

دراسة في النظريات الأدبية القديمة

شعبان محمد مرسي

معنى نظرية الأدب:

تعني كلمة "نظرية" تصورا عقليا مجردا^(١) لشيء ما، وعلى هذا التصور يقوم الرأي، ويرتكز الاعتقاد، وتنتج النظرية عادة من التأمل. وفي التعبير اللغوي يقال: "هذا شيء نظري"، أي موجود في الفكر، متصور في العقل.

ويتصل بهذا المعنى العام مفهوم المصطلح النقدي: "نظرية الأدب" Theory of Literature or Literary theory^(٢) إذ تدل على الدراسة العقلية المجردة لأصول الأدب، وفنونه المختلفة، ومنابعه الأولى، وقيمه في الحياة، وعلاقة الفنون بعضها ببعض، وصلة الأدب بغيره من الأنشطة الإنسانية، والقواعد الجمالية العامة التي تستند إليها دراسة هذا الأدب^(٣).

وكل نظرية من نظريات الأدب لها جوانب إيجابية، وجوانب أخرى سلبية، لأن العقل الإنساني قاصر عن إدراك الأشياء كلها إدراكا كاملا، وتبين محاسن النظرية ومساوئها عند تمحيصها، وإعادة النظر فيها، واحتكاكها بالواقع الأدبي، ولذلك لا توجد نظرية كاملة حتى الآن، وأعتقد أنه لن توجد في المستقبل تلك النظرية الكاملة التي تتسم بالسماة الإيجابية فقط.

وتاريخ النظريات الأدبية يبدأ عادة من عهد اليونانيين القدماء، وبالتحديد منذ أفلاطون، وقد سبقه بالتأكيد منظرون مصريون أيام الحضارة الفرعونية، ولكن ضاعت تلك النظريات المصرية مع ما فقد من تراثهم عند سقوط حضارتهم، ولهذا تعد نظرية " المحاكاة " أقدم نظرية حتى الآن، بناء على النصوص التي وصلت إلينا.

١ - نظرية المحاكاة " Mimesis " :

هذه كلمة إغريقية تعنى التقليد Imitation ، وقد كان في بلاد اليونان القديمة ممثلون يعتمدون في تمثيلهم على تقليد الشخصيات المختلفة، وكانوا يقصدون من وراء ذلك إضحاك المشاهدين، أو تزجية أوقات الفراغ ، وربما راموا إصلاح بعض العيوب الواقعة في مجتمعهم.

أما عند أفلاطون فقد صار هذا اللفظ عنوانا لنظرية في الأدب خاصة وفي الفن عامة، هذه النظرية متفرعة عن نظريته الكبرى في المعرفة وهي "نظرية المثل" " Theory of Ideas " أو " Theory of forms "،^(٤) وعماد نظرية المثل أن هذا العالم المحسوس محاكاة لعالم حقيقي فوقه، غير محسوس، فالشجرة الموجودة في حديقتنا هنا، إن هي إلا تقليد للشجرة القائمة في عالم الصور أو المثل، والتغير والفناء يدركان الشجرة المحسوسة، أما الشجرة المثالية فلا تتغير، وإنما هي ثابتة ودائمة.

ولما كان الفنانون والشعراء يحاكون الطبيعة التي نعيش فيها، وهذه بدورها محاكاة للطبيعة الكائنة في عالم المثل، فعملهم تقليد للتقليد، وحيث إن الكمال في عالم المثل، والنقص في هذا الكون المحسوس، فتتاج الفنانين أنقص من الطبيعة، وأبعد عن عالم المثل بمرحلتين، والإنسان يصبو إلى الكمال وينفر من النقص، فما يعمله الفنانون غير ذي جدوى للمرء العاقل، وقد استخدم أفلاطون عبارة أدبية عبر بها عن رؤيته للفن عامة، ولخص بها نظريته، وذلك في قوله: ^(٥) " الفن المحاكي ناقص، ومن يتزوج الناقص فستكون له ذرية أردأ " .

ويلاحظ أن مصطلح "شعر Poetry" عند أفلاطون يطلق على الأدب عامة، وقد كان هذا الفيلسوف يرى أن الشاعر ينظم الشعر بالإلهام (Inspiration) يلهمه إياه رب الشعر، وساعة الإلهام يقع الشاعر في غيبوبة عن الوعي، ولذلك فهو بعيد عن العقل ومنطقته، وبعيد عن الحقيقة أيضا؛ لأنها تدرك بالعقل الواعي، وبناء على ذلك يكون التعبير الشعري عاطفيا، ويكون الشاعر غير سوى، فلا يصلح - إذن - أن يرشد غيره من العقلاء الأصحاء، ولا أن يعلم أحدا خيرا، من أجل هذا لا ينبغي أن يبقى الشعراء في جمهوريته، ولا أن يسمح لهم بدخول تلك المدينة الفاضلة، لأنهم إن وردوها أفسدوا فيها، وبخاصة الشباب، إذ إنهم أميل إلى الأمور العاطفية، وأكثر تعلقا بالعبارات الخيالية، ولا يمتنع أن يكون الكذب فيها

فاشياً، وسيؤدي هذا إلى سوء السلوك، وإلى سقوط تلك الجمهورية. وهكذا حملت الرؤية الأخلاقية ذلك الفيلسوف النَّابِه على طرد الشعراء من مدينته الخيالية. وبينما يطرد أفلاطون كل الشعراء من جمهوريته، نراه يستعمل لغة أدبية في عرض نظريته، ولا سيما في الفصل العاشر من كتابه الجمهورية، ولذلك علق أحد النقاد على هذا الفصل قائلاً: "إن أفلاطون يبدأ بهجوم على الشعراء، وينتهي بقصيدة"^(٦).

٢- أرسطو والمحاكاة والتطهير:

اتجه أرسطو — وهو تلميذ أفلاطون — بمصطلح المحاكاة وجهة أخرى معارضة تماماً لوجهة أستاذه، إذ إنه يرى أن المحاكاة هي أساس الفنون كلها، غير أن تلك الفنون تختلف فيما بينها في ثلاثة أشياء: أولاً باختلاف وسائلها، وثانياً باختلاف موضوعاتها، وثالثاً باختلاف طرقها في محاكاتها^(٧). فمن الناس من يستخدم اللون، ومنهم من يستعمل الصوت، ومنهم من يحاكي بالشكل، وبعضهم يقلد بالحركات بالحركات، وقد تجتمع أكثر من وسيلة عند المحاكاة.

ولا حظ أرسطو أن المحاكاة ملازمة للإنسان منذ صغره، فعدها من ملكاته الطبيعية، وأنها تنتج شيئاً، وأن الشعراء خاصة في محاكاتهم يقدمون للناس عملاً مفيداً، فهم صنّاع، ولذلك فإن الفعل "Poiein" في اللغة اليونانية القديمة يعني "صنع" ومنه اشتق لفظ

"Poets" أي "صانع"، و"شاعر"، فالشعر صناعة عند أرسطو، وهو نابع من غريزة المحاكاة.

على أن أهم جزء في نظرية المحاكاة عند أرسطو هو الخاص بفائدة الشعر فهو يساعد بني آدم على النقاء من الرذائل، والتخلص من الشرور، والبعد عن الآثام، وعبر أرسطو عن هذه القيمة بمصطلح خاص هو "التطهير Catharsis"، فالمأساة "Tragedy" عندما تعرض على خشبة المسرح تثير فينا عاطفة الشفقة والرحمة، وتخلصنا من نوازعنا النفسية الخبيثة، وهذا النوع من الفن يختص بالأفعال الجليلة، ويتم عن طريق الشخصيات النبيلة التي يتدعها المؤلف. ومن ناحية أخرى يبدو الشاعر أو الأديب معلما للخير، في نظرية أرسطو، فالملحمة تخليد للبطولات العظيمة، ومن قراءتها أو سماعها يستفيد القراء أو المستمعون، ويحاولون محاكاة ذلك البطل في أعماله الرائعة.

ولا يدل لفظ "المحاكاة" عند أرسطو على المعنى الحرفي، أي التقليد الكامل لشيء ما، وإنما يعني تقديم الواقع تقديما استعاريا، قد ركبه الخيال كما يرى الشاعر أو الفنان، وعلى هذا يكون عمل الفنان أو الأديب مستقلا عن أي شيء في الخارج. وقد جعل أرسطو المحاكاة مقصورة على الطبائع البشرية، والأفعال الإنسانية، ولذلك فالمحاكي إما

أن يرفع المحاكى أو يخفضه، وفي هذا إبداع جميل، وهذه الأفعال التي يحاكيها الفنان واقعة تحت قانون "الضرورة أو الاحتمال" "Probability or Necessity"، والشاعر هو الذي يصنع ذلك خلال سرده للأحداث، وتصويره للمواقف، وإبرازه للشخصيات في أثناء صراعها، وخلال تطور الحكمة القصصية، حتى تبلغ ذروتها، ثم تنفرج كما يرغب الأديب، وهو عندئذ يختار من الأحداث طبقا لمقتضى الوحدة والحقيقة الشعرية.

وكان تركيز أرسطو في كتابه "فن الشعر Poetica" على الفنون الموجودة في عصره، وهي المسرحية بنوعيهما: المأساة والملهاة، والملحمة، والشعر الغنائي الخاص باليونانيين، ويطلق عليه "Dithyrambic Poetry"، ولذلك كان اختياره للشواهد من هذه الفنون، وهي التي مثل بها لنظريته، ودل بها على صحة ما يعتقد، وقد ورد كتاب فن الشعر ناقصا بعض الأوراق من مخطوطته، إلا أن نظريته واضحة تماما من خلال عرضه لها، وتطبيقه عليها فيما بقي من هذا الكتاب.

وقد استمر كتاب فن الشعر في تأثيره في الشعر والنقد والفن عامة حتى عصر النهضة، وظل مصطلح المحاكاة جاريا في الأدب ودرسه، وكذلك تقسيم أرسطو للفنون الأدبية، ووضعه القوانين

لها. وقد عرض هذا المؤلف لكثير من قضايا الأدب في كتابه، بيد أنه لم يجب على هذا السؤال: ما الذي يجعل الأدب العظيم عظيماً^(٨)؟ وسيجيب عن هذا السؤال بعده لونجينوس في نظريته عن "الجليل Sublime".

٣- نظرية الجليل SUBLIME:

عثر الناقد الإيطالي فرانيسكو روبرتيللو F.Robortello على مخطوطة قديمة بعنوان: "في الجليل" "On the sublime"، فحققتها، وشرحها باللغة اللاتينية، ونشرها سنة ١٥٥٤م^(٩) ونقلها إلى اللغة الإنجليزية جون هول John Hal سنة ١٦٥٢م، ثم ترجمها إلى اللغة الفرنسية نيقولا بوالو عام ١٦٧٢م^(١٠)، في أسلوب جميل ودقيق، وبذلك لقيت قبولا في الأوساط الأدبية بفرنسا آنذ، فقرأها النقاد والأدباء، وشرحها البلاغيون والدارسون للأدب. بيد أن هذه المخطوطة ناقصة، ضاع منها ثلثها تقريبا، وهي منسوبة لمؤلف مجهول، لا يعرف عنه شيء، يدعى لونجينوس، وكذلك لا يعرف تاريخ تأليف هذا الكتاب، وقد قدم المؤلف هذا الكتاب لرجل اسمه تيرينتيانوس، ليس بمعروف؛ ومن المحتمل أنه كان صديقا للمؤلف، أو تلميذا من تلاميذه المقربين، وربما كان شخصية خيالية.

وقد عارض الكاتب بعمله النقدي هذا كتابا عن "الجليل" أيضا صنعه رجل بلاغي من القرن الأول الميلادي، هو كائسيليوس Caecilius، ناقشه لونجينوس فيما عرض له من المسائل، وأعطى وجهة نظر أخرى. وعلى الرغم من أن كتاب لونجينوس لم يصل إلينا كاملا، فإن البقية الباقية منه تبين عن نظريته إبانة تامة.

والقضايا التي وردت في الكتاب يمكن حصرها في ثلاثة أقسام: الأول عن تحديد معنى الجليل ومصادره وسماته؛ والثاني عن الكاتب ومواهبه وثقافته، والثالث عن المتلقي - قارئنا كان أو سامعا - وعلاقته بالعمل الأدبي. وتكون هذه الأقسام الثلاثة نظرية هذا الناقد، وهو يمتاز في عرضه لها بدقة العبارة ووضوح الأفكار وحسن ترتيبها.

والجلالة عند هذا المؤلف تعني التفرد والتفوق في التعبير، مما يؤثر في القارئ أو المستمع تأثيرا دائما متجددا^(١١)، والعمل الأدبي الجليل هو الذي يبهرنا بسمو عبارته، وجودة أفكاره، وحرارة عاطفته، وصدق لهجته، وبعده عن التكلف؛ وهو الذي يؤثر فينا، ويرقي أرواحنا، ويزداد تأثيره كلما زدنا قراءته، فعطاؤه متجدد مع تكرار القراءة.

إن كثيرا من الناس يعتقدون أن الجلالة هبة أو غريزة، ولا صلة بينها وبين التعليم؛ أي أنها لا تكتسب، ويظنون أيضا أن الصنعة الفنية لا ترتبط بها، وأن قواعد الفن لا تنفع في تحصيلها، لكن لونجينوس يختلف عن هؤلاء كثيرا، فهو يرى أن بعض السمو مرجعه إلى الفنان أو الأديب، وأن البعض الآخر مرده إلى الاكتساب والتعلم، ويظهر هذا في تحديده لمصادر الجليل، وهي عنده خمسة فقط:

- ١- قوة الفكر. ٢- حرارة العاطفة وشدتها. ٣- نبل العبارة
- ٤- جودة التأليف. ٥- انسجام النص كله، باختيار الكلمات الموحية، ووضعها في حاقّ موضعها، واستعمال الصور المتألفة، والإيقاع الحسن للجمل.

ويلاحظ أن المصدرين الأولين متصلان بالأديب، وهما من عطاء الطبيعة، أما الثلاثة الباقية فهي مكتسبة من الدراسة والنظر في الآثار الأدبية الراقية.

وسمة العمل الجليل أن يبث في القارئ أو السامع الخبرة العالية، وأن يجعله يحس بالسمو الروحي، والراقي الأخلاقي؛ ولذلك يقرر لونجينوس أن السمو هو أعلى الفضائل الأدبية، وأن الوظيفة الأخيرة للأدب أن يرقى القراء، وأن يشعرهم بذلك.

ويعنى المؤلف بالكتاب في هذه النظرية، فيراهم صنفين: عظماء وتافهين. أما العظماء فأفكارهم عظيمة على قدر عظمتهم،

وهي حية خالدة، وأما أولئك التافهون فأفكارهم مثلهم في التفاهة والانحطاط، ولا تكون أبدا حية ولا مفيدة. وينصح هذا الناقد الكتاب أن ينظروا في أعمال الشعراء العظام والناثرين الكبار؛ ليكتسبوا منهم عظمة؛ ومن أجل هذا يجعل محاكاة المجيدين من الأدباء السابقين طريقاً آخر من طرق الجلال، وعند المحاكاة ترد ثلاثة أسئلة على ذهن المحاكي:

الأول: كيف استطاع هذا الكاتب العظيم أن يعبر عن أفكاره؟

الثاني: لو أن هذا الكاتب استمع إلى ما كتب، كيف يكون رد فعله؟

الثالث: كيف ترى الأجيال المتتابعة هذه التعبيرات؟

هذه السؤالات الثلاثة تولد عند المحاكي رؤية شاملة لعظمة الأعمال الأدبية الكبرى، فيدرك أسرارها، فتتغلغل خصائص الجلال في نفسه، ثم تخرج في نتاجه الأدبي. ويضرب الناقد مثلاً للشاعر الجليل بهوميروس وللكاتب السامي بأفلاطون.

ويفصل الناقد لونغينوس كل الأمور الداعية لجودة الأسلوب، فيتحدث عن الكلمات المفردة وضرورة انتقائها بدقة لتعبر عن الفكرة على وجه الكمال، ويتحدث عن جمالها وتأثيرها في النفوس والألباب، ويخص الجملة كذلك بحديث، ويشترط أن تترايط التراكيب في النص، وكلما كانت سمحة، لا تعقيد فيها، كانت أفضل لتأدية الغرض،

وتوصيل الأحاسيس، ويركز الكاتب على الصورة، فيوصي الأدباء أن يلجأوا إلى الصور الحية المؤثرة، فيبرز خصائصها وفوائدها في تحقيق العظمة المنشودة في العمل الأدبي، وشرح المؤلف كثيرا من المسائل التي تخص علم الأسلوب، ويوجد بعضها في كتب البلاغة القديمة، ولكنه يمتاز بوضوح الفكرة، وبساطة التركيب؛ ولذلك كان النقاد في القرن الثامن عشر يفسرون كتاب لوبجينوس على أنه من المؤلفات البلاغية^(١٢). ومن ناحية أخرى أعجب الرومانتيكيون بأفكار هذا الكاتب الناقد، ولاسيما تلك الأفكار التي ساقها عن التأثير العاطفي، وعن عدم التكلف، وعن ضرورة أن يصدر الأديب في عمله عن ذات نفسه، ليكون صادقا في مشاعره، ولهذا فقد كان لهذا الناقد أثر كبير في العصر الرومانسي، وصارت أفكاره بمثابة القواعد للمدرسة الرومانسية.

أما المتلقي - القارئ أو السامع - فإن نظرية هذا الناقد توليه عناية كبرى؛ لأن إدراك الجلالة في العمل الأدبي لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وجد هذا المتلقي؛ إذ هو الذي يسمع القصيدة أو القطعة النثرية أو هو الذي يقرأهما، وهو الذي يتأثر بهما - طردا أو عكسا - ومن خلال هذا التأثير يمكن الحكم بأن العمل الأدبي سام أو غير سام، وعلى هذا فالعمل الأدبي في موقع وسط بين المؤلف

والقارئ؛ إن المؤلف يبت فيه أفكاره ومشاعره، والقارئ يتلقى هذه كلها، فنتج لديه انطبعا معينا، وبحجم هذا الانطباع ونوعه يتم الحكم على نتاج الكاتب، وتعرف درجته في الجودة والرقى .

وما زال هذا الكتاب " في الجليل " يحظى باهتمام النقاد المعاصرين، لأنه قد أجاب عن أسئلة كثيرة تتصل بطبيعة الأدب، وقيمه، ولاسيما تلك الأسئلة المتصلة بخصائص الكاتب والعمل الأدبي والأثر المنطبع في المتلقي. ويمكن إيجازها فيما يأتي:

أ- خصائص الكاتب مركوزة في الفكر المحرك والعاطفة الجياشة
ب - خصائص العمل الأدبي كلها في سموه.

ج - سمات الأثر المنطبع في المتلقي هي الانجذاب الروحي (١٣)، والتحول، وثوران العواطف.

وبذلك تكوّن الجوانب الثلاثة نظرية " الجليل"، وهي التي وضعها لونيونس، وهي أتم وأرقى من نظرية أرسطو. ومن ناحية ثانية تعد نظرية هذا الناقد أول نظرية تأثيرية للأدب، Affective theory of literature، جعلت محورها الانطباع، وحددت قيمة العمل الأدبي بما يحدثه من السمو الروحي (١٤) ومع نهاية الكتاب يكون لونيونس قد أجاب عن السؤال الذي كان مطروحا قبله، وهو: ما الذي يجعل العمل الأدبي العظيم عظيما؟ إن جوابه محصور في

السمو ، فالعمل الذي يتصف بالسمو، هو العمل العظيم ، أو " الجليل " على حدّ تعبيره.

٤- نظرية الممتع المفيد هوراس:

هذه النظرية الأدبية وضعها الشاعر الروماني هوراس Horace (٦٥-٨ قبل الميلاد)^(١٥) في كتابه " فن الشعر Ars Poetica " ، وقد اعتمد في جانب كبير منه على النقاد والشعراء والأدباء اليونانيين ، وخاصة أرسطو. ولم يسبق هذا الشاعر نظريته في كتابه سوقا منطقيا، وإنما نشر أفكاره النقدية عبر صفحات الكتاب، من أجل هذا فإن المتلمس لنظريته يتحتم عليه أن يقرأ الكتاب كله، من أوله إلى آخره.

وطريقة هذا الشاعر الناقد في تناوله للأدب ووظيفته وإبداعه أقرب إلى التطبيق العملي منه إلى النظر الفلسفي؛ لأن طبيعة هذا المؤلف لم تكن تميل إلى الفلسفة.

وجوانب نظرية هوراس التي تناولها في كتابه يمكن تحديدها

فيما يأتي:

أولاً: الموهبة والفن .

ثانياً: طبيعة الأدب أو الشعر وغايته.

ثالثاً: موضوعات الشعر ومصادره.

رابعاً: التقنية الشعرية.

خامساً: النقد المخلص البناء والنقد المزيف الهدام وعلاقتها بالشعر.
أما الجانب الأول فيرى هوراس أن الموهبة ضرورية للأديب، وهي تحتاج إلى صقل، وتغذية دائمة؛ لكي تنمو، وتثمر، ويكون ذلك بالقراءة المتأملّة في التراث السابق، واختيار أحسنه، لاكتساب التعبير الأدبي الراقى، والأسلوب العذب أو الحلو، وبدون هذا الاطلاع على الآثار السامية التي أنتجتها عبقرية القدماء لا تقدم الملكة الأدبية شيئاً ذا قيمة كبيرة. وفي هذه المسألة يختلف هوراس عن أفلاطون؛ إذ إنه لا يعتقد في "الإلهام" كما كان أفلاطون يعتقد، ولا يؤمن بغياب الشاعر عن وعيه عند نظم الشعر مثلما كان يرى أفلاطون، وإنما يوجب على الشاعر أن يكتب وهو في وعيه التام، وأن يعرف موضوعه معرفة جيدة؛ وأن يتأمل فيه؛ لأن الحكمة ينبوع الكتابة الجيدة.

وطبيعة الشعر عند هذا الناقد قائمة على المحاكاة، كما كان أرسطو يرى، ولكن مفهوم المحاكاة عنده يختلف عن مفهومها عند الحكيم اليوناني، فبينما يخصصها أرسطو بمحاكاة الطبيعة الإنسانية، يوسعها هوراس فيجعلها محاكاة البارعين من الشعراء السابقين، والمجيدين من الكتاب اليونانيين؛ بالإضافة إلى محاكاة الطبيعة البشرية.

وحدّد هوراس غاية الشعر - وهو يشمل الأدب عامة -
 بالإمتاع والفائدة، ويكون ذلك بمزج المفيد باللذيد، ولتحقيق ذلك
 ينبغي على الأدباء أن يختاروا الموضوعات المفيدة، وأن يحيطوا بها،
 كلاً وجزءاً، وأن يعبروا عنها بطريقة جيدة، ومن خلال هذا التعبير
 المتقن تتم المتعة، فالفائدة متصلة - إذن - بالموضوع، واللذة مرتبطة
 بحسن العبارة. والناقد هنا لا يغيب عن ذهنه المتلقي أبداً، لأن الذي
 يدرك الفائدة واللذة هو القارئ أو السامع، ومن هنا تظهر العلاقة
 بين الأديب والجمهور، وهي علاقة التسلية والمنفعة، وعلى هذه العلاقة
 ترتب وظيفة الأديب، فهو يفرح الناس، وهو يعلمهم في الوقت عينه،
 من أجل هذا يكون الأدب ضرورة من ضرورات المجتمع، وهو
 أفضل من الفلسفة لأنه ممتع ومفيد في آن واحد. ويشبه موقف هذا
 الشاعر الناقد موقف أرسطو؛ إذ كان هذا الأخير يفضل الشعر
 على الفلسفة والتاريخ؛ لأن الفلسفة تعبير مجرد؛ والأدب تعبير حي عن
 الحياة، والتاريخ يقوم على الجزء، فهو يدرس وقائع جزئية متفرقة،
 والأدب يتناول الكل، ويصوره. وقيمة العمل الأدبي عند هوراس
 تكون على قدر ما يحقق من هذين الهدفين: الإمتاع والإفادة. غير أن
 هاتين الغايتين ستختلفان؛ لأن الأذواق مختلفة طبقاً للاعتقادات، وبناءً

على الثقافة ورهافة الحس، ولكن - مما لاشك فيه - هناك نقطة اتفاق مشتركة بين كثير من الناس.

أما موضوعات الشعر ومصادره فيمكن حصرها طبقاً لنظرية هذا الناقد في أمرين:

- ١- أن يستمد الأديب من الأدب القديم موضوعه، وفي هذه الحالة يجب عليه أن يحافظ على إطاره العام من ناحية، وأن يكيفه بما يلائم عصره من ناحية أخرى، لكن لا يجوز له أن يحاكيه محاكاة حرفية.
- ٢- أن يأخذ موضوعه من المحيط الإنساني المعاصر له، وفي هذه الحالة يكون الموضوع جديداً، وعندئذ ينبغي على الشاعر أن يدقق فيه، وأن يعمل خياله كثيراً؛ لأنه مبتدع.

وقد خص هوراس التقنية الشعرية بأكبر جهده في هذا الكتاب، وهو يرسم منهجاً للشعراء، ويحدد معاملة بدقة وبأسلوب بين. وفي هذا الجانب يرى الناقد وحدة العمل الأدبي واجبة، وهي عنده الوحدة العضوية Organic unity، أي أن كل جزء في القصيدة أو المسرحية أو العمل الأدبي يجب أن يتصل بالجزء السابق عليه، والجزء اللاحق له، وأن يؤلف مع باقي الأجزاء عملاً متحداً متكاملًا، لا تنافر فيه، وللوصول إلى هذه الوحدة يلزم الترتيب المنطقي، وهو نظام ينبع من وعي الشاعر، ومن إدراكه الجيد لعمله الأدبي، ومن إحاطته بغرضه، وتأمله لما يكتب. أما الأوزان فيوجه

الناقد الشعراء إلى التزام الأوزان اليونانية، وإلى ضرورة استخدام كل بحر فيما استعمله فيه أولئك العظماء من شعراء اليونان القدماء، فهم مثلا استخدموا البحر الإيامبي في الملاحم، فلا يجوز للشاعر الروماني أن يستعمل غيره في الملحمة إذا أراد كتابتها. وللشاعر الحق في أن ينتقي الألفاظ التي تعبر عن غرضه، وأن يضعها في نظمه طبقا للمعنى الذي تدل عليه؛ لأنه إذا وضعها في غير موضعها، فلن تحقق المتعة من عمله. والترتيب المنطقي للأفكار ضروري لتم الوحدة العضوية، وتثبت الفائدة. وإذا استعمل الأديب شخصيات تاريخية فيجب عليه أن يصفها بأوصافها التي عرفت عنها، واشتهرت بها في عصرها، ولا يجوز له أن ينقلها عن ما تميزت به، فيلبسها ثوبا غير ثوبها، فأخيل مثلا قد اشتهر عند القدماء بالقوة والصبر، فلا ينبغي تصويره بغير ذلك.

و يركز هوراس على فن المسرح، فيضع له القواعد المنضبطة، ويمكن إجمالها في وجوب التمييز بين المأساة والمهابة، وعندم الخلط بينهما أبدا، واستعمال الأوزان الخاصة بكل نوع، وأن تكون المسرحية من خمسة فصول فقط، لا تزيد ولا تنقص، وأن يكون المتحاورون ثلاثة، وأن يكون الغناء مستقلا عنها، وأن تبعد الأرباب عنها، وأن تنطق كل شخصية بما يناسبها^(١٦) وهذه القواعد استمدتها هوراس من النقاد اليونانيين السابقين^(١٧).

أما الجانب الأخير في نظرية هوراس فيخص العلاقة بين النقد والعمل الأدبي. يرى هوراس أن الأديب يلزمه أن يعيد النظر في نتاجه الأدبي، قبل أن يخرجها للناس أو أن ينشره على الملأ، وأن يسترشد بآراء النقاد المخلصين؛ لأن ذلك سيجنب العمل الأدبي تلك الأخطاء الشائعة، أما أولئك النقاد المغرضون، الذين لاهمّ لهم إلا التدمير، فلا ينبغي للشعراء أن يستمعوا إليهم، ولا أن يلتفتوا إلى ما يقولون؛ لأنهم إذا استمعوا لهم فلن يعملوا شيئاً أبداً.

وقد كان لهذا الكتاب "فن الشعر" الذي كتبه هوراس تأثير كبير في عصر النهضة Renaissance، وفي عهد الكلاسيكية الجديدة Neoclassicism في القرن السابع عشر والثامن عشر الميلادي^(١٨)، واقتدى به الكتاب والشعراء من أمثال بترارك ومونتيني وميلتون وألكسندر بوب، وبمضي الوقت انحرف الكلاسيكيون الجدد بمبادئ هوراس حتى صيروها قواعد جامدة، على النقيض من اتجاه هذا الناقد، إذ كان للذوق الجيد قيمة كبيرة لديه^(١٩). ولكن يؤخذ عليه أنه لم يلتزم الترتيب المنطقي في كتابه "فن الشعر"، وهو الذي يدعو إلى النظام والوحدة العضوية، إلا أنه يحمّد لحسن أسلوبه، ووضوح أفكاره.

٥- نظرية الخيال الإبداعي لسيدني (١٥٥٤-١٥٨٦):

كتب ستيفن جوسون STEPHEN GOOSON كتابا، ونشره سنة ١٥٧٩، وجعل عنوانه: "مدرسة الفساد THE SCHOOLE OF ABUSE"، وقد حمل فيه على الأدباء والشعراء والموسيقيين والمهرجين حملة شعواء، واتهم المسرح بأنه قد أصبح منبعاً للدعارة وتسهيل الفجور^(٢٠)، وأهدى المؤلف هذا الكتاب للأمير فيليب سيدني SIR PHILIP SIDNEY، ويدل هذا الإهداء على حماقة الكاتب وقلة ذوقه، لأن سيدني كان شاعرا وأديبا، وكان محبا للفنون بأنواعها المختلفة.

وقد آثار هذا الكتاب ردود فعل متعددة، فوضع بعض الكتاب رسائل وكتبا في الدفاع عن الشعر والأدب، من هذه المؤلفات كتاب توماس لودج THOMAS LODGE، وعنوانه: "دفاع عن الشعر DEFENCE OF POETRY" نشره المؤلف عام ١٥٧٩، أي في السنة نفسها التي ظهر فيها كتاب جوسون، وخلاصة دفاعه أن وجود بعض الشعر الفاحش لا يقدر في ذلك الفن كله؛ لأنه هبة من السماء.

وألف سيدني كتابا في الدفاع عن الشعر، صدر سنة ١٥٩٥، بعد موته، وجعل عنوانه: "DEFENSE OF POETRY"، وله عنوان آخر هو: "AN APOLOGY FOR POETRY"^(٢١)، والمحتمل أنه كتبه

في العام الذي صدر فيه كتاب جوسون، أي سنة ١٥٧٩، غير أن الشواغل شغلته، فظل مخطوطا في خزانته حتى طبع بعد وفاته.

ويعيننا من هذا الكتاب كله أن نستخلص نظريته، وهي مبثوثة العناصر خلال رده على هجوم جوسون، ويمكن إجمال أركان تلك النظرية في مفهوم الشعر لدى المؤلف، ووظيفته، وقواعده.

أما مفهوم الشعر عند سيدني فيشمل الأدب الخيالي عامة، ويبدو ذلك من تقسيمه للفن الشعري إلى ثلاثة أقسام: الأول الشعر الديني، كمزامير داود، والثاني الشعر الفلسفي، كشعر فيرجيل الخاص بالزراعة، وهو شعر تعليمي، والثالث هو الشعر الذي يقدم لنا الحياة والطبيعة تقديما خياليا. ثم يذكر سيدني أنواع هذا القسم الثالث، وبذكر تلك الأنواع يتضح مقصوده، وهذه الأنواع هي:

- ١- شعر البطولة أو الحماسة. ٢- الشعر الغنائي. ٣- المأسا.
- ٤- الملهاة. ٥- شعر السخرية. ٦- الشعر الإيامبي.
- ٧- شعر المرثي. ٨- الشعر الرعوي.

ويركز المؤلف في كتابه على هذه الأنواع، ويستخدمها في دفاعه عن الأدب، ويسوق حجج المهاجمين للشعر، وأسباب كراهيتهم لهذا الفن، وهي:

- ١- أن الشعر مقيد بالوزن والقافية.

- ٢- أن هناك معارف أخرى أفضل من الشعر، يمكن أن يقضي الإنسان وقته في تحصيلها، فلا يجب عليه - إذن - أن يضيع حياته في قرص الشعر، أو قراءته، أو حفظه.
- ٣- أن الشعر أصل الأكاذيب.
- ٤- أنه يوحي بالعبث، ويُعدي بالرغبات الخبيثة.
- ٥- أن أفلاطون قد أجلى الشعراء عن مدينته الفاضلة، ولم يسمح لأحد منهم بالإقامة فيها.

ويجب سير فيليب سيدني على هذه العلل التي تعلل بها الرافضون للشعر، واحدة واحدة كالاتي:

١- إن الوزن والقافية لا يعينان الشعر؛ إذ قد يوجد الوزن والقافية، ولا يكون الشعر، فهناك كلام منظوم، وهو ليس بشعر، كحقائق العلوم وقواعدها، مثل المنظومات في النحو. وقد يأتي الشعر بدون وزن ولا قافية، كما في كثير من الأشعار البدائية، وقبل أن تظهر الأوزان والقوافي. ووجود البحر والروي في القصيدة لا يشينها، وإنما يزينها؛ لأنهما يهبان النص انسجاماً، ويساعدان الذاكرة على حفظه، ويثان في الكلام شعوراً عاطفياً رهيفاً.

٢- أما أن هناك معارف أخرى أفضل من الشعر فليس بصحيح؛ لأن الشعر خير من الفلسفة والتاريخ؛ إذ هو يعلمنا ويسلينا، ويمنحنا الحقائق الكلية مصورة، أما الفلسفة فمجردة وأما التاريخ فجزئي، ومن ناحية أخرى فإن الفلاسفة العظماء كانوا شعراء، وكلامهم

معروض في أساليب شعرية، والمؤرخون الكبار تعبيراتهم أدبية، وإذا لم يكتب المؤرخ بطريقة أدبية، فلن يقرأه أحد، ولن تعيش كتاباته، ولذلك يحرص المؤرخون على سوق الحقائق في أسلوب مؤثر، وقد كان الإغريق يسمون الشاعر صانعا ومبدعا، وكان الرومان يدعونه نبيا، ويعتقدون أنه يوحى إليه، وهذا يدل على تقديرهم لما يقول.

٣- وما يقال من أن الشعر أصل الأكاذيب، فقول رديء وغبي؛ لأن الناس كلهم يكذبون، والشعراء أقل الناس كذبا؛ لأن نتاجهم لا يقطع بشيء، فالشاعر لا يقول لنا: إن هذا الشيء هو كذا، وذلك الشيء الآخر ليس بكذا، وإنما يقول: يمكن أن يكون هذا الشيء كذا، وربما لا يكون، فلا كذب هنا. أما العالم في الطب أو الطبيعة أو الهندسة فيقول: إن هذا الأمر حقيقته كذا، ثم يظهر الأمر على خلاف ذلك، وهذا هو الكذب، والتاريخ مليء بالخرافات والأكاذيب.

٤- والشعر الحقيقي لا يدعو إلى العبث، ولا يثير فينا تلك الرغبات الخبيثة، وإنما المسألة على خلاف ذلك؛ إنه يعلمنا الخير، ويرفي أرواحنا، فالشعر الرعوي يتناول الجمال البسيط في الحياة، ويعرض بؤس الناس، فمن ذا يكرهه؟! وبالمثل فإن شعر المرثي يتعامل مع الضعف الكامن في النوع الإنساني، والشعر الساخر يضحك من الحماسة، والملهة محاكاة للأخطاء الشائعة في حياتنا، وعندما نراها

نصحح مسارنا، ونتجنب تلك الأخطاء. أما المأساة فتنكأ جرحا في قلوبنا، وتعلمنا أن هذه الحياة فانية، فترهف مشاعر الناس، وتحسن أخلاقهم، والشعر الغنائي يرشدنا للأخلاق القويمة، والملحمة تصور لنا النماذج الصالحة من البشر، وهم الأبطال، فنقتدي بهم، فمن ذا الذي يكره هذا الفن المفيد؟! والشعر لم يفسد الناس، وإنما الناس هم الذين أفسدوا الشعر بفساد ذوقهم. وترقية الأرواح والأخلاق هي وظيفة الشعر الحقيقية، بالإضافة إلى الإمتاع.

٥- ولم يطرد أفلاطون الشعراء من مدينته الفاضلة؛ لأنهم يقرضون الشعر، وإنما طردهم لأنهم - في عصره - كانوا يتكلمون على الآلهة بما لا يليق، وصوروها بما لا ينبغي، وفي هذا إفساد للمعتقدات، فهو قد عارض هذا الإفساد اللاهوتي في شعر المعاصرين له فقط، ولذلك فقد أثنى عليهم في محاورته " إيون ION " .

وفي هذه النقطة يظهر ضعف دفاع سيدني، وكان قبل ذلك قويا؛ لأن أفلاطون لم يسمح بوجودهم في مدينته الفاضلة؛ إذ كان يرى أن الشاعر يلهم القول في حالة غياب وعيه، فهو لا يعرف ما يقول، وربما صدر عنه ما يفسد أخلاق الناس، ولا سيما الشباب، وعليه لا يكون الشاعر معلما أبدا، من أجل هذا أخرجهم من مدينته، وهذا وارد في الكتاب العاشر من الجمهورية. وإنما كان الأولى بسيدني أن يقول: إن أفلاطون بشر، وهو يخطئ ويصيب، وفي إخراج الشعراء كان مخطئا، ولا يستدل لصحة الرأي بخطأ المخطئين.

وقواعد الشعر عند سيدني كامنة في الموهبة والفن والتدريب المستمر، فالشاعر يولد وهو مزود بملكة الشعر، ميسر لقرضه، له من الخيال ما يساعده على بناء عوالم خاصة به، تزيد عن الطبيعة في جمالها، ولا بد لمن وُلد موهوبا في الشعر أن يتقف نفسه بقراءة النتاج العالي من الشعر أو الأدب، وأن يدرب نفسه على فن القول، وبإعادة التدريب مرات يصل الشاعر إلى الإتقان، ويتم له نظم الفن المؤثر الذي يخلص العقل من الشر، ويدفع الناس إلى الخير، وبالقدرة الخيالية يقدر الشاعر على أن يعلم ويحرك في آن واحد، وأن يُقنع القارئ عاطفيا وجماليا.

ويرى سيدني أن الشعر لا يحاكي الطبيعة، ولا يحاكي مثالا فوق الطبيعة، وإنما يحول الطبيعة إلى مثال، وذلك بقدرته الخيالية الإبداعية، أما الذي يحاكي فهو المتلقي — القارئ والسامع — إنه يحاكي ذلك المثال الذي ابتدعه الشاعر بخياله الخلاق، وهذه المسألة أهم جزء في نظرية سيدني؛ لأنها تصور جهده الخاص، واستقلاله عن من سبقه من النقاد والمنظرين.

وبناء على رؤية سيدني لعمل الشاعر المبدع يكون مفهوم المحاكاة عنده يعني الإبداع الشعري، وذلك بتقديم صورة مثالية للواقع، هذه الصورة خيالية، وهي غنية ومثيرة بإيحاءاتها، وأحاذة بجمالها، وهذا المثال الذي صوره الشاعر كامن في خياله الإبداعي، وليس مستقرا في الطبيعة، ولا خارجها.

والشاعر ملهم عند سيدني، وإلهامه مرتبط بالموهبة التي وهبه الله إياها، وبدون الإلهام لا يكون الشعر، وهو هنا يلتقي مع أفكار أفلاطون، ويتأثر بنظريته في الإلهام، ولكنه يختلف عنه في أن الشاعر لا يغيب وعيه، ولا يقول كذبا، ولا يحتمل أن يكذب، كما كان يعتقد ذلك الفيلسوف القديم.

وفي التقنية الفنية للشعر يتبع سيدني كثيرا من آراء أرسطو، وكذلك هوراس، ويبين ذلك في عنايته بالفصل بين المأساة والملهاة وقانون الوحدات في المسرحية، وأن التراجيديا تستمد موضوعاتها من حياة العظماء، ومن سقوط الملوك والأمراء. والملهاة الحقبة - في نظره هي التي تمزج الفرح بالإرشاد والتعليم، ولا تعتمد على الإضحاك، وإذا كان هدفها الإضحاك فقط فهي مزيفة. وعلى ذلك فغاية الشعر عنده تتمثل في التعليم الأخلاقي الرفيع، وفي المتعة البالغة، ولا يوجدان إلا بوجود الخيال العظيم.

وقد أثر سيدني فيمن جاء بعده من النقاد والأدباء والشعراء، ومن تأثر به شكسبير وبن جونسون، وكتاب العصر الإليزابيثي، وتأثر به الكلاسيكيون الجدد في التزامه بقواعد الفن، وبالوحدات في المسرحية، وتأثر به الرومانتيكيون في فكرة الخلق والإبداع الخيالي، ومن هؤلاء الرومانتيكيين شيللي، وهو ذلك الشاعر العظيم، وما زال المعاصرون يقتدون بأرائه، واتجاهه الروحي، ومثاليته الراقية^(٢٢). ويمتاز سير فيليب سيدني في دفاعه عن الشعر، وفي عرضه لنظريته

بسعة الفكر وجودة الأسلوب، وحسن التعبير، والقدرة على الإفهام، والإخلاص للأدب، والغيرة عليه.

٦- نظرية التطور الحركي واختلاف الذوق لدرايدن:

يعدّ جون درايدن JOHN DRYDEN (١٦٣١م - ١٧٠٠م) أباً للنقد الإنجليزي^(٢٣)، وباحثاً في الأدب المقارن؛ إذ إنه قد كتب مجموعة من الأعمال النقدية صدر بها أعماله الأدبية، وكتب مقالتين خالصتين في النقد الأدبي هما: "مقالة عن الشعر الدرامي Dramatic Poesie An Essay" و"دفاع عن مقالة (عن الشعر الدرامي) Defence of an Essay of Dramatic Poesie"^(٢٤)، ونشر الأولى سنة ١٦٦٨م، وفي السنة نفسها أصدر المقالة الثانية رداً على الهجوم الذي شنّه عليه روبرت هوارد Sir Roberit Howard في مقدمته لكتابه: "المحبوب العظيم" عام ١٦٦٨م.

ومن خلال هذين العملين النقيدين، بالإضافة إلى مقدماته التي قدم بها لمسرحياته ودواوينه الشعرية، يمكن استخلاص نظريته الأدبية، وهي نظرية ذات شقين: أحدهما تراثي، والآخر من إبداع درايدن. وأول مسألة من مسائل نظريته هي مفهومه للأدب، فما الأدب عنده؟ إنه صورة للطبيعة البشرية، ويشترط في هذه الصورة أن تكون حية ودقيقة، والدقة وحدها لا تكفي، وإنما الحيوية ضرورية، وبدونها لا يكون الأدب، وتتم تلك الحيوية بتصوير العواطف

والأمزجة المتباينة، ورسم الصراع في تعامل الأشخاص، وتبدل الأحوال.

وعن طريق التصوير الحي الدقيق للواقع الإنساني تتكون وظيفة الأدب، وهي، عند درايدن، المتعة والتثقيف، وهما بالترتيب: المتعة أولاً، ثم التثقيف ثانياً، فالتهديب تابع للسرور، وليس مساوياً له. وعندما يجعل درايدن التعليم من أهداف الأدب، فإنه لا يقصد التربية الأخلاقية بالمعنى المتداول بين الأخلاقيين أو علماء الدين، وإنما يعني التهديب النفسي الكامل بإدراك الطبائع الإنسانية من خلال الأعمال الأدبية الحية والدقيقة، والذي تهذب نفسه هنا هو المتلقي، ولا يحدث التهديب إلا بعد التمتع التام بالعمل الأدبي. ويقاس تفوق العمل الأدبي بدرجة حيويته ودقته في تناول الطبيعة البشرية، وتنويره لروح القارئ والمستمع.

ويلتقي درايدن مع أرسطو وهوراس في بعض جوانب المحاكاة إلا أنه يختلف عنهما في أنه يجعل من المحاكاة أن يصور الشاعر الأفكار السائدة في عصره، وكذلك الأساطير المنتشرة، والخرافات الماثلة في عقول قومه وبيئته، وهذه أشياء لا وجود لها في الواقع، وضرب درايدن لذلك مثلاً بما صنعه شكسبير في " حلم ليلة صيف".

ويرى درايدن أن الطبيعة ناقصة، من أجل ذلك يتحتم على الأديب أن يصور ما يجب أن تكون عليه، ليكمل نقصها، ويكملها. والتكميل والتجميل لا يتأتيان إلا بالتخيل، ولهذا ركز درايدن على

الخيال، وهو ملكة يستطيع بها الشاعر أن يصنع عوالم من الأجزاء المادية للطبيعة. ويستعمل درايدن مصطلح " Fancy " بمعنى " خيال imagination " ويميز هذا الناقد بين الملكة الشعرية، التي هي الخيال عنده، والإنتاج الشعري. فالخيال يشتمل على التصور والحكم، أما العمل الأدبي فيتكون من التخيل الممتع والعواطف المختلفة والأحداث والأشياء. وعلى هذا فقد يوجد الخيال ولا عمل أدبي، ولكن إذا وجد العمل الأدبي فحتم وجود الخيال فيه، وإلا فلن يكون عملاً أدبياً. وتقوم وحدة العمل الشعري على قدرة هذا الخيال وتصرفه في الإبداع. ويظهر خيال الشاعر جيداً في البلاغة والتصوير والاختراع.

وحيثما قارن درايدن بين شكسبير وبن جونسون، وبين تشوسر وأوفيد، وبين شوسر وبوكاشيو، وبين هوراس وجوفنال، وبين الدراما القديمة والحديثة، وبين المسرحيات الفرنسية والإنجليزية وبين المسرحيات الإليزابيثية ومسرحيات عصر الإصلاح، وبين الشعر المقفى والشعر المرسل، عندما قارن بدا اتجاهه إلى تفضيل الأدب الإنجليزي على غيره من الآداب في نواح كثيرة، ولا سيما ناحية الحيوية والدقة في تصوير الطبائع الإنسانية، وبخاصة في مسرح شكسبير، وعلل لاتجاهه هذا بأن الأذواق تختلف وتتغير بتغير الزمان والمكان، فما كان يعجب اليونانيين والرومانين ربما لا يعجب الإنجليز، ولو كان أرسطو حياً في أيام درايدن لكان من المحتمل أن يغير رأيه، وأن يكتب قواعد أخرى غير التي كتبها، واستنبطها من

أعمال سوفوكليس ويوريبيدس وكذلك فإن ما يتفق مع الذوق الفرنسي لا يتفق بالضرورة مع الذوق البريطاني. ومسألة الذوق هذه تمثل نقطة مهمة في نظرية درايدن، وعليها أدار كثيرا من نقده التطبيقي والمقارن، وهي من جانب آخر نقطة تجديد عظيمة في نظرية تبين شعور هذا الناقد الأديب بالتطور الحركي للأشياء، وإحساسه بالتاريخ واختلاف البيئات، وما ينعكس من هذا كله على الناس وثقافتهم وأذواقهم^(٢٥).

وفي دفاع درايدن عن الوحدة في الدراما، وكذلك في دفاعه عن القافية يبدو تقليد هذا الناقد للقدماء من اليونانيين والرومانيين، وخاصة أرسطو، ولكنه يشفع له اعتماده على ذوقه الخاص في التعليل لدفاعه، وعلى صعيد آخر يخالف درايدن أولئك القدماء في الفصل التام بين الكوميديا والتراجيديا، ويرى أنه يمكن الخلط بينهما؛ ما دام الأدب تصويرا للحياة الإنسانية، ففي الواقع يمتزج الضحك بالبكاء، ولذا أجاز وجود "المأساة الملهامية-
"Tragic comedy"

وقد ترك درايدن أثرا كبيرا في النقد الأدبي من بعده؛ إذ فتح باب التحرر من سيطرة النقد القديم، ولا سيما نقد أرسطو، ولفت الأنظار إلى ما في الأدب المعاصر له من جمال وحيوية، فاهتز على يديه المثل القديم الأعلى للأدب؛ مما شجع الرومانتيكيين على الثورة

على القديم فيما بعد، وقد مهد درايدن الطريق للدراسات الأدبية المقارنة بمقارنته بين الأدب اليوناني والأدب الإنجليزي، وبمقارنته بين المسرح الفرنسي والمسرح الإنجليزي، وكان في مقارنته ونقده يعتمد على التطبيق المفصل، كما فعل في نقده لمسرحية بن جونسون: "المرأة الصامتة The silent women" ويمتاز درايدن بجمال الأسلوب، وحسن عرضه للقضايا الأدبية أثناء المحاوره، كما كان يذكر السبب للرأي ومعارضه على لسان المتحاورين، يظهر ذلك جليا في مقالته عن الشعر؛ لكل هذا بالإضافة إلى غزارة إنتاجه الأدبي والنقدي، اتخذه قومه قدوة، ونصبوه مثالا يحتذى في تحرر الناقد من ربة الموروث القديم، ولقبوه أبا للنقد الأدبي^(٢٦). وعني الناس كذلك بتأثير البيئـة والعصر في الأديب وأدبه، كما فعل تين TAINE فيما بعد.

هوامش

- ١- The Dictionary of literary Terms, Syed SHAHID HUSSAIN, Kitab MOHAL, Urdu Bazar LAHORE, بدون تاريخ P.٣٥٩
- ٢- Teoria literaria في اللغة الإسبانية و Theorie litteraire في اللغة الفرنسية
- ٣- Theory of literature, Rene wellek and Austin Warren, rd ed. in peregrine Books ١٩٦٣, p.٣٩. Lexicon Universal encyclopedia, New york, ١٩٨٣, P.٣٥١, Vol-٥
- ٤- The Encyclopedia of philosophy, PAUL EDWARDS, Macmillan Publishing New York, Vol.٥, P.٣١٤ -٣٣٣" plato" Gilbert Ryle كاتب المقال هو
- ٥- Republic, X, ٦٠٣. Principle & History of Literary Criticism Masterpiece, Critical study, New Kitab Mahal, Urdu Bazar, Lahore P. ٥٧
- ٦- Critical approaches to literature, David Daiches, U.S.A, ١٩٥٧, P.٢١

- ٧- Aristotl's Poetics, An Annotation by Abdul Haq, Qitmeer pullication Islamabad, pakistan ١٩٩٤, First Edition, P. ٨٤-٨٥
- ٨- The New Encyclopedia Britannica, vol. ١٠, P. ١٠٤٢
- ٩- On the sublime, P. ١, New Kitab Mahal, Lahore, pakistan.
- ١٠- معجم المصطلحات الأدبية، ص ٥٤٥
- ١١- Principle & History of literory criticism. New Kitab Hahal, Lahore , pakistan, P. ٩٨ The Dictionary of Literary Terms, P. ٣٤٤ انظر Sublime وعن مصطلح, Syed SHAHID HUSSAIN, Lahore, pakistan.
- ١٢- Critical approches to literature, David Daiches, P. ٤٧, New York ١٩٩٠, ٢nd Ed.
- ١٣- A History of literary Criticism, Harry Blamires, P. ١٦, وكذلك، ص ٤٧، السابق، Macmillan, London , First Published, ١٩٩١.
- ١٤- Merit Student Encyclopedia, Vol. ١١. P. ٢٠١, New York, ١٩٨٢
- ١٥- The Macmillan Dictionary of Biography, P, ٤٠٨
- ١٦- Ars Poetica, الفصل السابع

- ١٧- A History of literary criticism, p.١٣
- ١٨- Merit student encyclopedia Vol. ٩ . P. ٤٦
- ١٩- Principle & History of literary criticism, P . ١٢٩
- ٢٠- A History of Literary Criticism, harry Blamires, London, ١٩٩١, P.٥٤
- ٢١- An Apology for Poetry, Sir Philip هذا هو عنوان الطبعة الحديثة التي
sidney, Kitab Mahal, Lahore, Pakistan بدون تاريخ بين يدي
- ٢٢- Principle & History of literary criticism, P. ١٦٩
- ٢٣- A History of English literature, from Chaucer to the present day, prof- MOHAMMAD YOUSAF, P. ٢٢٠, Lahore , pakistan, ١٩٨٨.
- ٢٤- Dramatic poesy and other Essays, John Dryden ,London, ١٩٣٩
- ٢٥- Of Dramatic Poesie, An Essay, and Defence of An ESSAY, James T. Boulton, Oxford University, Press, ١٩٦٤.
- ٢٦- Dryden, The critical Heritage, James kinsly and Helen Kinsley, London, ١٩٧١, P. ٨-١٦. Restoration Literature ١٦٦٠-١٧٠٠, James sutherland, clarendon Press, Oxford, ١٩٩٠.