الخطاب والسياق

ملاحظات حول مفهومي السماع والإنشاد

فاطمة محمد محمود عبد الوهاب
مدرسة الدكتوراه: النص والمناهج
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة نواكشوط العصرية

تسعى هذه المعالجة إلى تسليط بعض الضوء على علاقة السياق بإنتاج المفاهيم وتداولها. وقد حصرنا النظر-كما يتضح من مكونة العنوان الثانية- في مفهومي السماع والإنشاد، ساعين إلى تبين الفروق الدلالية والتداولية التي تفصلهما عن بعضهما من جهة، وأوجه اشتراكهما على تلك المستويات من جهة ثانية، محاولين ربط عناصر الالتقاء والافتراق تلك بطبيعة الشروط الاجتماعية والفكرية التي اكتنفتهما.

ذلك أن من طبيعة اللغة أن تتفاعل مع محيطها الاجتماعي والفكري والإيديولوجي بشكل يجعل الظروف المحيطة بالحدث اللغوي -أيا كانت طبيعته- ذات إسهام كبير في تحديد مضمونه[1]، وهو ما كان قد عبر عنه العز بن عبد السلام بقوله إن" السياق مرشد إلى تبين المجملات، وترجيح المحتملات، وتقرير الواضحات، وكل ذلك بعرف الاستعمال"[2].

وطبيعي أن يستدعي منا الوقوف على أوجه من العلاقة التي تربط مفهومي السماع والإنشاد فحص كل منهما من حيث الحمولة الدلالية والسياقات التداولية، بادئين بأولهما تبلورا وتداولا.

أولا. السماع

1- في الاستعمال اللغوي

يورد لسان العرب ضمن مادة سمع ما نصه" [...] والسماع ما سمعت به فشاع وتُكلم به. وكل ما الْتذّته الأذن من صوت حسن سماع. والسماع الغناء"[3].

---

[1]- عبد الحميد عمروش، السياق ودوره في إنتاج الدلالة، أطروحة دكتوراه في علوم اللسان العربي، جامعة باتنه 1، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2016- 2017، ص.19.

[2] - نقلا عن عبد الحميد عمروش، السياق ودوره في إنتاج الدلالة، مرجع سابق، ص.14.

[3]- ابن منظور جمال الدين محمد أبو الفضل، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت، دار لسان العرب، 1970، مادة سمع.

أما في معجم مقاييس اللغة، فإن" السين والميم والعين أصل واحد، وهو إيناس الشيء بالأذن"[1]. وإذا كان من عادة صاحب المقاييس توخي صياغة ملامح المعنى بشكل إجمالي يحيط بسياقات الاستعمال انطلاقا من الدلالات الأصلية والحافة، فإنه مع مفهوم" السماع" استبعد-أو أخفى على الأقل- دلالة ذهب إليها ابن منظور تنصيصا، وجاراه المعجميون من بعد فيها، وهي الدلالة التي تشير إلى أن ذلك" الإيناس" إنما يتم -عادة- على وجه الالتذاذ (ما الْتَذّته الأذن).

وفي المعاجم الحديثة، -كما القديمة- ينطبق مفهوم السماع على معنى الغناء بشكل مطلق، حيث نجد في المعجم الوسيط:" [...] والسماع الغناء"[2]، وهي الصيغة ذاتها التي نجدها في المنجد في اللغة والأعلام.[3]

ورغم تجاهلها لمفهوم السماع، تعرض الموسوعة العربية الميسرة -ضمن مدخل" سماعي"- لمصطلحين موسيقيين (ينتميان إلى العائلة اللغوية لذلك المصطلح) هما مصطلحا السماعي الدارج والسماعي الطائر اللذان يحيلان على ضربين من "الإيقاعات الخفيفة".[4] وإذا كانت هذه الموسوعة -باقتصارها على ذينك المصطلحين- قد أهملت مصلحا له حضوره القوي في الاستعمال -كما سنرى- قديما وحديثا، فإن ما عرضت له يبرز على أية حال قوة التعالق بين مادة "سمع" عامة وحقل الغناء الموسيقى.

وفي قاموس المعاني يتم بشكل واضح التفريق بين مستويين متمايزين للسماع، حيث يعرف هذا المعجم السماع قائلا " السماع: الغناء، ويختص معنى السماع في المغرب بإنشاد الأمداح".[5]

ومن الواضح هنا أن أساس التفريق بين المعنيين -في تقرير هذا المعجم- يعود إلى خصوصيات تداولية قائمة في حيز مكاني هو المجال المغربي (دون سواه)؛ غير أن أسس التفريق بين مستويات السماع -على ما يبدو- لا تقتصر على هذا البعد الجغرافي، وإنما تخص الجماعة الصوفية، حيث يتخذ المفهوم منحى صوفيا تكرس في مراحل وفضاءات معينة تجعله محل رصد معجمي لدى المهتمين بالتصوف.

---

[1]- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، مادة سمع.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، جزءان المكتبة العلمية، طهران، د.ت.، مادة سمع.

[3]- المنجد في اللغة والأعلام، الطبعة الثلاثون، دار الشروق، بيروت، 1987، مادة سمع.

[4] - محمد شفيق غربال وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، الشعب، القاهرة، 1959، مدخل "سماعي دارج" ومدخل "سماعي طائر"، ص. 1012

[5]- مجهول، قاموس المعاني (قاموس عربي عربي)، مادة سمع، النسخة الالكترونية على الرابط: http://www.almaany.com/

2- حدود المصطلح

زيادة على مجرد ارتباط مفهوم السماع بالبعد الصوفي يوضح ممدوح الزوبي في معجم الصوفية أن هذا المفهوم أخذ في الاستعمال الصوفي منحى اصطلاحيا محددا حين يذهب إلى أنه" مصطلح: يطلق على المجلس الذي يجتمع فيه الصوفية للذكر والإنشاد".[1]

ويبرز المؤلف منحى ذلك الارتباط أكثر حين يتعرض لوظائف وأطراف السماع وشروط الاشتراك في مجلسه:" وهو عندهم استجمام من تعب الوقت وترويح عن النفس، ويشترط الصوفية في حضور هذا المجلس الصوفي، أن يكون المريد من أهل التقوى وليس من أهل الهوى حتى لا يلهو وتغلب عليه شهوته ويضيع عليه طريقه"[2]، ومن هنا رتبوا السماع على مراتب تشمل" سماع العامة، وسماع الخاصة، وسماع خاصة الخاصة".[3]

على أن صاحب معجم الصوفية يتوسع بالمفهوم خارج الفعل الغنائي ذاته، بأن يدخل مجمل الطقس الصوفي خلال جلسات السماع (المجلس الذي يجتمع فيه الصوفية للذكر والإنشاد). وهو ما نجده أكثر تفصيلا في دائرة المعارف الإسلامية، حين تبين الدلالة المخصوصة له عند القوم مفصلة المظاهر التي قد يتخذها والوظائف التي قد يؤديها:" [...] وهو يدل عندهم على الاستماع إلى الموسيقى أو الغناء، أو [ممارسة فعل] الغناء أو الإنشاد لبلوغ حالة "الوجد"، وكذلك على مثل ذلك مما يؤدى بالصوت أو بالآلات الموسيقية".[4]

وهكذا يسجل مفهوم السماع -بحدوده تلك- حضورا قويا وتنوعا ثريا في الفكر الجمالي والسجال الفقهي، فقد تعرض له قديما المفسرون والفقهاء والمفكرون شرحا وتبويبا وتفصيلا للأحكام... ولعل من أشمل وأعمق ما نجده من معالجات في هذا الصدد الفصل الذي عقده أبو حامد الغزالي ضمن كتابه إحياء علوم الدين حول هذا الموضوع تحت عنوان "كتاب آداب السماع والوجد"[5]. فقد قسم هذا الفيلسوف الفقيه الصوفي ذلك الفصل أو "الكتاب" -كما أسماه- إلى "بابين"

---

[1] - ممدوح الزوبي، معجم الصوفية: أعلام، طرق، تاريخ، دار الجيل، بيروت، 2004، مدخل سماع، ص.215.

[2] - ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، مرجع سابق، المدخل عينه والصفحة ذاتها.

[3] - محمد الكحلاوي، الفكر الصوفي (في إفريقية والغرب الإسلامي)، دار الطليعة، بيروت، 2009، ص.230.

[4] - مجهول، دائرة المعارف الإسلامية، دار الفكر، المجلد 12، مدخل سماع.

[5] - الغزالي أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط.3، بيروت، 1411هـ/1991، صص.292-332.

اثنين تعرض في الأول منهما لـ"ذكر اختلاف العلماء في إباحة السماع وكشف الحق فيه"[1]، بينما تناول في الثاني "آثار السماع وآدابه".[2]

وفي بحثه هذا قسم الإمام الغزالي السماع إلى مستويات تتحدد تبعا للحالة النفسية للسامع وما يحيله السماع إليه من عوالم طبيعية أو شهوانية أو ربانية، كما تناول آدابه وما يصاحبه ويلابسه من أدوات وأحوال ووضعيات [3]...؛ غير أننا لا نظفر لديه –في حيز فصله أو كتابه– بتعريف جامع مانع لمفهوم السماع، وإن كان جماع هذا النص دالا على أن السماع لدى الغزالي حالة مركبة تشمل الصوت الطبيعي والآلة والرقص (وربما أشكالا أخرى من الاستجابات السلوكية والوجدانية).

ورغم رسوخ تقاليد السماع عبر التاريخ، واتساع مشاهده لدى قطاعات مهمة من الساكنة، فإن من النادر أن يتعرض الباحثون اليوم لهذه الظاهرة، مما جعل المكتبة العلمية الحديثة تعاني ضمورا كبيرا –إن لم نقل شحا وندرة– في متجدد البحث حول السماع نوعا وكما؛ وهو تقصير طال عديد الممارسات والظواهر والمفاهيم في حقل ما يتصل بمفردات الحياة الجمالية اليومية، وخاصة لدى عامة الناس أي في حقل الثقافة الشعبية.

ولعل من طيّب الاستثناء في هذا الباب، ظهور بحث –أعدت مادته منذ سنوات– حول موسيقى المواجيد: مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي للباحث المغربي محمد التهامي الحراق.[4] وهو عبارة عن مقالات أعدت للمشاركة في لقاءات علمية ضمن أنشطة موازية لمهرجانات المديح والسماع التي أخذت تتكاثر ابتداء من فاتح الألفية الثالثة في مختلف أنحاء العالم الإسلامي وبالذات في المنطقة المغاربية التي عرفت بشيوع وتنوع الفنون الإنشادية بها، وفن السماع على وجه الخصوص.

ويعد هذا البحث على صغر حجمه (كتاب جيب)، ذا أهمية استثنائية، حيث تعرض –بمنهج زاوج بين العلم والذوق– لأهم ظواهر ومفاهيم ووظائف السماع.

وفي هذا الكتاب نقع على مقترحين لتعريف السماع صاغ **أولها** مقدم الكتاب الدكتور عبد الإله بن عرفة الذي عرّف السماع على أنه: "موسيقى قدسية وجودية"[5] باعتبار أن "هذا الفن يدعونا

---

[1] – الغزالي أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، مصدر سابق، صص.292 – 313

[2] – المصدر السابق، صص.313 – 332

[3] – حول هذه المستويات والمقامات والحالات، انظر: الغزالي، إحياء علوم الدين، مصدر سابق، صص.313 وما بعدها.

[4] – محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد: مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2010.

[5] – عبد الإله بن عرفة، تقديم كتاب موسيقى المواجيد، ص.11.

إلى مثل هذه القدسية النسكية"[1] مما يوضح طابعه الأساس "وهو أنه ذكر"[2]، وجماع هذه العبارات أن السماع نمط موسيقى يستقي خصوصيته من الوظيفة الدينية التي يضطلع بها من تحفيز للوجد وارتقاء بالنفس في معارج تربية القلوب وتهذيب السلوك...

أما المقترح **الثاني** فنجده في تضاعيف الكتاب ذاته، ولدى المؤلف نفسه، حين عرف السماع بأنه "موسيقى تربي النفوس وتزكي الأرواح، وتقدح الأحوال وتستثير الأذواق وتحرك المواجيد"[3] إلى عالم الملكوت الأعلى.

ويتحدث الحراق عن السماع من حيث الروافد والنشأة والأركان... معتبرا أنه نشأ متوازيا مع حركة التصوف التي أخذت موقعها في المعارف الإسلامية ابتداء من القرن الثالث الهجري، ومعيدا نشأة شكله المغربي -وربما في منطقة الغرب الإسلامي برمتها- إلى "حين صيغت ألحانه على نسق الطبوع الأندلسية المغربية، ووفق أساليب التلحين والتطريب فيها".[4]

ويتأسس السماع إذن عند الصوفية على عدة أركان حددها عمدة هذا الفن الشيخ الحاج سيدي محمد بن العربي الدلائي في رسالته" فتح الأنوار فيما يعين على مدح النبي المختار"[5] التي قعد فيها لفن السماع. وهذه الأركان هي: "الشعر المتغنى به"، و" الطبع المترنم بلحنه"، و" الوزن المفروغ ذلك الترنم في قالبه".[6]

وقد تعرض الباحث محمد التهامي الحراق لأركان السماع تلك في فصل من كتابه موسيقى المواجيد تحت عنوان "طرب الفقراء" مفصلا القول في المستويات: النظمي[7] والنغمي[8] والإيقاعي[9] مبينا جملة من خصائص هذا الفن الروحاني وطوابعه المميزة على مستوى الألحان الموقعة والأشعار المنشدة.

---

[1] – المرجع السابق والصفحة نفسها.

[2] – المرجع السابق والصفحة نفسها.

[3] – محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، ص.19.

[4] – المرجع السابق، ص.29.

[5] – قام بتحقيق هذه الرسالة الدكتور محمد التهامي الحراق، لكن هذا التحقيق لم ينشر بعد.

[6] – الشيخ الحاج سيدي محمد بن العربي الدلائي، رسالة فتح الأنوار فيما يعين على مدح النبي المختار، نقلا، عن محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، ص.102.

[7] – المرجع السابق، صص.102 وما بعدها.

[8] – المرجع السابق، صص.106 وما بعدها.

[9] – المرجع السابق، صص.115 وما بعدها.

وإذا كان فن السماع يتأسس –من حيث البناء الموسيقي والمادة المغناة– على خلفية موسيقى الآلة بطبوعها[1] وقدودها[2]، فإن هذا الفن قد خلق ضمن النسق الأم إبدالاته التي تختلف عما نجده في موسيقى الآلة اختلاف الغايات الدينية والتربوية لهذا الفن عن مرامي تلك الموسيقى التي لا يتجاوز مبتغاها تحقيق التطريب اللاهي والمتعة الآنية.

وتقوم تلك الإبدالات –كما رصدها الباحث محمد الحراق– على:

- ✓ قدود خاصة[3]: تتناسب نظميا مع القدود التقليدية في موسيقى الآلة بحيث تصلح لملء المسافات اللحنية، لكنها تختلف عنها في بنياتها الدلالية وسياقاتها التداولية وأغراضها ووظائفها النفسية والسلوكية، وذلك بنظم مادة شعرية تستجيب للأبعاد والمرامي الصوفية في الترقي الروحي وتربية السلوك والمعتقد واستجلاب المواجيد... وقد نجح فن السماع –عبر تلك المادة الشعرية البديلة– في" تصويف الألحان ونقلها من النسق الدنيوي اللاهي إلى نسق ديني إلهي"[4]،
- ✓ ممارسة متميزة للفعل الغنائي: اقتضت تغييرا عمليا في نظرية الطبوع تنفك بموجبه تبعية الطبوع لمواقيت محددة في الزمان[5] وفقا لأعراف الاستعمال في موسيقى الآلة، ليحل محل تلك التبعية اشتراط الحصة السماعية لزمان الوجد الصوفي والأحوال الروحانية للذاكرين، باعتبار أن السماع تلوين من تلوينات الذكر، والذكر لا زمان له يتعالى فوق أحوال الذاكرين وأمزجة المسمّعين. فتشكل من خلال فك الارتباط بين الطبع والدورة الزمنية الطبيعية ملمح طربي يفرق فن السماع عن بقية الأشكال الطربية.[6]

---

[1] – الطبوع: مفهوم موسيقي يقابل ما يعرف في الموسيقى الشرقية بالمقامات. وقد انتشر هذا المفهوم في الأندلس ثم المغرب (بالمدلول التاريخي أي المناطق الحضرية المحاذية للجوار الأندلسي أو المسالك التي سلكها المهاجرون الأندلسيون) ابتداء من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي.

[2] – القدود: مفهوم موسيقي يصف المادة الإنشادية المناسبة للأوزان الموسيقية المختلفة.

[3] – يقصد بالقدود هنا الأقوال الموزونة التي تناسب المسافة اللحنية، سواء كان هذا الوزن وزنا نظميا كما في الشعر، أو كان معتمدا على طريقة الأداء النطقي في الغناء كالإنشاد بالهيللة والاستغفار...

[4] – محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، ص.104.

[5] – وصل الارتباط بين الطبوع والمواقع الزمانية عند بعضهم حد تشاكل الطبائع وحركات الأفلاك، بحيث يطابق عدد الطبوع في الموسيقى الأندلسية عدد ساعات اليوم (أي 24 طبعا).

[6] – محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، ص.106.

✓ قولبة للمنظومة الإيقاعية[1]: طالت حتى الأسس والفلسفة العامة لطرب الآلة فـ"لم يشذ المستوى الإيقاعي عن أسلوب أرباب السماع في تعاملهم مع المستويين النظمي والنغمي والقائم على الروحنة والتصويف"[2]. فقد وضعوا بصمات قوية، على هذا المستوى من مستويات موسيقى الآلة. ولعل أبرز مثال على ذلك إسهامهم في تغيير السلم الإيقاعي حين نجحوا في صياغته بشكل ينسجم والثوابت العقدية والأيديولوجية للمسمعين[3].

وبهذه الخصائص والمحددات يتضح أن السماع مفهوم مركب ذو أبعاد جمالية ودينية وخلقية... وأنه ارتبط خاصة في العرف الاصطلاحي الحديث بالطقوس والممارسات التراثية والصوفية منها بصفة خاصة (الطقوس التي تقام عند المزارات أو في مناسبات استقبال المشايخ أو أثناء إقامة مجالس الذكر...).

ولعل هذا الارتهان للممارسات الصوفية هو ما جعل استعمال مصطلح السماع ينحسر لاحقا داخل فضاء مخصوص، مفسحا المجال في التداول العام لمفهوم آخر أخذ يحتل مكانه في الدلالة على عموم الممارسات الغنائية المرتبطة بالأبعاد الدينية (وهي الدلالات الأصلية للسماع)، هو مفهوم الإنشاد.

ثانيا. الإنشاد

يطرح مفهوم الإنشاد مجموعة من الإشكالات نتوقف هنا عند اثنين منها نعتقد أنهما من أكثرها إلحاحا في سياق اهتمامنا. ويتعلق الأول منهما بمدى التعالق الذي يتم بينه وبين مصطلحات مجاورة له في الدلالة نخص منها هنا مصطلح السماع الذي ما يزال متعاطى بشكل مطرد، وخاصة في السياقات الروحية ولدى فئات بذاتها؛ بينما يرتبط الإشكال الثاني باستخدام

---

[1] – الإيقاع هو –في التعريف البسيط– نظم النقلة على نغم اللحن في أزمنة محدودة ترتب أدوارا محدودة يصير بها اللحن ذا طريقة مميزة في المسموع. وللتوسع أكثر يمكن الرجوع إلى: غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، المعجم الموسيقي الكبير، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، القاهرة، 2003، المجلد الثاني، صص.250 وما بعدها.

[2] – محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، ص.115.

[3] – ابتكر أرباب السماع ميزانا خامسا هو ميزان "الدرج" نازعين بذلك عن هذه الموازين صلتها بنظرية "التربيع" مؤكدين على وتريتها التي تعكس في رؤيتهم وترية المذكور. للاستفادة في هذه المسألة يمكن الرجوع إلى:

✓ الشيخ الحاج سيدي محمد بن العربي الدلائي، فتح الأنوار فيما يعين على مدح النبي المختار، نقلا عن محمد التهامي، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، صص.116-117.

✓ محمد التهامي الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، صص.115-130.

المصطلح على المستوى التداولي العام والمحتوى الدلالي الذي يحمله؛ فما هي حدود هذا المفهوم؟ وهل من صلة بين شيوع تداوله وبين انبثاق مستوى من مستويات الخطاب التحديثي استدعته تحولات الحياة المعاصرة؟

1. في المعاجم العربية

تدور مادة "نشد" –الجذر الثلاثي الذي يعد المصدر "إنشاد" أحد تنويعاته الصرفية– في المعجم العربي القديم حول دلالات أهمها:

- ✓ البحث عن مفقود (نشد الضالة)،
- ✓ والإلحاح في الطلب والاستعطاف (نشدتك الله)،
- ✓ قراءة الشعر على نحو معين (أنشد شعرا)،
- ✓ الاستشهاد بنص (أنشد قصيدة أو بيتا)،
- ✓ ثم التنويه والإظهار (أنشد الضالة: عرفها)"[1].

وهذه الدلالات هي ما اختصره صاحب معجم مقاييس اللغة في قوله: "النون والشين والدال أصل صحيح يدل على ذكر شيء وتنويه".[2]

ومع ذلك فإن أحد مشتقات هذا الجذر يقترب شيئا من المعنى الذي نفهمه اليوم من كلمة إنشاد. ونقصد ما تورده المعاجم في مادة "نشد" من أن "النشيد: فعيل بمعنى مُفْعَل. والنشيد: الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا[3]، ولو أن هذا التعريف غير صريح فيما يتصل بالدلالة على الغناء، إذ يبقى احتمال أن يكون الإنشاد هنا دالا على مجرد الإلقاء الجهوري المعهود للشعر أمرا واردا.

وليس هناك ما يقوم شاهدا على إدخال مفهوم الإنشاد بمعنى الغناء، إلا ما يورده صاحب القاموس في قوله: "النَّشِيدُ: رَفْعُ الصَّوْتِ، والشِّعْرُ المُتَناشَدُ، كالأُنْشُودَةِ، والجمع أناشيد"[4]، فهو يقربنا أكثر من هذا المعنى، ولو أننا نعدم –في السياقات التي يقترحها المعجميون– تعريفا لهذه الأنشودة

---

[1]– انظر مثلا مادة نشد في المعاجم:

- ✓ ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق،
- ✓ مجد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، 1403هـ/1983م،
- ✓ أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجَوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، ط.3، بيروت، 1984.

[2]– أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مصدر سابق، مادة نشد.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة نشد

[4]– الفيروزبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، مادة نشد.

يضبط حدود القصد منها وأنه الغناء تحديدا –دون غيره من وضعيات رفع العقيرة أثناء النطق– في المؤلفات المعجمية القديمة؛ ومن المهم هنا أن نلاحظ أن صيغتي الإفراد والجمع (الأنشودة والأناشيد) الواردتين في النص السابق هما الصيغتان المستخدمتان اليوم في الحقل الوصفي للإنشاد، أو لأشكال منه على الأقل.

غير أن صيغة أنشد في هذه المعاجم تتضمن –من ضمن ما تحيل عليه– دلالة الغناء بشكل أوضح من خلال ربطها بمفهوم الشدو في مدخل معجمي مغاير هو مادة "شدا". يقول في اللسان: "[...] وشدوتَ إذا أنشدتَ بيتا أو بيتين تمدُّ بهما صوتك كالغناء".[1]

فلعل هذا التقارب الحاصل دلاليا في المعجم القديم بين كلمتي أنشد وشدا في بعض أوجه استعمالهما الدال خاصة على معنى الغناء والترنم، يكون مفتاحا لدى خلف المعجميين لتقريب مفهوم "الإنشاد" –مجاراة للواقع اللغوي الراهن– من معنى الغناء حيث نجد الشدو إنشادا والإنشاد – متى ما امتد به الصوت على وجه التغني– شدوا. فهم بذلك يسدون فجوة كانت قائمة معجميا بين تاريخ استخدام كلمة نشد وعائلتها اللغوية، وبين واقع الاستعمال المستجد الذي يشيع فيه مفهوم "الإنشاد" بمشمولات دلالية تتجاوز الواقع اللغوي في المعجم العربي القديم.

وتواصلا مع ما نجده في القواميس القديمة يورد المعجم الوسيط "[...] أنشد الشعر قرأه رافعا به صوته"[2]، لكنه يضيف "[...] (الأنشودة) الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا. وقطعة من الشعر ينشدها القوم على إيقاع واحد (مو). (ج) أناشيد. (المنشد): من يؤدي الشعر بتلحين وحسن إيقاع. (مو). [...] النشيد: الصوت والنشيد رفعه مع تلحين. (مج). والنشيد قطعة من الشعر أو الزجل في موضوع حماسي أو وطني تنشده جماعة. (مج)".[3]

ومع أن هذا النص لم يعرض للإنشاد كمصطلح، فإن أهميته تكمن في ربط مشتقات الكلمة بمعاني الغناء والإيقاع والتلحين...، ثم في الربط بين هذا الجذر اللغوي (نشد) وبين مواضيع بعينها، وإن لم ينص إلا على ما هو "حماسي" و"وطني"؛ فما جاز على هذه المواضيع –في تقديرنا– يجوز على غيرها.

بل إن مواضيع أخرى ستستحيل عبر الاستعمال أدخل –من الموضوعين المنصوص عليهما– في المجال كالموضوع الديني مثلا، إذ يكاد الاستعمال اليوم يخصص مفهوم الإنشاد

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة شدا.

[2] – إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، مادة نشد.

[3] – المرجع السابق، مادة نشد.

للممارسة الغنائية ذات الطابع الديني دون غيرها من أشكال الغناء، فمن النادر أن تستعمل عبارة الإنشاد الوطني أو الحماسي...

وفي المنجد في اللغة والأعلام نجد في مدخل "نشد" [...] والأنشودة ج أناشيد: الشعر الذي ينشده القوم بعضهم بعضا وما يترنم به من النثر والنظم".[1] ومع أن هذا المعنى لم يزد كبير زيادة على ما ورد لدى ابن منظور سالفا فإن إضافته تكمن في ربط الأنشودة مباشرة بمعنى الغناء (الترنم) بشكل صريح ومباشر، فضلا عن إدخال النثر ضمن المادة المنشدة، الأمر الذي نجده ممارسة في حقل الإنشاد مثل ما في التلاوة والأمداح النبوية، فضلا عن ترديد ألفاظ الهيللة... التي قد تعتمد مداخل في بعض صيغ الغناء الأخرى.

وفي المعجم العربي الأساسي نعرف كذلك أن الـ" إنشاد" مصدر أنشد، وأن "الأنشودة" (جمعها أناشيد) هي عبارة عن "قطعة شعرية ينشدها القوم على إيقاع واحد".[2]

ويمثل لهذه الوجهة الدلالية بالأنشودة المدرسية والأناشيد الوطنية. وهو-بذلك- يوسع حقل الإنشاد ليتجاوز العموم الوارد أعلاه (في المواضيع الحماسية والوطنية) ليشمل الأنشودة المدرسية التي قد تتناول مواضيع ليست بالحماسية ولا الوطنية حين تتغنى مثلا ببعض الحيوانات أو تتناول بعض العلاقات الاجتماعية...[3]!.

وبالرغم من اتساع المفهوم على هذا النحو، ومع أن ربط الإنشاد في المادة المعجمية العربية الحديثة قد غدا أكثر مباشرة وتلقائية بصور مخصوصة من الغناء، فإنه -في حدود ما اطلعنا عليه من أعمال المعجميين العرب- لم يرق إلى مستوى الضبط الاصطلاحي، بحيث يغدو مفهوما له حدود معروفة تمنعه أن يتداخل مع غيره من المصطلحات الدالة على الغناء من جهة، ولم يصل -في تحديد المجال الدلالي- إلى حدود المفهوم المستخدمة اليوم لدى المهتمين وأهل الاختصاص من جهة ثانية، فهل تسهم الترجمات في بلورة الحدود الاصطلاحية لمفهوم الإنشاد بشكل أكثر وضوحا؟ ثم ما هي طبيعة العلاقة بين اتساع حجم التثاقف مع الآخر وبين ما يشيع اليوم من مفاهيم ومصطلحات يمثل مفهوم الإنشاد واحدا من أمثلتها؟

---

[1] – مجهول، المنجد في اللغة والأعلام، مرجع سابق، مادة نشد.

[2] – جماعة من المؤلفين، المعجم العربي الأساسي، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، توزيع لاروس، 1989، مادة نشد.

[3] – المرجع السابق، مادة نشد.

2. في القواميس الأعجمية

بالعودة إلى دلالات مفهوم الإنشاد في القاموس الأعجمي يطالعنا معجم لاروس الفرنسي على سبيل المثال لا الحصر، بتعريف للإنشاد (chant) بأنه "فعل وفن الغناء، أو هو فنية تحسين الصوت"[1] (بغض النظر عن مضمون المادة المنشدة طبعا).

ويذهب معجم روبير[2] في المنحى نفسه، وإن بتوسع أكثر حيث يرجع ظهور التعبير (chant) إلى القرن 12 الميلادي، قبل أن يتناول مشمولاته مقسما إياها إلى سلم من الدلالات مترتبة الورود على جملة من المعاني نذكر منها:

- ✓ بث نغمات أو رنات موسيقية عبر الصوت البشري،
- ✓ تقنية وفن الموسيقى الغنائية (فن الغناء)،
- ✓ فن تأليف الجمل الموسيقية،
- ✓ الأداء الغنائي (تنغيم الصوت)،
- ✓ صدى الصوت المنبعث من الشخص الذي يغني،
- ✓ شعر غنائي وملحمي مخصص أصلا للغناء.

ويعرض هذا المعجم لصيغ الإنشاد تبعا لمؤديه وموضوعاته. وكما أن هناك -حسب طبيعة الأداء- إنشادا فرديا فثنائيا فجماعيا، فهناك أيضا -تبعا لحقل الأداء ولمنحى الانتماء الثقافي والإيديولوجي- إنشاد دنيوي (profane) وإنشاد شعبي (populaire) وهناك إنشاد وطني (patriotique) وإنشاد كنسي (grégorien) وإنشاد روحي (spirituel) وإنشاد جنائزي (funèbre)...[3]

وهكذا يمكن أن نستخلص من خلال جردنا لدلالات كلمة إنشاد (Chant) في القواميس الأعجمية ثلاث ملاحظات هي:

- ✓ أن غِنى الدلالات التي تحيل عليها كلمة إنشاد أمر طبيعي بالنظر إلى غنى وتعدد مظاهر الفعل الإنشادي ذاته.
- ✓ أن مفهوم الإنشاد تبلور -سواء في الاستعمال اللغوي الدارج أو في التقاليد المعجمية- بعد أن راكمت المجتمعات التي أنتجت ذلك الرصيد المعجمي كثيرا من التجارب الإنشادية طالت مختلف أوجه النشاط الغنائي في المناسبات الاجتماعية والدينية والوطنية، بشكل

---

[1] -Anonyme. Le Petit Larousse, Dictionnaire illustré, Paris, 2009. entée : chant.

2 - Anonyme, Le nouveau Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1993, entrée : chant.

[3] – انظر: معجم روبير (ROBERT) السابق الذكر، مدخل: chant.

سمح بتنظيمه في سجلات تعبير متعددة تعدد مجالات الحياة البشرية ذاتها مركبة تركيب النفس والوجدان.

- ✓ أن غزارة الدلالات وتصنيفيتها الواضحة نسبيا في القواميس الأعجمية، بشكل أبرز مما نجده في المعاجم العربية، تعود –من بين أمور أخرى– إلى تعدد أوجه الاستخدام الإنشادي في الحياة الثقافية والفنية والدينية، حيث لا يقتصر الإنشاد –في الفضاءات التي أنتجت تلك المعاجم– على مناسبات الغناء المختلفة كما كان قائما في الثقافة العربية. فقد كان الإنشاد مقصورا على طرق معينة من إلقاء الشعر لها فنياتها وتأثيرها في السامعين[1]، بينما يستخدم الإنشاد داخل المجتمعات الغربية في الشعائر الكنسية والعروض المسرحية وفي طقوس استقبال الفصول وتمجيد الآلهة وإقامة الجنائز...

وبالعودة إلى مجالات الإنشاد الواردة أعلاه نلحظ ارتباط العملية الإنشادية بالحقل الديني بشكل بارز، كما يتضح من الأمثلة المقترحة: إنشاد كنسي (grégorien) وإنشاد روحي (spirituel) وإنشاد جنائزي (funèbre)، في مقابل مجموع الحقول والمستويات الأخرى. ولعل لهذا الارتباط علاقة بما يلاحظ من غلبة استعمال مفهوم الإنشاد عندنا اليوم على التعبير الغنائي المرتبط بالمجال الديني كالابتهالات والمدائح والذكر...

وبالنظر إلى ارتهان معظم المفاهيم المتداولة اليوم في الثقافة العربية لأرضية تبلور نظائرها في الثقافة الغربية، فإن لنا أن نفترض علاقة علية بين الحمولة الدينية التي أخذ مصطلح الإنشاد يحملها في الخطابات الراهنة وبين أرضية بلورة المفردات المقابلة له في الثقافة الغربية وبالذات في اللغتين الفرنسية والإنجليزية بما عرفتاه –في الفترة المعاصرة– من أوجه تلاق متعددة مع اللغة العربية، وما كان لهما –بالتالي– من تأثير على الناطقين بها في المشرق والمغرب العربيين.

لذلك نعتقد أن تمحض مصطلح الإنشاد اليوم للدلالة الدينية وتعزيز ذلك التمحض من خلال اقترانه بصفة "الديني" أحيانا، لا يمكن أن يكون معزولا بشكل كلي عن ظاهرة هجرة المفاهيم من فضاءاتها الأصلية إلى فضاءات جديدة عن طريق الترجمة؛ لكن لماذا استبعدت الترجمة مصطلح السماع الذي كان دارجا (على الأقل لدى أوساط معينة) بالدلالات ذاتها تقريبا ورجحت الإنشاد على حسابه؟ وهل يسوغ أن يكون ذلك الترجيح بريئا من ملابسات تحول السياق؟

---

[1] – حول مكانة وتأثير الإنشاد في الثقافة العربية قديما وحديثا، يمكن الرجوع مثلا إلى الفصل الذي عقده الدكتور إبراهيم أنيس حول "الإنشاد والغناء" ضمن كتابه: موسيقى الشعر العربي، دار القلم، ط.4، بيروت، 1972، صص.179-201.

ثالثا. المفهومان وتحولات السياق

ألمحنا في السطور السابقة إلى أن مسار تشكل مصطلح "السماع" قد أفضى إلى تكريس ذلك المصطلح للتعبير عن كل ما يتصل بالمشهد الغنائي ذي الطابع الديني. وبما أن محور الحركة في الإنتاج الفكري والفني في الثقافة العربية الإسلامية برمتها هو الدين ذاته، فإن من الطبيعي أن يكتسي السماع –وخاصة في الفضاء الصوفي الذي اتخذ سمته الاصطلاحي داخله[1]– طابع الآلية الدينية[2] التي يعول عليها في قهر النفس الأمارة، باستخدام عديد الوسائل التي يتوخى أن تفضي إلى تحويل نوازع الفرد وتبديل الميول حتى تتجه إلى عبادة الله على الوجه الأكمل.

ولذلك "فإن دلالة هذا المصطلح [كانت] تتسع [لدى المتصوفة قديما] لتشمل كتابة الشعر، وتوقيع عبارات الذكر، وإعمال اللحون والأوزان في ذلك، ولتشمل سماع القرآن مرتلا"[3]، وهي ذاتها تقريبا الدلالات التي وصفها الحراق في أحد تعريفاته للسماع حين قال إن "السماع، هوية، هو ترتيل الأشعار الصوفية ببهي الأنغام وشجي الألحان في إطار شكل موسيقي روحي مخصوص يتوسل بالشعر والنغم لبلوغ غايات روحية تتفق مع مرامي ومراقي طريق القوم ومسلكهم الصوفي"[4]. ويبدو أن هذه العناصر الدلالية ما تزال مدار الممارسات الإنشادية التي يمارسها متصوفة اليوم.

ومن هنا يمكننا القول إن السماع بالمعنى التراثي والصوفي خاصة ما زال وفيا لأهدافه، مستغلا للغايات التي استخدمه القوم لها.

وانطلاقا من ارتهان السماع –بهذه الدلالات التي تقررت في سابق البحث– للممارسة الصوفية، وارتباطه خاصة "بأحوال النفس ورياضتها ومجاهدتها"[5]...، فإن هذا المفهوم –وإن بدا محاذيا من الناحية الدلالية لمشمولات مفهوم الإنشاد الديني فإنه انحسر –على المستوى التداولي– داخل نطاق الأدبيات الصوفية، وإن اتسع مجاله فإلى الممارسات ذات الطابع التراثي.

---

[1] – مجهول، دائرة المعارف الإسلامية، مصدر سابق، المجلد 12، مدخل سماع.

[2] – شرح الغزالي في إحيائه كيف يتوصل المريد إلى حالة الوجد من خلال السماع، مبرزا نجاعة هذه الآلية وعلاقة ذلك بتركيب النفس البشرية. انظر: الغزالي، إحياء علوم الدين، مرجع سابق، صص.304-305.

[3] – محمد الكحلاوي، الفكر الصوفي (في إفريقية والغرب الإسلامي)، مرسا، ص.230.

[4] – الحراق، موسيقى المواجيد، مرجع سابق، صص.27-28.

[5] – محمد الكحلاوي، الفكر الصوفي في إفريقية والغرب الإسلامي، مرجع سابق، ص.232.

وعلى العكس من ذلك فإن مصطلح الإنشاد -رغم أنه لم يتخذ تماما الصبغة الاصطلاحية الركينة[1]- قد أصبح واسع التداول بحيث يمكن القول اليوم إن الاستعمال كرسه بديلا عن مصطلح السماع دون أن يضيف كثيرا إلى مضمونه الدلالي.

ذلك أن الإنشاد -كما تقرر أعلاه- ذو دلالات متباينة من الناحية المعجمية (وهي مسألة تعود في تصورنا إلى عدم مسايرة الرصد المعجمي للانزياحات الدلالية التي عرفها المفهوم مع الزمن). غير أن هذا المصطلح قد تكرس في الخطاب المعاصر للدلالة على مجمل الظاهرة الغنائية ذات الأبعاد الدينية، بحيث يطال كل شكل من أشكال الأداء النظمي والنغمي والإيقاعي، يستحضر بمستوى ما الغاية الدينية تعبدا أو تبركا أو توسلا أو استثارة ذكرى لأماكن مقدسة دون استبعاد ضروري للمبتغى الفرجوي، ودون الالتزام طبعا بصيغة مضمونية موحدة.

ومع تأخر الرصد المعجمي المشار إليه أعلاه بشأن مفهوم الإنشاد -كما يشيع في استعمال الناطقين بالعربية اليوم- فإننا نظفر في متأخر الأعمال نسبيا -وتحديدا في حقل الدراسات الصوفية- على تعريف للإنشاد يلامس بشكل كبير المفهوم الديني الذائع اليوم في الخطابين الإعلامي والفني. ففي معجم الصوفية الذي أنجزه الأستاذ ممدوح الزوبي يقدم الإنشاد على أنه "مصطلح يدل على إنشاد الأشعار التي تحمل أنواع الحكمة وذكر الله سبحانه وتعالى ومدح نبيه عليه الصلاة والسلام".[2]

إن هذا التعريف -إذا ما قورن بما قدمته المعاجم المشار إليها سابقا- يكتسي أهميته في تصورنا من ناحيتين أولاهما تتعلق بقصر مفهوم الإنشاد على أشعار تتصل -على نحو ما- بالمضمون الديني للمادة المنشدة.

---

[1] - يمكن ملاحظة القلق الاصطلاحي للإنشاد على مستويين:

- ✓ أولهما شك صريح في حدوده الدلالية يرد أحيانا لدى بعض أهل الصنعة المشتغلين بالإنشاد أداء ووصفا (وليد غليمة: "الأغنية العربية: الكلمة- الموسيقى- الأداء"، *مجلة الحياة الموسيقية* (مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة بدمشق)، العدد 19، السنة 1999، صص.25-33، ص.26)؛
- ✓ أما ثانيهما فهو عدم استقلاله بالدلالة على الأداءات الغنائية ذات الطابع الديني في جميع الحالات. فقد يطلق متبوعا بصفة "الديني" في بعض السياقات، وهو ما قد تشير -ولو من طرف خفي- إلى حاجته إلى تلك الصفة لتمكين الدلالة الدينية. على أن لفظ المنشد يتكرس للدلالة على ممارس الإنشاد بالمعنى الذي بيناه، دونما حاجة إلى والوصف.

[2] - ممدوح الزوبي، معجم الصوفية: أعلام، طرق، تاريخ، مرجع سابق، مدخل إنشاد، ص.41.

وأما الوجه الثاني لخصوصية -وبالتالي أهمية- هذا التعريف فهو متأت من التأكيد على الطابع الاصطلاحي للمفهوم (مصطلح يدل...)، وهو بعدّ يكرسه شيوعُ الاستعمال خاصة في أوساط المشتغلين بالحقل الفني ومن ثم الإعلامي، مما أفسح المجال واسعا لتداوله بين الخاصة والعامة بديلا عن مصطلح السماع الذي كان شائع الاستخدام والذي أصبح مجاله التداولي مقصورا -أو يكاد- داخل الأوساط ذات الانتماء الصوفي مما انعكس على مجاله الدلالي فانحسر تقريبا في تلك الحدود.

وقد لا يكون من المفارقة -في ظننا- أن تتمحض دلالة الإنشاد للمضمون الديني على هذا النحو في معجم مختص في التصوف، حيث يلتقي مفهوما السماع والإنشاد على مستوى حمولتهما الدلالية، ولو مع انزياحات تحددها مقتضيات السياق التي تحكم السلوك اللغوي، فتتحدد على ضوئها مسالك المعنى باعتباره "علاقة بين العناصر اللغوية والسياق الاجتماعي، بحيث تتحدد تلك العناصر وفقا لاستعمالها في المواقف الاجتماعية المختلفة"[1] حسب تعبير فيرث (J.Firth).[2]

غير أن لنا أن نتساءل -ونحن نعاين تبلور مصطلح الإنشاد على النحو الذي سطره الزوبي- عن ملابسات تراجع المصطلح الأول وتكريس الثاني في الاستعمال الحديث، وعن حدود التعايش بين المفهومين، والمجال التداولي المخصوص لكل منهما، ثم عن علاقة التعايش بين المصلحين بتحولات السياق العام على مستوى الثقافة العربية.

لقد لاحظنا أن مصطلح الإنشاد كان مجال سجال فقهي واسع عكسه تكريس عديد العلماء حيزا واسعا من تآليفهم وإفتاءاتهم[3]، وهو ما يدل بشكل واضح على مستوى حضوره بين الناس قديما وانشغالهم به. والذي يبدو لنا أن ما نشهده من انحسار هذا المصطلح الذي كان متداولا على هذا النحو لم يكن بعيدا عن تطور المفهوم في اتجاه الارتهان للمحيط الصوفي من جهة، ثم عن بروز مصطلح الإنشاد بحيث يسد هذا الأخير الفجوة التعبيرية التي كان يشغلها الأول، بغض النظر طبعا عن بعض الملامح الدلالية الخاصة بكل منهما.

---

[1] – نقلا عن ردة الله الطليحي، دلالة السياق، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، السنة الجامعية 1418، ص.158.

[2] – فيرث J.R.Firth (1890- 1960) لغوي بريطاني، عرف بنظريته السياقية عن المعنى. حول تفاصيل تلك النظرية، يمكن الرجوع مثلا إلى: جبريل محمد عثمان، نظرية السياق عند فيرث، مجلة العلوم الشرعية الصادرة عن جامعة المرقب بليبيا، العدد 2، صص.254-282.

[3] – للوقوف على أوجه من ذلك التناول ومواقف الفقهاء القدماء والمحدثين منه، يمكن الرجوع إلى:

- ✓ الغزالي، كتاب السماع، ضمن: إحياء علوم الدين، مصدر سابق، صص.332-292.
- ✓ يوسف القرضاوي، فقه الغناء والموسيقى في ضوء القرآن والسنة، مكتبة وهبة، القاهرة، 2001.

ومع أننا لا نعرف –على وجه التحديد– متى كان هذا التبدل الذي حل به أحدهما بديلا عن الآخر، فإن الدكتور إبراهيم أنيس يرجع التداول الواسع للإنشاد –بعد خفوته داخل الممارسة الثقافية العربية ردحا من الزمن– إلى انتشار الإذاعة.[1]

ومع أن حديث إبراهيم أنيس كان منصبا على الإنشاد الخاص بالشعر نظرا لطبيعة الموضوع الذي يبحث فيه، فإن ملاحظته تبقى –في اعتقادنا– واردة، وخاصة فيما يتعلق بتكريس وتعميم المصطلح نظرا لقدرة تلك الوسيلة الجديدة على إشاعة الخطاب الذي تحمله بين الناس.

ومن المنطقي –في ظننا– أن المسألة تتعلق، فضلا عن كفاءة الوسائط الحاملة للخطاب – وما الإذاعة إلا إحداها– بطبيعة اللحظة التاريخية. فقد عرف العرب في المرحلة التي تحدث عنها –وهي مرحلة الصدمة الحضارية الناجمة عن اتصالهم بالثقافة الغربية– رجة شملت مختلف مفردات الحياة الثقافية، كان من نتائجها تحول سياق هذه الأخيرة. وفي هذا الإطار ظهرت مفاهيم وتراجعت أخرى، وتحولت دلالات وأضيف غيرها انطلاقا من متجدد المنازع والحاجيات التي طرحها الواقع المختلف الذي أخذ يخلق سياقه الخاص المتسم بالنزوع –وربما الاضطرار– إلى الالتحاق بتيار الحداثة.

ولعل الإذاعة –وهي من أهم آليات الخطاب التحديثي– كانت بالفعل الأداة التي أشاعت الممارسات الإنشادية، ولكنها أكثر من ذلك عملت على إشاعة مفهوم الإنشاد وأعطته في الآن ذاته حمولة دلالية مختلفة عن ما كان متداولا من معاني رصدها المعجميون القدماء وأعادها –مع إضافات خجولة– معظم خلفهم من المحدثين.

على أن بلورة المصطلح، بالحدود التي أشرنا إليها في فقرات البحث السابقة، لم تكن –في تصورنا– معزولة عن السياق التحديثي وظروف الالتقاء مع الثقافات الأخرى على الصعد الفكرية واللغوية. فمن الطبيعي أن تنزع النخبة الجديدة –ضمن آليات بلورة وترويج الخطاب الحداثي– إلى "تنقية" اللغة من المفاهيم الملتبسة بخلفيات غير حداثية، شأن مفهوم السماع الذي أخذا سمتا صوفيا لا غبار عليه.

وبما أن في اللغات الأوروبية –التي أنجز الناطقون بها حداثتهم "النموذج"– مصطلحات خاصة بأشكال الغناء ذي المنحى الديني، تمت مقابلتها في عديد الترجمات بلفظ إنشاد.[2] فمن

---

[1] – إبراهيم أنيس موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص.183.

[2] – ثبتت تلك الترجمات لاحقا في بعض المعاجم من العربية وإليها مما رصدناه في سابق فقرات هذا البحث.

الطبيعي أن تكون الترجمة -كما في مظاهر أخرى من الحياة الثقافية[1]- مدخلا للتحديث من خلال مد اللغة بمفهوم حديث. ولعل توخي الخطاب الحداثي لنوع من الانفصال عن مصطلح السلف المغموس في مشاغل أخروية، هو ما رشح لفظ الإنشاد على حساب مفهوم السماع المثقل بحمولته التراثية.

وبالنظر إلى تضعضع الحداثة العربية -سواء على صعيد الإنجاز أو الخطاب- فمن الطبيعي أن لا يختفي المفهوم التراثي من التداول. وبالفعل فإن مصطلح الإنشاد ما يزال مستعملا لدى الفقهاء والمتصوفة بدلالاته التقليدية، وهو ما يعني نوعا من التعايش بين المصطلحين وإن اقتضت خصوصيات السياق تخصيص كل منهما لمجال تداولي محدد.

وبهذا يمكننا أن نقول مع مالنوفسكي" إن اللغة في جوهرها متأصلة في حقيقة الثقافة ونظم الحياة"[2]، طالما أنه" لا يمكن إيضاح اللغة إلا بالرجوع الدائم إلى المحيط الأوسع، وهو الظروف التي يتم فيها النطق".[3] ولئن كانت هذه الملاحظة تخص اللغة في مستواها التعبيري البسيط، فلربما تصدق كذلك على مستويات أخرى من الخطاب. فقد لاحظنا في مستوى إنتاج المفاهيم أن مفعول السياق كان حاسما بالنسبة لمصطلحيْ" السماع" و"الإنشاد" بلورةً ومسارَ تخلّقٍ وتحديدا للمجال التداولي الخاص بكل منهما.

---

[1] – كالمسرح والقصة...

[2] – مالينوفسكي، نقلا عن: م.م. لويس، اللغة في المجتمع، ترجمة الدكتور تمام حسان، وزارة التربية والتعليم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، 1959، ص.48.

[3] – المرجع والصفحة ذاتهما.

البيبليوغرافيا

1. **باللغة العربية**

- ✓ ابن فارس (ابن زكريا أحمد)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979.
- ✓ ابن منظور (جمال الدين محمد أبو الفضل)، **لسان العرب**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرغشلي، بيروت، دار لسان العرب، 1970.
- ✓ أنيس (إبراهيم)، **موسيقى الشعر العربي**، دار القلم، ط.4، بيروت، 1972.
- ✓ جبريل (محمد عثمان)، **نظرية السياق عند فيرث**، مجلة العلوم الشرعية الصادرة عن جامعة المرقب بليبيا، العدد الثاني.
- ✓ جماعة من المؤلفين، **المعجم العربي الأساسي**، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، توزيع لاروس، 1989.
- ✓ الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حمّاد)، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، ط.3، بيروت، 1984.
- ✓ الحراق (محمد التهامي)، **موسيقى المواجيد: مقاربات في فن السماع الصوفي المغربي**، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2010.
- ✓ خشبة (غطاس عبد الملك)، **المعجم الموسيقي الكبير**، غطاس عبد الملك خشبة، **المعجم الموسيقي الكبير**، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، القاهرة، 2003.
- ✓ الزوبي (ممدوح)، **معجم الصوفية: أعلام، طرق، تاريخ**، دار الجيل، بيروت، 2004.
- ✓ الطليحي (ردة الله)، **دلالة السياق**، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، السنة الجامعية 1418هـ.
- ✓ عمروش (عبد الحميد)، **السياق ودوره في إنتاج الدلالة**، أطروحة دكتوراه في علوم اللسان العربي، جامعة باتنه 1، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2016- 2017.
- ✓ غربال (محمد شفيق وآخرون)، **الموسوعة العربية الميسرة**، الشعب، القاهرة، 1959.
- ✓ الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، **إحياء علوم الدين**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط.3، بيروت، 1411هـ/1991

- ✓ غليمة (وليد) "**الأغنية العربية: الكلمة- الموسيقى- الأداء**"، *مجلة الحياة الموسيقية* (مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة بدمشق)، العدد 19، السنة 1999
- ✓ الفيروزبادي (مجد الدين بن محمد بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، دار الفكر، بيروت، 1403هـ/1983م،
- ✓ القرضاوي (يوسف)، **فقه الغناء والموسيقى في ضوء القرآن والسنة**، مكتبة وهبة، القاهرة، 2001.
- ✓ الكحلاوي (محمد)، **الفكر الصوفي (في إفريقية والغرب الإسلامي)**، دار الطليعة، بيروت، 2009.
- ✓ مالينوفسكي، نقلا عن: م.م. لويس، **اللغة في المجتمع**، ترجمة الدكتور تمام حسان، وزارة التربية والتعليم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، 1959.
- ✓ مجهول، **المنجد في اللغة والأعلام**، الطبعة الثلاثون، دار الشروق، بيروت، 1987.
- ✓ مجهول، **قاموس المعاني (قاموس عربي عربي)**، النسخة الالكترونية على الرابط: /http://www.almaany.com
- ✓ مصطفى (إبراهيم وآخرون)، **المعجم الوسيط**، جزءان المكتبة العلمية، طهران، د.

2. باللغة الفرنسية

- ✓ Anonyme, **Le Petit Larousse, Dictionnaire illustré**, Paris, 2009.
- ✓ Anonyme, **Le nouveau Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**, Paris, 1993.