حُقول

٤

كتاب دوري يعنى بثقافة الجزيرة العربية / صفر ١٤٢٨هـ - مارس ٢٠٠٧م - (١٠ ريالات)

الموروث الشعبي للجزيرة العربية

قصيدة البرزخ

الإقط والكليجة

سوسيولوجيا السلطة في العائلة النجدية

كسرات الهوى الشعري والنغم الحجازي

المحتويات

في هذا العدد

مترجمات

الطَّواف بين الحجاز واليمن. ٤

دراسات

حي بن يقظان: بين التخييل والحِجاج، محمد العُمَري. ١٩

الإقط والكليجة: من الترحُّل إلى ميثولوجيا الخصب والاستقرار. ٣١

قصيدة البرزخ: من الموروث الشعبي النجدي. ٣٨

سوسيولوجيا السلطة في العائلة النجدية. ٤٦

مقالات

الشفاهي والكتابي في اللغة والأدب. ٥٨

سفر الأدلاء بين نجد وجاراتها: الجمالة تاريخ أهمله المؤرِّخون. ٧٤

كسرات الهوى الشعري والنغم الحجازي. ٧٨

الازدواجية اللغوية وحرية الاختيار في الإبداع. ٨٦

حوار

عبدالرحمن السويداء. ٩٠

مراجعات

أفراس نجدية على طريق الليدي آن بلنت. ١٠٠

درَّاعات وبخور في بقشة خليجية. ١٠٨

تكسير أجنحة الملكة العسيرية. ١١٣

رحلة الشفوي وحيلة الذاكرة. ١١٧

ملخص رسائل

غياب المؤسسات في المواقع الخليجية الإلكترونية. ١٢٤

من تاريخ الرِّق في سواحل الخليج. ١٢٥

سوسيولوجيا نجد في الحكايات الشعبية. ١٢٦

تقارير

نجران.. فردوس في الصحراء. ١٢٧

أصوات تغيب:

رقصة الأفريقي الأخيرة. ١٣٢

نخلة عنيزة الباسقة. ١٣٢

علامة عالية نجد. ١٣٢

الغملاس مؤرِّخ البصرة والزبير. ١٣٣

القويعي وتراث الأجداد. ١٣٤

الديكان وأغاني البحر. ١٣٤

جمعية اللهجات والموروث الشعبي. ١٣٥

موسوعة الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية. ١٣٦

دراسات ١٩

حي بن يقظان بين التخييل والحجاج

مراجعات ١١٣

تكسير أجنحة الملكة العسيرية

حقول

المشرف العام رئيس التحرير:

أ.د. سعد البازعي

رئيس النادي الأدبي بالرياض

سكرتير التحرير:

أحمد الواصل

هيئة التحرير:

د. محمد القويزاني

د. عبد الله المعيقل

د. عبدالله الرشيد.

هيئة الإشراف:

أ.د. عبد الله المهنا

جامعة الكويت

أ. د. سعاد المانع

جامعة الملك سعود

د. لمياء باعشن

جامعة الملك عبد العزيز

تتم جميع المراسلات باسم:

رئيس تحرير حقول

النادي الأدبي بالرياض

ص.ب ٨٥٣١ الرياض ١١٤٩٢

المملكة العربية السعودية

هاتف: ٤٧٨٧٣٢٧ (٩٦٦١+)

فاكس: ٤٧٨٧٢٤٦ (٩٦٦١+)

submissions@huqul.com

التصميم الفني والتنفيذ:

الطارق للإعلام attariq COMMUNICATIONS

هاتف: 4555520 Tel: +966

فاكس: 4538533 Fax: +966

حقول

تحت رقم إيداع ١٤٢٥/١٨٧٠

وتاريخ ١٤٢٥/٠٣/١هـ،

ورقم ردمد ١٨٧٣-١٦٥٨

(تنويه: الدراسات والمقالات المنشورة في «حقول» ليست بالضرورة تعبر عنها، بل عن أصحابها)

الشفاهي والكتابي في اللغة والأدب

سعد العبدالله الصويان*

من المؤسف أن الثقافة العربية المعاصرة لا تزال تتحاشى التعامل مع الآداب الشفاهية وتفتقر إلى منهجية واضحة في الدراسات الشعبية؛ هذا بينما نجد غيرنا من الأمم في السنوات الأخيرة قد خطت خطوات حثيثة في مجال البحث عن طبيعة العلاقة والفروقات القائمة بين الشفاهي والكتابي في اللغة والأدب، والدور الذي قامت به الذاكرة قبل استخدام الكتابة، ثم الدور الذي لعبته الكتابة في تحوير الأجناس الأدبية وما أحدثته من تحولات في طبيعة الأدب ووظيفته الاجتماعية وسياقاته الإبداعية والأدائية، ناهيك عن العلاقة بين المبدع والمتلقي. وتشير الدراسات الحديثة في النقد الأدبي وفي علم اجتماع الأدب وفي الأنثروبولوجيا والفلكلور إلى أن التغير الحضاري والاجتماعي لا بد أن يصحبه تغير في الأجناس والمضامين الأدبية وفي وظيفة الأدب ودور الأديب في المجتمع وعلاقته بجمهور المتلقين. فأدب المجتمعات الرعوية يختلف عن أدب المجتمعات الريفية وأدب الحاضرة يختلف عن أدب البادية وأدب المجتمعات الأمية يختلف عن أدب المجتمعات المتعلمة. ولقد أصبحت هذه القضية مدار نقاشات ساخنة وبحوث مستفيضة عند المختصين وتشكل الدراسات التي أجريت في هذا المجال ببيليوغرافية ضخمة تشير إلى أهمية هذا الميدان الجديد من ميادين البحث وما أحدثه من تفجر معرفي غيّر النظرة السائدة عن الأدب وقاد إلى ثورة حقيقية في مجال النقد الأدبي.

نظريات الأدب الشفاهي: الشعر الجاهلي مثالاً

من النظريات الأدبية التي شاعت في النصف الثاني من القرن العشرين ولقيت رواجاً في الأوساط العلمية في بلاد الغرب نظرية الصياغة الشفاهية oral formulaic theory التي استحدثها العالم الأمريكي ميلمان باري Milman Parry وطوّرها تلميذه ألبرت لورد Albert Lord وروّج لها،[1] ومنها استمد بعض المستشرقين أحدث آرائهم عن الشعر الجاهلي بعدما هدأت الزوبعة التي أثارها مرغوليوث[2] وطه حسين[3] وغيرهم حول قضية انتحال هذا الشعر والشك في حقيقة وجوده. ولكن ما هي نظرية الصياغة الشفاهية؟

كان ملمان باري مهتماً أساساً بدراسة ملاحم الأغريق وفهم الوظيفة الفنية للصيغ اللفظية التي يكثر ترددها في تلك الملاحم لدرجة تسترعي الانتباه. وحيث إنه لا يوجد موروث شعري حي يمثل الملاحم الإغريقية المنقرضة رأى أن الخيار المنطقي المتوفر له هو الالتفات إلى الشعر الملحمي في يوغوسلافيا والذي كان حينها ما زال تقليداً معاشاً. ذهب باري وتلميذه لورد إلى الميدان لدراسة الشعر الملحمي في يوغوسلافيا، وهناك لفت انتباههما ما لاحظاه على نصوص الملاحم من مرونة لفظية وكثافة في استخدام الصيغ والعبارات المكررة. واكتشف باري من خلال الملاحظة الميدانية ودراسة أداء المنشدين اليوغوسلافيين أن التكرار له وظيفة أساسية تتمثل في مساعدة المنشد على النظم أثناء الأداء لا قبله، وفي إعفاء ذاكرته من حفظ نص الملحمة حفظاً حرفياً صماً نظراً لطولها الذي قد يتعدى (١٣,٠٠٠) ثلاثة عشر ألف بيت يستغرق إنشادها كاملة ما لا يقل عن (١٦) ساعة. لذلك فإنه بدلاً من حفظ النص الملحمي كلمة كلمة وبيتاً بيتاً يرتجل المنشد الملحمة أثناء الإنشاد بسرعة تصل إلى عشرين بيتاً في الدقيقة، كل بيت منها طوله عشرة مقاطع صوتية. أي أن الشاعر -وهو في الغالب أمي- لا يحفظ الملحمة من نص مكتوب وإنما يتلقنها مشافهة ويتمثلها من خلال سماعها تنشد من عدد من المنشدين في مناسبات مختلفة حتى يستوعب بالتدريج ما تتضمنه من أحداث ومواقف وصور وأفكار ومواضيع، كما يحفظ عبارات وصيغاً ومقاطع لفظية مناسبة وجاهزة يستخدمها لينظم الملحمة «على الطاير» بسرعة فائقة أمام المستمعين حينما يحين له الوقت لاحقاً لممارسة الإنشاد بنفسه. أي أن عملية النظم تتم خلال عملية الإنشاد أو الأداء، وليس قبلها. لذا فإن كل مرة ينشد فيها الشاعر ملحمته لا يترتب على ذلك تذكر نص محفوظ وجاهز للملحمة وإنما نظم جديد لنص يختلف عن النصوص التي ألقاها في زمن سابق أو التي سيلقيها في زمن لاحق، مما يلغي دور الحفظ والذاكرة. أو بعبارة أخرى، فإن نص أي ملحمة لا يختلف فقط من شاعر لآخر، بل حتى من أداء لآخر عند نفس الشاعر الذي بإمكانه أن يسهب أو يوجز حسب نشاطه ومزاجه وحسب ظروف الأداء وسياقه والوقت المتاح ورغبة المستمعين ونوعيتهم وتجاوبهم. فالشاعر لا يحفظ الملحمة حفظاً صماً عن ظهر قلب ويستظهرها ليعيدها طبق الأصل في كل مرة يلقيها أمام المستمعين، بل إنه يعيد إبداعها من جديد. ونتيجة لذلك، فإنه لا يجوز أن نفترض أن الملحمة لها نص أساسي معتمد أو مؤلف أصلي، حيث إن الشعر الملحمي يتصف بالتغير المستمر وعدم

* باحث وأستاذ جامعي.

الثبات ونصوصه في تغير دائم وتشكل مستمر.

وقد وجدت نظرية الصياغة الشفاهية متحمسين دفعهم حماسهم إلى تطبيقها على الشعر الشفاهي بجميع أجناسه وفي كل المجتمعات، وذهبوا إلى أن مجرد وجود صيغ اللفظ الشفاهية المكررة oral formulas والاختلاف في الرواية أو في نسبة القصيدة في أي موروث شعري شفاهي يكفي في حد ذاته للتدليل على أنه شعر ينظم ويؤدّى بنفس الطريقة المتبعة في شعر الملاحم في يوغوسلافيا وفي بلاد اليونان قديماً. وبذلك وضعوا أي موروث شعري شفاهي يقال في أي مجتمع أمي على طرف نقيض من الشعر المكتوب منكرين أن يكون هناك أي تداخل أو تشابه أو علاقة بين الاثنين. يقول هؤلاء إنه بينما نجد أن القصيدة المكتوبة لها نص أصلي ومؤلف معروف ويتم نظمها قبل الأداء وبصورة مستقلة عنه وأداؤها ليس إلا تذكر أو قراءة للنص الأصلي المحفوظ أو المدوّن، فإن القصيدة الشفاهية ليس لها نص أصلي ولا مؤلف معروف، وعلى الرغم من ادعاء المؤدين بأنهم يلقون على أسماع الجمهور نصاً تلقنوه وحفظوه عن ظهر قلب فهم في الحقيقة ودونما يعون ذلك يعيدون نظم القصيدة من جديد. ومع عدم وجود نص أصلي ثابت مستقر فإنه لا يجوز القول بأن القصيدة الشفاهية تروى بروايات مختلفة لأن كل أداء جديد للقصيدة هو في حقيقته نص مستقل وليس رواية مغايرة لنص أصلي يمكن تحديده والعثور عليه.

وممن تحمسوا لنظرية الصياغة الشفاهية اثنان من المستشرقين هما جيمز مونرو James Monroe ومايكل زوّيتلر Michael Zwettler اللذان حاولا تطبيقها على الشعر الجاهلي. وبما أن الشعر الجاهلي شعر شفاهي يتسم بتكرار العبارات والصيغ اللفظية ويتسم باختلاف واضح بين روايات القصيدة من مصدر لآخر والاختلاف في نسبتها أحياناً، لذا يرى هذان المستشرقان أنه لا يجوز لنا أن نتصور أن هناك نصاً أصلياً لمعلقة امرئ القيس مثلاً، كما لا تصح نسبة هذه المعلقة لهذا الشاعر الذي يحتمل أنه لم يوجد أصلاً. فكل من روى هذه القصيدة أو أنشدها هو في الواقع لا يسترجع نصاً حفظه عن ظهر قلب بل هو مؤلف جديد لنص جديد، إذ ليس هناك نص أصلي ولا مؤلف أصلي لتلك القصيدة. ويمكن قول ذلك عن جميع القصائد الجاهلية مما يعني أن ما بين أيدينا من قصائد يفترض أنها تعود للعصر الجاهلي هي في حقيقة الأمر ليست كذلك. أما ادعاء علماء العرب الأوائل بصحة هذه النصوص الشعرية ونسبتها إلى قائليها المزعومين في العصر الجاهلي فهذا يرجع في نظر زوّيتلر ومونرو إلى عدم معرفة أولئك العلماء بنظريات النقد الأدبي الحديثة وعدم وعيهم بخصائص النظم الشفاهي نظراً لانغماسهم وتأثرهم بالبيئة الحضرية الكتابية التي نشأوا فيها والتي تفصل في الشعر بين النظم والأداء وتفترض حفظ النص الشعري وتداوله طبقاً لأصله المكتوب الذي ألّفه شاعر بعينه[1]. لذا يمكن إغفال معظم ما كتبه الأقدمون عن الشعر الجاهلي على أنه مجرد من الموضوعية والروح العلمية. ويصدر زوّيتلر حكمه على الشعر الجاهلي قائلاً بكل ثقة إن «العملية الشعرية المزدوجة والمتمثلة في النظم الشفاهي والرواية الشفاهية تتحد في عملية واحدة هي عملية الأداء الشفاهي». [2] ثم يعود لينكر وجود عملية نظم تسبق عملية الإنشاد وينفي دور الذاكرة في حفظ القصيدة وروايتها ونسبتها لقائلها وذلك في تأكيده على أن «الكثير -إن لم يكن الغالبية العظمى- من القصائد أضيفت لها أسماء قائلين في وقت لاحق ومتأخر عن العصر الذي يفترض أنها قيلت فيه أو تم تدوينها فيه».[3] وعلى هذا الأساس لم تعد قضية الانتحال في نظر زويتلر ومونرو مسألة ذات بال لأن الشعراء والرواة الجاهليين كانوا أصلاً يعيشون الحالة الشفاهية وكانوا يرتجلون النظم ارتجالاً دون الاعتماد على الذاكرة[4].

ويعترض العديد من الباحثين ممن لهم اطلاع وثيق على آداب الشعوب البدائية والأمية والمجتمعات التقليدية في آسيا وإفريقيا على تطبيق نظرية الصياغة الشفاهية بشكل متعسف على كل أجناس الشعر الشفاهي، وقد استعرضنا بعض هذه الآراء بشيء من التفصيل في موقع آخر[5]. ورغم اعتراضات هؤلاء على التطبيقات الخاطئة لنظرية الصياغة الشفاهية تحديداً؛ فإن أحداً منهم لا ينكر أن الأدب الشفاهي الذي يوجد بين جماعات تغلب عليها الأمية يختلف على وجه العموم في طبيعته عن الأدب المدوّن الذي يوجد في مجتمعات قطعت أشواطاً بعيدة في مضمار الثقافة والتعليم[6]. يختلف الأدب الشفاهي عموماً عن الأدب المكتوب في البيئة الحضارية والوظيفة الاجتماعية وفي البنية الفنية وفي اللغة والأسلوب، وكذلك في عمليات النظم والأداء والتلقي والتداول. لا ينكر هؤلاء وجود بعض الفروق بين الشعر الشفاهي والشعر المكتوب ولا يعترضون على النتائج التي توصل إليها باري ولورد بخصوص الشعر الملحمي في يوغسلافيا وبلاد الإغريق ولا ينكرون أنها تنطبق على

الأشعار الملحمية أينما وجدت، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لأشعار السيرة الهلالية وغيرها من السير في الأدب الشعبي العربي. فهم يرون أن طول القصائد الملحمية المفرط يجعل حفظها صماً أمراً متعذراً، كما أن متطلبات الوزن والقافية في الأشعار الملحمية ليست بنفس الصرامة التي هي عليها في الأجناس الشعرية الأخرى مما يجعل عملية الارتجال فيها أمراً ميسوراً. لكنهم يعترضون على من يريدون أن يطبقوا فرضية باري ولورد بحذافيرها على كل أجناس الشعر الشفاهي مهما اختلفت أشكاله ومضامينه ووظائفه وأن يلغوا تماماً دور الحفظ والذاكرة والنظم الذي يسبق الأداء[١٠].

وعلى الرغم من محاولة بعض المتحمسين لنظرية الصياغة الشفاهية تبسيط الأمور وتسطيحها واعتقادهم بوجود تضادية بين الأدب الشفاهي والأدب المكتوب وحواجز يصعب تخطيها؛ فإن الأمور ليست بهذا القدر من البساطة. فالأدب الشفاهي، وإن كان على عمومه يتسم بسمات مشتركة تميزه عن الأدب المكتوب، ليس برمته نتاجاً متجانساً ينتظمه نسق واحد، بل إن فيه من الأنواع والأجناس والأشكال المختلفة مثلما في الأدب المكتوب. يرى غالبية الباحثين أن ثنائية الشفاهة والكتابة في الأدب تحصر بين طرفيها خطاً متدرجاً من الأجناس والأشكال والأنواع والمضامين والوظائف الأدبية التي قد تتفاوت فيما بينها بتفاوت المستويات الحضارية والمراحل التاريخية، لكنها مع ذلك تتقاطع وتتفاعل على عدة نقاط من هذا الخط المتدرج بحيث يصبح من الصعب أحياناً التمييز والفصل فيما بينهما واعتبار كل منهما شكلاً منعزلاً تماماً عن الآخر. اختلاف الأدب الشفاهي عن الأدب المكتوب لا يلغي ما بينهما من أوجه الشبه وعلاقات التأثير والتأثر وروابط الأخذ والعطاء في مختلف الأزمنة والأمكنة[١١]، وهو ليس اختلافاً نوعياً بقدر ما هو اختلاف نسبي[١٢]. الاثنان متداخلان متشابكان على صعيد المادة والشكل، كل منهما يغذي الآخر ويمده بالمضامين الأدبية والعناصر الفنية مما يجعل الفصل بينهما فصلاً تاماً أمراً متعذراً وغير ذي جدوى في كثير من الأحيان، ويجعل من الصعب النظر إلى أحدهما بمعزل عن الآخر. لذلك فإنه مهما بدا التمييز بين الأدب الشفاهي والأدب المكتوب سهلاً على المستوى النظري فإنه يصعب الفصل بينهما في الواقع المعيش. فليس من السهل دائماً أن نفصل بين أساليب النظم والرواية الشفاهية من ناحية وأساليب النظم والرواية الكتابية من ناحية أخرى. فالأجناس الشعرية التي تتميز بصرامة الوزن والقافية والأمور الشكلية الأخرى يصعب ارتجالها وهي عادة ليست طويلة مما يسهّل حفظها. كذلك لا بد من حفظ القصائد التي تُغنّى جماعياً وإلا كيف يمكن للمغنين أن يتفقوا. ثم ما الذي يمنع مثلاً أن تنتشر قصيدة مكتوبة وتشيع عن طريق الرواية الشفاهية أو أن تدوّن قصيدة شفاهية وتحفظ عن طريق الكتابة؟ أو أن ينظم الشعراء المتعلمون على غرار الشعراء الأميين أو أن يقتدي الشعراء الأميون بالشعراء المتعلمين أو أن يطلب الشاعر الأمي من إنسان متعلم أن يكتب له قصيدته؟ وقد يعيش النص الشفاهي على الألسن لعشرات السنين ثم يأتي وقت يعمد فيه أحد النساخ إلى تدوين واحدة من الروايات الشفاهية المتعددة للنص وتثبيتها خطياً لتصبح بذلك نسخة معتمدة وتحفظ من الضياع بينما تأتي عوادي الزمن على الروايات الأخرى وتطمسها من الذاكرة الجماعية بعد موت رواتها. وقد تحظى عدة روايات شفاهية مختلفة للنص الواحد بالتدوين فيصبح بين أيدينا أكثر من نسخة لروايات مختلفة للقصيدة الواحدة. وعلى الجانب الآخر، قد تبقى إحدى القصائد محفوظة لمدة طويلة عن طريق التدوين برواية واحدة لا غير. وبعد سنين طويلة تقع القصيدة في يد أحد الحفظة فيقرأها أو يسمعها فتثبت في ذاكرته ويبدأ باستظهارها وروايتها في المجالس. وهكذا تشيع القصيدة بين الناس ويتلقفها الرواة وتدخل إلى عالم الرواية الشفاهية وتبدأ التحويرات والتغييرات تدخل عليها من هنا وهناك. لكل هذه الأسباب لا يقر معظم الباحثين الفصل بين الأدب الشفاهي والأدب المكتوب بشكل مطلق ويؤكدون أنه من الصعب في بعض الأحيان إقامة حدود صارمة بينهما نظراً لما بينهما من تداخل وتفاعل وتشابك في الأشكال والمضامين والوظائف والأغراض[١٣]. ولكن مع ذلك فإنه من وجهة النظر المنهجية لا يجوز لنا أن نطبق دوماً وأبداً على الأدب الشفاهي معايير النقد المدرسية بحذافيرها لأنها نمت وترعرعت أساساً من خلال دراسة الأدب المكتوب وتقويمه.

ولقد ظل العلماء في الأمم المتقدمة منكبّين على البحث والتنظير والأخذ والرد في هذه المسائل بينما عالمنا العربي ينعم بالغفلة عن هذا كله، علما بأنه أحوج ما يكون إلى ذلك، ليس فقط لغزارة وتنوع آدابه وأشعاره الشعبية، وإنما أيضاً لأن مثاله الأعلى في الأدب، وهو الشعر الجاهلي، هو أدب شفاهي. الشعر الجاهلي في

صميمه شعر شفاهي والمجتمع الجاهلي الذي نشأ فيه هذا الشعر كان مجتمعاً أمياً شفاهياً. هذا يحتم علينا، كي نتمثلهما تمثلاً صحيحاً ونفهمهما حق الفهم، أن نطّلع على النتائج التي توصلت إليها أحدث الدراسات العلمية عن طبيعة المجتمعات الأمية والآداب الشفاهية. ما تعاني منه الدراسات النقدية في الأدب الجاهلي هو إما انزلاقها في تطبيق معايير النقد المدرسية التي نشأت في أحضان الآداب المكتوبة، مثل نظرية الانتحال، وإما تبسيطها لقضايا الشعر الشفاهي وتطبيقها بشكل خاطئ، كما في نظرية الصياغة الشفاهية. المشكلة المنهجية التي نواجهها في دراستنا للقصيدة الجاهلية كنتاج أدبي هي أن هذا الشعر شعر شفاهي في المقام الأول. وكثيراً ما نقع في مفارقة تاريخية، عن قصد أو عن غير قصد، حينما نحكم على الأدب الشفاهي من منطلقات الأدب المكتوب. وغالباً ما تتحول المقارنة إلى مفاضلة بينهما متناسين أن كلاً منهما وليد ظروف اجتماعية متميزة ونتاج بيئة حضارية مختلفة. ومن الأخطاء المنهجية التي يقع فيها النقاد الذين تعودوا على دراسة الأدب المدوّن أنهم يصمون الشعر الشفاهي بالتقليد والمحافظة والنمطية دون أن يعوا الدور الحضاري لهذا الشعر وما يكتنفه من ظروف أدائية وما يقوم به من وظيفة اجتماعية. المنهج العلمي يتطلب منا طرح المسألة في إطار نظري ومنهجي يتلاءم مع طبيعة هذه الإشكالية المركبة، ويأخذ في الاعتبار ما توصل إليه العلم الحديث في هذا الصدد حتى نستطيع الوصول إلى نتيجة علمية مقنعة، أو على الأقل نشق الطريق الصحيح الذي سوف يوصلنا إلى هذه النتيجة المرضية. أرى أن المنهج السليم لتصحيح الوضع وفهم قضايا الشعر الجاهلي على وجهها الصحيح هو تسليط الضوء عليه من منظور الأبحاث الميدانية المعاصرة عن حياة الصحراء البدوية والرعوية من ناحية والدراسات الإثنوغرفية الحديثة عن المجتمعات الأمية وآدابها من ناحية أخرى، وليس كما فعل ناصر الدين الأسد مثلاً في كتابه عن مصادر الشعر الجاهلي الذي حاول أن يثبت فيه تفشي الكتابة في العصر الجاهلي والاعتماد عليها في حفظ شعر الجاهلية[١٤]. وأنا اتفق في هذا الصدد مع ما خلص إليه يوسف خليف من أن تسجيل الشعر كتابة «يستلزم مستوى حضارياً معيناً تكون الكتابة فيه ظاهرة حضارية لا مجرد ظاهرة حيوية، وهذا ما لم يتحقق في المجتمع الجاهلي»[١٥].

الكتابة وآثارها الذهنية

نظراً لعلاقة الأدب بمحيطه الثقافي والاجتماعي فإن البحث في قضايا الاختلاف والائتلاف بين الأدب الشفاهي والأدب المكتوب وأوجه العلاقة والتداخل بينهما يقود بالضرورة إلى البحث أولاً في طبيعة الثقافات الشفاهية والتركيبة الذهنية والسيكولوجية للإنسان الأمي ورؤيته الفنية والجمالية ونظرته إلى الكون والعالم من حوله وطريقته في تنظيم معارفه وتخزينها واسترجاعها عند الحاجة وكيف تختلف المجتمعات الأمية في ذلك عن المجتمعات الكتابية.

خلصت الأبحاث السيكولوجية والأنثروبولوجية الحديثة إلى أن التفكير الحسي التصوري والتفكير التقمصي empathetic والتموضعي situational يغلبان على ذهنية الإنسان الأمي مما يجعل من غير السهل عليه التعامل مع المفردات بحيادية وموضوعية كما تعرّفها القواميس والمعاجم كمفاهيم قائمة بذاتها معزولة عن صورها الحسية ووظائفها واستخداماتها العملية ومجردة من سياقاتها التي توجد فيها في الحياة اليومية. يصعب عليه مثلاً تصور الأعداد الحسابية مجردة من أشياء حسية محددة ترتبط بها؛ أربعة خرفان أو عشر دجاجات، وليس مجرد أربعة أو عشرة هكذا دون الإشارة إلى أشياء عينية ملموسة. والبدوي لا يطلق على وسوم إبله مصطلحات مجردة مثل دائرة ومربع ومثلث بل يسميها بأسماء أشياء مجسدة يستخدمها في حياته اليومية، فالشكل الدائري يسميه «حلقة» والنقطة يسميها «ردعة» وثلاث النقط التي تشكل مثلثاً يسميها «هوادي»، أي أثافي، والخطوط المستقيمة «مطارق» والمربع «باب»، وهكذا.

ومن الأمثلة على التفكير التقمصي أن إنشاد السيرة الهلالية في صعيد مصر مثلاً قلماً يخلو من العراك بين فرقاء الجمهور الذي يؤيد كل فريق منهم طرفاً أو آخر من الأطراف المتنازعة في القصة. ومثال آخر ذلك الشخص الغريب الذي قادته قدماه إلى أحد القصاصين وجلس يستمع إليه وعند الفصل الذي أودع فيه بطل القصة في السجن نهض القاص من مكانه وانصرف إلى بيته واعداً باستكمال القصة في الغد، فتبعه الغريب وألح عليه أن يكمل له القصة حتى يخرج البطل من السجن فلا يبيت ليلته هناك.

ومن الأمثلة على التفكير التموضعي النتائج التي توصل لها الباحث السوفيتي الكسندر لوريا Alek-sander Romanovich Luria في أبحاث أجراها

على سكان الريف في أوزبكستان متأثراً بآراء سلفه عالم النفس السوفيتي ليف فيغوتسكي Lev Vygotsky. رسم هذا الباحث صورة منشار وفأس ومطرقة وجذع شجرة طالباً من مبحوثيه أن يصنّفوا هذه الأشياء ويحدّدوا له ثلاثة الأشياء المتقاربة من بعضها. كان من المتوقع أن يقولوا له المنشار والفأس والمطرقة بحكم أن هذه الأشياء الثلاثة تعتبر كلها من صنف واحد لأنها أدوات أو عدد. لكن الشيء غير المتوقع أن المبحوثين حدّدوا المنشار والفأس والجذع مبررين هذا الاختيار بما بين هذه الأشياء من ترابط في السياق الوظيفي، إذ إنك تستطيع أن تقص الجذع بالمنشار وتقطعه بالفأس، لكن المطرقة في هذا الموضع والسياق لا يستفاد منها في شيء[١٦]. أي أن توارد الخواطر وتداعي الأفكار وتسلسل المعاني وطرق التصنيف عند الرجل الأمي والآليات الذهنية، التي يوظفها للربط بين مكونات الكل المركب تختلف عن تلك التي يوظفها الشخص المتعلم. وإذا نحن لم نستوعب هذه الخاصية الذهنية فإن الكثير من مضامين النتاج الأدبي والفني في المجتمعات الشفاهية، والتي لا تتمشى مع طريقتنا في التفكير والتعبير، سوف تبدو لنا غريبة ومتناقضة وغير منطقية، ولذا يبالغ البعض مثلاً في تصويرهم للقصيدة الجاهلية بأنها مهلهلة التركيب وأنها تفتقر إلى التسلسل وعناصر الربط بين مكوناتها.

ويصطبغ التفكير الأمي والأدب الشفاهي عموماً بالصبغة الصدامية التي تعد من خصائص الثقافات الشفاهية لأن عالمها عادة مشحون بالنزاعات والصراعات مع قوى كامنة وظاهرة، خصوصاً في ظل شح الموارد وشظف العيش وقسوة الحياة والخوف وانعدام السلطة المركزية التي تحفظ الأمن أو ضعفها، وفي ظل عدم تمكن الإنسان من فهم الأسباب الموضوعية وراء قوى الطبيعة والكوارث والنكبات التي تحل به والمحن والأمراض التي يتعرض لها والعجز عن تفاديها والسيطرة عليها. هذا الجهل بقوانين الطبيعة والأسباب الموضوعية لحدوث الأشياء تدفع الإنسان الأمي إلى الاعتقاد بحيوية المادة فيضفي على الأشياء دوافع أشبه بالدوافع الإنسانية ويصبح عالمه مسكوناً بالأرواح التي يعزو إليها ما يحدث له من خير أو شر ويعتقد بأن وراء أي شيء يصيبه روحاً من هذه الأرواح يسلطها عليه أعداؤه ومناوؤوه بدافع الضغينة، وهذا يجعله يعيش حالة تأهب وترقب وريبة وهواجس تستحوذ على شعوره وتفكيره وتصبح جزءاً من مركب شخصيته[١٧]. الرجل البدائي لديه إحساس دائم بأن هناك أعداء يتربصون به، كما في إحدى عبارات التوراة «ما أكثر أعدائي، وما أشد كرههم لي». المجتمعات الشفاهية التي تقوم على مبدأ انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً وعلى مبدأ أنت إما معي وإما ضدي، حيث لا حيادية ولا موضوعية ولا تفكير أو موقف متجرد، لا ينطبق فيها المثل الذي يقول «الخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية»، لأن أي خلاف يُشخصن من خلاف في الرأي إلى خلاف شخصي تتماهى فيه المبارزة الكلامية مع المبارزة الجسدية. ولو أنك ألقيت على شخص أمي سؤالاً بدا له ملتبساً أو غامضاً فإنه في أغلب الحالات سوف يحمله على محمل التعريض أو الغمز الجنسي أو على أنه محاولة منك لجرّه إلى مبارزة كلامية لتوقعه في مطب لفظي. لذا تشكل البذاءات اللفظية والمشاكسات والمسبّة والعنف والمواجهة والتنابز بالألقاب والملاسنة والتحدي والتعجيز والتبجح عناصر مهمة من عناصر الآداب الشفاهية، مثلما يحدث في شعر الهجاء والنقائض وشعر القلطة (المراد) أو في الأشعار التي تدور بين قطبين متعارضين كل منهما يبسط حجته أمام القاضي، كما في قصائد القلم والسيف، البيض والسمر، الجمل والترنبيل، الشاي والدخان، إلخ. ولا عجب أن مباريات المصارعة والملاكمة هي أفضل البرامج التلفزيونية في مجتمعات العالم الثالث.

غياب الكتابة غيّب الحس التاريخي عند الرجل الأمي وجعله يعيش دائما في الحاضر. أحداث الماضي البعيد التي لم تعد ذات صلة بالحاضر تنتفي الحاجة لإعادة الحديث عنها وتكرارها فتتبخر من الذاكرة أو تُحوّر وتحدّث بشكل تلقائي وعفوي وتدريجي غير محسوس، وربما غير مقصود، في انتقالها شفاهياً من راوٍ لآخر ومن جيل لجيل مما يفقدها هويتها الأولى لتصبح متوافقة مع متطلبات كل عصر. فالمفردات التي فقدت دلالاتها تندثر في حال التوقف عن استخدامها أو تستبدل بغيرها أو يتغير نطقها أو دلالاتها لأنها لم تقيّد في قواميس ومعاجم تحفظها من الضياع وتسجل تاريخها الدلالي وتستعرض المعاني المختلفة التي مرت بها في استخداماتها عبر العصور. فالكتابة مثلاً سجلت لنا مفردات العصر الجاهلي والتي يمكننا الرجوع إليها والتحقق منها بصرف النظر ما إذا كنا نستخدمها الآن أم لا، لكننا لا نملك أي معلومات ذات بال عن اللغة العربية في العصور التي سبقت العصر الجاهلي لأن الكتابة لم تكن موجودة آنذاك. الرجل المتعلم يعرف الكثير من خلال قراءاته واطلاعه على

المصادر المكتوبة عن التاريخ العربي منذ عصور ما قبل الإسلام حتى الوقت الحاضر، على خلاف الرجل الأمي أو البدوي في الصحراء الذي لا يعرف من التاريخ إلا نتفاً من الروايات الشفاهية المشوّشة التي لا يتعدى عمقها الزمني مائتي سنة. غمر الماضي بمقتضيات الحاضر ومتطلباته يجعل الإنسان الأمي ينظر إلى الأمس دائماً بعيون اليوم دون أن يدرك حقيقة التغير والتطور أو يعي مسيرة الزمن وعمق التاريخ فيركن إلى الاعتقاد بأن العالم كان وما زال وسيظل كما هو. فالأنساب والأصول والتشكيلات القبلية القديمة تُنسى ويتصرف أبناء القبيلة كما لو كان التكوين القبلي الحاضر أزلياً منذ بداية الخليقة. خذ مثلاً الأسطورة التي تتحدث عن نشأة ولاية الغونجا Gonja في شمال غانا. تقول الوثائق التي سجلها الإنجليز في بداية دخولهم المنطقة مع بداية القرن العشرين أن مؤسس الولاية كان له سبعة أبناء كلٌ منهم يحكم مقاطعة من مقاطعات الولايات السبع. ومع مرور الوقت اندمجت إحدى المقاطعات بجارتها بينما اختفت أخرى بسبب تعديل الحدود. وهكذا تقلصت مقاطعات الولاية من سبع إلى خمس، وحينما أعيد تسجيل تاريخ الولاية مرة أخرى بعد ستين سنة من المرة الأولى تبين أن الأسطورة عُدّلت وحُدّثت تلقائياً بحيث أصبح أولاد المؤسس خمسة فقط بعدد المقاطعات المتبقية من الولاية[١٨]. وإذا ما تدبرنا مثل هذه الحقائق ووضعناها نصب أعيننا أدركنا أن الكثير من التغيرات التي طرأت على نصوص الأدب الجاهلي بعد ظهور الإسلام قد يكون مرد معظمها في المقام الأول إلى مثل هذه الآليات، التي هي من خصائص وطبيعة الآداب الشفاهية والثقافات الأمية، وليست دائماً وبالضرورة، كما يزعم أصحاب نظرية الانتحال، تزييفاً مقصوداً أو تدليساً متعمداً تحدوه الدوافع السياسية والاعتبارات الدينية.

المعارف الشفاهية معارف تكديسية تراكمية تقوم على حشد المعلومات وتجميعها لكنها تفتقر إلى وسائل المزج والدمج وآليات الربط والتركيب وإلى أدوات التأمل والنقد والتحليل التي توفرها الكتابة والتي تمنح القدرة على الاستنباط والاستقراء والاستنتاج والتعميم وتقود إلى صقل ملكة النقد والتحليل وإلى نشأة العلوم. في الثقافة الشفاهية يختزن كل فرد ما يعرفه في صدره ولا سبيل إلى تبليغه للآخرين إلا بالمشافهة وإذا مات مات معه علمه حيث لا سبيل إلى تقييده وضمان بقائه. لذا تبقى هذه المعارف الفردية المخزونة في الصدور مبعثرة وفي حالة انفصال دائم عن بعضها البعض، ومهما بلغ الفرد من العلم فإنه لا يستطيع الإحاطة بكل ما هو معلوم لدى الآخرين من أبناء جيله وجنسه. أما في الثقافة الكتابية فإنه يمكن تدوين المعارف من كل الأفراد والمصادر في كتب تودع مجتمعة ومفهرسة في مخازن ومكتبات وأرشيفات يمكن لأي من كان أن يطّلع عليها وتبقى إلى الأبد وكل جيل يضيف إليها ما يستجد لديه. بفضل الكتابة تراكمت المعارف الدقيقة الموثوقة التي مكنت من بلورة وإتقان التحليل السببي المحايد والتصنيف التجريدي الدقيق وما يقود إليه ذلك من التساؤل والفضول والتعطش إلى المعرفة لذاتها. هذا لا يعني أن الإنسان الأمي يفتقر إلى الحكمة والعقل والمنطق لكن هناك عمليات ذهنية ومنطقية لا تتحقق إلا بالكتابة مثل كون الطيران لا يتحقق إلا بالأجنحة.

اللغة والكتابة كلاهما خاصيتان إنسانيتان يتميز بهما الإنسان عن بقية الكائنات، لكن اللغة خاصية بيولوجية وجدت منذ وجد الإنسان أما الكتابة فإنها خاصية ثقافية اكتسبها الإنسان في وقت متأخر من تاريخ وجوده على الأرض ولا تزال بعض الجماعات تفتقر للكتابة. لا يقل عمر الإنسان العاقل homo sapien على هذه الأرض عن خمسين ألف سنة لكنه لم يخترع الكتابة إلا في فترة متأخرة جداً من هذا التاريخ الطويل ومنذ مدة وجيزة لا تزيد عن أربعة آلاف سنة على يد السومريين. تكلم الجنس البشري خلال تاريخه الطويل على هذه الأرض عشرات الآلاف من اللغات التي اندثر معظمها دون أن تترك أثراً لأنها لم تعرف الكتابة. واللغات المعروفة والموثقة لا يتعدى عددها ثلاثة آلاف لغة لكن ما كُتب منها كتابة أبجدية وأنتج أدباً مكتوباً لا يتعدى المائة والباقي غير مكتوب[١٩]. ولكي ندرك التغيرات الجذرية التي أحدثتها الكتابة على المجتمع الإنساني علينا أن نتذكر أنه لولا الكتابة لاستحال قيام الدولة العصرية بمساحتها الجغرافية الشاسعة وعدد سكانها الكبير وتنظيماتها المعقدة وأجهزتها البيروقراطية الضخمة وقنوات اتصالاتها المكثفة وسجلاتها المدنية وأرشيفاتها وتعاملاتها الاقتصادية. كانت القبيلة أو دولة المدينة التي تغطي رقعة جغرافية صغيرة لا يتجاوز عدد سكانها بضعة آلاف هي أكبر كيان سياسي ممكن التحقيق في مراحل ما قبل الكتابة.

الكتابة مهدت الطريق لظهور العلوم العصرية والصناعات والتكنولوجيا ومختلف الإنجازات الحضارية التي يتوقف عليها تطور الجنس البشري. علوم الفلك والرياضيات والمنطق والفلسفة والعلوم الطبيعية إجمالاً لم يكن من الممكن لها أن تتحقق وتنمو وتتطور

دون الكتابة. هناك عمليات رياضية أبسطها القسمة والضرب وعمليات منطقية مثل القياس والاستدلال وعمليات ذهنية مثل الاستنباط والاستقراء والتجريد يستحيل أصلاً إجراؤها دون الاستعانة بالكتابة. كما أن الملاحظة والرصد والمسح والتوثيق الدقيق وعمليات الإحصاء وجمع المعلومات، التي هي أهم أدوات البحث العلمي، لا يمكن تحقيقها دون الكتابة. فالبابليون مثلاً تمكّنوا بفضل ملاحظتهم وتسجيلهم لحركات الكواكب والأجرام السماوية لمئات السنين والمقارنة فيما بينها أن يكتشفوا ما تنطوي عليه من نظام مما مكنهم من التنبؤ بالكسوف. هذا عدا إمكانيات عرض المعلومات التي تتيحها الكتابة على شكل قوائم أو جداول ثنائية الأبعاد أو بشكل هرمي، إضافة إلى الأشكال والخرائط ومختلف وسائل التوضيح. تصور صعوبة الحديث شفاهياً عن الأنساب وتتبع تسلسلها من جد واحد لعدة أجيال متعاقبة بينما يمكن توضيح هذه المعلومات بسهولة عند كتابتها في مشجر النسب.

تسطير الكلام على الورق يوحي بقدر من الترتيب والتنظيم والتحكم وغيرها من مفاهيم الضبط والربط التي تتعلق بتجاربنا الحسية المرتبطة بالحيز المكاني كالإبصار والحركة. ترتيب الكلمات على الورق وصفها في سطور منضدة لا بد وأن تكون له انعكاسات على تنظيم الأفكار التي تعبر عنها الكلمات، كما أنه لا بد وأن يترك آثاراً هائلة على ملكات الإنسان الإدراكية والوجدانية وعلى وسائله في تخزين وتنظيم واسترجاع مستودعاته الذهنية والنفسية. يقول جاك غودي إن نمو المعارف الإنسانية لا يتوقف على المضامين بل يفترض أيضاً عمليات محددة تتعلق بآليات الاتصال بين الأفراد ووسائل توريث المعرفة من جيل إلى جيل.

الثقافة في نهاية المطاف مجموعة العمليات التواصلية، ولذا فإن الاختلاف في وسائل الاتصال المعلوماتي غالباً له نفس الأهمية التي لأساليب الإنتاج المعلوماتي، لأنها تشمل تطوير سبل التخزين والتحليل والتوليد للمعرفة الإنسانية، إضافة إلى تحوير العلاقات بين الأفراد المعنيين... التدوين، خصوصاً الكتابة الأبجدية، فسح المجال لإمكانية تفحص الكلام بشكل مغاير وذلك بإعطاء اللفظ المنطوق شكلاً ثابتاً. هذا التفحص سمح بتوسيع آفاق الممارسات النقدية، ومن ثم نمو العقلانية والتساؤل والمنطق.. وهذا مما أدى إلى دفع عجلة النقد، لأن الكتابة وضعت الكلام أمام نظر الإنسان بطريقة مختلفة، كما أنها وسعت في الوقت نفسه من إمكانية التراكم المعرفي، خصوصاً المعرفة ذات الطابع المجرد، ذلك لأنها غيرت طبيعة الاتصال لتتخطى العلاقة الشخصية المباشرة وجهاً لوجه، مثلما غيرت نظم تخزين المعلومات. بهذه الطريقة أصبح هناك مجال أرحب من «الأفكار» متاحاً لجمهور القراء. وهكذا لم تعد مشكلة التخزين في الذاكرة هي المسيطرة على العمليات الذهنية عند الإنسان، تحرر العقل الإنساني من هذا العبء ليتفرغ لتحليل «النص» المقيّد.. وهذه عملية مكنت الفرد من أن يفصل بين شخصه وإبداعه ليتفحصه بشكل موضوعي مجرد وعقلاني. الكتابة أتاحت إمكانية مراجعة المعلومات التي أنتجها البشر خلال فترة ممتدة من الزمن، كما أنها شجعت كذلك النقد والتفسير من ناحية وأكدت سلطة الكتاب من ناحية أخرى[٢٠].

تعلُّم الكتابة له تأثير ملحوظ على الأنساق المسؤولة عن تنظيم العمليات الذهنية، حيث إن الكتابة نظام رمزي خارجي يتدخل في تنظيم المعالجات الفكرية ويؤثر على بنية الذاكرة وطرق التصنيف وحل المسائل والمعضلات[٢١]. الكتابة ليست مجرد وسيلة عالية الكفاءة لتسجيل المعلومات وحفظها وتذكرها، بل هي أيضاً وسيلة ناجعة لتنظيم المعرفة وترتيبها وتصنيفها والتعامل معها بطريقة تساعد على تحليلها ومعالجتها وإخضاعها لمختلف العمليات المنطقية والنقدية. تدوين النصوص وتثبيتها بواسطة الكتابة ثم وضعها جنباً إلى جنب والنظر إليها بالتزامن، بدلاً من سماعها بالتتالي، والمقارنة فيما بينها يساعد على اكتشاف ما فيها من غموض وتناقضات وأخطاء وتضارب وكذلك ما فيها من انتظام واطراد واتساق مما يمكن صياغته على شكل قواعد أو قوانين علمية. اكتشاف قواعد اللغة من نحو وصرف غير ممكنة دون تقييد الألفاظ والعبارات وتثبيتها كتابياً بحيث يمكن المقارنة فيما بينها والنظر إليها بالتزامن، بدلاً من سماعها بالتتالي الذي هو سمة الكلام الشفاهي. كما أن تثبيت الكتابة للروايات المتعددة للقصيدة الواحدة أو الحادثة التاريخية هو الذي يسهل علينا اكتشاف ما بين هذه الروايات المختلفة من تضارب وتباين واختلافات تصعب ملاحظتها في ظل الرواية الشفاهية الشاردة. ومن هنا نجد أن اكتشاف قواعد اللغة العربية وأوزان الشعر العربي، وغير ذلك من الإنجازات العلمية في مجالات اللغة والأدب لم تأت إلا بعد تفشي الكتابة في القرن الثاني الهجري، وفي هذه الفترة ذاتها أيضاً بدأت الاختلافات في رواية القصائد الجاهلية تشكل معضلة تسترعي الانتباه وتثير التساؤلات والشكوك. وقبل ذلك عند الإغريق نجد أن ظهور الكتابة ارتبط

بظهور علم التاريخ على يد هيرودوتس Herodotus وعلم القياس المنطقي على يد أرسطو Aristotle.

الكتابة والكلام

أصل الكلمات ألفاظ منطوقة، أصوات حادثة، لكن الكتابة تنسينا ذلك أحياناً لدرجة أننا لم نعد قادرين على تذكر كلمة دون أن نتخيل تهجئة حروفها وشكلها الكتابي على الورق. إننا بذلك فقدنا القدرة على تمثل الطريقة التي يستطيع بها الرجل الأمي أن يتخيل الكلمات كأصوات فقط دون أن ترتبط في ذهنه بتهجئتها وشكلها المرئي، المكتوب. الشخص الأمي لا يرد على باله أن السلسلة اللفظية تتألف من كلمات يمكن فصلها عن بعضها البعض وأن الكلمات هي أيضا تتألف من «حروف» يمكن فصلها عن بعضها البعض، وإعادة مزجها لتؤلف منها كلمات أخرى. ولتوضيح الفرق في التصور بين الأمي والمتعلم تخيل أبيات قصيدة مكتوبة وعلاقة الأبيات بعضها ببعض. إننا نشاهد الأبيات متراصفة على الورق كل بيت فوق الآخر بحيث يكون البيت الأول هو الأعلى والأخير هو الأسفل. ولكن هل يتصورها الرجل الأمي الذي لا يعرف شيئاً عن القراءة والكتابة بهذا الشكل؟ هل يراها مكدسة بعضها فوق بعض، أم مترابطة جنباً إلى جنب واحداً مع الآخر مثل الحلقات في سلسلة ممتدة؟ هنالك مفردات ومصطلحات فنية تتعلق بعملية النظم يستخدمها الشعراء الأمّيون تشير إلى أنهم يتصورون الأبيات متراصفة واحداً فوق الآخر مثل تراصف الطوب في البنيان، وربما أن رتابة الوزن والقافية خلقت لديهم هذا التصور. ولكن تصورهم عكس تصورنا، فهم يرون أن البيت الأول هو الأسفل، حسب الأقدمية، تتلوه بقية الأبيات واحداً فوق الآخر حسب تسلسل التلفظ بها حتى البيت الأخير وهو الأعلى، ولذلك نجدهم يطلقون على البيت الأول «ساس» أو «مشد»، أي الأساس الذي تشيد عليه بقية الأبيات أو الشداد الذي تركب عليه. أما كلام النثر غير المعقود بالقوافي والأوزان فإن معرفتنا بالكتابة التي تفرض علينا أن نراه سطوراً على الورق تحول دوننا ودون معرفة كيف يتصوره الشخص الأمي.

تجذّر الكتابة واتساع نطاقها في العقود الأخيرة أنسانا حقيقة كون اللغة شفاهية في أساسها. الكلام حال التلفظ به عبارة عن سلسلة من الأصوات المتتابعة يتلو بعضها بعضاً عبر شريط زمني دائم الحركة. هذا التسلسل الزمني يفرض نوعاً من الحدود والقيود على اللغة لأن الزمن لا يتقهقر وما فات في شريط الزمن المتحرك لا يمكن إرجاعه. كما أنه يستحيل الكلام بأكثر من صوت واحد في آن واحد؛ لأنه لا بد للأصوات والكلمات أن يتلو بعضها بعضاً كحبات العقد، الواحدة تلو الأخرى. ولا أحد يستطيع أصلاً أن يصيخ السمع إلى أكثر من مصدر كلامي واحد في الآن ذاته والزيادة على ذلك نسميها ضوضاء وضجيجاً لا يفهم. الكتابة تحول هذا الشريط الزمني المتسلسل عبر الزمان إلى شريط بصري متسلسل عبر المكان الذي هو صفحة المخطوط أو الكتاب.

يصف شاعر الإغريق هوميروس الكلمات بأنها مجنحة لأنها تطير في الهواء حال التلفظ بها، لكن الكتابة قصت أجنحة الكلمات ومنعتها من الطيران، ثبّتتها على الورق، أو كما يقول العرب «قيّدتها». مع ظهور الكتابة بدأ الإنسان، ولأول مرة، يربط اللغة بحاسة البصر. هذا التحول من حاسة السمع إلى حاسة البصر يعني تحول الكلام من حدث زمني سريع الانفلات والزوال والتلاشي إلى شيء ثابت مستقر في مكان يمكن الرجوع إليه متى ما نشاء. النص الملفوظ شريط سمعي يمر عبر الزمان، بينما النص المكتوب شريط بصري يمر عبر المكان. بإمكانك أن تتوقف وتثبت نظرك على كلمة في هذا الشريط البصري وتتمعن فيها لمدة طويلة دون أن يؤثر ذلك شيئاً على الكتابة المقيدة على سطح الورقة. لكنك لا تستطيع أن توقف الشريط السمعي لتتمعن في لفظة من الألفاظ لأن سكون هذا الشريط السمعي يعني توقف تحققه وزوال وجوده، التوقف عن الكلام يعني السكوت. يمكنك إيقاف شريط سينمائي لتثبت نظرك على شريحة منه لكنك لو أوقفت شريطاً سمعياً مسجلاً فلن تسمع شيئاً. التحقق والتلاشي مرتبطان أشد الارتباط في حاسة السمع، فأنت حالما تبدأ التلفظ بالكلمة تحكم عليها بالزوال بمجرد نطقها. أنت تستطيع أن تُبصر الكلمة المكتوبة، مهما كانت طويلة، دفعة واحدة كما لو كانت كتلة واحدة، لكنك لا تستطيع نطقها، مهما كانت قصيرة، دفعة واحدة، فلا بد من التلفظ بها مقطعاً مقطعاً، ولا تنتقل إلى مقطع إلا وقد زال الذي قبله وتلاشى من الوجود، إنه أشبه شيء بالكتابة على الماء.

وجود النص الشفاهي وجود آني يرتبط دائماً بقائله وبلحظة الأداء العابرة ويزول بانتهائها دون أن يترك أثراً يدل عليه. إنه أشبه بالقطعة الموسيقية أو الرقصة التي ينتهي وجودها بمجرد الانتهاء من أدائها. وعلى هذا الأساس يعتمد استمرار وجود النص الشفاهي وبقائه على استمرار حدوثه، تكرار الأداء وحضور المؤدي. النص الشفاهي حدث عابر أما النص التحريري فهو

شيء راسخ ساكن في الورق. الكتابة تمنح النص وجوداً مادياً ثابتاً ومستقراً ومستقلاً عن المبدع والمؤدي، وجوداً سرمدياً لا يتلاشى ولا ينتهي بموت المؤدي. يتحقق وجود النص المكتوب مادياً بتسطيره على الورق أما وجود النص الشفاهي فيبقى إمكانية كامنة في الذهن ولا يتحقق مادياً إلا حينما يتشكل أصواتاً وألفاظاً على لسان المؤدي لحظة حدوث الأداء. الكتابة تسلخ النص من المؤدي والمتلقي وتُشَيْئُه، أي تمنحه وجوداً مستقلاً وتجعل منه شيئاً مادياً. والطباعة كرّست تشييء الكلمات (جعلها أشياء). قبل اختراع الطباعة لم يكن لحروف الكلمات وجود فعلي قبل خطها يدوياً على الورق، لكن الطباعة أدت إلى سبك حروف من المعدن (أشياء) موجودة دائما وجاهزة للاستعمال الطباعي في أي وقت. يقول والتر أونغ عن الطباعة إنها توجد الكلمات من أشياء معدة مسبقاً (الحروف المطبعية) مثل الطوب الجاهز المستخدم في البناء. إنها تثبت الكلمات على آلات ثم تطبعها منضّدة مكانياً ومكررة بنفس الترتيب على آلاف الصفحات. هذا أتاح إمكانية عمل فهارس نستطيع بواسطتها أن نحدد المكان لأي كلمة نبحث عنها في الكتاب ونجدها مثلما نجد أي شيء نضعه على رف في المستودع[٢٢].

المفردة المكتوبة حال تدوينها على الورق تصبح شيئاً مستقلاً قائماً بذاته وتفقد صلتها بقائلها الذي ربما يكون قد فارق الحياة. أما اللفظ فإنه مرتبط ارتباطاً عضوياً بشخصية المتلفظ، بنبرة صوته ونغمته وطريقة نطقه، إنه حدث، أداء حيٌ لمؤدٍ حي. يتصور الشخص الأمي أن الكلمات تخرج من الجوف أو الصدر وتتدفق من الفم مثلما يتدفق الماء من الصنبور، وسد الفم لإجبار المتكلم على السكوت يشبه بالنسبة له إقفال الصنبور ولا يدرك أن ذلك يعني فقط منع أعضاء النطق من الحركة لإحداث الصوت. لذلك فإن للكلمة المنطوقة التي تنبع من أعماق كائن حي فاعلية وحيوية تفوق فاعلية الكلمة المكتوبة التي لا حياة فيها. وتكثر عندنا الأمثال التي تؤكد على ذلك، مثل «من الراس ولا القرطاس»، «من الراس ما يحتاج رد الرسايل»، «من فم الكحلا أحلى».

ارتباط اللفظ بالمتلفّظ في تشكيل البنية الفكرية لدى الرجل الأمي يقابله ربط اللفظ بما يشير إليه، بحيث إن مجرد التلفظ بالدال يستدعي حضور المدلول، أو أن مجرد الكلام يغني عن الفعل أو يقوم مقامه. ولذلك نجدهم يتحاشون التلفظ بأسماء الأمراض الخطيرة والكائنات المخيفة والخفية فيقولون «طاعوش» بدلا من «طاعون»، و«مكفي الشر» بدلاً من «السرطان»، و«شيطاح» بدلاً من «شيطان»، و«البسم الله» أو «أهل الأرض» بدلاً من الجن، وهكذا. وربما يكون هذا الربط الذهني بين الحديث والمتحدث والحدث هو الدافع إلى الاعتقاد بأن للهجاء أو الدعاء على الغريم تأثيراً مادياً عليه. والدعاء على الغريم ما هو إلا امتداد للهجاء، فكلا الأمرين يقصد بهما إلحاق الضرر بالخصم وكلاهما قائم على مفهوم «كن فيكون» وعلى الاعتقاد بأن بداية الخلق والحدث الأول كان في الأصل كلمة: في البداية كانت الكلمة. فالكلمة على لسان الفاعل القادر تمتلك قوى سحرية وطاقات دفينة تجعل منها في حد ذاتها سبباً كافياً لإحداث الحدث. وكلنا يعرف كيف كان الناس في الجاهلية يتحاشون الهجاء ويخافون الشعراء ويعتقدون أن القوى الخفية والشياطين تخدمهم. وقد ظل هذا الاعتقاد سائداً بصورة أو بأخرى في الجزيرة العربية حتى عهد قريب وكان الناس يخشون دعوة الشاعر. والدعاء على الغريم الذي لا نجد له في الشعر الجاهلي إلا حضوراً باهتاً لا يكاد يذكر، تطور في الشعر النبطي ليصبح موضوعاً شعرياً بارزاً، خصوصاً في قصائد الهجاء. وقد اشتهر بعض الشعراء بأن دعوتهم مستجابة مثل ساكر الخمشي الذي دعا على أهل محبوبته لمّا رفضوا تزويجه منها حيث يقول:

عسى يجيهم من بني عمّهم صُوك
يوم به الممرور يبْزَعْ بْخاله

ويقال إن أقرباءهم أغاروا عليهم وقتل الرجل خاله. ومثال ذلك دعوة عدوان الهربيد على نخل راجي بن طوعان في ملاحاة بينهما فاستعر النخل وأصبح هشيماً. يقول عدوان:

يْهَيّي لملكك قبسة من جهنم
تضفي على روس النوابي شروقه
ليا صار ما به للنشاما عريشه
دوم خفاف بالمبادي عْذوقه

النص الشفاهي والنص والكتابي

النص الشفاهي بطبيعته لا يُكتب ويُقرأ على انفراد بمعزل عن جمهور المتلقين، وإنما يقال ليحفظ ويؤدى في المجالس والمنتديات وحالما ينقل من أفواه الرواة إلى صفحات الكتب يفقد الكثير من صفاته الجمالية وخصائصه الفنية نظراً لارتباطه بسياق الأداء. هناك اختلافات جوهرية بين الكتابة الجامدة وبين الرواية الشفاهية التي تنبض بالحياة. لا شك أن

عملية انتقال النص الشفاهي عن طريق الكتابة من أضمن السبل للاحتفاظ بالأصل إلى الأبد ولكن هناك اعتبارات أخرى وحالات يكون فيها الأداء الحي أفضل من الكتابة. سياق الأداء والتلقي في الأدب الشفاهي محكوم بعلاقة ديناميكية بين المؤدي والجمهور يستطيع المؤدي من خلالها أن يبرز المعالم الجمالية للنص من موسيقى وإيقاع وأغراض بلاغية ومضامين مبتكرة وأن يضيف جمال الأداء إلى جمال النص. النص الشفاهي على لسان المؤدي يكتسب حياة وحركة وأبعاداً إيحائية تساعد على فهمه وتذوقه. وكل مرة يقدم فيها الراوي أداءً جديداً لنص شفاهي فإنه ينفخ فيه روحاً جديدة ويبعث فيه حياة جديدة. ولكن حالما يُنقل إلى كلمات مكتوبة فإنه يفقد الكثير من سماته الجمالية وخصائصه الفنية ويتحول إلى نص جامد خامد لا حياة فيه ولا حركة. هذا يعود إلى أن الحميمية والكثير من الخصائص الشفاهية المميزة التي تصاحب الأداء الشفاهي والتي تساعد على فهم النص وتذوقه لا يمكن إبرازها خطياً وذلك مثل نبرات الصوت وتعابير الوجه وحركات اليدين وغير ذلك من الإشارات والإيماءات التي لا تترك أثراً على الورق. والإلقاء الشفاهي للقصائد عادة يتخلله شرح بعض المفردات والتعليق على ما يرد في القصيدة من أسماء ومواقع، وكذلك رواية القصص التي توضح الخلفية التاريخية لهذه القصائد والمناسبات التي قيلت فيها. النص الشفاهي دون السياق الأدائي ناقص ومشوّه. التدوين بتر للنص الشفاهي وانتزاع له من سياقه الأدائي الطبيعي وإيداعه في سياق مفتعل وغريب. ولا أحد يعي ذلك أكثر من الذين يتعاملون مع تفريغ النصوص الشفاهية التي سجلت من الرواة ونقلها من أشرطة الكاسيت إلى الورق. وأستطيع أن أؤكد من تجربة شخصية أن هذه مهمة في غاية الصعوبة[٢٣]. لذلك يرى العلماء المعاصرون أن أفضل طريقة لتسجيل الأدب الشفاهي وحفظه ليس التدوين وإنما تسجيل الصور الناطقة المتحركة والتقاط النص لحظة الأداء بكل ما يحمله السياق من تفاعلات رمزية وتفسيرية.

ومما يزيد عملية تدوين النص الشفاهي صعوبة وتعقيداً، ويضيف إلى العقبات التي تعترض من يريد قراءته قراءة صحيحة، وفهمه فهماً سليماً، هذا البون الشاسع بين الحديث أو المخاطبة التي هي وسيلة نقل النص الشفاهي إلى السامع، وبين الكتابة التي هي وسيلة نقل النص التحريري إلى القارىء، خصوصاً في حالة النصوص الشعبية التي لا يتناسب نطقها مع طرق الكتابة المعتادة. فالخط العربي مثلاً ابتكر لكتابة العربية الفصحى مما يجعله غير ملائم تماماً لكتابة اللهجات العامية التي فيها من الأصوات والحركات ما لا يستوعبه الخط العربي في صورته الحالية. ولذلك نجد من يتصفح ديواناً مطبوعاً من دواوين الشعر الشعبي غالباً ما يقرأه بنطق فصيح، لأنه اعتاد أن يقرأ ما هو مكتوب على أساس أنه كلام فصيح، وهذا مما يؤدي إلى اختلال الوزن واستغلاق المعنى.

في النص الشفاهي يقدم سياق الأداء «حضور» المؤدي والخلفية المشتركة للمؤدي والمتلقي دوراً مهماً في توصيل المعنى للمستمعين. الإيماءات والحركات وتعابير الوجه وتنغيمات الصوت والشروحات ومجمل الظروف المصاحبة للأداء الشفاهي الذي يتم وجهاً لوجه بين المبدع والمتلقي تسهّل المهمة على الاثنين، مهمة التوضيح وإزالة الغموض ومهمة الفهم والمتابعة. ويمكن للمؤدي أن يكيف النص والشروحات بما يتمشى مع طبيعة المتلقين وميولهم ومستويات إدراكهم. لكن الكتابة التي تتم بمعزل عن المتلقي تجعل المهمة صعبة. مهمة إيصال المعنى في النص المكتوب تقع كلية على كلمات النص مجرداً من شخصية المبدع وسياق الأداء. على الكاتب أن يتخيل كل المعاني الممكنة لكل كلمة يكتبها ويختار منها المعنى الذي يقصده ويضعه في السياق اللغوي المناسب الذي يزيل عنه اللبس والغموض، وعليه أيضاً أن يضع في حسبانه كل القراء المحتملين لعمله على اختلاف أطيافهم ويكتب بطريقة تتناسب مع أذواقهم ومستوياتهم ويمكن لهم جميعاً أن يفهموها كنص مستقل الوجود ومنتزع من السياق الأدائي الحي[٢٤].

الأدب المكتوب فردي في إنتاجه واستهلاكه حيث إن المؤلف والقارىء لا تربطهما صلة وهدف الكاتب ليس بناء علاقة مع المتلقي وإنما توصيل رسالة معينة لقارئ مجهول. أما الأداء الشفاهي فإنه يرتكز على إيجاد علاقة مباشرة وحميمية بين المؤدي والمتلقي مما يقود هذا الأخير إلى الاستسلام لمؤثرات الأداء واندماجه شعورياً مع الجو العام وتمثله لأحداث النص وتقمصه لشخصياته بدلاً من النظر إليه نظرة حيادية تحليلية نقدية. أما الكتابة فإنها تفصل المبدع عن عمله وتنتزع النص من ظروف الأداء وملابسات السياق الإبداعي وتضع مسافة بين الكاتب وما يكتب وتفصله عنه كلية لدرجة تمكن القارئ الذي يقرأ نصاً لا يعرف مَنْ كتبه أن يتفحص ذلك النص بحيادية وتجرد بعيداً عن تأثيرات حضور المبدع وطغيان شخصيته عليه

والنظر إلى العمل بموضوعية، مما ينمّي لديه روح النقد ويشحذ ملكاته التحليلية والتأملية[٢٥].

تختلف الكتابة عن الأداء الشفاهي في أنها تمنح القدرة على التروي والتنقيح وتصحيح الأخطاء واستبدال كلمة بأخرى. الكاتب يكتب بمعزل عن جمهوره وباستطاعته أثناء التأليف أن يعود لما كتبه يراجعه وينقحه ويغير فيه ويعدّل كيف يشاء حتى يخرجه بالصورة النهائية التي يرضى عنها قبل النشر. يمكن في الكتابة مراجعة الخطأ ومسح الكلمات غير المناسبة وكأنها لم تكن لأن ما يصل إلى المتلقي هو العمل المنقّح دون أن يعرف هو بعمليات التنقيح والتصحيح أو يشعر بها إطلاقاً. هذا على خلاف الأخطاء التي تحدث وجهاً لوجه في الأداء الحي[٢٦]. قد يمكن الاعتذار عن هذا النوع من الخطأ لكن لا يمكن مسح الخطأ وإزالة ما قد يسببه من حرج وتجاهله كأنه لم يكن لأنه يحدث بحضور المتلقي. وقد عبر الشاعر العربي عن ذلك أحسن تعبير في البيت الثاني من قوله:

ندمت على ندم العشيرة بعدما
مضت واستتبت للرواة مذاهبه
فأصبحت لا أسطيع دفعاً لما مضى
كما لا يرد الدّر في الضرع حالبه

كذلك القارىء يقرأ وحده بصمت بعيداً عن الآخرين وعن مؤلف العمل الذي يقرأه، وبإمكانه أن يقرأ بسرعة أو ببطء وأن يتوقف أنّى شاء. وإذا فقد تسلسل الأحداث أو استغلق عليه المعنى واستعصى الفهم فإن باستطاعته إعادة الكرة ليبدأ من جديد من حيثما يريد. لذلك أصبح الابتكار والتفرد في الأسلوب والتعقيد في الأحداث والإغراق في الرمزية أمراً ممكناً، بل هدفاً في حد ذاته. الكاتب يصبو دوماً وأبداً إلى أن يحطم التقاليد ويتخطى المألوف ليكون مجدداً ومثيراً يأتي بالغريب المثير المدهش. كذلك نجد أن السرد القصصي في الأدب الشفاهي سرد تراكمي يتألف من مواقف وأحداث متتالية تبدو لنا مهلهلة وتفتقر إلى عناصر الربط والدمج القوية، وهذا يعود إلى ضعف سيطرة المؤدي الشفاهي على تسلسل الأحداث وعدم تملكه للوسائل المتاحة للكاتب الروائي والتي تمكنه من إنجاز عمل قصصي طويل حبكته متينة وأحداثه متداخلة وتترابط ترابطاً عضوياً يؤدي إلى تسلسلها بشكل مثير وتصاعدي نحو الذروة وفك العقدة. كل هذا يقود إلى تكريس فكرة التخصص في الأدب وفكرة المؤلف الأصلي وملكية الإنتاج والنص المعتمد وحق امتلاك العمل الأدبي ونشره والتكسب من ورائه والتي تتميز بها المجتمعات التحريرية عن المجتمعات الشفاهية التي لا تعرف المتاجرة بالأدب.

أما في الأدب الشفاهي فلا المبدع ولا المتلقي يتمتعان بهذا القدر من التأني والتروي المتاح للكاتب والقارىء لأن عمليات التأليف والأداء والتلقي في السياق الشفاهي عمليات آنية ومباشرة. فالشاعر مثلاً ينقل قصيدته مباشرة إلى الجمهور حيث هناك صلة وثيقة وتفاعل مستمر بينه وبينهم تصل أحياناً إلى درجة المشاركة الفعلية في التأليف والأداء. وهناك حالات تكون فيها لحظة الأداء هي لحظة الإبداع كما في إنشاد السيرة الشعبية أو في شعر «القلطة» أو «المراد». ارتجال النص الشفاهي بالنسبة للمؤدي وسرعة زواله وتلاشيه بالنسبة للمتلقي تجعل من التكرار والإطناب والإسهاب، والتي تعد من عيوب الأدب المكتوب، أموراً ضرورية في الأدب الشفاهي. بدلاً من التوقف والصمت أو الحيرة والتردد أثناء الأداء - والتي تعد عيوباً صارخة في الأداء الشفاهي لكنها أمور عادية بالنسبة للكاتب - يلجأ المؤدي إلى تكرار ما سبق أن قاله أو إعادة صياغته بشكل آخر أو ترديد ألفاظ جاهزة مثل «طال عمرك»، «سلّمك الله»، وما شابهها ليعطي نفسه حيزاً من الوقت، وإن كان ضئيلاً، لكنه يكفيه للبحث سريعاً عن الكلمات المناسبة والشكل المناسب للعبارة التالية. كما يستفيد المتلقي من التكرار في إعطاء نفسه بعض المهلة لالتقاط الأنفاس وإراحة الذهن بدلاً من التركيز الشديد الذي يصعب تحمله والإبقاء عليه لفترة طويلة، فلا ضير عليه لو شرد ذهنه لبضع ثوان أو لم يسمع أو لم يفهم عبارة هنا أو كلمة هناك لأن التكرار والإطناب والإسهاب يمنحه الفرصة لمتابعة الأداء دون انقطاع في التلقي أو خلل في الفهم.

وحيث إنه لا يتاح دائماً للأديب الشفاهي ما هو متاح للكاتب من إمكانيات مراجعة عمله وتصحيحه وتنقيحه نجده أحياناً يقع في بعض التناقضات والأخطاء. مثال ذلك أن شاعر الإغريق هوميروس في ملحمة الإلياذة يتحدث عن مقتل أحد الأبطال ثم يصادفنا البطل نفسه في مشهد لاحق يهز رأسه استحساناً أو استنكاراً لكلام سمعه أو شيء رآه، ناسياً هوميروس بذلك أن ذلك البطل مات وشبع موتاً. ومن الأمثلة في الشعر العربي أن الشاعر في المقدمة المخصصة للرحلة ربما أضفى على راحلته نعوتاً تبدو لنا متناقضة كأن يصفها بالبدنة والضمور في آن واحد أو بالنشاط والتعب أو بصفات المذكر والمؤنث

كما في حادثة «استنوق الجمل». والشاعر هنا أساساً لا يتحدث عن راحلة بعينها وإنما كل ما هنالك أنه يتناول موضوعاً شعرياً بحتاً وكل ما يهمه أن يراكم صفات ومفردات تتحقق فيها الشاعرية وتتمشى في تركيبها اللفظي مع متطلبات الوزن والقافية، بصرف النظر عن اتساقها مع بعضها أو مناسبتها لما ينبغي أن تكون عليه الراحلة النجيبة في الواقع والحقيقة.

الذاكرة الشفاهية

يختلف الأديب الشفاهي عن الكاتب في مفهومه لقضايا الإبداع والتجديد وهو مقيد بالظروف الموضوعية التي تحكم إنتاجه وتوجه أسلوبه. مظاهر الإبداع في المجتمع الشفاهي تختلف شكلاً ومضموناً عنها في المجتمع التحريري كذلك تختلف في وظيفتها الاجتماعية وسياقها الأدائي، كما تختلف طرق النظم والتلقي وطرق الحفظ والتداول، ناهيك عن الاختلاف في المفاهيم النقدية والمعايير الجمالية. لا بد أن تلعب الذاكرة في المجتمعات الشفاهية دوراً رئيسياً في حفظ وترويج الإنتاج الأدبي. هذا لا يعني أن ذاكرة الإنسان الأمي أقوى وأنه أقدر على الحفظ من الإنسان المتعلم إلا بقدر ما يسمح به التمرين والتعود. المقصود هو أن المجتمعات الشفاهية تصوغ آدابها ومعارفها بأسلوب يسهل حفظه وتذكره واسترجاعه. التكرار والإرداف والإتباع والتقابل والسجع وتوازن الفقرات والقوالب اللفظية في النثر والوزن والقافية في الشعر وغيرها من خصائص الأسلوب الشفاهي ليست مجرد عناصر جمالية أو آليات لتسهيل النظم وارتجاله، بل هي أيضاً وسائل تساعد على الحفظ والتذكر والرواية. ولذا نجد المجتمعات الشفاهية تعتمد كثيراً على القوالب الجاهزة والصيغ التقليدية في التفكير والتعبير وتميل نحو النمطية في الوصف والتشخيص. وهي إلى المحسوسات أقرب منها إلى التجريد لأن المجرد يصعب حفظه وتذكره. لذا يتشابه الأبطال في القصص والمحبوبات في القصائد، فهم أنماط. ومن أجل تخفيف العبء على الذاكرة وسهولة التذكر يختار المجتمع الشفاهي بطلاً أو عدداً من الأبطال البارزين تدور حولهم حوادث التاريخ وتنسب إليهم جميع الأعمال البطولية ويتحلق بقية الشخصيات حول البطل ويختفون في ظله.

الارتباط بين الشعر الشفاهي والإنشاد أمر معروف لا نحتاج إلى تأكيده هنا. فالقصيدة الشفاهية تعيش في الأسماع وعلى الألسن والشفاه وتعتمد على الحفظ والاستظهار في انتشارها بين الناس وبقائها عبر الأجيال. والمستمع قد لا تتاح له الفرصة لتلقي القصيدة إلا عدداً محدوداً من المرات حينما يرويها له الشاعر أو الراوي ولا يمكن له بعد ذلك استرجاع أبياتها إن لم يكن قد حفظها عن ظهر قلب. لذا يتحتم على الشاعر الشفاهي إذا أراد لشعره الخلود والبقاء في المحيط الأمي أن تكون أبياته سهلة المتناول قريبة المأخذ في ألفاظها وفي مضامينها كي تلتقطها الأسماع وتلهج بها الألسن ويحفظها الرواة ويشدو بها السمار. وحتى لا يفقد الشاعر الشفاهي صلته بمستمعيه فإنه لا يبتعد كثيراً عما هو مألوف لديهم وما هو قريب إلى أذهانهم من الصور والأخيلة والمعاني والألفاظ. هذا هو المحك النقدي ومقياس النجاح في العمل الشفاهي وهذا هو المقابل الذي يجنيه الأديب الشفاهي ويرتضيه عن عمل جيد. هذا لا يعني أن الأديب الشفاهي أقل اكتراثاً بقضية الإبداع من الكاتب وأقل حرصاً منه على إضفاء لمسات فنية خاصة متميزة على إنتاجه ولكن المعادلة الصعبة التي تواجه الأديب الشفاهي هي كيفية تحقيق التوازن المطلوب بين الإبداع والاتباع، بين الابتكار والتقليد.

وليس عجباً أن تغلب على الأدب الشفاهي سمات المحافظة والتقليد فهو في الأصل نتاج مجتمعات تتحكم فيها قوى العرف والعادة، وهو مرآة لقيم خُلقية ومثل اجتماعية يغلب عليها طابع المحافظة، وهو فوق ذلك كله سجل لأحداث تتسم هي ذاتها بالنمطية والتكرار. وخضوع الأديب الشفاهي لتيارات المحافظة والتقليد يمنح عمله الصبغة الحضارية الضرورية لاستمراريته والتصاقه بالموروث الثقافي واندماجه في الواقع الاجتماعي. فالشاعر الشفاهي حينما يتحرك ضمن الأطر الثقافية والمعرفية وفي حدود المجالات الفنية التي ألفها جمهوره وتعوّد على التعامل معها فإنه يضمن نوعاً من التواصل والتجاوب بينه وبين المستمعين. مهمة الشاعر الشفاهي ليست بالضرورة إبداع شيء جديد بقدر ما هي تكرار ما هو معروف وإعادة تشكيله وصياغته حتى لا يتلاشى من الذاكرة ويبقى ماثلاً في الذهن. ومن هنا نجد أن الأدب الشفاهي عموماً يتسم بالتكرار والترداد حتى تبقى المعلومات والمعارف التي يتضمنها محفوظة متداولة متوارثة، ولكي يكون هناك تراكم معرفي واستمرارية حضارية. هذا بينما نجد أن علاقة القصيدة الحديثة بالمعرفة علاقة تلميح وإيماء ورمز وليست علاقة تكرار وترداد ونقل مباشر، وهذا هو الغموض الذي نتحدث عنه في الشعر الحديث.

القصيدة الحديثة تحد للذهن لا للذاكرة.

إحلال الكتابة محل الذاكرة كوساطة توصيل من الشاعر إلى المتلقي نتج عنه تحولات جذرية في مفهوم الشعر وفي بنية القصيدة. فقد حلت وحدة القصيدة محل وحدة البيت وتحرر الشعر من القوالب الجاهزة ومن الوزن والقافية اللذين يحولان دون وحدة القصيدة وانسيابها الموضوعي، لكنهما في العصور الشفاهية كانا من وسائل التذكير التي تساعد على الحفظ والاستظهار. وهذا يقودنا إلى القول بأنه لو تتبعنا مسيرة الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى وقتنا هذا لوجدنا أنه على الرغم من التجانس اللغوي فإن الشعر القديم يختلف عن الشعر الحديث في الشكل والمضمون وفي البنية والوظيفة. الشعر العربي القديم كان في الأصل شعراً شعبياً يتناقله الناس مشافهة عن طريق الحفظ والسماع لا عن طريق القراءة والكتابة. لذا فإن من يطالبون مثلاً أن يبقى الشعر العربي موزوناً مقفىً سهل الحفظ والارتجال كما كان في السابق تخفاهم حركة التاريخ وطبيعة التطور.

وحيث إن الأدب في المجتمعات الشفاهية يصور البيئة ويعكس الحياة نجد أن الكلاسيكيين من إغريق وعرب وغيرهم من الذين لم يستطيعوا التخلص من ترسبات العصور الشفاهية ينظرون إلى الأدب كمحاكاة للطبيعة mimesis. والمحاكاة أمر يتناسب مع طبيعة المجتمعات الشفاهية التي تعتمد بصورة أساسية على التكرار والترديد والنقل والتقليد ليس لمظاهر البيئة الطبيعية والاجتماعية فقط، بل أيضاً لما سبق إنتاجه وتداوله من حِكَم وأمثال وقوالب جاهزة وصيغ لفظية وأشعار وحكايات وغيرها من المعارف العامة والأجناس الأدبية. أي أن المحاكاة والتقليد حالة ذهنية ونفسية مسيطرة في المجتمعات الشفاهية. ولو أعدنا النظر في تاريخ الأدب الأوروبي لوجدنا أن الفترة الكلاسيكية يغلب عليها طابع المحاكاة والتقليد. ولم يتم التحول الكلي من المشافهة والسماع إلى الكتابة والقراءة إلا بعد أن انتهى عصر التدوين والمخطوطات واخترعت الطباعة وما صاحبها من تكنولوجيا النشر والتوزيع. ولم يتجه الأدب الأوروبي نحو الإبداعية إلا مع بداية الحركة الرومانسية حيث لم يعد الأديب في العصر الرومانسي مقلداً بل مبدعاً يخلق من عدم. ولا غرو أن تظهر الحركة الرومانسية بعد ظهور الطباعة. وفي كتابه (المرآة والفانوس) Mirror and the Lamp يمثل أبرامز M. H. Abrams الأدب في العصر الكلاسيكي بالمرآة التي تعكس الحياة، أما الأدب الرومانسي فهو فانوس يضيء الحياة. وقال الرومانسيون: لا ينبغي للقصيدة أن تعني بل ينبغي أن تكون a poem should not mean but be.

تداخل الشفاهي والمكتوب

اخترعت الكتابة أساساً للأغراض التجارية، وبعد ذلك شاع استخدامها في الأغراض الدينية. ولم تستخدم للأغراض الأدبية إلا في مراحل متأخرة. وحتى حينما بدأ استخدامها في مجال الأدب استخدمت لتدوين نصوص شفاهية كالشعر الجاهلي مثلاً أو الملاحم الهومرية عند الأغريق. وهذه مرحلة التدوين التي تلتها بعد ذلك مرحلة التأليف، أعني أن يقوم المبدع نفسه بكتابة إنتاجه. ولكن حتى في هذه المرحلة المتقدمة نسبياً لم تندثر ملامح الشفاهية وظل المبدع أسير العادة الشفاهية في النظم والتأليف، كما أن إنتاجه، وإن كان مكتوباً، فإن السواد الأعظم من جمهور المتلقين الذين يتألف أغلبهم من الأميين يتلقون هذا العمل عن طريق القراءة الجهرية. وقد لا يزال البعض منا يذكر كيف كان يتم ذلك في مجالسنا العامة حتى عهد ليس بالبعيد، إذ يتولى واحد من الأشخاص الملمّين بالقراءة، وما أندرهم في الزمن الماضي، قراءة أحد دواوين الشعر أو أحد كتب السير الشعبية أو كتب الأدب مثل كتاب المستطرف في كل فن مستظرف لقراءته على الحاضرين في المجلس من جمهور الأميين. بل إننا نسمع كثيراً عن السلاطين والأمـراء الذين لا تخلو مجالسهم من مثل هؤلاء القراء. ولو تصفحنا الكثير من كتب التاريخ والأدب العربي لوجدناها أُلفت لتُقرأ قراءة جهرية في المجالس العامة. مثال ذلك البيان والتبيين، عيون الأخبار، محاضرات الأدباء، الأغاني، يتيمة الدهر، العقد الفريد، جواهر الأدب، وغيرها مما يصعب حصره. ولعل هذا يفسر لنا بعض الخصائص الأسلوبية التي تختص بها تلك الكتب التراثية مثل السجع والاستطراد والتنقل من فن إلى آخر، وغير ذلك من الأساليب التي يتداخل فيها الشفاهي مع الكتابي. وبالإضافة إلى تغلب الأمية فإن تدوين المخطوطات باليد لا يسمح برواج الكتب بل إنه يحد من انتشارها على نطاق واسع ويجعل منها سلعة نادرة باهظة التكاليف. لذا يمكن النظر إلى القراءة الجهرية من منظور اقتصادي ترشيدي.

من المعروف أن الحفظ والاستظهار يلعبان دوراً هاماً في الثقافة العربية عبر عصور التاريخ المختلفة. كانت وظيفة الكتابة في الشعر العربي لفترة طويلة لا تتعدى تدوين أبيات القصيدة وتسجيلها. أي أن

شعراء العرب أمضوا فترة طويلة يستخدمون الكتابة في تدوين قصائدهم قبل أن تحدث الكتابة أي تأثير يذكر في تحوير نظرة الشاعر نحو قضية الإبداع ونحو طبيعة الشعر ووظيفته وعلاقة المبدع بالمتلقي. ظل الشاعر أسير العادة الشفاهية في النظم والأداء وظلت الملامح الشفاهية بارزة في إنتاجه. وحتى لو كان إنتاجه مكتوباً فإن السواد الأعظم من جمهوره يتلقى هذا العمل مشافهة أو عن طريق القراءة الجهرية. فالقصيدة الفصيحة يحفظها الناس ويتناقلونها شفاهياً وينشدونها في المحافل والمجالس وتشيع بينهم. أي أنه بعد استخدام الكتابة وانتشارها استمرت الأساليب الفنية وطرق النظم والأداء والتداول أساليب وطرقاً شفاهية، بما في ذلك تكرار الصيغ اللفظية والقوالب الجاهزة وتعدد الروايات للنص الواحد والشك في نسبة بعض القصائد، واستمرت الحدود البينية قائمة لمدة طويلة بين الشفاهي والمكتوب. وهذا ما ينطبق أيضاً على الأدب الإغريقي والآداب الكلاسيكية عموماً. ومن هنا يؤكد بعض المختصين أن التكرار وتشبع النص بالقوالب اللفظية الجاهزة في حد ذاته لا يعد بالضرورة وفي كل الأحوال ميزة تختص بها النصوص الشفاهية دون التحريرية ولا يعني بالضرورة الارتجال في النظم وإلغاء دور الحفظ، ولا يعني كذلك بالضرورة أن الكتابة لم تدخل في عمليات النظم والرواية، كما تشهد على ذلك الكثير من الآداب والموروثات الشعرية في العديد من المجتمعات[٢٧].

ومن ترسبات العصور الشفاهية التي ظلت عالقة بالأدب العربي والفكر العربي حتى بعد عصر التدوين غلبة روح المنافسة والمساجلة والمناظرة والمجادلة (كما في المسألة الزنبورية مثلاً) التي هي أشبه بالمبارزات الميدانية التي تفترض الخصومة بين الطرفين وغايتها معرفة الغالب من المغلوب، بدلاً من البحث الهادئ الموضوعي المتجرد والمحايد عن الحقيقة المطلقة. بل إن علوم العربية من نحو وبلاغة وبيان وغيرها كان هدفها الأساسي في البداية ليس تعليم قواعد الكتابة النثرية والتأليف وإنما تعليم قواعد الخطابة على المنابر ومحاجّة الخصوم والتحدث في المنتديات بفصاحة ودون لحن.

ومن الأدلة على تأصل عادات الإلقاء الشفاهي والأداء السمعي، حتى بعد ظهور الكتابة واستخدامها في الأغراض الأدبية أن القارىء في حالة القراءة الفردية حتى حينما يكون مختلياً بنفسه وليس هناك أحد يستمع إليه يقرأ بصوت مرتفع ويهز رأسه وكامل جسمه حسب إيقاع القراءة الجهرية. ونلاحظ هذه الظاهرة بشكل واضح عند حديثي العهد بتعلم القراءة من الكبار والذين لم يتمكنوا بعد من التخلص من عادة التواصل والتلقي عن طريق التلفظ والسماع. ولا شك أن مناهج التعليم التي تقوم على الحفظ الصم هي من ترسبات العصور الشفاهية التي تلعب فيها الذاكرة وملكة الحفظ والاستظهار دوراً أساسياً في تخزين المعلومات واسترجاعها.

التحول من الأدب الشفاهي إلى الأدب المكتوب لا يتم بمجرد إجادة القراءة بل لا بد أن تشكل الكتابة قناة أساسية للتواصل وتأخذ القراءة حيزاً كبيراً في حياة المتلقي، ولا بد أن يتم ذلك على مستوى جماهيري عريض. والكتابة التي نتحدث عنها هنا لا يقصد بها مجرد التدوين وإنما توظيف الكتابة في العملية الإبداعية ذاتها وارتباطها بها إلى درجة أننا أصبحنا الآن نستخدم كلمتي «كاتب» و«مبدع» كما لو كانتا مترادفتين، كما في قولنا «فلان الكاتب المعروف». الشاعر الأمي الذي يستعين بشخص يعرف القراءة والكتابة ويطلب منه أن يخط له قصيدته ليس كاتباً تماماً كما أن الشخص الأمي الذي ينصت لقراءة جهرية ليس قارئاً. بل إن المبدع الذي يعرف القراءة والكتابة ولكنه لا يدون عمله الإبداعي إلا بعد أن يفرغ تماماً من إبداعه لا تنطبق عليه صفة «كاتب» بمعناها الدقيق ولا يختلف كثيراً عن المبدع الشفاهي. وكان العرب قديماً يستخدمون كلمة «كاتب» بمعنى «ناسخ» ولم يستخدموها بمعنى «مؤلف» إلا في العصور المتأخرة. كما أن الأستاذ في تلك العصور القديمة لا يمنح تلميذه إجازة علمية إلا بعد أن يكون التلميذ قد قرأ على أستاذه قراءة جهرية جميع الأعمال التي يجاز عليها، أي تلقى العلم مشافهة. ولعل في تردد أبي بكر عن تدوين القرآن الكريم ما يدل على شعور الناس آنذاك تجاه حميمية التلقي الشفاهي وأن الكلمة الملفوظة أصدق من المكتوبة، خصوصاً وأن الكتابة آنذاك كانت في بدايتها الأولى ولم تبلغ من الدقة ما هي عليه الآن.

ولعله من المفيد أن نذكر هنا باختلاف مفهوم الأدب عند العرب عنه عند الغرب. ارتبط الأدب عند الغرب أساساً بالكتابة. كلمة literature (وكذلك belles lettres وغيرها من المصطلحات الأدبية) تشير إلى علاقة الاشتقاق اللغوي بينها وبين كلمة letter التي تعني خطاباً تحريرياً أو حرفاً من حروف الهجاء. أما المصطلح العربي «أدب» فليست له هذه العلاقة الاشتقاقية والدلالية بالكتابة. بل إن له علاقة بالتأديب والتهذيب فهو يأدُب، أي يدعو، إلى مكارم الأخلاق. ولما ظهر الإسلام وبدأ العرب في استخدام

الكتابة في التدوين والتأليف ظلت كلمة «أدب» محتفظة بمعناها الأصلي، أي المعارف العامة التي من شأنها توسيع مدارك الفرد وصقل مواهبه وتهذيب سلوكه سواء تم تلقيها كتابة أو مشافهة، وهي بهذا أقرب إلى مفهوم lore منها إلى مفهوم literature. ولم تفقد الكلمة مفهومها الأصلي تماماً إلا في العصر الحديث بعد أن اتصل العرب بالغرب وتأثروا به ونشطت حركة التأليف الإبداعي وأصبح الأدب عندنا مربوطاً بالكتابة.

هذا وقد توجد ظروف اجتماعية وثقافية تعيق مسيرة التحول الكامل من الشفاهة والسماع إلى الكتابة والقراءة، حتى بعد ظهور الطباعة، كما في المجتمعات التي تقل فيها نسبة المتعلمين أو كما في الحضارة العربية التي تنظر إلى الأدب الجاهلي الذي أنتجته عصور الأمية والشفاهة على أنه مثال أعلى ونموذج مقدس لا يجوز نبذه والحياد عنه. وقد يتعايش الأدب الشفاهي جنباً إلى جنب مع الأدب المكتوب، كما هو الحال مثلاً في الثقافة العربية التي تتكون مجتمعاتها من نخبة من المتعلمين الذين ينظمون شعرهم ويكتبون أدبهم باللغة الفصحى إلى جانب طبقات عريضة من الأميين وأشباه الأميين الذين يتعاطون الأدب الشعبي وينظمون شعرهم بالعاميات. ولكن برغم هذا التمايز اللغوي بين العامي والفصيح في الأدب العربي يظل التلاقح والتداخل بينهما قوياً يأخذ أشكالاً مختلفة وجوانب متعددة، كما بيّنا في غير هذا الموضع[٢٨].

المراجع

(1) Albert Lord, The Singer of Tales 1960. Atheneum, New York.

(2) David Samuel Margoliouth, "The Origins of Arabic Poetry" Journal of the Royal Asiatic Society, July 1925, pp. 417-449.

(٣) طه حسين، في الشعر الجاهلي ١٩٢٦، دار الكتب المصرية.

(4) James Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry: The Problem of Authenticity" Journal of Arabic Literature 1972, vol. 3, pp. 10, 31, & Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications 1978. Ohio State University Press, Columbus, p. 88.

(5) Michael Zwettler, "Classical Arabic Poetry between Folk and Oral Tradition" Journal of American Oriental Society 1976, vol. 96, No. 2, p. 199.

(6) ibid, p. 204.

(7) Monroe, op. cit, p. 37.

(8) Saad A. Sowayan, Nabati Poetry: The Oral Poetry of Arabia 1985. U. of California Press, Berkeley, pp.183-190.

(9) Ruth Finnegan, Oral Literature in Africa 1982. Oxford University Press, Nairobi, pp. 10-12.

(10) Ruth Finnegan, Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context 1977. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 18, 74-5, 83.

(11) Finnegan, Oral Literature in Africa, pp. 18-19.

(12) ibid, pp. 70ff.

(13) ibid, pp. 160ff.

(١٤) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها الأدبية ١٩٥٦، دار المعارف.

(١٥) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي ١٩٨١، مكتبة غريب، الفجالة، ص ١٥.

(16) Walter Ong, Orality and Literacy: The Technologizing of the Word 1982. Methuen, London and New York, pp. 49-56.

(17) Walter J. Ong, The Presence of the Word 1967. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 192-208.

(18) Jack Goody, Literacy in Traditional Society 1968. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 30-34.

(19) Munro E. Edmonson, Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature 1971. Holt, Rinehart and Winston, New York, pp. 323, 332.

(20) Jack Goody, The Domestication of the Savage Mind 1977. Cambridge University Press, Cambridge, p. 37.

(21) Jack Goody, The Interface Between the Written and the Oral 1987. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 205, 216.

(22) Walter J. Ong, Interface of the Word 1977. Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 281-3.

(23) Saad A Sowayan, "A Poem and its Narrative by Rida ibn Tarif as-Sammari" Zeitschrift fur arabische Linguistik 7, 1982, pp. 48-73. & Saad A Sowayan, The Arabian Oral Historical Narrative: An Ethnographic and Linguistic Analysis 1992. Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

(24) David R.Olson "From Utterance to Text: The Bias of Language in Speech and Writing" Harvard Educational Review 47.3, 1977, pp. 257-81.

(25) Wallace L. Chafe "Integration and involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature" Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy (Deborah Tannen, ed.) ABLEX Publishing Corporation, Norwood, New Jersey, 1982, pp. 35-54.

(26) Walter J. Ong, Orality and Literacy 1982. Methuen, London and New York, p. 104.

(27) Finnegan, Oral Poetry, p.70; & Finnegan, Oral Literature in Africa, pp.18-19.

(٢٨) سعد الصويان، الشعر النبطي: ذائقة الشعب وسلطة النص ٢٠٠٠، الصافي، بيروت، ص ص ٤٤-٥٥.