مجلة الجامعة الإسلامية

للغة العربية وآدابها

مجلة علمية دورية محكمة

العدد : ٥ | الجزء : ١ | مايو - أغسطس ٢٠٢٢ م

١٣٨١
١٩٦١

بسم الله الرحمن الرحيم

معلومات الإيداع

في مكتبة الملك فهد الوطنية

النسخة الورقية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٣ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٧٦

النسخة الإلكترونية:

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٤ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ١٦٥٨-٩٠٨٤

الموقع الإلكتروني للمجلة

http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

ترسل البحوث باسم رئيس تحرير المجلة إلى البريد الإلكتروني:

asj4iu@iu. edu. sa

البحوث المنشورة في المجلّة تعبّر عن آراء الباحثين

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

جميع حقوق الطّبع محفوظة للجامعة الإسلامية

هيئة التحرير

د. عبدالرحمن بن دخيل ربّه المطرّفي
(رئيس التحرير)
أستاذ الأدب والنقد المشارك بالجامعة الإسلامية

د. إبراهيم بن صالح العوفي
(مدير التحرير)
أستاذ النّحو والصّرف المشارك بالجامعة الإسلامية

أ.د. عبدالعزيز بن سالم الصاعدي
أستاذ النّحو والصّرف بالجامعة الإسلامية

د. إبراهيم بن محمّد علي العوفي
أستاذ اللغويّات المشارك بمعهد تعليم اللغة العربيّة بالجامعة الإسلاميّة

د. مبارك بن شتيوي الحبيشي
أستاذ البلاغة المشارك بالجامعة الإسلامية

أ.د. محمّد بن صالح الشّنطي
أستاذ الأدب والنّقد بجامعة جدارا–الأردن

أ.د. علاء محمد رأفت السيّد
أستاذ النّحو والصّرف والعروض–جامعة القاهرة

أ.د. عبدالله بن عويقل السّلمي
أستاذ النّحو والصّرف–جامعة الملك عبدالعزيز بجدّة

***

قسم النشر: د. **عمر بن حسن العبدلي**

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمّد بن يعقوب التركستاني
أستاذ أصول اللغة بالجامعة الإسلاميّة

أ.د. محمّد محمّد أبو موسى
أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر

أ.د. تركي بن سهو العتيبي
أستاذ النّحو والصرف بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة

أ.د. عبدالرزّاق بن فرّاج الصاعدي
أستاذ اللغويات بالجامعة الإسلامية

أ.د. سالم بن سليمان الخمّاش
أستاذ اللغويات في جامعة الملك عبدالعزيز

أ.د. محمّد بن مريسي الحارثي
أستاذ الأدب والنقد في جامعة أمّ القرى

أ.د. ناصر بن سعد الرشيد
أستاذ الأدب والنّقد بجامعة الملك سعود

أ.د. صالح بن الهادي رمضان
أستاذ الأدب والنقد . تونس

أ.د. فايز فلاح القيسي
أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة الإمارات العربية المتّحدة

أ.د. عمر الصدّيق عبدالله
أستاذ التربية وتعليم اللغات بجامعة أفريقيا العالمية–الخرطوم

د. سليمان بن محمّد العيدي
وكيل وزارة الإعلام سابقاً

قواعد النشر في المجلة(*)

- أن يكون البحث جديداً؛ لم يسبق نشره.
- أن يتّسم بالأصالة والجدّة والابتكار والإضافة للمعرفة.
- أن لا يكون مستلاً من بحوثٍ سبق نشرها للباحث.
- أن تراعى فيه قواعد البحث العلميّ الأصيل، ومنهجيّته.
- أن يشتمل البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية وباللغة الإنجليزية.
- مستخلص للبحث لا يتجاوز (٢٥٠) كلمة؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
- كلمات مفتاحيّة لا تتجاوز (٦) كلمات؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
- مقدّمة.
- صلب البحث.
- خاتمة تتضمّن النّتائج والتّوصيات.
- ثبت المصادر والمراجع باللغة العربية.
- رومنة المصادر العربية بالحروف اللاتينية في قائمة مستقلة.

- في حال (نشر البحث ورقياً) يمنح الباحث نسخة مجانية واحدة من عدد المجلة الذي نُشر بحثُه فيه، و (١٠) مستلات من بحثه.
- في حال اعتماد نشر البحث تؤول حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقيّاً أو إلكترونيّاً، ويحقّ لها إدراجه في قواعد البيانات المحلّيّة والعالمية – بمقابل أو بدون مقابل – وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
- لا يحقّ للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنّشر في المجلّة – في أي وعاء من أوعية النّشر – إلاّ بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
- نمط التوثيق المعتمد في المجلة هو نمط (شيكاغو).

(*) يرجع في تفصيل هذه القواعد العامة إلى الموقع الإلكتروني للمجلة: http: //journals. iu. edu. sa/ALS/index. html

محتويات العدد

م	البحث	الصفحة
١)	**قراءة في تحقيق شرح شواهد المغني للسيوطي على نسخ خطية** د. صالح بن مرشود بن مبارك الصاعدي	٩
٢)	**قولة: (ما أغفله عنك شيئاً) في كتاب سيبويه نظر في روايتها، ومحاولة لتأويلها** د. فهيد بن رباح بن فهيد الرَّباح	٧٣
٣)	**من مظاهر البنية العميقة في كتاب سيبويه، تمثيل لا يُتكلم به: أنموذجا** د. عبد المؤمن محمود أحمد	١٤١
٤)	**تَشْظِيَةُ اللُّغَة (بحثٌ في الفكرِ اللُّغويّ ونقدِ الْمَنهج)** أ.د. عبد العزيز بن سالم الصَّاعديّ	١٨٩
٥)	**صيغ جموع التكسير في العربية بين تكامل النظام والثراء الدلالي -دراسة صرفية دلالية على آيات القرآن الكريم** د. سعيد بن محمد بن عيضة العمري	٢٦٣
٦)	**الزمان والمكان وتماسك النص في سورة يُوسُف** د. حنفي أحمد بدوي علي	٣٠١
٧)	**فاعليَّة الإشاريَّات المكانيَّة في التشبيهات النَّبويَّة** د. سارة عبد الملك الشريف	٣٤١
٨)	**الشاعر منشِدا دراسة تنظيرية تطبيقية، نحو تلقي النص بصوتِ شاعرِه** أ.د. ماهر بن مهل الرحيلي	٣٨٧

م	البحث	الصفحة
٩)	**حُسْنُ الصِّياغةِ في فَنِّ البلاغة، تأليفُ الإمام العالم أبي محمد إبراهيم بن الشيخ الإمام سراج الدين أبي حفص عمر بن إبراهيم الجَعبري -دراسةً وتحقيقًا** د. بدر بن طاهر الطرقي العنزي	٤٢٣
١٠)	**تحليل الخطاب القضائي بلاغيا -دراسة وصفية تطبيقية** د. سعيد بن يحي العواجي	٤٩١
١١)	**تشكيل المقدمة بين الآمدي والقاضي الجرجاني دراسة مقارنة** د. محمد بن أحمد بن محمد العريني	٥٤٥
١٢)	**مصطلح "الإحالة" في كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)** د. عبدالعزيز بن عبدالله الخراشيّ	٥٧٧
١٣)	**فاعلية برنامج قائم على توظيف الأمثال العربية في تنمية مهارات الفهم القرائي لدى متعلمي اللغة العربية الناطقين بلغات أخرى** د. عبد الرحمن ضيف الله حمدان الهرساني	٦١٣
١٤)	**تصور مقترح لمعايير تقويم التخطيط اللغوي لاكتساب اللغة العربية في معهد تعليم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة** د. محمد بن سلمان بن مصلح الحربي	٦٨٧
١٥)	**توظيف السياق اللغوي في نصوص تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها -مقاربة نصِّية تحليلية** د. بدر بن علي العبد القادر	٧٣٥

الشاعر منشِدا

دراسة تنظيرية تطبيقية، نحو تلقي النص بصوتِ شاعرِه

When a poet recites his poetry

A theoretical and applied study, on receiving poetry via a poet's voice

أ.د. ماهر بن مهل الرحيلي

أستاذ في قسم الأدب والبلاغة بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية

البريد الإلكتروني: dr.maher.alrehaily@gmail.com

المستخلص

يتناول هذا البحث بيان أهمية إنشاد الشاعر نفسه لقصيدته، ومدى تأثير ذلك على فهم النص الشعري وتحليله، والبحث في ذلك كله يحاول رصد الملحوظات والانطباعات التي تشير إلى حرص متلقي الشعر على سماع النصوص من أفواه شعرائها أنفسهم، وقد أشار إلى بعضها في بعض مرويات النقد القديم.

ولما كانت الفكرة غير مطروقة على هذا النحو في النقد الحديث ومجرد إشارات عابرة في النقد القديم، حرص البحث على بيان الأسس النظرية لهذا التلقي مضمنا بعض النماذج من باب الاستشهاد، وأتبعه بنماذج تطبيقية للشاعر السعودي يحيى رياني، لحرصه على إنشاد قصائده بنفسه.

وقد وازن البحث بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي في بعض المواطن من باب تبيين بعض السمات الفنية المتعلقة بموضوع البحث.

الكلمات المفتاحية: تلقي الشعر، إنشاد الشعر، يحيى رياني، الشعر الشعبي، الشعر الفصيح.

Abstract:

This research shows the importance of the poet himself singing his poem, and the extent of its impact on understanding and analyzing the poetic text.

Since the idea was not discussed in this way in modern criticism and only passing references in ancient criticism, the research was keen to explain the theoretical foundations of this reception, including some models, and followed it with practical examples of the Saudi poet Yahya Rayyāni, for his keenness to sing his poems himself.

The research has balanced between eloquent poetry and folk poetry in some sides in order to clarify some of the technical features related to the subject of the research.

Keywords: receiving poetry, reciting poetry, Yahya Rayyāni, folk poetry, eloquent poetry.

"والشعر الفاخر حسن،... فإن كان من قول المنشد وقريضه، ومن نحته وتحبيره، فقد بلغ الغاية، وأقام النهاية"

أبو عثمان الجاحظ[1]

(١) رسائل الجاحظ: تحقيق عبدالسلام هارون، ٣/ ١٢٥-١٢٦، دار الجيل-بيروت، ط١، ١٤١١هـ.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين.

وبعد: كنت قد أنجزت عددا من الدراسات حول النص الأدبي قارب خمس عشرة دراسة، استعنت فيها بمناهج نقدية مختلفة فرضتها طبيعة التجربة الأدبية والنص والموضوع، وشعرت بعدها أنني بحاجة إلى البحث في مجال جديد، يضيف إلى تجربتي البحثية والمكتبة الأدبية.

مر وقت ليس بالقصير في تأمل الموضوعات ذات العلاقة بالأدب والنقد، توقفت عند بعضها كثيرا، وجاوزت البعض الآخر سريعا، محتكما في ذلك كله إلى الجدة والطرافة.

استمر هذا الهاجس ملحّا، حتى مررت بتغريدة للشاعر السعودي يحيى رياني، كان يلقي أبياتا له بأسلوب جاذب جدا، أعدت الاستماع إليه أكثر من مرة، وفي كل مرة كانت الأسئلة تتواثب، وأسترجع من الذاكرة تجارب شعرية قد تكون مشابهة في طبيعتها التواصلية مع المتلقي.

وتساءلت: هل اهتممنا في منجزنا النقدي بإنشاد الشاعر شعره، وإذا اهتممنا فعلا، فهل نُظر إلى عملية الإنشاد بوصفها جزءا متصلا بالنص أدبيا، أو منفصلا عنه لا علاقة لها إلا بالأداء المسرحي وجمالياته؟

وبعد تأمل عميق، واسترجاع لما كتب في هذا الشأن، أجد أن دراسة القصيدة الشعرية المنشَدة بصوت شاعرها لم تحظ بالعناية النقدية الكافية، والدراسة التي أعنيها أن تكون دراسةً تعتمد على معايير نقدية تأخذ الإنشاد بعين الاعتبار، بوصفه عملا موازيا يكشف لنا جوانب من النص ويتيح لنا التعمق فيه أكثر.

ولأن القصيدة بصوت شاعرها تعد أدبا شفاهيا، فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أسبقية بعض الأطروحات العلمية والاهتمامات المجتمعية حول الأدب الشفاهي، فأقول إن المنهج مختلف تماما، وما ترمي إليه هاته الدراسات والاهتمامات بعيد عن مرمى البحث هنا، فهناك من تنطلق دراسته من كون الشفاهية الوسيلة الأولى للغات، وأن اللغة الشفاهية ذات خصائص وسمات تختلف عن الكتابية، وينطلق من هذه

النظرية إلى بناء مفاهيم متفرعة عديدة وذلك كما يتجلى في كتاب "الشفاهية والكتابية"[(١)]، وإذا التفتنا إلى دراسة أخرى للأستاذ علي الجندي "الشعراء وإنشاد الشعر"[(٢)] نجدها اشتملت على مقدمات مفيدة وإشارات مثرية في فصوله الأولى، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بتاريخ الإنشاد والمجيدين من الشعراء وأثر الإنشاد على المتلقين، إضافة إلى طبيعة العلاقة بين الشعر العربي والإنشاد، وقد اتجه الكتاب بعد ذلك –وهو الجزء الأكبر– نحو معايير جمالية حول جودة الإنشاد، كعذوبة الصوت ومظهر الشاعر المنشد واختيار البحور والقوافي المناسبة والتصريع وغير ذلك، وهي مباحث مهمة ومفيدة لا شك، ولكنها تختلف عن وجهة هذا البحث الذي يعنى بجوانب الإنشاد التي تعين على تحليل النص وفهمه أكثر، لا جماليات الإلقاء.

وهناك كتاب نقدي اشتمل على مبحثين مهمين، وهو بعنوان "في اللسانيات والنقد، أوراق بينية" للدكتور سعد مصلوح، وكان أول المبحثين بعنوان: جماليات القصيدة الصوفية بين الإنشاء والإنشاد، تأملات في لامية ابن الفارض"[(٣)]، وقد أفدت من مقدمات المبحث، ومنهجية التفكير في تلقي الإنشاد، إلا أن الدراسة ذات منحى آخر، ألصق بجماليات الأداء المسرحي، وتنطلق من كون الموسيقا وآلاتها جزءا لصيقا بالإنشاد ، وأن المنشد كائن آخر مختلف عن المنشئ صاحب النص، وهو خلاف متكأ هذه الدراسة التي تقوم على تلقي النص منشدا بصوت شاعره دون اعتبار للموسيقا المصاحبة إن وجدت. أما المبحث الثاني فهو بعنوان "الصوتيات وجماليات القصيدة"من تأليف: أ. و. دي جروت، وترجمة د. سعد مصلوح[(٤)]، وهو على رغم اختلاف المنهج عن هذا البحث إلا أنه يؤيد فكرة اعتبار العناصر المساندة

(١) **الشفاهية والكتابية**: تأليف والتر ج أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة–الكتارب رقم ١٨٢، فبراير ١٩٩٤م.

(٢) **الشعراء وإنشاد الشعر**: علي الجندي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧م.

(٣) انظر: **في اللسانيات والنقد، أوراق بينية**: د. سعد عبدالعزيز مصلوح، ١٢٣–١٥٤، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠١٧.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ٣٣٧–٣٧٥.

للنص الشعري المنشَد جزءا من القصيدة فنيا، كالفراغات الكتابية والمؤثرات الصوتية على سبيل المثال، بحيث ينظر إلى هذه العناصر كلها عملا واحدا.

ومما لا شك فيه أن ثمة دراسات عنيت بالصوت عنصرا من عناصر الأسلوب، من حيث الحروف وأنواعها والمدود إضافة إلى كل ما يعرف بالإيقاع الداخلي ومدى مواءمة كل ذلك للمقام والمعنى، وهو طرح قديم متجدد، ومهم في التلقي الأدبي، ولكنه يظل دارسا للصوت الكامن في النص المكتوب لا الصوت الإنشادي الذي يصافح أسماعنا ويأخذنا إلى مستويات أخرى أعمق ربما.

إذن فكل الجهود السالفة مهمة، وأفاد منها البحث، إلا أنها تفترق عنه على وجه من الوجوه، ولكون هذا الموضوع جديدا في رؤيته، فمن المنطقي أن يكون منهجه كذلك، وسأبين كنهه وخطواته في المهاد النظري وفي الإجراء أيضا، وهو منهج يقف مساندا غيره من المناهج النقدية المتعارف عليها سواء السياقية أم النصية وينفتح عليها ولا يتعارض معها.

بقي أن أؤكد أن الشعر الفصيح هو ميدان الدراسة، ولكنني قد أوازن بينه وبين الشعر الشعبي في مواطن مفيدة للبحث. وسأتخذ من تجربة الشاعر السعودي يحي ريباني نموذجا تطبيقيا للدراسة، مع الاستعانة بنماذج أخرى داعمة في المقدمات التنظيرية، إلا أن يحي هو النموذج الأساس للدراسة، لوضوح سمات الإلقاء التفاعلي عنده في التلقي، ولتعدد النماذج أيضا، ولكون نصوصه مكتوبة لا تتضمن من السمات الفنية والمعنوية كما هي منشدَة، مما يبين أثر الإنشاد في تلقي النص الشعري.

والمأمول بعد ذلك كله أن تلقى هذه الدراسة عناية المختصين، بالنقاش والإضافة، وأن تلفت عناية الشعراء إلى أهمية الإنشاد.

ماهر بن مهل الرحيلي–المدينة المنورة

ديسمبر/ ٢٠٢١

المحور الأول: تحولات القصيدة ومواكبة التلقي

بدأت القصيدة الجاهلية خطابا شفاهيا بعيدا عن الكتابة غالبا، لأسباب معروفة تاريخيا أهمها: أن العرب أمة تعتمد على الذاكرة والرواية ولا تلجأ إلى الكتابة إلا في أمور تتعلق بالعهود والصلح والتوثيق ونحو ذلك(١)، وتلقت –تبعا لذلك–الذائقةُ النقدية الشعرَ مرويا في ذاك الحين، فكان الاستحسان والاستهجان مبنيا على السماع لا القراءة.

استمرت القصيدة مروية بصوت شاعرها، ورواة آخرين كثر سواء من القبيلة نفسها أم من خارجها على اختلاف في طبقاتهم (٢)، وهنا انفصلت القصيدة عن شاعرها جزئيا، فبعد أن كانت تسمع من شاعرها في الأسواق والمجالس أصبحت تروى على ألسنة الرواة أيضا، مما أبعدها عن الذات المبدعة.

وفي مرحلة لاحقة، وبعد أن ازدهر تدوين الشعر بعد منتصف القرن الثاني الهجري، أصبح الشعر نصا مكتوبا يقرأ إضافة إلى أنه مسموع، فبعد أن كان يسمع من صاحبه أصبح يسمع من الرواة، والآن صار يدون أيضا ثم يقرأ في تطور جديد، وقد يدون اعتمادا على أكثر من رواية، فتختلف الصيغ باختلاف الروايات، وحينئذ يزداد بعد القصيدة عن ذاتها المبدعة أكثر فأكثر.

ورغم هذا التطور الجديد، إلا أن مجالس الخلفاء ما زالت ترحب بالشعراء، وصدر فيها كثير من الأحكام النقدية على قصائد أنشدها شعراؤها، سلبا وإيجابا، وهنا لا تغيب عنا أسماء خلفاء امتلكوا ذائقة شعرية عالية منهم –مثلاً– عبد الملك بن مروان وهارون الرشيد والمأمون وسيف الدولة الحمداني وغيرهم، وشعراء كبار

(١) انظر: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: د. ناصر الدين الأسد، ٥٩–٧٦، ١٨٧–٢٢١، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦، والعصر الجاهلي: د. شوقي ضيف، ١٣٨–١٦٣، دار المعارف بمصر، ط٨.

(٢) انظر تفصيل الحديث في طبقات الرواة: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: د. ناصر الدين الأسد،٢٢٢–٢٥٤.

أيضا، كجرير والفرزدق والأخطل وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم.

ولايفوتنا في هذا السياق قصة استنشاد المأمون قصيدة دعبل الخزاعي التائية في آل البيت من الشاعر نفسه، وقد استعفاه دعبل من إنشادها خوفا على نفسه، ولكن المأمون أصر عليه ووهبه الأمان، وصرح أنه يعرفها ورواها، فلما سمعها منه بكى حتى اخضلت لحيته وجرت دموعه على نحره[1]، فالحرص على استنشاد القصيدة من شاعرها مباشرة ثم التأثر بها رغم معرفته لها، كل ذلك دليل على عظم أثر الإنشاد من الشاعر نفسه.

وإذا نظرنا إلى هذه المجالس على أنها وجه من وجوه المنتديات الشعرية، فلنا أن نقول إن ظاهرة إنشاد الشعر في منتدياته استمرت حتى العصر الحديث في الشام ومصر، فعلى سبيل المثال، جل شعر شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران تقريبا، سمع في المحافل أولا ثم قرئ في الصحف ثانيا[2]، وقد كان لإنشاد الشعر ميزة عظيمة عند الناس، يتزاحمون عليه مع علمهم أن القصيدة ستنشر فيما بعد، كما ذكر علي الجندي[3].

والذاكرة التاريخية تحفظ لنا أيضا أن الملك عبدالعزيز وأبناءه –رحمهم الله –من بعده كانوا يستمعون لحوليات الحج التي تلقى من شعراء المملكة الكبار، وفي مقدمتهم الغزاوي صاحب الحوليات الكثيرة[4]، وفي مفتتح مؤتمر الأدباء السعوديين الأول بمكة عام ١٣٩٤هـ، يصف علي العمير مشهد تقدم أحمد الغزاوي إلى المنبر وإنشاده قصيدة شعرية فيقول: "فما هو إلا أن انتصب أمام (المايكرفون) وبدأ يلقي قصيدته حتى اضطربت الصالة، ودوى التصفيق، وابتهجت النفوس، وانشرحت

(١) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هوامشه: عبد علي مهنا، ٢٠/ ١٩٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ.

(٢) انظر: الشعراء وإنشاد الشعر: ٢٩.

(٣) انظر: المرجع نفسه:٢٨.

(٤) انظر: التجربة الشعرية بين أحمد شوقي وأحمد الغزاوي: ماهر الرحيلي،١٧٤، مكتبة كنوز المعرفة–جدة، ط١، ١٤٢٨هـ.

الخواطر، وافترت الابتسامات...لقد تفوق شيخنا الغزاوي على نفسه، على شيخوخته سواء بطريقة إلقاء القصيدة أو بالقصيدة نفسها."[1]

السؤال هنا، ألم يكن لسماع القصيدة من أفواه شعرائها مباشرة دور في كل هذا؟ وفي سياق آخر، ما الذي يجعل القصيدة الشعبية مثلا أقرب للناس من القصيدة الفصحى في يومنا الحالي؟ بالتأكيد السبب ليس اللغة وحدها، لأن كيفية وصولها للسمع كفيل بتغير نتيجة تلقيها.

ولعلي لا أبعد في القول إذا قلت إن الشاعر إحساسا بحاجته إلى نقل قصيدته بصوته–ضمن عوامل أخرى بالطبع– ابتدع شعر التفعيلة، لأنه شعر يكتب كما ينبغي أن يسمع، وشاعره يسطره في تفاعيل تختلف في طولها وعدد تفاعيلها بحسب الدفقة الشعورية التي يشعر بها وتنقذف على لسانه، ففي سطر تفعيلتان وفي آخر خمس تفعيلات وهكذا.

وفي تطور آخر لهذا الأمر أجد القصيدة العربية التناظرية أصبحت تكتب أيضا كما ينبغي أن تسمع، فلم يعد للشطرين قالب واحد لا يمكن تجاوزه، بل أصبحنا نجد البيت الواحد يكتب ربما في ستة أسطر أو سبعة، حتى إنه ليختلط الأمر أحيانا هل هي قصيدة تفعيلة أم تناظرية! هذا كله إلى جانب استعمال النقاط وعلامات الترقيم، والحروف المقطعة، التي تنظم قراءة النص.

وفي نظرة تأملية أفقية، يمكن أن نربط بين تلقي النص الشعري بصوت شاعره وبين السُلطات الثلاث التي أوجدتها مناهج النقد المتعددة، وهي سلطة المؤلف وسلطة النص وأخيرا سلطة القارئ. فتلقي القصيدة بصوت شاعرها يعزز من سلطته (المؤلف) إلى جانب سلطة النص وسلطة القارئ، لأنه يمعن أكثر في حالةٍ مصاحبةٍ للنص (الإنشاد) خاصةٍ بقائله المؤلف، وتلقيها بصوت غيره أو مكتوبة يبقي على سلطتي النص والقارئ ولا يتعارض معهما. هذا يعني أن القصيدة الملقاة بصوت شاعرها لا تلغي سلطة على حساب أخرى، وتجمع بينها جميعا دون استثناء، وهي نقطة مميزة إلى

(١) على الماشي: علي محمد العمير، ٩، دار العمير للثقافة والنشر، ط١، ١٤٠٢.

جانب نقاط أخرى يمكن بيانها لاحقا.

إننا في عصر الرقمية أصبحنا ندعو إلى التوجه إلى دراسة القصيدة الرقمية التي تشتمل على نص وصوت وصورة وربما فيديو، وهو أمر مواكب بلا شك، ولكن أظن أننا قفزنا متجاوزين القصيدة المنشَدة بصوت شاعرها، وهي قفزة ليس لها ما يبررها بحال، فالتطور المنطقي هو أن نكون قد درسنا القصيدة المدونة ثم المنشدة ثم الرقمية.

الأمر الأخير الذي ينبغي أن أشير إليه، أن الإنشاد في هذه الدراسة لا يعني بالضرورة وقوف الشاعر في المحافل المنبرية ومواجهة الجماهير، ذلك أن التسجيل الصوتي أو استعمال وسائل التواصل الاجتماعي وبث الإنشاد على الفيديو أو إنشاده لنص شعري في مقابلة تلفزيونية ما، كل ذلك يطابق رؤية البحث أيضا ويؤدي الغرض على أكمله.

المحور الثاني: لماذا القصيدة المُنشَدة؟

العناية بدراسة القصيدة المنشدة بصوت شاعرها، يجعل الشعراء يبذلون المزيد من العناية والتدرب على هذه الممارسة، والتعرف عليها عن كثب، إذ إنها نوع من الاتصال، له معاييره ووسائله، وإنشادها الذي يوصل أثرها إلى المتلقين يعد موهبة فريدة [1].

والسؤال هنا، لماذا ندفع الشعراء إلى إنشاد قصائدهم؟ وما الذي يدعو إلى الاهتمام بالقصيدة الملقاة بصوت شاعرها؟ ألا يكفي أن نمعن النظر في النصوص المدونة والمنشورة؟ يمكن الإجابة عن ذلك من خلال نقاط عدة:

١. تعميق التلقي:

إن إلقاء الشاعر لنصه بفرادة، يحقق لقصيدته تميزا لا يمكن إنكاره، وقبولا لدى جمهور أعرض عن الشعر الفصيح مدة من الزمن، ذلك أن الإلقاء يعبر عن النص من خلال تجسيد العاطفة بالصوت أو لغة الجسد، وقد يضيف علامات وإشارات ليست

(١) انظر: الشعراء وإنشاد الشعر:٩.

في النص ولكنها تضيف إلى فهم المتأمل في النص، كالضحك والبكاء الخفيفين، وإضافة عبارات ليست من النص، كقول النفي المؤكد مثلا "لا لا لا".

والهدف حينئذ ليس جمالية الإلقاء وإن لم تكن مرفوضة، وإنما الصدق والفرادة فيه هما المعول عليهما حتى وإن لم يكن الإلقاء جميلا في مخارج الحروف ووضوح الصوت ورقي الملبس، لأن هذا سيؤدي إلى فهم النص أكثر إن كان النص يقتضيه.

فعلى فرض تلعثم الشاعر في جزء معين من النص في أثناء إنشاده، فإن هذا ليس محمودا عند المهتمين بالأداء المسرحي الجمالي، ولكنه في ضوء هذه الدراسة قد يكون معينا على فهم النص على نحو أفضل.

٢. معالجة الإلقاء المكرر:

التقليد سمة وجدت بين الشعراء منذ القدم، وتطورت في بعض الأحايين إلى ما عرف بالسرقة الشعرية قديما والتعالق النصي أو التناص حديثا، هذا من حيث النص نفسه، ولكن الأمر لم يتوقف هنا، فالمتأمل في طريقة إلقاء بعض الشعراء لقصائدهم سيجد تشابها كبيرا إلى حد التوحد، ولولا اختلاف الأصوات لربما لم نفرق بين ملقيها. إن هذا التشابه ربما يتسرب إلى النص وربما صدر عنه أيضا، والفرادة في الإلقاء تعني صدقا أكثر وتعبيرا أدق يطابق إحساس الشاعر في أثناء تخلق القصيدة، وهو المراد. إن تنبيه الشاعر أنه يشبه فلانا من الشعراء يدفعه إلى المغايرة والتمايز في الإلقاء بلا شك، ومن ثم إلى التمايز في النص أيضا.

ولا ننسى أن الإعلام الجديد وتطبيقاته ربما كانوا سببا في هذا التشابه والاستنساخ، فالتجارب أصبحت تنتشر فيما يشبه القرية الصغيرة، وهنا تبرز أهمية الوعي لدى الشاعر، في صنع فرادة خاصة به. ولعله من الطريف أن أشير على سبيل المثال إلى أن طريقة محمد إبراهيم يعقوب في إنشاده وجدتها مستنسخة لدى أكثر من شاعر رغم اختلاف التجارب!

٣. توثيق العلاقة بالمتلقي:

ازدهار القصيدة المنشَدة يعني ازدهارا في المشهد الثقافي أيضا، في الاحتفالات والمجالس الشعرية، والندوات والأمسيات، والمناسبات الوطنية. إن توافر عنصر الإنشاد

التفاعلي الجاذب في إيصال النص الشعري من شأنه أن يقنع السامع بالمضمون إن كان فلسفيا، ويشركه في المشاعر إن كان عاطفيا. إن من أهم أسباب تفوق الشعر الشعبي على الفصيح جماهيريا، ارتباطه بسماع المتلقين أكثر من قراءتهم، والواقع يشهد أنه أكثر انتشارا صوتيا من الفصيح في اليوتيوب والمجالس والتسجيلات والاحتفالات وفيما انتشر مؤخرا تحت مسمى "الشيلات".

إننا لن نجد من سيقول: إن الشعر الشعبي تأثر بتفوق الرواية وتنازل لها عن عرشه، ربما لأن الشعر الشعبي ما يزال لصيقا بنفوس متلقيه ولم يتزعزع، وثانيهما أن الرواية وجدت في الشعر الفصيح ثغرة واضحة، وهي ضعف علاقته بالمتلقي، التي يمكن التغلب عليها بتعزيز إنشادها بصوت صاحبها.

إن إنشاد القصيدة يفيد بدءا أن هناك طلبا للمشاركة من الشاعر، وإلا لم يكن للإنشاد معنى، ولم يكن هناك داع إليه، ولاكتفى الشاعر بنصه الشعري في الديوان مكتوبا كما حصل من كثير من الشعراء.

لنا أن نتساءل هنا عن سبب تعلق فئة عريضة من المتلقين غير المتخصصين في الأدب، بقصائد محمد الثبيتي، وترديدها بشكل ملحوظ في تويتر على سبيل المثال، لا أظن أنهم تعرفوا على أسرارها الفنية العميقة، ولكنهم مشدوهون بطريقته الفريدة والصادقة في إنشاده لهذه القصائد.

٤. حيوية النقد التفاعلي والذاتي:

لا يخلو الإنشاد من حالات ذوقية مصاحبة تعود بالنفع على النص المنشَد، الشاعر المنشِد قصيدتَه سيلتقط مواطن استحسان الجمهور بلا شك، وسيتعرف على مواطن الغموض التي لم يستسغها السامعون، كما سيحيط بالمواطن العادية التي مرت مرور الكرام دون استثارة إعجابهم، وقد يجد طلبا مفاجئا بسماع نص معين، أو إعادة مقطوعة ما من قصيدته، وكل ما سبق لن يتأتى إلا إن كان في منبر حي أمام جمهور بطبيعة الحال، فالمقام "تفاعلي يسلك المنشد والجمهور في علاقة متبادلة تقوم على الأخذ والرد، وعلى الإثارة والاستجابة، وتحسس مؤشرات الاستحسان التي تحفز

المنشد على الإعادة والتنويع والترديد والتجويد"[1]. أما من يسجل نصه الشعري في استديو مثلا، فسوف لن يعدم ملاحظة من الفني إن لم يخرج النص كما يجب، كما أن استماعه لنصه ناقدا ذاتيا ربما يدفعه إلى إعادة التسجيل.

والشاعر الذي يلقي قصيدته مرارا سيتعرف على خصائصها وسماتها أكثر فأكثر، سيكون أكثر وعيا بطولها وقصرها، ومواطن التكرار المملة أو الجميلة العذبة، بمقدمتها وخاتمتها ومدى مناسبتهما للمتلقي، سيكون أكثر حساسية للحروف الصعبة في النطق أو الثقيلة، وأعمق فهما لمناسبة الجرس لمضمون القصيدة وموضوعها. كما أنه سيلحظ ما إذا كان يقرأ جميع شعره بالأسلوب نفسه دون تغاير أم أنه يراعي المقامات الخاصة بكل قصيدة.

كل ما مضى تعزيز للذائقة النقدية وتفاعلها بين المبدع والمتلقي أو المبدع وذاته الناقدة.

المحور الثالث: الشعرية والشاعرية.

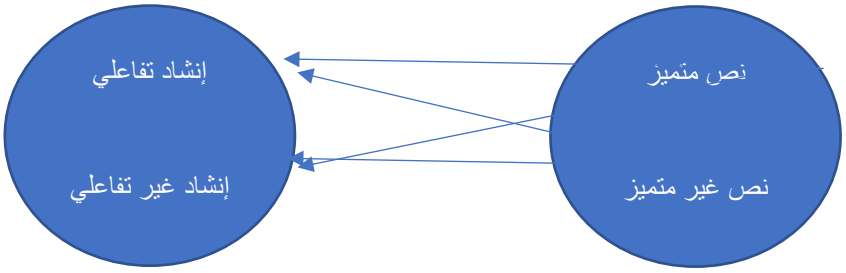
تتوزع سمات الشعر على كل من الشاعر ونصه، والمنطق يفرض أن يطلق عليها في جانب الشاعر شاعرية، وفي جانب النص شعرية، فالتكثيف والانزياح وتراسل الحواس مثلا جميعها عناصر شعرية، أما البواعث واللاوعي والعوامل النفسية مثلا فهي عناصر شاعرية. من هنا يمكن عد الإلقاء وسماته عناصر شاعرية تلتقي بشعرية النص، وتؤلف معها صورة كبرى للشاعر ونصه معا، ومما يؤكد هذا الارتباط بين الشاعر وشعره حادثة سماع أبي العلاء المعري لرائية أبي الحسن التهامي الشهيرة في رثاء ابنه، وذلك حين عرف أن منشدها هو صاحبها، فلما سئل كيف عرفه قال: "سمعت منه القصيدة سماعا يدل أنه صاحبها بخلاف سماعي إياها من غيره"[2].

---

(1) في اللسانيات والنقد، أوراق بينية: أ.د. سعد مصلوح، ١٣٦.

(٢) **أوج التحري عن حيثية ابن المعري:** يوسف البديعي، ١٣٩، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٤٤.

كم من شاعر لم يوف قصيدته حقها فهبط بها، وكم من آخرين استطاعوا أن يخلقوا لقصائدهم هالة كبيرة دون أن تكون مميزة بحق، وفي الجانب الآخر هناك الكثير من الشعراء الذين لم يضروا نصوصهم ولم ينفعوها أيضا لأنهم كانوا يلقون قصائدهم وفق النمط المكرر الرتيب، وفي التوضيح أدناه بيان لاحتمالات اتساق الإبداع الفني مع إنشاده.



فهناك أربعة احتمالات، ولا يهمنا منها النص غير المتميز إذا أنشد بطريقة غير تفاعلية، إذ إن أثر الإنشاد هنا لا يتضح بحال من الأحوال.

ولا ننسى أن هناك شعراء أبدعوا نصا وإلقاء، فنالوا الميزتين، كمحمود درويش في عدة نصوص مثل "قال المسافر للمسافر"[(١)]، إذ جسّد الإنشاد العواطف الكامنة في النص من خلال تتابع بعض الألفاظ بتسارع ملحوظ مع اختلاف درجات الصوت، وكمحمد الثبيتي في نصه "بوابة الريح"[(٢)] إذ يعد مثالا لقوة الأداء إلقاء ونصا، ومن خلال إلقائه يمكننا أن نعي تماما، مدى قناعته بوحدة القصيدة لا وحدة البيت الواحد، يتبين لنا ذلك من وصله المتكرر للأبيات بصورة لافتة للنظر. فهو ينظر لقصيدته كلا واحدا لا يتجزأ بحال.

(١) https://www.youtube.com/watch?v=oPWa5kdF7Ao الدقيقة الثامنة.

(٢) https://www.youtube.com/watch?v=HHzhQJ-0Uc8&t=56s .

محمد عبدالباري في "ما لم تقله زرقاء اليمامة" نموذج آخر للشعر الجيد نصا وإلقاء، والمتأمل سيلحظ كثرة الوقفات في هذا النص التي بلغت في أحد أبياته ست وقفات وهو قوله:

لا تبتئس فالبئر يوم واحد وغدا تؤمرك الرياح على القرى

ولم يخل بيت من هذه الوقفات، وهي تدل على أن النص تأملي وجداني بامتياز، وتدل أيضا على أن صاحب النص يعي ذلك فقدمه بالطريقة المناسبة، كل ذلك مع ابتسامة الشاعر الخفيفة التي تواكب الحزن الشفيف، وهدوئه مع حركة اليدين المعبر عن البوح النفسي(١). وما قيل هنا يمكن أن يقال أيضا عن نص "رام الله" للشاعر أحمد بخيت(٢).

هشام الجخ، استطاع بأدائه المسرحي الذكي أن يخدم نصوصه ببراعة، فعلى سبيل المثال نجد قصيدته "التأشيرة"(٣) التي ألقاها في برنامج أمير الشعراء، قد حفلت بتقنيات في الإلقاء أكثر منها في النص، مثل تنغيمه الطفولي لـ "بلاد العرب أوطاني وكل العرب إخواني" تجسيدا لمشاعر الطفولة، إضافة إلى تجسيده للألم الساخر من واقع العروبة، وظهور نبرة الحزن المتهدجة قصدا في مقاطع من نصه. كل هذه التقنيات التي استثمرها ببراعة جعلت صلاح فضل في تعليقه على القصيدة يصفه بـ(الكاريزما) الشديدة والتمثيل المتقن. وهما صفتان لا علاقة لهما بالشعرية، أو بالنص، وشديدتا الصلة بالإلقاء. والحق أن نص "التأشيرة" لا يمكن أن يصل إلى ما وصل إليه من شهرة لولا براعة الإلقاء والأداء المسرحي، الذي جسد مشاعر القصيدة بامتياز، ويصدق على هذه القصيدة وصف علي الجندي لبعض الشعر أنه يحسن مسموعا لا مقروءا(٤).

(١) https://www.youtube.com/watch?v=ZK4NYSPm1QM&t=74s

(٢) https://www.youtube.com/watch?v=seFlmRiss44&t=80s .

(٣) https://www.youtube.com/watch?v=BQe41B8eytY .

(٤) انظر: الشعراء والإنشاد الشعري: ١٨.

منذ مدة ليست بالبعيدة، ألقى الشاعر السعودي حيدر العبد الله قصيدة وطنية أمام خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان حفظه الله، وقد كان رد الفعل من عامة المستمعين على وسائل التواصل الاجتماعي سلبيا جدا، ولا تعنيني المبالغة في حكمهم هنا بقدر ما يعنيني أن سبب عدم تقبل الناس للقصيدة كان طريقة إلقائه ولم يكن النص ذاته، بل إن النص منفصلا عن ظروف إنشاده جدير بالاستحسان كما عبر عن ذلك مثلا يحيى رياني في تغريدة فيديو مصحوبة بتعليق:

" " سُكنانا "

أكثر قصيدة ضحك عليها الشعب السعودي.

لكن هل كانت فعلا مضحكة؟؟

ربما تغير رأيك الآن"[(١)].

وحين أنشد الإعلامي خالد مدخلي النص نفسه بصوته، ونشر إنشاده في تويتر معلقا:

"مع التحية والتقدير للشاعر #حيدر_العبدالله

وجدت في النص ما دعاني لقراءته،

ووجدت في القلب مليكنا سلمان."[(٢)]

لقي استحسانا كبيرا وتفاعلا جماهيريا فاق الأربعة آلاف ما بين إعجاب وإعادة تغريد، فما الذي اختلف هنا والنص لم يختلف؟ إنه الإنشاد، وأزعم أنه لو قدر لهذا الإنشاد أن يكون للشاعر نفسه لحصدت القصيدة إعجابا أكبر.

أمير الشعراء في زمانه، أحمد شوقي، كان يعلم أن إلقاءه سيهبط بقيمة شعره على اختلاف في سبب ذلك، فكان يوعز لغيره بإلقائه إن لزم الأمر، وهذا ما حصل في حفل مبايعته بإمارة الشعر، وهو الحفل الذي حضره كبار الشعراء من عدة دول عربية، هل يوجد زمن أو مكان أولى بصوته من هذا الحدث التاريخي المهم؟، بالطبع

(١) انظر: https://twitter.com/ryany_2015/status/1291723837432901634.

(٢) انظر: https://twitter.com/khalid76/status/803284857514246144.

لا. ولكنه شوقي الذي يعرف الشعر ويقدّر تلقيه، فأوعز إلى صديقه الشاعر حافظ إبراهيم بإلقاء قصيدته بدلا عنه[١].

من زاوية أخرى، نجد شعراء في إلقائهم، لا يضيفون شيئا إلى شعرهم، فيبقى الحكم على النص وحده، وكأننا لم نسمعه منشَدا بصوت صاحبه، وهؤلاء الشعراء هم السواد الأعظم، وبعضهم شعراء مجيدون في نصوصهم، والمشكلة عند هؤلاء أنهم يقرؤون أي قصيدة بالطريقة ذاتها دون تغيير، وفي رأيي أن هؤلاء وإن لم يهبطوا بمستوى شعرهم، إلا أنهم لم يسهموا في تقريب الشعر الفصيح إلى الجمهور أيضا.

حين نلتفت مرة أخرى إلى النموذج الآخر المنافس للفصيح، الشعر الشعبي، نجد شعراءه يتمايزون في الإلقاء، وقصائد الشاعر الواحد تتمايز فيما بينها أيضا، مما أوجد شخصية مستقلة لكل شاعر ولكل مجموعة من النصوص على الأقل، وهذا الاستقلال يجذب السامع ويغريه على الإقبال لا النفور. فلقصائد الحماسة نغمة لا نجدها في إلقاء قصائد الغزل أو الحزن أو التأمل. والشاعر الشعبي إن تفرد، فهو متفرد إلقاء ثم نصا، بمعنى أن الإلقاء كان هو سبب قبوله وذيوعه، ويزيدان بقدر قوة النص بطبيعة الحال، والذي يستعرض أسماء المتفردين من شعراء الشعبي سيجد من المحال عدم استعراض صورهم في ذهنه وهم يلقون نصوصهم. هل من الممكن أن نتذكر خلف بن هذال على سبيل المثال دون استحضار إلقائه الحماسي الثائر في نصوصه المدحية والحماسية؟

إن هذه البصمة الخاصة من خلال الإلقاء حلقة مفقودة ضمن أخريات في الشعر الفصيح، وحين نلتفت إلى شاعرين هما: الأمير عبد الرحمن بن مساعد ومهذل الصقور، نجدهما نقلا طريقة إلقائهما من الشعبي–الذي نجحا فيه– إلى الفصيح، فكانا قريبين إلى الجمهور المتلقي بصورة واضحة، فمهذل مثلا في قصيدته الشعبية "يا حظي العاثر"[٢] يؤدي بنفس التلقائية والقوة في قصيدته بالفصحى "أنا كالقيامة ذات

(١) انظر: الشعراء والإنشاد الشعري:٧٨– ٨٢.

(٢) https://www.youtube.com/watch?v=edAkZxeVROw .

يوم آتِ"[1]، والفيديو المنشور في اليوتيوب يكشف لنا نجاحه في جذب جمهوره، فضلا عن العدد الكبير للحضور.

الأمير عبدالرحمن بن مساعد أيضا، نجح في نقله أجواء القصيدة الشعبية وتقنياتها في الإلقاء إلى القصيدة الفصيحة مع العاطفة الصادقة، كل ذلك ضمن لها قدرا كبيرا من القبول، والاندماج الشعوري، ومديحه لسمو ولي العهد الأمير محمد بن سلمان يعد مثالا واضحا.[2]

المحور الرابع: الأسس النظرية.

يحسن بنا ونحن مقبلون على خوض هذه التجربة النقدية الجديدة، أن نتفق على أسس أرى من الضروري استعراضها والتعرف عليها وإجلاء أي شك معرفي حولها:

١. جمالية الإنشاد مثرية وليست شرطا.

ما الإضافة التي سيزودنا بها إلقاء الشاعر لقصيدته؟

هل هي جودة صوته؟ أم دلالة صوته على حالة نفسية معينة؟

هل هي صحة مخارج الحروف؟ أم تلعثمه في بعض مواطن القصيدة محتمل الدلالة على شيء نفسي معين؟

هل هي اعتدال قامته وتأنقه؟ أم هيأته أيا كانت التي تصف حاله؟

هل هي ثقته وجهوريته؟ أم ارتعاش صوته وانقطاع نفسه في بعض المواطن؟

ما يهمنا فعلا هي الإجابة الثانية في كل تساؤل مما سبق، مع الأخذ في الحسبان أن الجماليات لا تتعارض مع ما يهمنا من خصائص إلقائية تميط اللثام عن النص.

لكل إنشاد تلقٍ مستقل، وإن كان النص واحدا.

(١) https://www.youtube.com/watch?v=aygpgS_-oyo .

(٢) https://www.youtube.com/watch?v=FMkWZOjFuZI .

يحدث للنصوص–الشهيرة على وجه الخصوص– أن تلقى بصوت شاعرها في أكثر من مناسبة، فكيف نتعامل مع هذا التعدد؟ يمكننا في هذه الحال أن نعد كل إلقاء موضوعا مستقلا خاضعا لتلق مستقل، وربما يكون تأثر الشاعر بنص معين له في وقت ما، أكثر من أي وقت مضى أو العكس، فتظهر دلالات جديدة تضيء النص لم تكن موجودة فيما سبق أو لحق.

يحصل هذا الأمر في اليوتيوب كثيرا عند استعراض بعض القصائد المنشدة، في أكثر من مناسبة، ولكل مناسبة جوها الخاص، فقد تكون مقابلة تلفزيونية ثم نسمعها مرة أخرى في حفل كبير، أو تسجيل خاص في استديو، وبين كل مناسبة وأخرى قد نجد فرقا واضحا وقد لا نجد.

الانفتاح على كل المناهج، ولا تعارض.

نقد القصيدة الصوتية منفتح على جميع المناهج السياقية والنصية، فهو يستصحب معطيات المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي في أثناء سماع الشاعر يلقي قصيدته، ولا يمكن بحال أن يتجاهلها، سواء كانت مطروقة قبلا أم ليست كذلك، وهذا يعني أن ناقد القصيدة المنشدة لابد أن يهضم جميع ما قالته هذه المناهج أو بعضها عن هذه القصيدة، أو يتخذها هو منهجا إن لزم الأمر، تزامنا مع نقدها في شكلها الصوتي. والأمر السابق ينطبق على المناهج النصية المحايثة أيضا، من أسلوبية وبنيوية وسيميائية وغير ذلك، والدراسات التداولية مفيدة أيضا في كشف بعض الجوانب، وحسبنا من ذلك كله ألا تعارض. ومن جانب آخر لابد من استصحاب التشكيل البصري للنص المكتوب والفراغات وعلامات الترقيم، وملاحظة مدى الانسجام بين ما كتب وما ألقي، والمفترض أن يكون في الإلقاء إضافات عن المكتوب.

٢. الإنشاد المقولب ليس موضوعا للدراسة.

القصيدة التي لا تحمل نفَس صاحبها إنشادًا لا تدخل معنا بحال، لأن الهدف الأساس الذي من أجله لجأنا إلى الإنشاد هو التعمق أكثر في سمات النص من خلال الأداء المصاحب للصوت. ولذا فلا نتفاجأ إن كان كثير من النصوص الملقاة خارج

نطاق هذا المنهج الذي أتحدث عنه. أما ما يدعو الشعراء لسلك هذا القالب المكرر في الإلقاء، فهو عدم الخبرة، وربما كان لضعف العاطفة دور في هذه الرتابة، كما قد يكون السبب رهبة الموقف ومواجهة الجماهير وهو سبب وُجد عند بعض المشاهير، ولذا فإن من المستحسن أحيانا سماع القصيدة من شاعرها في حوار مغلق أو تصوير شخصي من الشاعر نفسه لإعطاء قراءات أدق.

٣. المؤثرات البصرية والموسيقا لا علاقة لها بهذا المنهج.

ما يصاحب الإلقاء من الموسيقا أو الفيديوهات أو المؤثرات على وجه العموم، ينبغي ألا يؤثر في تلقينا للقصيدة الصوتية من شاعرها، ومنطقيا يمكن تعليل هذا الأمر، فكما أن القصيدة بصوت غير شاعرها ليس داخلا معنا لكون الصوت لا يمثل الشاعر صاحب القصيدة، فكذلك الحال بالنسبة لهذه المؤثرات البعيدة عن ذات الشاعر. وبطبيعة الحال كل ذلك يمكن نقده في إطار نقد القصيدة الرقمية الذي يحتفي بما يصاحب النص من مؤثرات ولا يعبأ بصاحب الصوت هل هو الشاعر نفسه أم شخص آخر، ونقد القصيدة الرقمية مرحلة لاحقة لنقد القصيدة الصوتية، فكل نقد للقصيدة الصوتية يمثل جزءا كبيرا من النقد الرقمي ولا عكس.

المحور الخامس: معايير التلقي.

تعرفنا فيما مضى على الأسس النظرية لهذا التلقي الذي يعنى بالقصيدة نصا وصوتا، ونجد أنفسنا الآن على عتبة الدخول إلى إجرائه، إن نقد القصيدة بصوت شاعرها من شأنه أن يزودنا بخصائص فنية للنص المسموع، يمكن أن نجعلها على مستويين: **خصائص مؤكدة، وخصائص مضيفة.** فالمؤكدة يمكن التوصل إليها بدءا بقراءة النص وحدها، ولكن الصوت أكدها. أما المضيفة فهي ما أفادنا به الصوت من سمات للنص لم نكن لنتعرف عليها لولا الإنشاد.

وكلا المستويين يمكن بلوغهما عن طريق:

١. الصوت.

يدخل الصوت ضمن لغة الجسد عادة في الدراسات المعنية، ولكني آثرت فصله هنا لما له من دور كبير جدا في الإلقاء. حيث يمثل العامل الأهم والأبرز للدخول إلى عالم النص الملقى بصوت صاحبه. وهناك جوانب معينة هي التي تهمنا في ملاحظة الصوت، كدرجة ارتفاعه وانخفاضه، وقوته ورقته، ومواءمته لمعنى النص أو مجافاته، وثباته على مستوى واحد أو توتره، إضافة إلى ملاحظة نطق الحروف والألفاظ، كل هذه الجوانب من شأنها أن تأخذ بأيدينا أكثر إلى فهم عالم النص.

٢. لغة الجسد.

تدخل لغة الجسد بقوة بوصفها وسيلة تواصل في مقابلة الآخر أيا كان، ولذا فهي ما زالت وسيلة هامة في الإنشاد، لأنه –على نحو ما– مقابلة مع الآخر (المتلقي). يمكن الإفادة من معطيات علم لغة الجسد في ملاحظة حركة اليدين وطريقة ثباتهما وهيأتهما، بالإضافة إلى طريقة الجلوس أو الوقوف ومدى أريحية الشاعر المنشِد، وهيأة العينين في أثناء الإنشاد ومدى تركيزهما وطريقة حركتهما، إضافة إلى ملامح الشاعر واحتمال تغيرها في بعض مواطن القصيدة. كما يدخل في لغة الجسد العادات التي تظهر على المنشد لا إراديا، ويمكن حينئذ تحليلها نفسيا والتعرف أكثر على شخصية الشاعر المنشِد بالتوازي مع النص الشعري، فالفرزدق والطرماح والمتنبي مثلا كانوا يأبون إنشاد شعرهم وقوفا[1]، مما يشي بالنرجسية والثقة المفرطة.

٣. السرعة.

الشاعر الذي يلقي القصيدة ببطء يمكن أن يرسل إلينا رسالة أن نصه تأملي، حتى وإن كان في الغزل أو المديح مثلا، إنه نص يدعونا إلى فهمه على مهل دون تعجل. أما الشاعر السريع في إلقائه فربما يدلل ذلك على هيجان مشاعره، وأنه ثائر فيما قال، وهذه السرعة تدل على نحو ما على أننا بانتظار نص طويل، استشعر صاحبه هذا الطول في أثناء كتابته، وإذا تباين النص في بعض أجزائه بين السرعة

(١) انظر: الشعراء وإنشاد الشعر: ٤٥–٥٣.

والبطء، فلابد حينئذ من الوقوف عند ذلك التباين وأسبابه، والتي يمكن أن يكون من أيسرها إرادة الشاعر لفت الانتباه إلى عبارة أو مقطع معين. مما يمكن أن يقال هنا مثلا إن محمود درويش مثلا يؤْثر الإنشاد البطيء غالبا في قصائده، مما يدعو للتأمل.

٤. الوصل.

وليس المراد هنا دراسة الوصل، ذلك المبحث البلاغي المعروف في علم المعاني، ولكن المقصود دراسة سبب وصل بعض الشعراء صوتيا لعجز بيت ما مثلا بصدر البيت الذي يليه، أو الوصل بين الشطرين وكأنهما شطر واحد تماما، ولهذا أسباب محتملة، منها أن يكون الشاعر ممن انطلق فنيا من فكرة وحدة القصيدة لا وحدة البيت، ومنها أن يكون لدى الشاعر دفقات شعورية قوية جدا جعلته يصل ما يمكن أن يقرأ منفصلا، أو أن يكون الشاعر في خضم قراءة ما يراه فكرة واحدة لا يمكن تجزئتها. يمكن القول إن الثبيتي ممن استثمروا الوصل في إنشادهم.

٥. العبارات والإشارات التفسيرية.

قد نسمع من صوت الشاعر ما ليس مثبتا في النص المكتوب، وهذا يعد إضافة تفسيرية منه لا ينبغي أن تهمل، فالشاعر الذي يضحك أو يتنهد أو يضيف عبارة جديدة، إنما يهدينا إشارات من الممكن أن تساعدنا على فهم النص واستقرائه بشكل جيد. من يقرأ أبياتا غزلية ويضحك في وسطها، ربما نفهم من ضحكته أن حياة الحب التي استغرقها كانت لاهية وذات ذكريات عابثة ربما، وربما كانت هذه الضحكة دليلا على عدم صدق عاطفته، وربما كان يستذكر تجربة حب فشلت بعد تاريخ هذه القصيدة فتحمل ضحكته على السخرية المتألمة، كل ذلك يحكمه النص ولغة الجسد والصوت أيضا مع استصحاب حياة الشاعر. وهذا الملمح لا يظهر إلا عند الشعراء المقتنعين بدور الإنشاد في توصيل نصوصهم، مثل يحيى رياني كما سأبين بعد قليل.

٦. الوقفات الصامتة.

لماذا يقف الشاعر حين يلقي قصيدته؟ يستجمع شجاعته ربما، ومن الممكن أنه يمر بنقطة تأثر لم يستطع تجاوزها عاطفيا، ومن الممكن أيضا أنه يريد لفت الانتباه من

المتلقين. وكما أن المساحات الفارغة في النص المكتوب عند السيميائيين لها دلالات، فكذلك السكتات الصوتية حين إلقاء القصيدة. وهذا يذكرني بنص للغزاوي، ففي قصيدته –كما يذكر الشاعر حسين عرب–التي ودع بها الملك عبدالعزيز . رحمه الله . وأنشدها أمامه في الميناء، وقد كانت بعثة الشرف المصرية حاضرة ومن بين أعضائها عباس محمود العقاد، وكان مطلعها:

أمامك من حفظ الإله دروعُ وخلفك شعب طامح وربوع

وعندما وصل الشاعر في إنشاده إلى البيت:

وأخشى الذي نخشاه في مصر أنها...

توقف قليلاً، وأعاد هذا الشطر مرتين، مما استرعى انتباه الجميع خشية أن يكون الشطر الآخر مما يجب ألا يقال في مثل هذا المقام، فإذا به يعيد البيت كاملاً:

وأخشى الذي نخشاه في مصر أنها تشاركنا فيك الهوى فنضيع

وهنا افترت المباسم، وعلت أصداء التصفيق. (١)

٧. التكرار.

التكرار المثبت في النص كتابة لا يعنينا هنا، لأن المنهج الأسلوبي لن يمر عليه مرور الكرام، والذي يهمنا هنا هو تكرار الشاعر لبعض الكلمات والجمل والأشطر والأبيات مما هو ليس مكررا في النص المكتوب، ويمكن دراسة التكرار هنا بنفس منهج دراسته في النص، إذ الدواعي والأسباب لن تتغير كثيرا، إلا في حال استزادة الجمهور، حينها سيكون السبب خارجيا لا علاقة له بالنص نفسه.

وفي شاهد الغزاوي قبل قليل رأينا كيف كان لتكراره الشطر الأول دون الثاني أثر تشويقي كبير، وهو تشويق مشوب بشيء من القلق نتيجة لطبيعة الموقف أمام الملك ووجود شخصيات سياسية من دول مختلفة، فالإنشاد في مثل هذه المواقف عادة

(١) انظر القصيدة ومناسبتها: أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية: د. مسعد عيد العطوي، القسم الثاني/ ١١٢٥، ط١، ١٤٠٦هـ.

ما يكون نمطيا حذرا، ولكن خبرة الغزاوي في الشعر وإنشاده كان لها دور في هذا التوظيف الذكي للتكرار.

المحور السادس: يحي رياني نموذجا.

التطبيق صنو التنظير، ونصيره وداعمه، وقد حرصت على بيان كل ما عنّ للذهن في المحاور السابقة.

سأتخذ من يحي رياني نموذجا للتطبيق كما أسلفت في المقدمة، من خلال نصين منشورين في تويتر، نالا من التفاعل الجماهيري أرقاما عالية تقارب الألف لكل منهما، ففي نص "ذاب الهوى" [1] نواجه نصا وجدانيا تعمه الحسرة والحزن، يدل عليهما المعجم الشعري من مثل: ذاب– ندما–ينزف–دما–خيبة–عمى–ظما–عبثا–الهم –الألما–يكسر– آذوا–ظلما.

والشاعر –كما تبين الأبيات المكتوبة–في صراع مع قلبه المتسامح مع هذا المحبوب الذي سئم منه، ولذا فهو عاجز عن اتخاذ موقف صارم يريحه من عناء هذا الحب من طرف واحد، وفي آخر ثلاثة أبيات تعلو لغة العقل وتتمكن مسيطرة على الموقف، فنجد الشاعر يخاطب قلبه رادعا بلغة لا تخلو من سلطة، ودعاء بالقطع والكسر، ولكننا نفاجأ بالشطر الأخير يدعو فيه الشاعر لمن ظلمه بالحفظ، وهو اختلاف في السياق صادم، لعل له ما يفسره! كل ذلك يمكن استجلاؤه من خلال الأبيات مكتوبةً.

ومن حيث الأسلوب والصور فإن الأبيات تشتمل على خصائص عديدة ولكنني لن أتعرض لها في هذا المقام، لأن ذلك لن يتعارض مع تحليل إلقاء الشاعر، ولأن ما بينته أعلاه من استنطاق النص كافٍ لبيان التقاطع بينه وبين صوت الشاعر،

(١) https://twitter.com/ryany_2015/status/1279469767187972097 .

ويمكن الإشارة بإيجاز إلى نقاط محدودة، كتكراره يكفيك يكفيك، وهو تكرار يحمل في طياته الملل الذي ملأ قلبه من سلوك محبوبه، وقوله "أبوك يا قلب" وهو هنا يتناص مع أسلوب شعبي يقال في مقام التقريع والملام، وهما موجهان لقلبه، واستعمال الدعاء على الحب والمحبوب في البيتين الأخيرين دليل انكساره وعجزه وتضرره، إلا أنه يفاجئنا –كما أسلفت– أنه في الشطر الأخير صار يدعو له لا عليه!.

والشاعر اعتمد على أسلوب المقابلة بصورة جلية، وهو أسلوب يناسب المضمون ويقنع المتلقي بمدى الظلم الذي وقع على هذا الشاعر المحب.

إذا انتقلنا إلى النص مسموعا بصوت شاعره فإننا نجد أنفسنا بإزاء مستويين من الخصائص الفنية مقارنة بما تم استجلاؤه من النص مكتوبا، وهي كالآتي:

- خصائص مؤكدة: تبين لنا من النص المكتوب أن الشاعر يتحسر ويتألم، وهو أمر أراد الشاعر توكيده للمتلقي من خلال صوته وأدائه أيضا، فالمد في عنوان القصيدة "ذاب الهوى" وإصداره للصوت الذي يصدر عادة في الحوارات المحكية على سبيل التألم، بالإضافة إلى السكتة في بداية البيت الثاني، قبل "شخصا تعلقته" وبعد قوله "لا حيا" في البيت نفسه، كل ذلك يؤكد شعور الحسرة. وانقطاع النفَس في البيت السادس حين قال "لا تحفل بمن سئما" يناسب وصول الأمر ذروته، وأنه لابد من اتخاذ موقف صارم، كما أن لغة الجسد كانت مؤازرة لهذه المضامين والأحاسيس، كالحركة التصويرية بيده حين نطقه لعنوان القصيدة، وكإشارته بالسبابة حين يدعو على الحب والمحبوب بهيأة تدل على الغضب والوعيد. وهذه المؤكدات لا يمكن عدها من تحصيل الحاصل، لأنها بمنزلة المؤكدات البلاغية وليست أقل مرتبة.

- خصائص مضيفة: أضاف صوت الشاعر قيما نقدية جديدة لا يمكن أن تتبين في المكتوب، فتكرار "أدري" صوتيا لا كتابيا مرتين في البيت الخامس، وبصوت خفيض منكسر، اعتراف ضمني منه بضعفه في اتخاذ موقف حاسم، والنص مكتوبا قد ينبئنا أن الدراية هنا من باب إظهار ذكائه وإحاطته بكل شيء، ولكن الصوت مكررا حسم الأمر. وتكرار "أبوك" مرتين في البيت الذي يليه بصوت مختلف، مظهر لحجم المعاناة مع هذا القلب الذي لا يتخذ موقفا أبدا! أما الشطر الأخير فإن حيرتنا ستنجلي تماما من عدم اتساق المعنى بين الدعاء على الحب والمحبوب والدعاء له بالحفظ فجأة، وذلك حين يخبرنا الشاعر بصوته أن الشطر الأخير كان في أساسه "الله يلع...." ولكن قلبه ينتصر أيضا هنا، ويدفعه إلى الاستغفار (غير المكتوب) وتغيير الدعاء من اللعن إلى الحفظ. وهذا التغيير الذي لا يمكن معرفته إلا صوتا نموذج صريح جدا في الدلالة على أهمية استبطان النص باستصحاب صوت شاعره.

وفيما يلي نص القصيدة مع الإشارة إلى مواطن الخصائص الصوتية المؤكدة والمضيفة التي عرضت لها :

ذاب الهوى

ذاب الهوى ومضت أيامه ندما ... والقلب ينزف من كل الجهات دما

شخصا تعلقته والعمر أوله ... يا خيبة الحظ لا حيا ولا ابتسما

منحته نور حب لا يضل به ... فعدت منه بما يكفي الطريق عمى

سقيته من وصال الحب أعذبه ... وملء روحي من جهد العطاء ظما

يحب غيري أدري..لا يطاوعني ... قلبي بفرقته.. من بعد أن علما

أبوك يا قلب..ماذا ترتجي عبثا ... يكفيك يكفيك .. لا تحفل بمن سئما

الله يقطع حبا ما وجدت به ولا فؤادي إلا الهمَّ والألما
والله يكسر من آذوا خواطرنا والله يحفظ من نهوى ولو ظلما

وفي توزعها على الأبيات يتبين لنا أن الصوت لن يقدم لنا قيمة في كل بيت وشطر على وجه اللزوم، وعلى الناقد أن يقف متأملا بروية لاستظهار هذه القيم.

وفي قصيدته الأخرى "تقول عمي"[(١)]نجد استثمارا واضحا للوقفات والتكرار مع وسائل أخرى إذ يقول:

تقول عمي إذا نادت مقدرةً أراك في سنِّهِ أو مشبهًا خالي
تلطفت حلوتي بالقول محسنةً فأحرجتني ولاتدري بأحوالي
رأت برأسي بعض الشيب حق لها فالشيب يشمت حسادي وعذالي
ما شبت من كبر والله سيدتي وإنما شبت من همي وترحالي
أنا بعمر أخيها.. والعنا قدرٌ يبدل الدهر مر العيش بالحالي
صارحتها ذات يومٍ في محادثةٍ وكدت أحضن بالأشواق جوالي
لمحت أني بها أصبحت منشغلا وليتها فهمت مقصود أشغالي
قالت عزيزٌ وهذا اللطف يغمرني ولا عدمتك شكرا.. عمي الغالي
تقول عمي ولكني أقول لها لا يعرف الحب لا عمي ولا خالي

فالقصيدة تجسد شعورا ذاتيا في مواجهة الزمن، الذي تظهر علاماته على الملامح وخاصة الشَعر، وهي تجربة تذكرنا بغازي القصيبي إذ يقول[(٢)]:

تهامسَ الغيدُ "ياعمي!" ..فوا أسفا أصير عمّاً .. وكنت اليافعَ الغزلا؟!

إلا أن ثمة فرقا بين الشعورين، فتوجُع القصيبي من العمر الحقيقي، وأما يحيى فهو متوجع من علامات الشيب المبكرة التي جعلته يبدو على غير حقيقته الزمنية. ولذا

(١) https://twitter.com/ryany_2015/status/1335298352154611718 .

(٢) للشهداء: غازي القصيبي، ١١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

فالقصيدة حوارية حجاجية بالواقع (أنا بعمر أخيها)، (وإنما شبت من همي وترحالي). والأبيات عفوية غير متكلفة، كعادة الشاعر، وهي قصة شعرية قصيرة، يجري الحوار فيها بانسياب عذب، نلمح في جنباته مرارة واضحة، وشعورا بوطأة الزمن وأحداثه الجسام.

والعلامات المثبتة في النص تتوزع على جانبين مهمين أيضا:

- خصائص مؤكدة: الإنشاد الناجح هو الذي يؤكد الإشارات التي تصلنا من النص مقروءا، وهذا ما نجده في هذه القصيدة التي أنشدها شاعرها بوعي عال. شعرنا من خلال النص بإحساس الشاعر كما أسلفت بالمرارة تجاه الزمن، الذي باكره بعلامات الشيب وهو لما يزل في مرحلة عمرية قبل ذلك كما يرى، فالوقفة عند لفظة الشيب في البيت الثالث، واختفاء ابتسامته الخفيفة في البيت الرابع مع تغير ملامحه تغيرا طفيفا، بالإضافة إلى تغير نغمة الصوت في الشطر الثاني منه (وإنما شبت من همي وترحالي) مع الوقفة عند (همي)، وحركة يده الشديدة نسبيا في قوله (وكدت أحضن بالأشواق جوالي) منبئ أن روحه مازالت متقدة بالمشاعر التي لا تعرف الشيب، وحركتها أيضا التي تدل على بعد المطلب حين قال (وليتها فهمت مقصود أشغالي) مع الوقفة على (فهمت) إذ إن الأمر كله يستدعي فهم الآخر لحاله، وأخيرا تآزُر ثلاث وقفات في البيت الأخير إضافة إلى الوقفتين الطبيعيتين نهاية الشطر الأول ونهاية البيت، وذلك عند (تقول عمي) و (لكني أقول لها) و(لا يعرف الحب) و (لا عمي) و (لا خالي)، كل ذلك بالتأمل يضع أيدينا على مواطن الإحساس بالعمر.
- خصائص مضيفة: أوضح لنا الإنشاد روحا تهكمية ساخرة في الأبيات، وهو تهكم منبعه الوجع والتعجب، وليس الإضحاك بحال من الأحوال، فحركة اليد المراوحة حين أنشد (أو مشبها خالي) في البيت الأول، وتكرار (أنا بعمر

أخيها) مع الوقفة في التكرار على (أنا)، وقوله حكاية عنها (قالت عزيز وهذا اللطف يغمرني) بنغمة باردة تشي بأنه ناقل لكلام لا عاطفة فيه، وتكرار (شكرا عمي الغالي) مع اختلاف نغمة الصوت بوضوح يشير إلى السخرية. إن معنى السخرية في الأبيات لم يكن ليبدو بهذا الوضوح لولا سماعنا للقصيدة منشدة بصوت شاعرها.

يتبين لنا من خلال النموذجين السالفين ليحيى رياني كيف أن الإنشاد يجلي النص للمتلقي أكثر ويقدمه مقربا بحيث يجعل المتلقي متفاعلا بدرجة أكبر، وهذا التفاعل من شأنه إضافة خصائص للنص لم تكن لتُعرف أو تعرف بدرجة من الشك لولا الإنشاد.

الخاتمة

بعد هذه المحاولة النقدية لفهم النص الشعري المنشَد بصوت الشاعر، يمكن التأكيد على النتائج التالية:

١. بدأت القصيدة شديدة الصلة بشاعرها حين كان سماعها منه هي وسيلة تذوقها، ثم انفصلت جزئيا حين تناقلها الرواة في مرحلة لاحقة، وأصبحت أكثر انفصالا حين صارت تُتلقى مكتوبة.

٢. استشعر متذوقو الشعر أهمية تلقيه سماعا أيضا، وهذا ما تؤكده الأخبار الأدبية منذ العصور الأدبية الأولى حتى العصر الحديث، وإن اختلفت صور التلقي ما بين مجالس ومنابر ومحافل.

٣. يمتاز الشعر الشعبي بجماهيرية وإقبال أعلى من الشعر الفصيح، وكان من أسباب ذلك أنه يصل لمتذوقيه إنشادا أكثر منه كتابة، وأن طرق إنشاده تتمايز بين شعرائه فأصبح الإنشاد خصيصة شعرية لكل شاعر منهم غالبا، ومما يؤكد هذا الامتياز نجاح من نقلوا تجربة إنشادهم في الشعبي إلى الفصيح كالأمير عبدالرحمن بن مساعد ومهذل الصقور.

٤. من الأسباب المحتملة لكتابة الشاعر شعر التفعيلة، وقصيدة الشطرين على هيئة قصيدة التفعيلة استشعاره لحاجته إلى نقل القصيدة بصوته، وذلك لأن الكتابة تطابق طريقة الإنشاد في الوقفات وتوزيع العبارات.

٥. النقد الأدبي الحديث توجه إلى القصيدة الرقمية إضافة إلى القصيدة المكتوبة، وهو بهذا لم يعط القصيدة المنشدة حقها من الدرس، وهي تعد مرحلة وسطى بين المكتوبة والرقمية.

٦. الإنشاد لا يقصد به وقوف الشاعر في المحافل المنبرية ومواجهة الجماهير فحسب، فالتسجيل الصوتي أو على الفيديو، وإنشاد الشاعر لنص شعري في مقابلة تلفزيزنية ما، كل ذلك من الإنشاد الذي يدرسه منهج الدراسة.

٧. ينبغي أن نوجد منهجا نقديا يتمركز على القصيدة المنشدة لعدة أسباب هي: زيادة الإحاطة بعمق النص، ومعالجة الإلقاء الممسوخ المكرر، وتوثيق العلاقة بالمتلقي عموما، وإثراء النقد التفاعلي والذاتي.

٨. تباين الشعراء في قصائدهم نصا وإنشادا، فهناك النص المتميز الذي حظي بإنشاد تفاعلي كنصوص درويش والثبيتي وعبدالباري وبخيت مثلا، والنص المتميز الذي كبا به الإنشاد المقولب الرتيب كمعظم الشعراء، وهناك النص غير المتميز الذي حقق له الإنشاد هالة جماهيرية كبيرة كنص "التأشيرة" للجخ مثلا، أما النص غير المتميز الذي مُني بإنشاد غير تفاعلي فلا يهمنا في الدراسة.

٩. من أهم الأسس النظرية لنقد القصيدة المنشَدة بصوت شاعرها، أن جمالية الإلقاء مثرية وليست شرطا، وأن لكل إنشاد تلقيا مستقلا، وإن كان النص واحدا، كما أن الدعوة لإيجاد منهج للتعاطي مع القصيدة المنشَدة بصوت شاعرها لا يتعارض مع مناهج النقد السياقية والنصية، بل يضيف إليها إن وجد الإنشاد المناسب، إضافة إلى أن الإلقاء المقولب المكرر ليس موضوعنا، وكذلك المؤثرات والموسيقا، بل في نقد القصيدة الرقمية.

١٠. يعد الصوت ولغة الجسد والسرعة والوصل والعبارات التفسيرية والوقفات والتكرار، كل ذلك يعد من مواطن اهتمام نقد القصيدة المنشَدة ومعاييره.

١١. هناك خصائص فنية مؤكدة وخصائص أخرى مضيفة تتبين بعد تلقي القصيدة المنشَدة وفق مقترح الدراسة، فالمؤكدة ترسخ ما تلقته الذائقة القرائية، والمضيفة تتيح لنا معرفة سمات فنية جديدة لم تكشفها قراءة النص مكتوبا، وهذا ما بينته من خلال تحليل نموذجين للشاعر السعودي يحيى رياني.

١٢. صلاحية القصيدة لأن تكون موضوعا لهذا المنهج النقدي ليس تميزا لها بالضرورة، ولكنه يتيح لنا أن نتذوقها بعمق أكبر.

هذه أهم النتائج التي يمكن ذكرها، ولعلي أخصص دراسات تطبيقية أخرى، تتعمق في تذوق نصوص منشدة لشعراء مختلفين.

ختاما آمل أن يكون هذا الجهد فاتحة لاجتهادات أخرى ونقاش علمي مثمر، وأوصي الباحثين بتسليط الضوء على الشعراء المجيدين نصا وإنشادا ليخرجوا بنتائج جديدة تثري الساحة الأدبية، وذلك مثل محمود درويش ومحمد الثبيتي وفاروق جويدة ومحمد عبدالباري وغيرهم.

هذا والله من وراء القصد، والحمدلله رب العالمين أولا وآخرا.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب المطبوعة:

أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية: د. مسعد عيد العطوي، ط١، ١٤٠٦هـ.

الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٢هـ.

أوج التحري عن حيثية ابن المعري: يوسف البديعي، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٤٤.

التجربة الشعرية بين أحمد شوقي وأحمد الغزاوي: ماهر الرحيلي، مكتبة كنوز المعرفة–جدة، ط١، ١٤٢٨هـ.

رسائل الجاحظ: تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل–بيروت، ط١، ١٤١١هـ.

الشعراء وإنشاد الشعر: علي الجندي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧م.

الشفاهية والكتابية: تأليف والتر ج أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة–الكتاب رقم ١٨٢، فبراير ١٩٩٤م.

العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٨.

على الماشي: علي محمد العمير، دار العمير للثقافة والنشر، ط١، ١٤٠٢هـ.

في اللسانيات والنقد، أوراق بينية: د. سعد عبدالعزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠١٧.

للشهداء: غازي القصيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٩٦.

ثانيا: مواقع الشبكة العنكبوتية:

https://www.youtube.com/watch?v=oPWa5kdF7Ao
https://www.youtube.com/watch?v=HHzhQJ-0Uc8&t=56s
https://www.youtube.com/watch?v=ZK4NYSPm1QM&t =74s
https://www.youtube.com/watch?v=seFlmRiss44&t=80s
https://www.youtube.com/watch?v=BQe41B8eytY
https://twitter.com/ryany_2015/status/1291723837432901634.
https://twitter.com/khalid76/status/803284857514246144.
https://www.youtube.com/watch?v=edAkZxeVROw
https://www.youtube.com/watch?v=aygpgS_-oyo
https://www.youtube.com/watch?v=FMkWZOjFuZI
https://twitter.com/ryany_2015/status/1279469767187972097
https://twitter.com/ryany_2015/status/1335298352154611718..

Bibliography

Aḥmad al-Ghazzāwī wa-Āthāruh al-Adabīyah : Dr. Musʿad ʿEĪd al-ʿAṭawī, 1st ed., 1406 AH.

al-Aghānī: Abū al-Faraj al-Aṣfahānī, Sharaḥahu its footnotes wrote by: ʿAbd ʿAlī Muhannā, Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt, 2nd ed., 1412 AH.

Awj al-Taḥarrī ʿan Ḥaithiyah Ibn al-Maʿarrī: Yūsuf al-Badīʿī, Maṭbaʿat al-Taraqqī, Dimashq, 1944.

al-Tajribah al-Shiʿrīyah bayna Aḥmad Shawqī wa-Aḥmad al-Ghazzāwī: Māhir al-Ruḥaylī, maktabat Kunouz al-Maʿrfah - Jeddah, 1st ed., 1428 AH.

Rasā'il al-Jāḥiẓ: investigated by: ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-Jīl-Beirut, 1st ed., 1411 AH.

al-shuʿarā' wa Inshād al-Shiʿr : ʿAlī al-Jundī, Dār al-Maʿārif, Egypt: 1967.

al-Shafāhīyah wa al-Kitābīyah: Walter J Ownj, translation of Dr. Ḥasan al-Bannā ʿIzz al-Dīn, revised by Dr. Muḥammad ʿUṣfūr. ʿĀlam al-Marifa –al-Kitāb No: 182, February 1994.

Dr. Shawqī Ḍayf, al-ʿAṣr al-Jāhilī. Dār al-Maʿārif, Egypt, 8th edition.

Alī Muḥammad al-ʿUmayr, ʿAlā al-Māshī. Dār al-ʿUmayr lil-Thaqāfah wa-al-Nashr, 1st edition, 1402 AH.

D. Saʿd ʿAbd-al-ʿAzīz Maṣlūḥ. fī al-Lisānīyāt wa al-Naqd, Awrāq bayniyyah: ʿĀlam al-Kutub, Cairo, 1st edition, 2017.

Websites:

https://www.youtube.com/watch?v=oPWa5kdF7Ao
https://www.youtube.com/watch?v=HHzhQJ-0Uc8&t=56s
https://www.youtube.com/watch?v=ZK4NYSPm1QM&t =74s
https://www.youtube.com/watch?v=seFlmRiss44&t=80s
https://www.youtube.com/watch?v=BQe41B8eytY
https://twitter.com/ryany_2015/status/1291723837432901634.
https://twitter.com/khalid76/status/803284857514246144.
https://www.youtube.com/watch?v=edAkZxeVROw
https://www.youtube.com/watch?v=aygpgS_-oyo
https://www.youtube.com/watch?v=FMkWZOjFuZI
https://twitter.com/ryany_2015/status/1279469767187972097
https://twitter.com/ryany_2015/status/1335298352154611718.

١٣٨١
١٩٦١

الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة
ISLAMIC UNIVERSITY OF MADINAH

Journal of
Arabic Language and Literature

Vol : 5 | Part : 1 | May - Aug 2022