للشِّعر، ومثال هذه المصطلحات: الإقواء، والإسناد، والإيطاء. "قال: فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشِّعر والمخفوض على قافية واحدة... وإنما سميته إقواء لتخالفه، لأن العرب تقول: أقوى القائل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى..."[3]، وستكون هذه السنة التي سنها الخليل في الوصل بين المصطلح الشِّعري وشؤون الخباء البدوي، والحياة البدوية عامة، مرجعا يستوحي منه علماء النقد والعروض كلما حاولوا وضع مصطلح جديد[4].

وهذا الأصمعي في "فحولة الشعراء" عندما أراد تقسيم الشعراء امتشق تقسيمه من البيئة المحيطة به؛ فقسم الشعراء إلى فحول، وغير فحول، قاصدا من وراء ذلك انتخاب الألفاظ الدالة على الشِّعر من صميم الحياة البدوية. فالفحل من الطبيعة – جملا كان أو فرسا أو شاعرا – يتصف بسمات مستمدة من الطبيعة بما يناقض صفة "اللين" التي يكرهها الأصمعي في الشاعر، لأن الفحولة كصفة تجعله يتفوق على من سواه[5].

ويتناول النقاد بعد ذلك ذات المصطلح إذ يتبع الأصمعي ابن سلام في "طبقات فحول الشعراء"، وابن قتيبة في "الشِّعر والشعراء"، وقدامة في "نقد الشعر"، ويحاول ثعلب في "قواعد الشِّعر" استيحاء روح الخليل في صياغة مصطلح مبتكر؛ ويرى أنه إذا كان الفراهيدي قد نظر إلى الخباء عندما وضع المصطلح العروضي، ونظر الأصمعي ومن تبعه من النقاد إلى الفحل من الإبل في تصور شاعرية الشاعر، فما أجراه هو أن يقف عند الفرس مستوحيا قول ابن

الأعرابي في وصف القافية الشعِّرية بأنها أشرف مافي البيت؛ لأن حوافر الفرس هي أوثق مافيه، وبها نهوضه، وعليها اعتماده.[6] إن الفرس حينما توقع بحوافرها أثناء سيرها على الأرض إنما ترسم بذلك مجرى متوازي الجانبين حالها حال القوافي التي ترسم مجرى الأبيات حينما تتكرر في العروض والضرب، وتحدد بإيقاعاتها التكرارية تساوي شطرين من البيت الشعِّري، وينشأ من ذلك خطان متوازيان هما خط الصدر وخط العجز، فكأن الشاعر يقفز من بيت إلى بيت كما تقفز الفرس بين كل خطوة والتي تليها. إن حافر الفرس يوحي بإيقاع منتظم أثناء سيرها، والقافية توحي بإيقاع البيت الشعري، وتهيئ لبيت تالي[7].

وهانحن نلحظ أن طريقة العرب في البحث عن مصطلح جاءت مستمدة من بيئتهم: "فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها، وهم أهل وبر فصحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم مارأوه منهما وفيهما... فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها".[8] فهذه الإيماءات التي أوردها ابن طباطبا والنقاد العرب سوف تكون الباعث للقرطاجني في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لوضع بنية نظرية متكاملة للمقارنة بين بيت الشعِّر وبيت الشعْر.

بيت الشعِّر وبيت الشعْر

كانت طريقة الخليل أن يشبه بيت الشعِّر ببيت الشعْر[9] "وأما البيت فسمِي بذلك تشبيها ببيت البنيان لأنه على سمت معتدل، ونظم مستقيم، وله ابتداء يقصدونه، ويوقف عنده"[10]، كما أن بيت الشعِّر لا يقوم إلا بالأسباب وهي الحبال، والأوتاد وهي الممسكة للأسباب، والفواصل وهي حبال طوال يضرب منها حبل أمام البيت، وحبل وراءه؛ يمسكانه من الريح، فكذلك بيت الشعْر تركَب من الأسباب والأوتاد والفواصل. ولهذا لا تكون الفاصلة الكبرى إلا ببيتٍ شاذٍ من الشعْر، وقال الأفوه الأودي:

والبيت لا يبتنى إلا بأعمدة ولا عمود إذا لم ترس أوتاد
فإن تجمع أسباب وأوتـاد وساكن بلغ الأمر الذي كادوا

وقال المعرِي:

حسنت نظم كلام توصفين به ومنزل منك معمودا من الخفر
والحسن يظهر في شيئين رونقه بيتٍ من الشعِّر أو بيت من الشعْر[11].

ووجه التسمية في هذه أنهم شبَّهوا البيت من الشَّعر بالبيت من الشَّعر؛ لأن بيت الشَّعر لا يقوم إلا بأسباب وهي الحبال، وأوتاد وهي خشبة تضرب في الأرض تربط فيها الحبال، قال الشاعر:

وبيت على ظهر المطيِّ بنيته بأسمر مشقوق الغياشم يرعف

(الأسمر: القلم. والبيت: واحد بيوتات العرب، وهي أحياؤها).[12]

ولأن بيت الشَّعر يشتمل على الأسباب والأوتاد؛ شبَّهوا الأسباب والأوتاد التي يتركب منها البيت الشَّعري، بأسباب الخباء سواء كانت من وبر، أو شعر، أو صوف. وشُبِّهت الأوتاد بأوتاد الخباء، وهي مادقّ في الأرض من خشب، وذلك لاضطراب الأسباب، وثبات الأوتاد.[13] فإن كان السبب مركبا من حرف متحرك بعده ساكن سمِّي سببا خفيفا لخفَّته، وإن كان من متحركين سمِّي ثقيلا لثقل حركته، وقد يسمَّى الأول: المضطرب، والثاني: الثقيل المنتشر. وإن كان على ثلاثة أحرف سمِّي وتدا، لأن الوتد أعظم حجما من الحبل، وسمِّي الأول: مجموعا؛ لأنه جمع فيه بين متحركين، وسمِّي الآخر: مفروقا؛ لأنه فرَّق بين متحركين بالساكن.[14]

وهكذا، نرى أن البيت من الشَّعر مشتق من بيت الخباء، وهو يقع على الصغير والكبير، كالرجز والطويل، وذلك لأنه يضم الكلام كما يضم البيت أهله، ولذلك سمّوا مقطّعاته أسبابا وأوتادا على التشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها. فإذا كان البيت من الشَّعر مشبها بالبيت من الخيام وسائر البنيان لم يمتنع أن يكسَّر على ماكسِّر عليه، وقد سمِّي بيتا لأنه كلام جمع منظوما، فصار لبيت جمع من شقق، وكفاء، وأعمدة، ورواق.[15] فسمِّي البيت من الشَّعر لضمِّه الحروف والكلام كما يضم البيت أهله.[16]

وسمَّت العرب النصف الأول من البيت مصراعا؛ تشبيها له بمصراع البيت الذي تسكنه، ثم سمَّت نهاية المصراع الأول عروضا، لأنه شبيه بعمود البيت في ثباته وقلة تبدّله، والعروض هي العمود المعترض في وسط الخباء، قوام الخباء وثباته بها، وسمِّي آخر البيت ضربا؛ لأنه ضرب من ضروب العروض، ونوع من أنواعه لكثرة اختلافه وتبدله.[17] ونؤكد هنا أنه إنما سمي وسط البيت عروضا؛ لأن العروض وسط البيت من البناء - لا كما ظن كثير من أبناء العربية - ووسط البيت هو العمود الذي يقوم عليه بناء البيت، لأنه يتوسَّط الخباء، وقوام البيت من الكلام عروضه، فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب.[18]

ولمّا شبَّهت العرب البيت من الشَّعر بالبيت الذي تسكنه قسَّمت أشعار العرب في البناء على ثمانية أقسام: مثمّن، ومسدّس، ومربّع، ومثلّث وهو المشطور، ومثنّى وهو المنهوك. أمّا المثمّن؛ فقد يتوسّط بين صدره وعروضه جزآن، وكذلك بين ابتدائه وضربه؛ لأنه على ثمانية أجزاء،

فالأول: صدر، والثاني والثالث: حشوان، والرابع: عروض، والخامس: ابتداء، والسادس والسابع: حشوان، والثامن: ضرب، ومثاله من الطويل:

إذا ما غدرتم عامدين لأرضنا بني عامر فاستوثقوا بالمرائر

إذا ما (صدر)، غدرتم عامدين (حشو)، لأرضنا (عروض)، بني عا (ابتداء)، فستوثقوا بل (حشو)، مرائري (ضرب)، كالآتي:

إذا ما غدرتم عامدين لأرضنا بني عا مر فاستوثقوا بل مرائري

(صدر) (حشـــــو) (عروض) (ابتداء) (حشـــــــو) (ضرب)

وأما المسدّس؛ فلا يتوسّط بين صدره وعروضه إلا جزء واحد، وكذلك بين ابتدائه وضربه؛ لأنه على ستّة أجزاء، وأربعة أخر لها أسماء؛ فيبقى جزآن. وأما المربع فلا يمكن فيه الحشو؛ لأنه: صدر، وعروض وابتداء، وضرب، كقوله:

لمن طلل بذات الرمى أمسى دارسا خلقا

وأما المشطور، وهو المثلّث؛ فيكون على ثلاثة أجزاء، كقول الحجاج:

ياصاح ماهاج الدموع الذرفا

وأما المنهوك، وهو المثنّى الذي يكون على جزأين، كقول هند بنت عتبة:

نحن بنات طارق

فالجزء الأول: صدر، والجزء الثاني: قيل عروضه وضربه، ولا يمكن أن يكون له ابتداء إذ لا واسطة له.[19] ويرى العروضي في جامعه: "أن العرب إذا بنت بناء من الشّعر، واختارت نوعا من الوزن؛ وجب أن نقتدي بها، ونسلك طريقها، ولا نخالف ما ألفت، ولا ننقص ما بنت إذ كانت الأسماء إنما تؤخذ عنها، ونستعمل الأشياء كما استعملت، ونقف حيث وقفت"[20].

لاحظنا مما سبق أنه لما كان بيت الشّعر كبيت الشّعر، وكلاهما يلتئم من اتحاد الأسباب والأوتاد، ثم الألفاظ والشقق، ثم المصاريع التي تحدّها الأعاريض والأضرب؛ قامت العرب ببناء بيت الشّعر على شكل بيت الشّعر، وقد قصد الشاعر العربي من وراء ذلك الارتماء بين أحضان الطبيعة ببعديها: المكاني والزماني ودخول النص الشعّري في إهاب بيت الشّعر.

بيت الشّعر

يعد "بيت الشّعر" الموطن التقليدي للإنسان العربي في العصر الجاهلي ولابن البادية في عصرنا الحاضر، ويعني بالنسبة له المنزل والمسكن، أضيف إليه " الشّعر " ليعبّر عن مادة صنعه، و"بيت الشّعر" يعد رمزا حضاريا للحفاظ على هوية البدو، وجزءا لا يتجزأ من تراثهم، وهو

خيمة أفقية الطول تصنع من شعر الماعز أو وبر الجمال على شكل "شقق" "مفردها شقَّة"، والشقَّة تنسج من شعر الماعز أو وبر الإبل الصافية من خلال ما يسمى عند البدو بـ "النول"، وقد يدخل القطن في مادة صناعة الشقَّة كي يوشّح شعر الماعز بلون أبيض يسميه البدو "المركَّب"، والخيمة العادية تحتاج إلى ثماني شقق.[21] وتُصفّ الشقق بجانب بعضها بعضا، ثم تقوم النساء بضمّها مع بعضها بخيط من شعر الماعز، وتقوم بخياطة "الطرائق: مفردها: طريقة" على أطراف البيت، ومن خلال "الخرب" تربط الطرائق بحبال حتى يتم تثبيتها إبان بناء البيت بالأوتاد. والحبال التي تمسك جوانب الخيمة تسمَّى "أطناب"، بينما الحبال التي تمسك أطراف الخيمة الأمامية تسمَّى "أيدي" والتي تمسك الأطراف الخلفية تسمَّى "أرجل"[22].

أما كيفيّة بناء البيت، فإنه بعد نسج الشقق، وضمّها، وتهيئة الرواق والأعمدة والحبال والأوتاد، يفلّ البيت؛ ويتمّ تمديد الحبال، تلفّ حول الأوتاد، ويؤخذ بشدّها أوّلا بأول في الوقت الذي يتمّ تثبيت الأوتاد بـ "الميجمة"، فإننا نبدأ بالمقدمة بشدّ الحبال بادئين بالجزء الأمامي "المجدم"، ثم بالجزء الخلفي "القفا"، ثم بالجزء الجانبي "الكاسر"، وبعد تهيئة الحبال وتثبيتها بالأوتاد أوليا، يؤتى بعد ذلك بالعمدان الأماميّة أولا حيث يبدأ بعمدان "المجادم" أو "المقادم"، وذلك لرفع البيت، وبعد رفع البيت يؤتى بعمود "الواسط" حيث يثبّت بـ "القطب" في وسط البيت، وأخير توضع في الزوايا الخلفية للبيت أعمدة "الكواسر"، وعندما تقف الأعمدة كافة، تكرّب "الأطناب" أي "الحبال"، ويوضع "الرواق" أخيرا ليحمي البيت من حركة الرياح، ثم تثبت أجزاءه العلوية بجرير من "الأخلّة: مفردها خلال"، بينما تثبت أجزاء الرواق السفلية بأوتاد حتى لا تستطيع الرياح اقتلاعه. ثم يؤتى أخيرا بـ "القاطعة " أو "السّاحة" مابين الطرائق الأمامية والخلفية؛ لتفصل البيت إلى جزأين: الجهة اليمنى للنساء، وتسمّى "المحرم"، والجهة اليسرى للرجال وتسمّى "الشقّ" أو "الربعة".[23]

واللافت للانتباه أن بيت الشّعر يصنَّف تبعا لمكانة أعمدته وعددها حيث توجد ستَّة أنماط لبيت الشّعر: النمط الأول (الواسط) أو (العروض) حيث يحتل المرتبة المركزية للبيت، ويقاس بيت الشّعر بعدد (الوسّط)، والنمط الثاني (الكاسر) حيث يحتل الجانب الأوسط لجانبي بيت الشّعر، والنمط الثالث (المجدم) أو (المقدم) حيث يحتل الأجزاء الأمامية للبيت، والنمط الرابع (الرّجل) حيث يحتل الجهة الخلفية للبيت، والنمط الخامس (الإيد) أو (الدافع) حيث يحتل الزاوية الأمامية للبيت، والنمط السادس (الميخر) أو (المؤخر) حيث يحتل الجهة الخلفية[24].

ويكتسي بيت الشّعر مكانته تبعا لعدد (الوسّط) أي (الأعاريض)، ومنها يأخذ مسمياته:

فالخيمة العادية تتكون من (واسط واحد) تسمّى (قطبة) تتكون من جزأين.

والخيمة التي تتكون من (واسطـــين) تسمّى (مدوبل) تتكون من ثلاثة أجزاء.

والخيمة التي تتكون من (ثلاثة وسّط) تسمّى (مثولث) تتكون من أربعة أجزاء.

والخيمة التي تتكون من (أربعة وسّط) تسمّى (مروبع) تتكون من خمسة أجزاء.

والخيمة التي تتكون من (خمسة وسّط) تسمّى (مخومس) تتكون من ستة أجزاء.

والخيمة التي تتكون من (سبعة وسّط) تسمّى (مسوبع) تتكون من ثمانية أجزاء.[25]

وتنصب الخيمة تبعا لاتجاه الريح، فالجزء الذي يقابل حركة الريح يكون مغلقا تماما، ويطلق عليه (قفى البيت) أي قافية البيت، ويحميها الرواق، والجهة المقابلة للرواق، وهي الجزء الأمامي من البيت، ويطلق عليها اسم (الحجال)، وهي الجهة التي تحمي البيت من اتجاه الرياح الأمامية، وتستر الجهة الأمامية للبيت، أما الأجزاء الجانبية، فتتم حمايتها بـ (الرفّة) التي تقي جانبي البيت، وتسمّى هذه الجهة (كسور البيت).[26]

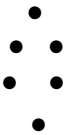
وكما لاحظنا يتكون بناء بيت الشعر من سقف وحيطان وأعمدة وحبال، والسقف يتكون من مجموعة من الشقق المكوّنة لبيت الشّعر، تسند في وسطها بمجموعة من الأعمدة، وتثبت بدورها بمجموعة من الحبال التي تعمدها مجموعة من الأوتاد. ومعظم سطوح بيت الشعر تتكون من (6-8) شقق موزعة بسلسلة متساوية على جانبين متساويين، وتتوسط البيت (عارضة) خشبية يطلق عليها اسم (الواويّة) أو (القتب)، وهي قطعة خشبية يسندها الواسط كعمود البيت الرئيس كونه عمود الارتكاز يتناغم مع مجموعة من الأعمدة المركزية في البيت، وتستند هذه الأعمدة على مجموعة من الطرائق (مفردها طريقة) تمنع البيت من الانفساخ عن بعضه، وتربط مقدمة الطريقة بحبل أساسي يسمى (الطنب).[27]

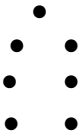
وحينما يتابع المرء هندسة بناء بيت الشّعر يجد نفسه أمام سؤال طالما حيّر الباحثين: أهو أمام هندسة بيت شَعر، أم أمام هندسة بيت شِعر؟!. ولعل الإجابة تكمن في نظرية الفن ذاتها.

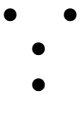
التماثل بين بيت الشّعر وبيت الشِّعر

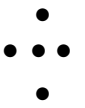
بدأ الإنسان رؤاه الفنية بمحاكاة الطبيعة وفق مبدأ التماثل والتشابه لإدراك كنه العلاقة التي تربط الواقع بهذه الرؤى. ومن هنا يمكننا أن نفهم كتاب هوراس الذي جاء بعنوان "الشّعر هو التصوير"؛ ليؤكد على جوهر العلاقة التي تربط بين "الصورة" و"الشّعر"، ولإيمانه بأن الرسم هو الشّعر الذي يكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية.[28] فالشّعر صورة ناطقة، والرسم هو الشّعر، وأول رسم كان نوعا من الكتابة يتمثل بالخط الهيروغليفي الذي سمّي بالخط الصوري لاعتماده في أبجديّته على الصورة، فالرسوم المكانية تمددت داخل الكتابة الهجائية حتى خطوط

الرمل الستة عشر التي انتشرت بين الكهنة في أفريقيا، قامت بالاعتماد على رسم النقاط كصور تشكيلية حتى تؤدي معانيها، مثل:[29]


شكل يدل على معنى السلطة والحكم.


شكل يدل على معنى النساء.


شكل يدل على معنى الإخاء والمساواة.


شكل يدل على معنى النفس والحياة.

إن هذه الأشكال البصرية حالها حال الكتابة؛ هي الهادية لنا لفهم التقارب بين بيت الشِّعر والبيت المبني حيث تفسِّره ظاهرة التلقي للنص الشعري، إذ يبدأ التلقي من الصورة الكلية للتشكيل (البيت) عبر الرؤية البصرية التي تقوم بتحريك الطبقات الإرادية المحفِّزة لخيال الشاعر، ومن ثم ستحرك الرؤية للتفكير، وهي خاصية جديرة بإعلانها كمكسب مبكر، ثم إن المعاني الشعرية المجازية ستحرك بدورها التخييل والتفكير، وفي الحالتين تتم إثارة الانفعالات للتشكيل الشعري، وسيكون التأمل أول رد فعل للقوة المفكرة، فإعمال البصر والفكر معا إنما هو تحريك لحواس الإنسان البيولوجية التي تفعل الأثر الفكري الذي تحوله القدرة الخيالية إلى عمل شعري.[30]

إن الفن – بشكل عام، وفن الكتابة الشعرية بشكل خاص - هو انتقال الإنسان خلال محاكاته الطبيعة من عالم المادة إلى عالم الصورة، أو بالأحرى من عالم المادة الجامدة إلى عالم المادة المرنة المتكيِّفة مع الرغبات الإنسانية.[31] وهو يشكل بهذا إدراكاته البصرية للأشياء الموجودة خارج عالمه بينما يجسِّد في نفس الحين والآن ما يجري في حياته الذهنية الداخلية، وعند ذلك يتحول الشاعر إلى عقل يشارك في تشكيل الطبيعة ذهنيا عندما يتحوّل المظهر البصري – المادي

إلى عملية ذهنية.[32] وقد حاكى الشاعر العربي "البيت المبني" محاكاة شكلية جاءت متآلفة مع أساسيات الجمال الفطري في الفن إبان تساوي وتوازي الثنائيات الشكلية في الفن، لإيمانه بأن الشعريّة مادة مشتركة لجميع الفنون، وعليه فالشّعر من خلال الشعرية موجود في الطبيعة والكون والأشياء، والشعرية عامل مشترك بين الفنون تتشكل ببنى مختلفة حسب طبيعة كل فن، وتقنياته، وأدواته الخاصة.[33]

لقد تمكن الشاعر العربي من إذابة الثنائية بين بيت الشعر والبيت المبني؛ بإقامة وحدة انسجامية للصورة الذهنية حتى لا يحدث أي تنافر للثنائية الشكلية داخل المعمار الفني، وقد اعتمد الشاعر العربي على نقل الحيز المكاني إلى حيز خيالي من خلال البيت الشعري. ويجب أن لا يغيب عن بال الناظر إلى بنية البيت الشعري أن المكانية التي أفرزت بيت الشعر هي ذاتها التي أفرزت صور الطلل، والناقة، والديار، وهي ذات المكانية التي صبغت مكونات صوره الشعرية إذ جاءت لوحات البيت المبني مرسومة بامتزاج عالم الألوان بمداد الكلمة الشعرية عبر الحس البصري والمخيلة التي اكتفت بإبراز إيقاعية اللونين: الأبيض، والأسود اللذين عملا على تشكيل الحس العربي نحو الألوان.[34] وإنما قصد الشاعر العربي من وراء هذه المحاكاة الثنائية إلى محاكاة البنية الفلسفية للثنائية الجمالية في الفن، والتي حاكاها كما يحاكي ذاته محاكاة شكلية تستجيب لأساسيات الجمال الفطري في تساوي وتوازي الثنائيات.[35]

إن الشاعر العربي كان واعيا بالطريقة التي نظر من خلالها إلى العالم الخارجي، فقام باستخدام أقصى معانيه البصرية؛ مؤكدا دور الصورة المكانية البصرية لاستيحاء وعيه الرؤيوي، مؤكدا أن الدافع لكتابة بيته الشعري تأتّى من رؤية بنيوية متوحدة مع البيئة والحياة، فصمم بيته الشعري محاكيا بيت الشّعر كفن بصري ارتأى من خلاله رسم فضاءات تشكيلية تتداخل بانسجام مع النص الشعري. ففي بيت الشّعر يظهر الانسجام التام بين شطريه "المحرم، والشقّ" فهناك تساو بين الجزأين، وتواز يشبه تماما التساوي والتوازي بين الشطر الأول والشطر الثاني في البيت الشعري، وكما أن هذه الأجزاء تجمعها علاقة وطيدة في بيت الشّعر تتمثل في علاقة الأجزاء بعضها ببعض "الأوتاد، والحبال، والأعمدة، والشقق، والرواق"، وهي ذات العلاقة القائمة في البيت الشّعري الذي يتكون من "الأوتاد، والأسباب، والأعمدة، والأفاعيل، والقافية"، فبهما معا يتحقق المعنى الجزئي لوحدة البيت، ثم بعلاقة الأبيات معا يتحقق المعنى الكلي.[36] "إن هذا التساوي والتشابه يؤكد لنا أن الشكل التقليدي للبيت الشعري في القصيدة العربية جاء محاكاة صادقة لأساسيات الجمال الفطري، وكأن العربي يحاكي الطبيعة بنوع من الجمال البحت، البعيد عن تحكم القوانين والغايات الخارجية، وهو جمال ندركه بالحواس (البصر والسمع) لمن ينتمي إلى حقبة زمنية ومكانية واحدة تحقيقا لأبعاد الذوق المشترك"[37]. ونتج عن هذا التساوي والتماثل

لأساسيات الجمال الفطري ظهور البيت الشعري وحدة متساوية الأبعاد مشكلة تناسبا زمنيا ومكانيا ممثلا في تساوي الوحدات العروضية والتفعيلات؛ فجاء البيت الشعري محاولة لكتابة أساس القصيدة العربية بنقل البيت من بعده المكاني المرئي إلى بعده الزمني المنطوق، فاتخذ الشكل التقليدي في بنائه بتوازي الصدر والعجز وفق وحدات متساوية، وعلى خط أفقي أسود يفصله البياض الذي يعبر عن فاصل الصمت، ولازمة التنفس ليمثل كالآتي:

لقد رسّخ البيت الشعري للقصيدة العربية في ذهنية الشاعر والناقد معا بهذا الشكل الكتابي كترجمة مادية لصورة عقلية ذات تصور مسبق؛ فاكتسب صورة الثبات والاستمرار. وهذا الشكل إنما هو نتاج فلسفة جمالية حاكت الفطرة عندما اعتمدت التناسب والتماثل الثنائي كوسيلة جمالية، وهذا التناسب والتماثل الثنائي يستمد مادته من تآلف الطبيعة والإنسان معا ضمن أساسيات تعتمد على:

أولا: **التساوي** بين شطري البيت وتوازيهما.

ثانيا: **التكرار** للوحدات العروضية، والقافية، والروي.

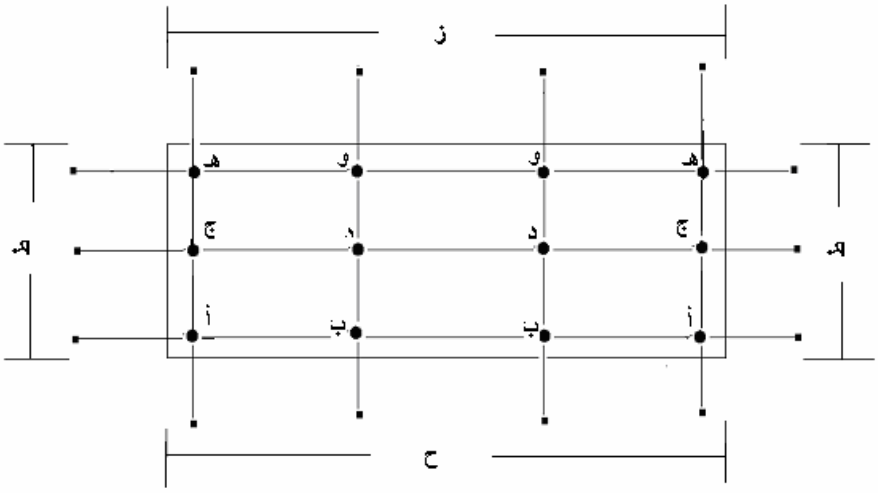
ثالثا: **التنظيم** لشكل الإطار الخارجي (خط، أو مربع، أو مستطيل).[38]

إن هذا التساوي، والتكرار، والتنظيم هو الذي يدفع مؤلف الكلام أو الشاعر أن يكون "كالبنّاء أو النسّاج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه ... وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب"[39] .

ويرى ابن طباطبا أن الشاعر قبل مباشرته عملية الصنعة الشعرية؛ يجب أن يعدّ الأدوات اللازمة للصنعة الشعرية حيث يقول: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه، وتكلّف نظمه ... فمنها: التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في الشعر، والتصرُّف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها، وحكاياتها، وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظَّه من العبارة، وإلباسه مايشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة"[40] فالشاعر هنا كالنسّاج الحاذق لأجزاء بيت الشّعر "الشقق" الذي يكون لديه الإحساس العميق بكيانات العناصر المشكّلة لمادة صناعته بحيث يجب أن تصاغ وفق مبدأ التآلف والتناسق، وهذا المبدأ ينسحب على أبيات القصيدة كاملة دون أن يتجاوز كيان البيت الواحد.[41] فالشاعر "يكون

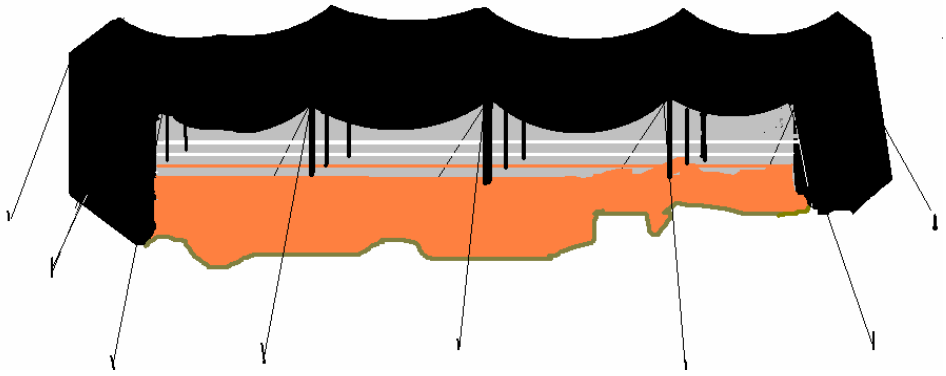
كالنسّاج الحاذق الذي يفوِّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدِّيه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه".[42]

إن آلية بناء البيت الشعري التي أوردها ابن طباطبا في معياره شبيهة بآلية بناء بيت الشّعر حيث يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ... فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها".[43] وهذه الآلية شبيهة بآلية بناء البدوي لبيت الشّعر، فإذا أراد البدوي بناء بيت الشعر، مخّض المعنى الذي يريد بناء بيت الشّعر عليه، فجمع ما تناثر من شعر الماعز أو وبر الإبل، وقام بغزله خيوطا، وأعدّ من تلك الخيوط لحمة وسدى، ونطوا أو "شقق" لكي يلبس بيته بها، فاختار منها مايطابقه، ثم اختار أشكال الزخارف والألوان للرواق، واختار الأعمدة والحبال والأوتاد كي يزن بها بيته حتى يسلس بناؤه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ونصبه، وأعمل فكره في شغل الرواق بما يتناسب وحجم البيت. فآلية عمل البيتين تقوم على مراحل متعاقبة أولها: مرحلة التفكير، وثانيها: مرحلة الصياغة والصناعة.



أجزاء بيت الشعر:

أ: الإيد أو الدافع. ب: المجدم (المقدم). ج: الكاسر.
د: الواسط. هـ: الرجل. و: الميخر (المؤخر).
ز: الرواق. ح: الحجال. ط: الرفّه.[44]



تراسل الحواس بين التماثل والتشابه

لعل أجمل وصف لتماثل وتشابه بناء البيت الشعري بالبيت المبني؛ هو ذلك الوصف الذي قدَّمه حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حينما كشف عن أساس التماثل والتشابه بين البيت الشعري والبيت المبني من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة والتخييل الذي يتأتى بإنشاء صورة أو صور في ذهن المتلقي ترتبط بالنفس، وتحرِّك فعاليتها. فالتخييل عند حازم هو المعتبر في صناعة الشعر، فإذا حصل التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا؛ لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل يقع في المادة من التخييل. ويحدث بأن تتمثَّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه، أو أسلوبه، أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، وينبغي أن يمثِّل حسن المحاكاة في القول بأحسن ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الأشياء وتماثلها.[45] ويقود التخييل القرطاجني لتصور التلازم بين البناء الفضائي للبيت الشعري، والبناء الفضائي لبيت الشِّعر من خلال تصوره أن كل شيء له وجود خارج الذهن، وحين يدرك تكون له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، ولذلك فإذا أراد الشاعر أن يعبِّر عن تلك الصورة الذهنية أقام باللفظ هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم، فالبيت المبني في الطبيعة له معنى ومفهوم في الذهن يتطابق مع المعنى المرئي حين تقيم الكتابة في الأفهام هيآت الألفاظ في الأذهان بتحول المفهوم إلى لفظ.[46]

وانطلاقا من مفهوم المحاكاة والتخييل؛ يعرض القرطاجني من خلال رؤية ثاقبة خفايا بناء البيت الشعري للقصيدة العربية حينما يؤكد أن القصيدة الشعرية تتشكل من وحدات متماثلة من "الأبيات"، وحينما يقوم بتفكيك البيت الشعري محاولا استخراج العناصر المكوِّنة له، آخذا بعين الاعتبار الأسس النفسية والتاريخية التي جعلت من الشاعر العربي بانيا لقصيدة، ومشبها لها بتلك الوحدة البنائية "بيت الشِّعر"، "ولمَّا كان أحقّ البواعث بأن يكون - هو السبب الأول - الداعي

إلى قول الشعر – هو – الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها، وتذكّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم، ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم؛ أحبوا أن يجعلوا الأقاويل – التي يودعونها المعاني المخيّلة لأحبابهم – المقيمة في الأذهان؛ صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم _ مرتبة ترتيبا يتنزّل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر، فقد تقدّم أن المسموعات تجري في الأسماع مجرى المرئيات من البصر، وتوجد لحال حال من هذه أشياء من حال حال من تلك ... فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكناف العرب ومساكنها، وهي بيوت الشّعر، لكونهم يحنّون إلى ادّكار ملابسة أحبابهم لها، واستصحابهم لها، واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم، ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها، وأن تجعل تذكرة له. ويكون مابين المعنى والقول من الملابسة مثل ماكان بين الساكن والمسكن، ومتى أمكن أن يهيئ الشيء الذي يجعل تذكرة لشيء آخر، ويقصد به تمثيله في الأفكار بهيأة تشبه هيأة ذلك الشيء المقصود تذكرة من وجوه كثيرة يتسق بها الشبه كان أنجع في التحريك إليه والانصباب في شعب الولوع به"[47].

إن تراسل الحواس هو الذي مكّن الشاعر العربي بنقل المدركات البصريّة من مجالاتها الطبيعية؛ ليضعنا إزاء صورة بعض عناصرها حقيقية وبعضها وهمية، واستطاع أن يمتاح من رؤاه البصرية المختزنة في الذاكرة ضمن سلسلة من الأحاسيس ترجمها البيت الشعري؛ فجاء تراسل الحواس بوصف مدركات حاسة من الحواس بمدركات حاسة أخرى، فألبست الأشياء التي تم إدراكها بحاسة السمع صفات الأشياء التي تم إدراكها بحاسة البصر، فأصبح البيت الشعري نموذجا تتزاحم فيه الصور القائمة على تراسل مجموعة من الحواس. وتعدّ حاسة البصر من أكثر الحواس أهمية بالنسبة للإنسان في تشكيل الصورة الشعرية لاسيّما التشبيه الذي يعد أكثر أنماط الصور البيانية انتشارا في الشعر القديم، لأن الشعراء كانوا يعتمدون على المشاهدات المرئية أمامهم في تكوين طرفي التشبيه[48]، فالشكل البصري لعرض البيت الشعري على الورق يتصل مباشرة بشكل العرض الانشادي الشفوي للبيت الذي يستمد مقوماته من جوهر اللغة عندما تتابع حركاتها وسكناتها وأصواتها المتناوبة وفق نظام مرتّب متماثل ومتناسق أصبحت معه الصيغة الإنشادية نمطيّة؛ ومن هنا جاءت المماثلة النموذجية للشكلين: البصري والسماعي أي أن تجري المسموعات من الأسماع مجرى المرئيات من الأبصار[49]. ويكشف القرطاجني من خلال ثنائية

المرئي والمسموع عن ظاهرة التماثل والتقابل بين بيت الشّعر وبيت الشِّعر حينما يمضي في تحليله لكيفية إنشاء بيت الشِّعر:

"ولمّا قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر؛ تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورا، وأركانا، وأقطارا، وأعمدة، وأسبابا، وأوتادا. فجعلوا الأجزاء التي تقوم فنها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشّعر. وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد الكلام به استواء واعتدال؛ بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء. وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركنا؛ لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأن الساكن له حدة في السمع كما الركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنها جعلت بمنزلة مايعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها منا طها ... وجعلوا العروض والضرب – وهما نهايتا شطري البيت – في أن وضعوهما وضعا متناسبا متقابلا؛ منزلة القائمين في وسط الخباء التي يكون بناؤه عليها. وجعلوا الاعتماد على السواكن، وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته على النحو المناسب، وتحصين وضعه من الاختلال باعتراضها في المواضع المقدّرة لها وإمرارها سلك الكلام وتلافيها له بما فيها من القوة الجزالة عند توقّع وقوع الفترات بتضاعف الحركات وتواليها بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه"[(50)]. وحسب وصف القرطاجني يصبح البيت الشعري شبيها ببيت الشّعر وفق التقابل الآتي:

(بيت الشـــــــعْر	**و**	**بيت الشـــــــعَر)**
- أجزاء أبنية البيت	=	كسور بيوت الشّعر.
- اطراد الحركات	=	أقطار البيوت المستوية.
- ملتقى الحركات المطّردة	=	الركن الرابط بين القطرين.
- منتهى الشطر الأول	=	عمود البيت الموضوع وسطه.
- القافية في آخر الشطر الثاني	=	تحصين منتهى الخباء من الظاهر والباطن.

وبهذا التساوي يكون القرطاجني قد لمس بدقة عجيبة التلازم بين البناء الفضائي للبيت الشعري، والبناء الفضائي لبيت الشّعر المبني، كما لمس التلازم بين ما هو بصري (إدراك العين)،

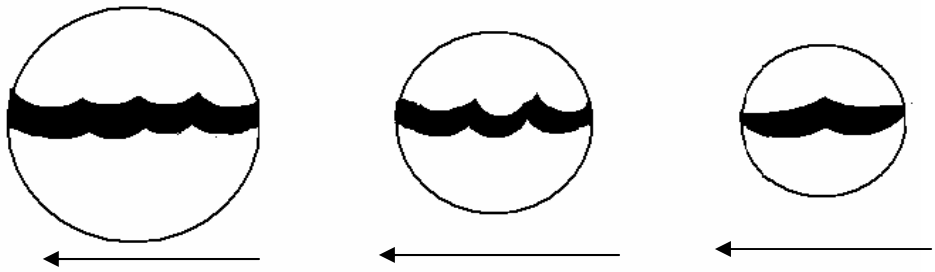
وما هو سماعي (إدراك السمع) مما أدى إلى الترتيب المكاني للخباء، والترتيب الزماني لبيت الشّعر[51].

دائرة البيت

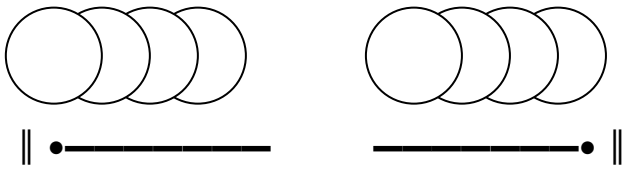
عاش الإنسان العربي داخل بيت شعره في صحرائه التي تفسر الشعور باللامحدود واللانهائي، فالسائر فيه يرى الأفق على مرمى النظر محيطا به من كل جانب، دائرا حوله كما تدور الدوامة الهائلة، وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المقفلة حوله، ولكنه لا يستطيع أن يبلغ مداها أو يصل إلى طرف منها.

إنه يسير ولكن الدائرة ما تفتأ تدور، وينظر في كل لحظة حوله، ينظر أمامه، ووراءه، وعن يمينه، وعن شماله؛ فيجد الدائرة مطبقة حوله. تتغير المناظر، وتذهب المعالم، والدائرة هي الدائرة، وهو هو على أبعاد متساوية من محيطها، وإن كان هناك من امتداد أمامه؛ فلم يكن في تلك الصحراء إلا ذلك الخط المستقيم (البيت)، محاطا بالأفق الدائري دائما، وكأن هذا الإنسان مركز هذه الدائرة، وهذا الإحساس بالدائرة الخالدة هو الذي انطبع في نفس العربي، فكانت كل وقفة له تحيط بها الدائرة، ويتحرك فتتجدد وقفاته، وتتجدد معها الدائرة، فإذا بكل موقف له دائرته الخاصة، وعلى هذا النحو كانت القصيدة رحلة تتعدد فيها المواقف، ولكل موقف إطار خاص يدور حوله، أو لنقل مجموعة من الأبيات، وكل بيت دائرة مستقلة (وحدة) تتضمّن موقفا بعينه (معنى أو شعورا أو صورة)، ووحدة البيت إذاً مرجعها إلى ذلك الأفق الصحراوي الدائري، ذلك الأفق الذي يستقل فيه كل موقف بدائرة خاصة يلتقي طرفاها حوله، ومن هنا يمكننا أن نفهم كيف حدَّد الخليل بن أحمد الدوائر العروضية، وكيف حدَّد البلاغيون الدوائر البلاغية[52].

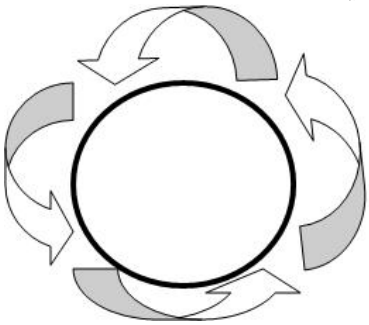
إن حركة العربي من البيت المحدود الجانبين بداية ونهاية هو الذي يشكل لديه الأفق الدائري في أي وجهة تحرك، فإذا هو تحرك منه لا يلبث أن يجد نفسه في دائرة أخرى كما يتضح في الشكل الآتي:



فالحركة في الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة، فالدائرة ظاهرة دائمة تحيط بالإنسان العربي أينما اتجه، ولذا يمكنه التمييز في حركته بين دائرة وأخرى لأن الوجود أمامه يتكرر في دوائر غير متشابهة، وليس التكرار إلا تكرارا للوحدة المستقلة للبيت المبني للدائرة المغلقة[53]. وعليه يمكننا أن نفهم أن القصيدة الشعرية ليست سوى دوائر متشابهة، كالآتي:

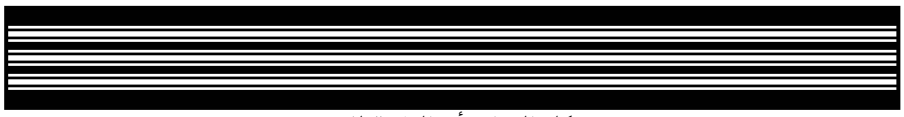


فالقصيدة الشعرية تتأتى وحدة أبياتها من وحدة البيت، وهذه الوحدة ما هي إلا وحدة دوائر متشابهة بل متطابقة ومتماثلة في موسيقاها ونسقها، والتكرار هنا ما هو إلا تكرار لوحدات متشابهة لخط مستقيم داخل الدائرة، ففي الشكل السابق نلحظ أن علاقة كل من الخطوط بالآخر مختلف في كل دائرة عنها في الأخرى، ولذا راعى الشاعر نظم ألفاظه بطريقة خاصة راعى من خلالها وحدة البيت في حدود الدائرة؛ آخذا بعين الاعتبار أن التوازن أو التعادل عنصر إيقاعي لازم في بنية الوحدة، أو الدائرة، أو البيت، وهذا صدى لطبيعة إنسان الصحراء الذي يرى الدائرة تتجدد دائما حوله، ففي كل لحظة ينظر يمينا، أو شمالا؛ يجد الأفق يقع منه على مسافة متعادلة، فإحساس التماثل والتساوي، والتوازن والتعادل نابع من طبيعة الدائرة، وموقف السائر فيها حيث يحس دائما بأن أبعادها بالنسبة له متساوية[54]. وهذه الدائرة تحتل مكانة مقدسة بالنسبة للعربي؛ فهي حرم بيت الشَّعر الخارجي، ومجموعة البيوت هي الدِّيرة أو حرم العشيرة، ومن هنا يمكننا أن نفهم التناسب الذي أقامه القرطاجني بين حركة الدوران حول "بيت الشَّعر"، وحركة التماوج الصوتي في أبيات القصيدة. فإذا كانت حركة الدوران متصلة حول "بيت الشَّعر" أو "بيت الشِّعر" أي أنك ترجع في كل دورة إلى النقطة التي انطلقت منها؛ لتبدأ من جديد حركة مماثلة للحركة الأولى؛ لأن الانفصال الحاصل في آخر البيت هو اتصال مقدر على استدارة[55]. كالآتي:



وهذا الذي أشار إليه القرطاجني بقوله: "ويجب أن تعلم أن أبيات الشعر، وإن كانت أوائلها منفصلة عن أوائلها، فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة، إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيبا زمانيا لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ، بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بد. وترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني إذا بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه تأتى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة، والأوزان وإن لم يكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدِّم، وإعطاء كل متحرك وساكن منه حقَّه من التلفظ نسبة سرد الشطر الثاني، وإعطاء متحركاته وسواكنه حقوقها من التلفّظ بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأول. فلذلك يجب أن يجعل ساكن القافية الأخير مع ما يتقدمه من السواكن أو يتلوه من ذلك في أول البيت التالي له أو على حدِّه ركنا فاصلا بين ما وقع في صدر جزء القافية الذي هو فيها من اطراد المتحركات الذي هو بمنزلة بعض أقطار البيت التي تمتد بين بعض أركانه وبعض، وبين ما وقع من ذلك في صدر الجزء المفتتح به البيت الذي يليه، أو وسطه، أو آخره"[56].

أما قافية البيت؛ فالأمر ليس كما ذهب إليه القرطاجني حيث يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت بمنزلة آخر ما يستر به الخباء، فهي الرواق الذي يحيط بالبيت لأن البيت يساق إلى القافية سوقا لطيفا حتى تكون لفقه وطبقه مما يجعلها مستقرة غير قلقة ولا نافرة، فهناك سوق لطيف للبيت باتجاه القافية، وسوق لطيف للقافية باتجاه البيت، كأنما صناعة الشِّعر نوع من الخياطة يلصق فيها نسيج البيت جميعا بكلمة ثابتة هي القافية، بوساطة أنامل بارعة وخيوط دقاق امتزج فيها اللونين الأبيض والأسود، فلا ينمزق النسيج، ولا تظهر الخيوط، ونظرة لصورة الرواق في بيت الشِّعر المبني تدلل على أهمية القافية في البيت الشِّعري كما تظهر أهمية الرواق بالنسبة لبيت الشِّعر:



شكل الرواق أو القافية للبيت

وفي الختام؛ فإن تصوّر القرطاجني للبيت في القصيدة العربية يقودنا إلى اعتبار القصيدة العربية واحدة من مطولات الشعر العربي، وموطن يحوي مجموعة من الخيام، تستقل كل واحدة منها عن الأخرى بينما تتقارب في مجموعها داخل بنية واحدة، فالقصيدة مجموعة من الأبيات قسمت أبياتها أو خيامها إلى مجموعات متقاربة عددها يساوي عدد الموضوعات أو الأفكار الرئيسة؛ لأن عدد الخيام في كل مجموعة يساوي عدد الأبيات مع أن كل بيت منها مستقل

بذاته[57]. "إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشّعر. فإذا كان المجتمع كله عددا هائلا من القبائل المستقلة في كل شئونها والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن في القصيدة العربية، فهي كما رأيناها – مجموعة من الوحدات (الأبيات) – المستقلة بذاتها، التي لا يربطها بغيرها إلا القافية. والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعها في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم، وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة. وعليه يمكن أن يقدم لنا نظام الحياة الاجتماعية عند العرب في العصر الجاهلي تفسيرا لنظام القصيدة أو لطريقة بنائها حيث يفسر ظاهرة الوحدة والتكرار، فالأفراد المتعاونين في القبيلة هم الذين يشكلون مجموعة الوحدات المستقلة لبناء المجتمع أو القصيدة"[58].

"إن الخضوع للعرف العام في الخلق الفردي والاجتماعي، وفي محاسن الأشياء وعيوبها هو الحكم الذي كان يفيء إليه النقاد العرب في دراستهم للشّعر، وكانوا ما يزالون يتساءلون عن أمدح بيت وأغزل بيت وأهجى بيت، ولم يكن هذا السؤال - على سذاجته – وليد اعتقاد بأن البيت هو الوحدة الشّعرية، وإنما كان وليد البيئة التي تعتمد على الحفظ، وعلى الاستشهاد والتمثل بالأبيات المفردة السائرة، مثلما هو نتاج المفاضلة الساذجة في نطاق الموضوع الواحد، وسيكون النظر إلى - البيت المفرد السائر – أو الأبيات المفردة السائرة محكا للجودة مادام الحفظ لا يسمح بتصور القصيدة جمعاء"[59]. ولذا عقد العرب مشابهة بين بيت الشّعر وبيت الشّعر لأن بيت الشّعر يحتوي على معانيه كما يحتوي بيت الشّعر على ما فيه، فالعروض عمود الشّعر وعمود الشّعر، والضرب ما يماثل العروض من بيت الشّعر أو ما يماثل الواسط في بيت الشّعر، والأسباب هي الحبال ما دامت الأوتاد هي الأوتاد، والضابط لهذه وتلك الدائرة. آملا أن يكون هذا البحث نافذة نعود من خلالها لإعادة النظر في هوية الشّعر العربي، وأن نفكر لبعض الوقت لماذا ركز النقاد العرب على وحدة البيت الشّعري بدلا من تركيزهم على وحدة القصيدة ؟ ألا تتحقق وحدة القصيدة الموضوعية والعضوية من خلال وحدة البيت، سواء أكان بيت الشّعر أو بيت الشّعر ؟!

The Esthetic of Similarities between a Line of Poetry (Bayt – esh – shi'r) and the Tent (Bayt – esh – sha'r)

Khalaf Al-Khreisheh, *Dept. of Arabic lang & Lit.,Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

The researcher attempts to clarify the relationship between the geometry of making a line of poerty and that of building a tent. The nature of this relationship becomes clear when place is changed into time, and design into picture, and when images are caught by senses to turn then into cognitive units which are then turned again into auditory images of poetry.

Al-Khalil b. Ahmad Al-Farahidi (100-170 A.H) in his attempt to analyze Arabic prosody, didn't fail to mention that the form of Bayt – esh – shi'r (composing a line of poetry) was derived from Bayt-esh-sha'r (structuring a tent). This comparison reveals a great awareness of the space and time occupied by a line of poetry in Arabic criticism in general and Arabic prosody in particular.

Due to great similarities between a line of poetry and that of a tent as for as cords, pegs, feet, hemistiches, meters, rhymes and circles are concerned, the Arabs tried to build a line of poetry as a line of a tent. Their goal was to go back to nature as far as place and time are concerned, and to introduce the poetic text into the tent through the mechanics of operation of both structures. Accordingly, both structures operate in the same manner in tow consecutive stages: thinking and constructing

قدم البحث للنشر في 2007/3/25 وقبل في 2008/1/29

الهوامش:

1- عيسى علي عاكوب، **موسيقا الشعر العربي**، دمشق: دار الفكر العربي، 1997. ص 20.

2 - إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط 2، بيروت: دار الثقافة، 1992. ص 48.

3 - المرجع السابق، ص 48.

4- نفسه، ص 48.

5- نفسه، ص 85.

6- نفسه، ص 51.

7- مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص 38.

8- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، (- 322هـ)، **عيار الشعر**، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985. ص 15- 16.

9 - أبو القاسم الفتوح بن عيسى بن أحمد الصنهاجي، **شرح القصيدة الخزرجية**، مخطوط، ليدن، (1) OR154 ص9. (فيما بعد: الصنهاجي)

10- أبو العباس أحمد بن الحسن بن أحمد النحوي الموصلي، **تصحيح المقياس في تفسير القسطاس**، مخطوط، ليدن، OR 654 ص 36. (فيما بعد: النحوي الموصلي).

11- الصنهاجي، **شرح القصيدة الخزرجية**، ص 9.

12- نشوان بن سعيد الحميري، **شمس العلوم ودواء كلام العرب من المكلوم**، ج 1، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده، بلا، ص 395.

13- محمد رضوان الداية، **العروض وموسيقا الشعر**، ط 3، دمشق: جامعة دمشق، 1999. ص 16-17.

14- النحوي الموصلي، **تصحيح المقياس في تفسير القسطاس**، ص 40-41.

15- أبو الحسين علي بن إسماعيل بن سيدة (-485هـ) **المحكم والمحيط الأعظم**، م1، تح. عبدالحميد الهنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، 2000. ص 525.

16- أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي البصري، **كتاب جمهرة اللغة**، ج 1، حيدر آباد: دائرة المعارف العثمانية، 1345هـ. ص 199.

17- أحمد بن محمد بن أحمد الحسني، **شرح المنظومة الخزرجية**، مخطوط، ليدن، OR 154 (2)، ص 170.

18- انظر: ابن سيدة، **المحكم والمحيط الأعظم**، م 1، ص 403.

19- انظر: النحوي الموصلي، **تصحيح المقياس في تفسير القسطاس**، ص73- 74.

20- أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (-324هـ) **الجامع في العروض والقوافي**، تح. زهير غازي زاهد، وهلال ناجي، بيروت: دار الجيل، 1996. ص 60.

21- Alois Musil. *Manners and Customs of The Rwala Bedouins*, New York: AMS Press, 1928. p.63.

22- المرجع السابق، ص 62.

23- نفسه، ص 62- 64.

24- Amal Rasmi Abed, *Change in Traditional Badu Home Layout as Function of Lifestyle: From Bayt Esh-sha'ar to Vella*, M.A Thesis, Architecture, J.U.S.T University, Jordan, 2001. p.35. Engineering.

25- Alois Musil. *Manners and Customs of The Rwala Bedouins*, p.72.

26- Amal Rasmi Abed, *Change in Traditional Badu Home Layout as Function of Lifestyle: From Bayt Esh-sha'ar to Vella*, p.34.

27- المرجع السابق، ص 34.

28- فرانكلين ر. روجرز، **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990. ص 45.

29- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص55.

30- المرجع السابق، ص 83- 84.

31- رمضان الصباغ، **في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن**، الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 1998. ص 17.

32 - غراهام كولبير، **الفن والشعور الإبداعي**، ترجمة منير صلاحي الأصبحي، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983.ص 26.

33- محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، ص 39، 49.

34- المرجع السابق، ص 56- 57.

35- نفسه، ص 39.

36- نفسه، ص 38.

37- نقسه، ص 39.

38- نفسه، ص 36- 37.

39- عبد الرحمن بن خلدون، (-808هـ)، **مقدمة ابن خلدون**، ج4، تح. علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1960.ص 1242.

40- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، (- 322هـ)، **عيار الشعر**، ص6.

41- الأخضر الجمعي، **اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص65.

42- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، (- 322هـ)، **عيار الشعر**،ص 8.

43- المصدر السابق، ص 7- 8.

44- Amal Rasmi Abed, *Change in Traditional Badu Home Layout as Function of Lifestyle: From Bayt Esh-sha'ar to Vella*, p146.

45- أبو الحسن حازم القرطاجني، (- 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981. ص 81،83،89،127.

46- طراد الكبيسي، في الشعرية العربية: منهاج البلغاء، **المجلة الثقافية**، ع 40، عمان: الأردن، كانون الأول 1996- آذار 1997. ص 161- 162.

47- أبو الحسن حازم القرطاجني، (- 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 250.

48- عبد الرحمن محمد الوصيفي، **تراسل الحواس في الشعر العربي القديم**، القاهرة: مكتبة الآداب، 2003. ص 50- 52.

49- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية: منهاج البلغاء**، ص 161.

50- أبو الحسن حازم القرطاجني، (- 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص251.

51- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية: منهاج البلغاء**، ص 161.

52- عز الدين اسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط2، القاهرة: دار الفكر العربي، 1968.ص266- 267.

53- المرجع السابق، ص 268.

54- نفسه، ص 270.

55- جودت فخر الدين، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري**، ط2، بيروت: دار الحرف العربي، 1995. ص 85.

56- أبو الحسن حازم القرطاجني، (- 684هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص255.

57- جودت فخر الدين، **الإيقاع والوزن (كتابات في نقد الشعر)**، بيروت: دار الحرف العربي، 1995. ص 87- 88.

58- عز الدين اسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص313.

59- إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص 49.