الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم

The aesthetic trend in ancient Arabic criticism

د. جابي حياة Dr. DJABIHAYET.

جامعة محمد لمين دباغين سطيف2,

DIABIHAYET@GMAIL.COM

تاريخ الاستلام: 2018/02/23 تاريخ القبول: 2018/11/15

الملخص:

يروم هذه المقال الوقوف على أهم الأسس الجمالية التي ارتكز عليها نقدنا العربي القديم في تقويم الظاهرة الفنية، سواء أكان ذلك على مستوى الذات الفاعلة المتأثرة، أو على مستوى الموضوع الجمالي للوقوف على خصائصه الفنية التي تشكل بناءه الاستطيقي الذي يخلق تميزه وتفرده، لأن غالبية نقادنا آمنوا جميعا بأن الأدب صناعة فنية، تتمثل قيمته، في بنائه اللغوي وشكله الفني الذي يبدعه الفنان، لا في الفكرة المجردة.

الكلمات المفتاحية: الفن، الجمالية، الخلق الفني، الذوق الفني، التأثير الفني

Abstract:

This study attempts to examine the different ideas expounded by the ancient Arab critic and especially the aesthetic foundations considered as important bases on which this discourse was established. Because the majority of our critics have given importance to the image and the form of the poetry which was an artistic production whose value rested on the linguistic form and on the artistic work, created by the artist, and not around an abstract thought.

Key words: aesthetics; artistic creation; aesthetic foundations; artistic influence

مقدمة

مظاهر الجمال في حياتنا كثيرة ومتنوعة، تحيطنا من كل جانب، فهي موجودة في تلك الرؤى الطبيعية كما هي موجودة في عالم الفكر وعالم الأدب، في تلك القوافي المبدعة والقصص المثيرة التي تفيض حركة وحياة، وفي تناسق الأجزاء وتناغم الخطوط والألوان، وغيرها من المظاهر التي تطرب لها النفس وتسكن لها الأرواح.

وبذلك تظهر لنا أهمية القيم الجمالية في حياتنا، فبدون الإحساس بالجمال تصبح الحياة لا طعم لها. فكما أن الإنسان في حاجة إلى إشباع حاجاته الضرورية المادية، فإنه كذلك في مسيس الحاجة إلى وجدان قادر على استلهام الجمال وتأمله والبحث عنه، ليكمل الجانب النفسي منه فيلين وجدانه، وتنمو مشاعره، ويثرى خياله، وتتقوى لديه ملكة الحس الجمالي، وهكذا يتحول الجمال إلى قيمة روحية كبيرة في حياتنا، تقضي على تلك الرتابة والآلية وعلى تلك النظرة النفعية البغيضة. ولعل أكثر الظواهر ارتباطا بالجمال هي الظاهرة الإبداعية "بسبب ما فيها من ابتكار ينم عن أصالة، وأصالة تنم عن عبقرية، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته.(حجازي، و أنور، 2000، ص21)

أولا: في معنى الجمالية:

عندما تستعمل الجمالية أو "الفن من أجل الفن" لا تشير إلى الجميل فحسب، ولا إلى محض الدراسة الفلسفية لما هو جميل، وإنما هي رؤية خاصة للحياة والفن، تشير في الأعم الأغلب إلى "اتجاه في الحياة الأدبية والفنية، يكشف عن اهتمام كثير من الناس في القرن التاسع عشر وبصورة جدية بقيمة الفن وطبيعته، وبعلاقة الفن بالحياة " . (جونسون،1983،ص296)

ظهرت الجمالية أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر، مشيرة إلى شيء جديد، يمثل أفكارا اتخذت بعد ذلك نمطا مميزا، وقدمت تحديا جديدا أو جديا بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليدا. إنها ظاهرة أوروبية وأمريكية غربية، رادها مجموعة من المفكرين

والأدباء من أمثال: "تيوفيل غوتييه" و"بودلير في فرنسا"، و"أوسكار وايلد" في انجلترا، و"إدجار ألان بو" في أمريكا. كانت صيحة معركة مفيدة للفنانين والنقاد الداعين إلى حرية التعبير الفني، وتقدير الجمال بشكل حساس لم يسبق له مثيل، في وجه معارضة كبيرة، تؤكد إلى حاجة الفرد إلى إنجاز شخصي، إلى شيء يعطي حياته معنى، فكان الفن لأجل الفن هو السبيل الوحيد لتحقيق ذلك. فمنذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي أول الستينات ينادي "سوينبرن" بمبدأ "الفن من أجل الفن" كما ينادي "وولتر بيتر" بفكرة معالجة الحياة بروحية الفن.

وقد انبثق هذا المذهب عن المبادئ الكانطية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث عاد المثقفون المهاجرون إلى باريس، وحيث بدأت حقبة من علم الجمال الكانطي الجديد والغامض، أشاعتها مدام "دي ستال" في كتابها عن الجمالية عن ألمانيا، و"فكتور كوزان" ومحاضرته بالسربون (1816-1818) ثم طبعت عام 1936 بعنوان محاضرات في الفلسفة وفيها يقول: "إن الفن للفن ولا يمكن أن يكون طريقا للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلاّ إلى ذات نفسه". (عزام، 1999،ص 16) وكان "تيوفيل غوتييه" (1811-1872) قد أعلن في مقدمة ديوانه "قصائد أولى" 1823 عدم خدمة الأدب لأي غرض سوى الجمال، كما شبه الشاعر بالمثال الذي يهتم اهتماما شديدا بالشكل، فينحت شعره، كما ينحت المثال تمثاله، وهو يعتقد باستقلال الفن عن كل غاية نفعية حيث يقول: "وكل فنان يهدف إلى غير الجمال ليس بفنان" ثم يصرح في مقالة في الصحيفة التي عنوانها: الفنان l'artiste بقوله: "نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا، ليس وسيلة، ولكنه الغاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع – قط - فهم التفرقة بين الفكر والشكل ... فكل شكل جميل هو فكرة جميلة، إذ ما قيمة شكل لا يدل على شيء" (غنيمي،1982،ص305)

كما يُعدّ "لو كونت دو ليل"، من أبرز رواد هذه المدرسة، فقد ثار على العاطفة الذاتية وأبى أن يعرض قلبه على الدهماء، كما أبى أن يسف الشعر إلى حد الوسيلة التي تستخدم لغرض ما، وذلك ليرد الشعر إلى طبيعته كفن جميل هدفه الصور والأخيلة الجميلة في ذاتها، ويقول "لوكونت دوليل" مدافعا عن أهداف هذه المدرسة ومبادئها: "عالم الجمال وهو مجال الفن الوحيد، غاية في ذاته، لا نهائي ولا يمكن أن يكون لديه صلة بأي إدراك آخر دونه مهما يكن، وليس الجمال خادما للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، فهو القيمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر وما عداها يدور في دوامة من المظاهر. والشاعر الذي يحقق الأفكار، أي الأشكال المرئية وغير المرئية في صورة حية مدركة، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيح له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنية الصنع، تنم عن عمق خبرة، محكمة النسج، منوعة الألوان موسيقية الأصوات، تمتاح من موارد شتى، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة، إذ أن كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملا فنيا". (غنيمي،د.ت،ص387)

فالتجربة الجمالية عند كونت دو ليل تجربة جديرة بأن تدرس بذاتها ولذاتها، بعيدة عن كل التأثيرات الخارجية عنها، لأن الجمال عنده أسمى من أن يكون تابعا لغيره، لأنه يحمل في ذاته بذور الخير والحق وكل القيم الإنسانية، كما يحرص من جهة أخرى على استكمال النواحي الفنية للعمل الشعري، وذلك بالاهتمام بالجانب الشكلي للنص، من تراكيب جيدة الصنع، وألفاظ عذبة الموسيقي، والتي تكشف كلها عن عمق تجربة الشاعر وأصالته. أما برادلي في مقال له بعنوان الشعر للشعر يقول: "ما الذي تقوله لنا نظرية الشعر لأجل الشعر" عن التجربة الشعرية ؟ إنها على حد فهمي لها - تقول هذه الأشياء:

أولا: إن هذه التجربة غاية في ذاتها وإنها جديرة بالعيش لذاتها وأن قيمتها ذاتية صرفة .

ثانيا: إن قيمتها الشعرية ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها، قد يكون للشعر قيمة بعيدة باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لأنه قد يعلمنا شيئا أو يرقق من عواطفنا أو قد يدعو إلى قضية خيرة، أو لأنه يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير وليس هذا مما يسيء للشعر في شيء، وإنما هو العكس، فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الأسباب أيضا، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها أن تحدد القيمة الشعرية، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها إلاّ من داخلها ... بل إن اعتبار الغايات البعيدة سواء كان ذلك عند الشاعر أثناء عملية الإبداع أو عند القارئ أثناء مروره بالتجربة إنما هو ينزع إلى التقليل من القيمة الشعرية، وذلك لأن مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق إخراجه من ميدانه الخاص به، فليست طبيعته في كونه جزءا أو صورة من العالم الحقيقي (بالمدلول الشائع لهذه العبارة) بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا مستقلا". (رتشاردز،1963،ص126)

تتضمن هذه النظرة أهم المبادئ التي يرتكز عليها هذا الاتجاه الجمالي في تقويم التجربة الشعرية.

أولا: إن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وإنها تستأهل الحصول عليها لذاتها وأن قيمتها متركزة فيها.

ثانيا :إن قيمتها الشعرية تتركز فيها وحدها، باعتبارها تجربة جمالية كاملة وفريدة، يمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب والقيم، فإذا تحققت للتجربة الجمالية هذه الغاية فلا ضير بعد ذلك، إذا حققت قيما ثانوية أو ما أسماها برادلي بالقيم البعيدة، كأن يكون - أي الشعر- أداة للثقافة والدين، أو يقدم المعرفة ويرقق المشاعر،

أو يعمق من دافع الخير، أو يجلب الشهرة والمال .... ومع ذلك فإن هذه القيم تبقى بعيدة عن كونها تقويما للتجربة الشعرية.

ثالثا: إن الاهتمام بالغايات البعيدة سواء بالنسبة للشاعر أثناء عملية الإبداع أو بالنسبة للقارئ أثناء مروره بالتجربة، يقلل من القيمة الشعرية، لأنه ينقل التجربة لجو ليس بجوها، فطبيعته (أي الشعر) ليست جزءًا ولا نسخة من الحياة الواقعية ولكنها على حد تعبير برادلي: "عالم بذاته، مستقل كامل حي كي تتملكه يجب أن تدخله، وتذعن لقوانينه، وتتناسى في هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التي تهمك في عالم الحقيقة الآخر".(اسماعيل،2000،ص328)

وبناء عليه، نجد أن مذهب "الفن للفن" وهو المذهب الجمالي الخالص الذي يؤكد على أن الفن متميز وفريد، وهو أقدر الأشياء على تبرير وجوده الخاص، دون أن يسعى إلى تبرير مستمد من مجال آخر، لذلك نبذت الجمالية أو مذهب "الفن للفن" مبدأ التعليم والفائدة .

فالجمالي لا يستهدف من عمله الفني أن يكون ذا غاية نفعية كأن يستخدم للتعليم أو الوعظ الديني أو ليحقق ثروة أو مجدا أو شهرة، وإنما يستهدف الكشف عن الحقيقة الجمالية في الصور الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على قيمة فنية خالصة، وهو ما تؤكده روز غريب بقولها:" النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الاستطيقا أو علم الجمال يعني بدرس العمل الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بصاحبه، وهو يفترض للجمال أصولا أو قواعد تجمعت عبر العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها من خلال الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع ثم استعمالها مقياسا للجمال في الأثر الفني الذي نريد نقده" .(غريب،1993،ص5)

ثالثا: الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم

ان المتأمل في خطابنا النقدي القديم يلحظ ذلك الولع الشديد بالنزعة الجمالية، سواء على مستوى الذات، أو على مستوى الموضوع، باعتبار أن أهم مسألة أثيرت في النقد الجمالي هي أن الحكم الجمالي يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرها وعواطفها في عملية تامة تسبغ ذاتيتها على الأثر الجميل، فتتفاعل معه وتتأثر به، كما ينصب الحكم على الموضوع الجمالي للوقوف على خصائصه الفنية وقيمه الجمالية التي تتدخل في صميم البناء الاستطيقي فتصنع بذلك تميزه وتفرده.

فأما على مستوى الذات فقد ركز نقادنا القدامى على ركيزتين أساسيتين وهما: التأثير الفني، ومبدأ خفاء العلة في الوقوف على جماليات النص الأدبي.

1. التأثير الفني:

كانت للاستجابة الفنية والإقبال على العمل الأدبي حضورهما المكثف في خطابنا النقدي القديم، فالتأثير الفني سمة جوهرية يتمايز بها المعنى الشعري، وذلك بالتركيز على مدى ما يتركه هذا الشعر عن طريق صياغته الفنية من أثر لدى المتلقي، فكان معيار جودته عند النقاد هو لطف مدخله إلى النفس وحسن وقعه في القلب، ومن دونهما يفقد النص حضوره مهما تهيأ له من براعة الوصف والتمكن في القول، إدراكا منه أن المتلقي ينفعل للكلمة الحلوة والعبارة الموقعة والنظم المنسجم الذي ينحرف بدلالة اللفظ فيجعل له سلطانا من الإيهام يعصف بشعور المتلقي ويهز وجدانه، فيكون طربه هذا ترجمة عملية لموقفه من النص وحكما له بالشاعرية والجمالية. ويدرك النقاد حقيقة ذلك فيروا أن المعاني المباشرة لا تثير المتلقي، لذلك كان التصرف في المعنى المبتذل والتحويل في دلالته هو الذي يخلق هذا المعنى ويكسبه قيمة تخرجه من دائرة الإتباع إلى دائرة الإبتداع، ومن رتابة المعاد المملول إلى جدة المستظرف المستغرب، وهذا ما يؤكده قول القاضي الجرجاني:" وقد يتنازع منازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من

العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع". (الجرجاني،1992،ص154) كما أكد نقادنا أيضا على ضرورة الإحساس بماء الطبع يجري في النص لأنه كلما كان الأديب أكثر مجاراة لطبعه غرست في النص مؤثرات جمالية تؤهله لإثارة طرب المتلقي وأنسه، لأن النفس عادة تأنس بالكلام السمح المنقاد الذي يقال عفو الخاطر، وتنفر من العصي المستكره لتكلفه وتصنعه، و هذا ما يؤكده معظم النقاد " ومع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام فإنه حاول من بين المحدثين الإقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ وتبجح في غير موضع من شعره" (الجرجاني،1992،ص30) وتأكيد نقادنا على هذا الأساس يدل دلالة قاطعة على إيمانهم بفعالية اللغة الشعرية وتمايزها عن غيرها من وسائل الخطاب الأخرى ففصلوا بين الأدب والعلم والحكمة، وأدركوا بالبديهة أن الشعر لم يوجد للوعظ والإرشاد بصورة مباشرة، وإنما هو عمل الإلهام والأحاسيس، وفي هذا الصدد يقول الآمدي:" فقد كان التجويد في الشعر ليس علته العلم ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم، فقد سقط فضل أبي تمام من هذا الوجه على البحتري وصار هذا أفضل وأولى بالسبق إذ كان معلوما شائعا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء" (الآمدي،2006،ص11) ،وهذا ما يؤكده رواد الجمالية الغربية عندما يذهبون إلى أن الفن الذي يعجز عن التأثير فهو فن رديء، يقول ستولنيتز:" ونحن عادة نمتدح عملا فنيا بقولنا إنه مؤثر أو معبر ومن جهة أخرى نرفض عملا آخر بالقول إنه عمل بلا إحساس أو أنه يتركنا دون أن ننفعل" (ستولنيتز،1981،ص223) ،وهكذا يجمع

النقاد على أن الأدب الرفيع هو الذي يثير فينا بفضل خصائص صياغته، انفعالات عاطفيه وأحاسيس جمالية.

2. ترسيخ مبدأ خفاء العلة في الوقوف على جماليات النص:

أدرك النقاد القدامى أن الذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد منه، لذلك سعوا إلى ترسيخ مبدأ خفاء العلة في الوقوف على جماليات النص الأدبي لأنها مزايا خفية لا يقف عليها إلا أصحاب الأذواق الصافية التي صقلتها الدربة وطول الممارسة، مؤكدين أن الصنعة الشعرية ذات خصائص فنية لا يحسن تذوقها أو الحكم عليها إلا الناقد المتخصص الذي هو أعرف بأسرارها وأقدر على تمييز الجيد من الرديء. لذلك كان الناقد عندهم هو ما جمع إلى جانب الطبع والموهبة، الدربة والثقافة إذ بهما يستطيع الفصل في العيب الخفي أو الجمال الخفي، خاصة إذا عرفنا أنه كثير ما تتشابه الأمور على السطح، ويختلط الجيد والرديء في الشعر فيتشابهان في نظر غير الناقد العاجز على النفاذ إلى أعماق التجربة الشعرية للكشف عن تفردها، يقول الآمدي:" ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة. وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال، المتقاربتان في الوصف، السليمتان من كل عيب: قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق حتى يجعل بينهما في الثمن فضلا كبيرا، فإذا قيل له وللنخاس من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها ؟ ومن أين أنت فضلت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه، وكثرة دربته وطول ممارسته وكذلك الشعر: قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفا...حكى إسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم، و بينها لي: فقلت: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا

تؤديها الصفة" (الآمدي،2006 ص ص413،414)، ففي هذا النص إشارات نقدية رائعة من الآمدي حيث يوقفنا عند التمييز بين جميلين أين يبدو الأمر شخصيا بحتا، إذ ليس هناك قاعدة تفرق بين جميل وجميل، وإنما يعتمد هذا التفريق على الطبع والفطنة والدربة، كما هو الشأن في سائر الصناعات، لا يمهر فيها ويكون خبيرا بأمورها إلا من لابسها وطالت فيها تجربته، وتربى عليها إحساسه. وليس هذا ببعيد عما قاله القاضي الجرجاني عندما يبرز دور الذوق في الإحساس بالجمال فيقول:" وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في النفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم إن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت، لهذه المزية سببا....ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة والترتيب والصيغة...أحلى وأرشق، وأحضى وأوقع، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف....ولكن أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق...كذلك الكلام منثوره ومنظومه...تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوي، المصنوع المحكك، والمنمق الموشح، قد هذب كل تهذيب، وثقف غاية تثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته من المعايب...تم تجد لفؤادك عنه نبوة وترى بينه وين ضميرك فجوة " (الجرجاني،1992،ص315)، فالحكم الجمالي في هذه الحالة حكم ذوقي، أساسه النفس البشرية وما ينتابها من رضا وقبول أو إدبار ونفور، وكأن الجميل عنده كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطح، لأنه قد يكون الكلام محكما مستوفيا لكل مقومات التعبير سالما من العيوب الظاهرة، ومع ذلك لا يجد طريقا يعبره إلى قلب القارئ، لذلك قيل :" إن الصحة النحوية لا تكفي لتحقيق البلاغة، كما أن الأفكار قد تكون صحيحة في ذاتها، وهي أبعد ما تكون عن البلاغة وحسن البيان، لأنها لا

ترضي الذوق، ولم يتحقق فيها الإقناع الروحي والنفسي" (الشايب،1966،ص ص26، 27) وهذا ما تؤكده الجمالية الغربية على لسان إدموند بيرك حيث يقول: " إن اللذة الناشئة عن تذوق الأشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه الفكر، كذلك التأثر بالأهواء تأثر فطري، أما حيث تتعقد الأشياء، حيث يجب تقدير الأعمال الفنية ومسائل التنسيق والتناسب، ونحو ذلك، هناك لا بد من عمل الفهم ولا بد من صقل الذوق بالدرس والممارسة وإطالة النظر". (غريب،1993،ص70)

أما على مستوى الموضوع حيث يتجه الاهتمام إلى العمل الفني مباشرة، وقوفا على جمالياته واستنطاقا لخصائصه، تلك الخصائص المجردة التي تصنع تميزه وتفرده، خاصة أن المضمون عند غالبية نقادنا مهما كانت أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة في ذاته، بل تظل هذه المضامين موضوعات خارجة حتى تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعا، لذلك ألحوا على جودة الأداء لتقديم المحتوى تقديما جماليا مؤثرا مهما كانت طبيعة هذا المحتوى، ومن العبارات المحملة باليقين الجمالي والتي كانت بعيدة الأثر في تفكيرنا النقدي الجمالي ما قاله الجاحظ " والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير". (الجاحظ،1984،ص131)،وما دامت الإجادة الفنية في الشعر هي الغاية القصوى، فإن خوض المبدع في معان فاحشة متعارضة مع أخلاقيات المجتمع ومعتقداته لا ينقص من قيمة العمل الأدبي، وهكذا تصبح " المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في كل

معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المرجوة " (قدامة، 1938،ص19)، وعلى هذا الأساس فمن عاب بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا ما بكى خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

لما فيهما من فحش في المعنى، إنما يصدر حكما غير نقدي لا علاقة له بتمييز جيد الشعر من رديئه " فليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته" (قدامة، 1938، ص20)، كما كان القاضي الجرجاني أشد مؤازره لهذا الاتجاه، حيث يرى أن الحكم الديني على الشعر شيء والحكم الجمالي شيء آخر، لأنه في رأيه قد يخالف الشاعر مبادئ الدين، بل وقد يكون كافرا وتظل لشعره رغم ذلك قيمة، ودليله على ذلك شعر الجاهليين الذين تشهد عليهم الأمة بالكفر يقول:" فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد عليهم الأمة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله"صلى الله عليه وسلم" وعاب أصحابه بكما خرصا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان والين بمعزل عن الشعر". (الجرجاني،1992، ص66) و في ظل رواج هذه النزعة الجمالية للأدب يرى قدامة أن الشاعر لا يحاسب على معتقده، وإنما يحاسب على الصورة التي أخرج فيها هذا المعتقد وبالكيفية التي عبر بها عنه، فيقول:" ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالإعتقاد." (قدامة،1938،ص128).

كما كان لدعوة هؤلاء بحرية العمل الفني أي عزل الدين والأخلاق عن الشعر وعدم اتخاذهما أساسا يرفعون بهما شاعرا أو يخفضون بهما آخر، واستبعادهم الخيرية من ميدان الحكم النقدي، وربما رأوا أن منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر، أو على الأقل مما يحسن به فن الشعر، كل ذلك أدى إلى رواج شعر المجون والاحتفاء به كشعر أبي نواس وغيره ممن تناولوا المواضيع المخلة بأخلاقيات المجتمع والمفسدة للنفوس وهذا ما يؤكده أدونيس عندما يقول: " ففي النص النواسي لهب يلتهم كل عائق، سواء كان دينيا أو اجتماعيا وفي هذا ما يفسر كونه لا ينقل الفرح بممارسة الحرام المحرم، فهو يرى أن خرق المحرم يولد فوضى الغبطة، التي هي نوع من هدم النظام الثقافي الأخلاقي القائم ونوع من الوعد الواثق بمجيء ثقافة لا قمع فيها ولا قيد، ثقافة تخرج على قيم الأمر والنهي، وتتيح الحياة بشكل يتم فيه التآلف بين إيقاع الجسد وإيقاع الواقع في موسيقى الحرية" (أدونيس،1989،ص62)، وهكذا نلاحظ كيف مال نقادنا في غالبيتهم إلى إعفاء الأدب من الالتزامات الخلقية والدينية وكان تشديدهم منصبا على الناحية الشكلية، فكانت هذه نواة مماثلة تماما لما نادت الجمالية الغربية وفي هذا يقول بندته كروتشيه: " إن تقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الأخلاق أو عدمها، واللوحة الفنية التي تجذب القارئ ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية، أو دينية، أو متزمتة، أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالفعل الفني هو الخلق الخاص بذاته الذي لا ينقص من قدره أو يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات، والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحيانا ما ترمي غلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن أو هابطة في الموضوع أو الأسلوب" (كروتشيه،1947،ص30).

وما دام المضمون في غالبية خطابنا النقدي القديم لم يعد أساسا للتمييز بين المبدعين وإنما الشأن في تلك الصيغ الفنية التي يبدعها الشاعر، فكانت أولى العنا صر

الإبداعية التي توقف عندها النقاد القدامى هي لغة النص الشعري باعتبارها خلقا فنيا خاصا، وابتكارا متفردا للجمال، فحرصوا على تحقيق الجمال **في الكلمة المفردة** على أساس أنها اللبنة الأساسية في بناء النص العام، فرأوا بضرورة تميزها بالعذوبة والسهولة، كما استنكروا أن تكون غريبة وحشية ينفر منها السمع ويستثقلها اللسان ويأباها الذوق السليم، وهذا ما يؤكده القاضي الجرجاني إذ يقول:" فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلوب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها " الجرجاني،1992،ص ص30،29)

ولأجل ذلك نجد استنكارا شاملا لطريقة أبي تمام الذي رام الإغراب فجاء بالمحال، وبالتالي صدم السمع وأذى الذوق العربي، مقابل استحسانهم لطريقة البحتري لتجنبه التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام،يقول الآمدي:" ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ وجودة الرصف وحسن الديباجة وكثرة الماء وأنه أقرب مأخذا وأسلم طريقا من أبي تمام" (الآمدي،ج1، 2006، ص 423).

كما اهتم نقادنا أيضا بحسن **السبك وجودة الرصف وجمال الديباجة**، فالتأليف بين العناصر المشكلة للعمل الأدبي يجب أن يكون تأليفا جماليا مؤثرا، لأن الجميل يتركز في علاقة الأجزاء ببعضها البعض وعلاقة كل جزء بالكل، وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري قائلا:" فإن اللفظة إذا لم تقع موقعها ولم تصل إلى مركزها ولم تتصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تغصبها اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها" (العسكري، 1989، ص ص152، 153).

فأساس كل جميل هو ذلك التناسب والتلاؤم الذي يحدث بين العناصر المشكلة له "لأن العناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها" (ستولنيتز، 1981، ص 339).

. يقول الآمدي:" وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وديباجة لم تعهد.....وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه" (الآمدي، ج1، 2006، ص 425) ولم يكن هذا مبدأ الآمدي وحده، بل شاركه في ذلك جمع كبير من النقاد* الذين ألحوا على ضرورة إحكام نسيج العمل الفني تنظيرا وتطبيقا، لذلك حرسوا على ضرورة تجنب سوء الرصف ورداءة التأليف لما لها من انعكاسات سلبية في عملية التلقي لذلك استنكروا ما يعيق تناسق الكلام كاستنكارهم للمعاظلة وما ينتج عنها من تداخل الكلام وتشبثه ببعضه البعض كقول أبي تمام:

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا عنه فلم يتخون جسمه الكمد

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت...ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وهي قوله "خان" و"يتخون" وقوله "أخ" و"أخا"، فإذا تأملت المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة" (الآمدي، ج1، 2006، ص 294).

فالاستنكار هنا راجع إلى إصرار الشاعر على تكرار فعل واحد بصيغة زمنية مع تغير الإسناد فقط، مما أدى إلى اهتزاز الصياغة اللغوية وانحلال العلاقات التي تربط بين الأشكال الذهنية للألفاظ وهذا ما يؤكده أبو كريشة قائلا:" وهذا التصادم المعنوي يحسه القارئ حين يفقد الاستراحة الذهنية بين معنى وآخر، وهي شيء مطلوب في فهم

الكلام ليحس أنه يفهم ما يسمع، فإذا توالت الكلمات دون هذا الفاصل الرقيق الذي لا يكاد يحس، أحس الذهن بإجهاد فكري يفقده القدرة على الفهم ويجبره على التوقف، ليعيد الكلام مرات ومرات ويقلبه ظهرا لبطن، ويقدم فيه ويؤخر حتى يعثر على هذه الفواصل الرقيقة التي تعطي المعاني على دفعات، يقبلها الذهن، ويستريح إليها الفكر" (أبو كريشة،1996، ص300).

كما حرص نقادنا القدامى على إخراج البناء الشعري وهو مكسو بكثير من أسرار الجمال التي تشيع في النص قدرا كبيرا من الأنس والإطراب، فرأوا بضرورة **اتصال أجزاء القصيدة** وألا ينفصل جزء منها عن جزء، فيجيد الشاعر تجاور مواضيعها في جو من التآلف النفسي حتى تخرج وقد أحكم نسجها وتلاحمت أجزاؤها فتلف القصيدة بجمال سحري يأخذ بلب القارئ، لأن تفكك الأجزاء تنفر منه النفس وتستوحشه، وقد برع ابن طباطبا في تفصيل ذلك قائلا: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه: فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو وليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجر بينها بين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل منهما في موضع الآخر فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه" (ابن طباطبا، د.ت، ص165). وهكذا نلاحظ كيف حرص ابن طباطبا على إحكام نسيج القصيدة والتوفيق بين معانيها وألفاظها وقوافيها، حتى تخرج القصيدة كالكلمة الواحدة، وهذا ما يؤكده عبد القادر هني إذ يرى أن وقوف الشاعر على "طبيعة العلاقات بين الوحدات الدالة في العمل الأدبي هي التي تجعل من النص نصا أدبيا أو تقف به عند حدود الكلام العادي، فكلما كان المبدع أعمق نظرا في إدراك العلاقات... كان نصه أكثر أدبية من سواه" (هني، 1999، ص208)، وهذا

ما يذهب إليه رائد النقد الجمالي جيروم ستولنيتز عندما يؤكد على أن قيمة العمل الفني وجماله لن تكون إلا بالوقوف على طبيعة العلاقات القائمة بين عناصره المشكلة له فيقول: " فلن تكون مناقشا لأي عنصر من عناصر الفن مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الدوام طريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى. بل إن المناقشة ذاتها ستذكرنا على الدوام بهذه العلاقات المتبادلة في مواضع متعددة إذ نجد أننا لا نستطيع حتى أن نتكلم في أي عنصر واحد كلاما ذا معنى إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل" (ستولنيتز،1981، ص324).ومعنى ذلك أن لا قبح في الفن إلا لنقص وحدته وانفصال أجزائه بعضها عن بعض، بحيث لا تجري الحياة في أجزاء العمل الفني، وبذلك يكون التناسب أساس كل فن رفيع لما يولده في النفس من خفة وإيناس وبهجة، والجمال مرهون بمدى إدراكنا لهذا التناسب.

وبنفس الولع والاهتمام وقف نقادنا القدامى طويلا **عند الموسيقى وعناصر الإيقاع** لما لهما من أهمية في خلق أدبية النص سواء بالنسبة للنثر أو للشعر، غير أنها في الشعر كانت أكثر كثافة، فالموسيقى بالنسبة للشعر كما يقول محمد مندور:" من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بد هو الآخر أن تكون له موسيقاه وأن يكون له إيقاعه النفسي، لكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكثر اختلافا عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد" (مندور، د.ت، ص40). وبما أن الموسيقى هي جوهر الشعر، وأقوى عناصر الإيقاع فيه، فقد ركز نقادنا على الانتظام الإيقاعي لعناصره اللغوية فهو" كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد عن الذوق، ونظمه معلوم محدود" (ابن طباطبا، د.ت، ص41).

ومعنى ذلك أن الشعر يتميز عن النثر-غالبا- بالوزن والقافية بحسبهما عنصرين يضفيان على المنظوم سمات إيقاعية غير متوفرة في الكلام المنثور وهذا ما يؤكده ابن سنان حيث يقول:" فالذي يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون للكلام المنثور." (الخفاجي، 1982، ص287)، فهذا الاهتمام بالموسيقى في العمل الأدبي ليس من باب الترف والتسلية بقدر ما هي وسيلة لكسب مودة المتلقي، وقد كان ابن طباطبا واعيا لهذه الحقيقة، حيث ارتبط نجاح الشعر عنده في أداء وظيفته بالامتزاج الروحي الذي يحصل بينه وبين متلقيه، وتلعب العناصر الإيقاعية في القصيدة دورا كبيرا في تحقيق هذا الامتزاج يقول:" فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم وحلل العقد وسخى الشحيح وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإيثاره" (ابن طباطبا، د.ت، ص16).

وبنفس الولع والاهتمام كانت القافية الركن الثاني والأصيل في بناء موسيقى الشعر العربي، ايمانا منهم بأنها الحد الفاصل بين الكلام الموزون الذي لا قوافي فيه، وبين الكلام الموزون المقفى على حد تعبير قدامة بن جعفر" وقولنا مقفى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع" (قدامة،1978،ص17)، فهي إذا تشترك مع الوزن في اختصاصها بالشعر وبدونها يفقد أهم عناصره الجوهرية ومكوناته الأساسية وهذا ما أكده حازم القرطاجني عندما أشار إلى تميز الشعر العربي عن غيره من أشعار الأمم الأخرى بالقافية فيعرف الشعر قائلا: "إنه كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية" (القرطاجني،1966، ص89). ولما كانت القافية بهذه المنزلة لما لها من دور جمالي كبير كدور السجع في النثر "وإن كانت القافية غير مستغنى عنها، والسجع مستغنى عنه" (ابن وهب، د.ت، ص165) فقد لقيت من اهتمام النقاد

والشعراء اهتماما متزايدا، فكانت آية جمالها أن تحتل مكانها اللائق بها ، فلا تفرض على البيت الشعري ولا تكون نابية عنه، ويعمق أبو هلال العسكري هذه الفكرة مؤكدا أن أحسن القوافي وأجودها ما كانت " مستقرة في قرارها ومتمكنة في موضعها...حتى لا يسد مسدها غيره" (العسكري،1989،ص508)، لذلك استجادوا الإيغال والتوشيح، وبالمقابل استقبحوا كل ما يخل بهذا الانسجام الإيقاعي والتماثل الصوتي كالإقواء والسناد، واعتبروا أن التصريع في أوائل القصائد صفة الفحول من الشعراء. وبهذا يتبين لنا كيف كانت الأذواق النقدية العربية تستسيغ هذا النغم المتوازي في نظام القصيدة وتطرب له.

ولم تقف عناية نقادنا بالموسيقى عند حدود الوزن والقافية، بل اهتموا أيضا بالبنية الإيقاعية الممتدة عبر نسيج النص، وذلك من خلال البنى الموسيقية المتصلة **بالإيقاع اللفظي** كالتصريع، الموازنة، الجناس والسجع، أو الإيقاع المعنوي كالتقسيم، الطباق، المقابلة والالتفات وغيرها من عناصر تحسين الإيقاع، مما يؤكد حرص هؤلاء النقاد على توفير العنصر الإيقاعي الجمالي في النص النثري حتى بلغت أحيانا درجة تقربه من المنظوم، إدراكا منهم للوظيفة الجمالية التي تقوم بها المحسنات البديعية، فهي تكمل جمال الصورة في القصيدة الشعرية أو النص النثري لما لها من تأثير ، على أن تكون سهلة متيسرة بلا كلفة أو مشقة، وأن توضع في الموضع الذي يليق بها وتحسن فيه، لأنها ليست في كل موضع تحسن ولا في كل موضع تليق، وإنما هي جماليات تستدعى عن طريق تشوف المعنى لها، فهي إذن عنصر مكمل للعملية الفنية، "وليست وسيلة تأنق وزينة زائدة يمكن الاستغناء عنها" (رحماني،1987، ص 178). ومن هذه المحسنات التي ولعوا على تحقيقها في النص الأدبي شعرا كان أم نثرا الازدواج أو الموازنة وذلك لما يضفيه من نغم موسيقي عذب تطرب له الأذن، ويقع في النفس موضع الاستحسان، والذي لا يأتيه من تساوي الفواصل في أحرف خواتمها، وإنما يأتيه من تساوي ألفاظها في وزنها فيكسبه هذا الاعتدال الحاصل بين ألفاظ الفواصل طلاوة ورونقا، فهذا أبو هلال العسكري يعده

عنصرا إيقاعيا ملازما للنثر ويرى في خلوه منه فقدانا لخاصية مهمة من خصائص الكلام الجميل، يقول:" لا يحسن منثور الكلام ولا يعلو حتى يكون مزدوجا ولا نكاد نجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق وقد كثر فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عما تزاوج في الفواصل منه كوله تعالى: فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب" (العسكري، 1989، ص285)، كما كشف ابن الأثير عن وظيفتها الجمالية فيقول:" وهي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونق سببه الاعتدال لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان" (ابن الأثير،1959،ص ص 377، 378). ومكمن هذا الاستحسان عند هؤلاء النقاد راجع إلى تلك الرنة الصوتية الواقعة في الكلمات حين توازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ الذي يقابله كما يلحظ في الآية السابقة "فانصب" توازنت مع "فارغب" مما أدى إلى هذا التعادل والاتزان الذي أكسب الكلام رونقا وجمالا. وهكذا يصبح الجمال الأدبي عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها والوقوف عليها وهذا ما يقربهم من النقاد الجماليين الغربيين الذين يعزون علة الجمال إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء وهذا ما يؤكده راي "Rey" أحد رواد النقد الجمالي فيقول: "إن الصورة وحدها تكسب العمل جمالا، والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذي يوحي بها، ولا بالموضوع الذي تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها وانسجام إيقاعها وبقوة التعبير وغناه" (إسماعيل، 2000، ص327).

خاتمة

وبناء على ما تقدم، نستطيع أن نؤكد بأن نقدنا العربي القديم قد انبنى في جملته على أسس جمالية خالصة، وهي الأسس التي تهتم بالصورة والشكل، ويحاول الوقوف على المقومات الفنية التي تخلق أدبية النص، ومن ثم آمن بأن الشعر صناعة فنية

تتمثل قيمتها في الشكل اللغوي الذي يبدعه الشاعر، لا في الفكرة المجردة، فكم من أفكار سامية لا قيمة لها ما لم تعرض في شكل فني جميل، مع تركيزهم القوي على الذوق الفني الرفيع الذي يتحسس الجمال ويستكشف بواطنه وخفاياه .وبذلك كان نقدنا نقدا جماليا في مجمله، وكان نقادنا نقادا جماليين بالمعنى الصحيح.

قائمة المصادرو المراجع

3. رتشاردز، إ.أ ،2005، مبادئ النقد الأدبي. ترجمة أحمد مصطفى بدوي، ط5. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة

4. ابن الأثير، ضياء الدين، 1959، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر

5. الخفاجي، ابن سنان، 1982، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية

6. ابن طباطبا، محمدبن أحمد، د.ت، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط3، الإسكندرية، منشأة المعارف

7. ابن وهب، إسحاق، د.ت، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، مطبعة الشباب

8. العسكري، أبو هلال، 1989، الصناعتين، تحقيق مفيد قمحة، ط3، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية

9. الشايب، أحمد، 1966، الأسلوب، ط6، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية

10.رحماني، أحمد، 1987، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر

11.أدونيس، على أحمد سعيد، 1989، الشعرية العربية، ط2، بيروت، دار الآداب

12.الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، 2006، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط5، القاهرة، دار المعارف

13... - القرطاجني، حازم، 1966، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دار الكتب الشرقية

14.الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، 1984، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، طبعة الحلبي

15.الجرجاني، القاضي، 1992، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر

16.كروتشيه، بندته، 1947، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي

17.ستولنيتز، جيروم، 2007، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

18.جونسون، ر.ف ، 1983، الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

19.غريب، روز، 1993، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، دار الفكر العربي

20.أبو كريشة، طه مصطفى طه ، 1996، أصول النقد الأدبي، ط1، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان

21.هني، عبد القادر، 1999، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية

22.اسماعيل، عز الدين، 2000، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي

23.علي، عبد المعطي محمد، وأنور، فائزة، 2002، فلسفة الجمال والفن، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية

24.- قدامة، بن جعفر، 1978، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع

25.محمد، عزام، 1999، المنهج الموضوعي، دمشق، اتحاد كتاب العرب

26.محمد، غنيمي هلال، 1982، النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، دار العودة

27.محمد، غنيمي هلال، د.ت، الأدب المقارن، ط5، بيروت، دار الثقافة

28.محمد، مندور، د.ت، النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، مكتبة نهضة مصر