تلقي النص الشعري القديم من الحسيّ إلى الذهنيّ

د. عباس أمير/ العراق

لعلنا لا نبتعد عن الحقيقة كثيرا حينما نقول إن الفعل التذوقي لدى الأمم من حيث هو ممارسة إدراكية، فعل متماثل، وإن كان ثمّة اختلاف فهو اختلاف الكيفية وطبيعة الأداة وموجهات المدرك، التي تمنح النص ومتلقيه خصوصيتهما الأدائية .

ومن هنا ننظر إلى ذلك الاستقرار المتواتر في المظاهر النصية لانعكاس حسيّة التذوق وحركيته في النصّ مقارنة بانعكاسات ذهنية التذوق، إذ، في الوقت الذي يظل فيه الإدراك الحسي للنص مستقرا نسبياً، فإن الإدراك الذهني متغير أبداً.

ثمة من حيث فاعلية المتلقي في توجيه الممارسة الشعرية، مرحلتان تنازعتا النصّ الشعري عبر العصور الأوائل التي عاشتها الشعوب باختلاف هوياتها، وهما وإن اتفقتا كلتاهما في الغاية التي ينتهي إليها المُنتَج الفنيّ، أي غاية التأثير، إلا أنهما تفترقان في الكيفية التي يتم بوساطتها ذلك التأثير، ومن ثمّ في الشروط التي يضعها المتلقي ويستجيب لها المنتج بغية تحقيق التأثير الأنجع، ومن ثمّ الأوفر على القيم الجمالية والفنيّة. والمرحلتان هما:

1-مرحلة سحرية، كان فيها المنتَج، لم يرتفع بعد إلى مستواه الجمالي من حيث الوعي بمقومات الجمال، وذلك، حينما لم يكن للمتلقي من شروط يشترطها للفن، سوى توجيه الجماعة، أي إن مهمته، مهمة سحرية، غايتها ؛ " تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها"[1] ولقد حاول الإنسان في خلالها، إخضاع القوى التي تمدده إلى سلطته بوساطة التعاويذ والرقي والصلوات، وفيها اختلط السحر بالشعائر الدينية، لتوفر تلك الشعائر حين ممارستها على جوهر السحر، وهو

التأثير[2]. ولذا فمن الممكن تسمية الشعر في هذه المرحلة بالشعر الشعائري، لكونه،" مُوَجَّهاً إلى الجماعة بأسرها"[3].

2-مرحلة ما بعد السحرية، وهي المرحلة التي تنبثق من صلب المرحلة الأولى، محافظة على المهمة التوجيهية للأولى تلك المهمة، التي على الفن تحقيقها، ولكن بزيادة عليها ,مفادها مطالبة نتيجة تجاوز الوعي شعائريته إلى بدايات النضج الجمالي، مهمة أخرى، يطالب المتلقي الفن التميّز الجمالي أو (الاستاطيقي) دونما تجاوز لعنايته بالشعائرية التي ساعدته على تحقيق مهمته السحرية [4] .

أما غاية النص الشعري التي هي؛ التأثير، سواء كان هذا النص نتاج المرحلة الأولى أم المرحلة الثانية، فكانت مشروطة بالإيمان بالشاعر، بوصفه ؛ عارفاً أو عالماً، يتلقى علمه من ذات قادرة ليس لفعل ما بشري ردُّ أمرها، وهذا ما يجسّده الساحر أو الكاهن من جهة، والشاعر من جهة ثانية. ومن هنا، فإن الشاعر الذي يتلقى دون أن يعلل أو يسبب، هو ذاته المتلقي الذي يتلقى دونما أن يعلل أو يسبب، فإن صار إلى التعليل، فلأنه بدأ يتقصى القيم الجمالية، وإن كان ذلك التقصي تقصيا حسيا ابتداء، فلأن الشاعر والمتلقي لم يكونا معنيين بالتعليل العقلي بل هما معنيان بتعليل بعض من كيفية الإبانة الفنية — أو مدى إخلاص الفنان لما قررته الطبيعة سلفا، وهو إذ يتأثر بما حوله، يسير في ثلاث مراحل أساسية؛ مرحلة التلقي من الخارج — الإلهام — ثمّ مرحلة إعادة خلق المؤثرات وتوليد أو إقامة علاقات جديدة بينها، وأخيراً، مرحلة الإبانة الفنية، حيث تعتمد الإبانة على مقدرة الفنان الخاصة في الأداء[5]. وإذا كان ما سبق، هو حال الشاعر فهو بالضرورة حال المتلقي,فالشاعر والمتلقي شريكان في التلقي، أحدهما من قوةٍ ما غيبيّة، والثاني من قوة بشرية، وهكذا تشكل قدر غير يسير من حسية التذوق، وبالتالي حسية الحكم الذوقي، دونما استهانة بتلك الحسية التي من فعلها الإيجابي الملموس؛ نصوصها التي بين أيدينا .

إن نظر القدماء إلى ما يمنحه النص من معرفة بوصفه المعيار الرئيس لتقويم النصّ، يعني الاهتمام بالمبدع والنصّ، انسجاماً مع ما يمنحه النص للجماعة، أو ما يرسخه فيها من قيم، دونما استغراق في تلك النتائج حدّ أن يفقد الشاعر حقه في الكيفية التي يراها مناسبة للإبانة الفنية، بل بموافقتها أولاً ومن ثمّ إعادة خلقها في النصّ وفي الخارج. ولقد كان الخارج متجاوزاً موافقة الفنان، إلى إعادة بنائه، لأن الفنان هو المتلقي الأول للمعرفة، ثم تجاوز الخارج، إعادة بناء الفنان إلى بناء دلالة (النص) قاصداً استجابة المتلقي التي تتجاوز الملامسة الحسية، إلى الإدراك الذهني. ولقد راعى الشاعر ذلك، فحقق للمتلقي رضاه,حساً وعقلاً، معتمداً في ذلك على أدواته هو وليس على أدوات من الإجحاف مطالبتنا له بامتلاكها، وبالتالي فطبعي أن تكون خصائصه المميزة، والنتائج التي يترتب عليها، متأثرة بذلك العصر .

صار واضحاً، ما أدى إليه الاعتقاد بسحرية الفن، وأن الفنان ملهم، من حسية في التلقي، تلك الحسية التي لم ترتفع على هذا المستوى من مستويات التلقي إلا حينما صار الشاعر مطالبا بتحقيق قدر من المعرفة العملية لدى متلقيه، أي معرفة السيطرة على الواقع . وكما هو الحال مع الشاعر,كان المتلقي، يعتمد على ما وضعه عصره بين يديه من أدوات يسعى بوساطتها إلى الإفادة الواسعة من تلك المعرفة الممتعة التي يستظهرها الشاعر، من عالم مازالت حركية أشيائه تتحدى محاولات تثبيته.

لقد حاول الشاعر بوصفه؛ فرداً في مجتمع، السيطرة على الطبيعة بوساطة الشعر، أي بوساطة الأداة السحرية، وحاول سواه من أبناء المجتمع ذلك، ولكن بوساطة العمل، ومن هنا كانت القصيدة قيمة اجتماعية، وكان العرب "لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج"[6] . وذلك، لما للشعر من قوة سحرية، أقدر في السيطرة على الطبيعة من الفعل الاجتماعي المتمثل بالعمل، ثم لكونه أنفذ، سواء في وجدان من ينتمي إليهم الشاعر، أم غيرهم. ولما كنا نؤمن؛ أن

القصيدة، شكل أرقى من أشكال اللغة، يصير واضحاً؛ أن الأداة الأولى للسيطرة على الطبيعة هي اللغة؛ الحلم – العمل بوصفها طاقة سحرية تأثيرية، مع كونها ذات قيمة اجتماعية، أما أن تكون سحرية، فيعني أنها ليست بديلاً للشيء، أو رمزاً له بل هي الشيء ذاته، فهي" لا ترمز إليه وإنما تحتوي أهم خصائصه، فهي صوته وإيقاعه وحجمه ولونه وهي أيضاً جماع حركته النفسية"[7] ، وهذا يعني أن ثمة صفة وجدانية في المفردة، أو خيالية، أما أن تكون المفردة اجتماعية، فهذا يعني؛ أن تستجيب للغاية التي تتمثل شعريا بالسيطرة على الطبيعة من خلال القضاء على فوضويتها، وارتباكها، وليس توسيع مساحتها الفوضوية.

فكيف استطاع الفنان أن يوفق بين تينك الحقيقتين في آن معاً، استجابة لفعل المتلقي في النص؟

إن التوجه بالشعر القديم إلى أذن المتلقي ابتداء، يعني الاحتكام إلى حاسة السمع في بيان قيم الألفاظ و إطلاق نعوتها تبعاً للأثر الذي تتركه في نفس السامع [8]، وأيضا، تبعا لحاجة المتلقي إلى ذاكرة يحيل إليها ما يسمعه بغية الاحتكام إليها في التعرف على شعريته، ومن ثم تلمس قيمته الفنية من خلال اقترابه أو ابتعاده عن المخزون الذهني، وفضلاً عن ذلك إن المتلقي في لجوئه ذاك، حريص كما الشاعر، على تحقيق التواصل الشعري، اعتمادا على ما يجمع طرفي عملية التوصيل ؛ المُرسِل والمُستقبِل، من لغة أو سنن أدبية ,أو مواضعات اجتماعية أو دينية ...الخ، أي اعتماداً على ما للنص من مرجعية تشكل حضوره الآني في ذهن المتلقي . وقد كانت تلك المرجعية ذات بعد غيبي ينتهي بالشعر إلى الشياطين، وبتأثير الكلمة إلى السحر. أما كيف مورس ذلك الاعتقاد ما قبل القصيدة، أو مزامناً لها، فذاك ما تدل عليه أولية الفن و منحدراته الآيلة إلى الممارسات الدينية في المعابد وبيوت الآلهة، أو تلك الرامية إلى إرضاء الطبيعة، أو معايشها [9] . ولقد كان المتلقي يستحضر تلك المرجعية في ذهنه حينما يستمع إلى القصيدة ملقاة على سمعه، وهو إذ يستجيب للنص، فإنه

يستجيب له انسجاماً مع التزام النص بما أتفق على قيمته الإخبارية الدينية أو الاجتماعية أولاً ,ثم انسجاماً مع مواءمته ضرورات الإيصال السمعي، التي التزم بها الكهان والسحرة من قبل، طمعاً بالتأثير النفسي والعاطفي في المتلقي، اعتمادا على بنية النص الفنية ثانياً .

وإذا، ثمة انعكاسات مختلفة للموقف الاتصالي، طبعت النص الشعري بسماتها، وكان للمتلقي ومراعاته أو مراعاة ذوقه من قبل الشاعر، شأن كبير في ترسيخها، يزامن ذلك؛ استجابة الشاعر لمقتضياتها وحتميّة الأخذ بها في خلال سياق الاتصال السمعي ذاك..

واعتماداً على ما سبق، فأن تكونَ الكلمة مسموعة، وليس مقروءة، يعني أنها تتوفر على كثير مما يَسمُها بالعاطفية,"ذلك لأن الكلمة المنطوقة عاطفية أكثر من الكلمة المكتوبة " [10] ,و عاطفيتها هذه كانت أحد الأسباب التي أدت بالشعر إلى أن يكون غنائياً,أي عاطفياً في نشأته الأولى، وبالنتيجة فإنها أسهمت إسهاماً كبيراً في تشكيل بنية النصّ الشعري القديم.

يتضح مما سبق، أن التلقي السمعي، قد منح النص من صفات القبول ما هو أصلاً خاص بصاحب النص ومتعلق به، بناء على قدرته على الإيصال، سواء ؛ اللفظي منه أم الإشاري — الإشارات والإيماءات — من حيث أن اللغة بوصفها وسيلة للإيصال، ليس ما يُقصد به ؛ الألفاظ فقط .

ولقد كان الشاعر، حريصاً على تسويغ قبوله، ليس فقط بالتزام النصّ خصائصه التكوينية، بوصفه لغة، بل بالتزام ما، بما يمنحه من مبررات القبول، مالا يتوفر عليه، لو كان مجرداً من صلته الحميمة بصاحبه لحظة لقائه بالمتلقي، إذ يتجاوز التلقي وقتذاك، النص إلى الطريقة التي يُلقى بها، او إلى الحامل الصوتي الذي ينتهي بالنصّ بوصفه بنية صوتية أولاً، ومضمونية ثانياً، إلى أذن المتلقي، أي أن قبول النصّ أو عدمه، يحدده مزيج من النص، وحامله ؛ أي الصوت الذي يسمعه .

وحتى يتحقق لنا المزيد من الإحاطة بحيثية تعامل المتلقي مع النص، يصير لزاما علينا الإحاطة أولا بهويته، تلك الهوية التي ستوضح بعضاً غير يسير من علِّية انقياده لهذه القيمة أو سواها، وعلى ما يأتي :

1- المتلقي الفرد، حيث يخضع النص في خلال تعامله معه، لسلطة موجهاته الخاصة بدرجة أكبر من خضوعه لسلطة الجماعة، لحظة التلقي .

2- المتلقي؛ الجماعة، حيث تنمزج ذات الفرد في ذوات الجماعة، لحظة التلقي، ويصير الانقياد إلى هذه القيمة أو سواها، انقياداً جماعياً بدرجة ما وهذا، ما يمثله جمهور الأسواق والمجالس .

أما درجة حضور المتلقي في النصّ، فإنها جاءت على مرحلتين، مرحلة لم ينته فيها النص إلى أن يصير أداة فاعلة من أدوات الجماعة، نفعياً وجمالياً، ومرحلة صار المتلقي فيها موجها للنص، وذلك حينما وعت الجماعة فعل الفن وأهميته في الخلق والبناء، أما المرحلة الأولى، فتجسدها أولية الفن – الشعر – سواء عند العرب أم عند اليونان، لمّا كان الشعر أغنيات فردية في مصير الأفراد، لم تستلزم مشاركة الكثير من الشعراء، ولا تأسيس التقاليد والأساليب.

وقد كانت المرحلة الأولى لحضور المتلقي في النص الشعري لدى العرب,ممثلة بمرحلة (الطبع) التي يصفها الجاحظ قائلاً، " وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا حالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير أو عند المقارعة أو المناقلة .." [11] ، والشاعر فيها حينما يقول الشعر، " لا يقيده على نفسه ولا يُدرِسُه أحداً من ولده " [12] أي هي المرحلة التي يقف امرؤ القيس عند نهايتها، بوصفها مما يسم جميع الشعراء، لا شاعرا بعينه، وفيها لم يكن الشاعر مقيداً بسلطة الجماعة [13]، بكل ما لتلك الجماعة من أعراف ومواضعات سارت بالنص الشعري إلى مرحلة الصنعة والاحتراف، وتحول فيها الشاعر إلى متحدث بلسان متلقيه، وآخذ بأسباب قبوله

,طمعاً باستجابته، ومن ثم، طمعاً بالتفرد بتلك الاستجابة حينما كثر المنافسون من حوله، أما زهير بن أبي سلمى فيقف في صدارة محترفي وصناع هذه المرحلة من الشعراء [14] ، بينما ظل الشعراء الصعاليك، يمثلون المرحلة الأولى [15] ، على الرغم من انحرافهم بالنص إلى غير وجهته الجمالية، ولقد ظل ما يميز هذه المرحلة – الأولى، من قلة التفكير بالمتلقي مقارنة بمرحلة الصنعة والتنقيح، حاضراً في الأذهان بعد أكثر من قرن من التلقي الشعري فقالوا عن ذي الرمة ؛ " ليس يشبه شعره شعر العربْ "، كما كان مدى حضور المتلقي أو سننه في النص، سببا في كون الراعي النميري، آخر الطبقة الأولى من الأمويين[16] ، وذلك لأنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه، " كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل " [17] .

وهكذا ستؤدي هذه المرحلة – أي الثانية- إلى أن يصر للمتلقي حضوره الفاعل في توجيه النصّ، لأنه صار يطالب النص بفنية تتجاوز الكثير من شعائريته التي وسمتها إياه نشأته الأولى، ولقد كان هذا المتلقي فرداً مرة، وجماعة في أخرى، وهو دوماً ؛ المرسل ذاته، أي الشاعر باعتباره أول المتلقين، ثم هو الأخير، الذي يتولى مهمة مهمة الإرسال لاحقاً، بصفته منشداً أو راويا . أو هو الأخير الذي يكتفي بالتذوق، بوصفه مستقبلاً، يعيد إنتاج النص من خلال تلقيه، أو قراءته . أما الشاعر بوصفه متلقياً فهو لا يختلف كثيراً عن المتلقي الآخر، فهو ينطلق من نفس ما ينطلق منه ذلك المتلقي، فيفضل شاعراً على سواه، وهو حينما يفضل، قد ينحرف أحياناً عن قراءة النصّ جمالياً،

وقد يكون للمتلقي من قوة التأثير حد أنه يتدخل في إنتاج النص مباشرة.

وأخيرا، ظل المتلقي يستدعي ذاكرته التي كان لها سوى مرجعيتها الشعرية، مرجعية أخرى، قوامها ؛ الأساطير، والأناشيد، وأسجاع الكهان، بادئ أمر انتقال النصّ من مرحلة السحرية إلى مرحلة التوجيه الجمالي للنص، فكان لهذا الاستدعاء عند العرب، مثلاً، أن أربك استجابة المتلقي الحسية، التي تعتمد الأذن وسيلة في تحقيق التواصل

الشعري، لما للعرب، كغيرهم من الأمم في عصورها البدائية أو المنتقلة عنها من نزعة حسية في تذوق الجمال [18]، فقالوا في قصيدة عبيد الأبرص ؛

* أقفر من أهله ملحوبُ

" كادت تكون كلاماً غير موزون بعلة ولا غيرها حتى قال بعض الناس : إنها خطبة ارتجلها ما اتزن له أكثرها "[19] وقبل ذلك، سموا عدياً بن ربيعة التغلبي بالمهلهل، " وإنما سُمي مهلهلاً لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه "[20] .

وهكذا ينتهي بنا تلمس الصفة النوعية للتذوق، وموجهاته إلى انعكاسات ذلك الذوق في البنية الفنية للنص، باعتبار النصّ منطلق التذوق وموئله الأخير، ولقد وضحت تلك الانعكاسات في :

هيكلية النص / مطالعه ومقاطعه أولا، ووحداته اللغوية/ صياغاته اللفظية ثانيا، و لغته الشعرية/ نسيجه البلاغي ثالثا.

أما هيكلية النص، فتميّزت بكونها من حيث الطول، مواويل أو قصائد قصصية، أو مقطوعات قصيرة، متضامّة إلى بعضها، تطورت إلى أناشيد طويلة في الشعر الملحمي خاصة[21]، أو هي مقطوعات قصيرة، تطورت إلى قصائد كاملة طويلة من حيث البنية الأدائية، قُسِّمت إلى (مقدمة)، توزعتها موضوعات محددة ، ثم هي تتوفر على(مطلع)، ينتهي منها الشاعر إلى عرض لموضوع النصّ، وبوساطة (التخلص)، إلى (خاتمة). ولقد اعتُمد في ذلك جميعاً ؛ الاهتمام بالمتلقي ، أو إرضاء ذوقه، الذي يراعي الإنشاد والمشافهة .

ولقد كان من نتائج ذلك الاهتمام بذوق المتلقي السماعي، أن صار التلاحم بين وحدات النصّ أو أجزائه، يبدو أقرب إلى البساطة والرخاوة، وأن بدت تلك الأجزاء، شعرياً ؛ متلاحمة، وذلك بسبب من الاهتمام بمنح المتلقي حمولة النصّ، أو طاقته الإخبارية، لا بعد الانتهاء من إيصال النصّ كاملاً، بل في خلال عملية الإيصال، وهكذا طولب النص بالإيجاز، ولكن دونما أن يعني ذلك الإيجاز؛ إبهاما

بفعل التكثيف,أو بفعل الصياغة اللفظية والأسلوبية، بل هو الوضوح ، دونما إخلال بمعايير اللغة الشعرية القائمة على المجاز –الاستعارة – والتشبيه ...

أما الاستجابة النصيّة إلى فعل أداة التلقي – الإذن، ومراعاة ضرورات السماع والذاكرة، وإنشاد الشعر، وتناقله بين الناس مشافهه، بفعل من إذاعته من قبل الشعراء والمنشدين والرواة في الأماكن العامة، فقد تجسدت في خلق أنماط مختلفة من التكرار، شملت الوحدات الدلالية – الأبيات، والتراكيب الأسلوبية، والألفاظ، ولم يكن التكرار بوصفه نمطاً إيقاعيا داخلياً، المؤثر الوحيد على أذن السامع، بل لقد كانت البنية الصوتية للنص، وكان الإيقاع الخارجي.

وهكذا ننتهي إلى أن النص موضوع التذوق، بكلّ مالَه، أو يحيط به من أسباب تبتعد كثيراً أو قليلاً عن فعل المتذوق في النص، يظل بدرجة ما، فعلاً مباشرًا، أو توجيهاً فاعلاً للمتلقي وفيه .

ولما كان النصّ في جانب منه نتاج متلقيه، فهو بالضرورة، نتاج عصره ومجتمعه، وبالنتيجة فهو يستعين في خلقه لقبوله بأدواته هو، لا بأدوات سواه، سواء أكان ذلك الخالق ؛ المُنتِج الأول –الشاعر، أم الثاني – المتذوق، ولكن ثمة فرق بين الذوق الذي بموجبه، واستجابة لتدخله ؛ اكتسبت النصوص بنيتها الفنية التي علمنا، والذوق الذي يحاور النصوص بمثل موضوعية الأول مع اختلاف مفاده، أن الأول، ما يسمى (العام)، كائن في ذوات المجموع نتيجة تراكم كيفيات الذوق والتذوق، بينما تتحكم في الآخر كيفية التذوق الخاصة، غير المجافية مواضعات النصّ وأسبابه، والذوق في كلتا الحالتين، هو المقصود، متى ما لم ينحرف فعله عن الموضوع الجمالي إلى ما سواه، لهذا السبب أو ذاك، وبذا، فليس من ذوق عام وآخر خاص، بل ثمة ذوق لم ينحرف، وآخر نقيضه .

فالذوق نتيجة طبيعية لحوار فاعل بين المتلقي والنص، يبدأ متحسساً وينتهي مدركاً، دونما مجافاة لجانبه الأول –الحسيّ–، وبين التحسس والإدراك، ثمة الذات

وموجهاتها من جهة، وقدرتها على الخلق والتخيل والمشاركة الوجدانية من جهة ثانية . ومن ذلك المركب الذي يلوّن الذوق بصبغته الخاصة، بوصفه أحد عناصره ,كما له أن يعيد خلق النص من خلال فرديته، يصير للمتلقي كل السلطة على المستقر من مواضعات التذوق وأسبابه، بينما تتضاءل تلك السلطة أمام مواضعات النص وموجهاته، مما يعني، أن ثمة معايير تختلف باختلاف النص، موضوع التذوق، وأن ثمّة ذوقاً له أن يخلق معاييره .

وبناء على ما سبق يتضح لنا أن تماثل أدوات الإدراك، ومعها تماثل المدركات في المراحل الأولى للصناعة الشعرية، يعني انمياع الفروق الفردية ما بين النصوص، وعلى الطرف الأخر، هو انمياع التفرد الجمالي في المجموع . وهكذا صرنا نرى تماثل التجربتين الشعرية والجمالية لدى الأوائل من القدماء ولكنها صارت أميل إلى هيمنة ذلك التفرد إبان الحقب التالية لحقبة الشعر الجاهلي. وقد كلن ذلك التفرد دليلا ـعلى الرغم من تماثل أدوات الإدراكـ على الاختلاف الشخصي الحاد في الإدراك الشعري، بسبب من تطور أدوات الإدراك ؛ العقلية والخيالية منها ، وهذا يعني أن تماثل فعل التلقي مقترن بالحقبة الحسية من حقب صناعة النص، الذي ظل كذلك غير قليل من الزمن، ثم صار إلى الاختلاف خيالياً وذهنياً فكان ذلك الاختلاف سببا رئيسا من أسباب تفرد النص الشعري خاصة في العصر العباسي، حيث يعود بعض كبير من ذلك التفرد إلى نضج الفاعلية الذهنية في تذوقه .

المصادر والمراجع:

الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د . عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1986 .

- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية في مصر، ط 5، 1985 .

- التفسير الإعلامي للأدب العربي، ، د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. عبد العزيز شرف، دار الفكر العربي، ط1، 1980 .
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، (د.تا)
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، (د.تا) .
- الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية "دراسة نصية"، د. سيد حنفي حسنين، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981 .
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط.تا) .
- علم النفس اللغوي، د. نوال محمد عطية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1975 .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، حققه وعلق على حواشيه محمد محي الدين، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934 .
- فحولة الشعراء، أبو سعيد الأصمعي، شرح وتحقيق ونشر محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، ط 1، (د. مط . تا) .
- الفن والمجتمع عبر التأريخ، ارنولد هاوزر، ترجمة د.فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ط . تا) .
- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1985.

- مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، راجعه وقدم له د. يوسف مراد، دار إحياء الكتب الأدبية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1959.
- مبادئ الفن، روبين جورج كولنجود، ترجمة د.أحمد حمدي محمود، مراجع د. علي أدهم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط.تا) .
- مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980 .
- من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية، النقد والناقد، د.فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط.تا)
- نصوص النقد الأدبي — اليونان، د. لويس عوض، دار المعارف، مصر، 1965 .
- النقد الأدبي عند اليونان، د. بدوي طبانة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1967.

---

[1] مبادئ الفن، روبين جورج كولنجوود : 87 .

[2] ظ : نفسه : 94-95 .

[3] الفن والمجتمع عبر التأريخ، أرنولد هاوزر : 1/ 74 .

[4] مبادئ الفن: 90 .

[5] ظ : سيكولوجية الإبداع؛ 270 .

[6] العمدة، ابن رشيق : 1/ 49 .

[7] مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد ؛ 39

[8] ظ : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال ؛ 21 .

[9] ظ النقد الأدبي عند اليونان، د. بدوي طبانة : 11

[10] التفسير الإعلامي للأدب العربي، د . محمد عبد المنعم خفاجي و (رفيقه) ؛ 217 .

[11] البيان والتبيين، الجاحظ؛ 3/ 28 .

[12] لغة الشعر الحديث في العراق، د. عدنان حسين العوادي : 42 .

[13] ظ :الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، دكتور سعيد حنفي حسنين ؛ 31 – 32.

[14] نفسه : 27 .

[15] فحولة الشعراء، الأصمعي : 40

[16] ظ : طبقات فحول الشعراء، ابن سلام : 1/ 299 .

[17] نفسه : 502/1 .

[18] ظ : الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل : 33 .

[19] طبقات فحول الشعراء : 1/ 118 .

[20] نفسه : 39/1 .

[21] ظ : نصوص النقد الأدبي – اليونان : 296-297، 441,443 .