جمالية التناسبات الصوتية

في التراث البلاغي

أ. مسعود بودوخة

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة سطيف

التّناسب بمفهومه العام هو من أهم المبادئ التي قامت عليها البلاغة العربية.

ومن المصطلحات البلاغيّة ذات الصّلة بالتّناسب، من حيث الدّلالة اللّغوية على الأقل: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتّشابه، والتعادل، والتنسيق، والتّوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التّناسب نفسه [1]، وهذه المصطلحات ذكرناها بالنظر إلى مفهومها اللغوي العام الذي يحمل معنى التّناسب أو يقرب منه، ولو أخذنا كلّ ما يمت إلى التّناسب بصلة، لشمل ذلك أكثر مصطلحات البلاغة وأنواع البديع خاصة؛ إذ إن المحسنات التي عالجها البلاغيّون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التّماثل أو التّخالف بين الوحدات، مما يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفنّي الجماليّ، بل إننا يمكن أن نزعم أن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجماليّ الخالص من قسيميه، لا سيما أن الجمال ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتّناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفنّي.

والبلاغيّون وإن لم يقفوا عند كلّ نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفنّي والتعليل الجماليّ، فإنهم انطلقوا من مبدإ أن هذه الأنواع البديعية إنّما يؤتى بها لتحقيق فنية النّص وجماله، فسمّوها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جماليّة تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التّناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: «وجه حسن جميع المحسنات اللّفظيّة هو وجه حسن الشّعر، وهو التّناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التّناسب من الاعتدال، والنّفس الكاملة مفطورة على محبتـــه» [2].

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التّناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسنَيْن المتماثلين

والمتشابهين أمكنُ من النّفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد»[3].

وينبغي أن نذكر هنا أن مبدأ التّناسب كان من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير ظاهرة الجمال والفن، حتى غدا مرادفا للجمال عبر العصور[4]، وغاية تسعى إلى تجسيدها جميع الفنون، وربما كان هذا الحضور البارز للتناسب في مختلف مراحل التفكير الجماليّ، هو بسبب ما يوفره من الإيقاع ، الذي هو أحد ركائز الفن.

والإيقاع، وإن لم يبرز مصطلحا متعارفا ومحدد المفهوم لدى البلاغيّين، فإن «مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، «ونظرة سريعة على مواقفهم من الظّواهر التي سموها محسنات بلاغيّة تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغيّ»[5]؛ فظواهر البديع تمثل في مجملها عناصر إيقاعية اهتم بها البلاغيّون، وحاولوا اكتشاف أنواعها وقوانينها، وعلى الرّغم من أن الإيقاع في الأصل يعود إلى التّناسب الزماني في فن الموسيقى بصفة خاصة، فإن النّقاد وسعوا مفهومه ليشمل فنونا أخرى كالرسم والنحت والفنون القولية؛ إذ إنّها تتوفر جميعا على تناسب ما بين وحدات العمل وعناصره.

ويبدو أن الوزن الشّعري كان أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لِمَا لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلّى في التّناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك «مثلت فكرة التّناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشّعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكّل منها الإيقاعان»[6]. على أن الوزن الشّعري ليس سوى أحد مظاهر الإيقاع التي حفلت بها مباحث البلاغة ومصطلحاتها، وهذه المظاهر لا تخص الشّعر دون النّثر، ولكنها يمكن أن توجد ـــ على تفاوت ـــ في جميع أنواع الفنّ القولي.

ويتضافر الوزن والقافية وأنواع البديع الأخرى لتكوين الجانب الموسيقي للنصوص، من خلال العلاقات المختلفة التي تنشأ بين وحدات النّص، من الناحية الصّوتية، أو التّركيبية،

أو الدَّلالية، فالخيط الذي ينتظم أغلب أنواع البديع هو التَّناسب بين «طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما»(7)

وهكذا تعتمد أنواع البديع ـــ في مجملها ـــ على وجود علاقة صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النّص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التّكرار، يقول محمد عبد المطلب: «مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التّكراري الذي يتجلّى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدّلالي»(8)

والحق أن ظواهر كالسَّجع، والجناس، والتّصريع، والترصيع، وغيرها، إنّما هي أشكال متعددة لظاهرة التّكرار، ولكن التّكرار مصطلح يوحي بالتراكمية، ولا يدل بالضَّرورة على الانتظام الذي يتحقّق به التّناسب بين الوحدات أوالعناصر المكررة؛ فالعلاقة بين الوحدات الصَّوتية والتّركيبية والدّلالية في مختلف أشكال البديع هي علاقة منتظمة على قدر كبير من الانسجام والاتساق.

على أن قسما كبيرا من الأصوات المتناسبة لا يرتبط بدلالات معينة ومحددة، ولكن هذه الأصوات ذات قيمة كبيرة في إحداث التّناسب الصَّوتي، من خلال التّكرار المتناسب، للصوامت والصَّوائت، بما ينجم عنه ظواهر عدة كالوزن والقافية والترصيع والسَّجع، ولذلك رأينا أن نركز الحديث عن هذه الأنواع التي يمكن أن نسميها التّناسبات الصَّوتية، في مقابل القسم الآخر الذي تندرج أنواعه ضمن التّناسبات الصَّوتية الدّلالي.

والتّناسبات الصَّوتية من أهم أنواع التّناسب في البلاغة العربية، وهي تعتمد على التّناسب الموقعي للأصوات العربية، حروفا وحركات، أما أبرز الأشكال الداخلة ضمنها، فهي: الوزن، والقافية، والموازنة، والسَّجع، والترصيع، وسنتناولها فيما يأتي.

1- الوزن

مع أن الوزن لا يذكر ضمن أنواع البديع، فإننا نرى أنّه أهم شكل للتناسب الصَّوتي

في البلاغة العربية، أنّه يمثل قمة هذا التّناسب، بما يحقّقه من انتظام مثالي للوحدات الصّوتية في البيت، والقصيدة، تبعا لذلك.

ولعلّه لأجل هذا كان للوزن حضوره المتميز في مفهوم الشّعر عند القدماء، بل هو عندهم «أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية»[9]، كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق.

ولاشك أن هذه القيمة التي كانت للوزن عند القدماء مردها إلى مقدار التّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات واطّراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحقّقه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشّعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن «التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب»[10] كما يقول القرطاجني.

أنّه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشّعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقّق من دونه، «فكأن معايير الجمال في الفنّ هي نفسها قوانين في عمق النّفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التّماثل بين المجالين»[11].

ومما يعزز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيّين للوزن إنّما كان على أساس جماليّ صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشّعر، فجعل أفضلها أكثرها توفرا على التّناسب بين أجزائها، وقد جاء بمصطلحات ثلاثة يمكن أن نعدها معايير لمدى تحقيق الوزن لخاصية التّناسب، هي تمام التّناسب، وتضاعف التّناسب، وتقابل والتّناسب، فـ «تمام التّناسب مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التّناسب هو كون ذلك في جزءين متنوعين كـ (فعولن مفاعيلن) في الطويل، وتقابل التّناسب، هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن ثالثا فثالث، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة، وكلّما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرُّتبة من مقاربة

الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[12].

إن نص حازم السَّابق هو تكييف مقبول للمبدإ الشهير الذي يعزو الجمال إلى الوحدة في التنوع، ومحاولة إسقاط لهذا المبدإ على الوزن الشّعري، إذ ينطلق صاحب المنهاج من مبدإ عام هو التّناسب، ولكنه لا يغفل الإشارة إلى ضرورة التنويع داخل هذا الإطار العام، وذلك عندما ذكر تضاعف التّناسب، الذي يعتمد على التنوع في التفعيلات، ويوضح القرطاجني هذا المفهوم في موضع آخر من كتابه عندما يجعل أنسب الأوزان وأكملها ما كان بين التّماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى؛ بأن يكون «متشافع أجزاء الشطر، من غير أن يكون متماثل جميعها»[13].

وهذا النّوع هو منزلة بين منزلتين، أولاهما: منزلة «ما لم يقع في شطره تشافع»[14]، فافتقد بذلك إلى الوحدة، وثانيتهما: منزلة الوزن الذي «وقع التشافع والتّماثل في جميعه»[15] فافتقد بذلك إلى التنوع.

وطبيعي أن يكون لدى النّقاد والبلاغيّين بعد ذلك مقياس جماليّ واضحة معالمه، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، ومن أشكال هذا الثراء ما سمّاه ابن الأثير التوشيح، وهو «أن يبني الشّاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف على البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر»... فمن ذلك قول بعضهم:

أَسْلِمْ وَدُمْتَ عَلَى الحَوَادِثِ مَارَسَا رُكْـنَا ثَبِيـرٍ أو هضَـابَ حِـرَاءِ

وَنَـالِ الـمُرَادَ مُمَكَّنًا مِنْـهُ عَلَى رَغْمِ النُّهُـورِ وَفُزْ بِطُـولِ بَقَاءِ[16]

ويلاحظ أن هذا النّوع حقق مبدأ الوحدة في التنوع من خلال خاصيتين اثنتين عندما تحقق فيه انسجام وتناسب تام بين بحرين أو وزنين شعريين مختلفين في عدد التفعيلات وتوزيعها على الشطرين، ولكنه في الوقت ذاته حقق التنوع حين لم يرد على وزن واحد.

وبالمقابل ينزل الشّعر عن درجة الحسن، كلّما بعد وزنه عن تحقيق مبدإ التّناسب، كما

لو «أفرط قائله في ترحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض، فيصح فيه، فإن ما جرى من الشّعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة»[17]، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التّناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات، بما يصعب معه تبين وزنه من قِبَل السامع، وذكر المرزباني (ت384) منه قول الشّاعر:

إنّـا ذَمَمْـنَا عَلَـى مَـا خَيَّلَتْ سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْـرا مِنْ تَمِيمِ
وَضَـبَّةَ الْمُشْـتَرِي الـسِّعَارَ بِنَا وَذَاكَ عَتَـمٌّ بِنَا غَـيْرُ رَحِـيمِ
لاَ يَنْتَهُونَ الدَّهْـرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ حَافَاتِ الأَدِيـمِ
وَنَـحْنُ قَـوْمٌ لَـنَا رِجَـالٌ وَثَرْوَةٌ مِنْ مَـوَالٍ وَصَـمِيمِ
لاَ نَشْتَكِي الوَحْمَ فِي الحَرْبِ وَلاَ نَئِنُّ مِنْهَا كَتَأْنَـانِ السَّلِيـمِ[18]

فهذه الأبيات أثقلت بالزحافات والعلل، حتى غدا من العسير تبيُّن وزنها.

إن قدماء النّقاد والبلاغيّين لم يجانبوا الصّواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشّعر والفيصل بينه وبين النّثر، فهذه الحقيقة، تكاد تكون من المسلمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن «تأكيد الدورة الصّوتية التي هي جوهر الشّعر»[19]، فهذه الدورة الصّوتية هي التي تجعل النّص الشّعري قابلا للتجزؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع، والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتي تكفي لأن توجد تقابلا أساسيا بين الشّعر والنّثر.

وعلى العموم فإن الوزن الشّعري مثّل عند القدماء الصّورة المثلى للتناسب الصّوتي في الشّعر، وقد أجمعوا على أثره الجماليّ الغامض، وردوه إلى التّناسب الذي يحقّقه، وهو وإن كان سمة خالصة للشعر، فإن النّثر قد يقبس منه، كما في الموازنة والسّجع والترصيع.

2- القافية:

القافية هي من أهم أشكال التّناسب الصّوتي بعد الوزن وقد عدها ابن رشيق «شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر»[20]، فالقافية مثلت عند القدماء ـــ إلى جانب الوزن ـــ أحد

ثوابت الشّعر ومقوماته إذ الكلام «لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[21].

وعلى الرّغم بعض اختلاف القدماء حول مفهوم القافية وحدودها فإنهم كانوا متفقين بشأنها على مبدأين على الأقل:

المبدأ الأول : أنّها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة سواء أضاقت فاقتصرت على آخر حرف في البيت، أم اتسعت فشملت البيت كله، كما نقل ابن رشيق عن بعضهم أنّه قال: «البيت كله هو القافية، لأنّك لا تبني بيتا على أنّه من الطويل، فتخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيره من الأوزان»[22]، ونلاحظ أن أصحاب هذا الرأي الذي نقله ابن رشيق اعتمدوا على مبدإ التّكرار في تحديدهم لمفهوم القافية، حتى طابقوا بينها وبين الوزن، ولكن المفهوم الأشهر للقافية هو أنّها «ما يلزم الشّاعر تكريره في كلّ بيت من الحروف والحركات»[23]

والمبدأ الثاني: هو الطّبيعة الجماليّة للقافية، كما للوزن، فحسن الشّعر يرجع إلى «إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع»[24]، فالتّناسب الذي يحقّقه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصّوامت والصّوائت أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات.

ويمكن أن يتحقّق التّناسب الصّوتي على المستوى الأفقي أيضا في ما عرف لدى البلاغيّين بالتّصريع، وقد ذكر ابن رشيق أن «المصرّع أدخل في الشّعر، وأقوى من غيره»[25]، وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت، بما يعني صورة أكمل للتناسب.

وقد شبه بعض القدماء القوافي تشبيها له مغزاه، عندما قالوا إنها "حوافر الشّعر"[26]، وهذا يحيل إلى آثار الحوافر على الأرض «فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين، وكذلك القوافي، فهي ترسم مجرى الأبيات، تتكرر في العروض والضرب، فتحدد شطرين متساويين،

ثم تتوالى فارضة أن تتساوى الأبيات التّالية في شطريها، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان، هما خط الصدر وخط العجز، فكأن الشّاعر يقفز من بيت إلى بيت، كما يقفز الفرس بين خطـــوة وخطـــوة»[27]، وكما يحدد الإيقاع وسرعة السير موقع الحوافر، تحدد القوافي إيقاع البيت ووزنه، والثّابت في كلّ ذلك هو التّكرار المنتظم للعناصر، والتّماثل بين الوحدات، وإن هذا التّماثل هو الذي يؤسس للقافية شرعية وجودها، ويمكنها من أداء ما يتوخّى منها من قيم فنية وآثار جماليّة، وعلى ذلك يكون حظها من الجمال بقدر ما يتحقّق من انسجام وتماثل بين مكوّناتها، من الصّوامت والصّوائت، يقول حازم القرطاجني: «والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الرّوي في كلّ قافية من الشّعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ... ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الرّوي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ... ومن ذلك أيضا وجوب التزام حروف العلّة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الرّوي وبين حرف الرّوي»[28].

إن هذه الضّوابط تبدو معايير جماليّة للقافية، وبناء عليها يكون كلّ إخلال بمبدإ من مبادئ تناسب القافية إخلالا بأحد هذه المعايير الجماليّة ، أو عيبا من عيوبها باصطلاح البلاغيّين، ومما ذكروه من ذلك، الإقواء والإكفاء والسناد[29].

فالإقواء: رفع بيت وجر آخر، كقول النّابغة:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْـــوَدُ

لاَ مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلاَ أَهْـــلاً بِـــهِ إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ[30]

والإكفاء: اختلاف حرف الرّوي، قال المرزباني أنشدني أبو عبيدة لجواس بن جرهم.

قُبِّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغْ كَأَنَّها كُشْيَةُ ضَبٍّ فِي صُقُعْ[31]

وأما إذا اختلفت الحركة التي قبل الرّوي، فهو السناد[32].

وفي كلّ عيب من هذه العيوب التي اصطلح عليها النّقاد والبلاغيّون، نجد ثمة إخلالا

بشرط من الشروط التي حددّها حازم القرطاجني لكمال القافية وحسنها، وخرقا لما سمّاه ثعلب (ت291) اتساق النّظم[33]، عندما ذكر عيوب القافية.

لكن ما سبق لا يعني أن القافية ذات معيار جماليّ وحيد هو الوحدة والتّماثل فحسب، إذ إن فيها مظهرا للاختلاف والتنوع، ذلك أن القافية جزء من كلمة ذات دلالة معينة، وهي وإن كانت لا تمثل إلا جزءا من هذه الكلمة، فإن هذه الكلمة المتضمنة للقافية «تتمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي، بفضل معناها وشكلها... وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصّوتية في القصيدة»[34]، وبذلك تحدث القافية نوعا من المفارقة بين الصّوت والدّلالة، عندما تحافظ على نسبة ثابتة من التّشابه الصّوتي، ولكنه تشابه لا يرافقه ترابط دلالي، مع أن التجربة أثبتت ميل كلّ مستعملي اللُّغة إلى الربط بين التّشابه الصّوتي والتقارب الدّلالي، فالتّشابه الصّوتي بين كلمتين يفترض دائما قرابة بين معنييهما[35] كما يقول "كوهن" .

وعلى الرّغم من أن القافية ذات طبيعة صوتية خالصة في الأساس فإن لها صلة بالمعنى، فبين «تشابه أو تطابق الصّوت، واختلاف أو تضاد المعنى يكمن البعد الجماليّ للقافية، كما ذهب إليه هوبكنز[36]، وهي بذلك نوع من الجناس بصفة عامّة، بل إنّها أصل له كما سيأتي، فالقافية ترتبط بالتّماثل على مستوى الأصوات، ولكنها ترتبط باختلاف الدّلالة وتنوعها بين الكلمات التي تتضمنها، وعلى ضوء هذا يمكن أن ندرك سبب أن جعل البلاغيّون من عيوب القافية الإيطاء، أو تكرير القافية بمعنى واحد[37]، لأنّ هذا التكرير المتماثل يلغي مبدأ التنوع، بل إن مجرد إعادة استعمال كلمة في القصيدة، وإن اختلف معناها، هو من إيطاء القافية، كما هو ظاهر من كلام المرزباني[38]، فلابد من توفر قدر من الاختلاف الصّوتي أيضا.

وفي المقابل لم يستحسن البلاغيّون الاكتفاء في تحقيق التّماثل الصّوتي، بما يمكن أن تحققه الضمائر ما دامت ليست من صميم الكلمة، بل اشترطوا في ما كان من كَافَات

الضمائر وتاءات التأنيث «أن يلتزم قبلها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها»(39) كما نص عليه صاحب المنهاج، فالصّورة المثلى للقافية عندهم فيما يبدو، هي أن تكون جزءا من أصل الكلمة، وأن يستعمل شكل هذه الكلمة مرّة لا غير، وفي هذا كله تحقيق لمبدإ الوحدة في التنوع.

وهكذا يمكن القول إن الوزن والقافية هما أهم مظاهر التّناسب الصّوتي، وإذا اعتمدنا التّقسيم اللساني الحديث للفونيمات إلى صوامت وصوائت، أمكننا القول بأن الوزن إنّما يقوم على تناسب توزيع الصّوائت بين شطري البيت، أو بين البيت والأبيات الأخرى في القصيدة، بينما تقوم القافية على تماثل الصّوامت أوالحروف، وهذا يجعل الوزن والقافية ــ فيما نرى ــ أصل جميع أشكال التّناسب الصّوتي الأخرى، فهذه التّناسبات الصّوتية تقوم على تناسب توزيع الحركات إلى السكنات؛ كما في الموازنة، أو على تشاكلّ الحروف؛ كما في السَّجع والتّصريع ولزوم ما لا يلزم، أو عليهما معا؛ كما في الترصيع.

3- الموازنــــة:

الموازنة كما عرفها ابن الأثير « أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا»(40)، فالموازنة شبيهة بالوزن الشّعري من هذه الناحية، حيث تعتمد على تناسب توزيع الحركات بالنسبة إلى السكنات، ولكنها تكون بين الكلمات لا الأبيات، وقد عد القزويني الموازنة أحد أنواع السَّجع، وسمَّاه سجع الموازنة، وعرفه بقوله: «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالى: ﭽ ﯖ ﯗ ﮪ ﮫ ﭼ[الغاشية: 15، 16]»(41).

ولكن القزويني جاء بمصطلح آخر هو المماثلة، وهي ــ كما يستنتج من تعريفه ــ أخص من الموازنة التي تتعلق بالكلمات الأواخر في التّركيب أو في الشطر الشّعري، في حين تتحقّق المماثلة إذا «كان في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن»(42).

وقد مثل القزويني لها بقوله تعالى: ﭽ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ﭼ [الصافات: 117،118]

وقول أبي تمام:

مَهَا الوَحْشِ إلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسُ قَنَا الخَطِّ إلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِلُ[43]

أما التّأثير الجماليّ للموازنة، فمرده ـــ كما ذكر ابن الأثير ـــ إلى ما تقوم عليه وتحققه في الكلام من تناسب واعتدال بين أجزائه، فـ «إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النّفس موقع الاستحسان»[44].

والموازنة كما يبدو من تحليلات البلاغيّين تتعلق بالوزن الصَّرفي للكلمات لا الوزن العروضي، وبرغم المناسبة بينهما فإن الوزن الصَّرفي أخص من الوزن العروضي؛ لأنَّ الحركات تتكافأ في ميزان الصَّرف، وعلى ذلك تكون الموازنة ـــ لا سيما في شكلها التام ـــ أمرا زائدا على تحقق الوزن الشّعري في البيت، فبيت أبي تمام السَّابق كان يمكن أن يرد الشطر الثاني فيه موزونا عروضيا وغير متشابه الألفاظ من حيث الوزن الصَّرفي مع الشطر الأول.

وكذلك في الشّعر، فإن الموازنة تتحقّق عن طريق تماثل كلمتين أو مجموعة من الكلمات، في البنية الصَّرفية دون الالتفات إلى جانب العروض.

وعلى العموم فإن الموازنة، إحدى ظواهر التّناسب الصَّوتي التي يمكن إلحاقها بالوزن العروضي، لما بينهما من صلة وتداخل، وهي لاشك، تؤدي ما يؤديه الوزن من إيقاع صوتي، ولكن الموازنة لا تقتصر على الشّعر، بل تمتد إلى النَّثر أيضا.

4- السَّجع:

يقوم السَّجع على تماثل الصَّوامت بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات، ومع أن بعض البلاغيّين جعلوا اتفاق الوزن من مقوماته، فإننا نفضل استعمال مصطلح السَّجع، من غير هذا الشرط؛ لأنَّ الأصل فيه أن يكون في النَّثر لا في الشّعر، والدَّليل على ذلك تعريفهم له بأنّه: «تواطؤ الفاصلتين من النَّثر على حرف واحـــد»[45] وجعلهم «الأسجاع من النَّثر كالقوافي في الشّعر»[46].

ومعلوم أن القافية تقوم على تماثل الحروف الصَّوامت بالأصل، وهناك من وسع مفهوم السَّجع كالقزويني والعلوي، اللَّذين جعلاه يشمل تناسب الأوزان (السَّجع المتوازن)، وتناسب الأوزان والفواصل(السَّجع المتوازي أو الترصيع)، وتناسب الفواصل (السَّجع المطرف)[47].

وهذا النَّوع الأخير (السَّجع المطرف) مثاله قوله تعالى: ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ [نوح: 13 ، 14].

غير أن السَّجع لم يقتصر على النَّثر بل امتد إلى الشّعر أيضا، قال أبو هلال العسكري: «وقد أعجب العربَ السَّجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع»[48]، وفي هذه الحالة يتضافر السَّجع والقافية لتحقيق نسبة أكبر من التَّناسب، من خلال الأحرف المتماثلة أفقيا بالنسبة إلى السَّجع، وعموديا بالنسبة إلى القافية، وعليه يمكن أن نلحق بالسَّجع في هذه الحالة كلا من التَّصريع ولزوم ما لا يلزم، بوصفهما تعزيزا للتناسب، بزيادة عدد الوحدات المتماثلة في الشّعر خاصة، لذلك جعل القزويني التَّصريع ولزوم ما لا يلزم نوعين من السَّجع[49].

وقد اشتهر تصريع مطالع القصائد حتى ليكاد يكون ظاهرة عامَّة عند الشّعراء نظرا إلى أهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي من خلال البيت الأول في القصيدة، يقول حازم القرطاجني: «إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[50]، أما إذا كان التَّصريع في وسط القصيدة فإنه «يعلن عن تغيّر الغرض ... [و] يعلم بالانتقال إلى ضرب مختلف»[51]، إنه نوع من التأكيد على النغم المصاحب للقصيدة، إيذانا ببداية قطعة جديدة ذات مضمون ربما كان مختلفا.

غير أن القيمة الفنّية للتصريع لا يمكن اختصارها في الإعلام بالقافية قبل كمال البيت[52]، أو الإيذان بتغيّر موضوع الأبيات، بل ينبغي أن ينظر إلى التَّصريع في إطار

التّناسب الصّوتي الذي تقوم عليه لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصة، وما يحرص عليه الشّاعر من توفير النغم الموسيقي، جذبا للأسماع واستمالة للنفوس وتشويقا إلى متابعته والمتعة بشعره.

ولئن كان التّصريع تكثيفا للتناسب والتّماثل على المستوى الأفقي في البيت الواحد، فإن النّوع الثاني أو لزوم ما لا يلزم هو تكثيف للتماثل على المستوى العمودي إلى جانب القافية؛ بـــأن «يلتزم [الشّاعر] حرفا مخصوصا قبل حرف الرّوي من المنظوم أو حركة مخصوصة»(53)، وهو نوع من تمديد القافية أو توسيعها بما يجعل وقعها أقوى، مثلما تقوى النبرة الدورية للإيقاع في الموسيقى إذا زيد في قوتها.

ولا يقتصر لزوم ما لا يلزم على الشّعر، بل يمكن أن يوجد في غيره، وقد مثل القزويني له بقوله تعالى: ﭽ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ﭼ [الأعراف: 201، 202] ، وهذا يؤكد أن لزوم ما لا يلزم والتّصريع والسّجع والقافية كلها تنوعات لظاهرة عامّة واحدة هي التّماثل بين أحرف أواخر الكلمات في النّثر أو الشّعر، ولكن القافية تتميز بأنّها تختص بالشّعر، بينما نجد الأنواع الأخرى في الشّعر والنّثر جميعا.

القافية تعتمد على اطّراد التّماثل العمودي للأحرف، أما السّجع والتّصريع، فالتّماثل فيهما يكون أفقيا، سواء أكان ذلك في النّثر أم في الشّعر، ولذلك فهما لا يتصفان بالاستمرار والاطّراد الذي تكون عليه القافية، لاسيما في الشّعر القديم، وينفرد لزوم ما لا يلزم باعتماده على التناظر الأفقي إذا ورد في الشّعر؛ لأنّه يتبع القافية عادة؛ ولكنه في النّثر يلحق بالسّجع والتّصريع في قيامه على التناظر الأفقي.

5- الترصيـــع:

الترصيع هو أكثر الأنواع الصّوتية تحقيقا للتناسب، لأنّه يعتمد على اتفاق الأوزان والقوافي معا، وقد عرّفه ابن الأثير بقوله: «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»(54)، ومثّل له بقوله تعالى:

چ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ چ [الغاشية: 13، 14]، وهو بهذا المفهوم ينطبق على ما سمّاه العلوي السَّجع المتوازي[55].

والطَّبيعة الجماليّة للتّرصيع تتجلّى من دلالة المصطلح ذاته، فـ «هو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر»[56]

وقد قسم العلوي الترصيع إلى نوعين: ترصيع كامل وترصيع ناقص؛ فالكامل «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة ولا نقصان»[57]، أما التّرصيع الناقص فهو«أن يختلف الوزن وتستوي الأعجاز»[58]

ويبدو أن العلوي أخذ الوزن بمعناه الصَّرفي لا العروضي حيث رفض أن يكون قوله تعالى: چ ڑ ڑ ڑ ک ک ک گ چ [الانفطار: 13،14] من الترصيع التام، لعدم التّماثل في الوزن بين كلمتي ﴿ ڑ﴾ و﴿ک﴾، وهذا صحيح من الناحية الصَّرفية؛ فوزن كلمة ﴿ ڑ﴾ هو الأفعال، ووزن ﴿ ک﴾ الفُعَّال، ولكننا إذا أخذنا الوزن بمعناه العروضي، فإن وزن الكلمتين في هذه الحالة واحد وهو (| O | O | O |).

والحق أن البلاغيّين لم يفصّلوا القول في الذي يعنون بالوزن، عندما عرفوا الترصيع والموازنة وغيرهما من أنواع التّناسبات الصَّوتية، ولكننا نرجح أن يكون الوزن عندهم بمفهومه العروضي، لأنّ هذا يسمح بتوسيع مجال التّناسبات لتشمل كلّ جزأين اتفقا في ترتيب الحركات والسكنات دون النّظر إلى نوع الحركة، فكلمات مثل (أقام، يقوم، أقيم) ذات وزن عروضي واحد، رغم اختلاف أوزانها الصَّرفية.

وقد كان هذا منهج بعض العلماء في تناول الترصيع، فالباقلاني مثلا جعل من الترصيع قول ابن المعتز:

أَلَمْ تَجْزَعْ عَلَى الرَّبْعِ المَحِيلِ وَأَطْـــلاَلِ وَآثَــارٍ مَحُـــول[59]

كما جعل منه قوله تعالى: چ گ گ گ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ چ

[الأعراف: 101، 202] (60)

وظاهر أن الكلمتين (محيل) و(محول) متفقتان في الوزن العروضي دون الصَّرفي، وكذلك الكلمتان ﴿كَ﴾ و﴿گ﴾.

غير أن الترصيع لا ينبغي أن يكون في جميع النّص أو في أكثره، بل يكون على قلة حتى يتحقّق أثره الجماليّ، قال العسكري بعد أن عرّف الترصيع وجاء بأمثلة عنه: «ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا... فإذا كثر وتوالى دل على التكلف» (61)، وإلى هذا ذهب ابن الأثير حين رأى أن «هذه الأصناف من التّصريع والترصيع والتجنيس وغيرها إنّما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية» (62).

والتوجيه الجماليّ لهذا الحكم هو أن هذه الأنواع كلها مبنية على التّماثل، فإذا كثرت افتقد العمل إلى مبدإ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللّذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

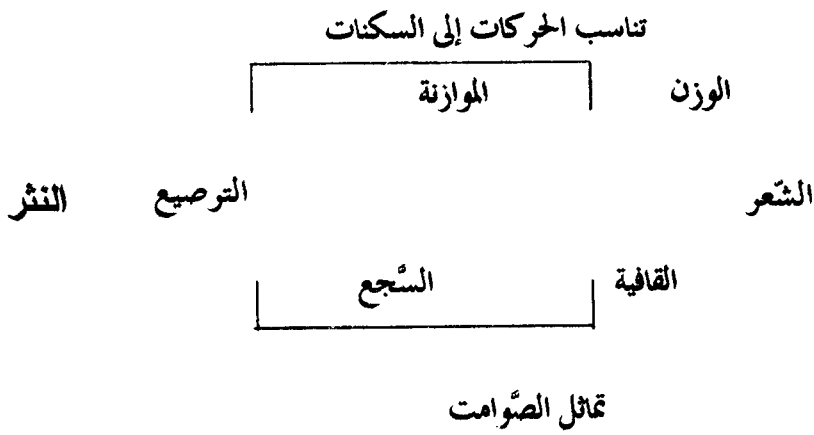
وذكر ابن الأثير من ضوابط السَّجع «أن تكون كلّ واحدة من السَّجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها» (63)، وهذا المقياس قريب مما اشترطوه للقافية بأن لا تتكرر بمعنى واحد (64)، والداعي إلى هذا في الحالتين هو مطلب التنوع واجتناب التّكرار المتماثل للوحدات، فإذا حدث تكرار الوحدة الصَّوتية، فلابد من أن تكون بمعنى جديد، غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، وإذا كان تكرار الوحدات لفظا ومعنى مقبولا في بعض السّياقات، فإنه في مواضع كهذه يبدو إجراء غير محبّب، ويتجلّى هذا أكثر في الجناس الذي تتضح فيه معالم البعد الدّلالي، وتبرز جنبا إلى جنب مع المظهر الصَّوتي.

لقد تناولنا أبرز المفاهيم التي عبرت عن الظّواهر العامَّة في التّناسب الصَّوتي، ولو تتبعنا المصطلحات البلاغيّة لوجدناها كثيرة جدا، وبقدر كثرتها، كان التداخل بينها والاختلاف بين البلاغيّين في ضبط حدودها، ولكن هذه المصطلحات ـــ مهما بلغت كثرة واختلفت

معانيها بين البلاغيّين ـــ ترجع إلى أصل عام هو التّناسب الصّوتي بمظاهره وعلاقاته المختلفة (تساو، أو تماثل، أو تناظر، أو تكافؤ...).

وعلى العموم فإن ظواهر التّناسب الصّوتي تنبني كلها على المبدأين اللّذين يقوم عليهما الوزن والقافية، أي تناسب الحركات إلى السكنات في الوزن، وتماثل الصّوامت في القافية، فمن النّوع الأول: الوزن والموازنة، ومن النّوع الثاني: السّجع، والتّصريع، ولزوم ما لا يلزم، أما الترصيع فهو يقوم على اجتماع نوعي التّناسب (تناسب الحركات، وتماثل الصّوامت).

ويمكن تمثيل ظواهر التّناسب الصّوتي بالشكل الآتي:



فإذا كان الشّعر يقوم على خاصيتي الوزن والقافية وهما نوعان من التّناسب الصّوتي، فإن الترصيع ينتج عن تحقق الموازنة والسّجع، وهذا يعني أن الترصيع هو نوع من الاختزال لبنية الشّعر، وأن بنية الشّعر هي المثل المحتذى في لغة النّثر الأدبيّ، من خلال كثير من الظّواهر المتصلة بالوزن والقافية، وهما أصلاَ التّناسبات الصّوتية.

الهوامش

(1) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص686 وما بعدها.

(2) الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات، ص305.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص45.

(4) ينظر: محسن محمدعطية، غاية الفن، ص10.

(5) ابتسام أحمد حمدان حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي، ص29.

(6) الأخضر جمعي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات.

(7) محمّد العمري، الموازنات الصوتية، ص21.

(8) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص352.

(9) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص141.

(10) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص267.

(11) الأخضر جمعي، نظرية الشّعر، ص177.

(12) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص259.

(13) المرجع السابق، ص267.

(14) المرجع نفسه، ص267.

(15) المرجع نفسه، ص267.

(16) ابن الأثير، المثل السائر،ج2، ص300، والبيتان لم أقف على قائلهما.

(17) المرزباني، الموشح ، ص103.

(18) المرجع نفسه، ص103، والأبيات للأسود بن يعفر، وقد ورد أولها في لسان العرب، مادة (ذيل)، ج17، ص1530.

(19) جو كوهن، النّظرية الشّعرية، ص244.

(20) إبن رشيق، العمدة، ج1، ص159.

(21) المرجع نفسه، ج1، ص159.

(22) المرجع نفسه، ج1، ص159.

(23) التنوخي القاضي أبو يعلى،كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي،

ط2، القاهرة، 1978م، ص66.

(24) الرماني، النكت، ص98، 99.

ابن رشيق، العمدة، ج1، ص159.(25)

(26) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة،ط1، بيروت، 1402هـ/1981م

(27) المرجع نفسه، ص38.

(28) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص272.

(29) المرزباني، الموشح، ص19.

(30) المرجع نفسه، ص25، والبيت في ديوان النابغة الذبياني، ص143.

الموشح، ص27، و البيت في خزانة الأدب،ج11، ص325.(31)

(32) الموشح، ص20.

(33) ثعلب أبو العباس ، قواعد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م، ص40.

(34) ابن الشيخ جمال الدين، الشّعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م، ص219.

(35) جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ص103.

(36) المرجع نفسه، ص361.

(37) ثعلب، قواعد الشّعر، ص43.

(38)المرزباني، الموشح،ص20.

(39)القرطاجني، منهاج البلغاء، ص274.

(40) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.

(41) القزويني، الإيضاح، ص328.

المرجع نفسه، ص328.(42)

(43) المرجع السابق، ص328، والبيت في ديوان أبي تمام، دار صعب، بيروت، (د. ت)، ص226.

(44) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.

(45) القزويني، الإيضاح، ص325.

(46)المرجع نفسه، ص325.

(47) العلوي، الطراز، ج3، ص12.

(48) العسكري، الصناعتين، ص289.

(49) ينظر: القزويني، الإيضاح، ص326 ــ 329.

(50) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص283.

(51) جمال الدين بن الشيخ، الشّعرية العربية، ص221.

(52) ابن الاثير،المثل السائر، ج1، ص235.

(53) العلوي، الطراز، ج2، ص209.

(54) ابن الاثير، ج1، ص255.

(55) العلوي،الطراز، ج3، ص12.

(56) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص255.

(57) العلوي، الطراز، ج2، ص194.

(58) المرجع نفسه، ج2، ص195.

(59) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص84، و لم أقف على البيت في ديوان ابن المعتز.

(60) المرجع نفسه، ص85.

(61) العسكري، الصناعتين، ص419.

(62) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص235.

(63) المرجع نفسه، ج1، ص195.

(64) ثعلب، قواعد الشّعر، ص43.

قائمة المراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، ط1، حلب، 1418هـ/1997م.

2. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م.

3. أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت (د ت).

4. الأخضر جمعي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

5. الباقلاّني أبو بكر، إعجاز القرآن، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط 1، 1993م.

6. التوخي القاضي أبو يعلى، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1978م.

7. ثعلب أبو العباس ، قواعد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م.

8. الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م.

9. جمال الدين ابن الشيخ ، الشّعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م.

10. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.

11. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق:عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.

12. الرماني علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة،(د ت).

13. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م.

14. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دارالكتب الشرقية، تونس، 1966م.

15. القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت،

2000م.

16. محسن محمد عطية ، غاية الفن، دار المعارف، مصر، 1991م.

17. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت (د ت).

18. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

19. المرزباني محمد بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1425م /1995م.

20. مصطفى الجوزو ، نظريات الشّعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1402هـ/ 1981م.