التحليل الإلقائي لشعر الأطفال... ("أحمد بخيت" نموذجا)

أ.م.د. محمد عبدالحليم السيد سرور
أستاذ مساعد بقسم العلوم الأساسية
كلية التربية للطفولة المبكرة – جامعة مدينة السادات

ملخص البحث

هدف البحث إلى: التعرف على طريقة إلقاء شعر الأطفال، والوقوف على أهمية الآليات الصوتية في وصول المعنى للطفل كما أراده الشاعر، وأهمية اللغات غير اللسانية –الإشارية والتعبيرية– في تأكيد المعنى للنص الملقى، وتسليط الضوء على خصوصية الإلقاء لشعر الأطفال والاستفادة منه في إلقاء مختلف مجالات أدب الطفل.

واستخدم الباحث المنهج التحليلي النقدي للقصيدة الملقاة، وتمثلت عينة البحث في قصيدة من شعر الأطفال ألقاها الشاعر "أحمد بخيت" بعنوان: **(أسود... أبيض... أصفر... أحمر)**، من ديوانه المعنون بـ"الفيلسوف الصغير".

وتوصل البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١- براعة الملقي في مراعاة طبيعة الجمهور واختيار النصوص التي تناسب هذا الجمهور، وركز الشاعر على بعض الآليات دون بعض، وأكثر من بعضها دون بعض في مراعاة منه لخدمة القضية، ومراعاة لطبيعة جمهور التلقي؛ حيث برزت آلية الوقف عن باقي الآليات الصوتية في إلقاء الشاعر لقصيدته.

٢- ضرورة المزاوجة بين اللغة اللسانية واللغات أخرى الإشارية والتعبيرية، كما أن الإلقاء للأطفال يحتاج إلى تركيز أعمق في توظيف الصوت وآلياته، وكذلك لغة الجسد وأغراضها.

٣- يساعد التحليل الإلقائي لشعر الأطفال في الوقوف على أكثر الأساليب والآليات الصوتية الملائمة لتقديم نصوص الأطفال، ومراعاة خصائصهم العقلية والنمائية، وأخيلتهم الخصبة. مع إمكانية الاستفادة من التحليل الإلقائي لشعر الأطفال في تحليل مختلف ألوان أدب الطفل الملقاة.

٤- قواعد الإلقاء ليست قوالب جامدة يحظر مخالفتها، وإنما هي قواعد مرنة يجوز مخالفتها أحيانًا لخدمة المعنى ومراعاة مقتضى الحال، كما أن المخالفة الصوتية في القصائد الحوارية بين مختلف الشخصيات، فلكل شخصية ما يميزها من قوة الصوت وضعفه، وسرعة الكلام وبطئه، وارتفاع النبرة وانخفاضها، فكل تمايز بين الشخصيات يستدعي تمايزا في الإلقاء بلا إسراف يخرج الإلقاء من حده إلى حد التمثيل.

الكلمات المفتاحية: (التحليل الإلقائي – شعر الأطفال – آليات الإلقاء – لجة الجسد)

Elocution analysis of children's poetry... ("Ahmed Bakhit" as a model)

Abstract:

The aim of this paper is to: identify the method of recitation of children's poetry, and to identify the importance of vocal mechanisms in communicating the meaning to the child as intended by the poet, and the importance of non-verbal language – sign and body language - in confirming the meaning of the recited text, and highlighting the specificity of reciting children's poetry and benefiting from it in different recitations areas of children's literature.

The researcher has used the analytical-critical method for the recited poem, and the paper sample is a poem of children's poetry recited by the poet "Ahmed Bakhit" entitled: (Black... White... Yellow... Red), from his book entitled "The Little Philosopher".

Here are some of the most important findings of this paper:

1- The skill of the reciter in taking into account the nature of the audience and choosing the texts that suit this audience, and the poet focused on some mechanisms without others, and more than some of them without others in his consideration to serve the cause, and taking into account the nature of the receivers ; Where the stopping mechanism emerged from the rest of the vocal mechanisms in the poet's recitation of his poem.

2- The need to combine verbal language with other sign and expressive language, and recitation for children needs a deeper focus on employing the voice and its mechanisms, as well as body language and its purposes.

3- Diction analysis of children's poetry helps to identify the most suitable methods and vocal mechanisms for presenting children's texts, taking into account their mental and developmental characteristics, and their fertile imaginations. With the possibility of benefiting from the recitation analysis of children's poetry in analyzing the different shades of children's literature.

4- The rules of diction are not rigid templates that are forbidden to be violated, but rather flexible rules that may be violated sometimes to serve the meaning and take into account the circumstances.

5- Also, the vocal disparity in the dialogue poems between the different characters. Each character has what distinguishes it in the strength and weakness of the voice, the speed and slowness of speech, and the high and low tone. Each distinction between the characters calls for differentiation in the recitation without extravagance. The recitation takes its limit to the extent of acting.

Keywords: (diction analysis - children's poetry - recitation mechanisms - body language)

مقدمة البحث:

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده؛ محمد النبي الأمي المبين، وعلى أبويه الرسولين الكريمين إبراهيم وإسماعيل، وعلى آله وصحبه الطاهرين، وبعد:

فإن حسن الإلقاء مما يتفاضل فيه الناس، وبه يمدح المتكلم، وعليه يتوقف وصول الرسالة بالصورة التي أراد صاحبها، تأثيرا في المتلقي وتبليغا للمضمون، فالإلقاء أكبر من أن يكون تزيينا للكلام وتحسينا فقط، بل هو إبداع لا يقل أهمية عن إبداع النص الملقى، فقد قيل لأحد الخطباء الأقدمين ما لك تخطب في الناس فيتأثروا ويخطب غيرك فلا يتأثرون؟! فقال: ليست النائحة الثكلى كالنائحة المستأجرة؛ فالخطبة هنا واحدة مضمونا، والمتلقون لم يتغيروا، غير أن إلقاء مختلفٌ عن إلقاء.

وجودة الإلقاء ليست صحة لغوية وأصواتا عالية مدوية فحسب كما يظن البعض، بل يعتقدون، وإنما هذه الصحة اللغوية وسلامة أعضاء النطق، وخروج الحروف –التي هي لبناتٌ للكلام– من مخارجها الصحيحة، هي الأساس الذي يمكن للملقي أن ينطلق منه، وليست هي كل ما يحتاجه الملقي؛ لأنه لو كان ذلك كذلك لأصبح كل من ألم بقواعد اللغة، وامتلك لسانا– خطيبا مبدعا، وملقيا مقنعا، وليس الأمر هكذا.

ويمكن أن تستخلص أهمية تعلم الإلقاء في الآتي:

١– تطوير الصوت البشري من ناحية القوة والإيصال، ومن ناحية الطبقات الصوتية المختلفة وتوسيع المدى الصوتي.

٢– تطوير التلفظ من ناحية الوضوح، ومن ناحية الاعتناء بالوقف، ومن ناحية الموسيقى الكلامية، ومن ناحية سرعة أو بطء الكلام.

٣– تطوير الإحساس بالكلام من أجل خلق جسر عاطفي بين الملقي والمتلقي، وذلك عن طريق فهم مغزى الكلام، وتحسس المشاعر التي تكتنفه، ونقل تلك المشاعر إلى المتلقي.

٤– تطوير شخصية المتكلم من ناحية الأداء الصوتي، وتناسب أسلوب الإلقاء مع الحالة التي يمر بها الملقي، والمكان الذي هو فيه، والزمان الذي يمر به[١].

مشكلة البحث:

تتبلور مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي:

كيف يتم إلقاء شعر الأطفال في ضوء آليات الإلقاء ولغة الجسد؟

---

(١) سامي عبدالحميد نوري، وبدري حسون فريد: فن الإلقاء جامعة الموصل، ١٩٨٠م، ج٢، ص٦–٧. عن طريق: يوسف أبو العدوس: المهارات اللغوية وفن الإلقاء، ط١، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٧م ، ص١١٥.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

١-التعرف على طريقة إلقاء شعر الأطفال.

٢-الوقوف على أهمية الآليات الصوتية في وصول المعنى للطفل كما أراده الشاعر.

٣-أهمية اللغات غير اللسانية –الإشارية والتعبيرية- في تأكيد المعنى للنص الملقى.

٤- تسليط الضوء على خصوصية الإلقاء لشعر الأطفال والاستفادة منه في إلقاء مختلف مجالات أدب الطفل.

٥-الوقوف على أنسب طرق إلقاء الشعر للطفل في ضوء خصائصهم وقدراتهم.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في عدة أمور:

١-قلة الدراسات التي تناولت التحليل الإلقائي للشعر العربي عمومًا، ولشعر الأطفال على وجه الخصوص.

٢-أهمية الاستفادة من الآليات الصوتية في إلقاء شعر الأطفال.

٣-أهمية اللغات غير اللسانية–الإشارية والتعبيرية- في إلقاء شعر الأطفال.

عينة البحث:

تمثلت عينة البحث في قصيدة من شعر الأطفال ألقاها الشاعر "أحمد بخيت" بعنوان: **(أسود... أبيض... أصفر... أحمر)**، من ديوانه المعنون بـ"الفيلسوف الصغير".

منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج التحليلي النقدي للقصيدة الملقاة، ويقوم إجرائيًّا على عدة خطوات، منها مشاهدة الملقي والاستماع إليه واستخراج كل الآليات التي اعتمد عليها في إلقاء النص، ثم التأمل في العلاقة بين كل آلية من هذه الآليات والمعنى الذي يمكن أن تضيفه للنص الأساسي أو الذي تزيد تأكيده، والتركيز من خلال التحليل على ما ليس نصًّا في خدمة ما هو نص، وعلى المعاني التي يضفيها الإلقاء على جماليات النص الأساسي.

تعريف الإلقاء:

الإلقاء هو:« فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه، ومعانيه»[٢].

والإلقاء الجيد لابد فيه من أمور:

الأول: فهم طبيعة الصوت البشري، وإدراك الآليات الصوتية المختلفة كالنبر والتنغيم والوقف والتكرار... الخ، والإفادة منها في الإلقاء.

(٢) عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٥.

الثاني: معرفة المجال الإلقائي الذي ينتمي إليه النص الملقى؛ فإن ذلك يؤثر على اختيارات المؤدي الإلقائية.

الثالث: فهم طبيعة لغة الجسد، للسيطرة عليها بحيث تكون إرادية مقصودة تعبر كل حركة عن معناها الصحيح، ولا يكون هناك تنافر بين حركة الجسد والرسالة الملقاة.

الرابع: التدريب المستمر وتحليل النصوص التي ألقيت من أساطين الإبداع والإلقاء؛ فإن ذلك يساعد المبتدئ في الإلقاء والمحترف في تطوير الأداء الإلقائي.

آليات صوتية، وأهميتها في الإلقاء[٣]

إن معرفة مراحل الكلام والصوت، غرضه أن يجعل الإلقاء صحيحا، وأما الآليات الصوتية فمن شأنها أن تجعل الإلقاء جميلا، وتلك مرتبة تفوق مرتبة الصحة، وعلى أساس هذه الآليات يختلف الملقون براعة وإتقانا، فعلى قدر فهمها واستيعابها وتطبيقها تطبيقا أمثل تكون أقدار الملقين، ويتفاوتون في مستوياتهم وبراعتهم.

إنها أسس مهمة للإلقاء الجيد؛ فالإلقاء الخالي من النبر حين يتطلبه المعنى، والوقف حين يتطلبه المعنى، والتكرار حين يتطلبه المعنى، والتنغيم والمد والسرعة والبطء حين يتطلبها المعنى – هو إلقاء خال من أي معنى من معاني الإجادة، خاو من كل قدرة على الإفادة.

أولا: النبر:

من أهم آليات الإلقاء الصوتية، وهو فرع عن المعنى، ومنطلق منه، كما أنه وسيلة لتأكيده، ولإرسال رسالة إلى المتلقي مفادها أن هذا المقطع المنبور أو الكلمة المنبورة لهما أهمية كبيرة، وعليك أيها المتلقي التأمل فيهما والوقوف أمامهما مليًّا، و معنى النبر «الضغط، والمقصود به في الإلقاء الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة أو على كلمة من كلمات الجملة»[٤]، والنبر في الكلمات مما يساعد على وضوح مقاصدها وفصاحة وقعها لدى السامع، ولنبر المقاطع في غير العربية دور خطير؛ إذ قد يتوقف عليه عند السامع نوع الكلمة أهي اسم أم صفة أم فعل؟... أما في العربية فنبر المقاطع قيمته أدائية.

ثانيا: التنغيم

التنغيم هو نطق الكلمة أو الجملة بدرجات صوتية مختلفة تشتمل على الارتفاعات، والانخفاضات، والتنويعات الصوتية... ويعد التنغيم هو الإطار الصوتي للكلمة أو الجملة في

---

[٣] ينظر: محمد عبدالحليم ومحمود إمام: الإلقاء مداخل نظرية ونصوص تحليلية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ٢٠١٦م، ص (٨٢) وما بعدها بتصرف.

[٤] محمد حسن حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦، (١٧٧).

سياق الكلام، فالكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة يمكن إخضاعها لصور موسيقية بحيث تعطي معاني مختلفة وفقا للنغمة التي تنطق بها في كل مرة، وبذلك يمكن أن تتحول الكلمة أو الجملة من خبر إلى توكيد إلى استفهام إلى انفعال أو تعجب دون أدنى تغيير في حروف الكلمة أو كلمات الجملة[٥].

التنغيم في سائر مظاهره «منحى نغمي خاص بالجملة، يعين على الكشف عن معناها النحوي» أو هو بعبارة أخرى: «الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق»[٦] **و**هو بهذا التحديد ظاهرة إيقاعية تعزز تحديد مبدأ التوازن بين الصوت والدلالة.

ثالثا: الوقف[٧]:

الوقف آلية يلجأ إليها الملقي مختارا لبيان معنى ما يريده بهذا الوقف، وذلك أن هناك أغراضًا كثيرة للوقف تختلف من موضع لآخر داخل البيت الشعري الواحد، وداخل القصيدة الواحدة للشاعر الواحد، وهذا يتطلب من الملقي إحساسًا بالقصيدة التي يلقيها، أو بالنص الملقى عمومًا.

والوقف هو: الكف عن الكلام في مكان يختاره الملقي إما لانتهاء المعنى، أو لتحقيق أغراض أساسية أخرى.

«والوقف نوعان:

النوع الأول: وقف تام أو كامل أو واجب، وهو الذي يقف فيه الملقي مفيدا، أو مؤذنا بانتهاء معنى الجملة، واستيفاء تكوينها، ويرمز له بالعلامة (/).

النوع الثاني: الوقف المعلق أو الناقص أو الجائز، وهو المكان الذي يقف عنده الملقي، وقفًا معلقًا مؤذنًا، ومفيدًا بأن الجملة لم يتم معناها بعد، وأن كلامًا آخر سيأتي بعدها، وذلك لغرض اكتساب كمية من الهواء تعين الملقي على الأداء السليم[٨]، ويرمز له بالعلامة (//).

«والوقف في النثر غيره في الشعر؛ فالوقف في النثر يكون بالسكون في جميع حالات التشكيل ما عدا التنوين بالفتح حيث يكون بالألف، أما الوقف في الشعر فينبغي أن نتحدث

---

[٥] مهارات الإعلاميين اللغوية والاتصالية، القاهرة، دار المشرق العربي، ط١، ٢٠١٣م ، ص١٤٠.

[٦] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط٣، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٢٢٦.

[٧] ينظر في هذا الجزء باب الوقف: محمد ماهر فهيم: فن الإلقاء، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط١، ١٩٩٠، ص ١٤٥: ١٩٥.

[٨] وقد يكون الوقف لأغراض معنوية –كما سيتضح فيما يأتي– مثل لفت انتباه السامع، وإيقاظه، وتشويقه، وشحذ همته.

حديثًا موجزًا عن خصائص الأسلوب الشعري من حيث الوزن والقافية؛ لأنه في ضوء هذه الخصائص تختلف طريقة الوقف في الشعر عنها في النثر.

الأسلوب الشعري يعتمد في شكله على حركات وسكنات، يتكون منها البيت الشعري.

وتأليف القصيدة الشعرية وفقا لهذه الحركات والسكنات يجعلها تجرى على شكل ونسق معين يسمى عند العروضيين: بحرًا».

رابعًا: التزمين[٩]:

التزمين هو السرعة التي يتخذها المتكلم، ويحسها السامع نحو الكلام المنطوق، سواء أكان المنطوق كلمة أو جملة أم ما هو أكبر من ذلك، وهذه السرعة يمكن، وصفها بأنها بطيئة أو سريعة أو متوسطة[١٠].

وللتزمين دلالة على الموقف، وحالة المتكلم النفسية كما أن له أثره في إحساس السامع؛ فإن تلك السرعة التي يشعر بها السامع تترك عنده إحساسا بحالته النفسية، فيشاركه في مشاعره وأحاسيسه بعد أن تكون قد أثرت في إدراكه وفهمه، بل ربما يكون إحساسه بالحالة النفسية للمتكلم أسبق من إدراكه لمضمون كلامه، وذلك عندما تكون سرعة الحديث بالشدة التي تعوق السامع عن متابعته، وإدراك مضمونه.

وقد يكون للتزمين دور بلاغي حيث يكون من العوامل المؤثرة في تحقيق المطابقة بين الحال ومقتضاه، والموقف وما يناسبه، والمقام وما يتطلب، أو بين موقف الكلام وحال المتكلم، فهذا يتطلب الإسراع، وذاك يتطلب الإبطاء.

وبالتزمين يستطيع أن يقسم كلامه **إلى** جمل، والجمل إلى مجموعات معنوية، لكل مجموعة ما يناسبها من سرعة تقتضيها الأفكار التي تحملها.

لكل ما تقدم كان التزمين عاملا مهما، وعنصرا فعالا في طريقة الأداء الصوتي؛ إذ كان له دور في تصوير إحساس المتكلم ومشاعره، والتعبير عن انفعالاته ورغباته المساعدة على الإشارة إلى أفكاره، والمطابقة بين حالة المتكلم وحالة الكلام وسرعة الأداء.

خامسا: التكرار:

الحق أن العرب القدماء قد التفتوا إلى هذا المظهر من المظاهر البيانية مدركين أهميته في تماسك النص، وتقوية المعنى.

---

[٩] ينظر في هذا الجزء: محمد عبدالحفيظ العريان: أصوات العربية بين الوصف والتنظيم، ص٣٢٢- ٣٢٦.

[١٠] عبدالله ربيع وعبد العزيز علام: علم الصوتيات، المكتبة التوفيقية، ط١، ١٩٧٩م، ص٣٠١.

ويرتبط التكرار بالشعر ارتباطًا وثيقًا، وهو سمة فيه، وبخاصة ما كان منه موزونًا، وما الوزن –في حقيقة الأمر– إلا تكرار لتفعيلة ما، ويرى جاكوبسون أنه أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات... وقد يكون على مستوى الصوت، والتركيب النحوي، والكلمة كذلك، وكثيرًا ما ينظر إليه في ضوء مسألة الانحراف، فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال الطبيعي لها في الكلام، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية[١١].

يمكن للتكرار –علاوة على دوره في تأكيد بعض المعاني، والإلحاح عليها لتأكيد رؤية محددة في النهاية– أن يضيف البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص، لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر، كما يمكن للتكرار أن يضيف الدلالة الساخرة، التي تنتقد أوضاعًا بعينها، أو أشخاصًا، أو مواقف، أو أحداثًا، أو سلوكيات، وهكذا، ومن الممكن أن يكون للتكرار فائدة أساسية في بناء النص نفسه، أو بناء المشهد الداخلي.

«والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبًا من الموقف النفسي، والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه؛ فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري ولو لم يكن له ذلك لكان تكرارًا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري؛ لأن التكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولابد أن يركز الشاعر في تكراره؛ كي لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره، مع الاهتمام بما بعده؛ كي تتجدد العلاقات، وتثرى الدلالات، وينمو البناء الشعري»[١٢].

وإذا كان الكلام السابق مرتبطًا بالتكرار الذي يستخدمه المبدع (شاعرًا أو ناثرًا) فإنه لا يختلف كثيرًا عن التكرار الذي يحدثه الملقي، فإنه يكرر ألفاظًا وجملًا بعينها تكرارًا إلقائيًّا للأغراض نفسها التي يؤديها التكرار المؤلف في النص المبدع، والتي سبق الإشارة إليها، والملقي في إلقائه ينظر إلى الحالة النفسية لصاحب النص، وتجربته التي من أجلها كتب نصه، ويكرر

---

[١١] عبد القادر علي زروقي أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) لمحمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢م، ص٣٣.

[١٢] مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية. للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤، ص٤٧. وينظر، ماجد محمد النعامي: ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرين العدد الأول، يناير ٢٠١٢.، ص٦٩ – ٩٩.

ما يؤكد على هذه الحالة، ثم هو مرتبط كذلك بالمتلقي، ومدى تفاعله مع الكلمات الملقاة، ومرتبط بالنص نفسه فمن الجمل ما يتطلب تكرارا، ومنها ما لا فائدة في تكراره، وهو مرتبط بالملقي كذلك، ومدى إحساسه بالنص ومبدعه.

سادسا: طول الصوت اللغوي[١٣]

من الأمور الصوتية المهمة التي اعتنى بها علماء الأصوات معرفة الزمن الذي يستغرقه النطق بالصوت اللغوي، فالمتأمل للأصوات حين نطقها يتضح له أنها لا تتحد في الوقت الذي يستغرقه نطقها، بل إنه يبدو له التفاوت الكبير في زمن أداء تلك الأصوات.

وقد توصل المحدثون إلى معرفة هذا الزمن بالآلات العلمية الحديثة الدقيقة، وقدم بعضهم جدولًا في أصوات اللغة العربية بين الزمن الذي يستغرقه نطق كل حرف أبجدي، وهذا الجدول يوضح بجلاء أن الصوت العربي يستغرق في نطقه أجزاء من الثانية كما يبرز أن الأصوات تختلف فيما تحتاج إليه من زمن للنطق بها.

فطول الصوت: هو الزمن الذي يستغرقه النطق به.

فالأصوات تتأثر أطوالها بما جاورها من أصوات أخرى سواء أكانت مدات أم غير مدات.

والمد يساعد إلى حد كبير في توصيل معان –مؤكدة أو زائدة– توقف المتلقي على الحالة النفسية للمبدع.

ووعي الملقي بأهمية طول الصوت يؤثر لا شك في تحسين إلقائه فعندما يكون للمد في الكلمة دور دلالي ويهمل هو هذا المد في الإلقاء فقد أفسد ما يريد صاحب النص إيصاله للمتلقي، وفي الجزء التطبيقي دلالات متنوعة للمد ظهرت في إلقاء القصائد بيناها مرتبطة بتجربة الشاعر.

إلقاء الشعر

الشعر فن من الفنون العالية المستوى يحكمه قوانين العروض كما في الشعر القديم، أو الإيقاع عموما كحال (الشعر الحر)، وإلقاء الشعر يختلف عن كل إلقاء؛ فإن الذي يلقي الشعر إن لم يكن على دراية بآلياته وضوابطه خرج بالشعر إلى شيء غير الشعر.

---

[١٣] محمد عبدالحفيظ العريان: أصوات العربية بين الصف والتنظيم، ط١، ١٩٩١، ص٣١٤– ٣٢١.

فمتى يُشبع الضمير؟ ومتى يصرف الممنوع؟ ويمنع المصروف؟ ومتى ينطق همزة الوصل قطعا، وهمزة القطع وصلا؟ كل هذه أشياء تحتاج إلى معرفة بالوزن ودراية بالشعر ودربة وخبرة وممارسة، وإلا كان الملقي مفسدا للشعر الذي يلقيه.

وإن العارف بالشعر أول ما يشغله حين سماع الشعر هو انضباط الوزن واستقامة الإلقاء من الملقي، فإذا وجد ملقيا لا يفهم ما يفعل تركه ونبذه، ولو كان حصل من صفات الملقي كل صفة يمدح بها ملق من فجر التاريخ إلى الآن.

إن الإلقاء حياة في تجربة الشاعر، ومعرفة حياة الشاعر تعين على فهم أعمق وأدق لقصيدة الشاعر، وهذا لا شك يؤثر على الإلقاء سلبًا وإيجابًا، بل ويؤثر قبلًا في اختيار الملقي؛ فإن الشخصية المتواضعة المستكينة الضعيفة كيف تلقي نصًّا للمتنبي؟!

وإن الرجل القاسي الطبع والبراجماتي الذي انفصمت عرى عاطفته كيف له أن يقرأ نصًّا لمجنون ليلى المتصبب عشقًا؟!

إذن؛ لا بد عند إلقاء الشعر من مراعاة ما يلي:

١- الإلمام إجمالًا بقواعد اللغة العربية نحوًا وصرفًا ومعجمًا وصوتًا.

٢- معرفة العروض والقافية معرفة تامة، أو عرض الشعر على المتخصص لتفادي الأخطاء.

٣- معرفة الضرورات الشعرية.

٤- تلوين الصوت واستخدام التكرار والوقف والتنغيم والنبر حينما يتطلب المعنى ذلك.

٥- عند الوقف لا يلتزم بأواخر الشطور، وإنما حسب ما يقتضيه المعنى.

٦- معرفة حياة الشاعر ونفسيته.

٧- الإلمام الكامل بجو القصيدة وسببها والسياق الذي قيلت فيه[١٤].

لغة الجسد وأهميتها في الإلقاء:

لغة الجسد لا يستغني عنها متكلم، حتى إنهم يجعلون من المستحيل الاستغناء عنها، فقد يستغنون عن غيرها من التكرار وإعادة الكلام وغيرها من الإمكانات الإلقائية، ولكنهم لا يستطيعون الاستغناء عن لغة الجسد، ومما يشير إلى ذلك قول ابن حمدون: «قال ثمامة: كان

[١٤] وإن لم يستطع ذلك، فليحاول فهمها وتفسيرها وتخيل جوها وسببها وسياقها.

جعفر بن يحيى أنطق الناس، قد جمع التمهل والجزالة والحلاوة وإفهاما يغنيه عن الإعادة، ولو كان في الأرض ناطق يستغني بمنطقه عن الإشارة لاستغنى جعفر عن الإشارة كما استغنى عن الإعادة»[١٥].

وفي أهمية الإشارة وعلاقتها باللفظ يقول الجاحظ: «والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط. وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها، وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة. ولولا أن تفسير هذه الكلمة يدخل في باب صناعة الكلام لفسرتها لكم»[١٦].

وقال ابن رشيق القيرواني: «وقالوا: مبلغ الإشارة أبلغ من مبلغ الصوت، فهذا باب تتقدم الإشارة فيه الصوت، وقيل: حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان، جاء بذلك الرماني نصا»[١٧].

ومن أهمية لغة الجسد أن «الجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة ويعبر بطريقة غير مباشرة، بل وهو أهم وسيلة من الوسائل غير المباشرة في التعبير وتعبيره أقدم تعبير، والتعبير الذي يتجاوز كل لغة تشترك فيه لغات العالم؛ لأنه كلام حي عضوي منقوش في اللحم والعظم؛ يعني ذلك أن اللاوعي أو ما هو قريب من هذا المصطلح مسجل في الجسد»[١٨].

---

[١٥] ابن حمدون: التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ، (٤٠١/٥).

[١٦] أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين دار الهلال، بيروت ، (٨٣/١).

[١٧] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، (٣٠٩/١).

[١٨] على زيعور: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٨٥.

الجانب التطبيقي لتحليل القصيدة عينة البحث

وفي هذا الجانب قد قام الباحث بإختيار قصيدة من القصائد الملقاة بصوت الشاعر "أحمد بخيت" وهذه قصيدة هي: "أسود... أبيض... أصفر... أحمر" وتقع القصيدة ضمن قصائده التي ضمنها ديوانه الشعري المعنون بـ : "الفيلسوف الصغير" ويقوم هذا التحليل على الآتي:

١- ملاحظة ما يقوم به الشاعر في إلقائه من لغة جسده، ونبره، ومده وسرعته وبطئه ووقفه ووصله وتكراره.

٢- ومع كل بديل من البدائل السابقة يأتي السؤال عن السبب.

٣- وفي الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها كل بديل إلقائي يتم الربط بين المعنى وما استخدم الملقي من بدائل إلقائية.

وما يمكن الجزم به أن هذا التحليل لم يبلغ درجة من الكمال، ولكنه محاولة لفتح باب في تحليل شعر الأطفال وفهمه، وطريقة يمكن تطبيقها والسير على خطاها في تحليل كل نص ملقى.

قصيدة: "أسود... أبيض... أصفر... أحمر" للشاعر أحمد بخيت

هذه القصيدة من ديوان "الفيلسوف الصغير" وقد ألقاها الشاعر بصوته، وقد سقتها وأبين كيف ألقاها الشاعر مع ربط هذه الكيفية الإلقائية بمعانيه التي أرادها، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر قد أشار -في تقديمه بين يدي القصيدة الملقاة- إلى أن الإلقاء للكبار أيسر عليه من الإلقاء للأطفال؛ ولذا يهاب الإلقاء للصغار وذلك أن عالم الأطفال هو عالم مميز بصدقه وبراءته، وخصب الأخيلة، والشجاعة، لذا ففي شعره يسعى للتعلم من الأطفال ومن عالمهم المميز، يدور النص حول طفل قد فاز بجائزة دولية في الرسم، وقابل لأول مرة في حياته تنوعات البشرية، فشاهد كل الجنسيات في هذه المسابقة، ومن ثم بدأت الأسئلة تدور في هذه حول هذا الزخم والتنوع في الأشكال والألوان واللغات، وفكر الشاعر في الإجابة على تساؤلات الأطفال في الموضوعات التي قد نحار نحن في الإجابة عليهم وكانت هذه القصيدة.

وقد آثر الباحث أن يضع نص القصيدة المكتوب في الديوان كاملًا؛ وذلك حتى يمكن المقارنة بين النص الملقى والنص المكتوب، والوقوف على ما تم في أثناء الإلقاء مما قد يحدث من فوارق بين هذين النصين -المكتوب والملقى- من حذف أو إضافة أو تقديم أو تأخير أو ما يمكن أن يعتري هذا المقام أثناء إلقاء النص المكتوب، وهو ما سيتضح في هذا البحث مع الوقوف على دواعي ذلك إن وجد، ونرفق نص القصيدة من الديوان على النحو التالي:

قصيدة: (أسود... أبيض... أصفر... أحمر)

صغير

أَبِي
أَنَا كُنْتُ نَجْمَ الْحَفْل
وَالثَّانِي مِنَ الْيَابَان
وَقَالَ الْكُلُّ: بِيَكاسو
الصَّغِيرُ.. الْمُدْهِشُ الْفَنَّان
وَفَازَتْ طِفْلَةٌ شَقْرَاءُ
قَالَتْ لِي
مِنَ الْيُونَان
وَبِنْتٌ مِنْ بِلَادِ الْهِنْدِ
وَالْأُخْرَى
مِنَ السُّودَان
لِمَاذَا النَّاسُ مُخْتَلِفُونَ
فِي الْأَشْكَالِ
وَالْأَلْوَان؟
وَمَنْ مِنْهُمْ هُوَ الْأَقْوَى
لِيَحْكُمَ عَالَمَ الْإِنْسَان؟

كبير:

بُنَيَّ
أَرَاكَ تَهْوَى الرَّسْمَ
فَانْظُرْ
فِي يَدِ الْفَنَّان
لَدَيْكَ أَصَابِعٌ خَمْسٌ
وَكُلُّ اثْنَيْنِ مُخْتَلِفَان
وَأَنْتَ تُحَرِّكُ الْفُرْشَاةَ
فِي يُسْرٍ
وَفِي إِتْقَان
وَهُمْ يَتَعاوَنُونَ مَعًا

بِكُلِّ سَمَاحَةٍ
وَأَمَان!!
تَخَيَّلْ
أَنَّ كُلَّ النَّاسِ يَا وَلَدِي
بِكُلِّ مَكَان
تَخَيَّلْ
أَنَّهُمْ مِثْلُ الْأَصَابِعِ
إِخْوَةٌ... جِيرَان
إِذَا اجْتَمَعُوا عَلَى حُبٍّ
مَعًا
كَانُوا يَدَ الْإِنْسَان
أَلَمْ تَذْهَبْ
لِمَزْرَعَةٍ؟
أَلَمْ تَذْهَبْ
إِلَى الْبُسْتَان؟
هُنَاكَ الْوَرْدُ
وَالنَّعْنَاعُ
وَالزَّيْتُونُ
وَالرُّمَّان
عَلَى رَغْمِ اخْتِلَافِ الْكُلِّ
يَنْمُو الْكُلُّ
فِي اطْمِئْنَان
فَهَلْ شَاهَدْتَ مَعْرَكَةً
لِبَامِيَةٍ
وَبَاذِنْجَان؟
وَهَلْ أَلْقَتْ جُيُوشُ الْوَرْدِ
قُنْبَلَةً
عَلَى الرَّيْحَان؟

جَمِيعُ النَّاسِ يَا وَلَدِي الْحَبِيبِ
جَمِيعُهُمْ إِخْوَان
وَعَالَمُنَا هُوَ الْبَيْتُ الْكَبِيرُ
وَكُلُّنَا سُكَّان!
لَنَا حَقُّ الْحَيَاةِ مَعًا
وَلَا تَفْضِيلَ
بِالْأَلْوَان

التحليل الإلقائي لقصيدة: (أسود... أبيض... أصفر... أحمر)

قدم الشاعر بين يدي قصيدته الملقاة أسباب كتابة النص وظروفه، وأعطى للمستمع والمشاهد على السواء، نبذة عن أحداث النص، وعرج الشاعر كذلك على عالم الطفولة، وعبر عن سعادته كونه في ضيافة الملائكة الصغار أجمل ما وهب الله للأرض، والقصائد الحية التي تتنفس بيننا ليل نهار، وكيف أن عالم الأطفال هو عالم مهيب، ليس لكل أحد سبر أغواره، وخوض غماره حتى أحمد بخيت ذاته يجد هذه المهابة عند إلقاء نص للأطفال، ولا يجدها عند الإلقاء للكبار، فالشاعر عند إلقائه للأطفال يصاب بالهلع، وذلك أن كل خيالنا يصبح مجرد حصى في أرض الطفولة المليئة بالجواهر، فخيال الأطفال هو أجمل إبداع، وأفصح الشاعر أنه في كل كتابته للأطفال يركز على أنه: "ليس شرطًا أن نفكر أن نعلم الأطفال؛ ربما علينا أن نبدأ في أن نتعلم من الأطفال".

وأشار الشاعر أيضًا في تقديمه بين يدي القصيدة الملقاة أن هذه القصيدة تجيب على بعض من الأسئلة التي يسألها الأطفال ونحار نحن في إجابتها، وهذا التقديم أورده الشاعر في مقام الإلقاء دون ذكره في النص المنشور في الديوان.

كما أن الشاعر عند إلقائه للقصيدة كان جمهوره أساسًا هم الأطفال وإن صاحبهم ذووهم وبعض الحضور من الكبار، وكانت درود أفعالهم لما يسمعون واضحة جلية أثناء متابعتهم للشاعر وهو يلقي قصيدته.

صغير

نجد أن هذه القصيدة هي قصيدة حوارية بين الأب وابنه، وعليه حاول الشاعر في النص المكتوب والملقى –على السواء– أن يميز ما جاء على لسان الطفل بذكر كلمة صغير قبل أن يورد أسئلته، ولم يسمِّ الشاعر هذا الصغير باسم معين للدلالة على شيوع هذه الأسئلة وانتشارها في عالم الطفولة، ونطق الشاعر كلمة **(صغير)** بصوت هادئ يوحي ببراءة الأطفال، وجاءت الكلمة وكأنها عنوان القصيدة، ووقف الشاعر بعدها وقفًا تامًّا ليسترعي الانتباه، لما سيأتي على لسان هذا الصغير من أسئلة.

أبي

أنا كنت نجم الحفل

وقف الشاعر بعد كلمة **(أبي)** وقفًا تامًّا وقد صاحب هذا الوقف تهلل وسعادة ممزوجة بالزهو، وكأنه أتى مهرولًا من بعيد ليزف بشرى سارة لوالده، ونجد أن الوقف بعد المنادى من أنواع الوقف التي تخضع للقواعد المنصوص عليها في الوقف،[١٩] وذلك أن الوقف بعد المنادي يثير انتباه السامع لما بعد النداء من كلام موجه إليه، ويسمح بتهيئة الأذن لسماع لهجة الكلام التي يظهر منها الغرض المراد، إبلاغا كان أو سؤالا أو تهديدا أو سخرية بحسب ما يكتنف الكلام من تنغيم.

ثم يستتبع الشاعر بهذا الوقف التام بعد كلمة أبي، بقوله مسرعًا: **(أنا كنت نجم الحفل)**، مع نبر الشاعر لكلمة "أنا" تأكيدًا على اعتزاز الطفل بذاته، وهذا الشموخ الملحوظ قد أبداه الشاعر في إلقاءه صوتًا وأداء حيث صاحب هذا الإلقاء الصوتي تهلل في تعبيرات الوجه لدى الملقي –الشاعر أحمد بخيت– ليدلل بلغة الجسد عن هذا الاعتزاز، ونجده أيضًا قد أشار بيده إلى نفسه عند قوله **(أنا)** وكأنه يريد أن يخبرنا أنها مزية له هو وحده دون سواه ممن كان في تلك المنافسة العالمية.

والثاني من اليابان

وقف الشاعر بعد كلمة **(والثاني)** وكأنه أراد أن يميز بين ترتيب المراكز؛ فجاء الوقف التام بعد كلمة "والثاني" وقفًا مشبعًا؛ حتى يشحذ العقول لمعرفة هذا المنافس الذي استطاع أن يتغلب عليه هذا الصغير، كما نجد أن الشاعر أراد أن يؤكد ذلك عن طريق النبر الذي صاحب نطقه لهذه الكلمة، في إشارة إلى أنه لا منافس له على المركز الأول؛ بل أكفأ المنافسين في هذه المسابقة جاء تاليًا له في الترتيب، وقد أسرع الشاعر في إلقائه لباقي هذا السطر **(من اليابان)** وهدأت طبقته الصوتية، وكأنه يريد أن يقول لا يهم معرفة من تلا في الترتيب، وذلك أنه قد تغلب على كل منافسيه.

وقال الكل: بيكاسو

الصغير.. المدهش الفنان

نجد أن الشاعر قد أسرع في إلقائه لهذا السطر فلم يقف وقفًا تامًّا ولا معلقًا بين أي كلمة من كلماته، وإن كان الأولى بالشاعر إعطاء كل كلمة حقها خاصة مع القرب الصوتي بين حرفي السين والصاد في كلمتي **(بيكاسو)**، و**(الصغير)**، وقد تبدى ذلك في ارتباك الشاعر عند إلقائه لهذا السطر، ولم يكن هناك انطلاق وطلاقة في إلقائه له، كما أن هذا السطر قد شمل

[١٩] ينظر في الوقف: محمد ماهر فهيم: فن الإلقاء، مرجع سابق، ص ١٤٥: ١٩٥.

عدة صفات متتالية، فكان الوقف بعد كل صفة وإعطاؤها حقها يجعله وكأنه قد استوفى معاني هذه الصفة كلها فيه. وخاصة أن الشاعر عنده شبه إفراط في الوقف على مدار القصيد فالوقف والتفسير في إلقائه لهذه القصيدة هو عادته وديدنه. وليس الوقف على خلاف طبيعته في الإلقاء لها.

ويمكن تعليل ما فعله الشاعر في إسراعه لإلقاء هذا السطر بعدم أهمية هذه الجملة بالنسبة للصغير في مقابل القضية التي يتناولها النص من اختلاف الأشكال والألوان، فلم يهتم بها الشاعر في إلقائه اهتمامه بغيرها.

وفازت طفلةٌ شقراء

قالت لي

من اليونان

وقف الشاعر بعد كلمة **(شقراء)** لأن هذه الكلمة هي الأهم للقضية التي ترتبط باختلاف اللون وليس مسألة الفوز أو أنها طفلة؛ لأنه لا يناقش هنا الجنس، وإنما الأشكال والألوان، ووقف الشاعر بعد **(قالت لي)** مراعيًا قواعد الوقف بين القول والمقيل.[٢٠] ونجد أن الشاعر في إلقائه لم يهتم بالمد في كلمة **(اليونان)** وذلك أن القضية لا تكمن في اختلاف البلاد والأماكن.

وبنتٌ من بلاد الهند

والأخرى

من السودان

وقف الشاعر وقفًا معلقًا بعد **(وبنتٌ)** وجاء الوقف تامًّا بعد **(من بلاد الهند)** كما وقف الشاعر بعد **(والأخرى)** وكرر الوقف بعد **(من السودان)** فعلى الرغم من عدم الوقف بعد اليونان في السطر السابق لأن البلاد ليست هي قضيته، إلا أنه كرر الوقف بعد الهند والسودان، وهنا يتضح التنوع والثراء في عرض القضية –التي تكمن في اختلاف الألوان والأشكال– عن طريق الإلقاء، فعندما ذكر اليونان أسرع وذلك أنه ذكر قبلها شقراء فكانت شقراء هي مركز الاهتمام الصوتي، وكذلك لما ذكر الهند والسودان أعطى قدرًا من التلوين الصوتي؛ حيث إنه لم ينص هنا على اللون، وذكر البلد دلالة على اللون، وعليه فهذا الاهتمام لم يأت لأنهما من البلدان، وإنما ذكرهما في هذا السياق للدلالة على تمايز الألوان فجاء التنويع في وسائل الإلقاء بما يخدم القضية.

---

[٢٠] المرجع السابق، ص ١٤٥: ١٩٥.

لماذا الناس مختلفون
في الأشكال
والألوان؟

يجسد هذا السطر من القصيدة السؤال الرئيس في النص كله، ولما كان ذلك كذلك نجد الشاعر في أعطاه مزيد اهتمام في إلقائه فأكثر من الوقف فيه، فنجده وقف بعد **(الناس)** ووقف بعد **(مختلفون)** وكرر الوقف بعد **(الأشكال)** وكذلك وقف بعد **(الألوان)**، وهذا ليس طبيعيًّا في الوقف إذ كان من الممكن الوقف بعد **(لماذا الناس مختلفون)** وكذلك الوقف في نهاية السطر بعد إلقاء **(في الأشكال والألوان؟)** لعدم تكرار هذا الوقف التام، ولكن يسوغ للشاعر أن يلقي البيت كما جاء به؛ وذلك لأهمية سؤاله هذا، وأنه هو الأساس الذي بنى عليه قصيدته من بدئها إلى منتهاها.

كما أن الوقف جاء متوافقًا مع الحركة الإعرابية لنهاية السطر حفاظًا على الوزن، وليس التسكين مع الوقف، حيث إن إلقاء الشعر يختلف عن إلقاء النثر. كما أن الشاعر في سؤاله اعتمد على آلية التنغيم في إلقائه، وذلك بما يعضد الاستفهام ويؤكده.

ومن منهم هو الأقوى
ليحكم عالم الإنسان؟

وقف الشاعر بعد **(ومن منهم)**، بينما نجده لم يقف بين اسم الاستهام وما بعده عند إلقائه **(لماذا الناس)** وذلك أن الصفات المذكورة تتعلق بالناس كلهم، بينما في **(ومن منهم)** نجده يتكلم على جزء وليس الكل، ففصل ما بين علامة الاستفهام واسم الاستفهام الدال على السوال عن العاقل، وهنا يتضح الفرق بين هذين السؤالين من خلال الإلقاء. فالسؤال الأول يتعلق بالناس جميعًا، أما هذا السؤال فيتعلق ببعض الناس.

ووقف الشاعر على (ليحكم)، وهذا الوقف يؤكد أن هذه القضية –قضية الحكم– هي أساس الصراع بين الناس، وما تتضمنه الكلمة من التسلط والهيمنة التي ترسخ التفرقة في الألوان والأشكال.

كبير

هنا تنتقل القصيدة لحوار الأب لابنه، وعليه حاول الشاعر في النص المكتوب والملقى – على السواء– أن يميز ما جاء على لسان الأب بذكر كلمة كبير قبل أن يورد إجابته على أسئلة الصغير، ونجد أن الشاعر اتخذ مستوى صوتيًّا مغايرًا لما كان يستخدمه مع حوار الصغير، وذلك بدءًا من نطقه لما بعد كلمة **(كبير)** حيث جاء الصوت جهوريًّا، فيه نوع من القوة والثقة، وهذا ما جعله يستغني عن ذكر كلمة **(كبير)** التي جاءت في نص القصيدة المكتوب، وإن كانت الكلمة مفردة، فيمكن أن أن ندلل من إغفال الشاعر للنطق بها عند الإلقاء بما مضى من أنه

بين الفرق بين الكلام إلقائيًا، وأنه يمكن للملقي سواء أكان الشاعر نفسه أو غيره أن يستغني عن بعض من القصيدة، وله أن يتخير أجزاء بعينها من القصيدة ليقدمها، خاصة إن كانت القصيدة من القصائد الطويلة، أو يمكن القول إن الملقي ليس مطالبًا بإلقاء النص المكتوب كاملًا؛ بل له أن يستغني عن بعضه مراعيًا للحال أو المقام.

بني

ضغط الشاعر على حرف الياء في كلمة **(بني)** وهذا نوع من أنواع النبر **(نبر حرف من حروف الكلمة)**، وهذا الحرف **(الياء)** يمثل كلمة كاملة، لكنها في الإلقاء حرف، وإن كانت نحويًا كلمة كاملة كما هو معروف، وجاء الوقف بعد كلمة **(بني)** لتأكيد معنى الرحمة؛ حيث رحمة الأب بابنه وشفقته عليه، وذلك بإضافته إلى نفسه في النداء (بني).

أراك تهوى الرسم

فانظر

في يد الفنان

نجد أن الشاعر في إلقائه لهذا السطر استفاد من آلية التكرار فكرر **(أراك تهوى الرسم، أراك تهوى الرسم)** مرتين وذلك لاستدعاء الانتباه.

وظف الشاعر لغة الجسد جنبًا إلى جنب مع الصوت وآلياته؛ فعند إلقاء **(فانظر في يد الفنان)** وقف الملقي بعد **(فانظر)** لاستراعاء الانتباه، وتبدت لغة الإشارة والجسد مع قيامه بلبس النظارة، للتأكيد على وضوح الرؤية، وهذا الاستخدام للغات الأخرى المصاحبة للغة الكلامية هو تجسيد للمعاني، مع قيام الملقي بإلقاء **(في يد الفنان)** جعل لغة الجسد مصاحبة للنطق بها فرفع يده للأعلى للإشارة ليد الفنان، وذلك أن حركة اليد ليست حركة لأضافة معنى جديد وإنما هي حركة مساوية للكلام داعمة له.

(لديك أصابعٌ خمسٌ)

وكل اثنين مختلفان

كذلك استعان الشاعر بلغة الإشارة والجسد في إلقائه **(لديك أصابعٌ خمسٌ)**؛ حيث رفع أصابعه لأعلى مفرقًا بين أصابعه ليسهل على المتلقي –الطفل– عدها وملاحظة الفوارق في أطوال الأصابع أشكالها.

ونجد أن الشاعر في إلقائه **(وكل اثنين مختلفان)** وقف بين المبتدأ والخبر، وهنا يتضح أنه أحيانًا قد يلجأ الملقي إلى مخالفة المشهور من قواعد الإلقاء لخدمة القضية، حيث إنه من القواعد في الإلقاء عدم جواز الوقف بين المبتدأ والخبر؛ خاصة إذا كان المبتدأ قصيرًا والخبر كذلك. ومن هنا نجد أن المخالفة قد تكون ظاهرة كما أن الوجود ظاهرة.

وأنت تحرك الفرشاة/
في يسر/
وفي اطمئنان/

وقف الشاعر بعد **(وأنت تحرك الفرشاة)** وصاحب إلقاءه لها إشارة اليد وحركتها الدائرية وكأن الملقي في يده فرشاة ممسكًا بها ويحركها، وذلك لتعميق المعنى وتجسيده للمتلقي.

وهم/ يتعاونون معا/
بكل سماحة/
وأمان!!

نبر الشاعر كلمة **(وهم)** دلالة على الاهتمام بالآخر وهو أيضًا مما يدعم القضية التي يعالجها الشاعر في قصيدته المكتوبة والملقاة على السواء، **(يتعاونون معًا)** ضم الشاعر عند إلقائه لها بين أصابعه وقرب بينها جميعًا مع انحناء الجميع نحو الإصبع الأكبر فتجلت صورة التعاون صوتًا وأداء وصورة مرئية، وهذا التعاون بين تلك الأصابع جاء بعد أن قرر في السطر السابق أن كل اثنين مختلفان، وهو ما يؤكد أن الاختلاف لا يعني التنافر، وإنما هناك إطار دلالي مشترك يجمعها جميعًا فكانت لغة الجسد في الحالين معبرة أشد ما يكون التعبير، وهو ما يرسخ ذلك في الأطفال الذين يحتاجون في تعليمهم إلى التجسيد وعدم الاكتفاء بالمعاني المجردة.

وكذلك مد الشاعر كلمة **(أمان)**، وذلك أن تحقيق الأمان هو الغاية وراء هذه القضية كلها، وقد راعى الملقي في ذلك آلية التزمين، والتزمين هو السرعة التي يتخذها المتكلم، ويحسها السامع نحو الكلام المنطوق، سواء أكان المنطوق كلمة أو جملة أم ما هو أكبر من ذلك، وهذه السرعة يمكن، وصفها بأنها بطيئةٌ أو سريعةٌ أو متوسطةٌ[٢١].

تخيل
أن كل الناس يا ولدي
بكل مكان

وقف الشاعر بعد كلمة **(تخيل)** وأشبع الشاعر الوقف حيث جاء وقفًا تامًّا، وذلك ليعطي للطفل مساحة وفرصة من الوقت يستطيع خلالها استحضار آلة التخيل، واستخدم الشاعر كلتا يديه مشيرًا بهما بعد أن فتح راحة اليد بمواجهة الجمهور محركًا لها من الداخل إلى الخارج، في إشارة إلى التجرد وعدم الانحياز، وفيه إشارة نحو تعميق هذا التخيل واستساغة ما يأتي في عقبه.

---

[٢١] عبدالله ربيع وعبد العزيز علام: مرجع سابق، ص٣٠١.

تخيل
أنهم مثل الأصابع
إخوةٌ... جيران
إذا اجتمعوا على حب
معا
كانوا يد الإنسان

تضمنت القصيدة أمثلة حسية لتوصيل الفكرة للطفل وضرب المثل الأول بأصابع اليد، ونجد أن الشاعر في إلقائه قد نبر كلمة **(معا)** وصاحب هذا النبر لغة الجسد، والتي تجلت في ضم أصابع اليد والتحامهم معًا برغم اختلافها في الشكل وتباينها في الطول، وذلك أن الوحدة هي من أهداف القضية التي يعالجها النص فجاءت طريقة الإلقاء داعمة لهذه الفكرة ومؤكدة عليها صوتًا وجسدًا، وتعتبر كلمة (معا) هي الكلمة المفتاحية في هذا المقطع، حيث نجد أن كل بيت في الشعر العمودي، أو كل فكرة مكونة من عدة أبيات لها كلمة مفتاحية، ومثاله بيت امرئ القيس في وصف الفرس حيث يقول:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا ** كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

فنجد أن الكلمة المفتاحية في هذا البيت لامرئ القيس هي كلمة **(معا)** وذلك أنه يمكن أن يكون مكرًّا، ويمكن أن يكون مفرًّا، ويمكن أن يكون مقبلًا، ويمكن أن يكون مدبرًا فقط، ولكن جاءت كلمة معًا لتدل على اجتماع كل هذه الصفات، فكلمة **(معا)** تمثل زبدة المعنى.

وكذلك فعل الشاعر في إلقائه لكلمة **(معا)** فلما كانت هذه الكلمة هي زبدة المعنى ضغط عليها الشاعر، واستخدم كذلك لغة الجسد والإشارة. فرفع يده لأعلى وضم بين أصابعه لتأكيد هذه الوحدة وكأنهما شيء واحد.

ونجد أن الشاعر استخدم التكرار مع التغيير في إلقائه وتجلى ذلك في إعادته لجزء من القصيدة على النحو التالي:

تخيل
أن كل الناس يا ولدي
بكل مكان
تخيل
أنهم مثل الأصابع
إخوةٌ... جيران
إذا اجتمعوا على حب
معا

كانوا يد الإنسان

وهنا يتضح التغيير في طريقة إلقائه عند التكرار، عن طريقة إلقائه يلأبيات نفسها في المرة الأولى حيث كثر الوقف في إلقاء هذه الأبيات في المرة الأولى، بينما أسرع الشاعر في إلقائه لهذه الأبيات عند تكرارها، وذلك أن التكرار ذاته جاء بهدف التأكيد، بيد أن التخيل ذاته قد حصل في المرة الأولى فكان الوقف أنفع للإلقاء في المرة الأولى حيث يعطي مساحة لهذا التخيل وكذلك إعطاء مساحة لكل عنصر من عناصر الصورة حقها، فيستطيع أن يتخيل الصورة كم هي متفرقة، وبعد ذلك يؤكدها في صورة كلية بطريقة أسرع، ومن ثم كانت السرعة وعدم الوقف أنفع للإلقاء عند التكرار في المرة الثانية.

ألم تذهب

لمزرعة؟

ألم تذهب

إلى البستان؟

وهما نجد أن الشاعر قد انتقل إلى مثال آخر محسوس لتقريب الصورة.

هناك الورد

والنعناع

والزيتون

والرمان

كرر الشاعر الوقف بعد كلمة (الورد)، وبعد كلمة (والنعناع)، وبعد كلمة (والزيتون)، وأيضًا بعد كلمة (والرمان) فكان الوقف على كل نوع للتفرقة بينها تأكيد اختلافها في الأنواع والألوان والأشكال، وهو أيضًا لخدمة القضية واستيضاحها للطفل، فهذا الوقف يفسر ويوضح ويعطي مساحة للنظر والتأمل.

على رغم اختلاف الكل

ينمو الكل

في اطمئنان

النبر والوقف على الكل في إلقائه **(اختلاف الكل)**، والكل في **(ينمو الكل)** فهو أيضًا يخدم القضية؛ حيث إن المراد ألا يكون هناك اختلاف بسب الشكل أو اللون، فالكلية هنا مقصودة، وبرغم أنه كان في مقدوره ألا يقف على **(الكل)** مرتين. كذلك جاءت حركة اليد مع **(ينمو)** على النمو فحركها الملقي من أسفل إلى أعلى دلالة على النماء والارتقاء.

فهل شاهدت معركة

لبامية

وباذنجان؟

النبر والوقف على كلمة **(معركة)** لخدمة القضية التي يتكلم فيها مع ما صاحبه من حركة الرأس الدالة على السخرية والتهكم مما يفعله الناس من صراعات وحروب تستنزف ثرواتهم وتنهك قواهم، إذ إن النباتات والجمادات لا تقبع في هذا الصراع المقيت.

وكذلك الوقف الطويل بعد كلمة **(وباذنجان؟)** لأنه قد تم تقرير القضية، وفي هذه الوقفة الطويلة ما فيها من استهجان للموقف.

ونجد أن الشاعر استخدم التكرار أيضًا بعد اكتمال الصورة الثانية للنباتات كما فعل في التكرار بعد اكتمال الصورة الأولى المتمثلة في أصابع اليد، مع التغيير في إلقائه على النحو التالي:

هناك الورد
والنعناع
والزيتون
والرمان
على رغم اختلاف الكل
ينمو الكل
في اطمئنان
فهل شاهدت معركة
لبامية
وباذنجان؟

يتضح التغيير في طريقة إلقائه عند التكرار، عن طريقة إلقائه للأبيات نفسها في المرة الأولى حيث كثر الوقف في إلقاء هذه الأبيات في المرة الأولى، بينما أسرع الشاعر في إلقائه لهذه الأبيات عند تكرارها، وذلك أن التكرار ذاته جاء بهدف التأكيد بيد أن التخيل ذاته قد حصل في المرة الأولى، فكان الوقف أنفع للإلقاء في المرة الأولى حيث يعطي مساحة لتأمل أجوبة تلك الأسئلة المطروحة، وهي أسئلة تقريرية، وكذلك إعطاء مساحة لكل عنصر من عناصر الصورة حقها، فيستطيع أن يتخيل الصورة ويجيب على الأسئلة كما هي متفرقة، وبعد ذلك يؤكدها في صورة كلية بطريقة أسرع، ومن ثم كانت السرعة وعدم الوقف أنفع للإلقاء عند التكرار في المرة الثانية.

وهل ألقت جيوش الورد
قنبلة

على الريحان؟

وهنا وقف الشاعر بعد طرح هذا السؤال وقفًا تامًّا طويلًا، وذلك أن هذا السؤال هو سؤال محوري في النص، وذلك أنه يسجد الواقع الحاصل في دنيا الناس من قتل وتشريد.

جميع الناس يا ولدي الحبيب

جميعهم إخوان

مد الشاعر في كلمة **(الحبيب)** مما يدل على الحب والشفقة والإحساس بالمخاطر التي تحوط بهذا الجيل الجديد وخاصة الأطفال الصغار، ونبر الشاعر كلمة **(جميعهم)** وذلك أيضًا مما يخدم القضية التي تسعى إلى التجميع ونبذ الفرقة والتشرذم.

وعالمنا هو البيت الكبير

وكلنا سكان!

إشارة اليد في كلمة **(العالم)** دلالة على مسألة الاتساع، وهي إشارة توضيحية أيضًا لتقريب المعاني إلى أذهان الأطفال.

لنا حق الحياة معا

ولا تفضيل

بالألوان

أيضًا الوقف على كلمة **(معا)** والتركيز عليها، فبالإضافة لأن الكلمة **(معا)** مكررة في القصيدة تكرارًا لفظيًّا، نجد تكرارًا لآليات الإلقاء معها هي بالذات، خاصة النبر والوقف، كما وقف الشاعر بعد كلمة **(ولا تفضيل)** مع مخالفة القاعد التي تقضي بأنه لا يجوز الوقف بعدها[٢٢]. وهو من قبيل كسر القاعدة، وذلك أن الغاية من القصيدة أنه لا تفضيل بالألوان فكان الوقف بعد لا تفضيل ملائمًا لإثارة الانتباه، وذلك قبل ذكر كلمة **(الألوان)**، وأيضًا تجلت لغة الإشارة مع إلقاء هذه الكلمة بأن أشار الشاعر إلى لون بشرة وجهه السمراء، وكأنه يؤكد رفضه للاضطهاد الذي يعانيه بعض الناس بسبب ألوانهم، وكذلك الظلم الذي يمارسه البعض الآخر بسبب ألوانهم، فهذا اللون الذي هو محور الكثير من الصراعات حول العالم والظلم والقهر الذي يمارس بسبب الشكل واللون، هو معيار فاسد لا يصح ولا يقوم له مقام، وهو ما يسهم في خدمة القضية.

---

[٢٢] المرجع السابق، ص٣٠١.

نتائج البحث:

٥- براعة الملقي في مراعاة طبيعة الجمهور واختيار النصوص التي تناسب هذا الجمهور.

٦- ركز الشاعر على بعض الآليات دون بعض، وأكثر من بعضها دون بعض في مراعاة منه لخدمة القضية، ومراعاة لطبيعة جمهور التلقي؛ حيث برزت آلية الوقف عن باقي الآليات الصوتية في إلقاء الشاعر لقصيدته.

٧- ضرورة المزاوجة بين اللغة اللسانية واللغات الأخرى الإشارية والتعبيرية.

٨- الإلقاء للأطفال يحتاج إلى تركيز أعمق في توظيف الصوت وآلياته، وكذلك لغة الجسد وأغراضها.

٩- يساعد التحليل الإلقائي لشعر الأطفال في الوقوف على أكثر الأساليب والآليات الصوتية الملائمة لتقديم نصوص الأطفال، ومراعاة خصائصهم العقلية والنمائية، وأخيلتهم الخصبة.

١٠- للملقي أن يختار من النص المكتوب ما يناسب المقام وطبيعة الجمهور، وله أن يحذف بعضًا منه خاصة إذا كان طويلًا.

١١- قواعد الإلقاء ليست قوالب جامدة يحظر مخالفتها، وإنما هي قواعد مرنة يجوز مخالفتها أحيانًا لخدمة المعنى ومراعاة مقتضى الحال.

١٢- إمكانية الاستفادة من التحليل الإلقائي لشعر الأطفال في تحليل مختلف ألوان أدب الطفل الملقاة.

١٣- المخالفة الصوتية في القصائد الحوارية بين مختلف الشخصيات، فلكل شخصية ما يميزها من قوة الصوت وضعفه، وسرعة الكلام وبطئه، وارتفاع النبرة وانخفاضها، فكل تمايز بين الشخصيات يستدعي تمايزا في الإلقاء بلا إسراف يخرج الإلقاء من حده إلى حد التمثيل.

التوصيات:

يوصي هذه البحث بضرورة توافر معامل صوتية وبرامج متخصصة لتحليل الصوت آليًّا، من خلال الذبذبات والترددات بما يمكن من تحليل القصائد الملقاة آليًّا كمرحلة أولى تسبق مرحلة التأمل والتعليل والربط بين ما رصد آليًّا وما أراده الملقي منه.

مراجع البحث:

١) ابن حمدون: التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ، (٤٠١/٥).

٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، (٣٠٩/١).

٣) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين دار الهلال، بيروت ، (٨٣/١).

٤) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط٣، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

٥) سامي عبدالحميد نوري، وبدري حسون فريد: فن الإلقاء جامعة الموصل، ج٢، ١٩٨٠م.

٦) عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٧) عادل فهمي: مهارات الإعلاميين اللغوية والاتصالية، القاهرة، دار المشرق العربي، ط١، ٢٠١٣م.

٨) عبد القادر علي زروقي أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) لمحمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢م.

٩) عبدالله ربيع وعبد العزيز علام: علم الصوتيات، المكتبة التوفيقية، ط١، ١٩٧٩م.

١٠) ماجد محمد النعامي: ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة)، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرين العدد الأول، يناير ٢٠١٢م.

١١) محمد حسن حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦.

١٢) محمد عبدالحفيظ العريان: أصوات العربية بين الصف والتنظيم، ط١، ١٩٩١م.

١٣) محمد عبدالحليم ومحمود إمام: الإلقاء مداخل نظرية ونصوص تحليلية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ٢٠١٦م.

١٤) محمد ماهر فهيم: فن الإلقاء، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط١، ١٩٩٠م.

١٥) مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية. للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤.

١٦) على زيعور: اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٧) يوسف أبو العدوس: المهارات اللغوية وفن الإلقاء، ط١، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٧م.