إنشاد الشعر وسؤال متعة التّلقي

Chanting Poetry and the Question of the Pleasure of Reception

مصطفى درواش*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو –الجزائر mostefa.droueche@ummto.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2025-04-28	2025-12-02	2026-06-30

ملخّص: يتعرض موضوع المقال إلى البحث في علل منظومة النقد الأدبي، وهي تشتغل على علائق الشعري بالإيقاع العروضي شرطاً من شروط التواصل معه ومضاعفة الإحساس به ومعرفته وتبنيه، امتثالا لفطرة هذا الخطاب إيقاعا وانسجاما وتذوقا وانجذابا. وكان ذلك مدعاة إلى فطنة ربطه بالموسيقى والألحان والغناء والإنشاد لاسيما إذا تهيأ سلفا على أسلس الأصوات وأجملها وأوقعها أثرا في السمع والوجدان. إن جمالية إنشاد الشعر سبيل إلىتحقيق الأثر والتمكن والتداول. مع أن ملكة الإنشاد لا تعد شرطاً حاسما في بناء خطاب الشعر. ويبقى مطلب الإنشاد – في الثقافة العربية الشفاهية بلاغة ونقدا وفي صنعة الإضافة – حاسما كملكة ومهيئات ذات خصوصية وسياقات متعددة.

كلمات مفتاحيّة: الصوت؛ السماع؛ السامع؛ الإيقاع؛ القول؛ الإنشاد؛ الصنعة قيمة نوعية مضافة.

Abstract: The article explores the causes of literary criticism, which examines the relationship between poetry and metrical rhythm as a condition for communicating with it, enhancing awareness of it, and embracing it, in compliance with the innate nature of this discourse: rhythm, harmony, appreciation, and attraction. This prompted the astuteness of linking it to music, melodies, singing, and chanting, especially if it is prepared in advance with the smoothest, most beautiful, and most impactful voices on the ear and conscience. The aesthetics of chanting poetry are a path to achieving impact, empowerment, and circulation. However, the ability to chant is not a decisive condition for constructing poetic discourse. The requirement of chanting—in Arabic oral culture, rhetoric, criticism, and the art of addition—remains decisive as a faculty and a unique and diverse context.

* المؤلف المرسل

Keywords: voice, hearing, listener, rhythm, speech, chanting, craftsmanship, qualitative added value.

1- **انفتاح هوية النص بمتعة الإلقاء:** تعددت آراء الباحثين والدارسين في ضبط هوية الخطاب الأدبي وتحديد آليات تفوقه، مقارنة بخطابات أخرى مخالفة، هي أقل منه مرتبة وأثرا وفعلا. إنه خطاب ينهض على جمالية اللغة، فبها يكسب استثنائيته وفوقيته وفرديته. فهل يفقد الخطاب الإبداعي الجمالي خصوصياته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، إذا ما وظف أداة لتأكيد المرجعية والإطار؟ أم أن هويته كانتماء للآخر لا للذات، لا تتأثر بمثل هذا التحول المنهجي، فلا يفقد كينونته وحضوره، حينما يقبل طوعا أم كرها، الانتقال من عالمه الخاص (العمودي) إلى عالم خارجي آخر (أفقي) متضمن ومطلوب بإلحاح؟

إن الهوية مصطلح متعدد المفاهيم والدلالات، إنها ليست ثابتة (على الرغم من أنها تشير إلى عمق الشيء) بل إنها متغيرة متجددة من ذلك أن هوية الشعر طبعه (الأصل)، يتحول بفعل الإصرار على التغيير والإبداع إلى هوية أكثر سعة وكثافة بصنعته.

تكشف الهوية في أبرز تجلياتها عن ما هو أحب إلى الإنسان إلى ما يعرفه ومطلع عليه وملم به، كما أنها موقف إرادي ناتج عن حضوره وقصيدته، بيد أنه قد يضطر إليه لأسباب وعلل، على نحو ما هو حال صعاليك الجاهلية، وواقع العرب في إسلامهم بعد جاهليتهم وبداوتهم، إلى جانب ما يطرأ على معتنقي المذاهب والنحل والآراء الاجتماعية المباغتة، وبذلك، فإن الشيء في الهوية يكون نكرة، ثم ينقلب إلى معرفة بشروط الوعي والاختيار والحضور. وكلما ارتقى الإنسان بذوقه وفكره وآرائه، ارتقت هويته وتشعبت، وأضحت انتماء جديدا.

من الصعوبات الجوهرية التي تحول دون تحقيق النص الأدبي في عموميته لهويته الذاتية المخصوصة، كوجود واستقلال، هذه المناهج الفكرية والفلسفية

والاجتماعية، التي اتخذ أصحابها ومؤسسوها، الأدب، وسيلة لتطبيق مبادئها وفرضياتها، من ذلك أن سؤال هوية النص الإبداعي في المنهج النفسي، كشف العقد والاضطرابات بوساطة الكشف عن مركزية الذات، وقد تضمحل هذه الهوية (كشف الفكرة النفسية المعبر عنها بلغة) بمجرد حصول هذا الكشف. وأن هوية النص في المنهج الاجتماعي كشف حركية المجتمع والأثر الاجتماعي، من مبدأ انعكاس الاجتماعي في المنتوج الأدبي، وطريقة تغيير المتلقي لا مجرد التأثير فيه وإقناعه، فإن الاجتماعي يسعف على استقبال إبداع الأديب وقبوله، شرط الإسهام الوجداني والنفسي، وهذا يعني أن هناك عناصر كثيرة في توجيه شعرية النص، منها علاقة الأن بالآخر أو القول إن الشعر غايته (هويته) قول الحقيقة وسردها، لا كونه طريقة مخصوصة في الأداء.

إذا كان الإبداع الأدبي استثناء فوقيا في تلقيه وقراءته، مقايسة بضروب خطابات البشرية الأخرى (القرآن الكريم هويته في إعجازه الذي هو صفة ذاتية فيه)، فإن نجاحه، كما يقرر وليم راي: "في تغيير (الشفرات المألوفة لابد أن يؤدي إلى نجاحه في تعديل هويته، لأن الهوية جزء لا يتجزأ من تلك الشفرات، وبعبارة أخرى إن قراءة للنص الجمالي تؤدي إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة ينتج منها تغيير آخر في الشفرة، وهذا التغيير يتطلب بدوره قراءة أخرى وهكذا إلى ما لانهاية "[1]. وهذا يعضد الفكرة القائلة إن هوية النص الأدبي ليست ثابتة ولا نمطية آلية، إذ لا يمكن الحكم عليها كفاعلية بمجرد الإحساس بالشيء، ولا يمكن أن يكون ذاته تكوينا كاملا أبدا، وليس له وجود كامل أبدا، لأن هويته تكمن في وظيفة للتوتر بين أفكار لا يمكن الجمع بينهما "[2].

يملك النص قابلية تداولية، تتعدد فيها هوياته وتتباين، لكنه كائن لغوي مستقل (يكسب شعريته بالقراءة). يملك هويته المخصوصة، التي يفرض وجوده على القارئ، أي أنه يحقق شروط هويته (بنية مغلقة) بتجسيده للرمز، لا للمضمون، من خلال تلك القدرات الذاتية للغة، التي تكسبها تمكينا وخرقا لمعتاد المألوف.

لما ألف أدونيس كتاب "النص القرآني وآفاق الكتابة"، ضمنه رأيه الفكري والنقدي لمصطلح (الهوية). إنه مصطلح، ليس منفصلا عن الوعي والكشف والسؤال الدائم، مادام يتصف بالحركة ويجلي التوتر بين الأنا والآخر. ففي منظوره: "إنها ليست في ما ثبت وأتضح بقدر ما هي في ما يتغير، ولم يتضح بعد"[3]. فالهوية هي التحول الإبداعي بإزاء الثابت النمطي الذي لا يكشف، بل يصف، ويتأثر ولا يؤثر. ومن هنا وجب أن تكون هوية الإنسان تجسيدا لـ: "جدل بين ما هو كائن وما يكون إنها أمامه أكثر مما هي وراءه، وصفه جوهريا، إرادة خلق وتغيير"[4]. ولأن الهوية تتحقق بالكشف في كليته والانفتاح فيعمقه، فإنها ليست "موروثا نرثه بقدر ماهي إبداع نحققه، فالإنسان خلافا للكائنات كلها، يبدع هويته فيما يبدع حياته وفكره"[5]. وفي هذا المقام الرؤيوي، تبرز دينامية الثقافة الكتابية نوعا وكيفا في تحديد مصطلح الهوية الذي يزداد أثره بمدى إدراك المتلقي للإبداع، فإن المتلقي متصل بالوعي ومشتغل به، والخطاب الشعري في نقد أدونيس لا تمكن صعوبته في ذاته ككيان إنما ترجع إلى نوعية ثقافة المبدع ووعي المتلقي بالعملية الإبداعية.

يرتبط في المجتمع العربي مفهوم الهوية، مثلما يردد أدونيس باللغة والدين: "يولد هذا المفهوم، كما يعاش، قراءة تقوم على الحنين إلى الوحدة الأصلية: وحدة الأمة، وحدة اللغة وحدة الوطن، ووحدة السلطة، وهي، بوصفها كذلك، قراءة إيديولوجية ترى النص الشعري مكانا لصراع الأفكار والاتجاهات، أي أنها تحوله إلى نص سياسي، وعندما تعجز هذه القراءة عن تكييف هذا النص مع أغراضها تسميه صعبا ... إنها قراءة توحد بين اللغة والهوية"[6]. وبفعل تطور فكر الإنسان، يمكن للهوية أن تتسع ولا تنقبض إلا أن العولمة التي فرضت نفسها على الفكر المعاصر اقتصادا وسياسة واجتماعا، تحتم البحث في الشروط الذاتية والموضوعية، التي من شأنها أن تحفظ الاستقلال وتحاصر غايات العولمة البعيدة والخفية، وفي عالم حافل بالمنافسة التي لا

يخلو غرضها من فرض ثقافة الآخر وحضارته وأسلوبه في تسيير شؤون الأمم والشعوب والجماعات.

يظل النص الإبداعي نصا إبداعيا، بمعزل عن ضغوطات المرجعية وتصوراتها المختلفة، وأحكام القيمة التي أصبح فيها عبارة عن أداة من أدوات إيصالية مختلفة. وانطلاقا من فرضية كون النص الأدبي نصا لغويا/ جماليا استثنائيا، ووحدة محددة، فهل أن إلقاء الشعر أمام جمهور سامع، يقوض أركان هذه الخصوصية؟ أم أنه يوسع فيها ويثريها؟

إن الإلقاء في أدق دلالاته هو وسيلة من وسائل كيفية استيعاب النص الشعري ويعبر عن ارتباط الكلمات بالأشياء، ويكشف عن صنعة الشعر. مما يؤكد صلة هوية النص به، لأن وظيفته تتمحور أساسا في الرغبة في انتشار الشعر وسعته وتميط اللثام عن فعله وتفوقه، لاسيما إذ تم الإلقاء بأداء أنموذجي، لأن من شأنه أن يحقق متعة لدى السامع، كما أنه بالإلقاء الجمالي يتم ضبط المعنى والتحكم فيه، وتتخلق الاستجابة، إذ ينشأ عنه رد فعل، يكشف عن وجود أثر متميز، يتباين فيه السامعون.

ينم الإلقاء كطريقة أخرى في التعريف بالشاعر وهوية شعره عن قدرة هذا الشاعر المؤلف على الارتجال والبداهة في مواجهة جمهور متذوق وعارف، لذلك لا يخلو مصدر بلاغي أو نقدي تراثي من إيراد دلالات مختلفة للإلقاء الجمالي، من خلال مصطلح (الإنشاد)، دليلا على القول والنظم، والشاعر لا يقول الشعر لذاته، ولكن للآخر الذي يسمعه ويحكم عليه بمقدار تأثيره فيه، لمعرفته مسبقا. كما أن للإلقاء رابطة عضوية بهيمنة الشفاهي وإدارته. أكد النقاد أن تذوق الشعر شرط لوجوده، وبالإلقاء يحس السامع بحلاوة الشعر، التي هي إحساس الطابع الفطري (الأول) بوقع الجميل، شرطه حسن الصوت وجماله وقدراته الذاتية.

في الاستحواذ على المتلقي السامع، فإن السماع موافق للطبع على نحو ما يقرره نص السراج الطوسي: "وكذلك الأشعار فيها معان دقيقة ورقة وفصاحة ولطافة وإشارات

فإذا علقت هذه الأصوات والنغمات على هذه القصائد والأبيات يشاكل بعضها بعضا بموافقتها ومجانستها ويكون أقرب إلى الحظوظ .... والقلوب وأقل خطر لتشاكل المخلوق بالمخلوق"[7] ويشير السراج الطوسي أيضا إلى موافقة السماع للطبع (السماع درجات ومراتب): "فمن السمع بطبعه اشترك فيه الخاص والعام وكل ذي روح يستطيبه الصوت الطيب لأنه من جنس الروح روحاني"[8].

تكمن علاقة الإلقاء بالملقى (الجمالي) في التركيز على نظام القصيدة وصياغتها (أسلوب إنشائها). إذ لابد للخطاب أن يكون واضحا، ومواده اللغوية فصيحة ومتداولة (مفهومة). ومن هنا فإن اختيار اللفظ لغرض الإلقاء وإحداث الأثر، يبين أن النص الشعري، لا يصل إلى الآخر إلا إلقاء، ليكون كذلك أثره أبلغ، والتشكيل الشعري مواصلة المباشرة والدالة بين الشاعر والمتلقي، وبين النص الشعري والمتلقي، وهذه الصلة موصولة بما يملكه الآخر من ذوق، إذ الصوت المسموع هو حركة لإثبات الوجود، والأطباء يذهبون إلى أن للصوت الحسن (الجميل) أثرا في جسد الإنسان، إنه يسري في العروق، فيصفو الدم وتخف الحركات.

2- سحر الصوت في مباحث بلاغية ونقدية: في بحوث إخوان الصفاء الصوتية تعرضوا إلى البعد الفيزيائي للصوت، فربطوه بالهواء، الذي هو جوهره وأصله: "إن لكل صوت صفة روحانية تختص به خلاف صوت آخر، فإن الهواء، من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها لئلا يختلط بعضها بعض، فيفسد هيئاتها، إلى أن يبلغها إلى أقصى غاياتها عند القوة السامعة، لتؤديها إلى القوة المفكرة"[9].وتطرقوا إلى أثر طبيعة الهواء في وضوح سماع الصوت أو اضطرابه: "وكذلك السمع لا يدرك من الأصوات في وقت سكون الهواء وهدوء الريح"[10]. وذهب إخوان الصفاء أيضا إلى أن الأذن مختصة بالسمع.والصوت الذي هو عرضي في بحث ابن جني، ليس مشاكلا للحرف، إذ أن النحو بين التراثيين، كما يؤكد الحاج

صالح، كانوا: "يسمون حرفا أقل ما يمكن أن ينطق به من الكلام غير مفرد"[11]. لقد تبين للغويين، إذن، أنه لا يمكن أن يتم النطق بحرف واحد في اللغة. إنهم لم يكونوا يفرقون بين الحرف والصوت، ولكن ابن جني تطرق إلى الفر ق بينهما[12]. فالصوت عندهم يقابل الحرف، ويستدلون على ذلك أن الهمزة إنما هي صوت وليست حرفا، وهكذا فإن الصوت متميز من الحرف ومخالف له، فإذا كان الحرف رمزا كتابيا لتمثل الصوت، وينعت على أنه سلبي وعديم الدلالة، فإن الحرف، وهو عند النحاة كل لفظ حكي به صوت، يعد الجزء المادي المنطوق في الكلام الذي يحس الفرد أثره ويسمعه (ما وقع في أذن السامع). وهذا من شأنه أن يؤدي إلى القول إن البنية الصوتية هي إحدى الأنظمة المكونة للبنية اللغوية.

إن الصوت هو الصلة المشتركة والمتينة بين طريقة تأليف الشعر وتأسيس الألحان التي هي ترنم وتطريب وإلقاء جمالي، والصوت في هذا المقام يأخذ دلالة الاستعداد والخبرة في الإلقاء والتلقي، إذ لا يكفي أن يكون المغني مطبوعا، وإلقاء الشعر آلة من آلات الطبع، يتعانق فيها مع الصنعة (علاقة المسموع يخضع أولا للذوق في الرضى عنه أو النفور منه، ويذهب أحد الدارسين إلى عد السمع بنية من البنى الإيقاعية المتعددة في سعتها وشموليتها وعمقها، وهذه البنى هي التي تنظم وظائف المخ[13]. إن حاسة السمع واحدة من حواس الإنسان المتعددة الإيقاع ليس محدودا بذه الحاسة فحسب، بل هو مرتبط بأصناف الاستقبال الكثيرة، ويمكن أن يستغل فرق بين صوت وآخر في تحليل إبداعات الشعراء وتقويمها، من حيث بيان الصوت ودلالته في مدى اجتذاب المتلقي السامع أو تنفيره، كأن يشار إلى علة تركيز الشاعر على أصوات معينة في منتوجه، تبرز سر قوته وتفوقه، أو إبدال صوت آخر، كمؤشرات ودلائل، مع أن الأصوات هي نظام يتجلى في سياق الكلمة وصنعها، ولذلك علاقة بتجربة الشاعر النفسية والوجدانية، أو حتى نوعية ثقافية وكثافتها، لما يتنبه إلى طاقة الدلالة الوظيفية لصوت بدل آخر، فضلا عن وعيه بإمكان استيعاب شعره لأصوات متعددة (إثراء

لهويته) تحض بالانتشار والقول، لأنها تؤلف تماسكا يفصح عن ترابط عال بين أجزاء نظام كلي، ودوران أصوات معينة في الخطاب الشعري، يجعلها مقبولة. أما الأصوات الضعيفة فهي مستهجنة مرذولة، لأنها قليلة التوظيف والتداول، وهذا خاضع للفروقات بين الأصوات الصامتة نفسها، من حيث حيز نطقها ودرجة انفتاحها وخاصيات أدائها كالجهر والهمس والإطباق والاستعلاء.

بفضل إخضاع مخارج الحروف للبحث العلمي المعلوماتي، في ضوء دراسة جذور المعاجم العربية الأكثر دورانا، تبين أن الإحصاءات الصوتية المستنبطة تؤكد على: "ميل الحروف المتقاربة المخارج إلى عدم التتابع في سياق الكلمة العربية ولاسيما حروف الشفتين وحروف الحلق وحروف وسط الفم، ودلت على أن أقل الثنائيات التي يتركب منها الكلام العربي هي التي تتكون من حرفين شفويين أو حلقيين أو شفوي وحلقي"[14]، ولذلك فإن للإلقاء صلة عضوية بالجهاز الصوتي، إذ يكشف عن كيفيات ترتيب الأصوات داخل الكلمة وعن جمالية التشكيل الصوتي، وهذا يعني أن الإلقاء يسهم في صنعة الشعر وتطويره، ويولد لدى المتلقي السامع شعورا جماليا مؤثرا، ومن خصوصيات الخطاب الشعري (من شروط سعة هويته) السماع إليه أو قراءته، فإلقاء الشعر تذوقه، وتذوقه شرط لوجوده، ولا هوية خارج وجود الشيء.

بحث الجاحظ في صلة الأسنان بطلاقة اللسان أو بتكلفه وما يعترضه من آفات، مستندا في ذلك إلى قول محمد بن عمرو الرومي: "قد صحت التجربة وقامت العبرة على أن سقوط جميع الأسنان أصلح في الإبانة عن الحروف، منه إذا سقط أكثرها، وخالف أحد شطريها الشطر الآخر"[15]. كما تعرض إلى مجموعة من العيوب التي تثبط فصاحة اللسان وتعتري وظيفته في الإبلاغ والإفهام، وهي الحبسة والعقلة واللكنة والحلكة[16]. أما بالنسبة للأذن التي يرتبط بها السمع، فإنها تحدد الطبيعة الفيزيائية والفسيولوجية للأصوات ... إن الصوت هو دليل الحياة والحركة والوجود والانتماء وأداة

التأثير، والمعول عليه في الارتقاء بالأذواق والإحساسات، لذا عد الإلقاء الجمالي مرتكزا أساسيا في تأثير الشعر وتفوقه (والتفوق يحقق للشعر إحدى سمات هويته). وبالإلقاء تبرز خاصية اختيار أصوات الحروف والكلمات والإيقاع. فإن إيقاع الصوت محوري في الكلام والشعر، وأحد شروط تحقق شعرية النص. وأوضع الجوالي قي – وقبله الخليل والجاحظ وغيرهما – أن أجمل الحروف وأبلغها أثرا وحسنا في العربية، أكثرها خفة هي حروف الذلاقة والحروف الشفوية[17]. ففي الإلقاء، من الطبيعي أن تستلذ أصوات دون أخرى. كما أن الشعر مادام إيقاعيا، فإنه يجوز فيه ما لا يجوز في سواه. والضرورة فيه تكون اضطرارية، وقد لا تكون. وتأتي الصنعة (بوساطة الإلقاء) لتؤكد على إعادة انتاجية الشعر في سكونه وثباته. ويبقى أن الصوت اللغوي، دليل الإحساس بالتناسق والانسجام في اللغة.

أعلن جان كوهن في بحث يخص المستوى الصوتي والعناية به: "إن اعتبارات الجمالية الصوتية – الجرس– التناغم ليستب التأكيد غريبة عن الشاعر. إن للنظم (موسيقى) تطرب من تلقاء نفسها، كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها"[18]. ويركز على التكرار الصوتي، الذي يجسده قوله: "إن التكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع ما[19]. لكن كوهن يستدرك قائلا":غير أننا لا نعتقد أن هذه القيمة تكون الوظيفة الوحيدة، لا الوظيفة الأكثر أهمية في نظم الشعر"[20]. إنه على الرغم من دينامية البعد الصوتي في تشكيل الكتابة الإبداعية، فإنه لا يمكن أن يكون بديلا عن الأبعاد الأخرى، أو أن تمنح له قيمة أكبر مما يستحق. ومع ذلك فإن الشاعر المتفوق يختار إيقاعه بحضور ووعي، وغرضه تكثيف هوية منتوجه، ولهذا هناك من يفضل أن يلقى القصيدة من مؤلفها الأصلي، والحجة في ذلك أنها: "... بغض النظر عن قارئها هي بنية غير متغيرة ولها خواصها السمعية التي تكمل بها ككل. كما أن اللغة الشعرية تختلف عن لغة النثر وأن كل قصيدة لها نسق خاص وتشمل عناصر ثابتة"[21]. إن القصيدة تكسب قيمة ذاتية

(إضافة إلى الهوية الأصل)، إذا قرئت بطريق جيدة ومؤثرة والإلقاء على الرغم من أصوله الشفاهية، بيد أنه ظل موجودا حتى في أثناء تراجع هذه الشفاهية السماعية، وحلول القراءة (الكتابية)، التي تقوضت بها أركان الإلقاء ودعائمه، كما أن الشاعر الذي لا يحسن الإلقاء يصير شاعرا غير رسمي عند الخاصة والعامة، الذين يتذوقون الشعر ويقدرون فعله، ذلك أن المتلقي هو الأساس لأن الشعر موجه إليه، على الرغم من أن البديهي هو أن الإلقاء تال لزمن التأليف، ومتمم لجمالية هذا التأليف، فليست كل القصائد قابلة لأن تلقى لتعلق هذه الميزة بشروط إيقاعية ودلالية. أما الشاعر الذي يصقل شعره ويصفيه ويكون حاضرا في تهذيبه، يعد في الأصل المتلقي الأول له.

يعد الوزن الشعري أمرا ثانويا في تحديد شعرية القصيدة (هويتها)، في نقد حازم القرطاجني، فإنه يشير إلى لزومه في الشعر، واستحالة نظمه بدونه"(22). فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره "[(22)]، والوزن الخليلي الموروث منذ عهود البداوة الجاهلية، قد أثبت أنه لا يعيق عملية الإلقاء، مقارنة بأنواع أخرى من الشعر، كشعر التفعيلية والشعر المنثور والأخر المرسل. وجمال الوزن يطرب السمع، وفيه يلعب الذوق دورا ذا دينامية. كما أن الطبع هو مقياس اختيار الوزن في الأداء الطبيعي للمعاني العادية، لا سيما أن النقاد التراثيين طالبوا، إضافة إلى الإيقاع الذي يميز الشعري من اللاشعري، أن يكون المعنى بينا، ليفهم بوساطة الإلقاء، وبسهولة وسرعة، والشاعر الذي يندمج طبعه بوعيه، تتجسد لديه صنعة أصواته وحروفه قبل أن تصبح القصيدة متداولة، وفي هذه الصنعة الاختيارية يتوحد الخيالي بالإيقاعي كأداتين للشعر، لغاية التأثير في النفوس وإبراز جودة الكتابة، التي هي نهاية البلاغة.

أما القافية، فإن جماليتها في نوع مخرجها وكثرة تكرارها فضلا عن دلالتها الوجدانية والنفسية. لذلك تنبه النقاد التراثيون، ومنهم قدامة بن جعفر إلى عيوب ائتلافها مع المعنى أو التكلف في استدعائها أو توظيفها من أجل السجع. وبالنسبة للتصريع

كعامل صوتي، فإنه مهم في تشكيل الخطاب الشعري لهذه العلة اعتمده الشعراء عن إدراك وذوق. ويزيده الإلقاء أثرا ودلالة، ومن هنا لا يمكن فصله عن تكثيف فعل الإلقاء، لأنه أول ما يمهد إلى ربط الشعر بالنغم.

إن إلقاء الشعر، أسلوب آخر في التعبير، يؤثر في السمع ويعمل على تحسين مدارك السامع. ولو أن أدونيس له رأي آخر مفاده أن لجوء الشاعر إلى الإلقاء، دليل عدم القدرة على الكشف والتغيير، إذ المتلقي القديم كان يلح على الوضوح، فكان أن أذعن الشاعر لهذه الرغبة، فنظم ولم يخلق (يستهلك ولا يكشف). وعلى الرغم من هذا المأخذ الذي يخضع أولا للتجربة كممارسة ورؤية، فإن الإلقاء يضع الذات في مواجهة الآخر جماليا، وبه ينفتح النص، ويملك الآخر من باب استغلال نشاطه وفاعليته بعد أن كان مغلقا أو في حكم العدم، ومن فضائله أنه يتم عن القيمة العمل الذي أنتجه الشاعر وكابد في إخراجه، وقد أكد ياوس أن أهميته العمل الأدبي في تلك اللحظة التي يلتقي فيها مع الجمهور.

كلما كانت تجربة الإلقاء أصيلة –أسهم الإلقاء في فهم وظيفة الشعر وحقيقة تواصله والوقوف على جماليته وفرادته. كما أن الإلقاء هو دليل هيمنة الشفاهي وإدارته لطريقة استقبال الشعر وخلق الاستجابة وذلك بالارتقاء بمدارك السامع. وهذا في مقابل البحث في عنصر الكشف الذي يعد أحد شروط هوية الشعر كتكوين لغوي / جمالي مخصوص ومميز. إلا أن جمالية الإلقاء، ومهما تكن قدراتها لا تحدد بمفردها ذات الشعر(هويته)، التي هي نتاج تركيبة مستويات صوتية ومعجمية ونحوية وأسلوبية ودلالية. لأن هذه الجمالية، لا تمثل تكوينا كاملا له، لاسيما وأن النقاد، قد بينوا، منذ القدم فرق الشعري عن اللاشعري وأكدوا على هذا الفرق، انطلاقا من أحكام التذوق الشعري، على نحو ما هو حال عبدالملك بن مروان، حين سمع بيتين من الشعر للراعي النميري، فخاطبه: "ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية[23]، لهذا أخرج الخليفة البيتين من اختصاص الشعر (هويته) لعدم بلوغهما المستوى الإبداعي الفوقي

والاستثنائي، أي أن الشعر الوعظي أو التعليمي لا يحقق لذة جمالية. النقد العربي التراثي كان يصف أصحابه بالشعراء العلماء الذين هم أقل مستوى من الشعراء غير العلماء.

5- قائمة المراجع:

1. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحسين بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، تونس، 1981.

2. أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، ج 1، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ط 1، بيروت، 1985.

3. أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.

4. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، دار الجيل بيروت (ر، ت).

5. أبو محمد أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي، المعرب، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة 1980.

6. أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، كتاب اللمع في التصوف، تصحيح رنولد ألننيكلس، مطبعة بريل، لندن، 1914.

7. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت 1996.

8. إخوان الصفاء، الرسائل، ج 3، موفم للنشر، الجزائر، 1992.

9. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

10. رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.

11. عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث، الباب الثاني في المذاهب والنظريات اللسانية الحديثة، مقالة في مجلة اللسانيات، ع 7، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، 1997.

12. علوى الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، ع290، رابطة الأدباء، الكويت، 1990.

13. علي أحمد أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت 1994.

14. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، ط1، بغداد 1987.

الهوامش:

[1]– وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، ط1، بغداد 1987، ص146

[2]– المرجع نفسه، ص 119.

[3]– علي أحمد أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت 1994، ص71

[4]– المرجع نفسه، ص 71.

[5]– المرجع نفسه، ص 71، 72.

[6]– المرجع نفسه، ص 69-70.

[7]–أبو نصر عبد الله بن علي السراجالطوسي، كتاب اللمع في التصوف، تصحيح رنولد ألننيكلس، مطبعة بريل، لتدن، 1914، ص284

وتطرق المؤلف إلى جواز الإنشاد في نصوص الفقهاء وأئمة العلوم، شرط عدم إسقاطه للمروءة، إذ أنه كان مع قراءة القرآن الكريم صوت حسن توجد الدقة والتلذذ بالاستماع، وينقل ما قاله الرسول(ص) من أنه ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت.

[8]– المرجع نفسه، ص 278.

[9]– إخوان الصفاء، الرسائل، ج 3، موفم للنشر، الجزائر، 1992، ص305

[10]– المرجع نفسه، ص307

[11]– عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث، الباب الثاني في المذاهب والنظريات اللسانية الحديثة، مقالة في مجلة اللسانيات، ع 7، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، 1997, ص34

[12]– ينظر أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، ج 1، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ط 1، بيروت، 1985، ص 16.

[13]– ينظر: علوى الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مقالة في مجلة البيان، ع290، رابطة الأدباء، الكويت، 1990، ص176

[14]– أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت 1996، ص176.

[15]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، دار الجيل بيروت (ر، ت)، ص61

[16]– ينظر: المرجع نفسه، ص 39-42.

[17]– ينظر: أبو محمد أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي، المعرب، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية، ط1، القاهرة 1980، ص11-

[18]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 29.

[19]– المرجع نفسه، ص30.

[20]– المرجع نفسه، ص30.

[21]– رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص163

[22]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحسين بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، تونس، 1981, ص 263.

[23]– أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص249