# الإنشاد

او

# الفنّ الاصيل في الأدب الجاهليّ

بقلم فؤاد افرام البستاني ، استاذ الآداب العربيّة في جامعة القديس يوسف

مادّة المحاضرة الاولى من محاضرات « معهد الآداب الشرقية » للسنة ١٩٦٠-١٩٦١ في فرع « الادب العربي »

لقد قادنا التجوال في السنوات السبع الاخيرة الى عواصم الآداب العربية ؛ من دمشق عاصمة الادب الاموي ، الى بغداد عاصمة الأدب العبّاسي[1] ، الى حلب عاصمة الادب الحمداني ، الى القاهرة عاصمة الادب الفاطمي ، الى قرطبة واشبيلية وغرناطة عواصم الادب الاندلسي ، الى بيروت عاصمة النهضة ، الى مضارب الجاهلية مهد الادب العربي الأصيل.

و كان انتباهنا خاصّة ، في تلك الجولة الاولى ، لمظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية من حيث مجاريها العامّة وخصائصها المميّزة.

فآن لنا أن نباشر اليوم ، في سلسلة جديدة ، درس صرح الادب القائم في تلك الأوساط المتنوّعة . نقف على آساسه مدةً ، ثم نرقى طبقاته ومشارفه درجةً درجة ، فنقدر ما فيه من قوّة وجمال.

وها اننا نعيد التجوال في سبيل غير السبيل الاول ، لكنه مستنير به ، متمّم له ، يقودنا الى درس فنون الأدب عصرًا عصرًا ، متقدّمين اصولها الى زمننا الحاضر ؛ مكتفين ، هذه السنة ، بمحاولة درس الفنون المذكورة في العصر الجاهلي.

---

(١) نشرنا ، من هذه السلسلة ، مادّة اربع محاضرات ، في المشرق ٣٢ [١٩٣٤] ٦٥-١٠٨ ، ٤٠١-٤٤٠

ولنبدأ بدرس الفنّ الاصيل في كلّ أدب ، لا عند العرب وحدهم ، بل كما يبدو لنا عند سائر الشعوب ، كذلك ، ولا سيما السامية ، في عصورها الجاهلية او الابتدائية . ولا بدّ من القول اننا نستعمل كلمة « الجاهلية » ، لا للدلالة على الجهل ، بل اشارة الى عصر لم تكن فيه الكتابة تُتخذ لتدوين مولّدات الفكر البشري . فنفهم بالشعوب « الجاهلية » الشعوب ذات الثقافة الشفهية ، مهما يبلغ من تبحرها في المدنية ، كالفينيقيين في ايام ملاحم راس شمرا ، واليونان على عهد هوميروس ، والعبرانيين زمنَ انبياء اسرائيل ، والعرب في عصر اصحاب المعلّقات والنبي .

اما هذا الفنّ الاصيل فاننا ندعوه « بالانشاد » . وهي لفظة قديمة في نشأتها ، حديثة في مدلولها ، فضّلناها على غيرها من اوضاع الفنون الادبية المتداوَلة ، لئلّا يحصل الالتباس بين هذه الفنون — وكلّها من مواضعات عصر الأدب الكتابي — ومظاهر ذاك الفنّ الاصيل في عصر الادب الشفهي ، موضوع محاولاتنا اليوم . حتى اذا تمّت هذه المحاولات وضحت مظاهر هذا الفنّ الشفهي ، فرضح معنى الإنشاد .

واما طريقتنا في هذه المحاولات فمستندة الى أسّين :

١ — أسّ نفساني تشترك فيه الشعوب عامّة .[1]

٢ — أسّ تاريخي نبني عليه بالنظر الى العرب خاصّة .

---

١) تقدّم لنا نظرات سريعة في الدلالة على هذا الفنّ الاصيل ، في «المشرق» ٣٠ [١٩٣٢] ٢٧٦ - ٢٨٨ ، بعنوان «حول الشعر الجاهلي : آراء وملاحظات في الإنشاد» ؛ ثم في «المكشوف» السنة الثانية : العدد ٤٣ ، و٤٤ ؛ ٥ و١٢ نيسان ١٩٣٦ ؛ واخيراً في الروائع ٢ : الشعر الجاهلي (الطبعة الثانية ، ١٩٣٨) : ١٠ - ٢٥ . وقد اشرنا الى ما كان من فضل ، في هذه الدروس النفسيّة - اللغويّة ، للاب مرسيل جوس اليسوعي ، الذي سبق علماء النفسانيات واللغويين جميعاً الى ابحاث عميقة في نفسيات الشعوب الجاهلية ، وما يوافقها من قوالب الكلام في عهد بداوتها ، وما يظهر في ادبها الشفهي من صلة متينة بين الفكر والتعبير وحركة الاعضاء . فكان كتابه في « الإنشاء الشفهي » أساً لهذا العلم الجديد بما تضمّنه من ملاحظات وايحاءات وافرة الثمن ، وبما اثاره من ضجّة في عالم الادب والفلسفة والعلوم الكتابية . فتتابعت الابحاث والنقود ، منه وعليه ، في صحف فرنسة ، ولا نزالها متتبّعةً قريباً . وقد استندنا في هذا القسم النفساني من درسنا الى الكتاب المذكور ، والى ما ظهر حوله من الابحاث ، وهذه أهمّها :

# ١

# الاسس النفساني

## ١ ــ الانشاء البدوي او المحاكاة

ليسأل الواحد منا جارَه عن معنى الحركة اللولبيّة مثلاً ، او عن كيفيّة الصعود الى المئذنة بسُلّم لولبيّة الشكل ؟ او ليطلب منه تحديد الكومة ، كومة من التراب او من الرمل . وليتبه لحركات المسؤول في جوابه . فيتحقّق ان هذا المسؤول ، قبل ان تنفرج شفتاه عن اللفظ ، يأتي بحركة غير مقصودة ، يندفع اليها سليقةً في التفتيش عن إخراج تصوّراته . هي حركة فطرية تعبّر في ذهنه عن الفكرة التي يرمي الى شرحها . واذا بيده ترتفع وتستدير ، او تلتفّ ، سابقةً نبرات صوته . هو يستعمل يده في التعبير قبل ان يستعمل لسانه . يستعمل يده ، ثم يرمي الى استعمال سائر جوارحه ، فيعبّر بكل جسمه . وقد يخونه اللفظ فيتركه لاجئاً الى هذه الحركات العَضَليّة . وكم ، بين معارفنا واصدقائنا ،

Marcel Jousse, *Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs.* [*Archives de Philosophie*, vol. II, cahier IV]. Paris, Beauchesne, 1925.

Marcel Jousse, *Etudes sur la psychologie du geste.* Les Rabbis d'Israël, *Les Récitatifs rythmiques parallèles* ; I, *Genre de la Maxime.* Paris, Spes, 1930.

Léonce de Grandmaison, *Le style oral. En marge d'un mémoire de psychologie linguistique.* [*Etudes*, 183, 1925, p. 685-705].

Gaston Fessard, *Une nouvelle psychologie du langage. Le style oral, du P. Marcel Jousse.* [*Etudes*, 192, 1927, p. 145-162].

Frédéric Lefèvre, *Un grand initiateur. Le R. P. Marcel Jousse et la nouvelle psychologie du langage*, [*Lettres*, juin, 1927].

Paul Léonard, *Pour le retour à la vie*, I. [*Etudes*, 197, 1928, p. 418-432].

Les Philalèthes, *Le style oral dans l'Evangile.* [*La vie Intellectuelle*, 2e année, 15 juin 1929].

من الذين يبدأون جملهم بالكلمات وينهونها بالإشارات، المتنوّعة فتأتي تعابيرهم ابلغ واروع وقعاً !

هذه الحركة هي اول تعبير بليغ استخدمه الانسان في الأداء عن رغباته وميوله . واذا فلم يخطىء من قال :

« في البدء كانت الحركة ! »[1]

وليست هذه الحركة الا مظهراً من مظاهر التقليد البشري ؛ بل هي المحاكاة الاصيلة في طبيعتنا أصالة رغباتنا في التمثيل والإخراج . وقديماً قال ارسطو عن الانسان « انه اكثر الحيوانات محاكاةً ».

يلجأ الرجل فطرياً الى المحاكاة كلما شعر بالحاجة الى التعبير . فيمثل ، بحركاته المختلفة ، ما يتمثل له من هيئة الشيء المعبّر عنه ، مبتدئاً ، لا بمظاهر هذا الشيء جميعها ، بل بما يؤثر فيه خاصة من شكل بارز او هيئة فارقة ، مستعيناً بيده اولاً على محاكاة السلّم اللولبية مثلاً في دورانها والتفافها ، او الكومة الرملية في ارتفاعها واستدارتها.

ومن الدلائل على اصالة هذه المحاكاة في طبيعتنا البشرية اننا لا نزال نُدفع اليها اليوم ، في محاولاتنا التعبيرية ، على رغم انفعالنا ، منذ القرون العديدة ، في عصر الادب الكتابي.

وهو ما يشعر به كلّ كاتب ، اذا ما عمد الى وصف معركة من المعارك قديمة كانت او حديثة ، فتصوّر احتدامها ، وتتبع مظاهر تطوّراتها ، وهو الى مكتبه على اتمّ ما يكون من الراحة والطمأنينة . يباشر الوصف هادئاً مستكناً ، حتى اذا اندفع به الخيال ، شعر بعضلات كفّه تدفع قلمه الى الهياج والاضطراب ، بل شعر ، اذا ما حمي الوطيس ، بعضلات رجليه وسائر جسمه تضطرب كلها امام المكتب .

واذا وصف رجلاً غدّاراً دسّاساً فاسد الأخلاق ، دُفع الى المحاكاة نفسها ،

---

(١) D'Udine, *L'art et le geste*, p. 86 ; cité dans Jousse, *le style oral*, p. 3

على غير قصد منه ، فأحسّ بعضلات شفتيه ومنخريه تتقلّص علامة الاشمئزاز . حتى لو كان امامه آلة تدوّن هيئات وجهه ونبضات جسمه المتتابعة — اي حركاته كلّها — لكان له سلسلة من التعابير عن العواطف المتناوبة قد تكون ابلغ مما دوّنه قلمه من شعر او نثر .

أوَ ليست من هذه المحاكاة لغة الخرس المتفاهمين بالحركات ؟

وتلك الشعوب الابتدائيّة الباقية على جاهليّتها في عصرنا هذا ، كبعض هنود اميركة واقوام افريقية الوسطى ، أوَ لا تظلّ تستند ، في تفاهمها ، الى الحركات خاصّةً ؟ وذلك لقلّة مفرداتها وضعف اساليب التعبير في لهجاتها .

وقد روى الرحّالة عن الاسكيمو انّهم يضطرّون ، اذا ما تحادثوا في الليل ، الى ايقاد النار ، كي يتفاهموا مستعينين بالحركات على ضآلة قواليبهم التعبيريّة .

ولمَ نبعد في التمثيل على هذا الأمر الواقع ؟ أوَ لم نكن نفهم ، لسنوات خلت ، وقائع الأفلام السينمائيّة الصامتة بالانتباه للحركات وحدها ؟

أوَ ليس هذا نصيب مَن يحضر السينما اليوم ، وهو على جهل باللغة التي يتحاور بها الممثلون ، ولا يحسن قراءة تلك الترجمات المسوخة التي تتبرّع بها ادارات السينما على هامش الفلم او في أسفله ؟

لا شكّ انه يفوته الكثير من دقائق التعبير ، ومن اساليب اللعبة بين الوقائع . ولكنه لا يأبه لهذا . انما همّه الفكرة الاجماليّة ، ومطلبه التأثير الجمهوري ، وهما حاصلان له بالحركات على شكل لا يتبدّد ولا يتفرّع بتعداد المعاني الثنوية والدقائق التعبيرية . فمثله في هذا مثل الانسان الابتدائي ، او الجاهلي الفطري ، تهمّه الافكار المتكتّلة او الصور المجتمعة للمعاني ، فيتناولها ، او يعبّر عنها ، قافزًا فوق ما تحوكه حولها نواميس التعبير الكتابي من روابط ولواحق بالادوات والحروف ؛ بل مثله مثل الطفل يستند في تعبيره الى الاسماء وحدها غير عابئ بروابطها من الحروف والادوات ، بل غير متصوّر وجود هذه الروابط . فيقول مثلًا : « ابي راح سوق » . فيَفهم ، ويُفهم ، مستغنيًا ، فوق ذلك ، بحركاته واشاراته ، مقلّدًا كلّ مَن يرى وما يرى . هو الطفل يقلّد ابويه اوّلًا .

وهو الشعب الطفل يقلّد صغارُه كبارَه .

ومن هذا القبيل تقليد الطلّاب اساتذتهم . وقد يكون مقصوداً في اول الأمر على سبيل التفكهة والتظرّف . الّا ان كثيراً ما يؤدّي الى تقليد فعّال في تعابيرهم واساليب تفكيرهم ، فيصبحون صورا متعدّدة لاساتذتهم .

وكم واحداً منّا ، اذا ذهب به الاعجاب بشخص ما ، رأيناه ، وقد اصبح يقلّد بعض اشاراته بل نبرة صوته او محطّات كلامه ، على غير علم منه !

أوَ لم يرَ بعضهم عن الاستاذ شارل دينهل ، العالم بالشؤون البيزنطيّة ، مَن انفق السنوات العديدة منكبّاً على درس نقود بيزنطية وايقوناتها ، ونقد صحيحها وزائفها ، والتعليق على تنوّع مظاهرها ، انه اصبح ، في شيخوخته ، وفي قسمات وجهه وتلاميحه ما يشبه المثال البيزنطي الذي قضى حياته متأمّلاً فيه .

فثبت اذاً ان المحاكاة لا تنحصر بالحركة اليدويّة وحدها ، بل تشمل جميع اعضاء الجسم وعضلاته ، المنظور منها وغير المنظور .

ولنتقدّم خطوةً في وصف تفرّع هذه المحاكاة من اشارة اليد الى اللفظة ، وهي حركة عضلية كذلك ، الى الجملة المنطقية المتناسقة .

لنفرض ان واحداً منّا وضع جمرةً حارّة على يد جاره . فما عسى ان يكون موقف هذا الجار في الردّ عليه ؟

يمكنه ان يلجأ الى اسلوب من اربعة :

١ ــ إمّا ان يسحب يده بسرعة راميا الجمرة ، مكتفياً بهذه الحركة .

٢ ــ وإمّا ان يقرنها بصوت صارخ معبّر يقطع واحد عن الألم والغضب ، دون الاستعانة بالكلام ذي المعنى اللغوي .

٣ ــ وإمّا ان يطر جاره بسيل من الشتائم الشعريّة يتفنّن فيها ما شاء شعوره وخياله .

٤ ــ وإمّا ان يخاطبه بجملة منطقية هادئة رصينة كأن يقول له مثلاً : ألا ترى ، يا صاح ، انّ النار عنصر يحرق ما ألمّ به ؟ ثم الا تراك وضعت هذه النار على يدي ، فكان لا بدّ انها تحرقني وتؤلمني .

هكذا تتطوّر طرق التعبير في الشعب المرتقي شيئاً فشيئاً من مجاهل الحياة الابتدائيّة الطفلة ، الى المجتمع الجاهلي ، الشفهيّ الثقافة ، الى العصر الكتابي في الادب .

ولنلاحظ ان الحركة وحدها كانت كافية ، في الحالة الاولى ، للتخلّص من الألم . وأنّ واحداً من الاساليب الثلاثة التالية لا يكتفي بنفسه ، ولا يستغني عن الحركة . انما هو يسندها ، ويتوسّع حولها ، قليلاً او كثيراً ، في طرق التعبير ومظاهر البلاغة .

وبعد هذا ألم يُصب مَن اخرج هذه الحقيقة إخراجاً حسيّاً اجماليّاً فقال : « يفكّر الانسان لأن له يداً »؟ [1] يداً تولّد الحركة الاساسيّة ، فتثير سائر الحركات ، وتعمل على تحقيق الفكرة باللفظ . وما اللفظة الّا حركة الحلقوم ، وحركة عضلات الجهاز التنفسي ، واخيراً حركة اللسان والشفتين .

ثم لا تلبث هذه الحركة التعبيرية — التي تتعاون في توليدها عضلات الجسم جميعها — ان تتخذ شكلاً موزوناً يقرّبها من النغم . والنغم اصيلٌ كذلك في الطبيعة البشرية . فتبدو وكأنها تتأرجح وتتمايل في موجات متّزنة . حتى يصحّ لنا ان نضيف كلمة الى ما تحققناه سابقاً ، فنقول :

« في البدء كانت الحركة المتّزنة . » [2]

واذا تناسقت هذه الحركات المتعاونة في سبيل التعبير ، ونظّمها النغم المتّزن بإيقاع الصوت واليد والرجل وسائر عضلات الجسم ، فتسارعت كلّها الى الغاية المقصودة ، ارتفع هذا الاسلوب الابتدائي الى نوع من التعبير سامٍ ، وافر البلاغة ، عميق التأثير ، الّا وهو الرقص المعهود لدى جميع الشعوب في التعبير عن فرحها ، او حزنها ، او عاداتها المتنوّعة .

ولا بدّ لهذا الرقص من اناشيد تتبع ليّاته متسارعة ، فتنتظم بها ، وتسندها في التعبير عن بعض المعاني الآخذة بشيء من التجرّد والمعقولات .

---

(١) Cité dans Fessard, *loc. cit.*, p. 119

(٢) Jousse, *op. cit.*, p. 20

وقد تستغني هذه التعابير عن مظاهر الرقص ، بما فيها من مولدات الخيال ، و إيقاعات النغم الموسيقي محتفظة بآثار الانشاء اليدوي من حركات وايماءات . فيتصل الشعب بمظهر جديد للتعبير ، هو الانشاء الشفهي او الإنشاد.

## ب — الانشاء الشفهي او الإنشاد

### ١ — تمهيد

ولا بدّ لنا قبل محاولة هذا الدرس ، وتفصيل عناصر الإنشاد وتطوّر مظاهره ، من كلمة تمهيديّة عن أثر الحركة الاصيلة في الكتابة ، وفي تكوين مفردات اللغة :

كثيرًا ما نعتقد ان الاقدمين ، اوّلَ ما حاولوا الكتابة ، اخذوا يرسمون صور ما يقع تحت عيونهم من الاشياء . على ان الحقيقة مباينة بعض الشيء لهذا الاعتقاد . انهم لم يصوّروا الاشياء ، بل صوّروا حركاتهم التي كانوا يعبّرون بها عن الاشياء . لم يصوّروا الشمس في إشعاعاتها ومنافعها العميمة ، ولا الحيّة في صفاتها الجوهرية . انما صوّروا حركة ايديهم التي كانوا يعبّرون بها عن الشمس في استدارتها ، وعن الحية في انسيابها . وهكذا كانت كتابتهم لا تصويرًا للاشياء بحدّ ذاتها ، بل تصويرًا لحركاتهم المقلّدة اشكالَ تلك الاشياء .

ولا يخفى ان الفكرة ما كانت لتنفصل في البدء عن الحركة المولّدة لها . وهكذا اصبحت هذه الصورة الشكليّة ، مدوّنةُ الحركة ، تدوّن كذلك المقطعَ الصوتيَّ الذي كان يعبّر به المتكلّم عن الشيء المقصود ، مستندًا الى الحركة .

فالصورة اذًا وليدة العمل المشترك بين الانشاء اليدوي والانشاء الشفهي . تأخذ من الأول الحركة المثّلة شكلَ الشيء ، ومن الثاني المقطعَ الصوتي ، او اللفظة ، الدالّة ، مع الحركة ، على الشيء المذكور . فلو اخذنا رسم «الدائرة» في التصوير الهيروغليفي مثلًا لرأيناها تحتوي على عنصرين اساسيّين :

١ : تجتمد أوّلًا بالخطّ ، شكل تلك الحركة المستديرة التي كانت يد المصري تكوّنها في الهواء للدلالة على قرص الشمس .

٢ : وتدوّن ثانياً ذاك المقطع الصوتي الذي كان يلفظه المصري ، اذ تقوم يده بالحركة المستديرة ، مشيراً الى الشمس بعينها ؛ وهو مقطع « رَعْ » الذي اصبح اسماً للكوكب المشعّ المنير.

وليس من شكّ في ان الصلة كانت متينة بين الشكل والصوت اي بين الصورة والاسم ، صلة لا نكاد نتخيلها اليوم ، وقد تناسينا اصل الأشكال ، فاصبحنا نعتقد ان هذه الخطوط الابجدية انما مثلت الاصوات اعتباطاً واتفاقاً بين المصطلحين عليها.

واننا لنفهم هذا الأمر ، اذا ما قارنّاه بموقف الطفل الصغير من اهله . اذ يتناول الكلمات المتنوّعة فيظنّ انها وُضعت جزافاً للمعاني التي تعبّر عنها. ولكنه كلّما تقدّم في فهم اللغة ، فتمتّن في درس اصولها واشتقاقاتها ، ادرك ان هذه المفردات تخزن تاريخ أمّته بأسره ، ماديًّا كان او روحيًّا ، وانها لم تصل الى هذا الجمود الحرفي الّا في العهد الكتابي الاخير ، بعد ان كانت في الاصل حيّة نابضة تمثّل حركات حيّة.

ويقودنا هذا الى كلمة في المقابلة بين مدلول « اللغة » في عصرنا الكتابي ، وما كانت عليه « اللغة » في اصلها الشفهي . فنقول :

نعلم اليوم ، مؤمنين ، ونعلم ، غير هيّابين ، ان اللغة تستند الى اصول ثلاثة :

١ ــ مفردات محدّدة المعنى.

٢ ــ قواعد تنظّم احوال المفردات في التعبير ، والتعابير في الجمل.

٣ ــ نظريّات ادبية تسنّ القوانين في فنون النثر والنظم.

ولكن هل يحقّ لنا ان نعرض هذه المبادئ ، التي نقرّها في عصر الادب الكتابي ، على العصور جميعها ، فنجعلها حقائق لا جدال فيها ؟

مفردات ، تعابير ، نظم ، نثر . كلّها مقيسات اقرّها عصر الكتابة. وذلك انه لم يكن بدٌّ للنحويّين واللغويّين من موادّ خارجيّة يُعملون فيها اساليب الترتيب والتفصيل ، متبسطين في نظريّاتهم التجريديّة.

ولما كان الكلام الشفهي حيًّا طيّارًا لا يقع في متناول يدهم ، رأيناهم

يندفعون في تجويده بالكتابة، متتبعين مواده جميعها يرتبونها ، وينسقونها فئات، وطبقات ، وفنوناً ، وانواعاً . فيجمعون المؤتلف ويفرّعون المختلف ، ويعددون النواميس والقوانين، والقواعد شاملين بعنايتهم الظاهرة حتى الشوارد والشواذات؛ متنازعين اصولها وفروعها بين الصرف ، والنحو ، والبيان ، واللغة . وهم على حق ، شرطَ الّا يتجاوزوا مظاهر الآداب المكتوبة.

اما في العصر الشفهي فتخطئ مقاييسهم الهدف . ومهما يبلغ من استقراب النحويين ، ومن تزويدهم ، لاتذين بجمى الألفية :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم : اسمٌ ، وفعلٌ ، ثم حرف للكلِم ،

فاننا نقول : ليست اللفظة مادة الكلام الاولى في عصر الادب الشفهي. في الانشاء اليدوي - الشفهي الاصيل لا اسم ، ولا فعل ، ولا حرف . انما هي حركة ، اشارة ، ايماء.

وفي كل حركة او إشارة يقوم بها الخطيب اليدوي او الشفهي تظهر المعاني الثلاثة الاساسيّة في كلّ تعبير : العامل ، العمل ، المعمول. وهي التي اصبحت ، في نظر التفكير الغراماطيقي ، محور الصرف والنحو : الفاعل ، الفعل ، المفعول.

ولمعترض ان يقول : والاسماء العينية التي اطلقها الانسان ، منذ القدم ، على الاشياء فميّزها بعضها عن بعض ؟

فنجيب ان هذه الاسماء نفسها تؤيّد ما ذهبنا اليه :

لم يطلق الانسان جُزافاً هذه الاسماء على مسمياتها . انما نظر فيها الى حركتها الخاصة او علامتها الفارقة — لا في عنصرها او جوهرها الذاتي — بل في مظهرها الخارجي ، في اشارتها الحسية ، فسماها بهذه الصفة . واذا باقدم الاسماء صفات مشتقة ، فاعلة او منفعلة ، مما لا يخرج عن المعاني الثلاثة المذكورة . وان من ميزات اللغة العربيّة ان تقودنا الى فهم هذا السرّ الاصيل في مظاهر التعبير بأسرع مما تقوم به غيرها ، لفضل قدمها ، واحتفاظها بالمدلولات القديمة لمفرداتها المشتقة.

وها نحن نعبّر ، في هذه اللغة ، عن اجناس العصافير والعقبان وما بينهما ،

باسم «الطائر» ، بل بصفة «الطائر» ؛ اي بالحركة الفاعلة . وكذلك ترانا نسمي السيف «الصارم» ، و«الماضي» ، و«القاطع» ، و«البتار» . . . وندل على الناقة «بالراحلة المرقال» . وبعد مرور القرون المتعاقبة على اخذنا بالادب الكتابي ، ألا نرانا نعود الى الاصل الشفهي ، في يقظتنا الابتدائية في القرن العشرين ، فنسمي الاوتوموبيل بصفة حركته «السيارة» ؟ وهكذا القول عن «الفواصة» ، و«الطيارة» ، و«الحاكي» ، و«الهاتف»[1]

هي آثار الإرث الشفهي القديم التي صبغت مظاهر التعبير السامي جميعها في عهد الآداب الإنشادية ، فرأينا ملاحم راس شمرا تسمي الاله «راكب الغيوم» ، كما شهدنا ملاحم العبرانيين تمثل السمكة والطائر «العائم في الماء» و«السابح في الهواء» .

وهذا الشعر الجاهلي لا نكاد نرى فيه اسماء الأعيان الا بصفاتها . فلا نقع — الا في النادر النادر — على اسم السيف ، والرمح ، والحربة ، والناقة ، والحصان ، والجمل . اما الصفات فعديدة لا قياس ولا ضابط لتنوعها وابتكارها سوى الهيئة التي يظهر بها الشيء الموصوف في حركته واشارته لعين الواصف ، لا لذهنه او عقله .[2]

فاذا شاء الجاهلي القديم ان يعبّر عن لحاق الفرس بالحيوانات الوحشية ، قال : السابح او المكرّ المفرّ المقبل المدبر ضابط الأوابد . . . — وكأنها اسماء فاعل تمثل الحركات وحدها . وهو سرّ الجمال في قول امرئ القيس : «قيد الأوابد .»

---

١) ولعلّ اعضاء المجمع اللغوي المصري جروا على هذه الخطة الابتدائية ، في تعليمهم الناس اسماء الكائنات الحديثة ، فانتبهوا خاصّة الى الحركة الخارجية في المسمّى . ولكنهم قلّما توفقوا الى شيء صالح في ذلك . وهم يقترحون مثلاً لمسمّى القطار العادي ، ويميزه عن الاكسپرس السريع ، صفة «الوقّاف» ، لانه يقف في المحطّات . وحبّذا يتحول الناس الاحتجاج بان الحركة الغالبة في هيئة القطار المذكور ، او الصفة المميّزة ، ليست الوقوف . . . (راجع «البشير» في ٢٦ حزيران ١٩٣٧)

٢) وهذا ما دفع بعض علماء العصر الكتابي الى الاعتقاد بالترادف في الاسماء العربية القديمة . وهم معذورون في ذلك ، بعد ان غابت عنهم صور الحركات التي مثّلها الجاهليون الشفهيون في الاسماء ، الصفات التي اطلقوها على مسمّياتهم الحسّية .

« المكرّ قيد الأوابد .»

إشارة حسّية معنوية تتضمّن في الحقيقة ثلاث إشارات — ونقول اليوم : ثلاث فِكَر — : الكرّ او السرعة ، التقييد ، وحسّية الحيوانات . على ان هذه الفكر (بصيغة المصادر) تبدو مجرّدة ، بينما كانت الاولى حسّية حية بحركتها.

واذا خرج الاسم من تصوير هذه الحركة الحيّة عبّر في اول امره عن المعاني المحسوسة.

ثم تمرّ عليه الايام ، فتتقدّم البيئة في مذاهب الحضارة ، واذا له وجهان : وجهه المحسوس الاول ،

ووجه منحرف عن الحسّ حتى يعلق بالمعقولات.

ولنأخذ صفة « الحازم » مثلًا : فهو اولًا حازم حزام الدابّة او حبلها ، او رابط الحمل على الدابّة ، ثم ضابط الامور ، العاقل . والعاقل نفسه أليس معناه اصلًا رابط الحبل على يد البعير ؛ ومنه اشتقّ العقل « الذي يعقل ( اي يربط ) صاحبه عن المعاصي.»

أوَ ليس كذلك في التفرّع من الاصل الحسّي: « العدل » من تعادل عديلتي الحمل ؟ و « الإنصاف » من اعطاء النصف ؟ و« السبب » ، وهو في اصله الحبل ، ثم الواسطة الى الشيء تشبيهاً بالسبب - الحبل الذي يتوصّل به الى قعر البئر فيُستخرج ماؤها . و« الجريرة » ، ما يجرّه الانسان وراءه من أثر ماديّ ثم أُطلق على التبعة التي تنال الانسان من جرّاء عمله ... وهكذا في المفردات القديمة جميعها .

ولا تنفرد العربية بهذه الظاهرة اللغوية . انما تشارك فيها سائر اللغات ، ولا سيما القديمة ، الّا انها تفوقها جميعاً في الدلالة عليها وفي ظهور الأصل المحسوس من قوالبها الشفّافة ، لما امتازت به من سهولة الاشتقاق في بناء مفرداتها ، والّا انها لم تتعرّض كغيرها من اللغات الحديثة للتطوّرات العصريّة ، واصطناع المفردات الدخيلة.

هذا الأثر الحسّي في نشأة المفردات واشتقاقاتها نجـده كذلك في التعبير القديم وما جرى مجراه . والادلّة عليه اوفر من ان تُذكر . . . لم يكن العرب القدماء يقولون عن اعدائهم : «هربوا» ، بل كانوا يمثّلون حركة الهرب بقولهم: «ولّوا الأدبار» . . .

كما ان عامّتنا ، من ارباب التعبير الشفهي ، لا يقولون عن عودة الانسان المخفق في عمله ، انه رجع خائباً خاسراً مجرّدًا حتى من ثيابه ، بل يمثّلون حركته في تلك الحيبة ، قائلين: « رجع إيد من خلف وإيد من قدّام. »

أيّ أدلّ من هذه الصور الحسّية على تمثيل الحركات ؟

واذا فان اساليب التشبيه من أساس التعبير الشفهي . وغاية التشبيه ، في دلالته القديمة ، ان يقرّب المعنى الى افهام الحاضرين بواسطة الصورة المحسوسة الناتجة من حركة المشبَّه به او من هيئته.

اما تشبيه المحسوس بالمعقول ، او تشبيه المعقول بالمعقول ، فمن تجريدات اليافعين في عصر الادب الكتابي . ولا يخفى أن الجاهلي الشفهي لا يشبه النور بالعلم ، ولا الجبال بالرزانة والوقار . انما هو يستعمل الضدّ ، اذا ما لجأ الى التشبيه.

هذه تمهيدات ضرورية لتفهّم « الإنشاد » : عناصره ، وأساليبه ، وانواعه عند الشعوب الساميّة عامّة ، وعند العرب زمنَ جاهليتهم خاصّة.

اما تحديد « الإنشاد » بعناصره ومظاهره فهو ما سنحاوله في بحث مقبل.