الفصل الثاني

التلقي والسماع

١ـ إنشاد الشعر.

٢ـ الخطابة.

١ـ إنشاد الشعر

ارتبط الشعر منذ نشأته في تلقيه على الإنشاد، لعوامل فنية واجتماعية وثقافية فمن خصوصيات الشعر إيقاعه المطرب، الذي تلذ له الأذن، وتطرب له القلوب، إضافة إلى أن عملية التلقي في الإنشاد، لا تحتاج إلى كد الذهن، وتعب الفكر، كما هو في عملية القراءة، أما العامل الاجتماعي فيتمثل في التحام الشعر. في تراثنا. بالحياة معبرا عنها ومسجلا لجل أحداثها وتعود الناس على سماعه في المحافل والأندية، لذا صار الشعر معلما ثقافيا متاحا للغالبية من الشعب من خلال إنشاده لصعوبة أدوات الكتابة، ثم لصعوبة نسخ الكتب وانتشارها بين مجموعة كبيرة من الناس.

وقد ألقى العامل المادي ظلاله في التلقي- حتى عصرنا الحديث – وأصبح من المتاح لكثير من الناس تلقى الشعر **(المنشد)** أيسر لهم من البحث عن الدواوين في المكتبات، وتعارض الحصول على الكتاب الباهظ السعر وضعف الإمكانيات المادية للكثيرين منا، والاعتماد على القراءة في التلقي يرسخ ما يمكن أن نطلق عليه أرستقراطية التلقي، التي عبرت عنها مقولة **الشاعر الفرنسي جان تارديو**: "لقد كان الشعر قارة فسيحة فأصبح جزيرة معزولة[١].

والإنشاد ـ كصورة من صور التلقي- أملى على المنشد " الإجادة في الإلقاء أى التحكم في مخارج الحروف، وحسن توظيف الأصوات، مع الخلو من العيوب الصوتية[٢] هذا ما يمكن أن نتصوره في إنشاد الشعر في تراثنا، وإذا كان هذا الأداء - في الإنشاد - قد تراجع في عصرنا، مما أحدث أزمة في تلقى الشعر، فأصبح كثير من الشعراء المشهورين لا جمهور لهم، كأدونيس الذى عبر عن ذلك بمرارة في **قوله**: "ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا"[٣]، وسعيد عقل **يجيب عن سؤال**: هل قرأت لأدونيس؟ يجيب عن هذا السؤال بالنفى[٤]، فغياب عنصر الإنشاد أدى إلى تهميش عملية التلقى للشعر، فأصبح مقتصرا على المختصين والمتذوقين لهذا الفن، مما أفقد الشعر القاعدة الشعبية العريضة، لعل ذلك

الذى دفع ببعض الشعراء أن يصدر منهم تصرفات، قد تبدوا غير سوية كما فعل آلن غنسبرغ وجماعة البيت *Beat* الشعرية في إطلاقهم للشتائم والصراخ في قصائدهم ومحاولاتهم للعودة إلى البدائية في أشعارهم، وأخذوا ينشدون قصائدهم في الأزقة والحدائق والشوارع، حتى في السجون، وفى بيوت المومسات، أكثر من ذلك نرى سرج بى *Serge Beay* يلقى قصائده بصورة تشبه أفعال المشعوذين والسحرة ففى مهرجان البحر الأبيض المتوسط عام ١٩٨٨ في اليونان، صعد المسرح وبيده عصوان ورابطا بقدمه إطارات لإحداث خشخشة، وأضاء الشموع قائلا: العصا تقود الأعمى وهى- هنا تقودنى في قراءة القصيدة(٥)، واقترح أحدهم الإفادة من الإنجازات العلمية في عصرنا، باستخدام فيديو كليب شعرى، ليخترق ما أسماه حواجز السامع الميت بتقديم القصيدة في شريط مصور "يلعب فيه الشاعر دور المغنى المعاصر، والقصيدة دور الأغنية، مع المؤثرات المشهدية والموسيقية الهائلة التى يتيحها هذا الفن المعاصر، وسيكون إخراج القصيدة فنا شبيها بإخراج الأغنية"(٦)، كل ذلك يدل على قيمة الإنشاد في عملية التلقى.

أعتقد أننا لا نجاوز الصواب إذا قلنا: الشعر العربى نظم لينشد، لا ليقرأ، وأوضح دليل على ذلك تصفح أى ديوان من دواوين الفحول نجدها نظمت وألقيت في المحافل وإذا رجعنا إلى ديوان المتنبى مثلا لوجدنا أكثر من ثمانين قصيدة ومقطوعة شعرية أنشدت في مدح سيف الدولة، ومراعاة لحسن الإنشاد في صورة مؤثرة أملى عليهم مراعاة الجانب الإيقاعى المطرب؛ لذا رأى أحد الباحثين كلمة **(شعرونغنى)** ترجعان إلى أصل واحد "لفظ شعر العربية مأخوذة من اللهجات الكنعانية .. من لفظة شير التى تعنى .. الغناء والشعر، والتى يبدو أن حرف العين فيها استبدل بالياء؛ ففعل شار - يشير في الكنعانية - فعل ثلاثى أجوف، ومعناه غنى يغنى"(٧)، وربما يؤكد تلك العلاقة بين الغناء والشعر أنهم "يقولون: فلان يتغنى بفلان، أو بفلانة، إذا صنع فيه شعرا"(٨)، يؤكد ذلك نشأة الشعر

كأغنية يحدو بها الشاعر بعيره في رحلته الطويلة يوطد لنا هذه العلاقة **وما ورد عن حسان قوله:**

تغـــن بالـــشعر إن كنـــت قائلـــه إن الغنـاء لهـذا الـشعر مـضمار[٩].

وارتباط الشعر بالغناء وما يحدثه من طرب أملى على ابن رشيق تحديد خصوصية الشعر **(بالطرب) في قوله:** "إنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع وهذا باب الشعر... لا ما سواه"[١٠]، وسموا الأعشى صناجة العرب "لقوة طبعه، وحليه شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك"[١١]، وفي حديثنا عن الشعر والغناء والطرب، يجدر بنا الإشارة إلى خصوصية من خصوصيات الشعر، ألا هي **(الوزن)** وعن علاقة الوزن بالطرب، وعلاقة ذلك بالإنشاد والتأثير في المتلقي، يقول **ابن سنان ت ٤٦٦هـ-** "الوزن يحسن الشعر، ويحصل للكلام به من الرد ما لا يكون للكلام المنثور ويحدث عليه من الطرب، في إمكان التلحين، والغناء به، ما لا يكون للكلام المنثور"[١٢] ويظهر هذه الخصوصية **(طرب الشعر لإيقاعه الجميل)** المظفر العلوي في حديثه عن فضيلة الشعر عنده الكلام المنثور "إذا راقت ديباجته، ورقت بهجته، وحسنت ألفاظه.. إذا أنشده الحادي... ومد به صوت الطرب، ... لا يحرك رزينا، ولا يسلي حزينا، ... فإذا حول بعينه نظما، ورسم بالوزن رسما، ولج الأسماع بغير امتناع، وملك القلوب كما تملك الإماء في الحروب، وقبض على الجوارح قبض الجبائر على الجرائح"[١٣]، ومن قبل أكد هذا الملمح غير ناقد منهم ابن طباطبا في قوله: "للشعر الموزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[١٤]، ويقرن ابن طباطبا بين لذة الإيقاع وجودة المعنى في تأثيرهما في عملية تلقي الشعر وإحداث الطرب، **في قوله:** "ومثال ذلك الغناء والطرب، الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه، مع طيب ألحانه فأما على طيب اللحن منه، دون ما سواه فناقص الطرب"[١٥].

مقولة جون ستيوارت الشعر يستغرق السمع[١٦] لها دلالتها في دور التلقى بالمشافهة، وفى استحواذ الشعر لأهم حاسة من حواس الإنسان في الاستقبال **(السمع)** وإن كان المعنى اللغوى للإنشاد رفع الصوت بالكلام[١٧] لا يعبر عن عملية الإنشاد وما سيتلزمها من حسن الأداء الصوتى من تنغيم وترقيق، ومد ووصل، ووقف، وتمثيل المنشد للمعنى -أحيانا -إذا اقتضى الموقف، أو استخدام إشارات معينة إيماء بما يريد لذا لا نبالغ إذا قلنا الإنشاد يعيد خلق النص وبذلك نوافق بعض المعاصرين في قوله عن الإنشاد إنه من **"عناصر الجمال في الشعر، لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد، ويلقى على ألفاظه العذوبة، ومعانيه السامية ظلالا، تخفى ما فيه من جمال وحسن"**[١٨]، ولم تحدثنا كتب التراث عن بعض الظواهر الصوتية الفاعلة في طريقة الإنشاد، كالنبر والوقف والتنغيم، وإن رأى أحدهم وجود النبر في حالة الإدغام[١٩]، وإن كان هذا لا يكفى في إبراز فاعلية النبر في الإنشاد، وقد اقتصرت كتب التراث في دراستها للوقف على تلاوة القرآن الكريم، وارتباط هذا الملمح بأداء المعنى، فوقفوا على أنواع الوقف **(واجب، وجائز، وممتنع، ...)** غير أنهم لم يلتفتوا إليها في إنشاد الشعر وإن وقفوا على بعض الظواهر في الوقف عند بعض القبائل العربية، كالوقف بالترنم إذا أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء، في القافية المطلقة عند أهل الحجاز، ومنهم من يسكن حروف الروى على المرفوع والمكسور وتعويض المنصوب بالألف عن الوقف **(عند قيس وأسد)**، ومنهم من يقف بإشباع الحركة، لتصبح الضمة واوا، والكسرة ياء والفتحة ألفا، **(من غير قصد غناء أو ترنم)**، ومنهم من يقف بنقل الحركة **(إذا كان الحرف السابق للروى ساكنا)** فتستبدل حركة الروى بحركة الحرف السابق له، ويسكن الروى[٢٠]، ولكن هذه الملحوظات لا ترتقى إلى مستوى النظرية، إضافة إلى القصد من الوقوف عليها كظاهرة لغوية، أكثر من إبراز دورها الصوتى في الإيقاع وأداء المعنى.

ورغم فقر الكتب التراثية في رصدها لعملية الإنشاد ودوره في عملية التلقى رغم ذلك لا يمكن أن نلغى إدراك العرب لفاعلية الإنشاد، وإتقان الشعراء لأصوله في إلقاء قصائدهم ، حتى يكون لشعرهم الأثر النافذ في أعماق المتلقين، هذا ما أكده غير واحد **فالدكتور إبراهيم أنيس يقول:** "قد عرف الجاهليون للإنشاد قدره، فتنافسوا في إجاداته وتخيروا من أشعارهم أرقاها و أجودها ، لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى العباسيين"(٢١) والدكتور عبده الراجحى يستنكر أن يكون شعراء مثل أبى تمام والبحترى . مثلا . لا يقفون في شعرهم، . والوقف يتصل بالإنشاد . والوقف ظاهرة صوتية تتصل بالمعنى(٢٢)، وبدهى يؤثر عدم الوقف سلبيا في عملية الإنشاد لإخلاله بالمعنى، إضافة إلى ارتباطه بالإيقاع الموسيقى، ويمكن أن نقف على مجموعة من الأدلة تؤكد وجود ظاهرة الإنشاد بصورة منظمة، وليست بطريقة هلامية **للآتى:**

١. التأثير الفاعل للشعر عند إنشاده، يدلل على أن الشاعر كان يجيد الإلقاء فلولا جودة الإنشاد، ما كان للشعر أثره النفاذ في النفوس، ويكفى أن ندلل لتأثير الشعر المنشد في النفوس بالوقوف على بعض أمثلة من الباب السادس لكتاب العمدة لابن رشيق (**باب شفاعات الشعراء وتحريضهم**) منها شفاعة علقمة لقومه المأسورين عند الحارث بن أبى عمر (**كان عددهم تسعين منهم أخو، شأس**) ففك أسرهم بقصيدة مديح، وشفاعة المتنبى لبنى كلاب عند سديف الدولة واستجابة النعمان لأوس بن حجر لقتال بنى حنيفة واستجابة السفاح لتحريض سيف بقتل سليمان بن عبد المالك وأبنائه (**وتيل سليمان بن مروان**) (٢٣)، كان هذا بتأثير الشعر فلو أن شاعرا من هؤلاء الشعراء الذين مثلنا لتأثير إنشادهم في المتلقين . قد أنشد القصيدة كمن يقرأ صحيفة، أعتقد ما كان لشعره هذا الأثر ومما يدلل على

أن لإلقاء الشعر أصولا معروفة عندهم، رفض المتنبى مدح سيف الدولة وهو واقف، أو تقبيل الترُاب الذى يدوس عليه، فإذا كانت هناك طقوس للإنشاد، فما بالك بعملية الإنشاد ذاتها؟! فأعتقد لولا تفنن المنشد ما استطاع أن يحول الشعر من حاسة السمع إلى حاسة البصر، **(بنقل الصورة المسموعة إلى صورة مرئية محسوسة)** وهذا الملمح أشار إليه غير ناقد، فالقاضى الجرجانى يقول "الكلام أصوات محلها من الأسماع، محل النواظر من الأبصار"(٢٤)، وعند ابن رشيق **"الألفاظ"** في الأسماع، كالصور في الأبصار"(٢٥)، وتبعهم جازم في قوله **"المسموعات تجرى في الأسماع مجرى المرئيات من البصر"**(٢٦).

٢. هناك مجموعة من الأدلة والشواهد تعكس لنا اهتمام المنشد بعنصرى الدلالة والإيقاع في إنشاد الشعر، ومما يؤكد أن مقياس جودة الشعر مدى احتوائه لهذين العنصرين ما نجده غير كوهين في تفريقه بين الشعر والنثر من حيث التحليل الصوتى والدلالى **في الجدول الآتى:**

الجنس	الصوت	الدلالة
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	- (٢٧)

ومع تحفظنا على بعض آراء كوهين فالنثر الكامل لا يفتقد السمات الصوتية والنثر خصوصيته وتميزه الفنى، ولكن الذى ندلل عليه هنا أن النموذج الشعرى في أسمى صوره الفنية يتوافر فيه عنصرا **(الصوت والدلالة)**، وهذا ما نحاول التعليل له من الشواهد والأدلة،

لأن ذلك يعكس لنا أن عملية الإنشاد كانت في صورة منتظمة، وليست بصورة عشوائية، لأن بها تتحقق المتعة العقلية واللذة السمعية **(أو ما عبر1 عنه بالطرب)** فمن **هذه الأدلة:**

أ- في حديث عبد القاهر الجرجاني عن الإنشاد، يجعله موازيا لعملية الإبداع من حيث التفنن في إخراج البيت الشعرى في صورته المحكمة، تلك الصورة التى عانى فيها الشاعر كثير1 وصولا بعمله إلى الكمال الفنى، يقول عبد القاهر **"إن الحاكى هو من يأتى بمثل ما أتى به المحكى عنه، ولابد من أن تكون حكايته نقلا له، وأن يكون بها عاملا عملا مثل عمل المحكى عنه "**(٢٨)، ونتيجة لذلك فلابد **لمنشد بيت امرى القيس:**

فقلت له لما تعطى بصلبه وأردف أعجاز1 وناء بكلكل لابد أن يكون قد عمل في عمل المعانى وترتيبها، واستخراج النتائج والفوائد مثل عمل امرئ القيس وعقب بقوله **"وجملة الحديث أن نعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاما من غير رؤية وفكر، فإن كان راوى الشعر ومنشده يحكى نظم الشاعر على حقيقته فينبغى أن لا يتأتى له رؤية شعر، إلا يريه"**(٢٩)، ومعروف عن عبد القاهر اهتمامه بالصنعة المتقنة وحسن تأليف الكلمات، لتعبر عن الدلالة في أحسن صورة، فكثير1 ما يردد النظم النظم"، النسج النسج، والصياغة الصياغة"(٣٠)، وعنده سبيل المعانى سبيل الأصباغ في الصور، وخيط الإبرسيم في الديباج- والآجرة في البناء، وعنده عملية النظم عملية دينامية، يتآزر فيها اللفظ بالمعنى بالإيقاع، فمساواة عبد القاهر لعملية الإنشاد بعملية الإبداع في إجهاد المنشد نفسه . في إخراج البيت الشعرى بالصورة التى نظمت به، يعكس لنا منهجية عملية الإنشاد، والغاية منها في إيصال الدلالة في أحسن صورة إيقاعية وهذا يقتضى جهدا من المنشد، وهذا ما أشار إليه **أحد المعاصرين في قوله** "حين ننشد الشعر نزيد في الضغط على المقاطع المبتورة وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، فالمرء غاية ما يستغرق في إنشاده بيتا من

البحر الطويل، ما يقرب من عشر ثوان، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه، أو نصفه(٣١).

ب- الاهتمام بالدلالة أملى على الشاعر أن يكون البيت مستوفى المعنى، في حلقة محكمة وهذه ضرورة ترتبط بالإنشاد، من شأنها تهيئة ذهن المتلقى لإدراك المعنى المستوفى في نهاية البيت، دون إجهاد الذهن لمتابعة تكملته في البيت التالى له وبارك النقاد هذا الملمح، وعدوا حاجة البيت إلى ما يليه حتى يكتمل المعنى عيبا **(أطلقوا عليه تضمينا)** وبالغوا في تصورهم فاعتقدوا أن "كل بيت قائم بنفسه فجرى البيتان مجرى قصيدتين فكما جاز للشاعر أن يناقض في قصيدتين، كذلك جاز له أن يناقض في بيتين"(٣٢) واستحسنوا الإيغال وهو إتمام المعنى قبل القافية فإذا جئ بالقافية أفادت معنى (٣٣).

٣- من الصفات النوعية للشعر الإيقاع الموسيقى، وارتباط الشعر بالغناء يعزز دور الإنشاد في مراعاة هذا الإيقاع في الإلقاء، ليكون للشعر وقعه في النفوس ليتروح صوت المنشد بين الترقيق والتفخيم، والنغمة الحزينة، والنغمة المبهيجة، كل ذلك تبعا للإرتباط الموسيقى بين الدلالة والإيقاع الذى يدور أداة للغناء، فعند الموصلى "الغناء أجناس، فمنها ما يشجى ويبكى، ويلين القلوب ويرققها وهو ما كان في الغزل، والبكاء على الشباب والشوق إلى الوطن والمراثى .....، ومنها ما يسر ويبهج، ويحث على الكرم وهو ما كان في المديح وذكر الوقائع والأيام والمفاخر"(٣٤)، وتتبع النقاد العلاقة بين الإيقاع والغرض الشعرى ليتماشى مع إنشاده وتأثيره في المتلقى، فحازم القرطاجنى في حديثه عن الوزن يركز على **"تناسب المسموعات"** ويتكرر في كتابه المنهاج قوله" ما يحسن عن السمع وحلاوة المسموع، وعذب المسموع"(٣٥)، لذا أوصوا بالفخامة في المديح، وفى الرثاء بأن يكون الشعر شاجى الأقاويل مبكى المعنى، وفى الاعتذار يجب التلطف، والإثلاج إلى كل معتذر إليه(٣٦).

٤-من الأدلة التى تؤكد اهتمامهم في الإنشاد بعنصرى الدلالة والإيقاع بناء البيت الشعرى وانقسامه إلى شطرين مما يمكن الشاعر الوقوف عند كل شطر. إضافة إلى تساوى الشطرين في الكم الموسيقى، واستحسانهم للتصريع **(التماثل بين العروض والضرب في الوزن والحرف الأخير)** وعللوا لهذا الاستحسان بأن له حلاوة،وموقعا في النفس[٣٧] واستحسنوا - أيضا - الترصيع **(تقسيم البيت إلى مقاطع متماثلة في الحرف الأخير)** ومثلوا لحسن الترصيع بحسن ترصيع الجواهر في الحلى، ولا شك أننا نجد في الترصيع التناغم بين الدلالة والإيقاع في وقوف المنشد عند نهاية كل مقطع، ليؤدى الغرض المنوط دلالة وإيقاعا ومما مثلوا به قول الخنساء الذى يعكس لنا دور الترصيع ومساعدته المنشد في وقوفه **على عنصرى الدلالة والإيقاع فى الإنشاد :**

حامى الحقيقة، محمود الخليقة مهدى الطريقة، نفاع وضرار
جواب قاصية، جزّار ناصية عقاد ألوية، للخيل جرار[٣٨].

ومما يؤكد اهتمامهم- أيضا- بعنصرى الإيقاع والدلالة في الإنشاد في نظام البيت الشعرى استحسانهم للموازنة ويقصدون بها وجود كلمتين أو أكثر في كل شطر من شطرى البيت، تماثل كل كلمة نظيرتها في الشطر الثانى، ومما مثلوا به من الشعر الجاهلى قول ربيعه بن ذؤبة)

بأشدهم بأسا على أصحابه وأعزهم فقدا على الأحباب

ومما استشهدوا به- أيضا - من شعر العصر الأموى قول ذى الرمة:

أستحدث الركب عن أشياعهم خبرا أم راجع القلب من أطرابه طرب

وجدوا في البيت الأول التماثل بين الكلمات ما عدا كلمتى **(أصحابه)** في الصدر **(والأحباب)** في العجز، ووجدوا التماثل التام بين الكلمات بين الشطرين في البيت الثانى[٣٩].

٥- نظام القافية الذى جاء في نهاية البيت **(وفى صورة محكمة)**، له قيمته في عملية الانشاد والتلقى **ذكرهما حازم القرطاجنى كالآتى:**

(أ) انتظار المتلقى إكمال المعنى بنهاية القافية في البيت.

(ب) مفاجئة توقع المتلقى، بالإتيان بوحدة موسيقية في نهاية البيت . متماثلة من حيث الإيقاع مع ما قبلها، وفى الوقت نفسه مختلفة عنها في المعنى، **قال حازم** "التزمت العرب لإجراء اللواحق المصوتة على أعقاب الكلم ونهاياتها على قانون ..... **لوجهين: أحدهما:** أنها احتاجت إلى فروق بين المعانى ..... والوجه الثانى لو أجروا الكلم كيف اتفق .... في غير نظام لما كان للنفوس تعجيب[٤٠].

نستخلص مما سبق أن عملية الانشاد كانت عملية تسير في نظام متفق عليه ولو عرفيا ولم تكن بطريقة عشوائية فالواقع الفنى وما ورد عن العرب في تقديرهم لدور الشعر يؤكد ذلك، وهذا له دور فاعل في عملية التلقى **ويمكن إيجاز عرضنا السابق كالآتى:**

١. إعداد المنشد نفسه لتمثل المعنى، بحسن تجاور الألفاظ المعبرة عن المعنى وفى الوقت نفسه حسن الأداء الموسيقى.

٢. مراعاة المنشد للمحى **(الدلالة والإيقاع)** ساعده في ذلك بناء البيت الشعرى من شطرين متساويين من حيث البنية الإيقاعية، وحرص الشاعر على أداء المعنى مكتملا بنهاية البيت، دون حاجة إلى البيت التالى له.

٣. هناك مجموعة من العوامل ساعدت على تناغم الإيقاع، منها المشاكلة بين الغرض الشعرى والوقع الموسيقى،واستحسان الترصيع والتصريع ، والموازنة، كل ذلك ساعد المنشد على التوقف في وسط البيت أو في آخره، يلتقط أنفاسه، ويحسن في تمثل الدلالة، مع تناغم هذه الدلالة والإيقاع الموسيقى في البيت الشعرى.

٤. مجئ القافية كآخر وحدة إيقاعية، لينتهى بها إيقاع البيت والدلالة في الوقت نفسه ليكون بها وقفة متميزة للسكوت عليها، ولذا شبهها جويو "بمطرقة الآلة التى تصك

النقود ترتفع وتهبط في أزمنة متساوية .... **(و)** حين نسمع سلسلة من الجمل المتماسكة المنسجمة، في ذاتها، حين تعزفها يد غير صانع، فالأذن تتلمس مفاصل الجمال دون أن تستطيع اكتشافها فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاما(٤١).

الإنشاد يؤكد مقولة كوهين الشعر تردد بين الصوت والمعنى، أو بتعبيرنا تردد بين الإيقاع والدلالة، أو بين المتعة الجمالية والمتعة العقلية، التماذج بين هاتين المتعتين كان ملازما لعملية الإنشاد، مع التفاوت في تغليب إحداهما على الأخرى، يرجع ذلك إلى طبيعة النص، ومستوى الإلقاء، وحالة المتلقى ومستواه الثقافى والفكرى، فللشعر طبيعته الأخاذة، التى تعمل عمل السحر في نفوس. فيحدث اتحادا بين المتلقى والنص ولذا قال ابن رشيق" **لم أر أنقد من الذى قال: أشعر الناس من أنت في شعره**"(٤٢) أو قولهم – أيضا- عن أشعر الناس من أكرهك شعره على هجو ذويك، ومدح أعاديك.

وهذا مصداق لقول أبى الطيب المتنبى:

وأسمع من ألفاظه اللغة التى يلذ بها سمعى ولو ضمنت شتمى

لأن هذا الشعر- على حد قولهم. لم يحجبه عن القلب شئ(٤٣).

فى مثل هذه الحالة تتأكد سلطة النص، ويستسلم المتلقى له، وهذا يبرهن على التوافق بين أفق توقع المتلقى والنص. خاصة إذا جاء المعنى واضحا، والوضوح ملمح من ملامح الأدب العربى(٤٤)، وبذلك تمتزج لذة السمع مع لذة العقل لجمال المعنى وفى هذا المعنى **قال ابن حيوس فى وصف قصائده:**

إذا أنشدت كادت لفرط بيانها تعيها القلوب قبل وعى المسامع(٤٥)

والشواهد التى تؤكد سلطة النص في تراثنا العربى كثيرة، خاصة إنشاد الشعر في المواقف الإنسانية التى تزلزل القلوب، وتذيب الموهج، منها ما ذكره ابن رشيق في باب

(في البديهة والارتجال) فتميم بن جميل عندما قدم للموت أمام المعتصم، وقد أتوا بالسيف والنطع، **قال قصيدة مفتتحها:**

أرى الموت بين النطع والسيف كامنا يلاحظني من حيث ما أتلفت

فعفا عنه المعتصم، وأحسن إليه، وقلده عملا[٤٦]، ومنها- أيضا- استجابة **عمر بن الخطاب** للحطيئة بعدما سجنه إثر هجائه للزبرقان بن بدر[٤٧] هذه الاستجابة ليس لها مبرر سوى اللذة الناجمة من الانفعال المباشر الذي لا نجده في المواقف الإنسانية فقط بل نجده في المحافل التي كان ينشد فيها الشعر، أو في بلاط الأمراء، فالجاحظ في حضوره جلسة كان ينشد فيها قصيدة ذات الأمثال لأبي العتاهية، وأخذ المنشد **في إنشاده حتى قال:**

يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب **فقال الجاحظ للمنشد: "قف، ثم قال:** انظروا إلى قوله روائح الجنة في الشباب، فإن له معنى كمعنى الطرب لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة، إلا بعد التطويل، وإدامة التفكير، وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله، أسرع من اللسان إلى وصفه".[٤٨]

ومما يروى- أيضا- عن إنشاد الشعر في بلاط الأمراء، مديح أبي العتاهية للخليفة المهدي القصيدة **التي بدأها بقوله:**

أتته الخلافة منقادة إليه تجر أذيالها

ويحكى أن بشارا كان شاهدا عند الإنشاد، **فقال بعد سماعه القصيدة:** انظروا إلى أمير المؤمنين، هل طار من أعواده ؟ يريد هل زل عن سريره طربا بهذا المديح ؟ [٤٩] هذه الأمثلة تؤكد لنا سحر الشعر في إنشاده لإيقاعه، هذا السحر قد يؤدي إلى مرحلة تشبه الغيبوبة، حيث تمايل الأجسام في حركة لا إرادية، هذا ما عبر عنه جويو عن أثر الإيقاع الموسيقي في نفوسنا **في قوله** "إن حركتنا الموزونة ... من الإيقاع تسيطر على جميع حركاتنا، مما يؤدي إلى تموج منتظم، فإذا كنت في حالة قلق بسيط، رأيت ساقك تتحرك وتهتز، وإذا

كنت تعاني ألما ماديا وألما نفسيا في بعض الأحيان، رأيت الجسم كله يضطرب، إن الكلام يكتسب بتأثيره العصبي قوة وإيقاعا واضحين"(٥٠).

ومع إيماننا بأن الاستجابة الشخصية لا تؤلف جزءا من معنى القصيدة "فليس من المعنى في شيء علاقة القصيدة، أو أجزاء منها بالسامع، أو القارئ وكل قول عن تأثيرها في توجيه السلوك ينبغي ألا يعد بسهولة جزءا من المدلول"(٥١)، لكن هذا لا يتنافى مع دربة الأذن العربية في جمعها بين الإيقاع والدلالة في سماع الشعر والأمثلة - التي تدلل على ذلك كثيرة منها قصيدة، منها ما ورد عن الرسول **(صلى الله وعليه وسلم)** عند سماعه للنابغة الجعدي **في إنشاده:**

علونا السماء عفة وتكرما وإنا لنبغي فوق ذلك مظهرا **غضب ا(صلى الله وعليه وسلم) وقال:** أين المظهر يا أبا ليلى؟ **فقال النابغة:** الجنة بك يا رسول الله، ودعا له بالجنة(٥٢)- **وعندما ينشد الشاعر أبو الخطاب عمر بن عامر السعدى المعروف بأبى أسد، مادحا الهادى قائلا:**

يا خير من عقدت كفاه حجزته وخير من قلدته أمرها مضر

فقال له موسى: إلا من يا بائس؟ فقال - واصلا - كلامه ، ولم يقطعه:

إلا النبي رسول الله، إن له فخرا وأنت بذاك الفخر تفتخر(٥٣)

هذا يؤكد لنا أن الأذن العربية كانت تطرب بلذة الشعر وإيقاعه، دون أن تغفل المعنى والدلالة، بل كانت تزاوج بينهما، فالمتلقى - في مثل هذه الحالات - لم يكن سلبيا أي مستهلكا بل كان له دور إيجابي في بناء للمعنى، ومن هذا الأمثلة عندما دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان... **فقال:** يا أمير المؤمنين قد امتدحتك، فقال: إن كنت تشبهني بالحية والأسد، فلا حاجة لي بشعرك، وإن كنت قلت مثل ما قالت أخت بنى الشريد **(يعنى الخنساء) فهات:**

فقال:

ما بلغت كعب امرئ متطاول ... به المجد إلا حيث ما نلت أطول

وما بلغ المهدون في القول مدحة ... ولو أكثروا إلا الذي فيك أفضل(٥٤)

وعندما مدح جرير عبد الملك بن مروان بقوله:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة ... لو شئت ساقكم إلى قطينا

فقال عبد الملك: أجعلتى شرطيا، فغير جرير لو شئت إلى لو شاء(٥٥)

وعندما أنشد أبو تمام أحمد بن المعتصم- بحضرة الكندى **(الفيلسوف العربى):**

إقدام عمر في سماحة حاتم ... في حلم أحنف في ذكاء إياس

فقال له الكندى: ما صنعت شيئا، شبهت أمير المؤمنين وولى عهد المسلمين بصعاليك العرب، ومن هؤلاء الذين ذكرت، وما قدرهم، **فأطرق أبوتمام يسيرا وقال:**

لا تنكروا ضربي له من دونه ... مثلا شروداً في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره ... مثلا من المشكاة والنبراس(٥٦)

ولم يقتصر دور المتلقي في إعادة بناء المعنى - عند الإنشاد- على مجالس الأمراء بل نجده بين متذوقي الشعر في المحافل، فعندما أنشد الكميت بن زيد نصيبا سمعه **(نصيب) حتى قال:**

وقد رأينا بها حورا منعمة بيضا تكامل فيها الدل والشنب فثنى نصيب خنصره **فقال له الكميت: ما تصنع؟ فقال:** أحصى خطأك، تباعدت في قولك، تكامل الدل والشنب، **هلا قلت كما قال ذو الرمة:**

لمياء في شفتيها حوة لعس ... وفى اللثات وفى أنيابها شنب

وقد علق المبرد على نقد نصيب بقوله: "**والذي عابه نصيب من قوله:** "تكامل فيها الدل والشنب" قبيح جدا، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم، ولا وقع إلى الكلمة ما يشاكلها وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشاكلة"(٥٧). والمشاكلة

ـ هنا ـ كما ذكرها الآمدي في هذا البيت: "الدل لا يكون مع الشنب، وإنما يكون مع الغنج، أو نحوه، والشنب إنما يكون مع اللعس، أو ما يجرى مجراه من أوصاف الثغر والفم (والشفة) (٥٨).

ومن الأمثلة أيضا التي تبرز لنا دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة صياغته- عند الإنشاد ما أورده عبد القاهر في حديثه عن دقة التشبيه، عندما أورد الحكاية المعروفة بين عدى بن الرقاع وجرير، **حيث قال جرير:** أنشدني عدى عرف الديار توهما فاعتادها **فلما بلغ إلى قوله: "تزجى أغن كأن إبرة روقه" رحمته فقلت:** قد وقع ما عساه يقول وهو أعرابي جلف جاف، **فلما قال:**

قلم أصاب من الدواة مدادها

استحالت الرحمة حسدا، **وعلق عبد القاهر على هذه القصة بقوله:** "فهل كانت الرحمة في الأولى، والحسد في الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له في أول الفكر، وبديهة الخاطر، وفى القريب من محل الظن شبه، وحين أتم التشبيه وأداه، صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبئ مكانه غير معروف"(٥٩).

وفى كتاب العمدة أن الممدوح غفل عنه بعد الشطر الأول، فسكت **(عدى)**، فقال الفرزدق لجرير ما تراه يقول؟ **فقال: يقول**

قلم أصاب من الدواة مدادها

وأقبل عليه الممدوح فأنشد كما قال جرير، لم يغادر حرفا(٦٠).

كل هذا يدل على الدور الإيجابي للمتلقي في تشكيل المعنى في عملية الإنشاد وإن كانت عملية الإنشاد في الغالب تجعل دور المتلقي دورا سلبيا ينتظر المعنى من المتلقي دون أي تدخل له، مكتفيا بالمتعة الجمالية التي عبر عنها النقاد العرب بالطرب واللذة والسرور.

هوامش

(١) **محمد على شمس الدين: القارئ الميت، مقال بمجلة العربى**، العدد ٥٠١، أغسطس ٢٠٠٠، ص ١٥٣.

(٢) **رشيد يحياوي: شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم)**، ط أفريقيا الشرق، د.ت، ص ٥٤: ٥٥.

(٣) **على جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقي، مقال بمجلة فصول**، المجلد ١٥، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص١٥٤، نقلا عن حوار مع أدونيس أجراه: حسن قبيسي مجلة الشرق العدد ١١، بتاريخ ١٩٩٢/٦/٢٤م.

(٤) **محمد على شمس الدين: المرجع السابق** ص ١٥٢.

(٥) **انظر المرجع نفسه** ص ١٥٤.

(٦) **المرجع نفسه** نفس الصفحة.

(٧) **د/ مصطفى الجوني: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)** ط دار الطليعة، بيروت ط ٣ عام ١٩٨٨، ص ٦٨.

(٨) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/٤٧٠.

(٩) **حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د/ سيد حنفى حسنين** دار المعارف، ١٩٨٣،ص ٢٨٠.

(١٠) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ١/٢٢٣.

(١١) **المصدر نفسه**، ٢/٢٣٠.

(١٢) **ابن سنان: المصدر السابق**، ٣٣٩.

(١٣) **العلوي (المظفر بن فضل العلوي): نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق: د/ فهمي عارف حسن**، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦، ص ٥٣٩.

(١٤) **ابن طباطبا: المصدر السابق** ص ٥٣.

(١٥) **المصدر نفسه** نفس الصفحة.

(١٦) **انظر على جعفر العلاق، المرجع السابق**، ص ١٥٦، نقلا عن رويرت شولز البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، دمشق ١٩٨٤، ص ٣٩.

(١٧) **انظر: ابن منظور المصدر السابق**، ١٤/٢٥٥.

(١٨) **د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ط مكتبة الأنجلو المصرية** ط ٤ عام ١٩٧٤، ص ١٦٤.

(١٩) **انظر: مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ٤٠٠.

(٢٠) **انظر ابن رشيق: المصدر السابق**، ٢/٤٦٧: ٤٧٠.

(٢١) **د/ إبراهيم أنيس: المرجع السابق** نفس الصفحة.

(٢٢) **انظر: د/ عبده الراجحى، علم اللغة والنقد الأدبى، (علم الأسلوب)**، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثانى، فبراير ١٩٨١، ص ١٢٠.

(٢٣) **انظر ابن رشيق، المصدر السابق**، ١/٩٣: ١٠٧.

(٢٤) **القاضى الجرجانى : المصدر السابق** ص ٣٦٨.

(٢٥) **ابن رشيق: المصدر السابق**، ١/٢٢٣.

(٢٦) **حازم القرطاجنى: المصدر السابق**، ص ٢٥٠.

(٢٧) **انظر جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى**، ط الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، د. ت، ص ١٢.

(٢٨) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ٣٥٩.

(٢٩) المصدر نفسه: ص ٣٦٠.

(٣٠) المصدر نفسه : ص٣٥.

(٣١) د/ إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص ١٦٨.

(٣٢) ابن سنان: المصدر السابق، ص ٢٨٢.

(٣٣) انظر: قدامة بن جعفر المصدر السابق، ص ١٦٨ : ١٧٠، وابن رشيق: المصدر السابق ٢/٩٢.

(٣٤) الحسن بن على الكاتب: كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبه ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٧٧.

(٣٥) انظر حازم القرطاجني: المصدر السابق، ص ٢٣٥، ٢٦٤، ٢٦٧، ٢٨٤.

(٣٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٥١: ٣٥٢، وابن رشيق: المصدر السابق، ١/٣٣٠: ٣٣١.

(٣٧) انظر: حازم، المصدر السابق، ص ٢٨٣.

(٣٨) انظر: قدامة بن جعفر المصدر السابق، ص ٨٠، وابن سنان، المصدر السابق،ص ٢١٣.

(٣٩) انظر: ابن رشيق، ٢/٣٠: ٣١.

(٤٠) حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص ١٢٣: ١٢٤.

(٤١) جان مارى جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ط دمشق، ١٩٦٥، ص ١٧٦: ١٧٧.

(٤٢) ابن رشيق، المصدر السابق، ١/١٥٨.

(٤٣) انظر: المصدر نفسه، ١/٢١٣: ٢١٥.

(٤٤) انظر للمؤلف: المرجع السابق، ص ٩٥ وما بعدها.

(٤٥) د/ محمد المبارك، المرجع السابق، ص ١٢٣، نقلا عن: على الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص ٩.

(٤٦) انظر: ابن رشيق، المصدر السابق، ١/٣٢٥.

(٤٧) انظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ط مؤسسة جمال للطباعة والنشر، د. ت طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، تحقيق: مجموعة من الأساتذة، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٠٧/٢.

(٤٨) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ط دار صعب، بيروت، د. ت، ١٤٣/٣.

(٤٩) انظر: ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د/ أحمد الحوفي، ود. بدوى طبانة، ط دار نهضة مصر د.ت ١/ ١٩٤.

(٥٠) انظر: جون مارى جويو المرجع السابق، ص ١٦٦: ١٦٧.

(٥١) د/ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد العربي، ط مكتبة الشباب بالمنيرة، د ت، ص ٧٨.

(٥٢) انظر: ابن رشيق، المصدر السابق، ١/٨٧.

(٥٣) انظر: المصدر نفسه، ١/٣١٨.

(٥٤) ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، ط دار الثقافة بيروت، د ت، ٣٩٣/١.

(٥٥) انظر: ابن طباطبا، المصدر السابق، ص ١٢٩.

(٥٦) انظر: ابن رشيق، المصدر السابق، ١/٣٢١: ٣٢٢.

(٥٧) انظر: المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب تحقيق: لجنة من المحققين بإشراف مكتبة المعارف بيروت، الناشر: مكتبة المعارف، بيروت، د. ت ٢/٢٦٠.

(٥٨) الآمدي: المصدر السابق، ١/٥٠: ٥١.

(٥٩) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٤١.

(٦٠) ابن رشيق: المصدر السابق، ٢/٤٩.

٢ـ الخطـــابة

تختلف الخطبة عن الشعر- في صورة التلقي- في اعتماد الخطابة على السماع فقط، أما الشعر فقد اعتمد على الإنشاد فترة طويلة، ثم شارك الإنشاد القراءة بظهور الحركة النقدية وازدهارها في القرن الرابع والخامس الهجريين، وطبيعة الخطابة كفن قولي يوجب تواجد أطراف العملية الإبداعية الثلاثة في آن واحد، إضافة إلى ارتباطها الوثيق بالحياة، عكس لنا وظيفتها في إثارة المشاعر، وإحداث المتعة الجمالية بالانفعال المباشر، الذي قد يترجم إلى سلوك واقعي، ورغم أن المعنى اللغوي للخطب **(الأمر يسيرا أو عظيما)**، إلا أن الخطب ارتبطت منذ نشأتها بقضايا حياتية فاعلة كإصلاح ذات البين والإملاك، ولقاء الوفود وتحفيز الجيوش للقاء الأعداء، وبظهور الإسلام أصبحت تلقى في صورة منتظمة متخذة طابعا دينيا وأخلاقيا، ليكون وجودها مستمرا وفاعلا إضافة إلى احتفاظها بالأنواع الإيجابية التي بقيت من العصر الجاهلي **(كالإملاك .. إلخ)**، وقد أصبح للخطابة وجودها الفاعل، حتى أنها فاقت الشعر **(ديوان العرب)** كما يقول ابن رشيق "كان الشاعر في مبتدأ الأمر، أرفع منزلة من الخطيب لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر... فلما تكسبوا به.. صارت الخطابة فوقه"(١)

وإذا كانت محاور العملية الإبداعية في الخطابة ثلاثة (الخطيب والخطبة والمستمع)، غير أن هذه المحاور تتفاعل فيما بينها لغرض واحد وهو إمتاع المتلقي والتأثير فيه، هذا ما أشار إليه ابن رشد عن الخطابة في قوله **"الكلام مركب من ثلاثة:** من قائل وهو الخطيب، ومن مقول فيه وهو الذي يعمل فيه القول، **ومن الذين يوجه إليهم القول:** وهم السامعون، والغاية إنما هي متوجهة نحو هؤلاء السامعين"(٢).

فالحديث عن محاور العملية الإبداعية لا يمكن أن يأخذ صورة جزئية، للارتباط والالتحام بين هذه المحاور، وفي الوقت نفسه الحديث عن سمات الخطيب وأدائه أو الحديث عن الجمال الفني للخطبة، هو حديث عن فاعلية عملية التلقي.

يبلور لنا الجاحظ في كتابه البيان والتبيين نظرية الخطابة عند العرب هذه النظرية مفادها أن الخطابة فن قولي يعتمد على أطر ومحاور عملية الإبداع الثلاثة فبقدر تآزر هذه المحاور من حيث الكمال الفني، يكون مستوى النجاح الفني، وتهدف إلى إثارة المتعة الجمالية لدى المتلقي من خلال عنصري الاستمالة والإقناع.

والجاحظ -كعادته- لا يلجأ إلى التقنين والتحديد، أكثر من حديثه في تلقائية عن محاور عملية الخطابة، وعملية التلقي، ويصعب بنا أن نقف على أي محور من المحاور السابقة في صورة منفصلة عن غيرها، ولكن نحاول أن نبلور رؤية النقاد البلاغيين خاصة الجاحظ لهذا الفن، التي تعكس لنا عملية التلقي.

تحدث الجاحظ عن سمات الخطيب، وبناء الخطبة، وتأثر السامعين، من خلال احتكاكه بالواقع، وبذكر النماذج والاستشهاد بآراء البلغاء، وأشعار الشعراء للتدليل والتمثيل على أي ظاهرة صوتية، يكون لها دور مؤثر في الأداء، وإن ركز الجاحظ في حديثه عن سمات الخطيب النفسية أكثر من العناية بالصفات الجسمانية والشكلية فأهم صفات الخطيب الطلاقة والفصاحة، **أو على حد تعبيره يحتاج الخطيب:** "إلى تمام الآلة، وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق"[٣]؛ وأن يبرأ من عيوب النطق كاللجلجة، والتمتمة، والفأفأة، والحبسة، والحكلة، والرتة واللكنة، واللثغة، والتشديق والتقعير، وأن يبرأ من التكلف والتشادق، ويستشهد بموقف الرسول **(صلى الله عليه وسلم)** في عيبه المتشدقين والثرثارين، والذي يتخلل بلسانه تخلل الباقرة بلسانها[٤].

وذكر الجاحظ -نقلا عن الأعراب- مدحهم لطلاقة لسان الخطيب، وجهارة صوته، **فأورد عن العرب أنهم:** "كانوا يمدحون الجهير الصوت، ويذمون الضئيل الصوت... ومدحوا

سعة الفم، ونموا صغر الفم"[٥]، إضافة إلى صفات نفسية أخرى كذمهم في الخطيب الارتعاش والرعدة والعرق، **ومدحهم في الخطيب**: "شدة العارضة وقوة المنة وظهور الحجة، وثبات الجنان، وكثرة الريق، والعلو على الخصم"[٦].

ومن الخطباء الذين أشاد بهم الجاحظ في توافر سمات الخطيب جعفر بن يحيى، حيث وجد فيه كثيرا من صفات الخطيب الذي يرتضيه الذوق العربي، لأنه جمع الهدوء والتمهل، والجزالة والحلاوة، وإفهاما يغنيه عن الإعادة.. ولا يتحبس ولا يتوقف ولا يتلجلج ولا يتنحنج، ولا يرتقب لفظا قد استدعاه من بعد، ولا يلتمس التخلص إلى معنى، قد تعصى عليه طلبه"[٧]، ويمثل الرسول **(صلى الله عليه وسلم) في** خطبه المثل الأعلى للذوق العربي لهذا الفن، فقد عاب **(صلى الله عليه وسلم)** التشديق، ونم التقعيب، ودعا إلى هجر الغريب وجمع من المهابة والحلاوة، وحسن الإفهام، وقلة عدد الكلام، مع استغنائه عن إعادته ولم يقم به خصم، ولا أقحمه خطيب، ولا يحتج إلا بالصدق، ولا يستعمل المواربة، ولم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا، ولا أقصد لفظا، ولا أعدل وزنا، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا ولا أفصح معنى، ولا أبين في فحوى من كلامه صلى الله عليه وسلم[٨] ومن الصفات النفسية التي يجب توافرها في الخطيب الصدق، وقد أور الجاحظ قول عامر بن عبد القيس "الكلمة إذا خرجت من القلب، وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان"[٩].

وأكد النقاد الفلاسفة هذا الملمح، **فعند ابن سينا ت ٤٢٨هـ** "إنك قد تقنع بما يحكم به المعروف بالصدق، من غير أن تسومه إقامة البرهان، وتقنع بما يخبر به من تشهد سحنته وهيئته بما يخبر به، كالذي هيئته هيئة مرعوب مذعور، إذا حدثك بأن وراءه فتنة أو آفة"[١٠]، ومن الصدق - عند ابن سينا - مقدرة الخطيب على تقمص الموقف وتمثيله، بحيث يبدو على وجهه صورة الموقف المعبر عنه، وبذلك يوظف صوته وأعضاء جسمه، كأداة تأثيرية في المتلقي "ذلك أن هذه الأشياء، كما كان من شأنها أن تميل السامعين إلى الإصغاء

والاستماع والإقبال على المتكلم بالوجه، وتفريغ النفس لما يورده استعير لها هذا الاسم، وهذه الأشياء صنفان: إما أشكال البدن بأسره، ومنها ما هي أشكال لأجزاء البدن كاليدين والوجه والرأس، وهذه هي أكثر استعمالا عند المخاطبة"(١١) ويضرب أمثلة لهذه المواقف "مثل أن يتكلم مصفر الوجه منفعلا بانفعال الخوف، إذا أراد أن يخبر بأنه خائف، أو بتؤدة توهم أنه عاقل، وأما في المخبر عنه، إذا أراد أن يصوره بصورة الخائف، أو العاقل، وإما أن يوقع ذلك الانفعال في نفس السامع"(١٢).

ولم يحفل الناقد العربي بالصفات الجسمانية والهيئة الظاهرة للخطيب، ويعلل الجاحظ لعدم أهمية هذا الملمح حب الناس للاستغراب والطرافة، ويستشهد بكلام سهل بن هارون لو أن خطيبين خطبا، وكان أحدهما وجيها، تعلوه أمارات المهابة والوقار حسن المنظر، والآخر على النقيض قميء المنظر، خامل الذكر، وكان كلاهما على قدر واحد من البلاغة، لأعجب الناس بالثاني، لأنهم وجدوا فيه غير المتوقع ولذا **"تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم.. والناس موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد"**(١٣).

غاية الخطبة التأثير في المتلقي عن طريق الإقناع والاستمالة، لا بلجوء الخطيب إلى الحجج والأقيسة المنطقية، ولكن بالعرض الأدبي المؤثر، المقنع فنيا ويتضح تأثير الخطبة في المتلقي في اتخاذه موقفا سلوكيا في الحياة، **وقد أكد المرزوقي ت ٤٢٨هـ** دور الخطابة كأداة فاعلة في تشكيل مجريات الواقع، حتى أنها عدت سببا من أسباب الرياسة والزعامة، ومدحوا الخليفة الذي يمتلك المقدرة العالية والتفوق في هذا الفن، لأنه يمكن له أن يغير مجريات الواقع، فبالخطبة يمكن له أن يفعل ما لا يفعله "من إنفاق مال عظيم وتجهيز جيش كبير"(١٤)، وعند الجاحظ ترتبط الخطابة بالإقناع، فيعرض لتعريف العتابي للبلاغة حين قال: "فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق"(١٥)، ويوضح ذلك من خلال مثال واقعي حين حبس عمر بن الخطاب الأحنف بن قيس لأنه راعه حسن بلاغته، وبعد

عام **قال له**: إن رسول الله **(صلى الله عليه وسلم)** كان قد خوفنا كل منافق عليم، وقد خفت أن تكون منهم وما فعله عمر بن الخطاب ما كان إلا لإدراكه مدى مقدرة الخطيب البارع في تصوير الأمور بخلاف واقعها، ولذا قال رسول الله **(صلى الله عليه وسلم)** إن من البيان لسحرا، وقال عمر بن عبد العزيز لرجل أحسن في طلب حاجته في كلام وجيز، هذا والله السحر الحلال(١٦) والتأثير يقتضى إصابة المعنى وبيانه، والتفنن في أدائه، وهذا يحتاج إلى فطنة وحسن التصرف وعمق الرؤية، لذا كان العرب "يمدحون الحذق والرفق، والتخلص إلى حبات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني، **ويقولون**: أصاب الحق في الجملة، **ويقولون**: قرطس فلان وأصاب القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول، **فإن قالوا**: رمى فأصاب الغرة، وأصاب عين القرطاس فهو الذي ليس فوقه أحد"(١٧).

إصابة المعنى والتأثير في المتلقي، يلقى ظلاله على طريقة الأداء، والبناء الفني للخطبة، فيستجاد في الأداء علو الخطيب على خصمه، فكان العرب يخطبون وهم وقوف واعتمدوا على الأرض بالقسي، ثم أصبح المنبر عنصرا ماديا يبرز لنا علو الخطيب على السامعين(١٨).

وما يدلل على تأثير علو مكانة الخطيب في السامعين قول عمر بن الخطاب ما يتصعدني كلام كما يتصعدني خطبة النكاح، **وعلق على ذلك ابن المقفع بقوله**: إلا أن يكون أراد قرب الوجوه من الوجوه، ونظر الأحداق في أجواف الأحداق، ولأنه إذا كان جالسا معهم، كانوا كأنهم نظراء وأكفاء(١٩)، ومما يتصل بالبناء الفني في الخطبة- مما يكفل لها التأثير في المتلقي- مراعاة مقتضى الحال، كأن يطيل الخاطب ويقصر المجيب في خطبة النكاح، والإطالة واجبة في خطب إصلاح ذات البين، مثلما فعل قيس بن خارجة بن سنان في خطبته عندما أصلح بين عبس وذبيان **(بعد حرب داحس والغبراء)** حيث خطب يوما إلى الليل، فما أعاد فيها كلمة ولا معنى(٢٠)، وفي بناء الخطبة- أيضا اشترطوا حسن التمهيد في صدر كل خطبة بما يتناسب مع موضوعها، فهناك "فرق بين صدر خطبة

النكاح، وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصلح وخطبة التواهب، حتى يكون لكل فن من ذلك صدر، يدل على عجزه، فلا خير في كلام لا يدل على مغزاك"[٢١] واستحسنوا- في بناء الخطبة - تضمينها بآيات من القرآن الكريم، ووصفوا ذلك بأنه يبعث البهاء والرونق والرقة، وأطلقوا على الخطابة التى لم تبتدأ بالتحميد **(الخطبة البترَاء)** والتى لم توشح بالقرآن، وتزين بالصلاة على النبى **(صلى الله عليه وسلم) (بالخطبة الشوهاء)**[٢٢]، ويربط الجاحظ بين حسن الأداء الفنى، والتأثير النفسى في المتلقى وهذا يعكس لنا القيمة الجمالية للخطابة، بإحداث اللذة التى قد تستغرق وجدان المتلقى وهنا ينقل الجاحظ عن أحد العلماء قوله: "أنذركم حسن الألفاظ، وحلاوة مخارج الكلام فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعارهُ البليغ مخرجا سهلا، ... صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة... صارت المعاني في معنى الجواري، والقلب ضعيف، وسلطان الهوى قوى، ومدخل خدع الشيطان خفى"[٢٣] والاستسلام للجمال الفني الساحر، الذي يشبه استسلام القلوب لهوى النساء وضعف الإنسان أمام غواية الشيطان، يعكس لنا الدور السلبى للمتلقي، وانعدام دوره في صياغة المعنى، واعتقد أن طبيعة الخطابة تحد من دور المتلقى في بناء المعنى لأن عملية التلقى تسير في اتجاه واحد **(من الخطيب إلى المتلقي)** دون السماح للمتلقي بالتدخل، أكثر من ذلك الحالة النفسية للمتلقي عليها معول هام في عملية التلقي، فمر بنا تفضيل الناس لخطيب متواضع المستوى الاجتماعي والمادي على نظيره الذي لا يقل عنه مكانة، ولكنه أفضل منه مكانة اجتماعية، ومظهرا لائقا يعبر عن هذه المكانة، ومرجع ذلك شغفهم بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، ويؤكد الجاحظ لرأيه بمثال آخر، وهو لو أن الخليفة كان خطيبا بليغا، لوجدنا أغلب الناس، **وأكثر الخاصة ينقسمون إلى قسمين:**

١- قسم يعظم ويكبر كلام هذا الرجل لقربه من نفسه **(لصلة القربى أو لصداقته أو لعطاياه).**

٢. قسم لا يكبر كلام هذا الرجل مخافة أن يقع في طائلة النفاق، وإذا كان الحب يعمى عن المساوئ، فالبغض - أيضا - يعمى عن المحاسن(٢٤).

ويمكن تعليل هذا الموقف بأن أغلبية جمهور المتلقين للخطبة من **(عامة الشعب)** وتلقى الخطبة للتأثير فيهم، وإثارة مشاعرهم، ومن ثم لا نجد للرؤية الموضوعية مكانا، وهنا يظهر دور القاعدة البلاغية مراعاة مقتضى الحال، فيكون التأثير مرتبطا بمدى موافقة حال السامعين، ومقدرة الخطيب البيانية، وهذا ما يؤكده الجاحظ في غير موضع (الربط بين جودة التعبير، والتأثير في روع المتلقين، **كقوله** "متى شاكل ... اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، ... وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف كان قمينا بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع...، وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب"(٢٥)، فأغلبية المتلقين- في الخطابة- من عامة الشعب لذا تكون أحكامهم مستعجلة، تابعة للأهواء، دون إمعان الفكر طويلا في الغوص إلى أعماق النص في الخطبة، ربما يرجع ذلك - كما قلنا- لطبيعة التلقي، التي تلقى مشافهة، ومن ثم لا يجد المستمع الفرصة للتأمل والتفكر، أكثر من استجابته لمشاعره وأهوائه، ولذا يقول الجاحظ تعليقا على الموقف الثاني الذي عرضنا له "وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول لطائف الأمور إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم وإلا القوى المنة، الوثيق العقدة والذي لا يميل على ما يستميل الجمهور الأعظم والسواد الأكبر"(٢٦) فأصحاب الرؤية الموضوعية قليلون على خلاف الجمهور الأعظم من الشعب **(غالبية المتلقين للخطابة)** الذين يبلورون رؤية التلقي لهذا الفن، والتي تتمثل في الاستجابة والانفعال المباشر بالخطبة، وتسير عملية التلقى في اتجاه واحد من الخطيب إلى المتلقى.

لا نجد في تراث الفلاسفة النقاد رؤية تمثل نظرية التلقى لفن الخطابة عند العرب، كما وجدناها عند الجاحظ، الذى عبر بصدق عن طبيعة المجتمع، وتنظيره لهذا الفن وقد جاءت رؤية الجاحظ ملتحمة بالواقع، أكثر من اهتمامها بالتصورات الخاصة والتقنين المبهم، فالجاحظ يعرض لمحاور الخطبة في أسلوب تلقائى، يتحدث -مثلا -عن عيب في النطق، فيذكر من الشعر ما يؤيد رأيه، ويعرض لقول الخطباء والبلغاء لذمهم هذا العيب، ويعرض لنماذج من أعلام الخطابة الذين كان يؤخذ عليهم هذا العيب إلخ.. والكتاب حافل بعرض كم كبير من خطب البلغاء بداية من الرسول **(صلى الله عليه وسلم)** والصحابة رضوان الله عليهم، وغيرهم من البلغاء كقس بن ساعدة وكلثوم بن عمرو وزياد والحجاج ...إلخ، وبذلك يضع تحت أعين القارئ النماذج التى يتوافر فيها مقومات الجمال الفنى ويزاوج في رؤيته بين النظر والتطبيق.

أما الفلاسفة النقاد، فعلى حد تعبير ابن خلدون قلدوا أرسطو حذو النعل بالنعل، وقد نسوا أن فن الخطابة - كغيره من الفنون - مرتبط بظروف المجتمع الذى نشأ فيه، ومما لا شك فيه الاختلاف في طبيعة المجتمع العربى والمجتمع اليونانى لعوامل اجتماعية وفكرية وثقافية وحضارية، فليس غريبا - تماشيا مع طبيعة المجتمع اليونانى أن يقسم أرسطو الخطبة إلى أربعة أنواع: الاستشارية، والخطابة القضائية، والخطابة الاستدلالية، وخطابة المدح والذم، فالاستشارية تختص بشئون الدولة، وعلاقتها بغيرها من الدول في حالتى السلم والحرب، والقضائية تدور حول القضاء **(إدانة المتهم وقيام المدافع بإثبات براءته)**، والاستدلالية تقوم على الإقناع بفكرة ما بالأدلة العقلية وخطابة المدح والذم فموضوعها الجميل في ذاته، كالأخلاق الحميدة - كالعدالة والشجاعة والمروءة والعفة، جميلة في ذاتها، مهما اختلفت الآراء حولها[٢٧]، الأمر الغريب أن ينقلها الفلاسفة

النقاد، ويظهر هذا الاختلاف البين في ترجمتهم الخاطئة فاختلطت عليه الرؤية ودخلوا في الاضطراب واللجاج فقد ترجموا الاستشارية "التشاورية... والمشورية والمشاورية، والمشورة، والاستدلالية... التثبيتية كتثبيتها الخير أو الشر، والمنافرة أو المنافرية، أما القضائية، فقد ترجموها بالمشاجرية والمشاجرة والشكاية... والخصومات والمنازعات"[٢٨] إضافة إلى ذلك قد أعلوا من دور الإقناع كمحور أساسى في الخطابة وقد ارتبط الإقناع في المجتمع اليونانى بساحات المحاكم، وجدل السوفسطائيين.

لقد ركز أرسطو على القياس المضمر، ورأى في الخطابة فنا من فنون الإقناع المنطقى، فعنده "الخطابة هى القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع، من أى مسألة من المسائل، وتلك خاصة لا توجد في أى فن من الفنون الأخرى[٢٩]، هذا التعريف نجده عند الفارابى "الخطابة صناعة قياسية غرضها الإقناع، في جميع الأجناس العشرة وما يحصل من تلك الأشياء، في نفس السامع من القناعة، هى الغرض الأقصى بأفعال الخطابة"[٣٠] وعند ابن سينا "الخطابة قوة تتكلف الإقناع الممكن، في كل واحد من الأمور المفردة"[٣١]، والخطابة العربية تقوم على التأثير العاطفى، والإقناع الفنى، لا الإقناع المنطقى بالأقيسة والحجج العقلية، ولذا نجد الخطابة العربية تعزف عن المنطق، وتميل نحو التعبير الأدبى الجميل المؤثر في المتلقى تأثيرا جماليا، أما عند النقاد الفلاسفة، فقد ربطوا بين الخطابة والمنطق كابن رشد الذى يقول عن الخطابة والمنطق "يجب أن يكون النظر فيهما لصناعة واحدة، هى صناعة المنطق"[٣٢] وعند ابن سينا "لما كان كل من الجدل والخطابة متعرضا لكل موضوع، صارا مشاركين للعلوم البرهانية"[٣٣]، وهذه الرؤية تختلف اختلافا بينا عن رؤية النقاد العرب، التى تنظر للخطابة كفن قوامه الموهبة، وعماده الجمال الفنى في الصياغة، وهدفه التأثير الوجدانى في المتلقى، فالجاحظ يروى **عن أبى داود بن حريز قوله** "رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام

وحليها الأعراب وبهاؤها تخير الألفاظ والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه"[٣٤]، وعن تأثير الخطابة في النفوس، يربط الجاحظ بين الجمال الفني والتأثير الوجداني **في قوله** "إذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب، صنيع الغيث في التربة الكريمة"[٣٥] وهذا التأثير في النفوس لا كما يرى ابن سينا في قوله "أما السامع فيجب أن يستعطف ويستمال حتى يجنح ويميل إلى تصديق القائل، أو يرد إلى هيئة مصدق، وإن لم يصدق"[٣٦]، ولكن كما مر بنا بجودة الصياغة وحسن إلقاء الخطيب.

نخلص من ذلك كله إلى أن عملية التلقي لفن الخطابة عند العرب- وإن اختلف تناول النقاد والبلاغيين عن النقاد الفلاسفة . إلا أنها اتخذت تصورا واحدا، وهو تهميش دور المتلقي، ليصبح دوره دورا استهلاكيا، لا يساهم في بناء المعنى، وبذلك تسير عملية التلقي من المؤلف والنص إلى المتلقي **كالآتي:**

الخطيب ◄──── الخطبة ◄──── المتلقى

مع اختلاف طرائق التأثير، فعند النقاد والبلاغيين إثارة المشاعر، والانفعال المباشر بحسن أداء الخطيب، وجودة الصياغة الفنية، أما النقاد الفلاسفة . تأثرا بالفكر اليوناني فاتخذوا أداة التأثير في المتلقى القياس والحجج العقلية، وإن اتفقا معا في أن عملية **الإفهام عامل مهم لعملية التأثير في المتلقى والاستجابة فعند الجاحظ "مدار الأمر والغاية التى يجرى القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأى شئ بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان"**[٣٧] وعند ابن رشد "الإفهام يجب أن يكون الغاية به من خطب المحافل والمجامع، .... لأنه ينبغى أن يكون الإفهام فيها بحسب أنقصهم فيها، حتى يسوى الكل في الفهم"[٣٨].

هوامش

(١) **ابن رشيق: المصدر السابق** ١/١٤٣.

(٢) **ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد): تلخيص الخطابة، تحقيق:** محمد سليم سالم، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥١.

(٣) **الجاحظ: البيان والتبيين**، ١/١٤.

(٤) **انظر المصدر نفسه** ١/١٢: ٢٩، ص ١٠٢، ص ١٨٢، ص ١٨٣، **والتمتمة:** عيب يكون بتكرار التاء، **والفأفأة:** تكون بتردد حرف الفاء، والحبسة: عدم انطلاق اللسان **الحكلة:** شبه العجمة لا يبين صاحبها الكلام، والرتة: عجلة فى الكلام وقلة أناة **واللكنة:** عيب يكون فى الأعجمى لا يخرج بعض الحروف العربية بنفس المخرج **واللثغة:** تكون بنطق حرف بحرف آخر وتكون **فى الحروف الآتية: السين تنطق ثاء، والقاف تنطق طاء واللام تنطق ياء، والراء تنطق ياء أو غينا أو ذالا أو ظاء) والتشدق:** توسيع الفم، وتهدل الشفاة فى النطق، **والتقعير:** هو أن يتكلم بأقصى قعر فمه، **والتقعيب:** مثله **والمتفيهقون:** الذين يتوسعون فى الكلام ويفتحون به أفواههم.

(٥) **المصدر نفسه**، ١/٨٥.

(٦) **المصدر نفسه**، ١/١٢١.

(٧) **المصدر نفسه**، ١/٧٥: ٧٦.

(٨) **انظر المصدر نفسه**، ٢/٤٤.

(٩) **انظر المصدر نفسه**، ١/٦١.

(١٠) **ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله): الخطابة فى كتاب الشفاء، تحقيق:** محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ٨: ٩.

(١١) **ابن رشد: المصدر السابق**، ص ٥٢٥.

(١٢) **المصدر نفسه**، ص ٥٢٦.

(١٣) **الجاحظ: المصدر السابق**، ١/٦٥.

(١٤) **المرزقي: المصدر السابق**، ١/١٦.

(١٥) **الجاحظ: المصدر السابق**، ١/٨٠.

(١٦) **انظر المصدر نفسه**، ١/١٧٢: ١٧٣.

(١٧) **المصدر نفسه**، ١/١٠٣.

(١٨) **انظر: المصدر نفسه**، ٢/١٢.

(١٩) **انظر: المصدر نفسه**، ١/٨٣.

(٢٠) **المصدر نفسه**، ١/٨٢.

(٢١) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٢٢) **انظر المصدر نفسه**، ٢/٣٨.

(٢٣) **المصدر نفسه**، ١/١٧٢.

(٢٤) **المصدر نفسه**، ١/٦٦.

(٢٥) **المصدر نفسه**، ٢/٣٩.

(٢٦) **المصدر نفسه**، ١/٦٦.

(٢٧) **انظر أرسطو طاليس: الخطابة، ترجمة: د. إبراهيم سلامة**، ط مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٥٣، ص ٩٥: ١٠٤.

(٢٨) **رشيد يحياوى: المرجع السابق**، ص ٥٤ : ٥٥.

(٢٩) **أرسطو طاليس: المصدر السابق**، ص ٨٤.

(٣٠) **الفارابى (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): كتاب فى المنطق - الخطابة تحقيق: محمد سليم سالم**، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص ٧.

(٣١) **ابن سينا: المصدر السابق**، ص ٢٨.

(٣٢) **ابن رشد: المصدر السابق**، ص ٣.

(٣٣) **ابن سينا: المصدر السابق**، ص ٧.

(٣٤) **المصدر نفسه**، ص ٢٣.

(٣٥) **الجاحظ: المصدر السابق**، ص ١/٦١.

(٣٦) **ابن سينا: المصدر السابق**، ص ٢٣.

(٣٧) **الجاحظ: المصدر السابق**، ١/٥٥.

(٣٨) **ابن رشد: المصدر السابق**، ص ٦٣٠.