Al-Dirasat Al-Islamiyyah (Islamabad) 33:2 (1998)

اللذّة الفنّية في النقد العربي القديم

محمود درابسة

وظيفة الشعر:

لقد قام الشعر بوظائف متعددة عبر العصور، حيث كان الشعر مصدر اللذة الجمالية والمتعة والنشوة عند اليونان. كما كان في الوقت نفسه مصدر التهذيب والتربية الخلقية أيضاً. ولهذا نجد أرسطو قد جسّد في كتابه **فن الشعر** هذه الوظائف من خلال القيمة الجمالية والقيمة المعرفية معاً كمهمة أساسية للشعر. يقول: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"(١). ويقول كذلك: "وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير"(٢).

© Dr Muhammad Hamidullah Library, IIU, Islamabad. http://iri.iiu.edu.pk/

وأما الشعر عند العرب، فهو لا يختلف من حيث المهمة كفن إنساني له دوره ووظيفته في المجتمع. فقد كان الشعر عند العرب يتضمن رسالة سياسية واجتماعية منسجمة مع طبيعة العصر، حيث تبرز هذه الرسالة والمهمة من خلال الدور الذي يقوم به الشاعر للدفاع عن مبادئ قبيلته وشرفها، كما ظهر هذا الدور جلياً في بداية الدعوة الإسلامية، حيث أخذ حسان بن ثابت يدافع عن الدين الإسلامي إزاء الهجمة الشرسة لشعراء الكفر والشرك، وذلك بتوجيه من الرسول عليه السلام، حيث قال الرسول عليه السلام لحسان بن ثابت رضى الله عنه بهذا الخصوص: "اهجهم ـ يعني قريشا ـ فوالله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام، في غلس الظلام، اهجهم ومعك جبريل روح القدس"(٣).

ويؤكد ابن قتيبة كذلك هذه المهمة المعرفية للشعر، من حيث هو سجل أحساب العرب وأخبارهم، وبه يتم تهذيب سلوك أجيالهم وتعليمهم مكارم الأخلاق يقول: "وللعرب الشعر الذي أقامه اللّه مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعاً، ولآدابها حافظاً، ولأنسابها مقيداً، ولأخبارها ديواناً(٤).

بيد أن المهمة الأساسية والوظيفة المباشرة للشعر كفن من الفنون الإنسانية مثل الموسيقى وضروب النثر الفنّي والرسم، هي توصيل اللذة(٥)، فاللذة ـ كما يقول رولان بارت ـ تشكل قوة هائلة، وطاقة متجدّدة في العمل الفني(٦). ولذا فإن اللذة هي نتيجة الشعر

وغايته المباشرة ـ كما يقول كولردج ـ بالإضافة إلى أن اللـذة تجعـل من الشعر شـعرا، وتمنحـه خصوصيتـه كعمـل فنّـي جمـالي، يتشـكل وينمو بفعل طاقة إبداعية خلاّقة تتفجـر عنـد الشـاعر عـبر لوحـة فنيـة شعرية موجهة إلى المتلقي الذي يشـكل الطـرف الثـالث فـي العمليـة الإبداعية، تلك العملية المكونة من المبدع والنـص والمتلقـي، حيـث يتوجه المبدع بعمله إلى المتلقي الذي يقـرأ النـص ويسـمعه، فينفعـل عند ذلك، وينتشي طرباً[٧]، ولعل مقـدار اللـذة والنشـوة والإحسـاس الجمالي عند المتلقي تتفاوت بقدر ثقافته ومعرفته، حيث يقول.رولان بارت: "كلما ازداد حجم الثقافـة كلمـا كـبرت اللـذة وتنوعـت"[٨]. ومن هنا، تبدو ملامح المتلقي واضحة عند سماعه الشـعر مـن خـلال تعابير الغضب أو الفرح التي تصيـب المتلقـي نتيجـة تسـرب المعـاني والصور إلى نفسه ومخيلته ومشاعره، فينفعل عندها، ويعبر بعد ذلـك عن تلذذه ونشوته تجاه هذا العمل الفني.

فالشعر موجّه إلى الإنسان، وإلى روحه ومخيلته ومشاعره من خلال الكلمة والصورة والإيقاع[٩]، وكذلك فإن الشعر لمـح وإشـارة تحقق اللذة، وتثير مشاعر المتلقـي وأحاسيسـه، فهـو ليـس علمـاً مـن علوم المنطق، أو لونا من ألوان العلوم الفلسفية، ولطالما كرر الشعراء رفضهم لفكـرة وسـم الشـعر بـالمنطق، أو ربطـه بـه، لأن الشـعر هـو الصورة والإيقاع والمجاز الذي يوجه إلى فكـر المتلقـي وأحاسيسـه، يقول البحتري[١٠]:

كلفتمـونا حـــدود منطقكـــم فالشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ ـطق ما نوعه وما سببـــه
والشعر لمح تكفي إشارتـــه وليس بالهذر طولت خطبـه

فوظيفة الشعر ومهمته بل وقيمته أيضاً تكمـن فـي قدرتـه علـى إتاحـة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي، فالشعر يحقق اللذة لقارئـه ومتلقيـه، ويبين في الوقت نفسه القيمة الشاملة لها[١١]. إذ أن اللذة هـي جوهـر النـص الأدبـي ورسـالته، وهـي التـي تفتـح النـص وتقدمـه للقـارئ والمتلقي، كما هي ـ حسب تعبير رولان بـارت ـ الحقيقـة الوحيـدة التي تضمن حقيقة النص الأدبي[١٢]، وتجعل النص متفاوت التأثير فـي المتلقي، وذلك يعود إلى قدرة القارئ والمتلقي على فهم معاني النص وصـوره، والتفـاعـل مع إيحـاءاتـه، وإيقاعـه الموسـيقي، إذ أن النـص لا يعبر فقط عن مشاعر المبدع وأحاسيسه، بل يجسد تلك المشـاعر والأحاسيس نفســها عنـد المتلقـي أيضـاً. فتظهـر اللـذة والمتعـة التـي حققها النص في نفس المتلقي واضحة من خلال تفـاعل المتلقـي مـع النص. فالنص الأدبي هو الحلقـة التـي تربـط بيـن المبـدع والمتلقـي، كما أن النص عميق وغني بطاقاته الفنية، وتأثيره المباشر في المتلقي، حيث يدخل النص فـي نفـس المتلقـي اللـذة، ويسـتفزه نحـو النشـوة والانفعال.

وأما في التراث النقدي القديم، فقد برزت بادئ الأمر الوظيفة الاجتماعيـة والسياسـية للشـعر، إذ أصبـح الشـعر ديـوان العـرب[١٣]،

وسجّل أحسابها وأنسابها وأيامها، كما أصبح كذلك مصدر المعرفة والحكمة والتاريخ عند العرب[١٤]، بيد أن هذه الوظيفة الظاهرة للشعر، قد أصبحت تختفي وراء الوظيفة والمهمة الحقيقية للشعر، وهي إحداث اللذة عند المتلقي. ولهذا ظهرت تسميات مختلفة لوظيفة الشعر عند المتلقي. إذ استخدم ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) مصطلح اللذة كوظيفة أساسية للشعر، ليبرر الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق عند المتلقي[١٥]. حيث يقول ابن طباطبا في كتابه **عيار الشعر**: "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها؛ كمواقع الطعوم المركبة الحفية التركيب اللذيذة المذاق،.. وكالملامس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه ـ أعني الأشعار الحسنة للفهم ـ فيلتذها ويقبلها"[١٦].

ولعل أجمل فهم لهذه المسألة عند ابن طباطبا هو ربطه بين المجاز الشعري واللمحات الفنية التي تجبر القارئ أو المتلقي على الانجذاب والتفاعل مع الشعر، وتستفز ذهنه وأحاسيسه معاً. إذ ذكر ابن طباطبا أن التعريض الخفي والإيحاءات غير المباشرة هي أشد تأثيراً في المتلقي، وتحدث لديه لذة واستفزازاً لإدراك سرّ جمالها الخفي. يقول: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض

الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه"[١٧].

ولعل وظيفة الشعر ومهمته لم تتوقف عند إشارات النقّاد العرب الأوائل بل امتدت إلى كتابات الفلاسفة المسلمين الذين ترجموا كتاب **فن الشعر** لأرسطو وشرحوه. إذ ركز أرسطو في كتابيه: **فن الشعر** و **الخطابة على المهمة الأساسية للشعر** وهي اللذة التي يبعثها النص في نفس المتلقي. فيقول: "وأن يلزم كل غضب شيء من اللذة من قبل أنه يؤمل أن ينتقم، لأنه قد يلتذ إذا ظن أنه سيظفر بما قد يرى ممتنعاً حتى تتوق نفسه إلى ذلك"[١٨].

وهذه الوظيفة نفسها برزت في الكتابات العربية في القرنين الرابع والخامس الهجريين عن طريق الفارابي (ت ٣٣٩هـ)، وابن سينا (ت ٤٢٨هـ) حيث ركزا على أهمية اللذة كوظيفة أساسية للشعر، إضافة إلى مهمة أخرى فيها متعة ولذة، وهي الوظيفة المعرفية[١٩].

كما أخذ النقّاد جانباً آخر أكثر عمقاً وشمولاً في نظرتهم إلى وظيفة الشعر ومهمته، فلم تعد اللذة المباشرة هي مهمة الشعر فحسب، بل إن ربط اللذة الناجمة عن العلاقات البلاغية بين التشبيهات والمجازات هي الحافز على خلق اللذة، واستفزاز المتلقي بالعمل الشعري، وهذا ما عالجه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في كتابه **أسرار البلاغة**، الذي عزا حدوث اللذة والهزة في نفس

المتلقي إلى طاقة الشعر المتكونة من المجاز والاستعارة والتشبيه، فهذه الالتفاتة ذكية منه في جعل ـ البعد الفني، والغموض في الشعر هو الذي يعطي اللذة مفهوماً جديداً. يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك من موضع الاستحسان.. والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراب البهجة، إنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين"(٢٠).

ولعل المحاولات المتأخرة عند حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، والسجلماسي (ت ٧٠٤هـ)، قد ربطت اللذة كوظيفة للشعر بالمحاكاة والتخييل، وهذا ما يعكس تماماً تأثر هذين الناقدين بكتاب **فن الشعر** لأرسطو وشروحه عند الفلاسفة المسلمين(٢١).

اللذة ومرادفاتها:

لقد عبر النقد العربي عن مصطلح اللذة الفنية بكلمات أخرى مترادفة تحمل المعنى نفسه، بل تضيف إليه شيئاً جديداً يعمق دلالة هذا المصطلح ومفهومه الفني. فقد ربط الشاعر العباسي كشاجم في كتابه **أدب النديم** بين اللذة والعجب، فالعجب مرادف لمصطلح اللذة، حيث يحدث العجب لدى المتلقي نوعاً من اللذة الناتجة عن فهم النص الأدبي. فالمفاجآت التي يحدثها النص في نفس المتلقي من حيث الصور والمعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة تقوي

العلاقة ما بين النص والمتلقي وتجعله أكثر تمسكاً ورغبة بمتابعة النص، وأن يبقى النص وأحداثه وصوره عالقة في ذهن المتلقي ونفسه، وذلك بعد الانتهاء أيضاً من قرآءته. يقول كشاجم: "المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف ـ حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه ـ كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذاً، وأشد استمتاعاً، مما تفهمه لأول وهلة ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة"(٢٢).

ولعل مصطلحي العجب والتعجيب كمرادفين لمصطلح اللذة قد تمت معالجتها من خلال كتاب **فن الشعر** لأرسطو وترجماته وشروحه عند الفلاسفة المسلمين. ولذا فقد ذكر ابن سينا في شرحه لكتاب **فن الشعر** بأن العرب كانت تقول الشعر لغرضين أحدهما يهدف إلى تحريك المستمعين إلى المشاركة في الأمور الجادة، وثانيهما لإحداث اللذة في نفس المتلقي. يقول: "فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط"(٢٣).

وقد ربط ابن سينا مصطلح التعجيب وهو مرادف آخر لمصطلح اللذة بالاستعارة لما لها من تأثير في نفس المتلقي وتحريك مشاعره ومخيلته. فالتعجيب هو الذي يربط بين النص والمتلقي، وأن غاية المبدع والنص هي إثارة المتلقي وإحداث اللذة عنده. يقول: "وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح. والتصريح هو ما يكون

بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً"(٢٤).

فالتعجيب أو العجب كما ورد عند ابن سينا مرتبط بإحداث اللذة وخلق نوع من الدهشة والمفاجأة التي تهز المتلقي وتحرك مشاعره، ولعل ربط ابن سينا بين التعجيب والاستعارة، وكذلك العجب والتشبيه ما يعكس بعد رؤيته لمسألة العمل الفني المرتبط باللذة التي تتشكل عند المتلقي من خلال اللذة المباشرة الناتجة عن الإعجاب والاستحسان للعمل الفني، وكذلك فإن اللذة غير المباشرة التي تحدث نتيجة رد فعل مباشر إنما تستمر وتتواصل في نفس المتلقي من خلال الصور التي في مخيلة المتلقي بعد فهمه وإدراكه لسر العمل الفني وجماله.

وهذه العلاقة بين التعجيب والاستعارة والعجب والتشبيه قد أدركها فيما بعد القرطاجني حينما ربطها بالتخييل، ذلك الفعل المرتبط أصلاً بالمتلقي، وعند ذلك تكون قمة الإثارة والدهشة بالنسبة للمتلقي. يقول: "ويحسن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك.."(٢٥)

كما تجسد مصطلح الهزة كمرادف لمصطلح اللذة في كتابات النقّاد العرب القدماء، ولعل الربط المدهش بين الهزة

والتلاعب بفنون التشبيه المختلفة قد جاء عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني. حيث يرى أن التنافر والائتلاف في ضروب المجاز تحدث إثارة عميقة في نفس المتلقي من حيث اللذة والدهشة والمفاجأة. يقول الجرجاني: "وفي هذا التقرير ما تعلم به الطريق إلى التشبيه من أين تفاوت في كونه غريباً، ولم تفاضل في مجيئه عجيباً، ويأتي سببٌ وجدْت عند شيء منه من الهزة ما لم تجد عند غيره، علماً يخرجك عن نقيضة التقليد، ويرفعك عن طبقة المقتصر على الإشارة، دون البيان والإفصاح بالعبارة"(٢٦).

وبهذا يكون الشيخ الجرجاني من أعظم النقّاد العرب القدماء الذين فهموا الشعر على أساس مدى قدرته وطاقته الخلاّقة في الكشف والإضاءة وخلق الهزة في نفس المتلقي ومخيلته. ولذا فإن إدراك الجرجاني لأهمية الربط بين المتنافرات التي تتكون بفعل المجاز الشعري يعد عملاً مهماً في الكشف عن دور الشعر في الهزة والتأثير في نفس المتلقي، حيث أن الشعر طاقة كامنة بفعل ضروب المجاز المختلفة التي تشكل أساس الشعر وجوهره(٢٧).

مسببات اللذة الفنّية:

إن الغموض الفنّي من أبرز مسببات اللذة الفنّية، حيث يحدث الدهشة وفعل المفاجأة عند المتلقي، إذ أن غاية العمل الفني هي التأثير في نفس المتلقي وربطه بالعمل الإبداعي. ولما كان العمل الإبداعي مؤلفاً من اللغة الجمالية لا لغة الحقيقة والتعبير المجرد، فقد

أصبح المجاز بضروبه المختلفة، وكذلك ألوان البديع مادة أساسية للغة الأدب، إذ أن المستوى الثاني من اللغة هو مستوى اللغة الانفعالية أو الجمالية التي تقوم على الاستعارة والكناية والتشبيه، وبالتالي تصبح لغة الأدب هذه أكثر تأثيراً في نفس المتلقي ومخيلته. يقول جابر عصفور: "إن غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولا في السلوك والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية ويبدهه بها من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف"(٢٨).

ولهذا فقد رأى الشيخ عبد القاهر الجرجاني أن الشيء الذي ينال بعد طول مماطلة ومشقة هو الشيء الذي يغذي الروح، ويبعث السرور والنشوة في نفس المتلقي يقول: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ"(٢٩). ويقول كذلك في موقع آخر من كتابه **أسرار البلاغة** حول أهمية الغموض البعيد عن التعقيد واستغلاق

المعاني: "وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب على أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله. وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك، أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: فإن المسك بعض دم الغزال"(٣٠).

فالغموض كسمة أساسية من سمات العمل الفني يقوم على كثافة الطاقة الشعرية، مما يجعل النص الشعري قابلاً للتأويل وتعدد القراءات والاحتمالات قابلية تبرهن على أدبيته(٣١). ولهذا بين عبد القاهر الجرجاني أن التنافر والتباعد بين التشبيهات يكون أكثر جمالاً وإثارة ودهشة بالنسبة للمتلقي كلما كان أكثر تباعداً. يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"(٣٢).

ويقترن بموضوع الغموض الفني كذلك ما أسماه حازم القرطاجني بالحيلة، وذلك لإثارة المتلقي، وشدّه إلى العمل الفنّي. يقول: "إن مهمة الشعر هي "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه"(٣٣).

إضافة إلى ذلك، فقد جاء عند القرطاجني والسجلماسي ما هو جديد في هذا الصدد وهو موضوع الغرابة والقول المخترع، إذ أن الغرابة تبعث الدهشة والمفاجأة في نفس المتلقي، كما أن الجديد والمخترع يكون أكثر إثارة وجذباً للمتلقي أيضاً. يقول القرطاجني: "وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"(٣٤). وقال كذلك حول الطريف والجديد من التشبيهات: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشد تحريكاً للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين؛ لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثيرها له، وغيْر المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه"(٣٥).

وأما السجلماسي، فقد ربط الغرابة بالطراءة وهو النوع الجديد المخترع، حيث يقول: "وفي ذلك ما فيه من الإلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة"(٣٦).

ومن هنا، يلاحظ الدارس أن مسببات اللذة التي تقوي الصلة، وتعمق العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي قد تركزت حول التشبيه الجديد المتمثل بالصورة، والغرابة في القول الفنّي، وكذلك بالغموض الفنّي، الذي يعد أساس اللذة الفنية، ومكْمَن الطاقة الشعرية وجوهرها في العمل الفنّي.

وفي ضوء هذا الكلام، ركز السلجلماسي على موضوع الاسفزاز والإثارة والتحريك للمتلقي، لأن ذلك هو أساس العمل الفني، وسر نجاحه، يقول: "والتشكيك هو إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض، وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب وتمكين الاستفزاز من النفوس، وفائدة الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما من الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع"(٣٧).

كما أشار السجلماسي إلى مسبب آخر من مسببات اللذة الفنّية، وهو العلاقة بين الأشياء المختلفة في الصورة الفنية، مما يثير اللذة والدهشة عند المتلقي، وهذه الفكرة لا تختلف كثيراً عما جاء به من قبل الجرجاني حول التنافر والتباعد بين التشبيهات. يقول السجلماسي: "والسبب في هذا الإذعان والانبساط: الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوصل بين الأشياء. وفي الواحد ـ بالنسبة ـ الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى، إذ كان في طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشيء شيء شيئاً شيئاً له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحاني وطرب، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالاً نفسانياً غير فكري"(٣٨).

وفي إطار هذه المسببات، فقد استخدم الفلاسفة المسلمون مفهوم التغيير المرتبط بالتشبيه والاستعارة، أو بشكل عام بالمجاز. وهذا التغيير يسمى بالنقد المعاصر بالانحراف الأسلوبي، وهو استخدام اللغة الشعرية بعيداً عن الوصف والحقيقة إلى التعبير الجمالي والانفعالي. وهذا يعني أن خروج المبدع في عمله الفنّي عما هو مألوف في اللغة يؤدي إلى إثارة اللذة والدهشة عند المتلقي. يقول ابن رشد: "والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة"(٣٩).

ولعل التغيير قد جاء أكثر وضوحاً بالنسبة لتركيزه على البعد اللغوي عند ابن سينا، حيث يقول: "واعلم أن القول يرشق بالتغيير والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل ويشبه"(٤٠).

فالتغيير هو خروج عما هو معتاد في اللغة، وهذا التغيير يعتمد على المجاز والكناية والاستعارة معاً، إذ أن ألوان البلاغة المختلفة تتشكل منها اللغة الأدبية التي تختلف عن اللغة التقريرية التي تصف الحقائق فقط. وهذا التغيير قد جاء ذكره عن النقّاد العرب القدماء بصور لغوية مختلفة لكنها تحمل المفهوم نفسه، حيث أسماه السجلماسي بالتوسع، ويعني به الخروج على المألوف في اللغة عن طريق المجاز والمحسنات البلاغية. يقول: "والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم

على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ الواحد بحيث يذهب وهم كل سامع سامع إلى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى معنى من تلك المعاني. وقول جوهره في صنف البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعدد من غير ترجيح"(٤١).

اللذة والمتلقي:

لما كانت العملية الإبداعية تتكون من المبدع والنص والمتلقي، فإن معظم النقّاد القدماء والمحدثين قد أكدوا على أهمية المتلقي في هذه العملية. فالمتلقي هو أساس العمل الإبداعي وغايته، إذ إن علاقة المبدع، وهو الطرف الأول في العملية الإبداعية، تنتهي بولادة هذا العمل، بينما تبرز وظيفة المتلقي لهذا العمل.

والتلقي للعمل الإبداعي يختلف من شخص لآخر، وذلك حسب ثقافته، وحضوره الذهني والنفسي أثناء التلقي لهذا العمل، وهذا يترتب عليه درجة ونوعية الشعور باللذة والمتعة الجمالية لهذا العمل، سواء أكان العمل الإبداعي شعرياً، أم نثرياً، أم لوحة فنّية أم موسيقية. ولعل التأثر الناتج عن العمل الفني قد يكون بصورة تنم عن المتعة واللذة والفرحة الغامرة، بينما قد يحدث العكس من ذلك، بحيث تصبح لذة، من نوع ينم عن الغضب والرفض، والانفعال، ولعل كلتا الحالتين تعبران عن درجة ما من الانفعال، ونوعية ما من التأثر بهذا العمل الفني(٤٢). وهذا ما عبر عنه أحد النقّاد العرب

القدماء، وهو ابن طباطبا، بقوله: "علة كل حسنٍ مقبول الاعتدال كما أن علة كل قبيح "الاضطراب" والنفس تسكن إلى ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"(٤٣). وكذلك جسد القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) هذه النتيجة حول تفاوت أثر العمل الفني عند المتلقي بقوله: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس 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... ثم لا تعلم ـ وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت ـ لهذه المزية سبباً"(٤٤).

ومن هنا، فإن قيمة العمل الفني هو بمقدار التأثير واللذة التي يحدثها في المتلقي،(٤٥) بيد أن هذا التأثير، وتلك اللذة تتوقفان على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها المتلقي،(٤٦) لكي يستطيع التفاعل مع العمل الفني ويشعر بعمق النشوة واللذة التي يبعثها في النفس الإنسانية مدى إدراك سر جمال العمل الفني ومكوناته. فاللذة لا تأتي سهلةً للمتلقي كما يقول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وإنما تأتي بعد جهد ومثابرة، وهذا ما ذهب إليه أيضاً الشيخ عبد القاهر الجرجاني(٤٧).

وفي إطار هذا الدور للمتلقي في العملية الإبداعية، فقد أخذت اللذة التي يهتز لها المتلقي، وتبعث فيه النشوة والتوتر، منحى أخر عند الفلاسفة المسلمين في شروحهم لكتاب **فن الشعر** لأرسطو. إذ وضّح أرسطو في كتابه **فن الشعر** أن التأثير الذي يحدثه العمل الفني في المتلقي إما أن يصل إلى غايته بإحداث اللذة والنشوة والمتعة في المتلقي، وإما أن يتجاوز هذا التأثير مدى اللذة المنشودة إلى سلوك المتلقي وأفعاله. يقول: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة... وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة"(٤٨)، وكذلك يقول في إطار اللذة والتعليم أو المهمة المعرفية: "وسبب آخر هو أن التعليم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسر لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها"(٤٩).

وفي ضوء هذا الفهم لمهمة الشعر عند أرسطو، فإن الفلاسفة المسلمين لم يختلفوا في أن الشعر نافع ولذيذ معاً. وبهذا تتحدد قيمة الشعر عندهم، وهذا ما جاء عند الفارابي (ت ٣٣٩هـ) على أن يقوم بدور مهم في موضوع الجد والهزل أو ما أسماه باللعب. يقول: "والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما

شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجدّ التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية. وذلك هو السعادة القصوى"(٥٠).

ولعل هذا الفهم لمهمة الشعر عند الفارابي يوضح مدى حرص هذا الفيلسوف على ضرورة الربط بين البعد المتعلق باللذة الناتجة عن العمل الفني، وكذلك بالبعد المعرفي. إذ أن الفارابي يحرص تماماً على ضرورة التوحد بين القيمة الجمالية والقيمة المعرفية في العمل الفني، لأن هاتين القيمتين تشكلان المهمة الأساسية التي من أجلها كان العمل الإبداعي، ويسببها توجه المبدع بعمله إلى الطرف الثالث المستقبل لهذا العمل وهو المتلقي(٥١).

وأما ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) فقد نحى المنحى نفسه الذي جاء به الفارابي، بيد أنه رأى أن المهمة الذهنية المتعلقة بالمعرفة وضروبها الناتجة عن العمل الإبداعي سواء أكان شعراً أم خطابة، فإنها توجه إلى الفئة المثقفة القادرة على التفاعل مع الأفكار، واللغة والبلاغة التي تتشكل في هذا العمل، أما البعد النفسي والانفعالي والتأثير المباشر في الإنسان، فإنه يكون من نصيب الفئة البسيطة من حيث التعليم والمعرفة، والقدرة على فهم بلاغة الكلام. يقول: "والخطابة تارة يستعان بها في الدعوة إلى العقائد الخلقية وتارة في تمكين الانفعالات النفسية في النفوس نحو الاستعطاف والاستماحة والإرضاء والإغضاب والتجربة والتهيّب ونحو ذلك"(٥٢).

وفي جانب آخر، التزم ابن رشد (ت ٥٩٥هـ) بالبعد المعرفي لمهمة العمل الفني، مؤكداً أن المهمة المعرفية هي أساس العمل الفني وغايته، وهذا يعود بالطبع إلى ثقافة ابن رشد الفلسفية التي ترى أن المهمة المعرفية غاية أساسية لغرس الفضيلة في نفوس الناس. يقول: "ومن الشعراء من يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجيب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة. وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه وذلك أنه ليس يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح"(٥٣).

بيد أن ابن رشد لا ينكر القيمة الجمالية التي تنشأ عن الصور البلاغية التي تبعث النشوة واللذة في المتلقي. يقول: "والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح: هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين، ولهذه العلة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي تقصد تفهيمه، لمكان ما فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فكون النفس بحسب التذاذها به، أتم قبولاً له"(٥٤).

وفي ضوء هذا العرض، يتضح للدارس بأن اللذة عند المتلقي لم تتوقف عند المتعة والانفعال والنشوة فحسب، بل تجاوزت عند

الفلاسفة المسلمين لتصل إلى هدف جديد، ومهمة سامية ـ وهي إحداث تغيير في سلوك المتلقي نحو الفضائل، وهذا يجسد بعداً معرفياً، لأن اللذة لا تعني عندهم النشوة العارمة غير الهادفة، بل هذا الإحساس بالجمال الفني الذي يقود إلى تهذيب النفس، وتوجيهها الوجهة المعرفية المثلى. ومن هنا فإن اللذة عند المتلقي قد ارتبطت بالقيمة الجمالية والقيمة المعرفية، وكأن الغاية من هذا الربط هو الإحساس بضرورة التأثير الإيجابي للعمل الفني عند المتلقي، وكذلك بروز القيمة الإيجابية لهذا العمل الفني في المجتمع. فالعمل الفني يوجه إلى الناس بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم، ولا بد عند ذلك من شعور بالقيمة الإيجابية لهذا العمل عند الناس الذين يتلقون العمل ويستقبلونه، ومن هنا تجاوزت اللذة بعدها الجمالي إلى البعد المعرفي والتربوي. وعليه، فإن الدور الأساسي في العملية الفنية هو للمتلقي الذي ينفعل ويتأثر بالعمل الفني إحساساً وسلوكاً، في حين تنتهي مهمة المبدع عند ولادة العمل الفني. وبالتالي فإن المهمة المعرفية للذة في العمل الفني هي خروج بالشعر عن إطاره الفني، وغايته الجمالية، ولهذا فإن المهمة المعرفية للذة في العمل الفني قد ارتبطت هنا عند الفلاسفة المسلمين بالتجربة الجمالية، وهذا ما ذهب إليه كذلك فيما بعد حازم القرطاجني في كتابه **المنهاج** والذي جاء نتيجة لتأثّره بشروح الفلاسفة المسلمين لكتاب **فن الشعر** لأرسطو(٥٥).

هـــوامـش

١- أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢.

٣- ابن رشيق، الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٧٢م، ج١/٣١.

٤- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق سيد صقر، القاهرة، د.ت. ج١/٢٤.

انظر: العاني، سامي مكي: **الإسلام والشعر**، سلسلة عالم المعرفة رقم ٦٦، الكويت، ١٩٨٣م، ص ٨-٩.

٥- بدوي، محمد مصطفى: **كولردج**، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥٦.

٦- بارت، رولان: **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ٦.

٧- بدوي: **كولردج**، ص ٥٦.

٨- بارت: **لذة النص**، ص ٥٣.

٩- المطلبي، عبد الجبار: **مواقف في الأدب والنقد**، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص ١٦٠.

انظر: Enright, D. J. (ed.): English Critical Texts, London, 1970, p. 196

١٠- البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: **ديوان البحتري**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ج١/٢٠٥.

١١- ديتس، ديفيد: **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م، ص ١٤٦-١٤٧، ١٥٣.

١٢- أوغان، عمر: **مدخل لدراسة النص والسلطة**، أفريقيا الشرق للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ص ١٠٩-١١٠.

١٣- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ٣٨-١٩٤٥م، ج١/٧٢.

١٤- ابن قتيبة، أبو عبد محمد عبد الله بن مسلم: **عيون الأخبار**، القاهرة، ١٩٦٣م، ج٢/١٨٥.

١٥- عصفور، جابر: **مفهوم الشعر**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٩٢.

١٦- ابن طباطبا، محمد بن أحمد: **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٥.

١٧- المصدر نفسه، ص ١٧.

١٨- أرسطو طاليس: **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، ودار القلم ببيروت، ١٩٧٩م، ص ٨٢.

انظر كذلك: **فن الشعر** لأرسطو، ص ٢١.

١٩- الفارابي، أبو نصر محمد: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو)، ص ١٥٣. وكذلك ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله، **كتاب الشفاء** (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو)، ص ١٦٢.

٢٠- الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ص ١٠٩، انظر أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٧٨م، ص ١٢٢.

٢١- القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، بيروت، ١٩٨١م، ص ١١٧، ١٢١-١٢٢، ٣٦١.
انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم السجلماسي، **المنزع البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م، ص ٢٥٢، ٢٦٣.

٢٢- كشاجم: **أدب النديم**، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٩٨هـ، ص ٢٠، انظر هذا النص والتعليق عليه في كتاب صمود، حمادي: **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م، ص ٥٦٠-٥٦١.

٢٣- ابن سينا، **كتاب الشفاء**، ص ١٧٠.

٢٤- المصدر نفسه، ص ١٩٣.

٢٥- القرطاجني: **المنهاج**، ص ٩٠.

٢٦- الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص ١٥١.

٢٧- أبو ديب: **في الشعرية**، ص ١٢٢.

٢٨- عصفور: **مفهوم الشعر**، ص ٧٣.

٢٩- الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص ١١٨.

٣٠- المصدر نفسه، ص ١١٨، انظر: طبانة، بدوي: **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٤٤٢.

٣١- الطرابلسي، محمد الهادي: من مظاهر الحداثة في الأدب. الغموض في الشعر، مجلة فصول، ج٤، ع٤، ج٢، ١٩٨٤م، ص ٣٢-٣٣.

٣٢- الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص ١٠٩.

٣٣- القرطاجني: **المنهاج**، ص ٣٦١.

٣٤- المصدر نفسه، ص ٩١.

٣٥- المصدر نفسه، ص ٩٦.

٣٦- السجلماسي: **المنزع البديع**، ص ٢٦٣.

٣٧- المصدر نفسه، ص ٢٧١.

٣٨- المصدر نفسه، ص ٢١٩-٢٢٠.

٣٩- ابن رشد، الوليد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر** (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو)، ص ٢٤٣.

٤٠- ابن سينا: **الخطابة من كتاب الشفاء**، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ٢٠٢.

انظر الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٢٠.

٤١- السجلماسي: **المنزع البديع**، ص ٤٢٩.

٤٢- موكارفسكي، جان: الفن بإعتباره حقيقة سيميوطيقية (ضمن كتاب: **مدخل إلى السيميوطيقا**، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد) دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٢٨٧.

انظر: عصفور: **مفهوم الشعر**، ص ٩٦.

٤٣- ابن طباطبا: **عيار الشعر**، ص ١٥.

٤٤- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦م، ص ٤١٢.

٤٥- انظر: المطلبي: **مواقف في الأدب والنقد**، ص ١٣٤.

٤٦- بارت: **لذة النص**، ص ٥٣.

انظر : أبو ديب: **في الشعرية**، ص ٨٤.

٤٧- الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص ١٢٦.

انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٩٨٥م، ج١/٨٩-٩٠.

صمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص ٥٦٠.

٤٨- أرسطو: **فن الشعر**، ص ١٢.

٤٩- المصدر نفسه، ص ١٢.

٥٠- الفارابي، أبو نصر: **كتاب الموسيقي الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١١٨٤، وانظر: الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ١٣٦-١٣٧.

٥١- انظر: الروبي: نفس المصدر، ص ١٤٤-١٤٥.

٥٢- ابن سينا: **كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا**، تحقيق محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١٨.

انظر: صمود: **التفكير البلاغي عند العرب**، ص ٥٦٠.

٥٣- ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ص ١٠٤-١٠٥.

٥٤- المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

٥٥- القرطاجني: **المنهاج**، ص ١١٧.

المصادر والمراجع العربية

١- أرسطو طاليس: **الخطابة**، ترجمة عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات بالكويت، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م.

٢- أرسطو طاليس: **فن الشعر**، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٣- أوغان، عمر: **مدخل لدراسة النص والسلطة**، أفريقيا الشرق للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

٤- بارت، رولان: **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.

٥- البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: **ديوان البحتري**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

٦- بدوي، محمد مصطفى: **كولردج**، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٨م.

٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط٥، القاهرة، ١٩٨٥م.

٨- الجاحظ: **كتاب الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ٣٨-١٩٤٥م.

٩- الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

١٠- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦م.

١١- أبو ديب، كمال: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٧٨م.

١٢- ديتس، ديفيد: **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

١٣- ابن رشد، الوليد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو)، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٤- ابن رشيق، الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٧٢م.

١٥- الروبي، ألفت كمال عبد العزيز: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٦- السجلماسي، أبو محمد القاسم: **المنزع البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

١٧- ابن سينا، ابو علي الحسين بن عبد الله: **كتاب الخطابة من كتاب الشفاء**، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٤م.

١٨- ابن سينا: **كتاب الشفاء**، (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو)، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٩- صمود، حمادي: **التفكير البلاغي عند العرب**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.

٢٠- ابن طباطبا، محمد بن أحمد: **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م.

٢١- طبانة، بدوي: **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٢- الطرابلسي، محمد الهادي: **من مظاهر الحداثة في الأدب. الغموض في الشعر**، مجلة فصول، مج٤، ع٤، ج٢، ١٩٨٤م.

٢٣- العاني، سامي مكي: **الإسلام والشعر**، سلسلة عالم المعرفة رقم ٦٦، الكويت، ١٩٨٣م.

٢٤- عصفور، جابر: **مفهوم الشعر**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٥- الفارابي، أبو نصر: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء** (ضمن كتاب **فن الشعر** لأرسطو) ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٢٦- الفارابي: **كتاب الموسيقي الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٧- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق سيد صقر، القاهرة، د. ت.

٢٨- القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.

٢٩- كشاجم: **أدب النديم**، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٩٨هـ.

٣٠- المطلبي، عبدالجبار: **مواقف في الأدب والنقد**، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

٣١- موكارفسكي، جان: **الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية** (ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد)، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٧٧م.

32- Enright, D. J. (Editor): English Critical Texts, London, 1970.

✿☆✿