

تلقي الأدب عبر الانترنت: الصّوت خارج الحدود

د. الهواري غزالي

أستاذ محاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة باريس الثامنة
وعضو باحث بمخبر المعجميات بجامعة باريس الثالثة عشر

Université Vincennes – paris8 et laboratoire LDI (CNRS/Paris13)

"إن كلامي لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك،
ولكني أريد الغائب والحاضر، والرّاهن والغابر" عبد الصمد بن الفضل
بن عيسى الرقاشي.

نقدم في هذا المقال دراسة حول طريقة تلقي الأدب عن طريق الانترنت. وسنقوم بتفصيل ذلك من خلال توصيفنا لعلاقة صوت الالقاء بالسّامع. وسنقتصر في دراستنا على النص الشعري الذي ينشر على الواجهة الالكترونية بواسطة برنامج يويتوب مركزين على ظاهرة تمكن السّامع من الجانب الزمني للالقاء وهو الجانب الذي تعدّر على الانسان الشفوي والكتابي معا من التحكم فيه. وسنبحث أيضا أهم متغيرات الاستقبال لدى المتلقي مقارنة بما عهدناه سلفاً.

1. تقديم :

اعتدنا منذ ما يقارب القرن على قراءة الأدب بأشكاله المختلفة شعرا وروايةً، وتكوّنت لدينا كمهتين قابليةً لتلقي الأدب كتابةً. ولقد كنّا إلى عهدٍ أبعد زمنًا لا نستسيغ الأدب إلا مسموعاً. فالسّماع خلافاً للقراءة كان شرطاً ضرورياً لتلقي الأدب واستيعابه، فلم يكن يتسنى للمهتمّين سماع الشعر إلا بوجود الملقى أو الشاعر نفسه. ولقد كان للتّحول من المرحلة الشفهية إلى المرحلة الكتابية فيما بعد تأثير على طريقة التحصيل الأدبي كما كان له التأثير على طريقة الكتابة نفسها: فتحوّل الشعراء مثلاً من التزامهم بالطريقة "العمودية" إلى التفعيلة والحر، كما تحولت الثقافة عموماً من منهجها التجميعي إلى منهجها التحليلي. وعلى الرغم من تمكن الكتابية من السيطرة على عالم الابداع الأدبي، إلا أنّ الشفهية لاتزال محوريةً في إيصال الثقافة، وذلك من خلال التعليم الأكاديمي أو قراءة الأستاذ النموذجية للنص المكتوب، ومن خلال المذيع والتلفاز، ومن خلال أداء النص الشعري أيضا في القاعات المملأ بالجماهير¹. ولقد سمح التطور التكنولوجي، من جهة أخرى وفي مدة وجيزة جداً، بفتح مجال جديد

¹ لكنّ هذه الشفهية غير خالصة، حيث ينطلق تصورهما من الكتابة، أو من التفكير الكتابي، إنها شفوية ثانوية تمتلك خصائص الكتابية بالدرجة الأولى، حيث لم تبق آثار الطباعة على أية خاصية من خصائص الشفهية الأولية، وصارت بذلك (أي الخصائص) بقايا لشفهية متهشمة تتغذى من استخدام اللعوت والعبارات المبتذلة والجاهزة ومن التكرار والتوازن أيضا.

للتلقي الأدبي، فنوافذ اليوتوب على الانترنت لا تسمح لنا بشكل واضح سماع الالتقاءات الشعرية ورؤية ملقيها وتفحص الاطار العام للقاء فحسب وإنما تتركس لعودة الشفهية بطريقة كاملة. ستستدعي دراستها -كسبيل جديد للتعرف على ظاهرة الاستقبال الشعري لدى الجمهور - التطرق إلى نقاط مختلفة من بينها: الشفهية والكتابية، التصويت والأدب، الزمنية والمكانية والتلقي، وغيرها.

2. الكتابية والشفهية :

يقسم و.ج أونج الشفهية إلى قسمين، شفهيّة أولية²، وشفهية ثانوية، ويرى أن الشفهية التي لم تسمّها تجربة الكتابة أو أي خبرة أو معرفة بالكتابة والطباعة هي شفهيّة أولية، أما الشفهية الثانوية فهي التي عرفت الطباعة وتميّزت بها الثقافات التكنولوجية الحديثة، أي تلك التي تركز على الخبرة والاستفادة من الكتابة، على الرّغم من احتفاظها المستمر ببقايا الشفهية الأولية³. وإذا سلمنا بهذا التقسيم، فإننا سنفترض أنه ليس بالإمكان إطلاقاً أن يتمتع الإنسان الحديث بسمع خالص ومشابه تماماً للسمع الأولي القديم ولطريقته. فمواصفات سماعنا الحديث لما يُلقى من النصوص الشعرية تختلف بنسبة كبيرة عن المواصفات القديمة؛ فقصيدة أنشئ أساساً في سياق الشفهية الأولية -كقصائد المعلّقات السبع- ستختلف حالة سماعنا إياها حديثاً عن حالته عند إلقائها من فم صاحبها أول مرة.

إنّ انقسام السّماع إلى أولي وثانوي بحسب انقسام طبيعة التواصل وطريقته (الزمن الشفهي - الزمن الكتابي) يستدعي علينا لزاماً أن يخصّص لتلقي الأدب ما هو أولي وما هو ثانوي كذلك. يتعلق التلقي بكل ما ورد من النصوص الشعرية الواردة قبل عصر الكتابة، وهو العصر الذي لا يؤرخ بالتدوين والتسجيل، وإنما بتحول عقلية الإنسان العربي من حالتها الشفهية إلى حالتها الكتابية، وسيتضمن العصر الشفهي وفق هذا التّصوّر العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي إلى غاية تحول العرب عن الشفهية في إبداع القصيدة. أمّا التفكير الكتابي، فإنّه لم يبدأ إلا في المرحلة التي انتشرت

² يعتبر أوّل بحثٍ حظيت اللغة المنطوقة في شكلها الأدبي بالاهتمام هو لميلمان باري في أوائل العشرينات من القرن الماضي بجامعة كاليفورنيا. فقد قام بصياغة النظرية الشفهية في صورتها الرسمية الأولى إلى جانب تلميذه ألبرت لورد من خلال دراسة الشعر الهومييري، ومعاينة شكله، ومساءلة بنائه. لقد كانت الشكوك تدور حول ما إذا كان قد تمّ إبداع شعر الإلياذة والأوديسا شفهيًا أو كتابيًا، وتحول السؤال بعد ذلك بداية مع ألبرت لورد من هوية هوميروس القديم وهوية ما أبدعه (الإلياذة - الأوديسا) إلى تساؤلٍ جديد عن التقليد الشفهي وحقيقته. توالت في هذا السياق أبحاث كثيرة خاض غمازها باحثون من مثل جودي ووات (73-1977)، هافلوك (63-1973)، والترج أونج (67-77-82-1988)، جوميرز (1980)، كاي (1977)، وأولسون (1977). يعتقد و.ج أونج أن اللغة ظاهرة شفهيّة بالدرجة الأولى، فزيادة على تواصل الكائنات البشرية من خلال استخدامها لحواسها الخمس، خصوصاً البصر، واستخدامها أيضاً للتعبيرات الجسدية غير الشفهية، يرى أن الصوت المنطوق هو الوسيلة المثلى للاتصال وهو (الصوت) لا يتسع للاتصال فحسب، وإنما يتسع لجملة الفكر المرتبطة به (والترج أونج). أمّا النصوص المكتوبة فهي وإن كانت تعتمد على الرموز الخطية فإنّها مرتبطة أيضاً بصفة اضطرارية بعالم الصوت، لأن معناها في صورتها، وقراءة "النص" لا تتم إلا عبر تحويل النص إلى مساحة صوتية شفهيّة سواء في الخارج أو في الداخل (الخاطر). ولا يخفى علينا أنّ الصّوت حاضرٌ حتى أثناء ممارسة الكتابة، فلا يمكن إطلاقاً عزل الصوت عن هذه الممارسة، لأن اختيار المعنى المطروح في الأشكال الكتابية يعتمد على النطق الصوتي أساساً.

³ والترج أونج، الشفهية والكتابية، ص 59.

فيها المنشورات، وازدهرت فيها المطابع، من حيث صار القراء جميعهم يقرؤون نموذجاً واحداً مطبوعاً بكيفية واحدة وفي تاريخ واحد.

بلا شك، تجعلنا النصوص المكتوبة نفكر فيها من حيث هي علامات مرئية لها إشارات متفق عليها مسبقاً يمكن لكل واحد منا أن يلمسها أو يتحسسها في ذهنه، في ذاكرته، في كراسه، وفي كتبه أيضاً⁴. يعود هذا إلى تأثير هذه الرموز على طريقة التفكير، فالشخص الكتابي لا يمكنه أن يسترجع الإحساس الكامل بما تمتلئه "الكلمة للشهيين الخالص أو الأوائل، لأن الكلمة في الثقافة الحديثة تتحدد في فضاء مهندس ومغلق، أي في شكلها الطباعي، وبإمكاننا متى شئنا العودة إلى الكلمة لنعيد النظر فيها. لو أعطينا مثلاً على ذلك، فإن استخدام الكلمات والتراكيب مثل: "ومع ذلك"، "بل هذا"، بالرغم من غموضهما فإن الشخص الكتابي لا يبحث عن صورتها المبهمتين رغم أنه خطر بباله ذلك المعنى الضبابي والغامض أكثر من أن يبحث عن طبيعة شكلها المكتوبين⁵.

تفصل الكتابة الجمل عن تنعيماتها، فالنقطة، الفاصلة، الاستفهام والتعجب، كلها علامات تتعم الكلمات والجمل بدرجة أقل مقارنة بما هي عليه في سياق الأداء. فالصوت لن يكون إلا محكوماً بالعلامات أثناء القراءة أو أداء المكتوب خارجاً عن تفاعل السياق⁶.

تخرج الكتابة أيضاً من دائرتها استعمال الإشارة، وملامح الوجه، والتنغيم، وتقصي مستمعا حقيقياً حاضراً وواعياً جداً. إنها تجسد خرقاً مرعباً لعلاقة الكلمة بإطارها الزمني الذي خلقت فيه، إنها تفصل الكلمات عن حضورها وحاضرها أيضاً، تختزل الصوت الدينامي إلى ساكن، الحركي إلى جمود، والمتحول السيروبي إلى ثابت. إن الكتابة لا تشجع إطلاقاً على تكريس الأداء الصوتي، فقد "كان الشاعر القديم حين يدون قصيدته يتخيل نفسه منشداً إيها أمام جمهور، هذا في حين لا نكاد نجد اليوم روائياً يتخيل نفسه منشداً روايته بصوت عال، وهو يكتبها، برغم من أنه قد يكون شديد الحساسية في وعيه بالتأثيرات الصوتية للكلمات، ذلك أن الكتابة العالية تركز الإنشاء المكتوب بحق، الإنشاء الذي يؤلف فيه الكاتب نصاً يكون نتيجة للديمومة الرائعة التي يخلعها على الكلمات"⁷.

ولقد ارست الكتابة كتجربة في فضاءها مساحة لاستدراك ذي إمكانية قصوى للصوتي الزمني يجعلها تتخلص من الأخطاء والتناقضات، وتضع الكلمات والأصوات تحت عملية انتخاب متأملة، إنها تتميز بما يدعوه جودي "إنعام النظر إلى الخلف"، حيث يكون بالإمكان تحية هذه الكلمات والأصوات بعد

⁴ ن م. ص 59 / ص 60.

⁵ لم يرتبط تفكير الشهبين بالصورة المرئية للكلمات بقدر ما ارتبطت بمواصفاتها الصوتية والدلالية. ن م. ص 61.

⁶ فهذا الارتفاع وهذا الانخفاض لن يكونا بالدرجة التنغيمية نفسها أثناء الممارسة الشفهية (المسرح مثلاً). ثم ليس فقط السامع من يفتقد السمات الصوتية في الكتابة فحسب، وإنما الكاتب نفسه أيضاً، إنها تلقى أنقلا متعبة عليه باعتبارها نشاطاً على قدر كبير من التقطع والتعدد الذي يفوق قدر النشاط الشفهي بدرجة كبيرة. في هذا السياق يرى موسكوفيتشي أن الإرسال المكتوب يدعو الكتابة إلى الإلتزام بجهود أعظم للتكيف مع كل موقف مقيد نسبياً. د. مازن الوعر. دراسات لسانية تطبيقية. ص 79 - 80.

⁷ والترج أونج، ص 179 - 180.

تدوينها على السطح، في حين لا سبيل للأداء الصوتي الشفهي لمحو كلمة منطوقة، ولا إلى تصحيحها، إنه يكتفي بالترقيع⁸، بالإنكار أو التجاهل أحيانا أخرى، إن "... التصحيحات في الأداء الشفهي تميل إلى أن تكون سلبية الأثر، وأن تجعل من المتكلم غير مقتنع، ولهذا فإنه لا يلجأ إليها إلا عند الضرورة القصوى أو يتجنبها كلية، بينما يمكن في حالة الكتابة إجراء التصحيحات على نطاق واسع (...). (حيث لا يمكن) للقارئ أن يعرف أنها أجريت"⁹.

وتتميز اللغة المنطوقة بـ "درجة عالية من الاستغراق أو الانغماس أو العفوية" الدرجة التي تتيح التحكم المتقن بقناة التواصل التي ينغمس طرفاها في الموضوع جراء بروز السمات المافوق لسانية للكلام (الصوتي - الزمني)، واستعمال الإشارات، وليس هذا فحسب، وإنما الميزة المهمة والحاسمة المعروفة بميزة التقييم (Valuation) التي تحكم طرفي التواصل بين المرسل والمتلقي، فهي الوسيلة التي يمكن من خلالها للمتكلم أن يدل على سلوكه وتصرفه تجاه المادة أو الكلام المحكي¹⁰ كما لاحظ لابوف عالم اللسانيات الاجتماعي الأمريكي، وهذا على خلاف المكتوب الذي يقصي أي تبيان من شأنه أن يشير إلى شعور حول الحقائق المقدمة، حيث يتم استدراك المعرفة بشكل توتري لا يسع فيها الخطاب المكتوب لميزة التقييم وإدراك المتكلم نحو مادته.

3. الانترنت: تحرير الصوت من الأدب:

يحولنا مفهوم الشفهية إلى أمرين: الأدب كإنتاج شفهي والأدب كتصويت. فأما الأدب كإنتاج شفهي فهو الذي عني به القدماء عند نظمهم للقوائد شفها بمعزل عن تأثرهم بالكتابة، وأما الأدب كتصويت فهو الذي عني به المدارس الحديثة لاسيما الغربية منها التي حاولت أن تدرس خصائص القراءة الأدبية (التصويت)، حيث درس إيفان فوناجي في كتابه "الصوت الحي" الذي مهده رومان جاكبسون الإلقاءات الشعرية لشعراء رومان، وهي دراسة بسيكو-فونيتيكية أي نفسية وصوتية في آن معاً. واعتبر في دراسته أن الشاعر هو فنّان صوتي. وعلى المنوال نفسه كذلك قدّمت جوليا كريستيفا بعض الملاحظات حول الإلقاء الشعري في ثورة اللغة الشعرية. أما هنري ميشونيك فقد خصّص فصلاً لدراسة الإلقاء الشعري من مختلف جوانبه الثقافية الاجتماعية النفسية التقليدية وذلك من خلال كتابه "نقد الإيقاع". ومن الجدير بالذكر أن بول زيمتور استطاع إلقاء الضوء بشكل ساعده على معاينة هذا الموضوع لاسيما في كتابه مدخل إلى الشعر الشفهي.

⁸ من جهة أخرى اقترحت أوكس من خلال إيرادها لصفات اللغة المنطوقة غير المعدة أن هناك إمكانية لاستخدام آلية تصحيح فورية أثناء الكلام أو كما اصطلحت عليه بـ "مكنة التصحيح الفورية على نحو دائم". مازن الوعر. دراسات لسانية تطبيقية. ص 81.

⁹ والترج أونج. الشفهية والكتابية. ص 197.

¹⁰ م. ن. ص 84 - 85.

تساعدنا الدراسات التي قَدَّمها مثل هؤلاء على فهم ظاهرة تصويت الأدب عبر الانترنت. والسامع في علاقته بشاشة يوتيوب إنَّما تحكمها نظرية التواصل المعروفة. فتواصل أي نص شعري يتطلب وجود ثلاثة أقطاب مكونة له، الشاعر (المتكلم - المرسل)، الخطاب الشعري، والسامع (المرسل إليه)، وتدرج ضمن هذه الثلاثية صفات متغيرة ومتباينة وأجناس مختلفة وفقا لحالات التواصل الشفوي. فقد يكون المرسل شاعرا أو راويا أو حافظا أو مغنياً أو متلقنا متمرسا، والحال نفسه في الخطاب، فإما أن يكون نصا مرتجلا أو معتملا منقحا أو مرويا أو محفوظا أو مغنى أو للمدارسة والتلقن، ويتمثل المرسل إليه أيضا بالمقامات نفسها فقد يكون جمهورا أو ملكا أو قبيلة أو مريدا أو امرأة أو ناقدا سامعا. ويشترط في هذه الأقطاب الثلاثة أن تكون حاضرة داخل سياق الممارسة الشعرية فيما إذا كانت الرسالة شعرا، مما يستدعي أساسا حضور الجسدين : المرسل (الشفة) والمتلقي (الأذن) ليقيم الخطاب الشعري علاقة شفوية سماعية تستوجب في ذلك وبشكل طبيعي ما يسمى بالتأثير والتأثر¹¹. فلقد مثلَّ السَّمع (السَّماع والاستماع) نقطة وعي الكلام عند الإنسان الشفوي، في مقابل الصوت¹² الذي ينبغي له أن ينطوي على خصوصيات الإطراب والتعني¹³. والواقع أنَّ اليوتيوب يسمح لنا بتوفير هذه الخصوصيات بما في ذلك شرط الامتاع وتوفير السياق والاستدراك المقصود والزمنية والمكانية والمعاشية¹⁴.

¹¹ الصَّوت هو الرِّابط الأساس الذي يحمل على ضمان التواصل ولهذا يرى كثيرون أن الشعر الجاهلي ولد نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة، صوتا لا حرفاً وفي رأيهم أن الصوت كان في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وكان موسيقى جسدية. يأخذ الصوت عبر هذه الموسيقى الجسدية علامة إحداهن الإعجاب والتأثير، ف: "...الصوت يستدعي الأذن، أولاً، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير، وفي هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التقرد، وبالتالي من إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة. أدونيس. الشعرية العربية. ص 5.

¹² وقد كان الإنشاد عند عرب ما قبل الإسلام دليل موهبة فدَّة تضاف إلى ما للشاعر من موهبة النظم. لذا فضلا عن أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن يُنشَد فإن الأصل أيضا أن ينشِد الشاعر هو نفسه قصيدته لأن الشَّعر من فم قائله أحسن كما عبَّر الجاحظ. ولم يكن الإنشاد على هذا القدر فحسب، وإنما كان يتوسل الحفاظ والرواة لإتقانه، وقد أوتي النقاد القدامى موهبة إنشاد الشعر، فقد روي ابن سلام عن خلف الأحمر أنه كان يحسن الإنشاد بقوله: "أجمع أصحابنا أنه كان أفرس الناس ببيت شعر وأصدق لسانا، كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خيرا أو أنشدنا شعرا أن لا نسمعه من صاحبه. انظر محمد بن سلام الحجمي (139 - 231 هـ). طبقات فحول الشعراء. ص 23.

¹³ جذر كلمة نشيد في اللغة يعني الصوت، ورفع أيضا، ويعني ما يتناشده الناس من أشعار كذلك.

¹⁴ يتمتع الالقاء الصَّوتي للأدب بصفة المعاشية، لأنه زمني بالدرجة الأولى، وهو مثله مثل الخبر الشفهي الذي من خلاله يعبر الإنسان ويكشف ويعيش، ويشاهد علاقات عالمه من زاوية حركة اللغة التي يمارسها. إنَّ المتلقي لا يستقبل الخبر إنما يعيشه، و يندمج في سياقه المعرفي، إن الخبر "... لا يُروى كي يُسمع، لأن الخبر هو تلخيص لحركة الزمن، والزمن لا يسمع أو يقرأ أو يستهلك، إنه يعاش". إلياس خوري. الذاكرة المفقودة. ص 78.

1.3 الافتراضية:

إنَّ التَّلقي الافتراضي هو الذي لا يكون إلاَّ عبر الانترنت: فلا يمكن تصنيفه على الأرجح لا في العالم الشفهي ولا الكتاب، إنَّما هو مزيج من الاثنين أقربهما إليه الشفهي. ولقد ظهرت مواقع انترنت كثيرة تسعى إلى نشر الادب العربي كتابةً وشفاهةً. من بين أهم هذه المواقع موقع جهة شعر www.jehat.com الذي يعد منذ تأسيسه أحد أهم المواقع المهتمة بالشعر العربي. ويمكن أن نستمتع بقراءة الأدب العربي والعالمي مترجماً، كما يمكننا أن نستمتع إلى قصائد شعراء بأصواتهم. يقدم الأستاذ محمد بكري¹⁵ "جهة الشعر" بتعريف نشر بموقع اللغة والثقافة العربية التابع لوزارة التربية الوطنية بباريس بقوله: "منذ إطلاقها الأول عام 1996 حرصت جهة الشعر بإمكانياتها المحدودة، على مواكبة التطور التقني المتسارع، وكانت تطمح في التحول إلى مرجع أساسي متجدد للشعر الحديث بالعربية واللغات الأخرى. وقد حققت الكثير حتى الآن. (...). ولقد أسهمت التحولات فعلياً في توضيح وتكريس العلاقة الفعالة بين الكتابة العربية « الشعر خصوصاً » ووسائل التقنية الجديدة".

تفيدنا العبارة الأخيرة من هذا التعريف في فهم التحديات القائمة والرهانات الملقاة على عاتق ناشري الأدب. فالنجاح لا يمكن أن يُكلَّل إلاَّ باعتماد الوسائل التقنية الجديدة. نشير بالموازاة مع ذلك إلى الموقع أدب - الموسوعة العالمية للشعر العربي¹⁶ www.adab.com الذي يستعرض قاعدة بيانات بشعراء عرب يلقون قصائدهم عبر شاشة اليوتيوب، وهذا الموقع هو أضخم موسوعة الكترونية على شبكة الأنترنت، تضم أكثر من مليون بيت شعر، من عصر الجاهلية وحتى العصر الحديث، ويوضح الموقع مهمته التي تكاد تكون علمية أكاديمية بقوله: " .. موقع أدب رسالة ثقافية جمعت أمام الباحثين آلاف القصائد الشعرية، ومئات الدواوين لشعراء العرب قديماً وحديثاً، وسيواصل مسيرة النشر يوماً بعد يوم، ليضع بين يدي الباحثين هذه الثروة الشعرية التي يمكن دراستها دراسات نقدية وفكرية وثقافية لتكون هذه القراءات فيما بعد مشروعات ثقافية أخرى، تكشف عن مواضع القصور بأنواعه في نسيج الشعر العربي، وتضع أعين القراء على مواطن الجمال".

ويلفت انتباهنا في تعريف هذا الموقع لنفسه ما مفاده أنه يُأتي بتوثيق فضائي يحاول عبور الحدود ويتجاوز الأسوار الحجرية الأرضية¹⁷. ولعل في هذا التعريف ما يجعلنا نستنتج أن التلقي عبر الانترنت - لاسيما عبر مواقع كيو تيوب أو دايلموشيون - صار مسألة تستدعي تدخل النقاد لتحديد الهوية الجديدة للأدب وتخصيص مساحة علمية لمعاينة طرق التبليغ الأدبية وتأثيرها على أسلوب

¹⁵ <http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article226>

¹⁶ (<https://www.youtube.com/user/adabcom>)

¹⁷ <https://www.youtube.com/user/adabcom/about>

الكتابة مستقبلاً. لذلك، سنحاول في ما تبقى من هذا المقال تحديد أوليات الافتراضية وصفاتها مقارنة بالكتابية والشفهية.

2.3 اصطناع السياق:

يوفر لنا اليوتيوب¹⁸ اكتشاف حالة مستثناة من التلقي وهي التأني والتمهل الكاملين في استقبال نص شفوي والتحكم فيه دون أن نكون بموجب الظروف محكومين ضمن السياق باللقاء المفروض. ولقد كان السياق من بين أهم شروط تحديد نجاح النص الأدبي إنتاجاً واستقبالاً. فيعتقد و.ج أونج أن "... الفصل بين القصيدة وسياقها سيكون أمراً من الصَّعب تخيُّله في ثقافة شفهيّة، حيث تتكون أصالة العمل الشعري من الطريقة التي يندمج بها هذا المغني أو ذلك الراوي مع متلقين بأعيانهم في وقت بعينه".¹⁹ أما السياق عند أرشيبالد ماكليش، فهو ما توفر فيه الإصغاء بشكل يضاعف من المعنى ويكثفه، حيث يرى أن الكلمات كأصوات هي مطاوعة مرنة، أما عن معانيها فإنها قد تتضاعف بتكثيف أشكالها وحركاتها في الأذن، والإصغاء بهذا المفهوم شرط ضروري على حصول المعنى مضاعفاً.²⁰

إنّ مجرد اختيار متلقي لنص أدبي معين على شاشة اليوتيوب يدلُّ على جاهزية المتلقي النفسية لسماع النص وبالتالي فكأنما يضع لنفسه سياقاً أقوى بكثير من ذلك السياق المفروض. فعلى الأقل، يصبح المتلقي مسؤولاً أساسياً لدى اصطناعه السياق ومشاركاً محورياً في نجاح التلقي. يستعين المتلقي مثلاً عند حاجته الماسة إلى سماع نص أدبي عاطفي بالتوجه نحو سماع قصائد نزار قباني، فهو لا يسمع النص بقدر ما يقوم بصناعة سياقية النص. كما يحتاج المتلقي المهتم بالشعر الفلسطيني إلى سماع محمود درويش. ويمكن أن نرى أسفل شاشة اليوتيوب نسبة المشاهدين للفيلم كدليل على قابلية إنتاج السياق لسماع النص.

3.3 المتعة في الصَّوت:

¹⁸ يوتيوب بالإنجليزية YouTube : موقع ويب يسمح لمستخدميه برفع التسجيلات المرئية مجاناً ومشاهدتها عبر البث الحي بدل التنزيل ومشاركتها والتعليق عليها وغير ذلك. أسسه في 14 فبراير سنة 2005م ثلاث موظفين سابقين من شركة باي بال هم تشاد هيرلي وستيف تشين وجاود كريم، في مدينة سان برونو، سان ماتيو، كاليفورنيا، ويستخدم تقنية الأوديوي فلاش لعرض المقاطع المتحركة. محتوى الموقع يتنوع بين مقاطع الأفلام، والتلفزيون، والموسيقى، الفيديو المنتج من قبل الهواة، وغيرها. وهو حالياً مزود بـ 67 موظف. في أكتوبر 2006 أعلنت شركة google الوصول لاتفاقية لشراء الموقع مقابل 1.65 مليار دولار أمريكي، أي ما يعادل 1.31 مليار يورو. وهو من مواقع ويب 2.0. انظر :

<https://ar.wikipedia.org/wiki/يوتيوب>

¹⁹ م.ن. ص 280.

²⁰ أرشيبالد ماكليش. الشعر والتجربة، ص 67.

على الرغم من أن النقاد القدامى عجزوا نسبياً عن تعليل أثر الشعر بعد سماعه²¹ واكتفوا بمسألة صفة الجودة في الشعر، فإنهم شرحوا طبيعة الاستجابة التي يحدثها الإلقاء، فنحو الشعر الجيد يكون "إسراع القلب" (الجرجاني) وبعدها "الطرب" و "الارتياح". والنصوص القديمة تشير إلى ذلك كقول الجرجاني :
 ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يتداخلك من الارتياح وبستخفك من الطرب إذا سمعته"²²، "ثم أحسست في نفسك عنده هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفراد بفضيلته لم يناع فيها"²³.
 لقد وقعت عند العرب في كتبهم أسئلة حاولت تفسير اللذة وكيفية وقوعها. فالسمع يعتبر أول القنوات التي يصل من خلالها الشعر إلى وجدان السامع وعقله، واللذة تصيب أولى مراتب الوجدان قبل العقل، فيندرج التقبل من ذلك تحت مجال الانفعال المباشر سواء كان عنيفاً أو هادئاً. فالعنيف ما يصل إلى درجة التهليل والصرخ²⁴، والهادئ لا يكفي صاحبه إلا الإيماءة..."²⁵.

وتظهر معالم التلذذ بالسمع فيما قالته العرب "... بضرورة جمال الابتداء وجمال الانتهاء في القصيدة، أي براعة الاستهلال وبراعة الخاتمة، والحجة في ذلك أن الابتداء هو أول ما يصل إلى السامع، فإذا كان قبيحاً كره السامع، وإذا كان جميلاً انساق فيه، وابتهج وأخذ يصغي بشوق إلى ما يأتي بعده"²⁶. و لهذا فقد أولى العرب للسمع أهمية كبيرة لما لديه من قدر في إدراك جمال القصيدة، وترتب عن هذا أن صيغت جميع التنظيرات النقدية العربية على ما يرتبط بالسمع فيما يخص أشعار العرب والانفعال أثناء التقبل.

ومدار الأمر من هذا أن اللذة إنما تتحقق في الأدب من خلال السماع. يتحدث رولان بارث عن إلقاء النص بما هو تحرير للصوت، أي كتابته، بصوت مرتفع. فهو يعتقد أن لذة النص وجماليته علاقة وطيدة بالكتابة الصوتية، أي الكتابة التي يقصد فيها التركيز على الصوت واعتماده دلالة. "في العصور القديمة، كانت البلاغة تضم قسماً نسي ومنع من طرف الشراح الكلاسيكيين وهو الأداء البلاغي *actio*، وهي مجموعة من الصفات تصلح لإتاحة إصدار الخطاب إلى الخارج إصداراً جسدياً، فالأمر كان يتعلق بمسرح للتعبير (...). أما الكتابة بصوت مرتفع، فهي (...). ليست تعبيرية، بل تترك التعبير للنص - الظاهر لقانون التواصل المنتظم (...). وهي لا تحملها الانحناءات الصوتية المسرحية أو النغمات الذكية أو النبرات المجاملة، بل تحملها غنة الصوت، وهو خليط إيروسى من

²¹ القاضي الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص 312.

²² م ن. ص 27.

²³ م ن. ص 188.

²⁴ لقد ألف روجي جيلبار فصلاً هاماً و مطولاً حول الانفعال و الطرب عند العرب و ربطه بعامل الموسيقى. هذا الكتاب مهم جداً لفهم كيفية تعامل العرب مع الموسيقى. انظر كتابه : Rouget Gilbert, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard – 1990.

²⁵ ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ص 85.

²⁶ أدونيس. الشعرية العربية، ص 27.

جرس ومن لغة، ويستطيع إذن أن يكون هو أيضاً، مثله مثل الإلقاء، مادة فن : فن قيادة الجسد²⁷.

ويتوفر اليوتيوب بشكل كامل على إمكانية توفير جيد للصوت كخصيصة أكوستيكية. فليس الشاعر هو من سيقود جسده الصوتي وإنما المتلقي من سوف يكون بإمكانه التحكم في هذا الجسد. فرفع الصوت أو خفضه أكوستيكياً له بعد دلالي يحدد حتما معايير التلقي. كما أن المتلقي بإمكانه إعادة كتابة النص الملقى من حيث يحاول سماعه بطريقة تختلف بين الحين والآخر، بل يعيد كتابته عن طريق إلقاءه ثانية كما عبر عن ذلك ميشونيك في كتابه نقد الإيقاع: أنتروبولوجيا تاريخية للغة²⁸. فالنص لا يحمل أي معنى ما لم يقرأه شخص ما، ولهذا فإن دينامية النص لن تكون إلا خارجه، أي لدى القارئ الذي يتعاطى مع عالم النص²⁹. إن التفاصيل الكتابية الموجودة في الشكل الشعري، استخدام البياض، علامات الترقيم، انتهاء السطر انتهاء نحوي ودلالي وإيقاعيا، أو انتهاء ناقصا³⁰، التشكيل الفضائي أيضاً، كلها تبقى النص الأدبي ناقصا في غياب الصوت، بل إنها تتيح للصوت إنتاج تعبيرات مختلفة لنص واحد من خلال تغيير العلامات. ويضيف بارث: "واعتباراً لأصوات اللسان، فإن الكتابة بصوت مرتفع ليست كتابة فونولوجية بل هي صوتية، هدفها ليس وضوح الرسائل أو مسرح الانفعالات، بل إن ما تسعى إليه (من منظور المتعة)، هي العوارض الدافعية، هي اللغة مكسوة بالبشرة، نص نستطيع أن نسمع فيه غنة صوت الحنجرة وزنجان الحروف الصوامت والمتعة

²⁷ رولان بارث. لذة النص، ص 64.

²⁸ يقول ميشونيك: "إنه من الضروري أيضاً ومن خلال التوثيق التجريبي الذي يركز على التسجيلات - لاسيما بعد الشهادات - تحليل العلاقة التي تربط صوت الشعر وإنشاده بالشعر، وبشعرهما، وبما يقدمانه للاستماع. ما هي العلاقة التي تكمن بين القول وبين القول، بينهما مجموعتين وبين الإلقاء، بين الإلقاء وبين الصوت. هناك من الذوق، لتوضيح هاته المسألة، أحكام تشوّش عليه داخل الانطباعية الجمالية التي لا تظهر أبداً لعبها: لن يكون هناك تلاؤم إذا قرأ الكاتب بطريقة أجود أو أردأ من محترف، فذلك يأخذ الإلقاء كما لو كان بمثابة توثيق للنص، للموضع والمقام. وأبعد من ذلك، للهندسة الخطية التي يتمتع بها.

سأبدأ هنا بتناول بعض الأمثلة الفرنسية. إن الوثيقة وجهين: الصوت والخطاب حول الصوت. إن مزج الوضعية التي يحتلها الخطاب في هذا الأمر تحوله لسجل إيديولوجي، لاسيما من خلال محتويات أغلفة الأسطوانات. لن نجد أحسن من أبولينار لبدء توضيح هذا الأمر، من خلال قصيدة المسجلة "جسر ميرابو" سنة 1912. يتكامل الإقارء فيها وهندسته الخطية، حيث لا نقاط ولا فواصل، ويبدو صوته فيها ذا رتابة واحدة، يدخل ضمن تقليد قراءة ملارميه التي قال عنها فاليري: هي قراءة رمزية تعتمد مساراً خطياً في القراءة الفرنسية للأشعار، إنها قراءة الكاتب، ولكنها قراءة الكتابة أيضاً. فهي لا تلقي إلا العروض المسجّج للشعر، وتبرز كصوت له فقط. لكنها لا تبحث عن المحاكاة ولا عن أن تعيش طبيعة أخرى أو تعبيراً آخر. لا نستطيع أن نجد من يمنحها تقييماً أحسن إلا طريقة الممثل جاك ديبي. لقد أعاد كل النقاط والفواصل التي حذفها أبولينار، وأشار إليها، ومدد المقاطع الأخيرة، وأوماً في كل ذلك بالمعنى - فمادام هناك معنى، فينبغي تأويله - سجل بيار سيغر على ظهر علبة الأسطوانة أننا لا نعثر "في أشعار غيوم أبولينار انفجارات الأصوات الثورية". يُمَرَّر ههنا خطاب حول القاصد كما لو أن المسرحية (theatralisation) تنطلق من ذاتها، وأن قراءة الشعر تكون خارجه. ليس إذا داخل الإلقاء وحده أين يجد التقليد البلاغي موضعه. فبلاغة الكتابة وبلاغة الإلقاء يحملان الصوت في الصوت. ولن يكون من المجاز إذا أن نقول: إن الشاعر يغني. فها هو سيغر يكتب بأن "أراغون يغني على باريس البعيدة والشهيدة". هنري ميشونيك، أنتروبولوجيا الشعر أو الوعي التاريخي بالصوت، ترجمة الهواري غزالي، مجلة نزوى، مسقط، سلطنة عمان، العدد 77، 2014.

²⁹ رولان بارث. لذة النص. ص 64.

³⁰ حمد المهدي المقدور، في تكوين الشعرية النص بين المكتوب والمنطوق، مجلة الوحدة، ص 100.

الحسية للحروف الصامتة وأصوات ستيريو برمتها (...)»³¹.

4. التلقي خارج الزمن:

يحتفظ القاء النص الأدبي بصفة الآنية، فلا يمكن للمستمع أن يتأمل القصيدة المنشدة بيتا بيتا، وإنما يستمع إليها كلية وفي فترة زمنية واحدة، ذلك لأنه ينطوي على جوهر يدركه الزوال بانتظام. إن الصوت ينطلق من وجوده نحو لا وجوده، من حضوره نحو غيابه، من تجسده نحو لا تجسده. وقد أدرك اللسانيون القدامى طبيعة هذا الحدث اللساني، واعتبروها ظاهرة مقدره للزوال حال وجودها، إنها ذات طابع غازي³². وهذه الخصوصية النوعية³³، حسب تعليق د. عبد السلام المسدي " ... مردها أن الكلام بقدر ما يتحتم اندراجه في الزمن فإنه يتعذر عليه الثبات في الزمن، وهذا بديهي بموجب أن بعضه لا يوجد إلا بفناء الآخر ..."³⁴. وقد قُسم زمن الصوت إلى قسمين، زمن مرتبط بتحقيق الصوت على مستوى الحنجرة إلى غاية الشفتين، وزمن مرتبط بتحقيق الصوت على مستوى إلقائه، والزمن الذي يهمنما هو ما يرتبط بالزمن الملقى³⁵.

³¹ م ن. ص ن.

³² المصطلح ورد عند عبد السلام المسدي وهو مأخوذ - على ما أقر - من المصطلح الفرنسي. Le Caractère gazeux du langage. ³³ إن سمة الغازية موجودة أيضا فيما تحدث عنه القدماء كفخر الدين الرازي فالكلام "عرض غير باق" وهو يعتقد أن المدلولات تبقى قائمة على محور الزمن باعتبارها مسميات حيث يبقائها تبقى صورها المنقولة المجردة في الذهن، ولكن عنصر الدال الذي هو بنية إنجاز الحدث اللساني فعلا فهو المنفرد بسمة الانقطاع والغازية (الرازي فخر الدين (543 - 606) - التفسير الكبير، مفاتيح الغيب - ج1 ص 109 المطبعة المصرية ط1 - 32 ج - 1938). أما سيف الدين الأمدي فيرى أن الكلام " ... من قبيل الأعراض المتجددة والأعراض المتغيرة ... " فانتهى في حقه بموجب التجدد والتغير، والبقاء والديمومة". ويرى إخوان الصفاء أن الكتابة لم تظهر إلا لأن الكلام المنطوق يحتفظ دوما بطابع "السبولة" في الحدث اللغوي، فحاولوا تقييده بالقوة الصناعية المتمثلة في الكتابة (الأمدي (سيف الدين 551 - 631). غاية امرام في علم الكلام. تحقيق حسن محمود عبد اللطيف. منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة 1971 ص 107). أمّا الخفاجي فيرى "أن الكلام يتنافى معه البقاء" (إخوان الصفاء - رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء - 4 مجلدات بيروت 1957 ج3 ص 245)، ويرتبط الزمن عنده بالانقطاع لا بالاستمرار المنقطع مرة واحدة، فالكلام لا يدل على مدلوله لولا خاصية الانقطاع فيه، فلو كان الصوت مدركا على الاستمرار لم يقع (...) فهم الخطاب لأن الكلمة كانت حروفها تدرك مجتمعة فلا يكون زيد أولى من يزيد أو غير ذلك مما ينتظم من حروف زيد" (ابن سنان. سر الفصاحة. تحقيق علي خوده ط1. 1932. القاهرة. ص 12). و على المنوال نفسه عمد ابن حزم إلى إبراز الزمن بكونه الخاصية التي تتميز بالوجود والاندعام والتجدد في الوقت نفسه، "فهو صورة الكائن الآتي بما أنه قائم على الظهور، فالانقضاء في حركة دورانية تجعله المعطى الدائم الذي لا تتكون صورة ديمومة إلا من خلال استرسال انقضاءاته" (الخفاجي. سر الفصاحة. ص 14) وعلى مقامه ينطبق الكلام وبشكل حتمي. يقول: "وأما الذي هو غير ذي وضع فهو الزمان والعدد والقول، فإنك إذا قلت أمس أو عدت ساعات يومك وجدك كل ما تعد من ذلك فانيا ماضيا غير ثابت ولا باق (...) وكذلك أجزاء القول إذا تكلمت عن حروفه ونظمه ومعانيه، فإن كل ما تكلمت به من ذلك فقد فنى وعدم، وما لم تتكلم به من ذلك فمعدوم لم يحدث بعد، والذي أنت فيه من كل ذلك لا قدرة لك على إثباته ولا إمساكه ولا إقراره أيضا بوجه من الوجوه، لكن ينقضي أولا فأولا بلا مهلة".

³⁴ د. عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية. د ط 1981 الدار العربية للكتاب. تونس

³⁵ لعل أول من أبح على هذه المسألة هو القاضي عبد الجبار (320 - 415) الذي يرى أنه يستحيل في حق الكلام البقاء خارج حدود الوقت الواحد، فاندراجه في بعد الزمن يحتم أن يكون ذا وجود آني وذا طبيعة نسبية (عبد الجبار (القاضي أبو حسن) (320 - 415). المعني في أبواب التوحيد والعدل. ج 7 خلق القرآن. قوم نصه إبراهيم الأبياري، القاهرة، 1961). ويرى أن الكلام يوجد لحظة إنجازها وينزل لحظة تحققه الفعلي، لكن هذه اللحظة هي نفسها لحظة زواله، فكأنما الكلام كائن يتطابق فيه الوجود والعدم، ولذا سمي القاضي عبد الجبار الكلام بالمدرک

1.4 التحكم في الزمن:

إن الإنشادَ كذلك مثلُ الكلام "... لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلاً للعطب فحسب، بل إنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها ..."، ويترتب على هذا الجوهر الزائل أنه لا يترك فرصة للإدراك الطويل أو التلقي المتأمل أثناء الإنشاد الكلي للشعر. وبالتالي، لا يمكن إطلاقاً أن تتوقف حركة الصوت أثناء أدائها للكلام، لأن إيقافه سيعقبه سكوت وصمت، كما أنه لن يكون بإمكاننا فحص الصوت أثناء لحظة زمنية معينة مثلما يمكننا تأمل صورة من صور حياتنا المتحركة وهي ملتقطة ومثبتة في إطار مزخرف³⁶.

غير أن الانترنيت سيغير تماماً من هذه الصورة، فبإمكاننا أن نقوم مثلاً من خلال برنامج يوتيوب بتسجيل الصوت ودراسته وفق أدوات علمية حديثة. تساعدنا هذه الدراسة على فهم الجوانب الصوتية للقصيدة وطريقة إلقائها، تنعيمها، وضع نبراتها، وتحديد وقفاتها. ولقد سبق وأن نجحت بعض المحاولات مثلاً من تأسيس نظرية للوزن الصوتي بناء على الاعتقاد الجاد بوجود خصائص للأصوات في عملية الإلقاء الشعري المسجل. يقول رينيه ويليك وأوستين وارين عن نظرية الوزن الصوتي أنها "تحضى اليوم باحترام كبير، فهي تقوم على استقصاء موضوعي يستخدم غالباً أدوات عملية مثل راسم الذبذبات (Oscillographe) الذي يسمح بتسجيل وحتى بتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر، وقد طبق تقنيات السبر الصوتي العلمي على الأوزان، سفرز وساران في ألمانيا، وفارير الذي استخدم في فرنسا مواد إنكليزية في معظمها"³⁷.

لكن يسمح لنا يوتيوب في الوقت نفسه بالتوقف على كلمة أو على جملة شعرية لتأملها أو معاينتها. وهذا التحكم يُفقد في الواقع الكلامَ جوهر الزوال فيها ويجعل الحدث اللساني ذا طابع معدني عوض طابعه الغازي. إنّه يسمح أيضاً بتأسيس نظرية للكلام المحجوز أو المسجّل.

2.4 نسبة التلقي :

لقد استنتج و.ج أونج من خلال تجربته التي أقامها على شعراء الشفهية الأولية والتي قارن فيها بين أغانيهم المسجلة أن هذه الأغاني برغم انتظامها وزنياً، لم تغنَّ أبداً بالطريقة نفسها مرتين³⁸، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى طبيعة ظاهرة الغناء بالدرجة الأولى، ثم إلى طبيعة رد فعل الجمهور بالدرجة الثانية، ثم بصفة كلية إلى الزمن الموظف في الإلقاء. وعلى الرغم من أن الصوت يتيح إدراكاً كلياً في اجتماعه وتراكمه وسيروته الزمنية في حالة استقباله، إلا أن اختلافاته التنغيمية ستمنح ضمن

المنقضي(عبد الجبار القاضي - المغني - ج16 إجاز القرآن - تحقيق أمين الخولي القاهرة 1965).

³⁶ م ن، ص ن.

³⁷ رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، لبنان ص 174.

³⁸ م ن، ص 130.

السياق الصوتي الواحد درجة أعلى من الإدراك. إنَّ الصَّوت يتشاكل وفق الحالة التي يُلقَى فيها. ولقد فسَّر صاحب خليل إبراهيم هذا الجانب النفسي بقوله: "وحتى الإنشاد يخضع للزمن، فكل إنشاد جديد هو زمن جديد، قد يتحسن فيه الإنشاد، أو يسوء، وهذا الأمر يتوقف على المنشد ومدى استعداده، وموهبته، وقدرته على الكشف، أو أن لحظة الإنشاد تنسجم مع نفسيته وتوجه القصيدة ومعناها العام، أو لا تنسجم، فالقدرة على الإنشاد الجيد يتبع الحالة النفسية أيضاً"³⁹

يستحيل عبر الانترنت أن تتغيَّر الحالة النفسية للملقي، فالنَّص المسجل بما يحتويه غير قابل للتغيير. لكنَّ للمتلقى نفساً، عكس الملقى والنَّص المسجَّلين، ذات قابلية قصوى للتغيير والتكيُّف. فالقصيدة المسجلة قد تعجب المتلقي زمناً وتسوؤه زمناً آخر. فيصير للقاء إذاً قابلية ههنا لتلقَّيه سيئاً أو جيِّداً.

3.4 إمكانية إنعام النظر إلى الخلف :

إنَّ قصة من قبيل ما رُوِيَ عن "خالصة"⁴⁰ تجعلنا ندرك استحالة العودة إلى الخلف تمعُّناً للكلام الذي قد يتحول معناه شفهيًا إلى عكسه. فلقد استطاع الفرزدق أن يغيِّر حرفاً في بيته الشعري ليغيِّر معه دلالاته العامة. ولئن كانت هذه الظاهرة لصيقة بالعالم الشفهي، حيث تمنع السامع من إمكانية النظر إلى الخلف وتفحص الكلام، فإنها تضع النص أمام مجموعة واسعة من الدلالات المختلفة والمتناقضة التي ليس لأحد أن يقوم بحجزها أو التأكد منها إلا في حالة تدوين النص. ولو كان الفرزدق قد دوَّن بيته لكان للقصة مجرى آخر.

لكنَّ التدوين ليس وحده من يقوم بتأطير القول، وإنما أيضاً التسجيل المرئي والسمعي حديثاً. وتسمح لنا شاشة اليوتيوب خلافاً لما هو سائد بالانترنت - التي عادة ما تكون المعلومات فيها غير موثقة - بمراجعة القصيدة من بدايتها. فالمتلقي يمارس طربه من خلال العودة إلى الخلف ويمعن في إعجابه من المقاطع الشعرية. نجد ظاهرة العودة لدى الملقى أيضاً. ففي حالة الإعجاب والطرب خلال اللقاءات الشعرية، يمنع تصفيق الجمهور الشاعر من إنهاء مقطعه (كما هو الحال في الأغاني العربية الكلاسيكية)، فيعود الشاعر إلى الخلف لإعادة قراءة المقطع كاملاً، كما لو أنه يعيد الامعان في اللقاء. إنَّ التَّصفيق حالةٌ تُشَوِّشُ على الملقى والمتلقي معاً، وهي كثيراً ما تشبه الخطأ الذي نَقَعُ فيه ونحن نتكلَّم. إنَّ هذا الخطأ هو تشويش

³⁹ صاحب خليل إبراهيم، "الصَّورة السمعية في الشَّعر العربي قبل الإسلام"، ص 177.

⁴⁰ وكانت خالصة معشوقة سليمان بن عبد الملك وكانت ظريفة صاحبة أدب وكانت هيبه سليمان بن عبد الملك تفوق هيبه المروانيين فلما بلغها هذا البيت شق عليها فدخلت على سليمان وشكت الفرزدق فأمر سليمان بإشخاص الفرزدق على أقطع الوجوه مكبلاً مقيداً فلما حضر وما كان به من الرمق إلا مقدار ما يقيمه على الرجل من شدة الهيبة فقال له سليمان بن عبد الملك : أنت القائل : "لقد ضاع شعري على بابكم ... كما ضاع بر على خالصة". فقال ما قلته هكذا وإنما غيره علي من أراد بي مكروهاً وإنما قلت : وخالصة من وراء الستر تسمع: لقد ضاع شعري على بابكم ... كما ضاع بر على خالصة". فسرى عن خالصة فلم تملك نفسها أن خرجت من الستر فألقت على الفرزدق ما كان عليها من الحلبي وهي زيادة على ألف ألف درهم فأنتعه سليمان بن عبد الملك حاجبه لما خرج من عنده حتى اشترى الحلبي من الفرزدق بمئة ألف ورده على خالصة. انظر فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب.

معنوي أيضاً على مدار التواصل بين المتكلمين، فنضطرُّ بعده إلى التصحيح الفوري بإعادة صياغة الكلام.

5. التلقي بعد المكان:

عرف الالقاء العربي القديم طقوسات مختلفة مرتبطة بالمكان، فهو إذ يمتاز بما يمتاز به الكلام، فإن حضور المكان شرط ضروري وهام، فبناء الكلام مرتين بفكرة المكان، وهي الفكرة التي نظر لها القدامى بثلاث جوانب مختلفة: جانب المحل، جانب البنية، وجانب الانتشار.

فأما جانب المحل، فإن الكلام لا يظهر ولا يتحقق إلا باحتكاك عضوي آلي ضمن دائرة مكونة من اللسان واللهاة والثنايا، وينتج عن هذا الاحتكاك ما يسمى بالصوت، فهو "... يتولد عن اعتماد الجسم ومصاكنه له"⁴¹. وأما البنية فتتمثل في العبارة اللسانية، أو كما يشرحها اللسانيون المحدثون بالبنية اللسانية⁴². أما جانب الانتشار فهو المعني هنا بمحور هذا المقال.

وقبل الانتقال إلى تحليل هذا الجانب، علينا أن نشير إلى العلاقة العاطفية والطقوسية معا التي تحكم الشاعر بالمكان. فلقد وصف درويش قاعة محمد الخامس بالمغرب التي يلقي فيها الشعر بأنها مساحة وجودية، فالمكان بها يصبح ماءه، بينما يسبح هو داخلها كسمكة لا تألف غير هذا الفضاء. أما الجمهور فبالنسبة له هو المحرك الأساسي لنصوصه، يقول: في المغرب، وخصوصا في الرباط، وبخاصة في مسرح محمد الخامس، أسبح في مائي. إن هذا المسرح من أجل الأمكنة التي أقرأ فيها شعري حتي ولو كانت خالية من السكان. وبالتالي، لا أستطيع أن أقول بأن الناس في هذه القاعة هم جمهور. إنهم مؤلفون مشاركون في عملية تحويل العلاقة بين القصيدة والقارئ إلى طقس⁴³.

لايمثل المكان بالنسبة للشاعر الحديث حيزاً جغرافياً ووجودياً فحسب، إنّه حيزٌ طقوسيّ كذلك. فأدونيس كما يروي حكيم عنكر يهوى القاعة التي فيها يجسُّ بوجوده الشعري: إن قاعة الإلقاء الشعري المثالية بالنسبة لأدونيس هي قاعة صغيرة، لنقل قاعة مكتبة أو مدرج في جامعة أو مسرح صغير، وأمسياته تحب أن تكون مطمورة في مناخ من الكتب ووسط انتليجانسيا معدودة على الأصابع وبين أصفياء الشعر وعشاق القصيدة، يحلم أدونيس أو أي شاعر غيره أن يكون جمهوره في مستوى جمهور كرة القدم، وأن يتمكن في يوم من الأيام من إلقاء قصيدته وسط ملعب للكرة، وأن يكون له ألف هتاف

⁴¹ القاضي عبد الجبار المعتزلي. المغني في أبواب التوحيد والعدل. ج7 ص 26 نقلا عن عبد السلام المسدي تاريخ اللسانيات ص 249. وبالطريقة نفسها، يذهب الخفاجي "... في تقرير أن الكلام مقتض للصوت، وأن الصوت مقتض للمحل ...".

⁴² تتمثل أساساً في "... دخول عنصر الانتظام الداخلي في إنجاز العبارة اللسانية (...). وتتعكس صورة البناء على المحل الذي فيه ينجز الحدث التعبيري فيكون الكلام بوصفه ظاهرة متجسدة حسيا في حاجة إلى بنية مخصوصة كما يحتاج إلى محل، وكل حرف منه يحتاج إلى بنية ومخرج بخلاف ما يحتاج إليه الحرف الآخر". القاضي عبد الجبار. المغني. ج7 ص 159 نقلا عن م ن. ص250.

⁴³ حسن نجمي، البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت، أوالتسلل إلى مختبر محمود درويش الشعري، مجلة الكلمة، العدد21، سبتمبر، 2008، المغرب.

1.5 الانتشارية :

هذه الشهادات تجعلنا نفكر في أهمية المسافة أثناء إلقاء القصيدة. فالشاعر يسعى دائما ليحتل شعره صوتياً أكبر مساحة ممكنة من الانتشار تماماً كما يُستحبُّ لديه نشر دواوينه على أوسع نطاقٍ عند القراء. والانتشارية هو ما يمكن أن يمثله جوهرياً بعدُ المكان، فمن حيث الصوت، فإن الكلام يمتلك طاقة انتشارية يدرك بفضلها عددا لا متناهياً من المتلقين⁴⁵. ويرى الخفاجي أن الكلام إذ يمتاز بسمه الانتشارية فالصوت فيه قد يتعذر عليه أن يدرك الحاضرين كلهم "حتى نكونوا مع التساوي في القرب"⁴⁶. وقد استنبط القاضي عبد الجبار علاقة من التفاعل الثلاثي بين حدث الخطاب وحيز المكان وعدد المتلقين، ورأى أن هذه العلاقة تقتفر إلى التناسب : فالكلام كلُّ متوحِّد لا يمكنه أن يتوزع على عدد من السامعين توزعاً عادلاً "فليس ثمة نسبة معقودة بين حجم الخطاب وحجم الطاقة الانتشارية فيه"⁴⁷. ومثلما لا يتحقق الكلام بالنسب نفسها والقدر نفسه عند جميع المستمعين، فكذلك الإنشاد، فإنه رغم تحققه عبر الجوانب الثلاث، فكذلك لا ينتشر على السامعين انتشاراً متساوياً.

غير أن الانترنت، وبتوفرها على برامج سمعية مرئية مختلفة، فإنها تضمن بشكل مذهل انتشارية اللقاء الأدبي وتجعلها في متناول السامع دون أدنى شك. وهي وإن كانت في العصر الشفهي "آنية مساحية"⁴⁸ فإنها في العصر التكنولوجي "ديمومية شاشوية"⁴⁹ وبإمكان السامع أن يتخذ المكان المناسب أمام الشاشة ليترصّد أحسن زاوية يلتقط منها الصوت. فالمكانية التي تخضع لتحكم السامع كما خضعت الزمنية له تجعل المتلقّي سيّداً على النصّ بدل أن يكون له تابعاً.

2.5 الاستيعابية:

قديمًا كان الشعر يُلقى لیسْمَعَهُ شخصٌ وكان يُدَوَّنُ لاحقاً ليقْرَأه الجميع. ومع دخولنا عالم التكنولوجيا، فلقد صار بإمكان الجميع أن يسمع اللقاء دون الحاجة إلى التّوين. يأخذ المكان ههنا بعده الآخر المتمثّل في ظاهرة الخطاب. فللكلام طاقة أيضاً تمكنه من التغطية على عدد لا متناه من المعنيين به سواء أكانوا داخل بنية المكان أو كانوا خارجه، وهذا بما معناه أن الخطاب إذا وُجِّهَ نحو شخص معين قد يعمُّ بدلالاته مجموعة من المخاطبين، كالأمثال⁵⁰.

44 حكيم عنكر، الشعراء في إنشادهم.. هل غادروا من متردم؟، أيديهم وقصائدهم وأصواتهم سواء، جريدة الخليج، الثلاثاء 06.03.2006.

45 م ن، ص 151.

46 عبد السلام المسدي، ص 252.

47 م ن، ص 253.

48 م ن، ص ن.

49 شاشوي نسبة إلى مفردة شاشة.

50 م ن، ص 251.

ولذلك خصَّ النقادُ الشعرَ على أنه "موضع اضطرار إذ كان على روي واحد ووزن لا بد من إقامته". فالعلاقة الاضطرارية للوزن والقوافي بالشعر الشفهي قد ساهمت في تسهيل الحفظ وتخزينه بالذاكرة وتوزيعه فيما بعد على أكبر قدر ممكن من المهتمين. والشعراء الذين أحسوا بخطورة الوضع والمآل لأشعارهم نظرا لما يتسم به الإلقاء من آنية وصفة زمنية غازية آثروا الأوزان والقوافي والأسجاع. وهذا ما أبرزه الجاحظ بما نقله عن عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي عندما سئل : "لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن ؟ قال : إن كلامي لو كنت لا أمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، والرأهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والأذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التقلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"⁵¹. إنَّ اليوتيوب هو أيضا تحقيق رغبة الرقاشي في ابتغائه بلوغ الغائب والحاضر، والرأهن والغابر". فالنصَّ المورَّع عبر الشاشة لن يكون بإمكانه أن يمحي إلا بقرار من المسؤولين عن الموقع بعد أن يتمَّ التبليغ عن إساءة. وإذا كان الامر مستبعداً في هذه الحالة، فإنَّ النصَّ الشعري الملقى سوف يستمرُّ ما استمرَّ اليوتيوب، وسيتمَّ بالتالي توفير تغطية واسعة للنصَّ لدى الجمهور.

6. خلاصة:

نخلص في الاخير إلى أنَّ الأدب الافتراضي وإن كان لايزال في مراحلها الاولى لدى العرب، فإنَّه قد تكوَّنت ملامحه الأولى بناء على التسجيلات السمعية البصرية التي تمَّت منذ الثمانينات، والتي انتقلت فيما بعد على الانترنت. سيكون بإمكان الشعراء المعاصرين تخصيص قراءات شعرية على اليوتيوب في العشرات السنين القادمة كمحاولة لتوزيع أفضل لقصائدهم، وسيضطرُّ الناقد -إذا استمرَّت التكنولوجيا على المسار نفسه- إلى سماع الشعر قبل قراءته، والتي ستعقبه بالتأكيد نظرة نقدية جديدة مخالفة لما هي عليه الآن.

⁵¹ الجاحظ. البيان والتبيين. ج.1. ص 287.

1. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي خوده، ط1، 1932، القاهرة.
2. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط3، 1987، قدم له الشيخ حسن تميم، راجعه وأعد فهرسه الشيخ محمد عبد المنعم عريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان.
3. أحمد هبو، الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند العرب، ط1، 1984، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا.
4. إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، 4 مجلدات، ج3، 1957، بيروت.
5. أدونيس، الشعرية العربية، ط2، 1989، دار الآداب، بيروت، لبنان.
6. أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى خضراء الحبوسي، دط، 1963، دار اليقظة العربية بيروت.
7. الأمدي (سيف الدين 551 - 631)، غاية امرام في علم الكلام، تحقيق حسن محمود عبد اللطيف، 1971، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.
8. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط3، دت، مؤسسة الخانجي مصر.
9. الرازي فخر الدين، التفسير الكبير، مفاتيح الغيب، ط1، 1938، المطبعة المصرية، مصر.
10. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو لافضل إبراهيم وعلي محمود الجاوي، دت، دار القلم، بيروت، لبنان.
11. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ط1، 1989، مؤسسة الأبحاث العربية ش ش م، بيروت لبنان.
12. حسن نجمي، البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت، أو التسلل إلى مختبر محمود درويش الشعري، مجلة الكلمة، العدد21، سبتمبر، 2008، المغرب.
13. حكيم عنكر، الشعراء في إنشادهم.. هل غادروا من متردم؟، أيديهم وقصائدهم وأصواتهم سواء، جريدة الخليج، الثلاثاء 06.03.2006.
14. حمد المهدي المقدور، مجلة الوحدة، في تكوين الشعرية النص بين المكتوب والمنطوق، السنة السابعة 82/83 يوليو/أغسطس 1991، الرباط، المملكة المغربية.
15. رولان بارت، لذة النص، ترجمة صفا والحسين سبحان ط1، 1988، دار توبقال للنشر، المغرب.
16. رينيه وليك أوستن ورين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د، حسام الخطيب، ط2، 1981، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان.
17. صاحب خليل إبراهيم، "الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام"، دط، 2000، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
18. عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، د ط، 1981، الدار العربية للكتاب، تونس.
19. مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، ط1، 1989، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا.
20. محمد بن سلام الحجمي (139 - 231 هـ)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاطر، دط، دت، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية.
21. هنري ميشونيك، أنثروبولوجيا الشعر أو الوعي التاريخي بالصوت، ترجمة الهواري غزالي، مجلة نزوى، العدد 77، 2014، مسقط، سلطنة عمان.
22. والترج أونج، الشفهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة، د محمد عصفور، دط، 1994، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

