أثر التلاقح المعرفي في توجيه مفاهيم مصطلح الأداء

نور الدين دحماني
جامعة مستغانم –الجزائر

يتخذ التلاقح المعرفي ضمن الدراسات الأدبية واللغوية مظاهر وأشكال عدّة على مستوى الأنساق المعرفية والمدارس والنظريات والمذاهب والمناهج والمفاهيم والمصطلحات، ليلغي الحدود القائمة بين العلوم، ويمدّ جسور التقاطع فيما بينها، ويزيح الوهم في اعتبارها مجرّد كيانات مستقلّة منكفئة على ذاتها، ومنعزلة عن بعضها البعض. واللافت للانتباه إذا ما استقصينا موروثنا العلمي في شتى أنساقه وتشعّباته وتخصّصاته الأدبية واللغوية أنه يصدّق هذه الحقيقة. الأمر الذي سنسعى إلى توضيحه عبر تحسّس أثر التلاقح المعرفي في توجيه مفاهيم ودلالات المصطلحات أدبيا ولغويا، وهنا نرتئي التوقف عند **مصطلح الأداء**.

ويروم البحث بيان مدى ارتبط هذا المصطلح قديما بحقول معرفية ومجالات شتى كعلم القراءات القرآنية والمباحث الفقهية والدراسة الصوتية، فضلا عن فن الغناء، ثمّ تواصل تداول مصطلح الأداء لدى المعاصرين، ليشمل مباحث أخرى كالبحث البلاغي والأسلوبي واللسانيات التوليدية التحويلية، وكذا للدلالة على فعل أو نشاط معيّن تحقّق إنجازه بكيفية أو بأخرى في مجالات شتى من حياة الإنسان، ليغدو مرتبطا بنوع من حكم القيمة، فارتبط بالشؤون السياسية والعسكرية والاجتماعية

والرياضية والفنية وغيرها...؛ إذ أصبح الأداء يلازم حكما على نوعيـــة الفعل المنجَز للقائم به ضمن شأن من تلك الشؤون.

الملخص باللغة الأجنبية

L'impact de la fertilisation cognitive sur la formulation des concepts du terme Performance

La fertilisation cognitive a souvent enrichi les études littéraires et linguistiques, soit au niveau des écoles ou même au niveau des théories, des doctrines, des méthodes, des concepts et des termes. Cette fertilisation s'est étendue au point qu'elle a permis de dépasser les frontières existantes entre les différentes disciplines scientifiques, et d'étendre des passerelles d'intersection entre eux supprimant ainsi l'impression d'en y croire comme des spécialités indépendantes et isolées.

Et si nous examinons dans notre riche et vaste patrimoine arabe, notamment dans ses manifestations littéraires et linguistiques, nous pouvons , en effet prouver cette réalité scientifique, que nous essayerons d'explorer dans cet article, dont l'objet est d'étudier l'impact de la fertilisation cognitive sur la formulation des concepts du terme « Performance », utilisé aussi bien dans les domaines des études phonétiques et des études des lectures coraniques (Ilm Al Quiraate), que dans des études jurisprudentielles (Dirassate Fiqhia) et dans le domaine du chant.

Pour les contemporains, l'acception du terme « performance » s'associe à d'autres disciplines telles que la rhétorique, la stylistique et la linguistique générique, il désigne un acte ou une activité, dans les différents domaines de la vie humaine, comme une sorte de jugement de valeur. En outre, ce terme implique l'idée de résultat, de réalisation, de finalisation d'un produit.

تمهيد:

ترتدّ فلسفة التلاقح المعرفي عموما إلى بدايات التفكير الإنســاني مــن خلال السعي الحثيث لفكّ أسرار الطبيعة وألغاز الكون، تأسيسا على علــم الأسماء الذي تلقّاه أبو البريّة آدم – عليه السلام – من لدن الله عزّ وجلّ،

فتعدُّد موضوع العلم محدّدا في تلك الأسماء يوحي بأن ثمة تقاطع قد يحدث بينها ضمن مجالات مختلفة من حياة البشر. فالعقل البشري مهيّأ للتفاعل مع شتى الظواهر، إقبالا وإعراضا، تسليما ورفضا، موافقة ومخالفة... مما يتيح له إقامة التصوّرات والتمثّلات من خلال ما أفاده بخبراته.

وتخيَّرنا اصطناع مصطلح **(التلاقح)** عوضا عن مصطلحات أخر نحو: التقاطع أو التداخل أو الترافد مثلا، لأنه – وفق تصوّرنا– أكثر إيحاء بدلالة الأخذ والعطاء المتبادلين التي تتجاوز صفة العفوية والاعتباطية إلى ضرب من الإفادة الفعلية الواعية التي يترتّب عنها الإخصاب المعرفي باعتباره أحد مقوّمات التأصيل العلمي.

ويتخذ التلاقح المعرفي ضمن الدراسات الأدبية واللغوية مظاهر وأشكال عدّة على مستوى الأنساق المعرفية والمدارس والنظريات والمذاهب والمناهج والمفاهيم والمصطلحات، ليلغي الحدود القائمة بين العلوم، ويمدّ جسور التقاطع فيما بينها، ويزيح الوهم في اعتبارها مجرّد كيانات مستقلّة منكفئة على ذاتها، ومنعزلة عن بعضها البعض. واللافت للانتباه إذا استقصينا موروثنا العلمي في شتى أنساقه وتشعّباته وتخصّصاته الأدبية واللغوية أنه يصدّق هذه الحقيقة. الأمر الذي سنسعى إلى توضيحه عبر تحسّس أثر التلاقح المعرفي في توجيه مفاهيم ودلالات المصطلحات أدبيا ولغويا، وهنا نرتئي التوقف عند **مصطلح الأداء**.

- **مفهوم الأداء:**

التحديد اللغوي:

الأداء في لسان العرب مُشتقّ من الجذر اللغوي (أدا): «أَدَّى الشيءَ: أَوْصَلَهُ، والاسم الأَداءُ. وهو آدَى للأَمانة منه، بمدّ الأَلف... وأَدَّى دَيْنَه تَأْدِيَةً أَي قَضاه، والاسم الأَداء. ويقال: تأَدَّيْتُ إلى فلان من حقِّه إذا أَدَّيْتَه

وقَضَيْته... ويقال: أَدَّى فلان ما عليه أَداءً وتَأْدِيةً...»[1]. وجاء في أساس البلاغة: «فلان مؤدّ على هذا الأمر أي قويّ عليه»[2]، وفي الصحاح: «أَدَّى دَيْنَه تأْديَةً، أي قضاه. والاسم الأَداءُ. وهو آدى للأمانة منك، بمدّ الألف. وتأَدَّى إليه الخبر، أي انتهى. ويقال: اسْتأدَاهُ مالاً، إذا صادره واستخرجه منه»[3]. « »

نفهم من خلال هذه الإفضاءات المعجمية أن الأداء يفيد إيصال الشيء وقضاء الحقّ والدَّيْن وردّ الأمانة والقوّة على الأمر وانتهاء الخبر إلى شخص ما؛ ذلك أن التصوّر الجامع الذي تشترك فيه هذه المعاني يشي بإنجاز الأمر على وجه التحقيق. ووردت في القرآن الكريم كلمة «**أداء**» ستّ مرّات وفق الصيغ الاشتقاقية الآتية:

1 – **[يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالأُنثَى بِالأُنثَى فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخِيهِ شَيْءٌ فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاء إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ...]**، البقرة: 178. وأداء إليه بمعنى دفع إليه. وقد اتصلت دلالة الأداء في هذا السياق القرآني بالدية المفروضة بدلا من القصاص.

2 – **[وَإِن كُنتُمْ عَلَى سَفَرٍ وَلَمْ تَجِدُواْ كَاتِبًا فَرِهَانٌ مَّقْبُوضَةٌ فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُم بَعْضًا فَلْيُؤَدِّ الَّذِي اؤْتُمِنَ أَمَانَتَهُ وَلْيَتَّقِ اللّهَ رَبَّهُ ...]**، البقرة:283.

3 – **[وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لاَّ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَآئِمًا ...]**، آل عمران: 75.

4 – **[إِنَّ اللّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تُؤدُّواْ الأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ النَاسِ أَن تَحْكُمُواْ بِالْعَدْلِ إِنَّ اللّهَ نِعِمَّا يَعِظُكُم بِهِ إِنَّ اللّهَ كَانَ سَمِيعًا بَصِيرًا]**، النساء: 58.

لقد ارتبط معنى الأداء في المواضع القرآنية الثلاثة السابقة بالأمانة والدين.

5 – **[وَلَقَدْ فَتَنَا قَبْلَهُمْ قَوْمَ فِرْعَوْنَ وَجَاءهُمْ رَسُولَ كَرِيمٌ * أَنْ أَدُّوا إِلَيَّ عِبَادَ اللّهِ إِنِّي لَكُمْ رَسُولَ أَمِينٌ]** الدخان: 17، 18. وهذا على لسان موسى υ؛ بمعنى: أظهروا إيمانكم لي، أو ربّما أراد «سلِّموا إليَّ بني إسرائيل، كما قال:

فأَرسل معي بني إسرائيل أَي أَطْلِقْهم من عذابك، وقيل: نصب عبادَ الله لأَنه منادى مضاف، ومعناه أَدُّوا إليَّ ما أَمركم الله به يا عباد الله فإني نذير لكم؛ قال أَبو منصور: فيه وجه آخر، وهو أَن يكون أَدُّوا إليَّ بمعنى استمعوا إليَّ، كأَنه يقول أَدُّوا إليَّ سمعكم أُبَلِّغكم رسالة ربّكم...»[4].

وقد احتفى الحديث الشريف بلفظة (أداء)، فقد أُثر عن النبيّ ρ قوله: « ثَلاثةٌ حَقٌّ عَلى اللَّهِ عَوْنُهم الْمُجاهدُ فِي سبيل اللَّهِ، وَالْمُكاتبُ الَّذِي يريدُ **الأَداءَ**، وَالنَّاكِحُ الَّذِي يرِيد الْعفافَ»[5]. وكذلك رُوِي عنه ρ أنه استقرض من أحدهم أَربعينَ أَلْفًا فجاءَهُ مالٌ فدَفَعه إِليه قَائلا: «بارِكَ اللَّهُ لك فِي أَهْلِك وَمالِك إِنَّما جزاء السَّلَفِ الْحَمدُ و**الأَداء**»[6]. وممّا أُثر عنه ρ أيضا أنه قال: «مَنْ أَخذَ أَموال النَّاس يُرِيد **أداءَها أَدَّاها** اللَّهُ عنه وَمنْ أَخَذهَا يُرِيد إِتْلافها أَتْلفهُ اللَّهُ عزَّ وجلَّ»[7].

لا تنأى دلالة الأداء سواء من خلال السياقات القرآنية أو الحَدِيثية عن الدلالة اللغوية التي أومأنا إليها قبل قليل. وقد ارتبطت في فقه العبادات لفظة الأداء كذلك بالزكاة أي إخراجها، والصلاة بمعنى القيام بها، والتطهّر، ودفع الجزية إلى بيت المال.

وقد أراد الشعراء من خلال فعل الأداء معان عدّة وردت في أشعارهم، منها قول البحتري مادحا وقد قصد بأداء التحية القيام بها:

يُؤَدُّونَ التَحيَّةَ مِن بَعيــدٍ إلى قَمَرٍ مِنَ الإيوانِ بــادِ[8]

وقول ابن الرومي في الغزل وقد عنى بالأداء الوصول:

ومن ظنَّ أن الاستزادَة في الهوَى تُؤدِّي إلى طــولِ العداوةِ والحقدِ
ألا فليهــاجرْ حُبَّــه وعزيــزَه ويصبرْ على بُعدٍ يؤدِّي إلى القَصْدِ[9]

وقول أبي تمام قاصدا بأداء الشكر الوفاء به:

فَإِن ذَمَّتِ الأَعداءُ سُوءَ صَباحِها فَلَيسَ يُؤَدّي شكرَها الذِئبُ وَالنَسرُ[10]

وقول خليل مطران وقد قصد بالأداء نمام القضاء:

لي فِيكَ مِنْ غُرَرِ المَدِيحِ شَوَارِدٌ أَدَّتْ حُقُوقَ عُلاكَ كلّ أَدَاءِ[11]

وقد ميّز العسكري بين الأداء والإبلاغ، من حيث أن الأداء يفيد إيصال الشيء على ما يقتضيه الوجوب، نحو أداء الدين، والفرائض والجزية وأداء ضوابط القراءة القرآنية، والإبلاغ إيصال ما فيه بيان للأفهام، ومنه البلاغة وهي إيصال المعنى إلى النفس في أحسن صورة. وهناك من يومئ إلى ارتباط الإبلاغ بالمعقولات، والأداء بالماديات[12].

التحديد الاصطلاحي:

الأداء مصطلح شامل يقابله في اللغة الإنجليزية diction يقصد به «إخراج الحروف من مخارجها أثناء الكلام، والأداء أيضا طريقة القيام بدور تمثيلي، أو أسلوب عزف مقطوعة موسيقية أو كيفية الغناء في أغنية ما»[13]، وقد ارتبط قديما بمجالات شتى، ثمّ تواصل تداول مصطلح الأداء لدى المعاصرين، ليشمل مباحث أخرى، وكذا للدلالة على فعل أو نشاط معيّن تحقّق إنجازه بكيفية أو بأخرى في مجالات شتى من حياة الإنسان، ليغدو مرتبطا بنوع من حكم القيمة، فارتبط بالشؤون السياسية والعسكرية والاجتماعية والرياضية والفنية وغيرها...؛ إذ أصبح الأداء يلازم حكما على نوعية الفعل المنجَز للقائم به ضمن شأن من تلك الشؤون. ونرتئي الوقوف عند أبرز الحقول المعرفية التي شاع استخدام المصطلح بها، قبل بيان قصدنا منه ضمن هذه الدراسة.

أ – **الأداء وعلم القراءات القرآنية**:

تمّ في التراث تداول مصطلح **الأداء** ضمن حقل علم القراءات القرآنية والتجويد، فالقرآن المجيد «هو النصّ الصحيح المتواتر، فقد حظي بالعناية والرعاية والضبط في أدائه ورسمه ومتنه وسنده... إن المطّلع على أنوع الأداء لدى القرّاء يلاحظ أن الخلاف بينهم متعدّد الصور، فبعضه ذو طابع صوتي، والبعض الآخر لهجي، وبعضه نحوي...»[14].

لتوضيح مفهوم الأداء في رحاب علم القراءات ينبغي أن نتوقّف لدى مفهوم القراءة، إذ يُقصد بها في الاصطلاح «مذهب يذهب إليه إمام من أئمّة القرّاء مخالفا غيره في النطق بالقرآن الكريم، مع اتفاق الرواية والطرق عنه، سواء أكانت هذه المخالفة في نطق الحروف أم في نطق هيئاتها»[15]، وعرّفها "ابن الجزري" بأنها «علم بكيفيات أداء كلمات القرآن واختلافها معزوّا لناقله»[16]. فمدار أمر القراءات على النطق والأداء وفق ضوابط معينة يجب أن بتحرّاها المقرئ بصرامة بالغة.

جاء في تفسير ابن كثير ما يدلّ على رسوخ وعي مصطلح الأداء لدى القدماء، حيث يقول: «وقد اختلف القرّاء في أداء هذا الحرف، فمنهم من قرأ {وَإِنَّ كُــلاًّ لَمَا لَيُوَفِّيَنَّهُمْ رَبُّكَ أَعْمَالَهُمْ}، هود:111؛ بالتخفيف فعنده أن إن للإثبات، ومنهم من شدّد (لَّمّاً) وجعل أن نافية، ولما بمعنى إلا، تقديره وما كل إلا جميع لدينا محضرون، ومعنى القراءتين واحد، والله سبحانه وتعالى أعلم»[17].

وكثيرا ما كانوا يصفون القَرّاء الذين يتحلّون بمهارات صوتية بحسن الأداء وجودته على نحو ما نقع عليه عند صلاح الدين الصفدي (764هــ) الذي كثيرا ما وظّف مصطلح (الأداء) في مؤلّفاته فارتبط غالبا بحقل القراءات وفن التجويــد[18]، وقد ترجم لبعض الأعلام الذين كان لهم باع في القراءات، فيشير مثلا إلى أحدهم بالقول: «هو الشيخ الفقيه المقرئ النحوي جمال الدين أبو الفداء الحنفي، المعروف بابن الفقاعي، كان شيخاً فاضلاً... عارفاً بالقراءات والتجويد، وحسن **الأداء** والترتيل والترديد، مع المعرفة بالفقه والنحو والأدب...»[19]. ويترجم الإمام الرافعي القزويني (ت 623 هــ) لآخر بقوله: «هو أحمد بن محمد بن عمر الطوسي أبو سعد الصوفي المقرئ... وكان ممن يقرئ الناس في الجامع... وكان يحسن **الأداء** صحيح المخارج، يقرأ بقراءات...»[20].

وفي العصر الحديث تحدّث "الرافعي" عن إعجاز القراءة وطرق الأداء في القرآن الكريم، التي صحّت عن النبي ρ على اختلاف الأحرف السبعة التي نزل القرآن بها، وقد صحّت قراءته، وهو أفصح العرب، كما كان هذا الاختلاف لحكمة تيسير القراءة والحفظ على قوم أميّين، واستنباط الأحكام الشرعية[21]. وأومأ إلى وجوه التلحين والتنغيم في أداء القراءات، ومنها الترعيد والترقيص والتحزين والترديد[22].

ومن المعاصرين من أطلق على علم التجويد فن (أو علم) الأداء[23]، وكلاهما عمل صوتي، إلا أن لفظ (الأداء) فيما نخمّن أدلّ على الجانب العملي الحيوي في تلاوة القرآن الكريم من لفظ (تجويد)، وطبيعة هذا الجانب إنجازية محضة، ولعلّ مردّ تسمية هذا الفن (العلم) بالأداء أنه يعرّفنا كيف ننطق بالقرآن الكريم ونؤدّيه أداء سليما، ولا يخلو من معنى الاستحسان[24]. بيد أن هناك جانبا علميا في فن الأداء (التجويد) يُعنى بكيفية إخراج كلّ حرف من مخرجه واستيفاء ضوابطه اللازمة والعارضة[25].

ومن مظاهر تأثير القرآن الكريم في اللغة إقامة حروفها وصحّة أدائها على النحو الذي لهجوا به، وتيسير ذلك في كلّ عصر[26]. وبذلك تميّزت «العربية بوفرة في أداءاتها الصوتية، وصيغها الصرفية، وتراكيبها النحوية، ومعانيها الدلالية، مما يعطيها حركية مستمرة وقدرة على استيعاب مقتضيات الحياة لدى الإنسان وصياغة متطلّباته ومشاعره بصور متعدّدة...»[27].

والأداء في العربية ذو تجلّيات متعدّدة «فمنها ما تعلّق بالنظام الصوتي كالتفخيم والترقيق والإمالة والفتح وما بينهما، والإدغام والفكّ، والتحقيق في الهمزة وتسهيله... ومنها ما تعلّق بالنظام الصرفي كالصحّة والاعتلال والتضعيف والتخفيف والتذكير والتأنيث والإفراد والجمع وسوى ذلك؛

ومنها ما تعلّق بالنظام التركيبي (النحوي) كالتقديم والتأخير والزيادة والنقصان، والإعراب والبناء والإعمال والإهمال...»[28]. ويعكس هذا التنوّع الأدائي مرونة اللغة وحيويتها وخصوبتها، مما يعدّ سبب قوّتها.

وتحليل المستوى الصرفي ضمن القراءات القرآنية، يقتضي التركيز على التحوُّلات التي تطرأ على أداء القرّاء من حيث تنوُّع حركات الفتح والضمّ والكسر، ثم المراوحة بينها وبين السكون. ومن ذلك مثلا الأداء بين الفتح والكسر؛ فقد قرأ ناقع مثلا في قوله تعالى: (فإذا برَق البصَر)، بفتح الراء، وقرأ الباقون بكسرها (برِق). وكذلك الأداء بين الفتح والضمّ والكسر؛ فقد قرأ نافع وعاصم مثلا في قوله تعالى: (قالوا ما أخلفنا موعدك بِمَلْكنا) بفتح الميم، وقرأ حمزة والكسائي (بِمُلْكنا) بالضم، وقرأ الباقون بكسرها (بِملِكنا). وكذا الأداء بين الضمّ والسكون، نحو: (أُكُلَهَا وأُكْلَهَا – رُحُمًا ورُحْمًا)، وغيرها[29]...

ب – الأداء والمباحث الفقهية:

كثيرا ما يصطنع علماء الفقه الإسلامي[30] وأهل التفسير والحديث في ضوء الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة التي سبق الوقوف لديها مصطلح الأداء في استنباط أحكام الشرع وبيان ضوابطه، فأداء الشيء في اصطلاح الفقهاء إحكامه، وإمضاؤه، والفراغ منه»[31]. فقد بني الإسلام على خمس أداءات شرعية هي فرائضه التي يتحقّق معها الجانب العملي من العبادات، ومن ذلك مثلا أن البخاري عقد في صحيحه بابين أحدهما عن أداء الخمس من الدين، وأداء الخمس من الإيمان[32].

فالصلاة مثلا فرض مشروط بنيّة سواء في حالي الأداء أو القضاء[33]. وكذلك لازم الأداء فريضة الزكاة متى وجب على الغنيّ إخراجها[34]، وفريضة الصيام خلال رمضان وغيره من السنن وصوم التطوّع[35]، وفريضة الحجّ متى استطاع المسلم إليه سبيلا[36]، كما تم اعتماد المصطلح

وتوظيفه في شرح ضوابط الأحكام الشرعية كوجوب الجزية على أهل الكتاب، واليمين والشهادة[37]، والأمانة والوديعة والدَّيْن وما يتعيّن على المكاتب أداءه كي يتحرّر من الرقّ[38]، ودية القتيل[39]، وغيرها.

ولعلّ الباعث على استخدام العلماء الشرعيين لهذا المصطلح أنهم لَمَسوا فيه ما يفيد الجانب الإنجازي العملي المرتبط بحقوق الله على البشر من جهة، وحقوق البشر بين بعضهم البعض من جهة أخرى، وبمعنى آخر فإن الأداء يفيد ههنا الفراغ والانتهاء من الاضطلاع بتلك الحقوق والقوّة على القيام بها.

ج – الأداء وفنّ الغناء:

وقد ارتبط مصطلح الأداء في التراث أيضا بمجال الغناء، إذ مضى كثير من القدماء يصطنعونه وصفا لمدى جودة وحسن أصوات المغنّين والمغنّيات على غرار الأخبار التي أوردها الأصفهاني لبعض من اشتهروا بالغناء، ومن ذلك ما نقله عن أحدهم: «دخلت الريّ فكنت آلف فتياناً من أهل النغم بها وهم لا يعرفونني، فطال ذلك علي إلى أن دعاني أحدهم ليلةً إلى منزله فبتُّ عنده، فأخرج جاريةً له ومدَّ لها ستارةً فتغنَّت خلفها، فرأيتها صالحة **الأداء** كثيرة الرواية»[40].

كما وصف "الأصفهاني" أحد المغنّين أنه «كان ضارباً محسناً طيِّب الصوت حسن **الأداء** صالح الصنعة، أخذ الغناء عن إبراهيم وابن جامع...»[41]، وذكر أيضا مغنّية كان اسمها دقاق فقال: «مغنّية محسنة متقنة **الأداء** والصنعة...»[42]، ودائما في سياق حديثه عن أحد المغنّين قال: «هو محمد بن حمزة بن نصير الوصيف مولى المنصور... وهو أحد المغنّين الحُذَّاق الضُرَّاب الرواة. وقد أخذ عن إبراهيم الموصلي وطبقته، وكان حسن **الأداء** طيِّب الصوت، لا علّة فيه...»[43].

ولعلّ اصطناع القدماء للمصطلح في فنّ الطرب والغناء كان لجامع البعد الصوتي بينه وبين مباحث علم التجويد والقراءات القرآنية بداعي تأثّرهم الواضح بتلك المباحث، وإن بدا أضأل وأقلّ منها، فلم يكن بدّ من أن يستقوه منها في غالب التقدير، فأمسى الأمر تجلّيا من تجلّيات التلاقح المعرفي الفني في التراث، الذي تتواشج فيه الأنساق الفنية والمعرفية، وتتعاور المصطلحات فيما بينها.

ولا يزال في عصرنا الحالي مصطلح الأداء يلازم فنّ الغناء والموسيقى، بحيث يتعارف الموسيقيون وأهل الطرب على معايير فنية في الحكم على قيمة الأغاني منها الكلمات واللحن والأداء. والأداء غالبا ما يريدون به اقتدار المغنّي من حيث حسن الصوت وإحكام اصطناع شتى تلويناته وما قد يصحب ذلك من حركات جسدية تضطلع بتعبيرات إيحائية متناغمة وإيقاعات الأغنية، فضلا عن التحلّي بصدق العاطفة الفنية التي تقتضي التوحُّد مع الأغنية والذوبان في إيحاءاتها، وليس مجرّد الاكتفاء بتقديمها مُفرَغة من القيم الشعورية، استيفاء للجانب الإيقاعي في مظهره السلبي العشوائي الذي يكون غالبا همّ المحسوبين على عالم الطرب الفني الأصيل.

د – الأداء والدراسة الصوتية:

يدين البحث الصوتي عند العرب بعلم القراءات الذي يُعنى بطرائق أداء تلاوة القرآن الكريم. ولم يلبث أن صار مصطلح الأداء متَداولا في مجال الدراسة الصوتية، إذ يرى "أحمد مختار عمر" أنه يتعيّن على الإنسان «أن يعرف كيف يتكلّم، ويتكلّم بطلاقة لكي يصل إلى جمهوره ويحقّق النفوذ الذي يبغيه، وطريقة نطق الإنسان لم تعد أمرا خاصا بالمتكلّم، وإنما هو أمر يتعلّق بكلّ من يستمع، سواء أكان المتكلّم سياسيا أو عالما أو فنانا أو ممثّلا رسميا... إن الأداء diction وهو فن النطق،

قد احتلّ مكانا في التعليم الحديث، وسوف يأخذ ولا شكّ اهتماما أكثر فأكثر. وعلم الأصوات هو القاعدة الأساسية لأيّ تعليم من هذا النوع»[44]. فالأداء حسب نظره مهارة لا تقتصر على قدرة المتكلّم النطقية فحسب، بل على أثرها فيمن يتلقى الصورة السمعية في شتى مقامات الكلام.

والعملية النطقية هي إحدى العمليات الأربع التي يترتّب عنها نطق الكلام📖، وتعدّ أكثرها تعقيدا، وهي نتاج تنوّع الضغط الذي يصادفه تيار الهواء في أماكن متنوّعة من مجرى الهواء. وتتعدّد مواضع تنويع الضغط، بحيث أن كل بؤرة من الجهاز النطقي تصلح أن تكون مكانا للنطق بصوت معيّن، فهناك الحنجرة والحلق والشفتان والأسنان، واللثة واللهاة وغيرها مما يواتي على أداء الأصوات بأنحاء مختلفة[45].

ويرى أحد الدارسين المحْدَثين أن باعث دراسة مخارج الأصوات وصفاتها يتمثّل في أن لها أهمية بالغة في سلامة القراءة الصحيحة، وتحرّي الأداء الجيّد، تفاديا للوقوع في أخطاء النطق، والتباس فهم المعاني[46]. ومن هنا جعل الأداء ملازما لعملية النطق ومرادفا لها، مبيّنا أن مجاله مخارج الأصوات وصفاتها وشتى حركاتها.

اصطنع الغربيون مصطلح الأداء أيضا ضمن دراساتهم الصوتية، وقصدوا به تحقّق فعل النطق وأشادوا بقيمته ضمن عملية القراءة والإنشاد الشعري، حيث يقول صاحبا (نظرية الأدب): «وخلال تحليل مفعول هذه الأصوات، علينا أن نحمل في ذهننا مبدأين هامين، ولكنهما في الغالب منسيان، علينا بادئ ذي بدء أن نميّز بين الأداء وطراز الصوت، فقراءة عمل أدبي رفيع بصوت مرتفع هو الأداء، وهو تحقيق لطراز يضيف شيئا فرديا وشخصيا، ويمكن له من جهة أخرى أن يشوّه الطراز أو يتجاهله كلّيا... والافتراض الثاني الشائع هو أنه ينبغي تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى»[47]، وقد وجّها نقدًا لهذين المبدأين، ففيما يتعلّق

بالأول فإن ذلك التمييز يحول دون وضع علم يعنى بالإيقاعات والأوزان على دراسة إنشاد فردي للشعر. بينما الثاني فإنه لا وجود لشعر موسيقي دون أدنى تمثّل لمعناه، فمجرّد الصوت في حدّ ذاته لا ينطوي على تأثير جمالي، أو أن هذا التأثير ضئيل[48].

هـ – الأداء والبحث اللساني:

وعلى صعيد الدرس اللساني قامت النظرية التوليدية والتحويلية على أسس، لعلّ أبرزها تمييز "تشومسكي" بين الكفاية اللغوية compétence والأداء الكلامي performance. فالكفاية هي «المقدرة على إنتاج الجمل وتفهّمها، في عملية تكلّم اللغة»[49]، وهي بمعنى آخر تلك المعرفة الضمنية بنظام قواعد اللغة التي ترسَّخت بذهن المتكلّم فيتوسّل بها لإنتاج عدد غير محدود من الجمل بشكل ابتكاري[50]، والواقع أن "ابن خلدون" سبق أن اصطلح عليها بالمَلَكة[51].

أما الأداء فيُقصَد به «الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معيّن»[52]، أي: ذلك المجال الإنجازي والوظيفي للأصوات اللغوية التي ينطقها المتكلم مكوّنا كلمات وجملاً، ومع أنه ناجم عن الكفاية اللغوية، فإنه يستدعي عناصر مترابطة دخيلة عن قواعد اللغة، منها عوامل ذهنية كالذاكرة والتركيز والانتباه والانفعال وغيرها، فضلا عن عوامل اجتماعية وثقافية[53]، ومن هنا يمكن استنتاج أن الأداء فردي يختلف من شخص إلى آخر[54].

وقد أفاد مجال تعليمية اللغة من هذا التصوّر اللساني إلى حدّ كبير، ذلك أن «الأداء اللغوي في العملية التربوية هو الإنجاز في ضوء الأهداف المرسومة لتعليم اللغة وتعلّمها، وقد يكون هذا الإنجاز ذا نوعية جيّدة، أو يكون غير ذلك»[55]. وطال اهتمام الباحثين بالأداء اللغوي في جانبي اللغة

المنطوق بها، واللغة المكتوبة في ميدان تعليم اللغة وتعلّمها[56]. والوظيفة الأساسية للأداء اللغوي هي الاتصال والتواصل[57].

تركّز التربية المعاصرة على التمهير "التجلية، الأداء المتقن"، لا على التحفيظ والتسميع. إذ إن تعليم اللغة على أنه نقل للمعرفة المتمثّلة في المصطلحات والقواعد البلاغية والعروضية والنحوية والصرفية والمفردات، لا يكفي لتكوين المهارة التي نعني بها الأداء المتقن القائم على الفهم والاقتصاد في الوقت والمجهود معا[58].

ويتمثَّل أحد الباحثين مفهوم "تشومسكي" لمصطلح الأداء لدى إشارته إلى أن تشكيل التجربة الشعورية لدى المبدع يبقى مرهونا بتحرّرها من إشكالين – على حدّ تعبيره – وهما **الرتابة** التي تطال نطاق نشاطنا المعتاد فتجعله عرضة للركود والصدأ، فتجعل من تجربتنا فيما نرى ونعايش ونباشر نمطا مألوفا باردا في مختلف النشاطات والأعمال التي نضطلع بها. والإشكال الثاني هو **الأداء اللغوي** الذي يعوزنا في التعبير عن شتى الانفعالات العميقة التي تغمرنا في موقف التألّق والبهجة مع الأحبّة، أو إزاء حدث لامع يطرأ على حياة مجتمعنا، أو حيال موضوع جميل، فتضيق هنالك الكلمات والعبارات وتقصر عن الوفاء بالمراد[59].

و – الأداء والبحث البلاغي والأسلوبي:

وربما يكون "ابن رشيق" من أوائل من استخدموا مصطلح الأداء وفق المفهوم البلاغي والأسلوبي الذي احتفى به الدارسون حديثا، فقد نقل عن أحدهم تعريفا للبلاغة بأنها «الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب، والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد، والبيان في **الأداء** وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول، والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار، وإمضاء العزم على حكومة

الاختيار»[60]. فمعنى الأداء يتجه هنا إلى الأثر البلاغي للصياغة الفنية المحْكَمة.

واصطنع "المرزوقي" المصطلح للإشارة إلى مفهوم إفادة معنى من المعاني، حيث يقول في بيت الفضل بن العباس بن عتبة بن أبي لهب:

مهلاً بني عمّنا مهلاً موالينا لا تنبشوا بيننا ما كان مَدفونا:

«المهل والمهل والمهلة تتقارب في **أداء** معنى الرفق والسكون...»[61].

وأيضا فعل "السكاكي" حينما راح يعرّف البلاغة بأنها «بلوغ المتكلّم في **تأدية** المعنى حدّاً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقَّها وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها...»[62]. ولعلّه بذلك أن يكون من أبرز من تمثّل مفهوم التأدية بوعي بلاغي عميق في التراث. وقد تأثّر به "الخطيب القزويني"، حينما استأنس بتعريفه[63]، مقرّرا أن التأدية (الأداء) تتصل إما بالكلام أو بالمتكلّم.

أما صاحب الكشكول فيقول: «المعنى الواحد يختلف تأثيره في النفس جداً بسبب قبح **الأداء**، وحسنه، فربما **يؤدَّى** المضمون بعبارة أشهى من رؤية الحبيب مع غفلة الرقيب، ويؤدَّى ذلك المضمون، بعينه بعبارة أخرى أصعب من الهجر وأمرّ من تجرّع كاسات الصبر...»[64]؛ أي: اختلاف تأثير المعنى الواحد بالنفوس مرهون ومشروط بمدى قبح تأليف الكلام وصوغه من حسنه.

ويقول الآمدي في سياق تبيان أحد مثالب أبي تمام في هذا البيت:

جَثَمَتْ طُيورُ الموتِ في أوْكارِها فَتَرَكْنَ طَيرَ العَقْلِ غَيْرَ جَثُومِ

«... فقد حمل المعنى على لفظ لا يليق به، ولا **يؤدّي التأدية** الصحيحة عنه»[65]؛ أي ثمة اضطراب أخلّ بانسجام اللفظ مع المعنى المراد التعبير عنه، مما أسفر عن قصور الأداء. وفي سياق بحث "محمد عبد المطلب" للأسلوب في التراث فقد استنتج أن بعض القدماء نحو ابن

قتيبة وابن الأثير والخطابي ربطوا الأسلوب بالطرق الفنية لأداء المعنى[66].

وفي إطار المنظور البلاغي أيضا جاء في كتاب التعريفات أن «الإطناب أداء المقصود بأكثر من العبارة المتعارفة»، وأن «الإيجاز أداء المقصود بأقل من العبارة المتعارفة»[67]، فجليّ ارتباط الأداء بالمعنى (المقصود) الذي يضطلع به اللفظ في حال معيّن من حالي الكلام هذين، كما يعكس هذا الضبط وعيا بقيمة المصطلح بلاغيا. فقد لازم الأداء في التراث البلاغي المعاني التي تفيدها ألفاظ وتراكيب وعبارات معيّنة.

وعلى هدى من التصوّر التراثي احتفى المحدثون بالمصطلح وتوسّلوا به في ضبط مفهوم البلاغة، حيث عرّفوها بأنها «تأْديةُ المعنى الجليل واضحاً بعبارة صحيحةٍ فصيحة، لها في النفس أَثرٌ خلابٌ، مع ملاءَمة كلِّ كلام للموطن الذي يُقالُ فيه، والأشخاصِ الذين يُخاطَبون»[68]، وهكذا مضى المشتغلون بالبلاغة والبحث الأسلوبي في زماننا المعاصر في استخدام المصطلح لارتباطه الوثيق بمفهوم الأسلوب، إذ يعتبر أحمد الشايب أنه «منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية»[69]، كما أن مصطلح الأداء يشي بمعاني البراعة وإحكام الصياغة وجودة النظم واتساق الألفاظ والمعاني وسائر القيم التعبيرية، سيما أن النصّ الأدبي فضاء تتحوّل فيه الظواهر اللغوية إلى قيم جمالية في الأداء الإبداعي[70].

وفي هذا الصدد يستخدم "محمد عبد المطّلب" مثلا عن وعي قصدي مصطلح الأداء، بل ويجعل منه خيطا ينتظم مباحث دراسته (البلاغة والأسلوبية)، يقول في مستهلّ دراسته: «تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعدّدة في محاولة للوصول إلى مفهوم محدّد، يمكن

على أساسه أن تقوم دراسة موسّعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياتها المختلفة»[71].

فمصطلح الأداء لا يرتبط عند الباحث بمجرّد المعنى، وإنما بالقيم الفنية والجمالية التي يضطلع بها الأسلوب، لذلك يضيف إليه في كثير من السياقات صفة (الفني)[72]. ولما توقّف عند المجاز بين كيف أنه ارتبط في القديم بثلاث مفاهيم: أولاها تأويل الآيات القرآنية، وثانيها المدلول الذي ينصرف إلى ما هو قسيم للحقيقة، وثالثها الأسلوب وطريقة الأداء[73]. واستنتج أن الرافعي لدى تمييزه بين اللغة العامة واللغة الخاصة قد تأثر «بالبلاغيين القدامى في مقولتهم بوجود مستويين من الأداء، يتمثل أحدهما في اللغة النفعية أو المألوفة، ويتمثّل الآخر في اللغة الإبداعية أو الفنية»[74].

أما "رجاء عيد" فقد عرض لتحليل موقف "الجرجاني" من قضية الإعجاز والنظم القرآني، في ضوء ما اصطلح عليه بنسق الأداء اللغوي، كما أشار إلى مستوييه التصويري والنحوي[75]، ولاحظ أن "القرطاجني" قد سعى إلى تجديد منظور الأداء متجاوزا المستوى النحوي الذي غدا مستَهلَكا، بحيث رسّخ صبغة فنية للأداء تراعي بعدي الشكل والمضمون، حينما تحدّث عن المحاسن التأليفية والصيغ البلاغية المُستحسَنة، ومما يعكس وعي هذا الدارس بمصطلح الأداء أنه تخيّر لقضية بيانية حيوية لطالما اكتنفها جدل بلاغي شائك توصيف «بلاغة الأداء المجازي»[76].

وقد راح الدارسون في شتى تخصُّصات الأدب والنقد يصطنعون المصطلح لما آنسوا فيه من مرونة وتعبير عن ملامح الفنّ والجمال، فيشير أحد الباحثين مثلا في سياق حديثه عن تحوّلات مصادر الثقافة الأوربية خلال مطلع القرن التاسع عشر، وما استتبعها من تغيير جذري طال الذوق الأدبي والفني وطرائق الأداء والتعبير[77]. وعبّر باحث آخر

عن مضمون القصيدة بالأداء المعنوي، وعن حرية انتقاء البحر العروضي الملائم بالأداء الموسيقي،[78] وفي سياق تحليله لقصيدة المواكب لجبران عدّ القصيدة أداء فنيا لفظيا[79].

ويلازم مصطلح الأداء دراسة أدبية للباحث "صاحب خليل إبراهيم"، ويبدو أنه تأثر في استخدامه بالمفهوم الصوتي، سيما وأنه يتناول بحث الصورة السمعية في الشعر الجاهلي، إذ عقد فصلا موسوما بـ «منافذ الأداء السمعي في هيكل القصيدة»[80]، كما ردّد بشكل لافت للنظر في دراسته التطبيقية مصطلحات الأداء الشعري والأداء الفني والأداء الصوتي والأداء الإيقاعي والأداء النغمي[81]، مما ينبئ عن وعيه بالمصطلح.

ومما قاله في سياق تحليل الأداء السمعي في بيتي الأفوه الأودي 🕮 الآتيين اللذين يضمنهما موقفا حكميا يقضي بعدم الاكتراث بقول الحساد:

الخِلُّ راضٍ شاكر في عهده وعدّوه المقهور منه آنٍ

إن عابهُ الحُسّاد لا تعبأ بهم في هذه الدنيا فكم منْ هاذٍ

«وقد تعدّدت ألفاظ الأداء السمعي (شاكر، عابه، هاذ) وليس للحسود إلاّ لسانه المؤذي... لم يخرج البيتان على النصيحة في القول والسماع، وفي إطار الحكمة في جانب تقبل العذر نجد ألفاظ الأداء السمعي مثل العذر والملامة، ومن لا يتق الذم يذمم»[82]. فقد راح في هذا الموضع وغيره يقرن الأداء بحاسة السمع سعيا منه لتمحّض أحد تجلّيات الصورة وهو الصورة السمعية ومنافذها من خلال ألفاظ المعجم الشعري.

وراح باحث آخر يعوّل كثيرا على المصطلح للدلالة على القيمة التعبيرية في مستواها الإنجازي، لا سيّما حينما توقّف عند موقف إبراهيم السامرائي من الحداثة ولغة الشعر المعاصر في كتابيه: (البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر)، و(لغة الشعر بين جيلين)[83]، وتحدّث عن

أنموذج القصيدة الأدائية للشاعر علي الطائي، مبيّنا موقفه المتمرّد على القصيدة الحرّة الرافض لها[84]. وتقوم القصيدة الأدائية – حسب بيان له بشأنها – على ثلاثة مكوّنات هي: (الأداء، واللغة، والمعنى)، فالأداء حسب علي الطائي «كيفية تنفيذ وتجسيد مجموع التراكمات الفنية التي لها علاقة مباشرة بالتجربة المحدّدة وطول أو قصر فترة اختبارها، فهو في هذا السياق محصّلة فنية لتخصّص فني محدّد ذات قيمة إنجازية تختلف أهميتها باختلاف الإمكانات الفنية التي تقف خلفها...»[85].

وأخير نودّ أن نعرض لمقولة الاقتصاد الأدائي التي طرحها الباحث عبد العزيز الموافي، وتمثّل أحد المنطلقات النظرية للشعرية، وقد راجت في رحاب الدراسات اللسانية والأدبية المعاصرة، فهي اصطلاح يراد به تحديد طبيعة الاستخدام الكمّي للألفاظ ضمن لغة النص، يقول: «والاقتصاد لغة مرحلة بين الإسراف والتقتير، وعلى ذلك يكون تصورنا للاقتصاد الأدائي الشعري أنه الاستخدام الكمي الأمثل للعلامات في حده الأدنى، لتفجير مدلولات تفوق القدرة المعجمية لتلك العلامات»[86].

فالاقتصاد الأدائي هدفه الحيوي في مجال الشعرية، استبدال النموّ الكمّي للنسق اللغوي، بالنموّ الكيفي، ذلك أن الشعر يقتضي لغة قوامها التوهُّج والكثافة والإيجاز، لغة لا تفسّر بل تومئ، ولا تسمّي الموضوع بل تكتفي بإبداع جوّه. فالاقتصاد الأدائي يخلّص النص الشعري من الترهّل الذي يصيبه حين تعلق به بعض الزوائد اللغوية، التي تكون بمثابة طفيليات تنال من شعرية النص، ولا تبقي منها إلا أطيافا باهتة. وتتمثّل تلك الزوائد في: التداعي اللغوي، والاستطراد، والعلاقات السببية بين أجزاء النصّ[87].

وفي حقل الاشتغال ببلاغة الخطاب القرآني يبدو مصطلح الأداء أكثر استهواءً للدارسين، وفي مقدّمتهم سيد قطب، حيث غدا من أهم

المصطلحات التي حفل بها تفسيره القيّم، فيقول في أحد المواضع منه: «هذه الحقائق التي تمثل شطراً من الخطوط الأساسية في التصور الإسلامي، يجلوها القرآن الكريم هنا في نسق من الأداء عجيب، وفي عرض من الترتيب والتعبير بديع»[88]. ويقول في موضع آخر: «تتجلّى هذه الظاهرة ظاهرة عدم الاختلاف، أو ظاهرة التناسق، ابتداء في التعبير القرآني من ناحية الأداء وطرائقه الفنية...»[89]. ويقول في موضع ثالث: «والذين زاولوا فن التعبير، والذين لهم بصر بالأداء الفني، يدركون أكثر من غيرهم مدى ما في الأداء القرآني من إعجاز في هذا الجانب »[90].

وهناك مواضع أخرى كثيرة من الظلال تفوق حدّ الإحصاء، تردّد فيها مصطلح الأداء، لعلّ ما نستنتجه منها جميعها أن الرجل جدّ واع بأدبية مصطلح الأداء الذي يحيل إلى إمكانات فنية سامقة، فلم يستخدمه بشكل عفوي عابر، لا سيما إذا تعلّق استخدامه بتوصيف بلاغة الخطاب القرآني الذي تفرّد بجماليات تعبيرية بديعة إن على المستوى الصوتي أو الدلالي أو التركيبي.

وممن أغرتهم القيمة الفنية للمصطلح فدفعتهم إلى اصطناعه أيضا نجد "محمد قطب عبد العال" حينما قرّر أن القرآن الكريم «يجمع بين الهدف الديني والمطلب الفني من حيث الجمال في العرض، والتنسيق في الأداء، والتأثير في النفس، مما يستثير كوامن الوجدان»[91]. فتواشج البعد الفني والغاية الدينية مشروط بضوابط منها براعة الأداء التعبيري.

بيد أن انجذابه إلى اصطناع المصطلح لم يكن اعتباطيا، وإنما عن وعي بقيمته الأدبية، حيث جعله محورا انتظم خطّة دراسته حول جماليات التصوير في القرآن الكريم، فركّز على تحليل الأداء التعبيري وصلته بدلالة الألفاظ القرآنية[92]، كما ربط الأداء بمنحى التصوير في القرآن الكريم في جوانب متنوّعة منه نحو مشاهد الكون والطبيعة ومشاهد القيامة

وإيقاع الفواصل ومشاهد الجنة والحقائق والأحكام، مما أتاح لهذا المصطلح أن يتردّد على مدار شتى الفصول[93]. وأشار أخيرا إلى أن طريقة تصوير المعاني تخضع لطريقة الأداء التعبيري، حيث أن الاختلاف في نمط الأداء يترتّب عنه بالضرورة اختلاف المردود في تصوير المعنى على المستوى النفسي والذهني. فهناك رباط وثيق بين الأمرين[94].

فالأداء بعد هذا كلّه مصطلح يشير حسب استخدامه ضمن البحث البلاغي والأسلوبي إلى مفهوم إحكام الصياغة واستيفاء مقتضيات الغاية الفنية، وجملة القيم التعبيرية المتحقّقة إنجازيا وعمليا في الخطاب الأدبي ومدى انسجامها مع القيم الشعورية للمبدع والمتلقي على السواء، ويتميّز الأداء بكونه إنجازا فرديا متمكّنا.

وبعد تقصّي أبرز مجالات استخدام مصطلح الأداء، ننتهي إلى أن شتى الأنساق المعرفية لا تلغي إمكانية التلاقح والتكامل فيما بينها، بل أن ثمة تقاطعات مفصلية ذات فاعلية متبادلة من شأنها أن تحدث ما بين شتى تخصُّصات الحقول المعرفية، ولم تكن الدراسات الأدبية واللغوية العربية بمنأى عن هذه الظاهرة، ولا بدعا من ذلك الترافد الذي تتواشج فيه المنطلقات النظرية والمرجعيات الثقافية والآليات الإجرائية لأبرز العلوم؛ ذلك أن العديد من اشتغالات اللغة والأدب – قديما وحديثا ومعاصرا - لم يُقدَّر لها أن تنشأ أو تنمو في حضن منعزل مستقلّ، بل راحت تمتح من اشتغالات أُخَر مصاقبة لها أحيانا، وبعيدة الصلة عنها أحيانا ثانية، في سعي قصدي أو عفوي للتماشي مع سنن التكامل الحضاري.

الهوامـــش:

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (أدا)، ج1/ ص 101.

2 – الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (أدي)، ج1 / ص 23.

3 – الجوهري، الصحاح، مادة (أدا)، ج6 / ص 2265، 2266.

4– لسان العرب، مادة (أدا)، ج1 ص101.

2 – سنن الترمذي، كتاب فضائل الجهاد، باب ما جاء فـــي المجاهـــد والمنـــاكح والمكاتب وعون الله، رقم الحديث: 1579.

6 – سنن النسائي، كتاب البيوع، باب الاستقراض، رقم الحديث: 4604.

7 – مسند الإمام أحمد، رقم الحديث: 8378.

8 – البحتري، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط.3، (د.ت)، ج1 ص 726.

9 – ابن الرومي، الديوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيـــروت، ط.3، 2002، ج1 ص 481.

10 – الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تح. راجي الأسمر، دار الكتـــاب العربي، بيروت، ط.2، 1994، ج 2 ص448.

11 – خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيـــروت، (د.ت.ط)، ج1، ص 51.

12 – العسكري، الفروق اللغوية، تح. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2002.

13 – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979 ص 12.

14 – أبو بكر حسيني، أداءات القراء، دراسة في مستويات التحليل اللغوي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007 ص 118.

15 – الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، تح. بديع الســـيد اللحـــام، دار قتيبة، ط.1، 1998 ج1 ص 405.

16 – ابن الجزري، منجد المقرئين ومرشد الطالبين، تح. علي بن محمد العمران، (د.ت) ص 49، وينظر أيضا: عدنان زرزور، فصول في علـــوم القـــرآن، المكتـــب الإسلامي، ط.1، 1998 ص 92. ويُقارن بـــ: أحمد محمود عبد الســـميع الحفيـــان، أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، بيـــروت، ط.1، 2001 ص 26.

17 – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح. سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، الرياض، ط.2، 1999، ج6 ص 575 ، وينظر أيضا ج8 ص 252.

18 – الصفدي، ينظر مثلا: أعيان العصر وأعوان النصر، ج3 ص 328، و ج5، ص 40 و 254، وقد استخدم المصطلح في كل من الوافي بالوفيات، ونكت الهميان في نكت العميان.

19 – صلاح الدين الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، ج1 ص526

20 – الإمام عبد الكريم الرافعي، التدوين في أخبار قزوين، تح. عزيز الله العطاردي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1407 هـ / 1987، ج2 س، ص247.

21 – إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 46 وما بعدها.

22 – المرجع نفسه، ص 59.

23 – لقد وسم د. عبد الغفور محمود مصطفى "جامعة الأزهر" دراسة له بـ ـ (المدخل إلى فنّ الأداء). وكذلك فعل أحمد محمود عبد السميع الحفيان في كتابه: أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات.

24 – أحمد محمود عبد السميع الحفيان، أشهر المصطلحات في فن الأداء وعلم القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2001 ص15، 16.

25 – المرجع نفسه، ص 27.

26 – إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 80.

27 – أبو بكر حسيني، أداءات القراء، دراسة في مستويات التحليل اللغوي، ص 117.

28 – المرجع نفسه، ص 117.

29 – المرجع نفسه، من ص 119 إلى ص 127.

30 – وهبة الزحيلي، الفقه الإسلامي وأدلته، دار الفكر، دمشق، ط.4، 1997، ج1، ص 49 وص 53. واللافت للنظر أن هذا العالم كثيرا ما لجأ إلى استخدام مصطلح الأداء بوعي فقهي عميق في جميع الأجزاء العشر من كتابه هذا.

31 – سعدي أبو حبيب، القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، دار الفكر، دمشق، ط.2، 1988، س 305.

32 – صحيح البخاري، كتاب الإيمان، وكتاب فرض الخمس.

33 – عبد الرحمن الحريري، الفقه على المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، 1996، ج1 ص 237، 238.

34 – الفقه الإسلامي وأدلته، ج1 ص 145، وج3 ص 154.

35 – المرجع نفسه، ج1 ص 153 وص 180، والفقه الإسلامي على المذاهب الأربعة، ج1 ص 867.

36 – المرجع نفسه، ج1 ص 144.

37 – الفقه الإسلامي وأدلته، ج3 ص 141 وص 150، ج7 ص 317، 318.

38 – صحيح ابن حبان، كتاب البيوع، باب الديون. وسنن ابن ماجة، ج7، كتاب الصدقات، باب أداء الدين عن الميّت، والفقه على المذاهب الأربعة، ج1 ص 100.

39 – سيد سابق، فقه السنة، ج2، 514، الفقه الإسلامي وأدلته، ج7 ص 622، 623.

40 – الأصفهاني، الأغاني، تح. سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط.2، ج 5 ، ص204.

41 – المصدر نفسه، ج 6 ص 254.

42 – نفسه، ج 12 ص 328.

43 – نفسه، ج 15 ص 344.

44 – أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، 1997، ص402.

📖 – والعمليات الثلاث الأخرى هي: عملية تيار الهواء، وعملية التصويت، والعملية الأنفية الفموية.

45 – أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، 1997، ص 113.

46 – فخري محمد صالح، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، مطابع الوفاء، المنصورة، 1986 ص39.

47 – رينيه ويلك وأوسطن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1981 ص 165.

48 – المرجع نفسه، ص 165.

49 – ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1986 ص 7.

50 – شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، مؤسسة أبحاث، بيروت، ط.1، 2004 ص 44.

51 – ابن خلدون، المقدمة، تح. خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط.1، 2003، ص 574.

52 – ميشال زكريا، المر جع السابق، ص 7.

53 – ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة) ص 8.

54 – شفيقة العلوي، المرجع السابق، ص 45.

55 – محمود أحمد السيد، في الأداء اللغوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005 ص 79.

56 – المرجع نفسه، ص 81، وينظر أيضا: فخري محمد صالح، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، مطابع الوفاء، المنصورة، 1986.

57 – محمود أحمد السيد، مرجع سابق، ص 88.

58 – المرجع نفسه، ص 81.

59 – فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 36، 37.

60 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط.2004، ج1 ص216.

61 – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1991. ص 224.

62 – السكاكي، مفتاح العلوم، تح. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000 ص 526.

63 – الخطيب القزويني، الإيضاح، ص 15، 16.

64 – العاملي، الكشكول، تح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1 1418هـ / 1998، ج4 ص 308.

65 – الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط.4، 1992،ج1 ص246.

66 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994 ص 12 و 14 و 15.

67 – الجرجاني، التعريفات، ص46، وص 59، ويقارن بالإيضاح للقزويني، ص 170.

68 – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تح. محمد التونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، ط.2، 2004 ص 42.

69 – أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.5 (د.ت) ص 52 و ص 55.

70 – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1994 ص 4.

71 – المرجع نفسه، ص 9.

72 – المرجع نفسه، ص 21 ،ص 127 ،ص 194 ،ص 311...

73 – المرجع نفسه، ص 67.

74 – المرجع نفسه، ص 93.

75 – رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط.2، ص 173 - 174.

76 – المرجع نفسه، ص 192.

77 – عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ص 43، وينضر مثلا: ص 99، وص 146، وص 199.

78 – عناد غزوان، أصداء دراسات نقدية وأدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص 27.

79 – المرجع نفسه، ص 30.

80 – صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص27.

81 – المرجع نفسه، صفحات 9 و 21 و 32 و 57 و 150.

📖 – الأفوه الأودي هو صلاءة بن عمرو بن مالك، حكيم وشاعر يماني جاهلي، كان سيد قومه في حروبهم.

82 – المرجع نفسه، ص 63. والبيتان من ديوان الأفوه الأودي، نح. محمد التونجي، دار صادر، بيروت، 1998 ص69.

83 – عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 ص 64، 70، 75، 169.

84 – المرجع نفسه، ص 212 وما بعدها.

85 - ينظر: المرجع نفسه، ص 219. وقد نشر بيان القصيدة الأدائية لعلي الطائي في مجلة الآداب، بيروت بالعدد 8/7، 1995.

86 – عبد العزيز الموافي، الخطاب الشعري ومفهوم الاقتصاد الأدائي في اللغة، منتديات تخاطب، www.ta5atub.com.

87 – الصفحة الرقمية نفسها.

88 – سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط.32، 1423 هـ/ 2003، مج 1 ص 326.

89 – المصدر نفسه، مج 2 ص 721.

90 – المصدر نفسه، مج 3 ص 1785.

91 – محمد قطب عبد العال، من جماليات التصوير في القرآن الكـــريم، الهيئـــة المصرية للكتاب، القاهرة، ط.2، 2006 ص7.

92 – المرجع نفسه، ص 11 وما بعدها.

93 – نفسه، ينظر الصفحات الآتية:41 و 141 و 167 و 232 و 263 و 283.

94 – نفسه، ص 57.