مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 15 العدد 2، 2018، ص ص 561- 591

# تفاعلية الإنشاد والاستماع في تلقي الشعر العربي القديم

سعيد حسون حسين*

تاريخ الاستلام 2017/3/19 تاريخ القبول 2017/8/8

## ملخص

إن هذا البحث يتناول محورين أساسيين، أحدهما محور نظري يرصد تفاعلية الإنشاد والاستماع في استقبال القصيدة العربية القديمة، وما يتصل بها من مفاهيم ومصطلحات، والآخر إجرائي تطبيقي يحاول تأمل صورة إنشاد الحارث بن حلزة اليشكري لمعلقته التي اشتهرت بحسن إنشادها، ذلك بغية الكشف عن مكونات الإنشاد فيها وتمثيلاتها اللغوية، التي أسهمت في رسم صورة ناجحة لإنشاد القصيدة. وقد اعتمدت الدراسة منهجاً يجمع بين المنظورين الوصفي التحليلي والتطبيقي الإجرائي، ويقوم على استقراء صور الإنشاد القديمة، إذ وجد الباحث أن الإنشاد كان له تأثير كبير في بناء النص القديم، وتشكيل ذخيرته الفنية لتحقيق غايات الإنشاد والتأثير في السامعين، وتوصيل الرسائل الشعرية إليهم.

**الكلمات المفتاحية**: تفاعلية الإنشاد، تلقي الشعر.

## المقدمة

يعود الاحتفاء بإنشاد الشعر، وما يتصل به المتلقي "السامع والقارئ" في النقد العربي القديم إلى مراحل سحيقة، تمتد إلى أولية الشعر وسبل تذوقه، أو ما يعرف بالنقد الشفهي عند العرب، بوصفه منحى نقدياً للأشعار التي تلقى في الأماكن العامة والخاصة في جزيرة العرب وما يجاورها من الحواضر، وعلى وجه الخصوص تلك التي شهدت احتضان الأسواق الأدبية، التي كانت موئل اهتمامهم وشغفهم بالشعر والخطابة منذ العصر الجاهلي.

وفي هذا السياق كان لجمهور الشعر وسامعيه في الجاهلية أسواق أدبية يتبارى فيها الشعراء، وقد أدى هذا إلى "إذكاء روح المنافسة بينهم ونتيجة طبيعية لروح المنافسة كانت الجودة والإتقان والنظر الطويل في القصيدة"[(1)]. وليس بعيداً عن هذا أن يشيع في موروثنا النقدي مصطلح الاستماع أو السّماعية، وما جاءنا من وصف موجز للمحاكمة التي جرت بين

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* كلية اللغات، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

علقمة الفحل وامرئ القيس. وما جلوس النابغة الذبياني للحكم بين الشاعرين، إلا نوع من أنواع السماعية أو القراءة الشفاهية للنص الشعري العربي، وفي تحليل النص، وملء فراغاته من خلال معايير معرفية قد تكون فطرية. وإذا انتقلنا إلى ميدان التأليف المنهجي للرسائل والكتب العلمية نجد أن مصطلحات السماع أو الشفهية في الاستقبال قد بدأ النقاد العرب القدماء يطلقونها على قراء الشعر والسامعين للدلالة على عملية التلقي الشفهي، ومن هذا المنطلق أتت فكرة هذا البحث التي تهدف إلى متابعة تفاعلية الاستماع وإنشاد الشعر العربي القديم وملامح صورها كما كانت تحدث. ويكشف الاستقراء الأولي أن هذا الموروث يشير إلى احتفاء كبير بالسماعية أو الإنشاد المتفاعل بين المنشد والشاعر.

واشتمل البحث على ثلاثة محاور، اهتم **الأول** بالحديث عن مفهومي الاستماع والتفاعلية في إنشاد الشعر وما شهده المفهومان عندما أصبحا مصطلحين لهما مناهجهما واتجاهاتهما في القراءة والتلقي، وتناول **الثاني** تأصيلاً لبعض ملامح تفاعلية الإنشاد وذخيرته في القصيدة العربية، أما **المحور الثالث** فحاول استقراء بعض النصوص الشعرية القديمة وتأمل بعض من صور إنشادها.

**الإنشاد وبناء القصيدة**

كان الشعر فناً شفهياً يلقى لتتلقاه الأسماع، ولذلك فهو يمتلك وسيلتين مدمجتين للتفاعل، الأولى "ذخيرة أو بنية نصية"، تكون مهمتها توصيلية بحثاً عن مغزى أو معنى يشد السامع ويجذبه للحوار معه، وهذا افتراض حتمي أيدته شواهد وروايات كثيرة[2]. والثانية تتضمن سياقا أو ألحانا إنشاديه تحقق استجابة فائقة للنص. لقد كان خط سير القصيدة كما وثقه أحد الباحثين المحدثين يتم على الشكل الآتي:"شفة ← **أذن**"، ثم انتقل بفعل عوامل التدوين والطباعة إلى الشكل الآتي: "يد ← عين"[3]. وهذا يعني أن المزاوجة بين شكل الاتصال الخارجي وبين بنية التوصيل الداخلية قد خلقت على نحو كبير وعياً حضارياً يستجيب كل منهما لحاسة السمع أو البصر في تلقي النص الشعري في أدبنا العربي القديم. وليس من شك أن الإنشاد أو الاستقبال السماعي له أثره في بناء القصيدة الداخلي، إذ كان تعبيراً في المقام الأول عن ضرورات عملية الإنشاد، ولهذا مال بعض الدارسين إلى وصف الشعر الجاهلي بأنه شعر مسموع، وهذا ما سوغ عندهم أيضاً "وجود صور سمعية كثيرة فيه قبل أن توجد الصورة البصرية التي تعتمد اللون، أو التراكيب، أو الشكل، أو الهيئة"[4]. وقد وهم بعضهم عندما ظن أن طبيعة الاستقبال القائمة على الإنشاد أو الشفهية السمعية قد شكلت"آفة خارجية فرضت تقاليدها على القصيدة العربية، فسقطت كل مزايا العين"[5]. ونعتقد أن هذا التعميم ليس مانعاً، لأن الإنشاد كان مهماً في سياقه وإلى اليوم؛ نظراً لتأثيراته الملموسة على صعيد عناية الشعراء بقصائدهم إيقاعاً وقافية، وأن

الطبيعة الشفهية وإن كانت قد افترضت تلقياً سمعياً، إلا أنها لم تمنع العبارة الشعرية في القصيدة الجاهلية من الإيحاء بالقدرة البصرية، أو أن تحمل في تضاعيفها جوانب متنوعة في تركيب الجملة الشعرية بكل ألوانها الحسية والسمعية والبصرية.

إن استعداد الشعراء لأداء متطلبات المتلقي السمعي التي هيأتها ضرورات الإنشاد يكشف لنا تأريخيا أن التفاعل السمعي- القرائي بمصطلحه الحديث، كان أثراً من آثار جمالية الإنشاد، وقد صار ذلك ملمحاً يدل على التلقي السمعي للشعر الجاهلي في نشأته الأولى، حتى بعد ذلك بقرون، إذ استأثر الإنشاد بعمليات توصيل الشعر العربي وتلقيه أو انتقاله بين العرب.

**جماليات إنشاد الشعر**

لقد كان من أثر النشأة الشفهية لتوصيل الشعر العربي القديم أن فرضت على الشاعر قوانين صارمة تحتّم عليه المزاوجة بين الخارج، وهو شكل الاتصال الشفهي السمعي، والداخل المتمثل ببنية التوصيل، كما تطلب ذلك أيضا وعياً حضارياً من الشاعر والسامع أن يعملا معاً من أجل إنجاح عملية التوصيل، وقد كانت تلك العلاقة موثقة وحميمية ولها مدخلان في التراث النقدي، الأول يتمثل بآلية التوصيل أو طبيعة الإنشاد والأداء الشفهي للشعر، فيما كان المدخل الثاني متمثلاً ببنية التفاعل بين النص (القصيدة) والسامع، وهكذا فإن إنشاد الشعر، ولا سيما من الشاعر نفسه، يعدُ أنجع وسيلة توصيل يحققها الشاعر لمستمعيه، لأن إنشاد الشاعر لشعره بنفسه يؤثر كثيراً في مستمعيه، على أن كل إنشاد للقصيدة إنما هو أداء لها وليس القصيدة ذاتها، والمؤدي في عمله هذا يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية[6].

وقد انتبه إلى ذلك في وقت مبكر عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، عندما رأى أن قائل الشعر ليس هو من نطق بالكلم وسمعت ألفاظ شعره من فيه، إنما "من حيث صنع في معانيها ما صنع وتوخى فيها ما توخى"[7]. وقد كشفت بعض الدراسات الحديثة أن الجانب الصوتي في الإنشاد يشكل عاملاً مهماً ومؤثراً في النسيج العام للقصيدة، ويمكن لفت الانتباه إليه بوسائل كثيرة، منها أنماط الحروف الصوتية، وأنماط الجناس، والسجع، والقافية، والإيقاع وغيرها[8]. وقد ظلت رغبة الشعراء بالعناية بالنسيج الصوتي لقصائدهم تقف في مقدمة رغباتهم في تحقيق توصيل ناجح لقصائدهم، كما ظلت الصورة المألوفة للتلقي السمعي، وما يتصل بها من تفاعل بين الشاعر ومستمعيه تحظى بالأهمية، حتى قيل إن القصيدة العربية في -العصر الحديث – قد استكملت متطلباتها بأن عاد الإنشاد "ينتعش بسبب اختراع الإذاعة ومكبرات الصوت"[9]. وهذا كما نعتقد ليس قدحاً، وإنما هو تعبير حقيقي عن صلة الشعر بالإنشاد، فالشعر العربي القديم عرف بالإنشاد، وأن عمره الذي لا يتجاوز، كما يرى العلماء، القرنين من الزمان قبل الإسلام[10]، يضارع فعلياً قدم الإنشاد ومعرفة الإنسان له.

وقد اشتهر من شعراء العرب ورواته كثيرون عرفوا بإجادتهم إنشاد أشعارهم والتأثير في سامعيهم، ومما تذكره كتب الأدب عن إنشاد الشعراء أن منهم من كان يحلق رأسه أو يرتدي أزياءً غريبة كما فعل ذلك الشاعر لبيد بن ربيعة عند إنشاده لمقطع شعري أمام النعمان بن المنذر[11]. ومما ذكره صاحب كتاب زهر الآداب من قصة إنشاد أبي السائب المخزومي لقول الخنساء[12]:

وإن صـــــخراً لمولانـــــا وســـــيدُنا وإن صـــــخراً إذا نشـــــتو لنَحَّـــــارُ
وإن صـــخراً لتـــــأتمُّ الهـــداة بـــــه كأنـــَّــــه علـــمٌ فـــي راســـه نـــــارُ

إذ يرى أن أبا السائب كان متيقنا من "أن (الخنساء) لم تكن قالت هذا إلا وهي تتبختر في مشيتها، وتنظر في عطفها"[13]. ومثل ذلك كان يفعل الأعشى، إذ يرى أنه ينظر إلى عِطفه ثم ينشد شعره"[14]. وامرؤ القيس يذكر صراحة أن النساء كن يعجبن بصوته[15]. وكعب بن زهير كان إذا ما أنشد شطراً قال لنفسه: أحسنت وجاوزت - والله - الإحسان[16]. ويبدو أن المنشدين من الشعراء كانوا يعلون في ذلك منزلة إنشادهم لشعرهم، مثلما وعاه علماء الشعر بعد ذلك عند قراءتهم أو دراستهم للأشعار، كما كان يفعل ذلك ابن قتيبة، الذي يرى أن الشعر محتاج إلى السماع[17]. لما يحققه ذلك من أثر في إيضاح المعنى، وتحديد الفروقات الدقيقة في الدلالات المنتجة.

وعلى الرغم من اعتراضات كثير من المدارس النقدية الحديثة، التي تفترض أن الإنشاد يضفي مؤثرات خارجية كثيرة على النص، شأنه شأن علامات الترقيم في الكتابة والإشارات التوضيحية، فإن الإنشاد والإلقاء المنغَّم يفوق الكتابة المقروءة تركيزاً وخصوصية، لأن إشاريته تعتمد في المقام الأول على تنغيم الكلمات وحروفها في بنية القصيدة وليس خارجها، أما المظاهر الأخرى كالترقيم فتفرض على النص طابعاً خطياً مستقيماً، وسمة تتابعية، ووجوداً مكانياً لا يملكه النطق بالكلام [18].

ومن جماليات الإنشاد في العصر الحديث نلمح أن كثيراً من الشعراء ودارسي الشعر، يعلون من أمر إنشاد الشعر وإلقائه، حتى إن بعضهم وجد أنه ما أن يلقي بعض الشعراء شعرهم حتى يفقد الجمهور انضباطه، ثم يبدأ "يهدر كهدير حريق كبير"[19]. ومن شعراء العرب المحدثين من عرف بجودة إلقائه لشعره الشاعر العربي الراحل نزار قباني، وينطبق ذلك على شعراء آخرين مثل الجواهري والسياب ودرويش وغيرهم.

ولعل ما يؤكد ذلك ما يشير إليه الشاعر نزار قباني نفسه، وهو يزكي ميزة الشعر وعلاقته بالإنشاد، إذ يقول "الشعر في الإنسان صوت، وهو في شعرنا العربي خاصة مخزون في حنجرة

الشاعر وآذان المتلقي، فالصوت إذاً قدر للقصيدة الخرساء"[20]، إن نزار قباني يشير صراحة إلى الوجه الإنشادي لإلقاء الشعر، فيراه جزءاً رئيسًا من إبداع القصيدة وولادتها، وقديماً ارتبط الشعر عند العرب بالإنشاد والغناء معا، فكانوا يرونه كما يراه الفرزدق الذي "كان يطرب للجيد منه فضل طرب، ويعجب منه فضل عجب"[21]. وقد وهم بعض المحدثين من المستشرقين الذين جعلوا صلة الشعر الجاهلي بالغناء والإنشاد دليلا على شفهية هذا الشعر وشبهه بالآداب الشعبية عند الأمم الأخرى مثل اليونان واليوغوسلاف والأغاني الشعبية القصصية البالاد[22]. وهو أمر لا يمت إلى الحقيقة بصلة، لأنه يتجاوز حقيقة الاستعمالات المجازية لمفردة الغناء ودلالتها عند العرب، التي منها الفخر بالمواقف والبطولات، أو امتلاء النفس بالإعجاب بالكلام؛ كما يراه الفرزدق، أو غير ذلك، مثلما عدوا غزلهم بصاحباتهم رثاءً وبكاءً غزليا، فالشاعر "يتغزل ليرثي نفسه، لأنه يجد في ذلك التصوير راحة نفسية"[23].

ولم يَتَوَان شعراء العرب، كما لاحظنا، عن لفت الأنظار إلى أهمية إنشاد الشعر، مؤكدين أن الشعر العربي لم يوجد ليقرأ، لأنه "مسموع أكثر منه مقروءاً"[24].

## ذخيرة الإنشاد في القصيدة العربية

عبر الشاعر الجاهلي عن رغبات واضحة تؤكد اهتمامه ببناء إيقاع كثيف في كل أشكال القصيدة وصورها، التي كانت في كل أمثلتها دالة على ذلك الاتزان الإيقاعي المتصل بذلك الانسجام النفسي الذي يتصدر بواعث الذات المبدعة الخالقة للقصيدة، وفي هذا المعنى يعتقد كمال أبو ديب أن الشاعر العربي القديم استشعر بحسه الشعري حركة الإيقاع وتغيراته على الرغم من عدم وجود نظام نظري لتشكلات هذا الإيقاع، فكان أن عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها في هذا المجال أصدق تعبير، وكانت حافلة بغنى إيقاعي كبير[25]. وقد نبه نقاد العرب القدماء على هذه الحقيقة أيضاً، في إشاراتهم إلى موضوعات الفصاحة والبلاغة وجريان الطبع، وعلى استلذاذ حالات الانسجام التي تبعث الأريحية في النفس، فوجدوا أن القصيدة العربية التراثية امتلكت ذخيرة سمعية إنشاديه خلّدتها وضربت بجذورها في أعماق السامعين، وكانت تلك الذخيرة متميزة على المستوى السمعي أولاً، ثم البصري ثانياً، ويبدو أن وراء تلك الذخيرة حواضن كثيرة، لعل في مقدمتها طاقة اللغة العربية وميراثها السمعي، إذ إنها لغة اشتقاقية تجري على قياس واحد، فهيأ لها ذلك قدرات سمعية واسعة، وربما ساعدها على ذلك أيضاً حركات الإعراب وعلم العروض والقافية[26]. ولهذا استطاعت أن تخلق لنفسها ذخيرة سمعية متفردة شقت طريقها إلى أذهان السامعين، ولفتت ظاهرة الإيقاع وذخيرته نقاد العرب القدماء والمحدثين حتى وجدوا أن بناء القصيدة العربية وإنشادها قد خلقا قواعد استقبال راسخة لدى المتلقي العربي السمعي، الذي تعود على أمثلة معينة سواء في حالتي التوقع والتأثير، ذلك من خلال سماعه

الدائم، إذ أنضج الإنشاد ذلك السماع ودربه على ذائقة تنبؤيّة يتمكن من خلالها المتلقي من التنبؤ بالشطر الثاني من البيت الشعري، أو القافية التي نظم عليها الشاعر، وقد وهم بعض المستشرقين عندما تصور أن ذلك الغنى في الإيقاع نابع من صيغ أو قوالب صياغية مكررة أنتجها الشعراء عندما كان بعضهم يقتفي أثر بعض في البناء الشعري[27].

أما الجاحظ فيعزو ذلك إلى أن الإنشاد يعد ميزة خاصة في العرب دون غيرهم من الأقوام والأمم؛ نظراً للمآثر والمناقب التي تمتاز بها اللغة العربية، فالجاحظ وهو ينقل ملاحظة الأصمعي عن بعض نساك العرب، الذين كانوا يتحرجون من إنشاد الشعر حتى قال عنهم سعيد بن المسبب إنهم "تنسكوا نسكاً أعجمياً" [28].فهو هنا يرى أن بنية الإنشاد، أو البناء الموسيقي يشكلان أحد أهم مكونات التجربة الشعرية، فالقصيدة العربية القديمة على وفق أحد المحدثين أبدعت شروطها التواصلية وحفرتها في ذهنية المتلقي العربي، وفي أذنيه عن طريق تكرارها الطويل كما تحفر أمواج البحر حركتها في جدار المحارة[29]. وفي ذلك كان التوجه إلى المتلقي في النص القديم يشكل الوجه ذاته في بناء القصيدة. ويمكن تفصيل ذلك في تأمل ناحيتين مهمتين في القصيدة، وإن كانتا عصيتين على التجزئة. وهما لغتها وإيقاعها الموسيقي، اللتان تحكمهما علاقة وطيدة، إذ لا يتخيل وجود إحداهما دون الأخرى.

**لغة القصيدة أو شكلها الفني**

اهتم الشاعر العربي منذ القدم بتحسين لغة القصيدة وتنميقها، ويصح هذا الأمر على عموم الكلام العربي، وكان هذا الاهتمام كما يبدو أحد المرتكزات الدالة على طبيعة التوصيل أو التلقي الشفوي، حتى استقر الشعر في أذهان المتلقين أنه أقدر على التأثير عندما يكون مسموعاً منه حين يكون مقروءاً، وهذه الخاصية ظلت هي المتحكمة في الشعر العربي في كل العصور، سواء أكان ذلك في جاهليتهم أم في إسلامهم[30]. وكان من الطبيعي أن يدفع ذلك الشعراء إلى تجويد قصائدهم.

وقد انتبه النقاد العرب القدماء إلى هذه الجوانب فأولوها عنايتهم فوصفوها وصفاً دقيقاً فاهتموا بالجانب اللغوي للشعر بوصفه جزءاً من سمات شعريته، وهكذا ترسخت في القصيدة ذخيرة لغوية وإيقاعية تتيح للمنشد التأثير في سامعيه؛ لأنه "الغاية من كل قصيدة وإنشاد"[31]. وإذا استقرأنا أوصاف النقاد العرب للجانب الفني سواء في اللغة أو الإيقاع الموسيقي الذي يهيئ للمنشد حلاوة الإنشاد وطراوته سنجدها ضاربة في معظم كتاباتهم، فالجاحظ يرى أنّه "إذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[32]. ولا نستبعد أن الجاحظ يعني في ذلك قناة الإنشاد والاستجابة السماعية للنص.

وتابع الجاحظ في مسلكه هذا معظم نقاد العرب الذين جاءوا من بعده، إذ نرى القاضي الجرجاني (ت396هـ) يدعو إلى تأمل ما يحدثه الشعر من تأثير في السامعين، فيقرر معلقاً على نماذج من أبيات البحتري[33]:

أجَــدٌك مــا ينفــكُ يســري لزينبــا خيـــــالُ إذا آبَ الظـــــلامُ تأوَّبـــــا

أو في قوله:

ردي علـــى المشـــتاق بعـــض رقـــاده أو فاتركيـــهِ فـــي اتصـــال سهـــادِه

إذ يقول الجرجاني: "ثم انظر هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً شهيراً مستعملاً، وهل ترى صنعة وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته وتذكر صبوة إن كانت لك، تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك"[34]. إنه يكشف عن رؤية نقدية في تفاعلية التلقي السماعي يشتمل ركناها على ذخيرة الإنشاد التي قوامها الصنعة اللفظية والتأثير النفسي الذي تحققه صورة الإنشاد، التي بها يستحضر السامع أو يرى التجربة الشعرية بأذنيه ويعيها ضميره، وبهذا المعنى يرى إ. ريتشاردز (Richards) أن الأفكار التي تنشأ في أثناء قراءة الشعر هي ذاتها الأفكار التي تحدثها الكلمات "غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكاراً قد تحدثها الصورة اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحكي الأصوات"[35]. ويتحدث ابن قتيبة[36] عن صورة القصيدة العربية التراثية، فهو يعجب بأغراضها. حتى إن المتلقي السمعي أو الشفهي الذي رصده ابن قتيبة قد "فرض معطياته على النص الشعري المستجيب أصلاً لميزات الشفهية كالموسيقى والإيقاع والصوت وكذلك النبر ومميزاته"[37].

وهكذا فإن جزءاً مهماً من عملية الإنشاد توظف لاستعطاف أسماع الحضور وشدِّهم إلى الإصغاء للشاعر[38]. وقد ظل لهذه الأغراض أثرها في جذب الأسماع، وذلك لتماثل طباع الناس، وليس بعيداً عن هذا الاهتمام بالمتلقي السامع في بنية الأغراض ما يتصل بخواتيم القصائد التي آثروا أن تكون "قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع"[39].

وعلى وفق حازم القرطاجني فإن أهمية اللغة تتيح للشاعر أن يؤسس في خيال السامع "صورة أو صوراً ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[40].

ووجد ابن الأثير أن ألفاظ الشاعر أبي تمام (ت231هـ) تتخيل له كأنها "رجال ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد"، فيما يرى ألفاظ البحتري "كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي"[41]. فهو يستبطن الأثر النفسي لألفاظ الشاعرين معبراً عن

دلالتها الإيحائية النفسية والسلوكية في ذاته، وقد نبه الفلاسفة المسلمون على أهمية الصياغة الشعرية والمحاكاة، إذ عدوهما وسيلتين مهمتين تؤشران على كيفية التوظيف الحسي المؤثر للغة الشاعرية في المتلقين والسامعين، وهذه الحال نجدها عند ابن رشد (ت595هـ) الذي رأى أن الاستعمال الخاص للغة من خلال المحاكاة (Memesis) يعتمد التصوير[42]. كما يقول في ذلك ابن سينا "إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل، أو انفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[43]. ويفهم من قول ابن سينا أن الأثر النفسي للشعر يتحصل أيضاً من اللذة الناجمة عن الصياغة الشعرية التي تحدث تأثيراً انفعالياً لدى السامع اعتماداً على خبرات كان قد مر بها في حياته.

فاللغة في القصيدة هي القصيدة كلها، وعندما نقول إن الشاعر يهيئ في قصيدته ذخيرة الإنشاد والتوصيل الشعري، فإننا نعني أن الشاعر يعطي حيزاً مناسباً للسامع أو المتلقي في لغة قصيدته، سواء في تكرار أسماء الأماكن المشهورة، أو رموز التاريخ، إلى جانب استعمال الضمائر ومحاكاة أشخاصها، فضلاً عن التنويع في أساليب الكلام الخبرية والإنشائية والتكرار وأشكال الموازنة والتقسيم. ويفهم من ذلك أن القصيدة العربية في عصرها الذهبي الشفهي الإنشادي كانت موجهة لمستمع غالباً ما يكون مخاطباً؛ لأن الشعراء ما كانوا يكتبون شعرهم كما هو اليوم، ولكنهم يرتجلونه وينشدونه، ويتزايد فيض الشعر على ألسنتهم كلما ازداد جمهورهم إصغاءً وذهولاً واستمتاعاً بشعرهم[44]. وربما يستدل على ذخيرة الإنشاد في كثرة ضمائر الخطاب في القصيدة التراثية، وهي حالة تكشف عن وضوح تام على تضمين الشعراء لمستمعيهم في قصائدهم، فإن كثيراً من قصائد الشعر العربي نجدها حافلة بمثل هذه الضمائر ابتداءً من "قفا نبكِ" و"فإنك كالليل الذي هو مدركي" و"أنت الذي إن شئت أشقيت عيشتي" و"عللاني وأسقياني من خمور" و"هم قتلوا أميمة أخي" و"إذا القوم قالوا من فتى" و"تبصر خليلي هل ترى" و"أصاح ترى برقا"، وهكذا تظهر الذخيرة الخطابية للضمائر والأسماء والأمكنة في جميع أبنية القصائد الفنية، ليست الجاهلية فحسب إنما وضعها يشمل جميع الشعر العربي؛ فالقصيدة العربية في عصورها كلها كانت موجهة إلى متلقين تكشفهم البنية اللغوية التي اعتمدها الشعراء في قصائدهم، وكانت هي البنية المناسبة للإنشاد[45]. لأن الإنشاد يتصل باللغة أو باللفظة وتكوينها وبجرسها المنغم الرنان، وهذا هو الإيقاع الناشئ من الوزن الشعري والقافية واللحن الذي يؤدى فيه الكلام.

## الإيقاع في الشعر

الإيقاع لغة "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[46]. ويقرن ابن منظور الإيقاع بالألحان والغناء، وفي هذا

المعنى ربط القدماء من العرب الشعر وإيقاعه باللحن والموسيقى في الغناء، ودرسه آخرون ضمن بحثهم عن تأثيرات الشعر في المتلقين، أو عند مقارنتهم بين إيقاع الموسيقى وإيقاع الأشعار؛ يقول الجاحظ: "وإن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدِّ النُّفوس، تحدُّه الألسنُ بحدٍّ مقنعٍ، وقد يُعرف بالهاجس، كما يُعرف بالإحصاء والوزن"[47]. فالجاحظ يوحِّد بين علم العروض والموسيقى سواء في الشكل أو الوظيفة، وعبارته عن الهاجس تدلل على المَلكة سواء في الشعر أو الموسيقى، وهذا التصور نلمحه عند ابن فارس إذ يرى أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"[48].

أما ابن طباطبا فقد دلل على أهمية الإيقاع الشعري وما يحدثه من لذة واستمتاع، فهو يرى أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[49]. وأدرج السجلماسي الإيقاع الشعري ضمن تعريفه للشعر بأنه "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه، فمعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لزمان الآخر"[50]. وهكذا فإن تغيير الحركة الإيقاعية للقصيدة عند إنشادها انخفاضاً أو صعوداً أو ارتفاعاً في نغماتها ليس عملاً عبثياً، وإنما هو ارتفاع إلى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة، فالإيقاع الشعري هو أحد أركان البنية الفنية الموسيقية للقصيدة، ويكون نابعاً من اختيارات الشاعر للألفاظ أو ما يسميه القرطاجني "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات" التي "لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي بعلم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"[51]. ويفهم من كلام حازم أن ضروبا من الموسيقى الخفية يوظفها الشعراء في لغة قصائدهم، ولا سيما ملاءمتها للمعنى ومدى ما يضيفه الإيقاع من روح موحية تتناغم مع حاجات النفس الإنسانية.

فالإيقاع في القصيدة مصدره الوزن الشعري واللغة التي من مظاهرها جرس الكلمات، فضلاً عن انسجامها مع الكلمات الأخرى، أو في انسجام الحروف وتناغمها على صعيد البيت الشعري وعموم القصيدة. إلى جانب المعاني التي تدلّ عليها الكلمات والحروف مجتمعة.

أما الإيقاع الموسيقي المرافق للغناء فله صلة عميقة بالشعر والفنون الأخرى، وصلته بالشعر قديمة، وأثبتت الدراسات أن قدامى شعراء العراق، وهم أقدم شعراء العالم كانوا ينشدون أشعارهم منذ الألف الرابع (ق. م) بمصاحبة آلة الموسيقى[52]. وهذا يعني أن هذا التقليد ليس ناجما عن تأثير اليونان والفرس في الموسيقى العربية، ولا نستبعد أن تكون الأجناس الموسيقية "المقامات" التي اشتهرت بها الموسيقى العربية كانت معروفة عند العراقيين القدماء الذين ربطوا بين أشعارهم والغناء من قبل أن يأخذها عنهم اليونان والأمم الأخرى، ولهذا فإن عَلاقة الألحان "الموسيقى" بالشعر قديمة سواء في الإنشاد أو التأليف والصياغة الفنية، إذ تتألف الأوزان

الشعرية، وهي حاضنة الإيقاع الشعري، من تفعيلات معروفة تمثل وحدات موسيقية تتركب من أجزاء خماسية وسباعية، ومنها ما تركب من أجزاء سباعية وتساعية، ومنها ما تركب من خماسية وسباعية وتساعية[53]. وهذه الوحدات "التفعيلات" تكسب القصيدة نغماً مؤثراً يشد المتلقي إلى سماع الشعر.

إن الحركة المتساوية المقدار في الوزن شبيهة التناسب بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقي، إذ إن كلا منهما يقوم على المبدأ نفسه، وهو التناسب في حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان. وعلى هذا الأساس، ذهب جابر عصفور إلى أن دراسة الأوزان الشعرية على وفق الفلاسفة هي مهمة العروض والموسيقى على السواء[54]. فالإيقاع الموسيقي بهذا المعنى يقابله نغم الحلوق في الإيقاع الشعري، الذي يعتمد على تقطيع الحروف والكلمات في بناء من الوحدات الصوتية، فيما تكون تلك التنقلات أو التقطيعات في الموسيقى في جانب الأنغام والألحان.

أما المحدثون[55] فقد درسوا الإيقاع بوصفه بنية دالة على شعرية النص؛ لأنه شيفرة (Code) إضافية منبثقة من الأنظمة الصوتية اللغوية، إذ يرى صلاح فضل أن البنية الإيقاعية تؤدي دوراً مركزياً في تجربة الشعرية العربية على مر العصور[56]. وتبدو أهمية البنية الإيقاعية عندما تظهر غريزياً على شكل حركات وسكنات أو أصوات ومقاطع وبنى صرفية محدثة الانتظام المناسب، ومن هنا تكون البنية الإيقاعية ذات تأثير مباشر في المتلقي عند عملية الإنشاد.

أما كمال أبو ديب فيرى في الإيقاع الشعري أنه إحساس يتملك المتلقي بأن ثمة حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة، وتكون هذه الحيوية بلغة الموسيقى على شكل فاعلية "تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[57]. وبذلك فإن صلة الإيقاع الشعري بالنغم تتجلى في هيمنة أنغام الكلمات على السامع حتى وإن لم يكن يفهم معاني الكلام، وذكر الجاحظ مثالاً على ذلك بكاء (ماسرجويه) من قراءة أبي الخوخ، فقيل له: كيف بكيت من كتاب الله ولا تؤمن به؟ فقال: "إنما أبكاني الشجا"[58]. وهكذا فإن الإنشاد هو أكثر الوسائل قدرة على العناية بالصوت الذي يفجر الميزات الصوتية للغة، وهو مرتبط بالإيقاع والصوت، ويصف إ. ريتشاردز (I. Richards) الإيقاع في الشعر بأنه "ذلك الخيط من التوقع والإرضاء والدهشة وخيبة الأمل، الذي ينشأ عن نتاج المقاطع والحركات، ولا يصل صوت الكلمات إلى أقوى مفعول له إلا خلال الإيقاع"[59]. إن الشعر العربي في عصوره كلها كان حافلا بالإيقاعات الشعرية التي كان لها في ذاكرة المستمع عوالم وذكريات مدهشة.

**الشكل الصوتي للإنشاد**

وفيما يتصل بالشعر العربي فإن القصائد التي أنشدها شعراء الجاهلية قد أنضجت من دون شك قواعد واضحة للإنشاد أتقنها القدماء من الشعراء والمنشدين، على الرغم من أن صورة

إنشادها لم تنقل إلينا، ونحن وإن كنا قد ألممنا بأهمية إنشاد الشعر العربي، إلا أننا ما زلنا نجهل كثيراً كيف كان منطوق الإنشاد؟ ذلك لأن الشعراء لم يتركوا لنا صوتا مسموعا لذلك الإيقاع الإنشادي أو شكله. ويبدو أن رغبة بعض الباحثين في ربط الشعر بالغناء أو النصب وبالحداء، ربما كان بسبب أنهم يسعون إلى تقريب الصورة الأولى لقواعد إنشاد الشعر العربي. فكأنّ الشعر لا يتصور عندهم إلا إذا كان منشداً بصورة الحداء، وأن الحداء لا يقل – كما تذكره كتب الأدب – أهمية عن الغناء أو الإنشاد في جذب الانتباه أو التأثير في الإبل، إذ ربما تتلف الإبل أنفسها من شدة السير وثقل الحمل وهي لا تشعر بذلك لفرط افتتانها بالحداء[60]. وثمة صلة أخرى للشعر العربي بالغناء أبعد من التأثير في السامعين، فقديما قال الشاعر حسان بن ثابت في بيته المشهور[61] :

تغنَّ بالشعر في كل شعر أنت قائلُهُ  إن الغناء لهذا الشعرِ مضمارُ

ولعل حسان كان يقصد من وراء قوله أن هناك بعدا إبداعيا من غناء الشاعر لشعره، إذ يستطيع تدبر جوانب النقص أو القصور فيه، فيعمد إلى علاجه أو إصلاحه، فهو "ميزان الشعر" كما فهمه المرزباني[62]. وفي حديث الشاعر الجواهري عن غنائه بالقصيدة قبل إنشادها ما يثبت صحة منحى حسان في أهمية الغناء في قياس القصيدة وتماسك فكرتها وكلماتها، اذ يقول: "لا أقدر أن أقول كملت قصيدتي إلا بما أغني بها... وأعيدها إلى أن يستقيم البيت في ذهني بالغناء"[63]. ونحن لا نشك أن للشعر المنشَد – شأنه شأن الموسيقى - ألحاناً خاصة في إنشاده تختلف باختلاف الأمم والأزمنة والأمكنة، وفيما يتصل بشعرنا العربي فإن الشعراء العرب تميزوا عند إنشاد أشعارهم بألحان خاصة، إذ إن المنشدين من الشعراء يعمدون عند إنشاد قصائدهم إلى خرق مقامات الأصوات التقليدية سعياً منهم إلى بناء وضوح بيّن في الأصوات والحروف، ومن ثم الكلمات والتراكيب المعبرة عن دلالاتهم الشعرية المنتجة لتحقيق أكبر أثر في السامعين. فالإنشاد بهذا المعنى يتشكل من ركنين أساسيين هما: الصوت ومقامه، وهو ما يسميه علماء الأصوات النغمة (Note)، التي تأخذ شكلها النغمي لحظة تشكل الحروف والكلمات، عندها يكتسب الكلام الشعري مقامه الصوتي[64]. وما دمنا لا نمتلك صورة صوتية لإنشاد أولئك الشعراء فإننا نعذر أنفسنا لأننا لم نستطع استعمال التقنيات الحديثة في مجال التحليل العلمي بوساطة أجهزة القياس الصوتية، مثل: جهاز (Sowned Oscilloscopes)، أو الراسم الطيفي (Spectrograph) الذي يمكّن الدارس من تحليل الأصوات ورسمها بهيئة موجات توضح العبارات وما يحصل فيها من ذبذبات صوتية تمثل إيقاعات حروفها وشكلها الصوتي ارتفاعاً وانخفاضاً سواء في حالات التنغيم أو النبر، ولحظات الصمت أو حالات الهمس والشدة وما يماثل ذلك من دلالات وحالات نفسية. ولهذا فإننا سنعمد إلى تجريب طريقتين الأُولى: تأمل القصائد التي تركت تأريخاً من

الإعجاب بإنشادها من شعرائها، أما الثانية: فستكون من خلال تأمل سمات بعض أصوات شعرائنا المحدثين وعلاماتهم المميزة في الإنشاد، وربما سيكون ذلك ملاذنا في رسم بعض ملامح صورة إنشادية تتساوى مع صورة إنشاد شعراء العرب القدماء.

إن الأمر الذي لا نشك فيه أن الشاعر لم يكن يكتب أشعاره على نحو ما يصنعه الشعراء اليوم، لأنه كان ينشده ارتجالا. فالقصيدة التي ينشدها الشاعر مرتجلاً تختلف عن القصيدة التي تبتعد عن لحظة الإبداع الأولى، وما دام الإنشاد قديما جداً شأنه شأن الشعر فإن الشعراء لم ينشدوا أشعارهم -على نحو ما يصنع الشعراء اليوم- عندما يؤدون قصائدهم قراءة، وهم يظنون أنهم ينشدونها، فلا قيمة لقراءة الأشعار من دون أن تؤدى ارتجالاً أو حفظاً تاماً، وربما كانت لفظة "أنشد" أكثر دلالة على الحفظ، والأداء الشفهي من أن تكون قريبة المعنى من دلالة الغناء أو النشيد، ويبدو أن ملكة الحفظ سمة مميزة من سمات الشعراء المجيدين، وهناك قصص وحكايات كثيرة توثق ملكات الشعراء القدماء في حفظ أشعارهم، وهذا كان شأن المنشدين أيضاً، من ذلك حكاية الشاعر أبي تمام الذي كان ذا ملكة كبيرة في سرعة حفظه للشعر وحدة ذكائه وسرعة بديهته، وكان يحفظ مائة ألف مقطوعة شعرية[65]. ومن المحدثين ما كان يعرف به الجواهري من ذاكرة حافظة سارت به إلى الإنشاد، وكان متأثراً بحداة البدو، فكانوا يتلون عليه سبعة أبيات أو ثمانية فيعيدها على الفور[66]. ومن هنا قالوا إن الشاعر ينبغي أن لا يتوقف أو يتلكأ في الإنشاد؛ فالشاعر الحارث بن حلزة اليشكري لم تذكر المظان أنه كان أفضل شعراء الجاهلية في إنشاد شعره، لكن قصيدته المعلقة اشتهرت بأنها من النتف النادرة، وأنه أنشدها مرتجلا من وراء سبعة حجب، وهو يتوكأ على قوسه، حتى دميت كفه من فرط العصبية والغضب[67].

وما دمنا لا نمتلك الصورة السمعية لقصيدة اليشكري، فإن تأملنا لصورة إنشادها سيعتمد على ملاحظات إحصائية أجراها الباحث لحروف القصيدة ومقاطعها وصيغ كلماتها الصرفية وأبنيتها الأخرى، فضلاً عن ظاهرة أصوات المد واللين وهي "الألف والواو والياء" ودلالاتها في الدراسات القديمة والحديثة، إذ استنتج بعض الدارسين أن صفات النبر لا توجد في العربية إلا في هذه الأصوات؛ لمناسبتها لطبيعة النبر في الكلمات والحروف، سواء في حالة الشدة أو القوة، أو في حالتي الارتفاع والانخفاض في أصوات الحروف والكلمات، ومع ذلك فإن هذا المنحنى يبقى أيضاً محدوداً؛ لأن هناك سمات جمالية لا تتصل بالصورة السمعية للإنشاد فحسب، بل هناك جماليات كثيرة في الإنشاد القديم تتمثل في طريقة التنغيم التي تميز كل صوت من أصوات القصيدة وعلاقته بالأيدي والرأس وأحياناً بالعصي والأقواس التي يتوكأ عليها المنشدون مثلما فعل الحارث بقوسه التي أدماها، إذ إن هذه المكملات كما أثبت الدرس الحديث تسهم كثيراً في خلق أو نضج التأليف اللحني للإنشاد[68]. وإذا ما تتبعنا إنشاد قصيدة الحارث فسنجد أن الإنشاد من خلف تلك الأستار والحجب لم يمنع الشاعر من تحقيق غايته، وما كان له ذلك إلا لأن الشعر ليس

سوى كلمات مختارة "يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزاً أقوى"[69]. وأن جمال الإنشاد- في الأعم الأغلب- يتأسس من تشكيلات صوتية قوامها السبب والوتد والفاصل، وهي تعمل عادة بأسلوب الساكن والمتحرك، ولكن الحارث في قصيدته قد غيّب ذلك باعتماده على المقاطع المفتوحة، التي كانت مهيمنة على نغم إنشاده لقصيدته، فقد حرص على أن تكون المقاطع المؤلفة من حرف صامت + حرف علة معلماً أو شكلاً إنشادياً مناسباً ودالاً، وقد شكلت هذه المقاطع المفتوحة فاعلية إنشاديه تكررت في أماكن عدة من قصيدته.

يفتتح الحارث قصيدته بمقطع يفجر فيه غضبه الشديد على الرغم من إيقاع القصيدة الشديد البطء الذي هيأه البحر الخفيف، الذي يتميز بوقفات السكون، إذ شكل ذلك مظهراً من مظاهر الثراء الإيقاعي أو في تنويعه، لأن الزحافات تعمل، إذا ما أحسن استعمالها، على تعديل صور التفاعيل وإيقاعاتها الموسيقية وبما يحقق تتوبع النغمة الموسيقية ولا سيما البحور المتشابهة[70]. وبذلك يقول الحارث[71] :

آذنتـــــــنا ببينِهـــــا أســـــــماءُ ... ربَّ ثـــاوٍ يُمـــــَلُّ مـــنه الثَّـــــواءُ
بعـــد عهـــدٍ لنـــا ببُرقـــةِ شَـــمّا ... ءَ فـــــأدنى ديارهـــــا الخَلصـــــاءُ
لا أرى مـــن عهـــدت فيهـــا فـــأَبكي الـــ ... ـــيـــومَ دَلهـــاً؛ ومـــا يَـــرُدُّ البُكـــاءُ؟
وبعينيـــكَ أَوقـــدت هنـــدُ النَـــا ... رَ أُصـــيلاً تُلـــوى بهـــا العَليـــاءُ
أوقَـــدتها بـــينَ العَقيـــقِ فشَخصيـــ ... ـــنِ بعُـــودٍ كمـــا يَلـــوحُ الضّـــياءُ
فتَنـــوَّرتُ نارهـــا مـــن بعيـــدٍ ... بخَـــزازٍ، هيهـــات منـــك الصَّـــلاءُ

إن أول ما يلفت نظرنا في قصيدة الحارث المعلقة أنه وظَّف كثيراً النبر والتنغيم وباقي التلوينات الصوتية كالأوزان الصرفية للكلمات، والمدّات في مقاطع قصيدته وجملها؛ ففي المقطع الأول يبدأ الشاعر بحشد الأسماء والمواقع، محققاً بذلك وقعاً نفسياً باهراً في استثمار الأسماء وإيقاعاتها الصوتية منذ البيت الأول الذي اشتمل على ست مدّات (أذنتنا، ببينها، أسماء، ثاوٍ، الثواءُ)، ولو تتبعنا المدّات في البيت الأول والأبيات الأخرى لوجدنا أن هناك زخما كمياً بالمقاطع الممدودة، وهي مقاطع لها وظيفتها المهمة في الإنشاد ولا سيما لغتنا العربية، وهي أداة زمنية، بمعنى أنها مؤلفة من مجموعات صوتية مقطعة تمثل حركاتها وسكناتها تتابعاً زمنياً يعبر دائماً عن دلالات معنوية.

إن البيت الشعري كما هو معروف يشكل وحدة إنشادية مكتملة في القصيدة، يبدأ مع بداية نواة الوزن الشعري "التفعيلة"، وهي كما فهمها علماء العروض "نواة موسيقية" ذات أداء محدود لكن وظيفتها تتفجر في إطار البيت الشعري، الذي يشكل أيضا وحدة مكتملة فنياً وإبلاغياً، ولا سيما في القصيدة العربية القديمة[72]. ففي المقطع الشعري الأول لمعلقة الحارث

تتفاوت درجات الإنشاد فيها من خلال ازدحامها بالمقاطع الطويلة، وحتى المقاطع القصيرة[73]، إن المقاطع المفتوحة في الكلمات "الأسماء، الثواء، شماء، فأدنى، ديارها، الخلصاء، العلياء" قد شكلت جذراً لموسيقى أبيات افتتاح القصيدة، وقد نالت تلك الكلمات التي أسَّستها المقاطع المفتوحة على مدة أطول من غيرها في بناء إنشادها، وهي ظاهرة جمالية أتقنها الحارث، ويسميها المختصون بعلم الأصوات المسافة الصوتية، التي تكون المقاطع فيها مسموعة بمدد زمنية يقررها المنشد[74].

ففي الأبيات الثمانية الأولى نلحظ "44" مقطعاً طويلاً مفتوحاً، أي بواقع خمس مدّات في الأقل في البيت الواحد، وبذلك فإن كثرة المدود الطويلة في المقطع أسهمت في تجويد أصوات حروف اللغة ورسخت الدلالات، فضلا عن تحقيق المبالغة، فعندما نقرأ البيت الأول:

| | |
|---|---|
| آذنتنا / ببينِها / أسـماءُ/ | رب ثاوٍ/ يُملُّ منـ / ـه الثَـواءُ |
| فاعلاتن متفع لن فـالاتن | فاعلاتن متفع لن فـاعلاتن |

نجد أن كثرة المدود قد أنضجت دلالات مشحونة بالمعاني والصيحات المناسبة التي تنسجم مع وجع الشاعر، فهو في حالة انفعال وتوتر، ولذلك نظن أن الشاعر كان ينشد البيت على الرغم من غضبه لكي يتيح له تمثيل الدلالة الشعرية أصدق تمثيل، فضلاً عن رغبته في تنغيم الأصوات وهو في معرض الافتتاح بالغزل الرمزي، فمحبوبة الحارث في القصيدة "أسماء" وهي إحدى صاحباته التي يتغنى بها في شعره، ومنهنَّ "هند"، كما سنرى في مقاطع القصيدة، أمّا "أسماء" هنا فجاءت مقرونة باسم أم الملك، ولذلك فإن دلالتها شديدة الوضوح، مما يجعلنا نميل إلى أن الشاعر أعطى لهذه المدّات وقعاً كبيراً في السامعين من خلال استغلال جذوتها الإمتاعية. وقد هيأت الحروف الصائتة، وهي حروف المد والحركات القصيرة، للشاعر قدرة على تضخيم مناسب لكلماته استجابة لما توفره الحروف الصائتة التي ينطلق معها الهواء انطلاقاً تاماً، ولهذا فالكلمات في أبيات الشاعر كانت متميزة بالوضوح وتسمع بكامل صفاتها بخلاف الحروف الصامتة، ويبدو أن ذلك كان سلوكاً اعتمده الشاعر حتى في المقاطع المغلقة والقصيرة، التي تكون عادة ثقيلة، وقد تختفي في الإنشاد على السامعين[75]. غير أن الحارث عمل على أن تكون الحروف الصامتة في قصيدته قابلة للتنغيم والترنم، وقد حرص على أن تكون مشحونة بدلالات قوية حافلة بالإشارة واللمحة فضلاً عن الانفعال الذي يستجيب لمعطيات الصور الشعرية، وقد تجلى ذلك في الأبيات الآتية:

| | |
|---|---|
| وبعينيـكَ أَوقـدت هنـدُ النَّـا | رَ أُصـيلاً تُلـوى بهـا العَليـاءُ |
| أوقَـدتها بـينَ العَقيـقِ فشَخصيـ | ـنِ بعُـودٍ كمـا يَلـوحُ الضـياءُ |
| فَتَنـوَّرتُ نارهـا مـن بعيـدٍ | بِخَـزازٍ، هيهـات منـك الصَّـلاءُ |

ونعتقد أن المقاطع المفتوحة في قصيدة الحارث لم تكن قد أنشدت بسمت واحد في إطالة مقام سمعها، بل إن هناك مقاطع كان إنشادها قصيراً مع أنّها طويلة مفتوحة، لأنها كانت على وفق مقام الإنشاد في الإطالة أو القصر والارتفاع والانخفاض كما هو الشأن في هذه الأبيات الثلاثة، إذ كان إنشادها قصيراً؛ لأنها شكلت ارتكازاً غنائياً، وما يؤكد ذلك أيضاً غناها بالمقاطع القصيرة والمغلقة، فضلاً عن أن أصوات مخارجها كانت متنوعة، وجاءت حروفها خالية من الأصوات أو حروف الهمس، والهمس على وفق صاحب اللسان هو ما همس من الفم ولا غور له في الصدر، فيما يتسم الجهر من الحروف برفع الصوت[76]. عدا حروف (ت، ك، ش)، فقد تكرر الأول خمس مرات، والثاني ثلاث مرات، وهما حرفان عدّهما الدارسون مجهورين في النطق، وتكرر حرف الشين مرة واحدة، وكانت مخارج الحروف الباقية كالآتي: النون بواقع إحدى عشرة مرة، وهو أعلى حروف الأبيات تكراراً لما له من قدرة على حمل المعاني الوجدانية التي تناسب "هند" الدالة على ملوك الحيرة، فأسعفته النون على تنغيم كلماته، وكرر حرف الشين، وهو حرف مهموس. وهذا يعني أن الحارث تحاشى الحروف المهموسة التي كما يرى إبراهيم أنيس لا يسمع لها رنين[77]. وهذا يدلل على أن الشاعر فعلاً قد ارتجل قصيدته، وكان مأخوذاً بدافع الإنشاد عندما تحاشى الحروف أو الأصوات المهموسة التي لا تؤمن له الوضوح، وكان ذلك مناسباً للظرف الإنشادي للقصيدة وقد ضربت على الشاعر سبعة حجب. وهكذا كانت المقاطع الطويلة المفتوحة وسيلة اعتمد عليها الحارث في إنشاد قصيدته؛ لأنها تؤمن له الإشارة الواضحة وتشد الانتباه وتطرب لها الأذن، وهي أيضاً مناسبة للتعبير عن خلجات القوة، بخلاف المقاطع المقفلة والقصيرة التي تعمق الانكسار أو النكوص، ولهذا كانت المقاطع المفتوحة عند الشاعر مبثوثة في معظم مقاطع قصيدته، وكانت أيضاً مجاله المناسب في نبر المقاطع والكلمات كما سنرى. ويبلغ الإمتاع بالمدود في مقطع الحارث ذروته عندما يبدأ الشاعر بذكر أسماء الديار، التي أشبعها مداً وتقطيعًا مستفيداً من ترجيع السكنات والحركات لبحر الخفيف، إذ يقول الشاعر[78]:

بعـــــدَ عَهـــدٍ لنـــا ببُرقـــةِ شـمّـــا ... ء فأدنـــــــى ديـــــــارَها الخُلصـــــاء
فالمُحيّـــا/ فالصفـــــاحُ / فأعلـــــى ... ذي فتـــــاقٍ / فعـــــاذبٌ / فالوفـــــاءُ
فريـــاضُ القطـــــا / فأوديـــةُ الشُـــر ... بَـــــبِ / فالشعبتـــــانِ / فالأبـــــلَّاءُ

لا شك في أن أسماء الديار تشكل في النص رموزاً عميقة الجذور مفعمة بدلالات الوفاء والمحبة. ونرى أن إنشادها كان قريباً جداً من إنشاد الشاعر الجواهري لقصيدته المحفوظة بصوته التي أنشدها قبالة جلالة ملك الأردن الراحل الحسين بن طلال رحمه الله، ومنها الأبيات الآتية، إذ يقول الجواهري بصوته [79]:

يـا ابـن الهـواشم مـن قُـريشٍ أسلفـوا جـيلا بمَدرَجـةِ الفَخـار، فَجيـلا
نسلـوك فحـلا عـن فحـولٍ قدَّمـوا أبـداً شهـيدَ كَرامـةٍ وقتيـلا
للـهِ درُّكَ مـن مُهيـبٍ/ وادعٍ نِسـر/ يطارحُـه الحمـامُ هَـديلا
يـا ابـن الَّـذينَ تنزَّلـت ببيـوتِهم سُـورُ الكتـابِ، ورُتِّلـت تَـرتيلا

إذ تباطأ الجواهري في الإنشاد وهو يقطّع البيت االثالث كما صورنا ذلك بالخطوط بين تفعيلاته، والشأن ذاته في البيت الأخير، إذ تظهر فيهما الفطرة الإنسانية السليمة حتى إن المقاطع الصوتية تخرج منسجمة مع الجهاز الصوتي فلا يشعر مع خروجها بإيقاعها الجميل بأية صعوبة. إن إنشاد الحارث لأبياته بدءاً من "بعد عهد لنا" قد جاء مشحونا بجلجلة أسماء الأماكن المقسّمة والمقطّعة وبجهارة التفعيلات المنغّمة والمنعّمة، وهذا يجعلنا نظن أن الحارث يعبّئ مقاطعه الشعرية بتشكيلات صوتية لها نشاط جمالي يدعو المستمع إلى أن يدرك من خلالها ذلك النشاط الذي له علاقة كبيرة بالنظام الموسيقي، فالشاعر يصنع من الزمن وحروف الكلمات دلالة معينة، شانه في ذلك شأن تشكيل الموسيقى للأصوات في الزمن، وتشكيل الرسم للألوان في المكان، إذ لكل منها دلالاته [80].

إن ذلك كله يكشف لنا السر في لجوء الشاعر الجواهري إلى إظهار التقطيع الصوتي لتوزيع التفعيلات أو حركة المقاطع مؤلفاً منحى إنشادياً يمزج فيه بين موسيقى الشعر وبين نغم الكلمات وموسيقاها في إنشاد منغّم، إذ لمسنا في إنشاد الجواهري قدرته على أن يذيب الحركات والسكنات حتى كأنها قد ذابت في أصوات النغم فيتجلى الإنشاد في قمة تشكله وإمتاعه، وربما فعل الحارث ذلك في إنشاده لأبياته الثلاثة الأخيرة من المقطع الافتتاحي؛ إذ ساعده ذلك على خلق تناغم للمقاطع بعضها ببعض لتحدث تأثيراً كبيراً في نفس السامع، إذ يرى علماء النفس أن هذا الميل إلى إظهار تناغم المقاطع المتحركة القصيرة والطويلة[81] وتماثلها له تأثيره في السامعين، لأنه يخلق ميلاً غريزيّاً في كل كتلة مكونة من عدة مقاطع"[82].

إن الحارث وظّف المقاطع اللغوية توظيفاً مناسباً ونجح في تمثيل الدلالة الشعرية وتحقيق الانفعال، وفي ذلك يرى سيبويه أن العرب يوظفون حروف المد في تنغيم أصواتهم فهم "أمّا إذا تَرنَّموا فإنَّهم يُلحقون الألفَ والياءَ والواوَ ما يُنوَّن وما لا ينون، لأنهم أرادوا مَدَّ الصوت... وإنَّما ألحقوا هذه المَدَّة في حروف الروي، لأن الشّعر وُضع للغناء والترنُّم، فألحقوا كلَّ حرف، الذي حركته منه"[83]. وتظهر الصفات الجمالية لأثر المّدات أيضا في قافية قصيدة الحارث بروزاً واضحاً، والقافية على رأي الخليل تبدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه فتح مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[84].

أما ظاهرة النبر (Stress)، والتنغيم (Intonation) فتتجلى في إنشاد قصيدة الحارث جلية وواضحة. ويلجأ الشعراء - في الأعم الأغلب - إلى الضغط على مقاطع أو كلمات محددة أو حرف واحد قصير، أو قد يطيل الشاعر زمن النطق بالبيت الشعري الواحد، وقد يكون النبر مخصوصاً بكلمة واحدة، إذ يرتكز على إطالة نطق تلك الكلمة أو تضخيمها، وهذا في أوضح حالاته. والنبر في الشعر يرتبط على وفق كمال أبو ديب بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر، وتؤدي كذلك حروف المد دورها في وضوح النبر أو تقويته لما لها من دور في وضوح المعنى، ولهذا توصل الباحث إلى أن النبر في اللغة العربية يرتبط في كل أحواله بكثير من حروف المد[85]. ونرى أن النبر في قصيدة الحارث يكاد يكون ملمحاً بارزاً، وهو منتظم في أصوات حروف كثيرة شكلت عبارات موسيقية مبثوثة في القصيدة، ففي المقطع الآتي وهو في مسرد الفخر ومدح الملك، يقول الشاعر[86]:

لا يقيمُ العَزيـزُ بالبَلدِ السَّهـــ ... ـلِ، ولا ينفَـــعُ الذَّليـــلَ النَّجـــاءُ
ليـس يُنجي مَوائِـلاً من حِـذارٍ ... رأسُ طَـــودٍ أو حَـــرّةٌ رَجـــلاء
فملكنا بذلـكَ الـنَّاسَ، حتَّى ... ملـــكَ المُنـــذِرُ بـــنُ مـــاءِ السَّمـــاءِ
إنَّ عَمـــراً، لَنا لَديهِ خِـلالُ ... غيـــرَ شَـــكٍّ فـــي كلّهِـــنَّ البَـــلاء
مَلـكٌ مُقسِـطٌ وأفضَلُ مَن يَمـــ ... شـي، ومـن دُونِ مـا لديـهِ الثَّـنَاءُ
إرَميُّ بمثلِه جالَتِ الجِّـــ ... نّ فآبـــــت لخَصـــــمِها الاِلاءُ
مَن لنـــا عنـــدَه من الخير آيا ... تٌ ثـــلاثٌ فـــي كُلُّهِـــنَّ القَضـــاء

فقد نبر في "حتى" و"ملك المنذر بن ماء السماء" و"الرب" و"الشهيد" "ملك" و"اضطلع" أما الأبيات "إن عمراً" و"ملك مقسط" و"إرمي" فكانت مفعمة بالنبر والتنغيم، ففي البيت الأول كانت لفظة "خِلالُ"، إذ كان حرف الخاء مرتكز النبر، وقد جاء حرف "الخاء" وهو من حروف الإطباق والتفخيم قوياً تلاه في القوة مقطع المد "لالْ" وهو مقطع طويل مفرد الإغلاق، أدى فيه حرفا الخاء واللام صعوداً ملحوظاً في نغمة الإنشاد، وقد ساعد على ذلك حرف اللام، وهو من حروف الذلاقة، ويتولد من طريق الشفتين وأسلَة اللسان، ويكون نطقه أو إنشاده مفعماً بالخفة والسهولة ومستجيبا ًلحالتي الإبلاغ وصفات الغضب والتوتر، وقد أدى التنغيم المصاحب لمواقع النبر في المقطع بعداً إيقاعياً في التشكيل الإيقاعي والنفسي فضلاً عن اللغوي؛ لأن التنغيم يسهم في إطالة الصوت بغية التغني بالعبارات والإيماء بمعانيها، وقد تهيأ ذلك للحارث في أبيات المقطع التي كشفت عنه معاني الرضا والانبساط والانشراح، وهي ملائمة لشخص الملك عمرو بن هند والإنباء عن مواقفه؛ فهو "ملك مقسط وأفضل من يمشي" إذ جاء الإنشاد حافلا بنغمات هادئة تستجيب لحالة الرضا، مثلما لمحناه في الأبيات "وبعينيك أوقدت هندُ النار"، إذ إن

التنغيم ينبغي أن يكون منطوقاً، أو منشداً بدرجات محسوبة بدقة على وفق مقام الكلام لإظهار دلالات الكلام إن كانت في حالة الغضب أو حالة الرضا والفرح [87].

واللافت في إنشاد الحارث لقصيدته أنه أكثر فيها من التنغيم، ليس في مقاطع النسيب أو الفخر بقومه والرضا حسب، إنما كان شأنه أيضا في أساليب الكلام، وظهر ذلك في الدلالة على المعاني الخبرية التي ربما تختلف عن إنشاد دلالات الاستفهام والنداء والتهكم والسخرية، ففي الاستفهام تكون نغمات الإنشاد عادة منخفضة، كما هو شأن بعض الجمل الخبرية، لكن الحارث لم يستقر فيها على مستوى نغمي اعتدل فيه إنشاده ؛ لأن معظم جمل الاستفهام في القصيدة كان الشاعر يتهكم فيها بأعدائه ويسخر منهم، ولهذا كانت الموجات العالية من نصيب رفضه لأعذار خصومه وسخريته منها. لقد جاء التنغيم في إنشاد الحارث موزعاً على دلالات التراكيب، وكانت قصيدته حافلة بجمل الاستفهام والنداء والتعجب إذ يقول:

لا أرى مـــن عهـــدْتُ فـــأبكى الـــ  يـــوْمَ دلْهـــاً، ومـــا يَـــرُدُّ البُكـــاءُ؟

وقد وردت في القصيدة ثماني جمل استفهامية بعضها كان متصلاً في ثلاثة أبيات متتالية أو بيتين كما في قوله "أعلينا" البيت 44 و"أم علينا" البيت 45 و"أم جَنايا" البيت 46 و"أم علينا" البيت 47 و"أم علينا" البيت 49 و"هل نحن لابن هند رعاء؟" البيت 59، ونستبعد أني كون الحارث قد أنشد هذه الألفاظ بالموجه أو النغمات الهابطة، لكن تنغيمه لهذه الجمل كان مرتفعاً؛ لأنه كان مستجيباً للشدة والاستنكار والانفعال. ومن التنغيمات اللافتة في القصيدة ما نلحظه في جمل النداء والأمر والتعجب؛ لأن مثل هذه الجمل، كما يرى الباحثون، تستوجب الإنشاد أو النطق بنغمات عالية؛ لأنها تهدف إلى لفت الانتباه عليها[88]. أما الملاحظة المهمة الجديرة بالإشارة فتتمثل في قدرة الشاعر على توفير كثير من شروط الإنشاد التي هيأت تنوعاً واتساعاً في صور الإنشاد، والذي يتجاذب فيه الهدوء والشدة والإيهام والتنغيم، إذ يبدو في الأبيات الأولى من المقطع المذكور آنفاً هادئاً وواثقاً بقومه حتى إذا كان في البيت الثالث تبدلت نبرة الإنشاد؛ يقول:

فملكنـــا بـــذلك النّـــاسَ حتَـــى  ملـــكَ المُنـــذرُ بـــنُ مـــاء الّسـماء

إذ نعتقد أن طبيعة الإنشاد لهذا البيت كانت ذات لحن مميز لا سيما إنشاد شطره الأول وحتى نطقه بالأداة "حتى" التي جاءت منبورة، وليس بعيداً أن تكون بداية لسكتة طويلة أراد فيها تحقيق إحدى غايات الإنشاد المهمة، وهي شد الانتباه إلى ما سيقول، صحيح إننا نستطيع عند سماع النظام الخاص لمقاطع القصيدة أن نتوقع ما سيأتي من المعاني، بسبب المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن كما يرى إبراهيم أنيس[89]. لكن صفة عدم التوقع والإيهام التي نشير إليها هنا لها صلة كبيرة بالإنشاد، بل هي نتيجة من نتائجه كما يوضح ذلك

النقاد المحدثون في إشاراتهم إلى أهمية بروز ما لم يكن متوقعاً في السياق حتى يكون هذا البروز "بمثابة المنبه الذي يجلب انتباه السامع ويشد انتباهه"[90]. وفي ذلك يرى محمد المبارك أن الصوت والإيقاع اللذين تحتويهما عملية الإنشاد الشعري بإمكانهما أن يحققا المفاجأة للسامع[91]. إن جرس النبر في شطر البيت عند الحارث ووضوح المعنى - كما نظن- قد هيأ للشاعر أن يصنع شكله الخاص في الإنشاد، أو أن يحدث سكتة طويلة تمهيداً لما سيقول في الأبيات من دلالات مثل: "وهو الرب" و"ملك أضلع" و"إن عمراً" و"ملك مقسطٌ" و"إرميَ" و"من لنا عنده" فهذه الأبيات أحدثت تبدلاً مهماً في إنشادها. ونستطيع أن نجزم أن إنشاد هذه الأبيات كان حافلا بضروب التنغيم والتنعيم والنبر، ومن يسمع إنشاد الجواهري لقصيدته في الملك الراحل الحسين رحمه الله يلحظ ذلك الإيهام وعدم التوقع، وتلك السكتة التي خيمت على الحاضرين، لكنها كانت إيذاناً لبدء إنشاد باهر ومتميز، كما في الأبيات الآتية. يقول الجواهري بصوته من بحر الكامل[92]:

حُجَجُ مَضت، وأُعيدُهُ في هاشمٍ ... قَولاً نَبيلاً، يستميحُ نَبيلا
يا ابنَ الَّذينَ/ تنزّلت/ ببيُوتِهم ... سُور الكتابِ / ورتّلت تَرتيلا
الحاملينَ /من الأمانةِ ثِقلَها ... لا مُصعِرينَ/، ولا أصاغِرَ مِيلا
والطَّامسينَ/ من الجَهالَةِ غيهَباً ... والمُطلعِينَ/ من النُّهى قِنديلا
والجَّاعِلينَ/ بيوتَهُم/ وقبورَهُم ... للسَّائِلينَ/ عن الكرامِ دَليلا
شَدَّت /عُرُوقَكَ من كرائمِ هاشمٍ ... بيضُ/ نَمينَ خَديجَة وبَتُولا
وحَنَّت عليك من الجُدُودِ ذُؤابةٌ ... رعَتِ الحُسينَ وجعفراً وعَقيلا
هذي قُبُورُ بني أَبيكَ ودورُهم ... يَملأنَ عُرضا في الحِجاز وطُولا

إن الجواهري استعمل المدات استعمالاً رائعاً، كما استعمل النبر في تقليب معانيه وتوضيحها، إذ مدّ ونبر في الكلمات "لا مصعرين" و"لا أصاغر" و"الطامسين" و"من النهى" و"كرائم هاشم" ونبر في الكلمات الآتية "قنديلاً" و"شدت" و"بيض"، مثلما حرص على أن يكون الإيقاع كله لجرس الكلمات، ثم بدأ بسكتة بدت طويلة ومفاجئة بعد قوله "رعت الحسين وجعفراً وعقيلا "، حتى ظن السامع أن المعنى قد انتهى، وأن الشاعر ليس لديه جديد ليقوله، لكنه يفاجئ السامعين بقوله:

هذي قبورُ بَني أَبيكَ ودورُهُم ... يملأَنَ عرضاً في الحِجازِ وطُولا

وأبدل كلمة الحجاز في الإعادة بالعراق. وكان إنشاده للبيت بعد السكتة الطويلة إنشاداً منبوراً في جميع مقاطعه، وكانت أصابع الشاعر متناغمة مع صوته وهو يضخّم كلماته بهمة ونشاط، حتى كأن سكتته ألهمته ذلك النشاط. ونعتقد أن هناك كلمات في مقاطع كثيرة كان الحارث

قد عمد إلى نبرها على غرار إنشاد الجواهري؛ لأن النبر وسيلة ناجعة لتحقيق زيادة في وضوح جزء من أجزاء الجملة في السمع، إلى جانب أنه يكسو الكلام كله ويكسبه خواص تنبئ عن معناه ومراد الشاعر، أو مضمون كلامه سواء كان ذلك في التأثير بالمجاورة كما في حالات الإدغام، أو في استطالة حروف اللين إذا وقعت بعد حرف مجهور كما في كلمة المآب مثلا.

وهكذا فإن إنشاد الشعر يختلف من شاعر إلى آخر، مثلما يختلف من زمان إلى آخر؛ بما يتخلله من خصائص وقدرات إبداعية وحالات نغمية متنوعة، كما تفرض الموضوعات نفسها في الإنشاد، فيتنوع الانشاد تبعاً لتنوع الموضوعات، لهذا فإن أية دراسة تطبيقية لإنشاد الشعراء المحدثين مثل درويش والجواهري وقباني وعبد الرزاق عبد الواحد وغيرهم ممن تملأ أصواتهم الشبكة العنكبوتية، ستكون مفيدة لترسيخ طرائق الإنشاد، مثلما سيكون ذلك مهما في إحصاء تلك الطرائق ودروسها الممتعة.

**نتائج البحث**

لقد كشف البحث عن رؤية عميقة لدى الشاعر العربي القديم في إدراك ما للأصوات من وظائف دلالية تبرز قدرته على التواصل مع المستمع والتعبير عن تجربته، وقد فتح هذا الاهتمام الباب واسعًا لفن إنشاد الشعر العربي القديم، ولأجل ذلك فإن البحث كشف عن أن نصوص القصائد القديمة قد جاءت حافلة بالإشارات والدلالات المستنبطة من شفهية الاستماع، وقد حتّم ذلك ظهور مزايا فنية داخلية، "ذخيرة أو بنية نصية"، تكون مهمتها توصيلية داخلية بحثاً عن مغزى أو معنى يشد السامع ويجذبه للاستماع والتأثر بالقصيدة والتفاعل معها، وقد فرض ذلك على الشعراء التنويع في طرائق الإنشاد، فشعر المعارك يختلف عن الغزل، والمديح والفخر يتقاطع مع الهجاء؛ لأن كلا منها ينسجم مع أصوات بعينها، إن كانت رقة أو عنفا، ومرجع ذلك إلى الأصوات وصفاتها ووقعها في الأذن، فهي لا تخلو من أغراض ووظائف في سياقات الجمل وفي أذن المستمع. لقد مارس الشاعر القديم فن التجويد وأحوال نطق الكلمات وأشكال المد والنبر والتفخيم والتنغيم، ومدرسته حافلة بدروس علم الأصوات وصلته بعلم الدلالة غنية، ولا نستبعد أهمية الإنشاد في بناء أو إنضاج نظرية متماسكة لتعليم السليقة في اللغة العربية، التي صارت لها نظريات تهدف إلى تعليمها وإتقانها، وقد تبين في أثناء تحليل إنشاد قصيدتي الحارث والجواهري أن الشاعرين نجحا في توصيل المعاني التي أرادا توصيلها إلى المستمعين على وفق الحالة النفسية التي عاشها الشاعران، وكانت القصيدتان حافلتين بذخيرة الإنشاد سواء في تنسيقات الحروف أو حسن نغماتها لتوجيه المعاني التي رامها الشاعران. وأكد البحث أهمية دراسة طرائق الشعراء المحدثين في الإنشاد لما له من أهمية في إحياء صور فن الإنشاد، والعناية الفائقة بالصوت الذي يفجر الميزات الصوتية للغة.

# The Interaction of Chanting and Listening in Receiving Ancient Arabic Poetry

**Saeed H. Hussein,** *College of Languages, Baghdad University, Baghdad, Iraq.*

## Abstract

This research tackles two main aspects: the first is the theoretical pivot that serves to observe the interaction of the chanting and listening in the reception of ancient Arab poem and the related concepts and terms. The other pivot is an applied one where the researcher attempts to meditate the image of chanting of Al-Harith ben Hiliza Al-Yashkri and its linguistic counterparts, which contributed to drawing a successful picture of the chanting of poems. The study used an approach which combines two perspectives: the analytic descriptive and the applied methodologies, based on the reading of the ancient chanting. The researcher found that chanting had a great effect on the construction of the ancient text and the formation of the artistic repertoire to achieve the purposes of chanting and the effect on listeners, and delivering the poetic message to them.

**Key words**: Interaction of chanting, Reception of Poetry.

## الهوامش

(1) طه، هند حسين: النظرية النقدية عند العرب، العراق، دار الرشيد، 1981، ص 36. ومن بين تلك الأسواق سوق عكاظ الذي كان من أهم الأسواق في الجاهلية، يجتمع فيه الناس من قبائل عدة، واشتهر النابغة الذبياني بكونه يحكم فيه بين الشعراء.

(2) ابن قتيبة، محمد بن مسلم: الشعر والشعراء. تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1967، ص74 -76. يعد ابن قتيبة أحد النقاد الذين اهتموا بأقسام القصيدة العربية، ونبه بمصطلحات عصره على دوافع توصيلها إلى السامعين، اذ يرى أن مقصد القصيد ابتدأ بذكر الديار والدمن والظاعنين ووصل ذلك بالنسيب ليصرف إليه القلوب.

(3) الصكر، حاتم: بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة، بغداد، دار الحرية للطباعة، مهرجان المربد الشعري السابع، 1986، ص 3 -4.

(4) إبراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص5.

(5) الصكر، حاتم: بعض مشكلات توصيل الشعر، ص 8.

(6) ويلك، رينيه، ووارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محمد عصفور، مطبعة خالد الطربيشي، 1972، ص 186.

(7) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1998، ص363.

(8) ويلك، رينيه: نظرية الأدب، ص 188.

(9) الكبيسي، طراد: "الشعر والكتابة القصيرة النقدية"، بغداد، دار الحرية للطباعة، مهرجان المربد الشعري السابع، 1926، ص10.

(10) الجاحظ، عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، ج1، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط1، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1965، ص 74.

(11) المرتضى، علي بن الحسين: أمالي المرتضى، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ق1، ط2، مصر، دار الكتاب العربي، 1967، ص 191.

(12) شيخو، لويس: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، 1896، ص 79 - 80.

(13) القيرواني، إبراهيم بن علي أبو إسحاق الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح وضبط: زكي مبارك، ط4، بيروت، دار الجبل، 1872، ج4، ص 79، 80.

(14) الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، بيروت، دارإحياء التراث العربي، والقاهرة، مطبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1963، ج 9، ص 117.

(15) الكندي، امرؤ القيس بن حُجر: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، القاهرة، دار المعارف، 1984، ص 106.

(16) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن أبي الفتح (ت850هـ): المستطرف في كل فن مستظرف، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1953، ص 130.

(17) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 82.

(18) هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، ط1، بغداد، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 125.

(19) ماكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صالح، بيروت، منشورات دار اليقظة العربية، 1963، ص 65.

(20) قباني، نزار: عن الشعر والحنين والثورة. بيروت، منشورات نزار قباني، د. ت، ص 33.

(21) المرتضى: علي بن الحسين، الامالي، ص 60.

(22) مونرو، جيمز: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي. ترجمة، فضل بن عمار العماري، ط1، الرياض، مؤسسة دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، 1987، ص18.

(23) إسماعيل، عناد غزوان: المرثاة الغزلية في الشعر العربي، ط1، بغداد، مطبعة الزهراء، 1974، ص 9.

(24) عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، منشورات دار الثقافة. 1983، ص221.
(25) أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين. 1981، ص43.
(26) عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1993، ص19.
(27) جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، 1987، ص 26.
(28) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط5، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1985، ص 202.
(29) الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، 2006، ص 82.
(30) أنيس، إبراهيم: دلالة الألفاظ، القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية، د.ت، ص 155.
(31) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب. ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2999، ص9.
(32) الجاحظ: البيان والتبيين، ص83.
(33) الصيرفي، حسن كامل: ديوان البحتري. مصر، دار المعارف، مجلد1، 1964، ص 169، 27.
(34) الجرجاني، عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط4، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966، ص 26.
(35) ريتشاردز، أ، آ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة العصرية العامة للتأليف، 1961، ص 182.
(36) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 74-76.
(37) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص117.
(38) ابن طباطبا العلوي: محمد بن أحمد، عيار الشعر. تحقيق: محمد زغلول سلام، ط3، القاهرة، منشأة المعارف، د. ت، ص 5.
(39) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، القاهرة: مكتبة الخانجي، ج 1، 2000، ص 211-212.
(40) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1967، ص 89.
(41) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، مطبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1960، ص252.
(42) عبدالكريم، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 984، ص 73.
(43) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 63.

(44) سعيد، جميل: "الشعر والإنشاد"، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، المجمع العلمي العراقي، المجلد 56، 1967، ص14-59.

(45) الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق وتعليق، عبدالسلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط6، 1963، للتحقق من ذلك يمكن الإشارة إلى قصائد المعلقات وما فيها من ذكر للضمائر والأمكنة والمخاطبين، سواء كانوا من الشخوص الحية أو الرموز الجامدة.

(46) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. مصر، دار المعارف، د. ت، مادة وقع.

(47) الجاحظ، عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، ج2، ص 160-161.

(48) ابن فارس، أبو الحسين بن زكريا: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، القاهرة، المكتبة السلفية، ص 230.

(49) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 53.

(50) السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع، تحقيق: طلال الغازي، ط3، الرباط، مكتبة المعارف، 1980، ص 218.

(51) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 226-227.

(52) كريمر، صموئيل نوح: السومريون، ترجمة: فيصل الوائلي، بيروت، مكتبة الحضارة، د. ت، ص 294.

(53) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 227.

(54) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1983، ص369.

(55) تشاندر، دانيال: أسس السيميائية، ترجمة، طلال وهبة، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص 252، ويراها المؤلف مجموعة من الممارسات التي يألفها مستعملو وسيلة الاتصال التي تعمل ضمن إطار ثقافي واسع.

(56) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة. دار قباء، د ت، ص19.

(57) أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.

(58) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، ط2، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، 1966، ج4، ص192.

(59) إسكندر، فائز: النقد النفسي عند ريتشاردز، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص133.

(60) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد: إحياء علوم الدين، طبعة الحلبي، 1376هـ، 1، ص275.

(61) عرفان، وليد: ديوان حسان بن ثابت، لندن، سلسلة جب، 1971، ص 7-8.

(62) المرزباني، محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، ص1963، ص39.

(63) الجواهري، محمد مهدي، 2011. اليوتيوب، "الجواهري - الغناء". متاح على الإنترنت. https://www.youtube.com/watch?v=czYJkfWZU2M (تأريخ الدخول 23 /9 /2016).

(64) علي، نجاة: فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق. ط3، الدار المصرية اللبنانية، 2003، ص31.

(65) نعمان، خلف رشيد: شرح الصولي لديوان أبي تمام. ط1، بغداد، سلسلة التراث، 1977، 1، ص23.

(66) الجواهري، محمد مهدي: مذكراتي. ط1، بيروت، دار المنتظر، 1999، ص 69 -70.

(67) اليشكري، الحارث بن حلزة: الديوان، صنعه: مروان العطية، ط1، دمشق، دار الإمام النووي للنشر والتوزيع، وبيروت، دار الهجرة، 1994، ص 55.

(68) صلاح، يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ط1، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 1997، ص 178.

(69) جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، ط2، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1965، ص 79.

(70) أبو السعود، سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، د. ت، ص6.

(71) اليشكري، الحارث بن حلزة: الديوان، ص 66-67، دلهاً: باطلاً، خزاز: جبل أوقدت فيه نار تحشد قبيلتي بكر وتغلب في مواجهة الأحباش عندما كانت القبيلتان متوحدتين.

(72) صلاح، يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص156.

(73) أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص396، المقطع القصير: هو كل حركات حرف صامت تحرك بحركة قصيرة، كالسين مثلاً مع الفتحة والضمة والكسرة سَ- سِ- سُ. أما الطويل فمنه ما هو مفتوح، وهي الحروف الملحقة بحروف المد الطويلة " لا – ذو- لي"، والمغلق هو المتحرك بحركة قصيرة ووليه سكون مثل لَنْ.

(74) سلطان، منير: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، مصر الإسكندرية، منشأة المعارف، ط1، 2000، ص 122.

(75) عبد الغفار، حامد: أصوات اللغة العربية، ط3، مكتبة وهبة، 1996، ص 28.

(76) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، همس وجهر.

(77) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1993، ص 22.

(78) اليشكري، الحارث بن حلزة: الديوان، ص 66 -67.

(79) الجواهري، محمد مهدي: 2014، قصيدة "يا سيدي أسعف فمي". متاح على الإنترنت ps://www.youtube.com/watch?v=F95DUWvmmf8 (تأريخ الدخول 21 /11 /2016).

(80) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967، ص 47.

(81) المقطع المتحرك يتألف من حرف + صوت لين قصير ويسمى قصيراً، والمتحرك الطويل المنتهي بصوت لين طويل مثل لا، ويسمى طويلاً، والمقطع الساكن المنتهي بالسكون مثل (لَمْ)، والصوت الصامت: أي الذي يحتبس الهواء في أثناء النطق به، مثل صوت الثاء والتاء، والجزئي منه مثل

السين، أما الصائت فهو الذي ينطلق معه الهواء انطلاقاً تاماً، وهو خاص بحروف المد والحركات القصيرة. ينظر: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 396.

(82) عمران، محمود: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، 2006، ص 50.

(83) سيبويه، أبي بشرعَمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي ودار اللرفاعي بالرياض، 1983 م، ج 2 ص 204-206.

(84) خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. بيروت، ط3، 1966، ص 13.

(85) أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 253، 315.

(86) اليشكري، الحارث بن حلزة: الديوان، ص 66، 67، 72.

(87) عبد التواب رمضان: المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، القاهرة، ط3، مكتبة الخانجي، 1997، ص 106.

(88) عبد الحميد، سامي وفريد، بدري حسون: فن الإلقاء، جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، ج2، د.ت، ص 60.

(89) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر العربي، ص 13.

(90) صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، تونس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981، ص 247.

(91) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص 137.

(92) الجواهري، محمد مهدي: 2014، قصيدة "يا سيدي أسعف فمي" متاح على الإنترنت ps://www.youtube.com/watch?v=F95DUWvmmf8 (تأريخ الدخول 21 /11 /2016 ).

**المصادر والمراجع**

إبراهيم، صاحب خليل، **الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م.

الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن أبي الفتح (ت 850هـ)، **المستطرف في كل فن مستظرف**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1952 م.

ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، مطبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج1، 1960م.

ابن فارس، أبو الحسين بن زكريا، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، القاهرة، المكتبة السلفية، 1910 م.

ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط3، القاهرة، منشأة المعارف، د. ت.

ابن قتيبة، محمد بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط2، القاهرة، دار المعارف،1967م.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مصر، دار المعارف، د.ت.

أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، ط2، دار العلم للملايين، 1981م.

أبو السعود، سلامة، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الوفاء للطباعة، د.ت.

إسكندر، فائز، **النقد النفسي عند ريتشاردز**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

إسماعيل، عناد غزوان، **المرثاة الغزلية في الشعر العربي**، ط1، بغداد، مطبعة الزهراء،1974م.

إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967 م.

إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**. دار الفكر العربي، 1974م.

الأصبهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، بيروت، دار إحياء التراث العربي، والقاهرة، مطبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1963م.

الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط6، 1963م.

أنيس، إبراهيم، **دلالة الألفاظ**، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصرية د. ت.

أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر العربي**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية،1963م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون،القاهرة، ط2، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، 1966م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط5، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1985م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، **رسائل الجاحظ**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط1، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1965م.

الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1998م.

الجرجاني، عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط4، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،1966م.

الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ترجمة وشرح: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني،1974م.

الجواهري، محمد مهدي، **مذكراتي**، ط1، بيروت، دار المنتظر، 1999م.

حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، عالم الكتب، ط3، 1998م.

خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشعري والقافية**، بيروت، ط3، 1966م.

السجلماسي، أبو محمد القاسم، **المنزع البديع**، تحقيق: طلال الغازي، ط3، الرباط، مكتبة المعارف، 1980م.

سعيد، جميل، **الشعر والإنشاد**، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، المجمع العلمي العراقي، المجلد 14، 1967م.

سلطان، منير، **الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي**، مصر، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط1، 2000م.

سيبويه، أبي بشرعَمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي ودار الرفاعي بالرياض، 1982م.

شيخو، لويس، **أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء**، المطبعة الكاثوليكية، 1896م.

الصكر، حاتم، **بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة**، بغداد، دار الحرية للطباعة، مهرجان المربد الشعري السابع، 1986م.

صلاح، يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري**، ط1، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 1996م.

صمود، حمادي، **التفكير البلاغي عند العرب**، تونس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م.

الصيرفي، حسن كامل، **ديوان البحتري**، مصر، دار المعارف، مجل1، 1964م.

طه، هند حسين، **النظرية النقدية عند العرب**، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، 1981م.

عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط4، منشورات دار الثقافة، 1983م.

عبد الحميد، سامي وفريد، بدري حسون، **فن الإلقاء**، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، د.ت.

عبد التواب رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، القاهرة، ط3، مكتبة الخانجي، 1997م.

عبد الدايم، صابر، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1993م.

عبد الغفار، حامد، **أصوات اللغة العربية**، ط3، مكتبة وهبة، 1996م.

عبد الكريم، ألفت كمال، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

عرفان، وليد، **ديوان حسان بن ثابت**، لندن، سلسلة جب، 1971م.

عصفور، جابر، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1983م.

علي، نجاة، **فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق**، ط3، الدار المصرية اللبنانية، 2003م.

عمران، محمود، **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة، 2006م.

الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد، 1376هـ. **إحياء علوم الدين**، طبعة الحلبي، د.ت.

فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء، د.ت.

قباني، نزار، **عن الشعر والحنين والثورة**، بيروت، منشورات نزار قباني، د.ت.

القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1967م.

القيرواني، إبراهيم بن علي أبو إسحاق الحصري، **زهر الآداب وثمر الألباب**، شرح وضبط: زكي مبارك، ط4، بيروت، دار الجبل، 1972م.

القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، حقّقه وعلق عليه ووضع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2000م.

القيسي، نوري والبياتي، عادل جاسم وعبد اللطيف، مصطفى، **تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام**، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1989م.

الكبيسي، طراد، "**الشعر والكتابة القصيرة النقدية**"، بغداد، دار الحرية للطباعة، مهرجان المربد الشعري السابع، 1986م.

الكندي، امرؤ القيس بن حُجر، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، القاهرة، دار المعارف، 1984م.

المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.

المرتضى، علي بن الحسين، **أمالي المرتضى**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ق1، ط2، مصر، دار الكتاب العربي، 1967م.

المرزباني، محمد بن عمران، **الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965م.

نعمان، خلف رشيد، **شرح الصولي لديوان أبي تمام**، ط1، بغداد: سلسلة التراث، 1977 م.

الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط1، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، 2006م.

اليشكري، الحارث بن حلزة، **الديوان**، صنعه: مروان العطية، ط1، دمشق، دار الإمام النووي للنشر والتوزيع، وبيروت، دار الهجرة، 1994م.

**الكتب المترجمة**

تشاندر، دانيال، **أسس السيميائية**، ترجمة: طلال وهبة، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008م.

جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدروبي، ط2، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، 1965م.

ريتشاردز، أ، آ، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، 1961م.

كريمر، صموئيل نوح، **السومريون**، ترجمة: فيصل الوائلي، بيروت، مكتبة الحضارة، د.ت.

ماكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صالح، بيروت، منشورات دار اليقظة العربية، 1963م.

مونرو، جيمز، **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**، ترجمة: فضل بن عمار العماري، ط1، الرياض، مؤسسة دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، 1987م.

هوكز، ترنس، **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، ط1، بغداد، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، 1986م.

ويلك، رينيه، ووارين، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: محمد عصفور، مطبعة خالد الطربيشي، 1972م.

**المراجع الإلكترونية:**

الجواهري، محمد مهدي، 2011. اليوتيوب، **الجواهري - الغناء**. متاح على الإنترنت. https://www.youtube.com/watch?v=czYJkfWZU2M (تأريخ الدخول 2016/9/23).

الجواهري، محمد مهدي، 2014. قصيدة: **يا سيدي أسعف فمي**. متاح على الإنترنت ps://www.youtube.com/watch?v=F95DUWvmmf8 (تأريخ الدخول21 / 11 /2016.