إِيقَاعُ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ وَالمَفْهُومُ الْغَائِبُ

The Rhythm Of Arabic Poetry And The Absent Concept

د.أمين مصرني
aminemasreni@gmail.com
المدرسة العليا للأساتذة. وهران/الجزائر

تاريخ الإرسال: 2019/02/23 تاريخ القبول:2019/02/28 تاريخ النشر: 2019/03/19

الملخّص: إذا كان أوّلُ خطأ ارتُكب في تاريخ الدّراسات الإيقاعيّة، هو عدّ بعض الباحثين . ظلمًا و عدوانًا . الإيقاع والعروضَ شيئين لهيكل واحد، و راحوا يفسّرون علم العروض بأنّه نظريّة الإيقاع بالتّعريف، و من ثمّة حضر علم العروض كإجرائيّة نصيّة، و ما حضرت . للأسف . نظريّة الإيقاع،و من ثمّة تواترت أجيالٌ كثيرة على عدم فهم الخليل بن أحمد الفراهيديّ، و الإيقاع والشعر العربيّ، أمّا الخطأُ الثّاني ولعلّه أوّلُ ما ارتُكِب من خطأ، وهو تهميشُ العروضِ والإيقاع في الدّرسِ النّقديّ، فلم يُولِ النّقاد الأمرَ أدنى بالٍ، واخْتُصِرَ كلُّ الإيقاعِ في قول صاحب كتاب "عمود الشّعر" أن يتخيَّرَ الشّاعر لذيذَ الوزن. ومن ثمّ غابَ أداءُ الشّاعرِ معيارًا نقديًّا، وغاب معه ما يحدث الوَقْعُ مِن أثر.

الكلمات المفتاحيّة: العَرُوض – الإيقاع – الشّعر العربيّ – الشّاعر – الخليل بنُ أحمد الفراهيديّ.

***Abstract** : If the first mistake in the history of percussion studies, some researchers count is unjustly and wrongfully rhythm and offers two things for one structure, And they interpret the Prosody that rhythm theory definition, and from there attended Prosody as a procedural text. And you didn't bring the theory of rhythm and there were many generations Not understanding « AL- khalil bin Ahmed Al-farahidi », And rhythm and arabic poetry, The second error is perhaps the first error committed, is marginalization of offers and rhythm in critic lesson, Critics have given it lower, shorten every rhythm in telling the author of the book « Arabic Poetry column » The poet chooses delicious weight. And then you missed a critical criterion in the poet's performance, and missed with what impact impact occurs.*

***Keywords**: The metric – The rhythm – The Arabic poetry- The poet-AL-KHALIL Ibn Ahmed Al-farahidi.*

مقدمة:

مصطلحُ الإيقاعِ مصطلحٌ لصيق بمبادئ الانتظام و التّناسُق، وهو مبدأٌ يلخّص العلاقة الوطيدة الكائنةَ بين الشّعر والموسيقى "وَلَقَدْ أَدْرَكَ الْبَاحِثُونَ وُثُوقَ الصِّلَةِ بَيْنَ الإِيقَاعِ الْمُوسِيقِيِّ وَ بَيْنَ النِّظَامِ الَّذِي تَسِيرُ عَلَيْهِ حَرَكَةُ الْجِسْمِ وَالطَّبِيعَةِ. فَلِلْجِسْمِ حَرَكَاتٌ إِيقَاعِيَّةٌ سَرِيعَةٌ كَالتَّنَفُّسِ بِمَا فِيهِ مِنْ شَهِيقٍ أَوْ حَرَكَاتٍ بَطِيئَةٍ نِسْبِيّاً، كَتَعَاقُبِ الْجُوعِ وَالشِّبَعِ، وَالنَّوْمِ وَاليَقْظَةِ. وَفِي الطَّبِيعَةِ إِيقَاعٌ ثُنَائِيٌّ يَتَعَاقَبُ فِيهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ، وَإِيقَاعٌ رُبَاعِيٌّ تَتَعَاقَبُ فِيهِ فُصُولُ السَّنَةِ. وَ مِنْ هُنَا قَالَ كَثِيرٌ مِنَ الْبَاحِثِينَ بِأَنَّ لِلْمُوسِيقَى أصلا عضويا أو طبيعيّا.... وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي بإزاء الموسيقي تكون استجابة إيقاعيّة ،تتمثل في نوع من التّمايل أو الرّقص البسيط من إيقاع الأنغام"[1].وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته[2].

وبإمكاننا أن نذهب إلى أنّ الإيقاعَ في مجمل ما يعنيه، هو ما يوقّعُه الشّاعر أو المغنّي ويلحّنُه، أو أنّه في النّادر ما يشي بتناسب و تآلف و انتظام و تكرار[3]، أو أنّه :"الإيقَاعُ انْتِظَامٌ مُوسِيقِيٌّ جَمِيلٌ، وَ وِحْدَةٌ صَوْتِيَّةٌ تُؤَلِّفُ نَسِيجاً مُبْدِعاً يَهَبُهُ الشَّاعِرُ المِفَنُّ، لِيَبْعَثَ فِينَا تَجَاوُباً مُتَمَاوِجاً هُوَ صَدًى مُبَاشِرٌ لِانْفِعَالِ الشَّاعِرِ

بِتَجْرِبَتِهِ، فِي صِيغَةٍ فَذّةٍ، تَضَعُكَ أَمَامَ الإِحْسَاسِ فِي تَشَعُّبِ مَوْجَاتِهِ الصَّوْتِيَّةِ فِي شُعُبِ النَّفْسِ، وَ هُوَ حَرَكَةٌ شِعْرِيَّةٌ تَمْتَدُّ بِامْتِدَادِ الْخَيَالِ وَالْعَاطِفَةِ فَتَعْلُو وَ تَنْخَفِضُ، وَ تَعْنُفُ وَ تَلِينُ، وَتَشْتَدُّ وَ تَرِقُّ ... "[4]، وإذا ما دقّقَ الباحثُ النّظر في هذه المعاني، وجدها لا تخرجُ عن إطار التّركيز على الباثِّ الّذي هو الشّاعر تارةً ، و على الرّسالة الّتي هي القصيدة في حدّ ذاتِها تارةً أُخرى ، ولسْتُ أظلم الدّرس القديمَ مُجْملَهُ، عندما أتّهِمُه بتغييب عنصر هامّ هو المتلقّي الّذي يظهر مِن خلاله عنصرٌ جديدٌ هامٌّ هو الأَثَرُ النَّاجِمُ عَنْ تِلْكَ الْعَمَلِيَّةِ الإِبْدَاعِيَّةِ الْعَصِيَّةِ الْمُعَقَّدَةِ الْجَمِيلَةِ الّتِي هِيَ الشِّعْرُ.

و عندما أعود مرّة أخرى إلى المعاجم اللّغويّة، و أختزل العودة إلى مؤلَّفِ"ابن منْظُور"أجد أنّ في بعض لغتنا ما يخْدُمُ لُغتنا إذ يذهب . ضمن ما يذهبُ إليه . في مادّة (وقَعَ) إلى أنّ "التّوقيع: سَحْجٌ يَكُون فِي ظَهْرِ الدَّابَّةِ، و قِيلَ: فِي أَطْرَافِ عِظَامِ الدَّابَّةِ مِنَ الرُّكُوبِ" أي مِن فَرْطِ الرُّكُوبِ، ثمّ يذهب إلى أنّ الْمُوَقِّعَ: مِن الإيقاعِ وَ الْوَقْعِ، وَ الْوَقِيعُ: الأَثَرُ الّذي يُخَالِفُ اللَّوْنَ"[5]، على هذا الأساس نستسمِح تاريخنا العروضيّ و البلاغيَّ والنّقديَّ عندما نقترح إضافة دلالة جديدة إلى دلالات مصطلح "الإيقاع" و هي الأثر النّاجم عن الممارسة، و صحيحٌ أنّ الممارسةَ تعني الكتابيّة والشّفهيّة، و لكنّا نُركِّزُ على الشّفهيّة، باعتبارها المنطَلقَ، بل إنّها الأصل الّذي انْطَلق منه المُبدعُ الأوّلُ

الأداء و الإنشادُ.

مِن الأسئلة الّتي يمكن أن تُطرح إذا ما وضع الباحثُ نفسه وضعاً منتمياً للشّعر الجاهليّ، هو أنّه : "إذا ما أردنا أن نُنشد شعرا جاهلياً أو نقرأه بصوت مرتفع، فهل سنحسن ذلك مثل شاعره، إذ نؤثر في مستمعينا، كما كان يفعلُ أو أكثر؟ لا شك أن من الأفضل أن ينشد الشاعر شعره بنفسه لمعرفته بخلجات نفسه، وعاطفته، ومشاعره، وهو أعرف من غيره بانفعالاته، فيجسدها أفضل من غيره، تبعاً للمواقف المختلفة من فرح أو ألم، أو مدح، أو رثاء، أو هجاء، أو حماسة، أو غزل على أن "كل قراءة بصوت عال، أو إنشاد للشعر هو أداء للقصيدة، وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية"[6].

ولسنا نختلف في أنّه حتّى الإنشاد يخضع للزّمن، فكل إنشاد جديد هو زمن جديد، "قد يتحسن فيه الإنشاد، أو يسوء، وهذا الأمر يتوقف على المنشد ومدى استعداده،وموهبته، وقدرته على الكشف، أو أن لحظة الإنشاد تنسجم مع نفسيته وتوجّه القصيدة ومعناها العام، أو لا تنسجم، فالقدرة على الإنشاد الجيد يتبع الحالة النفسية أيضاً، وللمهارة دور مهم في عملية الإنشاد"[7].

لأنّه مما يزيد في حُسْن الشعر، حسن الإنشاد وحلاوة النغمة[8]. على أن الجانب الصّوتيّ من الشّعر قد يكون عاملاً مهماً في النسيج العام، ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة، كالوزن، وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة، والجناس، والسجع، والقافية، والإيقاع، إلخ[9]، بيد أن الشعر بالرغم من ذلك كان يدرس ويقرأ "لأنه محتاج إلى السّماع"[10]،

وهنا يتوضّح لنا أن الكتابة في العصر الحديث "تدخل ضمن الأنظمة الإشاريّة، وإن كانت السّمعيّة إشارية أيضاً، غير أن الكتابة التي تعتمد حاسّة البصر مكانية، بأشكالها المختلفة وزخرفها الهندسي، وهكذا تفرض الكتابة على اللغة طابعاً خطياً مستقيماً، وسمة تتابعية، ووجوداً مادياً.. لا يملكه الكلام"[11].

ويمكننا أن نقول بعد هذا إنّ الشعر الجاهلي قد عُرِف بالإنشاد الّذي هو في الأخير كلُّ صوتٍ يبعثُه الشّاعرُ باثًّا ما في قصيدته من آلامٍ وآمال، فتتلقّفه الأسماع وهي تمعنُ وتمعنُ في كلّ التفاصيل والتّفصيلات؛ ومن ثمَّ عُدَّ الإنشاد عند أصحاب المُعجمات "رفْعَ الصَّوْت. و كان ذلك الشِّعْرَ المُتَنَاشَدَ بيْن القَوْم ينشد بعضهم بعضاً"[12]، وإنشاد الشِّعر ليس سهلاً يسيرًا إنّه تجلٍّ من تجلّيات الفنّ والموهبة لا يُؤتاه كلُّ شاعرٍ، إذ فيه تتجلّى قدرة الشّاعر على أن يُلوّن صوتيًّا، "لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية كثيرة بمعرفة التنغيم، والضغط على الكلمات، أو طريقة العزل، والتنفس الصحيح غير المخل، فضلاً عن الصوت الجميل المؤثر الذي يسيطر على الأسماع، الخالي من عيوب النطق، و إن عيوب النطق لتؤثر في الصوت وفي الأداء، وقد فطن لها علماؤنا، وأسهبوا في الحديث عنها"[13]. وكان الشاعر قديمًا يقف أمام النّاس لينشد قصيدته، فينصتون إليه، ويسمعونها، فيتلقّونها ويروونها[14] ولذلك قيل عن العرب: "وأما العرب فلم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للإنشاد أرفع منه عندهم"[15]؛ ولذلك كلِّه عُدَّ الإنشاد، والسماع "أَبٌ للملكات اللسانية"[16]، حتى كان يوصف الإنشاد لجودته بالغناء، وتغريد الطيور، وقد قيل: "إنَّ الغناء ميزان الشعر"[17].

وقد سبق أن بينّا ارتباط الشّعر بالغناء و أهميّة ذلك الارتباط؛و قد خلُصنا إلى أنّ الشعر توأم الغناء، و نقول في هذا المُقام إنّ من لوازمه حُسْنَ الإنْشَادِ، والذي لا يحلو إلاّ بحلاوة الصَّوْتِ اللَّيِّنِ المُطْرِبِ[18]، فصلة الإنْشادِ بالشّعْر إذنْ صلةٌ وثيقَةٌ فقد "كانتِ المُوسِيقَى عِنْدَ الْعَرَبِ مَعْرُوفَةً بِاللَّفْظِ الْعَامِّ وهو الغناء ومعناه الأول الإنشاد"[19]، وكان الإنشاد والشعر متحِّدَيْن، ثم ما لبث المنشد أن أصبح شخصاً آخر غير الشاعر وغير المغني[20]. فجماليّة الإنشاد أهميّتها مُستمدّةٌ من أنّها هي الّتي تضطلع بالرّفع مِن قدْر الشعر، أو الحطِّ منه، ولا يتأتّى ذلك إلاّ خلالَ تبعاً حُسن الأداءِ و الإنشاد أو سوئِهما.

ومن شدّة أهميّة الإنشاد قالت العرب قديمًا عن الشّاعر المُجيد المتمكِّن "إنّ الشّاعر إذا أنشد شعره، تظهر عليه الوجمةُ وإذا أنشد لغيره لا يبالي ما حدث من استحسان أو استقباح"[21]،وهو ما ذهب إليه ابن رشيق إذ يكون الشاعر حالَ رغبته إنشاد أشعاره في تلك المجالس أن يعلم أنّه "لا يقبل منه من هذه إلاّ ما كان محكّكاً، معاوداً النظر فيه، جيداً، لا غث فيه ولا ساقط ولا كلف"[22]. فأبلغ ما يُعرَّفُ به الشّاعر الحقُّ هو القولُ "يَعْرِفُ الشِّعْرَ مَنْ دُفِعَ إِلَى مَضَايِقِهِ"[23] فأجاد وأبدعَ وتفوَّق.

ومن هنا نجد في اتّخاذ الإنشاد طرائقَ عديدةً، يحكُمها السّياق المتعدّد، و إذا كان لكلِّ مقام مقال، فإنّ لكلّ مُقامٍ طريقة مقال أيضاً، و لكن بالرُّغم من أهميّة الإنشاد و أهميّة الجماليّة الّتي تتخفّى وراءه، و بالرُّغم مِن أثره النفسيّ، والاجتماعي إلاّ أنّهُ لم يصل إلينا ما يجعلنا نتبيّن كيف كان يُنشد في العصر الجاهلي إلاّ القليلُ، غير أننا سنتناول الإنشاد وفق ما أوردته المظان من نتف نادرة، مع ما سمعناه وعرفناه وتعلمناه.

و بلا شكّ نقول إنّ الشعر يختلف من شاعر لآخر، "بما تتيحه خصائصه وقدراتُه الإبداعيَّة، وحالته النفسية، وطبيعة توجهه في الحياة، وما يختاره من مواقف بإرادته الواعية، كما أن للموضوع صلة بما يختاره من ألفاظ في أوزان معينة، فهي في حقيقتها أصوات ذات إيقاع معين يتساوق مع انفعالات الشاعر، يجسدها شعراً يخترق الأسماع لتعيها القلوب، مكونه صوراً سمعية، تتفاوت في شدتها ورخاوتها"[24].

ولكل موضوعٍ إنشادٌ وحالٌ ولغةٌ ووزنٌ "فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإنْ فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع..."[25]، ويتصدّرُ الرّثاء موقعُ العواطف إذ التصق بالأكباد الحرّى والحزن البالغ جدًّا"وقَدْ قِيلَ لأَعْرَابِيّ مَا بَالُ المَرَاثِي أَجْوَدَ أَشْعَارِكُمْ؟ قَالَ: لأَنَّا نَقُولُ وَأَكْبَادُنَا تَحْتَرِقُ"[26].

إنّ المتأمّل في هذه المقولة يجدُها تعبّر عن الألم المُمِضِّ الَّذي يعْتملُ بِأعْماق الإنسان، فيهزُّ الصَّوْت المؤثّر في المسامع، ويؤثّر في النفوس، حتى لتتأثّر الحواسُّ الأخر، لتشارك المُنشد المتألم في آلمه "والألم الذي يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذي يعبر عنه بقسمات الوجه، وحتى بالحركات، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلاّ جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذّن هزاً أقوى"[27].

و بإمكاننا القول إنّه بسبب ذلك" كان شعْرُ المراثي كثيراً ومتنوّعاً، وأساليبه كذلك متنوّعةً في القصائد الطوال، أو في المقطّعات، ومن حيث مقدمات القصائد، والألفاظ والأوزان والانفعال الحاد، والانفعال الهادئ وقد تتمثل في القصائد أحزان الشاعر نفسه وآلامه، وموقفه من المرثي...."[28].

انطلاقًا من ذلك كلّه يذهب الكثيرون أنّه للعواطف "أثر نفسي في نظم الشعر وإنشاده، ولذلك نجد الأوزان الطويلة قد ضمّت الانفعالات الهادئة، في حين أن الانفعالات الحادة قد ضمتها الأوزان القصيرة، ولكل قاعدة استثناء. وتدور قصائد الرثاء في مختلف القوافي المتحركة والساكنة والمضعفة، كما هي في سائر الموضوعات المختلفة"[29].

ومن ثمّة تجلّى ما للشّعر من أهمية في المجالس المختلفة ولذلك قال "أبو هلال": "إِنَّهُ لَيْسَ شَيْءٌ يَقُومُ مَقَامَهُ فِي الْمَجَالِسِ الْحَافِلَةِ، وَالْمَشَاهِدِ، إِذَا قَامَ مُنْشِدٌ عَلَى رُؤُوسِ الأَشْهَادِ،.. وَلاَ يَهْتَزُّ مَلِكٌ، وَلاَ رَئِيسٌ لِشَيْءٍ مِنَ الْكَلاَمِ، كَمَا يَهْتَزُّ لَهُ، وَيَرْتَاحُ لاِسْتِمَاعِهِ"[30]؛ ولذلك نجد عند بعض الشعراء من يحكّك شعره فتمكث القصيدة في ذلك عاماً كاملاً، حتّى كانت تلك القصائدُ تُسمّى "الحوليَّات"، و "المنقَّحَات"، و "المحكَّمَات"[31].

و لقد سبق أن أشرْنا إلى أنّ "الأصمعيّ" قد وقف عند الشّعراء الذين ينقّحون شعرَهم فقال: "زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما، عبيد الشعر"[32]، وكثيراً ما كانت تُعْقَدُ المجالِسُ، ويحضرُها خاصّةُ القوْم، و أخرى يحضرها عامَّتُهم، فكانت "لا تطيب، ولا تأْنَس إلا بإنْشاد الأشعار"[33]، وقد مدح "زهيرُ بْنُ أبي سُلمى""سنان بن أبي حارثة المرُّي" و "هرمَ بْنَ سِنَانٍ" قائلاً:

هُنَالِكَ إِنْ يُسْتَخْلَبُواْ الْمَالَ يُخْلَبُواْ	وَ إِنْ يُسْأَلُواْ يُعْطَواْ وَ إِنْ يَيْسِرُوا يَغْلُوا
وَ فِيهِمْ مَقَامَاتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهُمْ	وَ أَنْدِيَةٌ، يَنْتَـــابُهَا الْقَوْلُ وَ الْفِعْلُ.
وَ إِنْ جِئْتَهُمْ أَلْفَيْتَ حَوْلَ بُيُـوتِهِمْ	مَجَالِسَ قَدْ يُشْفَى بِأَحْلاَمِهَا الْجَهْلُ
وَ إِنْ قَامَ فِيهِمْ حَامِلٌ قَـالَ قَاعِدٌ	رَشَدْتَ فَلاَ غَرْمٌ عَلَيْكَ وَ لاَ خَـذْلُ
وَ هَلْ يُنْبِتُ الْخَطِّيَّ إِلاَّ وَشِيجُهُ	وَ تُغْـرَسُ إِلاَّ فِي مَنَـــــابِتِهَا النَّخْلُ[34]

و المُلاحَظُ أنّ الشاعرَ استخدم في النّسيج الشعري ألفاظاً سمعيّة وكرّر الحروف مثل: السّين لتقوية النغم الموسيقي، و قد ركِب البحْرَ الطَّويلَ، الّذي استوعب المديح، بما ينسجم وجلالَ قدْر الممدوحين[35]، على أن التّعظيم والتبجيل، وعلى مكانة الرجلين قد ظهرت جلية في القصيدة مع القافية المضمومة التي دلت على التفخيم، وقد تجانست المضمومة معها.

على أنّه لا يجوز أنْ يذهب بنا الظنُّ إلى أن "الشاعر لا يجوّد قصيدته، فالشّعر لابُدّ أن يكونَ جميلاً عذباً لأنه يمسُّ العواطف الإنسانية، يتهادى على لسان الشاعر لتسمعه المحبوبة، بما يرضيها وينسجم مع مواصفاتها، أو يعبر عن غرض الشاعر، وبالتالي يأخذ هذا الشعر طريقه إلى سمع الناس، وتتناقله شفاه الرواة على اتساع الصحراء وامتداد الأفق، وفي الأسواق، ومجالس القبائل، و يتّخذ منه من يمرّ بالحالة نفسها معيناً يُحاوِل أن يسْتقيَ مِنه، فإذا سمعه يُؤدّى بعث فيه الكوامِن و الخوافي.

الإيقاع والصّورة السّمعيّة:

المتأمّل المتملّي في الصّورة السّمعيّة "يجدها في الغزل والنسيب غيْر قليلة بالنّظر و المقارنة مع الصّورة البصريّة التي يعتمدها هذا النّوع من الشّعر، طالما أن الشعر الجاهلي وبخاصة الغزل والنسيب يعتمدان التّشبيهات الحسّيّة، وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نرصد الكثير من الشعر العاطفي بهذا الاتجاه، واقترانه بالألفاظ السمعية، والأصوات المتعددة إلى جانب الوزن الشّعري، والجرس الموسيقيّ، وتناغم الألفاظ، وتآلف الحروف، وتكرار المفردات والأصوات والجمل، سواءٌ أكان ذلك لتقوية النغم، أم تقوية المعنى عبر الصور السمعية المختلفة لأن تكرار الألفاظ من شأنها تقوية النغم وإكساب الإيقاع الداخلي قدرة التردد الصوتي الواضح في اكتساب صيغة الإنشاد القائمة على السماع، وإيصال الغرض المطلوب في أسماع المتلقين "ولا شك أن الطريقة التي كان يلقى بها الشعر كانت لها صلة قوية بهذا النوع من التكرار[36].

وإذا ما تأملنا نسيج الصور السمعية، عند إنشاد الشعر و هي المرتبطةُ بالعاطفة، وجدْنا الشاعر يدرك أن إثارة العواطف مِن خلال امتطائِها أقْدر من غيره على تحقيق الغرض، وبالرغم من أن شعر الغزل والنسيب عبّرت عنه الصور البصرية، بَيْدَ أنَ الرؤية لا تحجب وجه الحقيقة في كون استحضار الألفاظ السمعية لتشكيل الصور السمعية ضمن إطار القصيدة يعد استكمالاً للصور الأخر الشمية والذوقية وفي طليعتها البصرية.

وتتجلى العاطفة في شعر الغزل والنّسيب حيث يشكو الشاعر "شدّة الوَجْد، وألمَ الفِراق، وفَرْطَ الصَّبَابَةِ والشَّوْقِ، لِيَمِيلَ نَحْوَهُ الْقَلْبُ، وَيَصْرِفَ إِلَيْهِ الوُجُوهَ، ولَيَسْتَرْعِيَ بِهِ إِصْغَاءُ الأَسْمَاع، لأَنَّ التّشبيب قريبٌ مِنَ النُّفُوس، لاَئِطٌ بِالْقُلُوبِ، لِمَا قَدْ جَعَلَ اللهُ فِي تَرْكِيبِ الْعِبَادِ مِنْ مَحَبَّةِ الْغَزَلِ، وإِلْفِ النِّسَاءِ، فَلَيْسَ يَكَادُ أَحَدٌ يَخْلُو مِنْ أَنْ يَكُونَ مُتَعَلِّقاً مِنْهُ بِسَبَبٍ، وَضَارِباً فِيهِ بِسَهم.."[37].

و في هذا الرّأي، و تحت إطاره العامّ ينْسجم توجُّهُنَا ، بغض النّظر عن التّفسيرات، والمدلولات المختلفة لأنّ البحث ينطلق في حدوده بجدٍّ، محاولاً تِبْيان ملامح الإنشاد العاطفي قدر الإمكان من خلال التصور، ومن خلال إقامة علاقات ترابطية بيْن الوزْن والإيقاع، وتآلف الأصوات، والتِكرار النَّغَمِيّ، وتبيان قدرة الشّاعر على

استدعاء الأسماع للإصغاء" "[38]. وتعبيراً عن بعض تلك الانفعالات نتلمّس ذلك في مثل قول "المرقّش الأصغرُ":

صَحَـــا قَلْبُهُ عَـــلَى أَنَّ ذِكْرَةً	إِذَا خَطَرَتْ دَارَتْ بِهِ الأَرْضُ قَـائِمَا
أَلاَ يَا اسْلَمِي ثُمَّ اعلْمِي أَنَّ حَاجَتِي	إِلَيْكِ، فَرُدِّي مِنْ نَـوَالِكِ فَـاطِمَا
أَفَـــاطِمَ لَوْ أَنَّ النِّسَـــاءَ بِبَلْدَةٍ	وَ أَنْتِ بِأُخْـــرَى لاَتَّبَعْتُكِ هَائِمَا[39].

هذه الأبياتُ وغيرُها ممّا لا يجمل مقروءًا فقط، بل إنّه يضُوعُ جمالاً وتجلّيًا وهو مؤدًّ مسمُوعًا، وإنّه حالَ حِرمانه من أن يؤدّى يفقدُ كثيرًا من الدّلالات والمعاني، إذ يستحيلُ أن تسجّلَ بعضُ معانيه ودلالاته الّتي تعكس حالةً نفسيّة فريدةً كبيرة.

ومن خلال تتبّع نصوص الغزل والنّسيب، نجد الشُّعراءَ يُبْدِعُونَ في هذا النَّوْع من الشِّعر لأنّه يمسُّ العواطفَ الَّتِي تنسجمُ وعواطِفَ الآخرين، لذلك فِهو يُلْقى وَ يُؤَدّى ليُسْمَعَ وَيُحْفَظَ، ويُرْوَى، فَيَلْقَى الْحَفاوة من لدُنِ المستمعين على اختلاف منازلهم ومشاربهم، وليس هذا هو الموضوع الّذي لم يجدد عند الأقدمين اهتماما كبيراً فحسب.

الزّحاف أو فلسفة الزِّحاف:

إنّ ممّا ينضاف إلى الأداء وأهميّته الزّحاف، الّذي يمكن أن نُدرجه ضمن بابٍ نسمّيه "فلسفة الزّحاف"، إذ ينقل الزّحاف التّفعيلة من "ريتمٍ" إلى آخر خفّة ورشاقةً أو ثقلٍ وتباطؤٍ؛ فللشّعر بعد أن يتزيّى بالتّقاليد الإيقاعيّة جنوحٌ إلى بعض الاستثناءات، وانصرافٌ نحوها، كأنّه وهو يستعير هذه الاستثناءات يحنّ إلى مداخلة النّثر تواقُعاً معه [40]، فيستحيلُ الاستثناءُ والشّذوذُ عن القاعدة الإيقاعيّة خدمةً في سبيل الجماليّة الشّعريّة، مِن خلال محاولة محاصرة هذا الجمال مِن غير ما تُحاوَلُ المحاصرةُ عادةً، و عليه ينكشف من بعد التّعمّق في أسرار صنع هذا الاستثناء المتمثّل في الزّحاف، أنّه يُحيل على اعتبارات نفسيّةٍ عميقة المأتى[41] تولّدُ إحساساً كثيراً ما لا تولّده الصّورة الأصليَّة للوزن الشّعريّ، ولنضرب لذلك مثالاً مِن بين أمثلة كثيراتٍ، إذِ المتأمّل في قصيدة "الأعشى" المعلَّقة يجده في البيت الخامس يقولُ:

تَـسْمَـعُ لِلْحَلْيِ وَسْـــــوَاساً إِذَا انْـصَـرَفَتْ.

تَـسْمَـعُ لِلْ/ حَلْيِ وَسْ/ وَاسْ إِذَنْ / صَـرَفَتْ.

ـ ب ب ـ/ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ /ب ب ـ

مُفْتَـعِلن / فاعِـلن / مستفـعِلن / فَـعِلُن

كَمَا اسْـتَـعَـانَ بِـرِيـــحٍ عِـشْـــرِقٌ زَجِـلُ[42].

كَـمَـسْـتَـعَا/نَـبِـرِيـ/حِنْ عِـشْـرِقُـنْ/زَجِـلُـو

ب ـ ب ـ /ب ب ـ /ـ ـ ب ـ /ب ب ـ

مُتـفْـعِلُنْ /فَـعِلُنْ /مُسْتفْـعلن /فَـعِلُنْ

و إنّ تأمّلاً بسيطاً في هذا البيت مِن خلال تذوّقٍ لم يعترِه ما يفسدُه ليجد في البيت بدايتِه نثريّةً وثقلاً يفرضه الفعلُ " تسمَع " الّذي لا يتماشى و حركيّة التّفعيلة " مستفعلن " "ـ ـ ب ـ " إذ الفعل منبنٍ على تفعيلة " ـ ب ب ـ " الّتي هي " مُفْتَعِلُن " في قوله: " تَسْمَعُلِنْ " بعد أن دخل عليها زحاف الطّيّ.

صحيحٌ أنّ في البيت نثريّةً، و لا يمكنُ لهذا أن يُحْجبَ أو يُنْكر، و لكنّها ليست من النّثريّات الّتي تذهب بماء الشّعر، إذ في هذه النّثريّة تداخُلٌ صريحٌ بين الإيقاع و الدّلالة، وإلاّ فلن يجد الشّاعر ما يعبّر عن تلك الحالة المتمثّلة في سماع السّامع لصوت الحليِ، بل والتملّي فيه، والإمعان الّذي تيسّره تلك المرأة و هي تتمشّى.

ليس هذا فحسْب بل تحقُّق سماعه، إذ ليس سماعاً سريعاً عارضاً، بل إنّه سماعٌ يستغرق الزّمن لإيقاع مشيةٍ متفنّنةٍ، لا يعبّر عن جمالها إلاّ هذا الفعل، فيستحيل الإيقاع خادماً مِن خـدّام الزّمن و الدّلالة، و لـيس غريباً على الطّبْع العربيِ الاهتداء إلى مسالك هذه خالصةً، خاصّةً عندما يستحيل هذا الفنُّ فنّ المُزاحفةِ تقويةً للجانب الإيقاعيّ لا إضعافاً، كما يتوهّم البعضُ[43] ويظنّ.

فما الزّحاف بعد ذلك إلاّ خرقٌ لنظام إيقاعيّ صارمٍ، و لكنّه خرقٌ مستملَحٌ كثيراً ما تستسيغه الّذائقة، و الأذن إذا هي أدركتْ سرّه، و وقفت على بعضِ مؤدّاه؛ و يكون ذلك متّصلاً بانحرافٍ يشملُ بعض المواقع الإيقاعيّة الثّانويّة المتمثّلة في الأسباب الثّقيلة " // " والأسباب الخفيفة " /0 "، إذ يتـمّ ذلك بإصـابة أخطر المؤثّرات الإيقاعيّة الّتي لها فضلُ التّأثير المباشر على أساليب التّنوّع المقطعيّ في أيّ خطابٍ شعريٍ حيث تنحرف السّياقات الإيقاعيّةُ في أشكال من معادلات التّمازج و التّداخل.

و هي مؤثّراتٌ نستشفّ منها بعد تمنّعها أنّ الأسرار الشّعريّة ليست متّصلةً في أحايينَ بالتّركيب الحسابيِ لتوالي المتحرّكات و السّواكن كما قد يظنّ كثيرٌ مِن الظّانّين، وكما يقول العربي عمّيش فإنّ: " ثمّة اعتمادات شبْه خفيّة تمتدّ لتستقي فعاليّتها الجماليّةَ انطلاقاً مِنَ النّسوجِ الصّوتيّة المتناغمة وفق قوانينَ تأليفيّةٍ سـحريّةٍ لا يستطيع العقل استيعاب تفاعلاتها اللّسانيّة"[44] ، وما على"المتلقّي حيال حضورها إلاّ الانبهار والاندهاش"[45]. و هذا كلامٌ على حدٍّ بالغٍ مِن الصّحّة والصّواب، بل إنّ المرء ليجد في بعض الصّور الشّعريّة الّتي يصطنعها الزّحاف مِن الإصابة و الجمال ما قد لا يجده في الصّورة الأصليّة.

و لكن يجدر أن نقول إنّه إذا كان النّصّ الشّعريّ القديم قد نفذ إلى هذا، و قدّم أروع الصّور، فإنّ النّصّ القديم الّذي كان يؤسّس على ذلك النّصّ و ينظّر على ضوئه و أساسه، قد نفذ هو الآخر نقْداً إلى مكامن جماليّةٍ كثيرة مِن أجل تبيان روعة الزّحاف[46] وأسراره؛ ومن هذا نصوص الفلاسفة الّتي اعتبرت الزّحافَ دليلاً على ما قد يطرأ على الشاعر من حالات يتجاوب فيها مع موقف من المواقف النفسية أو الاجتماعية، والملاحظ مِن تناول الفلاسفة للموضوع يشعر أنهم قد عرفوا الحداثة قبل أن نعرفها نحن، إذ أنهم لم يتركوا موضوع الزحاف مجرّد أمر عروضي، وإنما غاصوا به إلى حد أن صيّروه فلسفة لا يحسنها أي مبدع.

بل لقد اعتبروها من التقنيات التي قد يلجأ إليها . لاشعورياً . في محاولة للقضاء على السآمة التي قد يلمسها المتلقي في بعض القصائد جرّاء تكرّر الحالة الواحدة، وفي هذا يقول "الفارابيُّ":"وقد ينخرم الوزن متى أُبْدِل مكانَ الأسبابِ الخفيفةِ حروفٌ متحرّكةٌ، وقد يعرِضُ في الأقاويلِ الموزونةِ أن تكثر سواكنُها، فينقص

بعضها، فيقوم ذلك مقام الحث في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حُذِف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعُه فلذلك يُستحسن الزِّحافُ في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة"[47].

وليس الأمر هكذا فحسب، بل يسنده رأي "ابن سينا" إذ يقبل التغيّر والزحاف في الوزن، إذا كان موافقاً للطبع، بل إن هذا التغيُّر يصبح ذا دلالة جمالية، حيث يقضي على رتابة الوزن، وفي ذلك يقول . مشبهاً الموضوع بالموسيقى . :"وإذا كانت نقرات متتالية، وخصوصاً خفاف الأزمنة، فحذف ذلك، إذا لم يكثر جداً، وأحسن مواضعه ما يكون من الإيقاع كثير الحركات الخفيفة، ويسمى هذا الصنيع طياً، وربما طوي فحذف زمن، ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعاً رشيقاً وقريباً من الطبع في بعض الأوقات، وذلك إذا كانت الأزمنة هي أطول من الخفاف متتالية، كما يرد مستفعلن إلى مفاعلن، وخصوصاً إذا كان الإيقاع يعد نحو الخفة لا نحو الرزانة"[48]، وهو الّذي نجده في بحور شعريّة كثيرة .

خاتمة:

هذا الكلام الّذي ننتهي إليه ها هنا يجعلُنا نخلص إلى مسائل مهمّة مفادُها أنّ الإيقاع من المواضيع الّتي لم تأخذ حقّها من الدّرس النّقديّ العربيّ القديم والحديث، وإنّ المداخل الّتي هي بحاجة إلى المدارسة تنزع إلى الشّقّ التطبيقيّ الإجرائيّ ممثّلاً في الإيقاع من جهة الأداء، وهو ما غفلت عنه قوانين النّقد، ومنها نظريّة العمود، والإيقاع من وجهة نظر الباثّ، حين يستحيل الإيقاع أثرًا ناتجًا عن الأداء الشّعريّ ما دام من خصائص الشّعر القديم توجّهه إلى السّماع والشّفويّةِ عكس الشّعر المعاصر النّازع إلى البصريّة.

6. قائمة المراجع:

[1].الأعشى ميمون بن قيس، الدّيوان، شرح و تعليق: محمّد محمّد حسين، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط7، 1983

[2]. إلفت كمال الرّوبي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التّنوير للطباعة و النّشر. ط1 . 1983.

3 . الجاحظ، البيان والتبين،ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ . ط4 . بيروت . (د.ت).

[4]. جويو، العقل الباطن، تر: سامي الدّروبيّ، دار اليقضة العربيّة للنّشر و التّأليف و التّوزيع . دمشق . ط2 . 1965 .

[5]. ابن خلدون،المقدمة. دار الجيل . بيروت . (د. ت)

[6]. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ،ج2.

[7] . رضوان النجار:الجواهر في البحور والدّوائر, مكتبة فلاوسن (مؤسّسة بن أشنهو)، تلمسان، الجزائر، ط 1999،1 أو : الدوائر العروضية، مكتبة الشمس، تلمسان، الجزائر، 2006.

8 . رينيه ويليك و واستن وارين،نظرية الأدب ، تر: حسام الخطيب، دار العودة، بيروت، 1999، ص188.

[9] زهير بنُ أبي سُلْمى، الدّيوان، اعتناء و شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت،ط2، 2005،

10 . ابن سيدة، المخصص،دار الكتب العلميّة . بيروت . (د.ت).

11. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى،تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية . القاهرة . 1956

[12].شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1976.[1]

13. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام. اتّحاد الكتّاب العرب . دمشق . 2000

14. صلاح فضل،نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص125.

15 . عبد الرّحمن الوجّي، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد . دمشق . ط1 ـ 1989،

16. العربي عمّيش،خصائص الإيقاع الشّعريّ، بحث في الكشف عن آليّات تركيب لغة الشّعر. دار الأديب، للنشر و التّوزيع . وهران . الجزائر . 2007.

[17].علي الجنديّ، الشّعراء و إنشاد الشّعر، دار المعارف . مصر. 1969
18 . الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 190.
19. فؤاد زكريّا، التّعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ط4، 1980.
20 . ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث . القاهرة ط2 . ،2006
21 . قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، 2005.
[22]. محمود قطاط،نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب (مقال)، مجلة (الحياة الثقافية). عدد 22 تونس 1982م.
23 . المرزُبانيّ،الموشح،ص39-40، أو انظر:ابن رشيق، العمدة،ج2.
[24]. المرقّش الأصغر، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط5، 2009.
25. منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية و فاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء . المغرب . ط1 . 1998 ـ
26 . ابن منظور : لسان العرب، مادّة (وقعَ)، المجلّد السّادس. ، دار الجيل . بيروت، دار لسان العرب . بيروت . ط3 . 1988.
27 . أبو هلال العسكريّ، الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلميّة . بيروت . ط2 . 1989.
28- TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986 BENVENISTE. Problêmes de l'inguistique gênêrale."

هوامشُ البحث:

[1]. فؤاد زكريّا، التّعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ط4، 1980، ص21 . 22.

[2] " Ce pourrait être la tache d'une psychologiedes mouvements et: des gestes - و ذلك حين يقول d'etudier parallêlment les termes qui les dênotent et les psychismes qu'ils commandent, le sens inhêrent aux termes et les reprêsentations souvent très diffêrentes qu'ils êveillent. La notion de « rythme » est de celles qui intêressent une large portion des -activitês humaines. Peut-être même servirait-elle a caractêriser distinctivement les comportements humains ,individuels et collectifs, dans la mesure ou nous prenons conscience des durêes et des auccessions qui les reglent, et aussi quand , par-delà l'ordre humains, nous projetons un rythme dans les chose et dans les êvênements. Cette vaste unification de l 'homme et de la nature sous une considération de « temps » d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même"BENVENISTE. Problêmes de l'inguistique gênêrale. TI.COL.TEL. Gallimard.france.1986.p327.

[3].لم أُردْ مُعَاوَدة إيراد تلك التّعريفات السّالفة الورود، لأنّ فيما سبق مندوحةٌ و مُكْتَفىً.

[4] . عبد الرّحمن الوجّي، الإيقاع في الشّعر العربيّ، دار الحصاد . دمشق . ط1 . 1989، ص79.

[5]. ابن منظور : لسان العرب، مادّة (وقعَ)، المجلّد السّادس، ص968.

[6]. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، اتّحاد الكتّاب العرب . دمشق . 2000، ص203.

[7]. المرجع نفسه، والصّفحة نفسها.

[8]. انظر: قدامة بن جعفر، نقد النثر، دار المعارف، القاهرة، 2005،ص90.

[9]. انظر: رينيه ويليك و واستن وارين،نظرية الأدب ، تر: حسام الخطيب، دار العودة، بيروت، 1999، ص188.

[10]. ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ج1، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث . القاهرة ط2 . ،2006 ، ص88.

[11]. صلاح فضل،نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص125.

[12]. ابن منظور، لسان العرب، مادة "نشد"، دار الجيل . بيروت، دار لسان العرب . بيروت . ط3 . 1988، ص965.

[13]. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربيّ قبل الإسلام، ص 206، أو انظر: الجاحظ،الحيوان،ج1، دار الجيل . بيروت . 1970. أو البيان والتبيين،ج1، ص34-39، أو ابن سيدة، المخصص،دار الكتب العلميّة . بيروت . (د.ت). ص118-119-122.

[14]. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1976، ص114.

[15]. علي الجنديّ، الشّعراء و إنشاد الشّعر، دار المعارف . مصر. 1969، ص59.

[16]. ابن خلدون،المقدمة، دار الجيل . بيروت . (د. ت)، ص454.

[17]. المرزُبانيّ،الموشح،ص39-40، أو انظر:ابن رشيق، العمدة،ج2، ص313.

[18]. علي الجنديّ، الشعراء وإنشاد الشعر، ص93.

[19]. محمود قطاط،نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب (مقال)، مجلة (الحياة الثقافية). عدد 22 تونس 1982م.ص66.

[20]. انظر: علي الجنديّ، الشعراء وإنشاد الشّعر، ص71.

[21]. المرجع نفسه، ص66

[22]. المرجع نفسه، و الصّفحة نفسها.

[23]. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ،ج2، ص104،

[24]. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعيّة، ص206.

[25]. انظر ابن رشيق، العمدة،ج1،ص199.

[26]. الجاحظ، البيان والتبيين،ج2، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ. ط4. بيروت. (د.ت). ص330.

[27]. منذر عيّاشيّ، الكتابة الثّانية و فاتحة المتعة، المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء. المغرب. ط1. 1998. 117.

[28]. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، ص 130-131.

[29]. المرجع نفسه، ص 133.

[30]. أبو هلال العسكريّ، كتاب الصناعتين، ص143.

[31]. الجاحظ،البيان والتبيين، ج2، ص9.

[32]. المصدر السّابق،ج2، ص13،

[33]. أبوهلال العسكريّ، كتاب الصناعتين، ص144.

[34]زهير بن أبي سُلْمى، الدّيوان. اعتناء و شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت،ط2، 2005،ص87

[35]. إذا سلّمنا للقائلين بمناسبة الأوزان لأغراضها و معانيها و مؤضُوعاتها.

[36]. انظر: صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة، ص81.

[37]. المرجع نفسه، و الصّفحة نفسها.

[38]. جويو، العقل الباطن، تر: سامي الدّرويّ، دار اليقضة العربيّة للنّشر و التّأليف و التّوزيع. دمشق. ط2. 1965. ص218. 219.

[39]. المرقّش الأصغر، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط5، 2009، ص96.

[40]. انظر: العربي عمّيش: خصائص الإيقاع الشّعريّ، بحث في الكشف عن آليّات تركيب لغة الشّعر. دار الأديب، للنشر و التّوزيع. وهران. الجزائر. 2007، ص119

[41]. المرجع نفسه، و الصّفحة نفسها.

[42]. الأعشى ميمون بن قيس، الدّيوان، شرح و تعليق: محمّد محمّد حسين، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، ط7، 1983ص89

[43]. انظر: إلفت كمال الرّوبي: نظريّة الشّعر عند الشّعراء المسلمين، دار التّنوير للطباعة و النّشر. ط1. 1983. ص156

[44]. العربي عمّيش: خصائص الإيقاع الشّعريّ، بحث في الكشف عن آليّات تركيب لغة الشّعر، ، ص120.

[45]. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[46]. رضوان النجار:الجواهر في البحور والدّوائر, مكتبة فلاوسن (مؤسّسة بن أشنهو)، تلمسان، الجزائر، ط 1،1999 أو: الدوائر العروضية، مكتبة الشمس، تلمسان، الجزائر، 2006، ص: 39

[47]. الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967،ص 189. 190.

[48]. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى, جوامع علم الموسيقى،تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية. القاهرة. 1956. ص 89.