مجلة جماليات
المجلد 05 / العدد: 01 (2019)، ص 53- 74

المنهج الجمالي بين النظرية والتطبيق

The Practice of Aesthetic Methodology between Theory and Practice

د. زهيرة بوزيدي،

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر، z.bouzidi@ centre-univ-mila.dz

تاريخ الاستلام: 2019/09/07 تاريخ القبول: 2019/11/09 تاريخ النشر: 2019/12/27

ملخص:

يتمتع الجمال بخصوصية فلسفية، جعلت الناقد الفني يلتزم بعض الحذر في تعامله مع النصوص الأدبية، حيث تظهر الصعوبة في تطبيق هذه المفاهيم منهجيا ضمن تعليمية البنية والأداة عند مختلف الدارسين خاصة منهم الطلبة الجامعيين، فلابد من توفر وسائط تكفل للبحث الجمالي الشمولية المعرفية لتقريب المعنى وترسيخه في الأذهان. فقد تتحكم اعتبارات شتى في التطرق لتلك النواحي الاستطيقية من روح العصر وباطن النص وطبيعة لغته، وتطور الجنس الأدبي زمانيا ومكانيا، ممّا جعل المعنى الجمالي يتشظى لنواحي عديدة سميت قيما ومقولات ترنحت بين الأخلاقي والاجتماعي ولم تقبض إلا بمعيار الذوق ضمن نسقه وسياقه.

الكلمات المفتاحية: المنهج؛ الجمال؛ الفن؛ الذوق؛ القيم.

Abstract:

The aesthetic; beauty relishes on a philosophical ground that pushes the artict and the critic to be cautious when dealing with literary texts which involves the difficulty in applying these concepts systematically within the educational structure when different students, they need to provide the media with tools to ensure that the research in aesthetic totalitarianism bring meaning. Lost control various considerations in those respects Aesthetic touched by the spirit of the times and the soles of the text and the nature of his language, and the evolution of genres in time and space, making an aesthetic sense split apart for many aspects of the named values and arguments staggered between the moral and social grounds.

Keywords: methodology; aesthetics; art; values.

1. مقدمة:

بحث الإنسان منذ القديم عن حقيقة علاقته بالكون، ومارس لذلك طقوسا شتى تعددت مناهجها بين المفهوم والتطبيق وأخذ يزاول تعاليم الدرس الفني بكل جدارة داخل بوتقة الطبيعة، فشق في صخور الكهوف مثلثات ودوائر واتخذ للسماء أعمدة وللأرض مربعات محاكيا جمالية قصة الحياة لديه، وبعدما قام بتأثيل أفكاره مارس المنهجية بخطى ثابتة متحديا كل صعاب المجهول بل لينه وفسره ليغدو معلوما لديه، كذلك كانت القيم بالنسبة إليه أفكارا وجب تنفيذها إما مثالا أو واقعا، وخاصيته في ذلك عقله المستنير وباطنه المكتشف.

ولما كان النص الأدبي شعره ونثره عصارة ما خلّفته الحياة في لب المبدع، وعندما تضمنت الطبيعة المعاشة أوجها متعددة لقيم الجمال، كان من البديهي أن تتعدد مناهج البحث عنه، خاصة إذا علمناه متراوحا بين رفض الأشياء أو قبولها. لكن المسلم به أن الجمال مادة تختلف متخيلا ويعود السبب في ذلك إلى نظرة الفنان إلى متلقيه، على أن الكل أجمع أن وظيفته الراسخة في الأذهان هي **التأثيـــــــــر**، الدليل على ذلك قصة **علي بن الجهم** والخليفة العباسي **المتوكل** إذ تمكنت البيئة من صقل مواهب الشاعر فتحوّل : الكلب والتيس والبئر ... وكل ما له علاقة ببداوته إلى لين معاشرة القيان الجميلات، ورحابة قصور الخليفة الزاهية بحدائقها وجناتها فأصبح يطرب وينشد من عذوبة المكان أرق الألفاظ وأمتعها، واستحالت القيم من الصلابة إلى السهولة الذائبة – "جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري"– فالشعر وسيلة ذاتية ركّبت من صوت الأنا الصارخ حيث يغدو ويروح بما تشتهي وتبغي.

الشعر جنس أدبي أخذ من كل فن بطرف، وتمتع بذائقة فنية قد تبدو مخالفة للهوى النثري لأنه مغاير للسان حال المتكلمين نظما وتركيبا فكان أنفع الأجناس لتتبع الظاهرة الجمالية،

لذلك عمدنا إلى مبحثين قارين علنا نستوفي مناحي التطبيق فيهما وهما: الجمال الحسي والجمال الواعي.

2- تعريف المنهج :

ارتبط التفكير المنهجي للأمم بالنمط السائد في كل عصر، فشكل العقل والعاطفة والمجتمع وكثافة الدلالة (الرمز) أدوات إجرائية حفلت بمكوّنات النص؛ ولعلّنا لا نتجاوز المعقول إذا قسمنا المناهج العلمية بحسب موصوفاتها العصرية إلى ما يلي:

1.2 الفترة العقلية:

مرحلة اتسمت بتحسس الأبستمولوجيا للأشياء، لما فَعَّل الفرد آلية العقل لديه ونشطها ضمن دائرة الجماعة والأفراد، وما يحيط بهم من ظروف وملابسات خارجية وصفت بطرح المعنى لتسمية الأشياء كلاسيكيا من حيث فهم الوجود فهما منطقيا بعيدا عن كل غيبي؛ فحتى **أفلاطون** Platon وأنطولوجيته المثالية والأخلاقية، حرّكت الدافع نحو المعرفة بوضعها التجريب مقابل التجريد وإلا لما كان لمثال "السرير"، وهو مكوّن مادي واقعي له أثره في تركيب فلسفته: لماذا لم يختر مصطلحا مغايرا روحه من روح المثالي والغيبي فقد وصفها بالنقص والتشويه؟، ذلك أنّ **أفلاطون** قد وصف النسخ الفني بالنقص والتشويه لأنه يبعدنا عن الحقيقة مرتين، وعلى الرغم من ذلك فسّر نظرية المحاكاة بتأثيث واقعي يتمثل في فكرة "السرير".

أما **أرسطو** Aristote حاكى في ذلك الانسجام والتوافق والتناسب، فلن نجد المعنى متجسدا إلا إذا شكّلته أطره الواقعية، فلماذا إذن والسؤال ملح هنا ميز قانونه بالضرورة والاحتمال؟ وعليه، بات من الضروري أن نعقل الأشياء بارتباطها الشديد والمخفي للمنطق الحسي فلم نعلم للحضارات صدفة ولا طفرة لكن كانت التراتبية والتراكمية محاكمة عادلة في البناء، ممّا جعلنا نعتقد في ريبة أن المنهج العقلي أو الدراسات الكلاسيكية كانت وليدة تلك

التطورات البديهية للفكر البشري، عندما استدعى نورانية العقل لتتبع جزئيات الكينونة كونه أولى مراحل التأسيس الفكري.

2.2 الفترة الوجدانية : تعددت الرؤى في هذه الفترة وتحوّلت نحو القلب بعدما عقل العقل الأشياء، فدرسنا شعر الوجدانيين والرومانسيين بنية كلية داخلية بملامح الذاتية وقانون الفن للفن الذي نادى به الخلقيون (Créationnisme) من أمثال **بنديتو كروتشه** Benedetto Croce و**برادلي** Francis Herbert Bradley... وكانت مبادئ **هيجل** Georg Wilhelm Friedrich Hegel و**كانط** Emmanuel Kant دافعا وراثيا (المبادئ المثالية والديالكتيكية) حين قعدوا الذوق شأنا أساسيا في بناء العملية الإبداعية، فراحت الرمزية تخطو أولى خطواتها نحو تلبس جسد النص ومارس من خلالها المبدعون حرية نبذ قيود العقلية المتزمتة، وذكرونا بالشعراء الصعاليك لما أماطوا عن صدور المطي متخذين أوجه التغيير والنبذ والرفض بقصيدة تثبت جدوى الذات المظلومة والمقهورة، وهو ديدن الرومانسيين حينما أرجأوا التفكير إلى عنصر الشكل دون المضمون، على الرغم من بعض النزع الفني نحو التعبير عن وطأة الثقل الاجتماعي وخير دليل على ذلك قصيدة **الكوليرا لنازك الملائكة**، إذن المعقول هنا هو ذلك التميز القلبي والعاطفي بالنص ونحوه تأثرًا وتأثيرًا ومتعةً ولذةً.

3.2 .الفترة الواقعية :

عرفناه فردا ينزح دائما إلى إثبات المغزى من وجوده، مبلورا معاني الخلود ضمن نصوص أدبية خالصة، لكن بمكوّنات إجرائية مخالفة فرضتها السنن والمواقف؛ تجربة تعين على تفسير المذاهب الاقتصادية والسياسية ضمن جدولتها النصية فبعدما :

عَقِل ← تأمّل ← عبّـــر

فقد تميّزت هذه الفترة بالانكماش الذاتي وبروز الشعبي والجماهيري باعتبار صعود المادة نحو السيطرة والنفوذ، فعرفنا رواية الواقع مع **بلزاك** Honoré de Balzac و**تولستوي**

Léon Tolstoïوشخصيات **نجيب محفوظ** الشعبية التي جعلت الحارات والمقاهي حلبات رومانية تتمثل فيها قوى الصراع الذاتية؛ تجسّد هوى الفرد العربي المتراوح بين الإيمان الوثني للقديم الضائع والمزيف وبين المستقبل الغامض والمخيف. عواطف أدبية استشعرها الفنان فراح يرتبها ضمن ذوق خاص وآخر عام وثالث طارئ ، مما أنتج ثلاث اتجاهات يمكن للنص الشّعري أو النثري أن يتخذها نجملها فيما يلي :

- النص صناعة من وحي الذات.
- النص فعالية الجماعة والتزام المجتمع.
- النص قراءات متعددة لجمهور القراء، ووعي متفرد ومدروس لجماعة النقاد.

4.2. الفترة الرمزية :

منحت المفاهيم المنهج روحا من العصر، إذ تنبه الفرد المفكر إلى العلاقة الكامنة بين النص والمجتمع فعاد الحوار بين الإنسان والطبيعة مختصرا؛ يظهر في تلك الدائرة المتحركة والشاملة لمعاني الوجود وفعل التواجد، فبعدما كانت حياة الفرد الأولى مجرد رموز أسطورية تحيل على تلك الحلقة المفقودة بين التجريد والتجريب تكثفت الجهود وتكرّست نحو الاختصار من جديد، لتغدو الشخصيات أرقاما بعدما كانت آلهة وتصبح الأحداث ملفوفة بغلالة الشعرية وسيميائية الإشارة ويرجع السبب في ذلك إلى مقدار الثقل المادي الذي لخص الأشياء في شكل أرقام أو صور أو أصوات .

فالمفروض الفني يشير إلى تلك التراتبية الطبيعية الحوارية السائرة بين العام المعقد وبين الجزئي المفسر؛ وهذا واضح في رجوع الغيبي والكوني وتقلص مساحة الشعور بالحرف إلى الشعور بالعلامة فقط وركبت المعاني المطروحة حسب المقولة الجاحظية من سرعة الظروف وتغيّر الزمن إلى أشياء مرهونة القيم بقدر ما تقدمه من خدمات وتسهيلات. وعليه كان الخيال مبدأ النص ومكوّنه الأول وغدا أيضا شارحه ومعلله.

الكلاسيكيةالرومانسية

الرمـــزية الواقعيـــة

ولئن عادت اللّغة في الشعر خاصة إلى ما عرفته في العصور الأولى من احتواء ذاتي يحتفي بالأداة وبالرؤية، بلورت العلاقة في الرمزية الجديدة كما يمكننا تسميتها إلى نوع مخالف من التعبير وهو الإيماء والتلميح والومضة وذلك نتيجة ضغط الراهن واستنزافه لكل عواطف وإرادات الأفراد، فيتكلف المعادل الموضوعي المختار من لدن الشاعر إلى تعبئة الانفعال حرفا وكلمة ضمن قالب تركيبي مرهف مما يجعل المتلقي في حيرة من أمره نتيجة تلك الإشارات المشكلة لسلسلة من الدوائر المعنوية المختلفة بحسب طبيعة الرمز المنسوج داخل المتن؛ وترنو الطبيعة مع الرمزيين إلى أفق أرحب بتراسل معطياتها على نحو الموسيقى (الصوت)، وألوانها وحركاتها المتمايزة بين المضطرب والمتآلف (الصورة أو الخيال) لتعين الشاعر على إفراغ كل شحناته السلبية داخلها وبفعل سحري تغدو الإيجابية فرعا آخر مصدره تلك التموجات المعروفة عند العام والخاص، لكن عبقرية الشّاعر الرمزي حوّلت المعتاد إلى المدهش والغريب في نسق المثاقفة الفنية التي مثلها **بودلير** Charles Baudelaire و**رامبو** Arthur Rimbaud و**إدغار ألان بو** Edgar Allan Poe وغيرهم كثير.

بيد أن المستنتج من مسيرة معنى المنهج المتردد بين جزر الواقع ومده الذي دلف إلى التبلور بصورة طبيعية من السهل إلى المعقد، فبرز بمعية بدائية وعاد بعد زمن إليها دليل ذلك التعدد الطوطمي المكتسح لعالم اليوم حيث ذاع صيت التدنيس والتقديس بمعايير مخالفة لما كان الوعي البشري قد أرساه في منظومة القيم المفطور أو المتواضع عليها، إذ باتت المجتمعات شيزوفرينية التفكير تنحو منحى السيرورة الوثنية القديمة المتعددة المفاهيم

وعاد المصطلح إلى الاضطراب من جديد : في المعنى الديني والتعصبي، والأخلاقي والتحرري، والأدبي والالتزامي... لما توقفت البشرية عن المحاورة ؛ فتتجسد نسبية المطلق الذي بحث عنه الفرد المفكر بتسييس الفن نحو الغرضية لا الغائية، لأن الفلسفة محور رئيس ومساعد في تفكيك المفاهيم ونفي تشيئها فأسدلت على المعرفة عِقال السلطة الدكتاتوري برفض أجزاء الظواهر والاكتفاء بكلياتها (طرد الشعراء) ببديهية الفساد، والملاحظ أن نزع عنصر من عناصر الصورة الطبيعية للكون إفساد في حد ذاته: فالوجود عقل وخيال وإلا مما ركبت فرضية المثـــل الشهيرة ، والمثال في ذلك قول الشاعر :

مَا لِلفَرزدَق مِن عِز يلُوذ بِه ÷ إلاَّ بَني العَم فِي أيدِيهِم الخَشبُ[1]

مثل المنهج حلقة الربط بين ما هو ذاتي ومقابله الموضوعي، من حيث التدخل الخارجي في تعداد التجربة الشخصية للمؤلف فكان البناء المنهجي سؤال الفعل نحو هواجس الكينونة المضطربة والباحثة عن صدى الآخر في إنيتها المرئية. ومنه، فالحكم الجمالي « ينصب على جمال في الشيء ذاته فيكون موضوعيا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيعد ذاتيا» [2]، على أن المفهوم في تلك النسبية المتأتية أثناء الدراسة الجمالية ينتج معرفة القيمة الشعورية والفكرية داخل العمل الفني؛ لنستنتج بذلك طبيعة الفعل السحري في تحويل الواقعي المرفوض إلى كتلة تركيبية مذهلة وصياغة فنية ولغوية مرتبة، تثير في أولى مراحلها :

المتعة ⟵ الألفة

الانطباع الفطري ⟵ الفعل الإجرائي

3. الحكم الجمالي ومعالم الحضور:

أثرت جدلية الحسي والحدسي الحقل الجمالي في تتبع الظاهرة الاستيطيقية داخل الكون النصي، وبالغ الباحثون في تحديث الرؤى لتوصيفها لكن الواضح من فهمنا أنها لا تتعدى المنظور المرئي الحدثي الحسي والآخر الحالي والذاتي الحدسي؛ ولما كان المنهج عملية خاصة انفعالية بين الأقطاب الثلاثة : المؤلف والنص والمتلقي أصبح التعامل الأكاديمي بينهم ذو طبيعة متسللة من البنى التحتية الفاعلة في تكوينهم .

النقد معرفة مكررة تتراوح بين وجود الحالات وتواجدها، تفتح أفق قراءة ثنائية الأبعاد: بعد قارئ ويخص النص الخاضع للمنهج، وبُعد مقروء بما يفتحه النص من رؤى تمارس نوعا من الإغراء الفني نحو القارئ فتكوِن جمهورا خاصا؛ يمكننا تسميته بنص الانتماء. فيعمد الفنان إلى توتير تجربته بنبضات خاصة من رؤيته إلى الكون وموجوداته ، فتصبح عباراته واقعية الطرح بشرط توفر رابط بين تجربته وخبرات المتلقي وإلا اشتط الناقد في فهم ما ينويه الشاعر مثلا داخل أتونه اللّغوي. ولما كان النص في أولى مراحله استجابة واقعية منحت للجمالية فيه الصبغة ذاتها لاعتبار المكوّن الحسي والمرئي في ذلك، فالفرد منا شغوف بالتطلع المعرفي لمعاني الأسماء الموجودة، لكن الشاعر يضع الأسماء للمعاني التي يراها، فهو يخترع ويخلق كما أنه يبني على ما كان موجودا من قبل؛ والملفت للانتباه أن الشاعر يؤنسن الوجود ويسدل عليه ذاتيته بنحو الزامي لمقتضيات روح العصر العامة، ولقوة الظاهرة الجمالية التجريبية إذ حددتها العين المجردة عبر قانون الضرورة والاحتمال الأرسطي.

كانت اللحظة الجمالية قبسا نورانيا يقفز إلى ذهن الأديب تبعا لثلاثة أقطاب منهجت حقيقة الوصول إلى الحكم الجمالي ضمن محصلة الذوق، إذ تفئ محدداته إلى **مخيلة** الناقد منشأ اللذة والألم بعيدا عن أي معرفة نفعية غرضية بحسب ما تقتضيه الذاتية المتذوّقة، فالشعور بالجمال عام حر خالٍ من أي مطابقات جمعية، عمدت الذات إلى توحيد رؤاه

وأدواته خلافا للأخلاقي المناسب؛ هنا يتعالى صوت الأنا مرحبا بكل معارضاته القصدية ومخالفاته الفردانية، ليسفر التحليل الاستطيقي عن مكوّنات نظرية النص الجمالية ذوقا سمي بملكة الحكم الجمالي.

يعد الذوق آلية تجمع بين القدرة والخبرة تنمى بفعل ما اكتسبه المتذوّق عبر تراكم معرفي وزمني مشهود، لا يستدعي البرهان العلمي لأن مصدره الطبيعة الملهمة. لذلك ينحصر تعامل الناقد الجمالي في وصف العبقرية الفنية للمبدع فتختلف الرؤى وتتعدد، تبعا للمنطلق الذاتي الأول وهو الحرية الذوقية لكن الملاحظ العام هو وجود عامل مشترك يسمى **بالخيال الفني**، مشيّد الأفكار ضمن قالب الخلق الإبداعي والذي ينسل من ثنايا الذاكرة الفردية لعالم العبقرية المتوحد، مما يتيح فرصة وضع جغرافيا الفنون المعروفة مع تقسيم وتسمية المبدعين كل حسب تخصصه وإن غاب عن المتلقي اسم صاحب النص. فالخيال منظار عام يأسر الأرواح ويؤثر على الأذهان لأنه يتجاوز المنطق مشابهة وتمثيلا « ذلك لأن ثراء المخيلة بأكمله بغير قانون لحريتها لا ينتج إلا أمورا غير معقولة »[3].

1.3 معنى الذوق :

لا يولد النص ولادة عسيرة بل تتثال الأفكار من مسلة واحدة عملت الذاكرة فيها عمل عالم آثار، إذ تحفر بمعاول متمايزة بغية تنشيط الراكد وتحفيز الخامل بحيث تكرر المعاني بترتيب أفكارها وتنسيق ألفاظها، فلا يخطر ببال المتلقي أن ما قرأه للتو خميرة سنين مطالعة ومجاورة لفضائل العلوم والفنون «وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة فإنك تجد الصورة المعلومة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيبة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب»[4]. مطلب ترسخ في الذهن وجوبه واثباته: **النص صناعة ذاتية بإيعاز كسبي**، كذلك ينسحب المعنى نفسه على أدوات قراءته أبرزها **الـــــــذوق**؛ وجه الاستمتاع

وانبعاث اللذة عن طريق التأمّل كما برره **كانط** فلولا الخبرة المتراكمة لما تدخل فعل التأمّل الصادر عن إحكام العقل والقلب معا « إننا نتوقف لتأمّل الجميل كون هذا التأمّل يقوي ويعيد إنتاج نفسه، وهذا يماثل ذاك التوقف ، لكنه مع ذلك لا يماهيه، حيث توقظ إثارة في تأمّل الشيء الاهتمام تكرارا ، في حين تبقى النفس منفعلة »[5].

يقول **باولو كويلو** Paulo Coelho:«إن أعظم ما تعلمته في حياتي كان مصدره البسطاء والعاديون من الناس» [6]، والمعنى يفتق الذهن إلى جملة من الاصطلاحات الواردة وهي :

– أثبتت الحكمة البشرية أن الطبيعة مصدر مصدر تكوين وإنتاج لأنها تمنح **العادي** المتعود عليه، كما تساعد **ببساطتها** على التبصر بإعمال الفكر، بحيث نواجه حقيقتها وجها لوجه دون طلاء أو زيف يعيق وصولنا إلى سمط الدهر منها لأنها أصل الأمر وعمقه ؛ فغدت الطبيعة أي الذاتية طبيعة الحكم الجمالي بمعنى المركزي من الشيء لا العرضي.

– تفكير البشر منهله المران والتجربة، مما يسمح بتبلور منهجية البحث عن حقيقة المرجعية.

– لا يمكن الحكم على الأشياء دون العودة إلى المكرر من الظواهر، باعتبار أن الفهم العيني منتج القوانين.

– الأحكام المسبقة خاطئة، والصحيح تربية الملكة الناقدة على شريعة المثاقفة أي الحوارية بين النصوص، فلا يوجد نص خال من سوابقه المبثوثة متواريةً تحتاج إلى ضبط وإعادة تركيب؛ بحكم خصوصية العقل الإنساني القائم على فعل التراكم لا القطيعة.

– لا يعني الانتفاع من سوابق النصوص هيمنة الماضي على الحاضر إنتاجًا وإبداعًا، لكن الواقع يثبت الفائدة لا الانقياد فالأسلوب يفرض الخصوصية والفرادة وإلا بطلت الأحكام الذوقية، سلطة تسنح بجمالية العبقرية البزوغ والسيطرة لتركيب مفهوم نقد النقد.

الذوق إذن وارد داخلي تتمتع به الذات الناقدة في تصنيفها للفنون ثم تعليقها على النصوص ، من حيث مقولات الجميل والجليل والقبيح إذ تقبل أو تنفر النفس بمعية الحدس الذي أسهمت المعارف المتوارثة في تنميته عبر مخطط زمني واضح الترتيب، فالجمالية وحدة الوجود وفكرة الخلود التي أسست المعنى العضوي للخلق الفني عبر متاهات مختلفة وعتها الذات محاولة تهذيبها وصياغتها في ثوب جديد بنزع الوسيط لأنها كفلت لنفسها التوحد والنقود المحللة، فالذوق « نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره»[7]. لذلك نحسب الحقيقة الجمالية هي الأخذ من كل منهج بطرف بسبب طبيعة بنية النص المنصرفة إلى لملمة شتات العصر، وإذا كان المنهج مناسبا لروح عصره، مواكبا ظهوره لظهور مذاهب اقتصادية أو سياسية معينة، بحيث تكون فعالية الحضور وتجلي المعنى المصاغ الملائم للحدث لا للذاكرة، غدا المنهج الجمالي مسايرا لتلك الأطر التحتية بحيث تتحدد ثلاثية **التناسق والانسجام والتوازن** وهي معاملات الطبيعة التي نلتزم التعبير عنها شكلا ومضمونا.

2.3 معنى الخيال: برز الخيال أساس التوليفة النصية في كل الأجناس الأدبية على مختلف تكويناتها، وإنه يمتلك من الخصوصيات ما من شأنه تسهيل العملية الذوقية اكتشافا لما تضمنه النص، كما يفعِّل معالم النظرية الأدبية الجمالية إذ توازنت أقطابها بين :

يبقى الذوق دافعا للكتابة وآلية للنقد الفني ، فانتفاء الخط الواصل بين صاحب النص وبين المحلل له يشرخ العملية الذوقية ويصيبها بالجمود، ويعمد الخيال إلى تحديث الحدوس

المعرفية عبر أداة المحاكاة انطلاقا من الحسي ومرورا إلى العقلي، دون إغفال عنصر العاطفة التي تسعى إلى توطيد حالة العشق بين الموضوع ومنتجه؛ وذلك بمساعدة عبقرية الفنان حيث تنتفي الوجهة الجمالية للموضوع المحاكى إذا لم تجد يدا خفية من عالم اللاوعي تحسن الشعور بالأشياء لتسيرها مشاهد من عالم الواقع مرتبة ومنظمة تستأنسها الروح وتستميل العقل وكأنها تصادفها لأول مرة .

تعد اللّغة وسيط الخيال المثالي تنتقل به من عالم المثال إلى عالم الواقع حيث تنشأ علاقة حميمة بينها وبين الصانع، إذ تستعصي عليه إنْ أساء استعمالها وحدَّ من حريتها في القفز على ضرورات الموضوع لأنها تبقى ناقلة مشاعر الذوات وأفعالها والمعبر الأمين عنها زمانا فلا يمكن الإساءة إليها تعتيما وإلغاءً باعتبارها المادة المكوّنة. يخاطب **عمر الخيام** الخزاف على لسان الآنية فيقول :

أذكر أنني توقفت في الطريق

لأشهد الخزاف وهو يصوغ طينته المبللة

لكنني سمعتها همهمت بكل لسانها الفقيد

رفقا يا أخي أرجوك الرفق بي[8]

يعمل الخيال على تقريب المعنى وترسيخه في الذهن بسبب إعادة ترتيبه لعالم الواقع، وقد يلجأ مثلا **ابن طفيل** إلى صياغة فكره الدّيني حول حقيقة الكون والمكون إلى التعبير السردي، عبر قصة **حي بن يقظان** حيت تلتقي ثلاث معاملات إتيقية (الحياة والوعي واليقظة)، ذات نشاط أنطولوجي تُوسّع الدائرة الاستعمالية للخيال، نفهم من خلالها أن العقل البشري لا يمكنه إدراك كنه الحقائق والامتثال لها أو رفضها دون عنصر التشويق والتحفيز العامل عليها الخيال بكل قوة استمتاعا وفائدة. فكان **حي** اسما انتقاه الفيلسوف قاصدا به الوعي الإنساني بكل متطلباته النفسية والبيولوجية والروحية، وهو ابن اليقظة يعني أن الفرد لا يمكنه التعايش مع الإلغاء لأن الله سبحانه عقلناه ولم نراه والبرهان العقلي مبدؤه السببية

التي تشترط وجود الذات لا تهميشها ومختلف المعاملات اليومية في حياة الأفراد تؤكد وجود الحق، الذي سعى **ابن طفيل** إليه ضمن قالب فني مستفز تدور أحداثه على جزيرتين جزيرة الظاهر المأهولة وجزيرة الباطن المنعزلة لا يلجها إلا متدبر ومتفطن، وكلما كانت المسافة مختصرة بينهما كلما زاد اقترابنا من المكون؛ لذلك كان **حي** ابنا للظبية رمز الانسجام والتناسق والتوافق، حيوان يومئ إلى الجمال الطبيعي النافر من كل القيود وكذلك كان الجمال عند المفكر جمالا معقولا حسيا يتميز بالاعتدال الحسي لكل فرد، لأن الموضوع الجمالي تصنعه الذوات بما تضفيه من تحويل وتعديل وزيادة على معاني الطبيعة الخام، دون وسائط تشوش صفاء الذهن وسلامة الشعور لأننا نتلقاه من مصدر الطبيعة مركز أحداث القصة ومآل الفطرة الحقة، فتوصل إلى مراده بطريقة ذكية ضمنت له عافية النجاة من الاتهام بالكفر والإلحاد كما كان شائعا في زمنه.

تعتني اللّغة الجمالية باستخدام مغاير لما يسمى بالرمز، إذ تفرغ اللّغة من إشاراتها العادية وتسفر عن علامات سيميوطيقية قيمية « فغاية التصوير إضفاء قيمة معينة على ما يصوره لنا ، فقد يصور موضوعا معينا جميلا رائعا أو كئيبا أو رذيلا ... وعندئذ يصبح الفن لغة لتوصيل القيم » [9]، طريقة ذكية من لدن الفنان العبقري يمجد من خلالها أمثولاتها الاجتماعية والدينية فارضا واجب المتعة والفائدة لمقولات الجميل والجليل. فالخيال الحارس الأمين لأسرار الفهم والوعي ؛ فهم المتاح ووعي الغائب لأن خصوصية العقلية البشرية تحبُ **التمثيل** ضمانا وحماية للعلاقة الرابطة بين الذات الحالمة والذات الفاعلة. إذا ما سمينا الأولى خيالية والثانية تجسيدية لتلك القدرات الافتراضية هدفها إراحة الذهن من وهن الفراغ المعنوي، وتمكينه من تشييد جسور التوثيق الحواري بين المشاهد والمحكي داخل نظام الكون الجمالي المؤول لفروض النفس المدركة.

سمى **كولريدج** Samuel Taylor Coleridge هذه القدرة التحويلية لعالم المادة بالخيال الثانوي، إذ «يتحوّل فيها الواقع إلى مثالي ويحتاج إلى قدر من الإرادة الواعية المنظمة التي تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلفها»[10]، بحيث تتحد القوى الإنسانية من عقلية وذهنية في تكريس معنى التواصل بين المبدع والواقع من جهة وبين المبدع والمتلقي من جهة أخرى تتحدد من خلالها فرص التواصل والانفصال دون إلغاء أي طرف لطبيعة الهرموني الجمالي للأشياء ومفهوماتها.

3.3 معنى العبقرية :

يعرض الأدب نسبة التواجد بين المتحقق من الأذواق، حيث تنفتح آفاق الانسجام والملائمة لصور المتخيلة الإبداعية وتجمع خصائص الفن القولي (الشعر والنثر)، من موسيقى وألوان عكفت على تحديد حلقة التواصل بالنموذج الموضوع غرضه التمثيل، إذ تساعد العبقرية الذاتية الفنان في إسدال أنواع التجسيم والتشخيص بحركية مطلقة عملت على التقريب والترسيخ. فالعبقرية أداة سحرية يتمتع بها الموهوبون لقدرتهم المستنتجة في الربط بين المتنافر، وترتيب المشتت باستحضار الطبيعي في الفني لذلك ينجح التخيل بضبط وتيرة تقبل ورفض الأشياء وإن بدت بتمثلها جميلة، لأن الشعور بها ولّد في النفس نوعا من الإعراض يفسر مقولات الحكم البادية من جميل وجليل وسامي، مأساوي وبطولي... يقول **أبو نواس** في قصيدة اشتهرت بعنوان **المغتسلة** التي تروي المصادر الأدبية أنه نظمها بطلب من الخليفة العباسي **هارون الرشيد**، إذ أوعز إليه وصف مشهد لجارية له راحت تغتسل فكان منه هذا التركيب الذي أثار مسامع الخليفة فاهتز طربا له:

نضّت عنها القميص لصب ماء فورد وجهها فرط الحياء
وقابلت النسيم وقد تعــرت بمعتدل أرق مـن الـهواء
ومــــدت راحة كالماء منها إلى مـــاء مـعد فـي إناء
فلما أن قضــت وطرا وهمت عـلى عجل إلى أخذ الرداء

رأت شخص الرقيب على التداني فأسبلت الظلام على الضياء

فغـاب الصبح منها تحت ليل وظل الماء يقطر فوق ماء

فسبـحان الإلــه وقد براها كأحسن ما يكون من النساء[11]

قصد الشاعر عنصر التلميح مانحا لخيال المتلقي القدرة على خط المعاني بكل حرية، إذ يظهر المبنى جزءا من كل شيء : القميص – الوجه – الراحة – العجل – الظلام – الليل .. فهذه التقية الفنية التي لجأت إليها عبقرية **أبي نواس** تنم عن ذكاء خارق، وتفوق حاذق مارس من خلاله فتنة اللغة ليؤثر على الخليفة في نظم مقتضب لامس شغاف العاطفة، والملاحظ عدم إباحية الشاعر في وصف جسد المرأة مركزا في ذلك على التصوير الفني المتألق فقال: نضت ولم يستخدم فعل نزعت أو وضعت أو تخلت إلى غيرها من الأفعال التي تفي المعنى نفسه، حيث قابل بين أجزاء من جسدها ضمن محيط طبيعي فجمع بين الحياء والنسيم وبين الراحة والهواء؛ دون إغفال فرق النسيم والهواء وقابل الرقيب بالظلام والصبح بالماء معددا مرادفات القيمة الجمالية والتي صنفت على النحو التالي :

❖ **قيمة الجميل :**

لم يرقب **أبو نواس** تلك الجارية، ولم يكتشفها وهي تغتسل بينما عمد إلى جنوح الخيال عنده يصف دون إطناب فكبح جماح عواطفه التي عهدناها متمردة على كل أخلاقي وسامي مصورا المرأة في أنوثتها المتألقة برموز تعكس الشفافية في التعبير وسهولة التركيب والجمال في الصورة، مستمدا المعاني من فكره المتقد شاعرا بالموقف قبل تجريبه مستعينا بلغة الخبير بمفاتن النساء العليم بسلوكهن، ولم يتخذ معادلا موضوعيا قد ينوب عن معانيه لأنه لم يخش الرقيب الديني ولا الاجتماعي بل خشي الرقيب السلطوي، لينسل المعنى في بساطة وسمو لائق يناسب المقام، راسما لوحة الأنثى أفعالا ماضية منقضية قليلة وابتدأها بفعل: نضت – قابلت – مدَّت – قضت – رأت – أسبلت ، مما سمح لمساحة الأسماء باكتساح مبنى

المعنى المتوخى استيفاءً وتثبيتا لومضة شعورية مارسها الشاعر إذ اختطفت فؤاده ، بإرساء جمالية فعلية ملائمة لسمو المتلقي ويقتضب اللفظ بتكثيف الدلالة جمع بين نسيم لطيف إثر تعري الجسد للاغتسال دون الاعتماد على ذكر التفاصيل لأن دلالة الأبيات القصيرة أغنت الخيال بموصوفات الغائب.

رتب أبو نواس معاني الجمالي داخل صورة الحسي المنفعل بقوة الطبيعة : فقد تخلت عن القميص وعمدت إلى صب الماء براحة تكشف حسنها ورقتها، فعندما أسبل الظلام على الضياء يئل الذهن إلى استحضار تلك الإشارة ، في إنابة الليل عن النهار كناية عن شدة بياض المرأة وفتنتها التي سارعت إلى سترها وإخفائها عن عيون الرقيب بعجل، لأنه وصفها بالخجل في مستهل نظمه مما فسر توزيعه لتقسيمات الظلام والليل والصبح والضياء فشكلت هذه الحركة المتنامية فقه **أبي نواس** نحو الجمال المتميز بالنقاء والصفاء والاعتدال البعيد عن كل تشوّه عندما ختم المقطوعة بإيمانه الرصين لقدرة الله سبحانه في التكوين والانشاء.

❖ **قيمة السامي :**

يقول الأمير عبد القادر الجزائري:

إلى الصون مدت تلمسان يداها ÷ ولبت هذا حسن صـــوت نداها
وقد رفعت عنها الازار فلج به ÷ وبرد فـؤادا مــن زلال نــداها
وإذا روض خديــها تفتق نوره ÷ فلا ترض من زاهي الرياض عداها
ويا طالما عـــانت نقاب جمالها ÷عداة وهم بيــن الأنام عــداها
وكم رام الجــمال الذي ترى ÷ فأرداه منـــها لحظها ومناها
وحاول لثم الخال من ورد خدها÷ فضنت بما يبغي وشط مداها[12]

يظهر **الأمير عبد القادر** متعلقا بالمكان؛ أصبغ عليه روحا حية تبرز مدى ثقل العلاقة التي تجمع بينه وبين تلمسان **صاحبة الصون** لمكانتها وقدرها العالي تاريخيا وحضاريا؛ إذ بيَّن يديها – خديها – لحظها **فشخصها** بملامح أنثوية أثرت بحسنها عليه فراح

ينسج من وحي خيالها حوارا حسيا، يبرهن عن مدى وجدانياته تجاه تلمسان ووعي **الأمير** بصدق الرابط العاطفي هنا، فيردف قائلا :

وشدت نطاق الصد صونا لحسنها ÷ فلـــم يتمتع من لذيذ لماها

أبدت لـــه مكرا وصـــدا وجفوة ÷ وسدت عليه مـــا نوى بنـواها

وخابت ظنون المفســدين بسعيهم÷ ولم تنل الأعــداء هناك منـــاها[13]

تألّقت تلمسان في هذه الصورة الموضوعة التفاصيل بين أجزاء الجسم البشري، فيذكرنا بهويتنا المغيبة قهرا حيث يشير **الأمير** إلى وطأة العدو الشرسة والمنتهكة لكل مقدس مما يفطن القارئ إلى واجب شعور الغيرة بالقضية الكبرى والعامة وهي "الأرض المألوفة" وموطن أحلامنا وذكرياتنا الخاصة بالمعنى. عند **باشلار** « يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية »[14]، بالمعنى الذي تبوّأه **الأمير عبد القادر** لأنه قائد الأمة والمسؤول عن حمايتها وصونها مما جعل المقام النصي حواريا يعكس كفاءة المتحدث وقيمته المادية والمعنوية، فسمى نفسه :

ولم أعلمن في القطر غيري كافلا ÷ ولا عارفا في حقها وبـــهاها

فـبادرت حــزما وانتصارا بهــمتي ÷ وأمـــهرتها حــبا فكان دواها

فكنـــت لـــها بعلا وكانــت حليلتي ÷ وعرسي وملكي ناشرا للواها

ووشحتها ثوبـــا من العز رافلا ÷ فقامت باعجاب تجــر رداها[15]

أنسن **الأمير عبد القادر** في شعرية واضحة مكانة تلمسان في نفسه، ضمن دائرة الأنا الواثقة بملكية الشخصي وبروز الذاتي المغيب والمجاهد للعودة من جديد وبقوة، فتلمسان بالنسبة للأمير فتنة ماضيه واضطراب حاضره وأمل مستقبله، تجزأت شعوريا نحو : الحب – حليلة – ملكا – عزا رافلا ... لتتفرد موضوعا جماليا ساميا لسمو الذوق الفني عند الأمير عبد القادر، لأنه إذ يخاطب تلمسان فهو يخاطب ذاته النافرة من كل إسفاف وذلّ ومهانة حيث سيثبت تمركزها القار الرافض للتهميش والنبذ فلا يمكن عزل النص عن تجربة العصر

المنفعلة والمتفاعلة. تسمح لنا هذه التجربة باكتشاف حدود الانشطار بين ثنائية الأنا والأنا الضمني أي بين **الأمير** وتلمسان لكونهما ذاتا آثرت الحرية في عنفوان، وبين تشظي الذات بين الأنا والغير المختلف والمخالف أي بين كون الأمير الجغرافي والثقافي وفرنسا مما جعل صور التعدد والتنافر والتباين بارزة دون مغالاة سماها **الأمير**: المفسدين – آخر – الأعداء... حيث سينكر تلك العلاقة الوهمية بين فرنسا والجزائر، والتي أطرها في نطاق الجمع الضدي بين فرادة المكان وانحراف صور الجموع الكائنة داخلنا وإن رفضنا وجودها « بين الأنا والآخر دوما مسافات متنوّعة، وهي مسافات لا تخلو أبدا من وسائط مختلفة بين الطرفين»[16].

استهل الأمير قصيدته برفع النداء والتلبية إشارة إلى الدعاء والتسبيح والمناجاة :

إلى الصّون مدت تلمسان يداها ولبت فهذا حسن صوت نداها

نستشعر مع **الأمير** ذلك الكمون الفطري بين العبد وخالقه في تلميح إلى المحافظة على الجمال الطبيعي، وأن أي تغيير ضد الطبيعة لن يستمر حتما، فالطبيعة تبغي التنمية وتقوم على التنظيم وما فعله الفرنسيس كما يلقبهم **الأمير** هو إخلال بالصيرورة الحياتية، كما يؤثر **الأمير** الحديث الديني مبينا سلامة مقصده ونبل غايته القائمة على إحقاق الحق ونشر العدل وهي من سيمات الدين الإسلامي لذلك نراه يصور حالة تلمسان بإنسان رفض الظلم فرفع يديه إلى السماء يدعو النصر والسلام، وقد كانت اليد دليل البناء والتحويل والرفع والخفض ولما تعلقت بصوت النداء أوجبت عدالة القضية التي لن يغيبها كذب وزيف المعتدي مادام هنا شعب أبي مطالب بحقوقه .

4.خاتمة:

الجمال قيمة مثالية تستنهض الهمم لإرساء دعائمها، ولما كانت الظواهر الجمالية مرتبطة بسنن التطور والنمو مارس المجتمع بغيريته المختلفة زمنا ومكانا سلطة قيمية نتج عنها تعريفات مختلفة للجمال وتطبيقاته، مما فعل سلوك التوجيه في إثباته وأصبح للشعر وظيفة أخلاقية واجتماعية تحاكي النموذج المتسامي ضمن تلك الدائرة المرسومة سلفا من لدن الكهان والساسة. وعليه، بات للجمال دافعين التزامي وأيديولوجي لطبيعته الحسية من جهة فالمرء شغوف بما يرى لذلك انصرف الشعراء إلى التراجيديا الشعرية لما فيها من مشاهد تأثيرية تحرّك المشاعر والإرادات، وفعّل النحاتون دور الجسد البشري فراحوا يتابعون تفاصيله من تقاطيع في الوجه واليدين والأرجل، كما أنشأ الروائيون زوايا مرئية لفضاءات القتل والاغتصاب والتعذيب، بطريقة تعبيرية حجتها نقل الواقع ورفض ظروفه واستبداله بواقع عادل وخيّر تبدت معه حقيقة الحلزون وقوقعته أي الذات وجسدها، التجريد والتجريب وإن رفض **أفلاطون** واقع الشعراء يوما فإنه أقره عندما أشار إلى تلك العدسة الخفية المذاكرة لتفاصيل المثال بإسقاطه على صوره الواقعية والمرئية.

استحالت الشحنة العاطفية للشاعر إلى بنيات شكلية ايقاعية مناسبة وتموّجات النفس المضطربة ؛ لطبيعة الذات المتكلمة التي تقوم على دلالات وإشارات لغوية تسمو إلى عالم خفي وموحش، روّضته ألفة الأصوات وجمالية الكلمات المكوّنة لفضاء متخيّل تملؤه الرموز في استفزاز مباشر لعبقرية الناقد المقبل على انتهاك حماها المسيج بغلالة الغرابة والتيه، ولا ينفك المتلقي بعد مداعبات عدة لتفاصيل النص أن يمنحه ما أراد هو كمنتج خلاق يواجه قوة خلق ثان قد تعلي من شأنه أو تطيح به في غياهب الفرضية والاحتمال، فإرادة النص الفاعلة وإرادة النقد المنفعلة تساعد المعنى مع اصطدام خطير على النمو والتجدد ولم يكن عبثا أن طرحها **الجاحظ** على الطريق لكنه أقر مزية التركيب والتشكيل.

تستمر عملية القراءة الضمنية للنص الشعري فتتيح للجمهور سقفا معينا للمعرفة، ليس بدافع المشترك بين المتلقي والنص، لكن بضرورة وجود مساحة معقولة قد نسميها القطب الجمالي تتعالق فيه الفنية أصواتا ونسبا فعلية تبتعد بأشواط عن خصوصية قائلها وبيئته، فوصف الشعر صناعة وبناء وحكم عليه بالسلامة والصدق أو بالتكلّف ومخالفة الطبع؛ لذلك وضع **عبد القاهر الجرجاني** مؤلفاته بين دلائل وأسرار اللّغة يحثها على الاستجابة الفنية الخالصة فكان أول ناقد مؤسس لنظرية علمية أدبية قارة تحسب للعقل العربي. وبعد تواتر زمني تأكد ذلك التحالف العملي بين حقل العلوم التطبيقية والأدبية وتمتعت المناهج المطبقة بليونة الأدب من جهة، وخصوبة المنهج العلمي الذي وفر للنص المتعة والفائدة. وإذا أردنا فصل النص عن قائله نضحت البنائية أو البنيوية شكلا رسمت معالمه مذاهب وتيارات عدة حسب اختلاف الفلسفات وواضعيها تتناول لغته وأساليبه وصوره المختلفة.

5.الهوامش:

1- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين – كتاب العصا، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، م3، ط. 7، 1998، ص. 276.

2- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط.2، 1986، ص. 64.

3-إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2005، ص.247.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، القاهرة، دار ابن الجوزي، ط.1، 2010، ص.78.

5- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص. 124.

6- باولو كويلو، مكتوب أن تتخيل قصة جديدة لحياتك، ترجمة وتحقيق: طلعت الشايب، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط.1، 2002، ص. 11.

7- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، القاهرة، دار الفضيلة، د.ط ، 1978، باب الذال والواو، ص. 93.

8- عمر الخيام، رباعيات عمر الخيام، تحقيق: بدر توفيق، القاهرة، دار الشروق، 2000، ص.863.

9- أميرة حلمي مطر، علم الجمال وفلسفة الفن، القاهرة، دار التنوير، ط.1، 2013، ص. 40.

10- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، القاهرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979، ص. 70.

11- أبو نواس، الديوان، بيروت، دار صادر، د.ط ، 1980، ص. 127.

12- الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: العربي دحو، الجزائر، شالة للطباعة، ط.3 ، 2007، ص. 48.

13- الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص.49، 13.

14- باشلار، نقلا عن: غادة إمام، جاستون باشلار جماليات الصورةّ، بيروت، دار التنوير، ط.1، 2010، ص. 291.

15- ديوان الأمير عبد القادر، ص.48، 15.

16- الطاهر لبيب، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص. 23، 16.

6. قائمة المراجـــــــع:

1 – إسماعيل (عز الدين)، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط.2، 1986.

2– إمام (غادة)، جاستون باشلار جماليات الصورة ّ، بيروت، دار التنوير، ط.1، 2010.

3–الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: العربي دحو، الجزائر، شالة للطباعة، ط.3.

4– الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، البيان والتبيين – كتاب العصا، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، م3، ط. 7، 1998.

5– الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، القاهرة،، دار ابن الجوزي، ط.1، 2010.

6– الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف)، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، القاهرة دار الفضيلة، د.ط ، 1978، باب الذال والواو.

7– حلمي مطر(أميرة) ، علم الجمال وفلسفة الفن، القاهرة، دار التنوير، ط.1، 2013.

8– الخيام (عمر)، رباعيات عمر الخيام، تحقيق: بدر توفيق، القاهرة، دار الشروق، .2000

9– العشماوي (محمد زكي)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، القاهرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979.

10– كانط (إمانويل)، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2005.

11– كويلو (باولو)، مكتوب أن تتخيل قصة جديدة لحياتك، ترجمة وتحقيق: طلعت الشايب، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط.1، 2002.

12– لبيب (الطاهر)، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999.

13– أبو نواس، الديوان، بيروت، دار صادر، د.ط، 1980.