مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٥ المجلد ١٥/ العدد ٥

المعايير الفنيّة في ديوان ما رواه الهدهد لحازم رشك التميمي

م. د. احمد فريد هيبت

اللقب العلمي : مُدرس

قسم اللغة العربية / كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الموصل

الاختصاص الدقيق : الأدب العربي الحديث ونقده

البريد الإلكتروني Email : afryd552@gmail.com

الكلمات المفتاحية: معايير فنية، وسيط فني ، تجربة ابداعية، فلسفة الفن .

كيفية اقتباس البحث

هيبت ، احمد فريد ، المعايير الفنيّة في ديوان ما رواه الهدهد لحازم رشك التميمي،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، أيلول ٢٠٢٥،المجلد:١٥ ،العدد:٥ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Title: Technical Standards "What the Hoopoe Narrated by Hazem Rshek Al-Tamimi

Researcher name : Lect. Dr. Ahmad Fareed Haibat
Department of Arabic Language
College of Education for Human Sciences
University of Mosul
Exact specialization : Modern Arabic literature and its criticism

Keywords : Technical Standards, Creative Process, Philosophy of Aesthetics, Philosophy of Art.

How To Cite This Article
Haibat, Ahmad Fareed, Title: Technical Standards "What the Hoopoe Narrated by Hazem Rshek Al-Tamimi, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, September 2025,Volume:15,Issue 5.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

The term "aesthetics" was first coined by Baumgarten in his 1734 doctoral dissertation, "Philosophical Reflections on Poetry," a text considered the foundational work of aesthetics and the philosophy of art. Baumgarten termed it the science of sensory perception, positing that the study of poetry should be aesthetic, meaning that the sensibility of poetic discourse has two aspects: a conceptual aspect related to sensory representations as mental images perceived through the senses—pertaining to the artistic experience, that is, what transpires within the artist's mind—and a linguistic aspect that embodies these representations and images through words. The poetry collection "What the Hoopoe Narrated" by the Iraqi poet Hazem Rshek Al-Tamimi serves as an applied example of these criteria.

Consequently, our research is structured into two sections. The first, "Aesthetic Criteria in Artistic Creation," encompasses three criteria: "Imagination, Emotion, and Feeling." The second section, "Aesthetic Criteria in the Artistic Medium," addresses "Accuracy in Description,

Aptness in Simile, and Appropriateness of the Metaphor's Source and Target." Aesthetic criteria in the creative process are found in the complete equilibrium between the emotion the artist experiences and the image through which that emotion is expressed in the artistic medium. Imagination, feeling, and emotion are integral to this process. As for the criteria within the artistic medium—such as accuracy in description, aptness in simile, and the appropriateness of the metaphor's source and target—these are merely criteria embodied in the artistic medium through imagination, feeling, and sentiment. Artistic imagination is not simply the assembly of parts and elements; rather, it is a selection, coordination, and manipulation involving augmentation or deletion, diminution or excision, and addition. The novelty brought forth by the imagination is what is manifested before sensory perception.

المُلخّص

أول من اطلق مصطلح علم الجمال بطريقة فلسفية فنيّة، بومكارتن في أطروحته للدكتوراه سنة ١٧٣٤م، "تأملات فلسفية في القصيدة"، الذي يُعد النص المؤسس الاول لعلم الجمال وفلسفة الفن، وقد أسماه علم الادراك الحسي، وقد ذكر بأن تكون دراسة الشعر فنيّة جمالية، أي أن حسيّة الخطاب الشعري تكون ذات وجهين: تصوريٌ يتعلق بالتمثيلات الحسية، بما هي صور ذهنية مدركة عن طريق الحس، وهذه تخصّ التجربة الفنية أي ما دار في ذهن الفنان، ولغويٌ يجسد هذه التمثيلات والصور بواسطة الكلمات، وقد كان ديوان ما رواه الهدهد للشاعر العراقي حازم رشك التميمي، مثالاً إجرائياً لتلك المعايير، لذا جاء بحثنا في مبحثين، الاول : المعايير الفنيّة في الابداع الفني والذي يشمل معاييرَ ثلاثة " الخيال ، والعاطفة، والشعور"، أما المبحث الثاني فسيكون المعايير الفنيّة في الوسيط الفني وهي " الاصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له" ، فالمعايير في التجربة الابداعية سنجدها في التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن العاطفة في الوسيط الفني، ويدخل في هذه التجربة الخيال والشعور والعاطفة، أمّا المعايير في الوسيط الفني مثل الاصابة في الوصف ، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له، ماهي إلا معايير تجسدت في الوسيط الفني عن طريق الخيال والشعور والانفعال "فالخيال الفني ليس مجرد الجمع للأجزاء والعناصر، بل هو اختيار وتنسيق وتصرف بالزيادة أو الحذف والتصغير والاقتطاع والاضافة، فالجديد الذي يأتي به الخيال هو ما يتمثل أمام المُدرك الحسي.

مقدمة وتأطيرٌ نظري

إن الدراسات الفنيّة الجمالية قد تشعبت وكثرت بفعل انبثاقها من الحقل الفلسفي، فهي آخر أبناء الفلسفة؛ والفلسفةُ تأخذ على عاتقها مهمة البحث في الاعتقادات التي تكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعددة فهي – الفلسفة – لا تقبل لأي اعتقاد باجتياز الاختبار المجرد كونه مستنداً إلى تراث، أو لأن الناس يجدون فيه رضاءً انفعالياً، وإنما تكرّس نفسها في البحث الدائب والصريح، لكي تتأكد إن كانت لاعتقاداتنا مبررات؛ وعلى هذا النحو تعصمنا الفلسفة من الانحدار إلى مستوى الاستسلام العقلي والقطيعة الذهنية التي يتعرض لها البشر جميعاً، ولما كان علم الجمال فرعاً من فروع الفلسفة؛ فإن ما قلناه على الفلسفة يصدق على علم الجمال. فهو يأخذ على عاتقهِ القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة الفن الجميل، وأي نوع من التجربة يعد تذوق الفن (**ستولينتز، ٢٠٠٧**) .

أول من اطلق مصطلح علم الجمال وكان يقصد به الدراسة الفنية، بومكارتن في اطروحته للدكتوراه سنة ١٧٣٤م "تأملات فلسفية في بعض المسائل المتعلقة في القصيدة والتي تُعدُّ النص المؤسس الاول لعلم الجمال وفلسفة الفن، وقد أسماه علم الادراك الحسي، وقد أعزى بأن تكون دراسة الشعر جمالية، أي أن حسيّة الخطاب الشعري تكون ذات وجهين: تصوريٌ يتعلق بالتمثيلات الحسية، بما هي صور ذهنية مدركة عن طريق الحس، وهذه تخص التجربة الفنية أي ما دار في ذهن الفنان؛ ولغويٌ يجسد هذه التمثيلات والصور بواسطة الكلمات (**بومكارتن ، ٢٠٢٤**)، هذه الفكرة تمثل لحظة تاريخية مهمة في تطور الفكر الانساني، وراح فلاسفة الفن بعده ينطلقون مما أشار إليه بومكارتن.

وقبل ذلك يجب علينا أن نفرق بين الجمال، فلسفة الجمال، علم الجمال، النقد الفني، فالجمال "هو إدراكٌ أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث العاطفة والعقل والارادة وما لذة الجمال إلّا الشعور بهذا الانتعاش العام" (**جويو، ١٩٦٥ :١١**) ويكون في الطبيعة والطباع والفن وفي كل الاشياء، أما فلسفة الجمال فهي كل تفكير فلسفي في الفن أي البحث في الاسئلة التي تجعل من الشيء جميلاً وهذه دائرة الفيلسوف التي تُعنى بالتساؤل؛ أمّا علم الجمال "فهو يبحث في شروط الجمال ومقاييسه" (**صليبا، ١٩٨٢، ج٢: ٤٠٩**) وهذه دائرة المُفكِّر الجمالي، الذي يبحث في الشروط التي تجعلُ من الشيء جميلاً؛ أمّا النقد الفني، فهو عملية استنباط تلك المقاييس التي كانت ميدان البحث عند المفكر الجمالي وتطبيقها على الاعمال الفنية، لتستقيمَ على أنها معايير فنيّة يُحكم من خلالها النص الفني جمالياً، وهذه دائرة الناقد ؛ لهذا وقع الكثير من الدارسين في ميدان فلسفة الجمال إلى الخلط الحاصل ما بين الجمال الذي يعني الحُسن

والانتعاش عن طريق العقل والارادة والعاطفة، وبين فلسفة الجمال التي تتساءل عن الكيفية التي تمثّل بها الجمال، وبين علم الجمال الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسهِ، وبين النقد الفني الذي يبحث في تلك الشروط ليستنبط منها معاييره الجمالية التطبيقية على النصوص الفنية والتي هي دائرة الناقد الجمالي، إن هذا الاشتباك الاصطلاحي؛ أدّى إلى غياب التقدير الجمالي الحق، وعدم تبني رؤية جمالية محددة، فالجمال كما ذكرنا يخص الانتعاش الذي يحصل في العقل والارادة والعاطفة وتمتد هذه الافكار والنظريات تبعاً لكل فيلسوف ومنظّر، فمن مهام علم الجمال هو التنظير للنقد أي دراسة الأصول النظرية للنقد عموماً، أي البحث في المبادئ العامة للفن والجمال (**توفيق، ٢٠١٥**) فعلم الجمال يريد إثبات قوانين للظاهرة الجمالية والفنية؛ والنقد يسعى ليبديَ رأياً في موضوع جمالي بمقاييس يستقيها من علم الجمال والفن؛ وبهذا يصبح علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة، فإذا كان النقد معياراً للعمل الفني فإن علم الجمال هو قواعد تلك المعايير (**الدغمومي، ١٩٩٩**) .

المعايير الفنيّة

إن الدراسة الفنية هي دراسة فلسفية نقدية تبحث في أصول النقد النظرية؛ لإثبات قوانين الظاهرة الجمالية في الفن؛ وبهذا فإنّ "علم الجمال علم قاعدي معياري يبحث في شروط الجمال ومقاييسهِ، أي يحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح، وإن قسمهُ العملي الخالص– النقد الفني – يبحث في مختلف صور الفن وينقد نماذجهُ المفردة فهو لا يقوم على الذوق وحدهُ بل على العقل لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما يولدهُ في النفس من الاحساس فحسب بل تقاس بنسبتهِ إلى الصور الغائية التي يتمثلها الفن"(**صليبا، ١٩٨٢، ج٢: ٤٠٩**) فالنقد الجمالي لا يقوم على الذوق فحسب بل قائمٌ على العقل، والعقل البشري معياري بطبعهِ فهو لا يقبل من الاشياء إلّا ما كان ذو قيمة وحسب(**اليوسف،٢٠٠٣**) فالدراسةُ الفنية معيارية و"المعيار في علم الجمال هو مقياس الحكم على الانتاج الفني" (**صليبا،١٩٨٢، ج٢ : ٣٩٩**) "إذ الفكرة الاساسية في كل علم معياري هي بطبيعة الحال ايجاد نموذج معياري قياسي، نلجأ إلى تحديده إذا أردنا بدافع الاهتمام بإقامة علم وضعي يتخلص من التسلط المطلق" (**لالو، ٢٠١٠: ٣٧**)؛ ومما سبق نقول إن المعايير الفنيّة: هي مقياس الاحكام الجمالية على الانتاج الفني أي: البحث في الشروط والمقاييس التي تجعل من الحكم جمالياً ومن ثم إبرازها معايير فنية إجرائية على النصوص الفنية.

فالجمالية، مفهوماً فلسفياً يبحث بالدراسة والتحليل في شروط الجمال ومقاييسهِ ومضامينهِ وتجلياتهِ في الآثار الفنية والابداعية فيفسرها تفسيراً منبثقاً من أساسيات علم الجمال؛ إلّا أنّ الفن

الراهن أخذ يُربِك ويحير النقد الجمالي فقد أسِفَ كثيرٌ من الفاعلين في عالم الفن على أن النقد الجمالي لم يقم بدوره الحقيقي في عمليتي التقييم والتقدير، بل اكتفاءه بالقيام بدور إعلامي وترقية إعلامية للأعمال الفنية، فقد ابتعد عن تعريفه – النقد الجمالي – على أنه العلم الذي يتخذ الحكم التقديري موضوعاً لـه، لتمييز الجميل من القبيح ونجاح أو إخفاق عمل فني ما بوجهٍ عام **(جيمينيز، ٢٠١٢)** .

إنّ الاشكالية التي أدّت إلى غياب المعايير الفنية والتقدير والحكم في النقد الجمالي هي عدم وضوح الرؤية الجمالية المتبناة في التنظير الجمالي، فنحن قلنا منذ البدء أن الدراسة الجمالية هي دراسة فلسفية تحدد شروط الجمال ومقاييسهِ، وقلنا أن تشعب الدراسات الجمالية جاءت من انبثاقها الفلسفي الذي يبحث في الأصول والنظريات لاستخراج الظاهرة الجمالية من الفن، لذا فالنقد الفني لم يغيب الحكم والتقدير الجمالي وفق معايير ومقاييس محدده، وإنما مردّ ذلك الغياب هو عدم تبني رؤية جمالية تحدد معايير الحكم الفني بصورة واضحة، فالكثير من الدارسين يقوم بالدراسة الفنية بطريقة عشوائية دون تبني رؤية محددة ينطلق منها لتحديد الفن والجمال بصورة واضحة؛ وهذه نقطة أساسية، فالعلاقة بين الفن والجمال علاقة تداخل؛ لذا من الواجب على دارس النقد الجمالي أن يحدد فلسفتهِ من الفن بصورة واضحة ليستطيع من خلالها تبني رؤية جمالية محددة .

من خلال ما تقدّم يجب علينا أن نحدد ما الفن؟ وأن نأخذ اتجاهاً معيناً من الدراسات الجمالية لكي نستطيع من خلاله استخراج المعايير الجمالية.

هناك نظرية واسعة تفسّر الفن بوصفهِ رؤية أو تعبيراً حدسياً، أي تعبير يجري على مستوى الادراك الذهني المباشر أو على مستوى الخيال وهذا الاتجاه نجده لدى الفلاسفة أمثال، كروتشة، وكولنجود، وبرجسون، وكولردج؛ فالفن لدى كروتشة هو "أثر من آثار الخيال" (**كروتشة، ٢٠٠٩ : ٤٠**) فالفن عنده يحيا على مستوى الخيال فهو– الفن– أحد آثارهِ؛ فالواقعات المادية التي أمامنا كالقصيدة واللوحة والتمثال، ليست سوى منبهات إلى نشاط روحاني خيالي وهذا النشاط هو الفن، أمّا الموضوع الفيزيقي فهو ضروري ولكن لا يتجاوز فعل التنبيه والأثر(**مطر، ٢٠١٣**)، فالفنان يقوم بإنشاء العمل الفني في ذهنه على مستوى الخيال ومن ثم يترجم ذلك العمل لشيء مادي ملموس نستطيع أن نسميه المُتخيّل أي: "مُعطى مادّي يدل على الخيال، أنهُ صورة الخيال وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد الباطني فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي ملموس" (**الادريسي، ٢٠٠٥: ٨**) ويمكن أن نسمي هذا المتخيل وسيطاً فنياً فالفن شيء والوسيط الفني شيءٌ آخر .

فالأثر الفني ليس هو الصورة المحسوسة من اللحن والرسم والقصيدة والتمثال ولكنهُ شيء يقوم على التخييل، التخييل الواعي غير الاضطراري إنهُ كذلك عند الفنان وعند المتذوق سواء بسواء، فالصورة المحسوسة هي الوسيلة لنقل الفن فقط، والأثر الفني الصحيح عمل لا يحصلهُ المتذوق باستعمال حواسه، وإنما يدركهُ باستعمال خيالهِ وهذا ما قال به كروتشة على "الفنان يقدم صورة أو خيالاً والذي يتذوق الفن يدور بطرفهِ إلى النقطة التي دلهُ الفنان عليها وينظر من النافذة التي هيأها لهُ"(**كروتشة، ٢٠٠٩ : ٢٩**) فالتجربة الجمالية، هي خبرة مشتركة بين الفنان والمتذوق" (**عيّاد ، ٢٠٠٨ : ٥٢**) وبهذا فإنّا وضعنا الخطوة الاولى، على أن التجربة الابداعية والتجربة النقدية واحدة في ميدان علم الجمال، والأساس فيها الخيال، وهذا سيدلنا على المعايير الجمالية التي سنتبناها فيما بعد.

أمّا كولنجود فيرى بأن العمل الفني شيئاً خيالياً، فالموسيقى، أو العمل الفني ليست المجموعة من الأصوات، وإنما هي اللحن كما هو في رأس المؤلف الموسيقي، والأصوات التي أحدثها القائمون بالأداء والتي سمعها الجمهور ليست الموسيقى إطلاقاً وإنما هي مجرد وسيلة يعتمد عليها الجمهور (**كولنجود، ٢٠٠١**) وهذا يوضح لنا أن العمل الفني شيء والوسيط الفني شيء آخر، فالفن هو ما دار في ذهن الفنان قبل مثوله على أرض الواقع، سواء في النحت أو الرسم أو الموسيقى، أو القصيدة، وما هذه العينات الفيزيقية سوى منبهات عن النشاط الخيالي الذي دار في رأس الفنان.

أما برجسون فيرى أن الفن ادارك حسيٌ خالص، فالأثر الفني الماثل أمامنا قد حجب الفن الحقيقي، فاللفظ حينما يتسلل بيننا وبين الشيء، قد حجب صورته عن أعيننا وأن الصورة توارت خلف ستار الحاجات التي عملت على ظهور اللفظ (**ابراهيم، ١٩٨٨**) فالأشياء التي أمامنا ما هي سوى منبهات خيالية.

أمّا كولردج فيقول: "الخيال هو المحور الأساس للمعرفة، هو القوة التي تمكّن الفن من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه، مبدأ التوفيق بين المتناقضات"(**بدوي، ١٩٨٨ : ٨٦**) فالخيال يسعى إلى التوفيق بين المتناقضات وليس رصفها بطرقة عشوائية فضلاً عن ارتباطهِ بالشعور المحقق للفن الذي سيأتي بيانهُ في موضعه .

إنّ تبني فكرة الفن على أنه ما دار في ذهن الفنان قبل تجسيده في الوسيط الفني لدى فلاسفة الفن، كان لغاية أن يكون الفن بناء يبنيهِ العقل من أجل العلم، ليكون الفن أعلا درجات الفكر المرتبط بالذهن عن طريق الخيال أي: التخييل الواعي غير الاضطراري، ولكن هل يعقل أن يكون الفن هكذا دون واقعة مادية، فمحال أن يكون هذا، فما قام به الفلاسفة ومنظرو الفن

كأمثال كروتشة، وكولنجود، وبرجسون، وكولردج؛ كان هدفهم هو أن يرتقي الفن إلى درجة الفكر، فالعلوم الطبيعية كالفيزياء والرياضيات هي بناء يبنيه العقل قبل أن يكون واقعياً، لذا جعلوا من الفن مقابلاً للعلم الذي يبنيهِ العقل؛ إلّا أنهم لم يُغيبوا الواقعة المادية للفن، فهذا كروتشة لا ينفي أن يكون للفن واقعة مادية بقوله: " فالفن تعبيرٌ عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن العاطفة" **(كروتشة ، ٢٠٠٩ :١٣)** إذ كان منتبهاً على الصورة المجسدة التي يقدمها الفنان "فلابدّ للعمل الفني أن يكونَ لهُ وجوداً فيزيائياً مادياً بواسطتهِ ينتقل العمل الفني إلى الاخرين "**(مطر، ٢٠١٣ : ٤٨)** فوجود شيء مادي كالتمثال في النحت واللوحة في الرسم والقصيدة في الادب لابد منهُ وإلا كيف يستطيع المتلقي أن يُدرك وأن يقيم حكماً عليه .

بعد هذه التوطئة نجد أن المعايير الفنية لا تكون في الوسيط الفني فحسب، وإنما تكون في التجربة الابداعية قبل مثولها فيزيقياً، وفي الوقت ذاتهِ لا نستطيع أن نعثر على المعايير الفنية في الابداع إلا من خلال الوسيط الفني؛ وبهذا فإن حسيّة الخطاب الشعري تكون ذات وجهين: تصوريٌ يتعلق بالتمثيلات الحسية، بما هي صور ذهنية مدركة عن طريق الحس، وهذا يخص التجربة الفنية أي ما دار في رأس الفنان، ولغويٌ يجسد هذه التمثيلات والصور بواسطة الكلمات؛ لذا سيكون بحثنا في مبحثين، الاول : المعايير الجمالية في الابداع الفني والذي يشمل معاييرَ ثلاثة " الخيال، والعاطفة، والشعور"، أما المبحث الثاني فسيكون المعايير الفنية في الوسيط الفني وهي: "الاصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له" فالمعايير في التجربة الابداعية سنجدها في التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن العاطفة في الوسيط الفني، ويدخل في هذه التجربة الخيال والشعور والعاطفة، أمّا المعايير في الوسيط الفني مثل الاصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له، ماهي إلا معايير تجسدت في الوسيط الفني عن طريق الخيال والشعور والعاطفة "فالخيال الفني ليس مجرد الجمع للأجزاء والعناصر، بل هو اختيار وتنسيق وتصرف بالزيادة أو الحذف والتصغير والاقتطاع والاضافة، فالجديد الذي يأتي به الخيال هو في الصورة" **(حسن، ١٩٤٩: ٩٢)** فما هو موجودٌ وماثلٌ أمامك من تناسب، وانسجام، وتدرج،

ووحدة، في الوسيط الفني؛ إنما هو بفضل الخيال الخلّاق الذي يوحد بين الاشياء وتناقضاتها ليعطي نصّا متجدداً مفعماً بالحياة والتجدد .

المبحث الاول

المعايير الفنيّة في الابداع الفني

إن القارئ لهذا العنوان منذ الوهلة الاولى يجد فيه عجباً، كيف يكون للأبداع الفني معايير فنية، ذلك لأن التجربة الابداعية كما التزمنا على أنها ما دار في رأس الفنان، فكيف لنا بالمعايير الفنية في الابداع؛ إلّا أن الأمر مختلفٌ فالتجربة الابداعية لها شروطها الخاصة الواعية كما جاء لدى كروتشة وكولنجود وبرجسون وكولردج، أي ما دار في رأس الفنان وفق شروط ذهنية تتجسد فيما بعد في الوسيط الفني، فهذا كروتشة يشير على أن "الفنان يقدم صورة أو خيالاً والذي يتذوق الفن يدور بطرفهِ إلى النقطة التي دلهُ الفنان عليها، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد الصورة في نفسه، ولا فرق هنا بين الحدس والتأمل والخيال والتخيُل والتّمثّل والتصّور فتلك جميعاً مترادفات تتردد باستمرار عند حديثنا عن الفن" ،**(كروتشة، ٢٠٠٩: ٢٩)** هذه النظرة على الفن قد جعلت من التجربة الجمالية واحدة، لدى المبدع والمتذوق، فضلاً عن أن كلاً من المبدع ومتذوق الفن متساويان، لا بل جعلت للمبدع، القدرة على التحكم في المتذوق عن طريق ما يبثهُ من خيالٍ في النص، والمتذوق يدور بطرفهِ على النقطة التي دلهُ الفنان عليها، فكروتشة لم يغفل دور المتذوق، بل أشار إليه إلا أن انطلاق معاييره في النص على قدر ما في النص من بكارة خيالية وتجدد عن طريق الخيال؛ وبهذا فإن المعايير الفنية في الابداع ستكون في ثلاثة معايير هي : الخيال ، والعاطفة، والشعور.

أولاً: الخيال

يُعدّ الخيال الأساس الذي يُبنى عليه العمل الفني، ولكن لابُدّ لنا من معرفة الخيال على حقيقتهِ العلمية التي من خلالها ينضج العمل الفني، فلولاه لكان العمل الفني مجرد كلمات مرصوفة ليست لها أيُّ جمالية أو طاقة متجددة؛ فمادام الشعر مادةُ بحثنا فسيكون له النصيب الأكبر من الخيال، لذا يقول شيلي" الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنهُ تعبيرٌ عن الخيال" **(بدوي، ١٩٨٨: ٨٠)**، فالعلاقة بين الشعر والخيال، علاقة تلازم واقتضاء لأن الشعر تعبير جمالي عن النشاط الابداعي للخيال، والخيال أداة تشكيل الشعر وخوض التجارب الفنية **(الادريسي، ٢٠٠٥)** فالمادةُ التي أمامنا ليست الشعر، وإنما هي وسيطاً فنياً، لأن الشعرَ تعبيرٌ عن خيال، وهذا ما قال به كروتشة على أن الفن ما دار في رأس الفنان فالعملية الخيالية سابقة للوسيط الفني الماثل أمامنا، وهذا ما جاء به أيضاً كولنجود وكولردج، على أن النشاط الخيالي الذي يدور في رأس الفنان قبل تجسيدهِ في الوسيط الفني هو الفن على الحقيقة، إلّا أن الوسيط الفني سيكون

أداةً لبث الخيال في العمل الفني ليستطيع من خلاله المتلقي، اقتناص ما في النص من خيال، فلولا الوسيط الفني فلا يمكن أن يكون للفن وجوداً عيانياً.

يقول كورلدج: "إنني اعتبر الخيال، أما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو القوة أو الحيوية التي تجعل الإدراك الانساني ممكناً، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد في الارادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطهِ، إنه يذيب ويلاشي لكي يخلق من جديد، فهو يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، أما التوهم فهو على نقيض ذلك، لأن ميدانه المحدود الثابت، فهو ليس إلّا ضرباً من الذاكرة، تحرر من قيود الزمن والمكان وامتزج وتشكل في الظاهرة التجريبية للإرادة التي يعبر عنها بلفظة الاختيار، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون التداعي" (**بدوي، ١٩٨٨ : ٨٧– ٨٨**)، فالتوهم عملية سلبية تعتمد على الذاكرة في الربط بين الاشياء، فتولد عقيمة ميتة متباعدة لا رابط بينها، وتفتقر فيها الاشياء إلى العاطفة، التي هي "الانفعالات النفسية المنظمة الموجهة إلى مؤثر خاص" (**حسن، ١٩٥٨: ٦٢**) أما الخيال الثانوي فيعتمد على الارادة الواعية فضلاً عن ارتباطهِ بالعاطفة، ليكونا معاً قوة حيوية تستطيع الربط بين الاشياء وتجعل لها الوحدة والقوة.

فالفرق بين الحلم والخيال، هو أن الخيال لا يقوم إلا على الوعي، على خلاف الحلم، فنحن نتخيل الاشياء ونحن أيقاظ، فإنّا على وعي تام في التخييل، على خلاف الحلم الذي نقوم به عن غير وعي منا، أي أننا نراه ونحن نيام، لذا فالحلم نوع من الوهم بل إن الوهم هو حلم اليقظة ولما كان حلم اليقظة يقوم على إشباع الرغبة أي رغبة محددة دون سواها، فالفن لا يقوم على إشباع رغبة محددة قبل إنشاء العمل الفني، إذ الوهم يعتمد على سبق وجود الخيال، ومن المستطاع وصفهُ بأنه يمثل الخيال عندما يعمل، في صورة منحرفة، متأثراً بقوى منحرفة، فالخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة فهو وهم، والرغبة هنا في أن يكون الموقف المُتخيّل حقيقياً، على خلاف الخيال الذي لا يلزم أن يكون الشيء المُتخيل حقيقيا(**كولنجود، ٢٠٠١ : ٢٤١**) فالوعي هو شرط أساس في تحقيق التجربة، الذي يقوم بمطابقة وسائل التعبير بما في النفس من شعور وليس ما هو حقيقي، وهذا ما كان يريده كروتشة على أن يكون "التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن العاطفة" (**كروتشة، ٢٠٠٩ : ١٣**) فالخيال والعاطفة، يجب أن يسيران معاً، أمّا إذا سار كل منهما منفرداً دون أن يستمد المعونة من الآخر فإن ما ينشأ عن ذلك من انتاج أدبي يكون منحرفاً قاصراً بعيداً إلى حدٍ ما عن حقيقة الفن ومقاصدهِ (**حسن، ١٩٥٨**)

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٥ المجلد ١٥/ العدد ٥

بعد هذه التوطئة التنظرية للخيال وتداخل العاطفة معه، سنقوم بنماذج تطبيقية من ديوان ما رواه الهدهد للشاعر العراقي حازم رشك التميمي، لنرى كيفية اقتدار الشاعر على المطابقة ما بين الخيال والعاطفة وكيفية التكافؤ ما بين ما دار في رأسه من فن، وترجمته على الوسيط الفني الماثل أمامنا وكيفية لعب الخيال في الزيادة والحذف والتنقيح.

يوماً

سيكبرُ

طفل النجم

في القصبِ

ويسكب الماءَ ضوءً

في فَمِ الرطب (التميمي، ٢٠١٩: ٩)

كيف يكبر طفل النجم – هذه الاسطورة السومرية– في القصب ويسكب الماء ضوءً في فم الرطب، هنا لعب الخيال دوراً بارزاً في تجسيد الحالة بصورة فيها من الجدة والطرافة، فهو لا يعني بالحقيقة بقدر اعتنائهِ بإخراج المشهد المُتخيل بصورة فنية عالية، فأصبح الماءُ ضوءً وأصبح القصب مكان إقامتهِ وعنايتهِ، فهنا اتحاد للعاطفة التي هي: "الانفعالات النفسية المنظمة والموجهة إلى مؤثر خاص" **(حسن ، ١٩٥٨ : ٦٢)** وهو القصب، هذا النبات الطبيعي التي تشتهر به مدن الجنوب والاهوار بخاصة مع الماء الذي أصبح ضوءً، فالعاطفة وجِّهت نحو القصب والماء والرطب الذي هو جزءٌ من النخل، هذه الثلاثية الجنوبية الحسيّة البحتة مع الخيال بصورة واعية جعلت لنا نصاً حيوياً مبتكرا.

وجعي

تراث الناي

يشربُ من دمي

بوحَ الغروبِ

وصفرةَ الأهدابِ(التميمي ، ٢٠١٩ : ٧٥)

لعب الخيال دوراً بارزاً، في كيفية تطويع المتناقض وجعلها ممكنة، فالأدب لا يعطي الحقيقة بمثولها المادي، وإنما يجمع بين المتناقض ليعطي حقيقةً فكرية كاملة تعرفها بالحدس؛ فوجع الشاعر تراث الناي، هذا الصوت الحزين المُفجع الذي يضرب أعماق القلب، يشربُ دمهُ، فالناي الذي جُعل الفم أداةً لصوتهِ، نفسه الفم يشرب دم الشاعر، لكن ما الذي يشربهُ من دم الشاعر، يشرب بوح الغروب وصفرة الأهدابِ، معلومٌ أن الغروب يشوبه الشفق، فهو لونٌ أحمر قريبٌ من

الصُّفرة، وأن أهداب الشاعر شابها الصفرة والنحول، وهذه دلالة الضعف، فضلاً عن أن اللون الأصفر دلالة المرض والوجع، وجُمِع مع اللون حال الشاعر وما جاء به من (غروب، دمي ، صُفرة، أهداب) هنا ظهرت عبقرية الخيال وعنفوانهِ الذي لا حدود له، فالخيال يجعل من الكلمة في السياق الشعري ذات ابعاد لا متناهية، ففي المقطوعة الآنفة الذكر، أنتقل الشاعر من استعمال أدواتهِ الخيالية إلى جعل كل شيء ممكناً، ثم أعطى بُعداً للون من خلال السياق والحالة التي مرّ بها الشاعر .

حشدٌ من الأسماء

حفنةُ حكمةٍ

نثرت عليها حفنةُ

الأسماءِ

قارورة الشجن العتيق

حكايةٌ

كانت لأمي عن هوى الآباءِ

حيثُ الصرائفُ جنّة مفتوحةٌ

عرشٌ يهدهدهُ هديل الماءِ (التميمي، ٢٠١٩ : ٧٥)

حشدٌ من الأسماء، والحكمة حفنة، إلّا أن هذه الحفنة نُثرت على تلك الأسماء، ولاشك أن المقصود بتلك الحكمة الشعر؛ استطاع الشاعر أن يجعل من تلك الحكمة حفنة، شيئاً مادياً، إذ جعل المادي في المعنوي، ثم يجمع الشاعر بين شظف العيش في الأهوار بتلك القوارير التي تُملأ بالماء من الاهوار، أصبحت شجناً وحزناً، و حكايات عن هوى الآباء، والصرائف جنِانٌ مفتوحة، تمثلت جميع تلك الاشياء بمتناقضاتها، لتكون واحدةً، تُعرف دفعةً واحدة.

والخبزة السمراءُ

وجهُ قصيدةٍ

منحوتةٍ

من إصبع الحنّاءِ (التميمي، ٢٠١٩ : ٣٩)

كيف يمكن للخبزة السمراء أن تكونَ وجه قصيدة، ثم كيف أصبحت تلك الخبزة قصيدة، وأن تلك القصيدة والخبزة ، نُحتت من إصبعٍ حنّاءَ جميلة، هذا كُله لا يمكن أن يكون إلّا من خلال الخيال الخلّاق، الذي يُذيب الاشياء ويحطمها ثم يبنيها من جديد، تلك لعبة الخيال أن تجعل الاشياء

ممكنة حتى وإن تنافرت وتباعدت، لتعطيها بقالبٍ واحد وبفكرة واحدة يعرفها الحدس بتمامها دفعة واحدة.

ثانياً: العاطفة

العاطفة استعداد نفسي ينزع بصاحبهِ إلى الشعور بانفعالات وجدانية خاصّة، فالعاطفة فيها انفعال وتصور وفعل **(صليبا، ١٩٨٢)** والعاطفة ناحية من نواحي الوجدان ولون من ألوانه، والوجدان هو الناحية الحساسية في النفس، وهو موطن السرور والألم، فكل آمالنا وآلامنا ومسرّاتنا مرجعها الوجدان فهو الجانب النابض الحساس في حياتنا النفسية ومصدر الاستجابة لما في الحياة من روعة وجمال(**حسن، ١٩٥٨**) ، لذا عدّ كروتشة، الفن الحق أن يكون هناك تكافؤ كامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة **(كروتشة، ٢٠٠٩)** أي أن تكون هناك حالة من الترابط النفسي الكامل ما بين التعبير والعاطفة، فالعاطفة هي المادة الخام أو المواد الأولية التي يستمد منها الفنان ويحوّلها بواسطة الخلق الى مادة غير مادة العواطف والافكار، فالفن يعدّل العواطف ويهدئها ويظهرها في شكل الخيال والتصوير؛ والعاطفة يكمن حدّها على أنها "الانفعال النفسي المنظّم الموجّه إلى مؤثرٍ خاص"،**(حسن، ١٩٥٨ : ٦٢)** ولها مقاييس خمسة هي : صدق العاطفة أو صحتها، قوة العاطفة أو روعتها، ثبات العاطفة أو استمرارها، تنوع العاطفة أو شموليتها، سمو العاطفة أو درجتها **(الشايب، ١٩٩٤)** فالعاطفةُ متعلقةٌ بالنفس، فهي انفعالٌ نفسي متعلّقٌ بالحس الذي به "تُدرك النفس بعض المعاني إدراكاً تلقائياً سهلاً"**(صليبا، ١٩٨٢،ج١ :٤٦٨)**، إلّا أن هذا الانفعال منظّم وأنه ابقى أثراً، ولا يمكن أن يكون بطريقة عشوائية سريعة، وهذا الحدُّ يجب أن يفهم، لأنه على خلاف الشعور الذي سيأتي بيانه وارتباطه بالذهن؛ إلّا أننا الآن في ميدان العاطفة فما الشعر في حقيقتهِ إلّا لغة العواطف **(العريض، ١٩٥٢)** فالعواطف الوجدانية هي خاصّة بحب الجمال، لذا فإن الأدب هو التعبير الجيد عن خير ما في الحياة من روائع المعاني والخواطر النفسية يعاينها الفنان بطريقة فنية ويخلق بينهما جوّاً من الترابط النفسي ليحلّ كلٌ منهما محلّ الآخر لينتج فنّاً حيوياً ينبض بالجمال.

إنّ شاعرنا ابن بيئة جنوب العراق، تلك البيئة التي تجعل من الاشياء الجامدة، كائنات حيّة تنبض بالحياة والجمال، كالأهوار، والبردي، والفالة وغيرها، وكلّ ما يعاينهُ الجنوبي صاحب الحس المرهف والفطرة الأولى يشعُّ جمالاً لأنهُ يلمس الاشياء بطريقةٍ هادئة، لاسيّما وأن ديوان ما رواه الهدهد يعدُّ وثيقة اجتماعية بيئية بطريقة فنية، فقد ذكر الشاعر تفاصيل الأهوار وتفاصيل

المدن المُتعبة؛ فصبَّ فيها مشاعره وأحاسيسه وعواطفه ووجدانه بطريقة تعايش مع الاشياء من الداخل، فحلّت به وحلّ بها.

يبثُّ الشاعر عواطفه في المُدن بقصيدتهِ (مُدن ومُدن) بطريقة منظّمة لمؤثّرٍ خاص

يتذكرونَ

وتذكرُ

مُدناً تنام على حكايا طينها

لا تسهرُ

مُدناً

تُجفّفُ كل موتاها على حبلِ الغسيلِ

فموتها يتكرّرُ(التميمي، ٢٠١٩ :١٩٣)

إن استعمال الشاعر مؤثر الحزن بطريقة الانفعال النفسي المؤثر، جعل من هذه المدن، مُدناً جافّة لا حياة فيها، وهنا تكمن مفارقة اللفظ فالمدن تعجُ بها الحياة ويكون فيها السهر، ثم جعل الموتّ فيها كالثياب التي تُغسل كلّ يوم وتجفُّ على حبل الغسيل، إذ لعبت العاطفة دوراً بارزاً في كيفية تحويل الكلمات الى أشياء تفضي بالحزن والموت، كشفَ ذلك اللفظ والنغم والصورة.

مُدناً

بلا ماءٍ ويحتفلُ السحابُ بأمهاتٍ تُمطرُ

مُدناً

أراملها النخيلُ يهزّها المستعمرُ(التميمي، ٢٠١٩ : ١٩٥)

تلك المُدن تُبثُّ فيها عاطفة الشاعر فتخرجها بطريقة موحشة، مُجدبة، فالسماءُ تكفُّ عن المطر، وعيون الثكالى تُمطر دمعاً ليزداد حُزن الأرض، تلك الأمهات تمطرُ من عيونها دمعاً لفقد الولد، ولا عوض بالإنجاب، فالمستعمر هو الذي يهز النخيل، التي جاءت بصورة امرأة، فلا ماضٍ ولا حاضر ولا مستقبل.

ثالثاً: الشعور

الشعور هو الظاهرة الأولى للحياة العقلية، وله عدّة مظاهر، منها الحضور الذهني والادراك المباشر، أي إدراك علاقة المُدرَك بالعالم الخارجي وقدرتهِ على التأثير فيه، على أن يكون إدراك كُلّي شامل على خلاف مصطلح الشعور بعدم الاكتمال الذي وضعه بيار جانه للدلالة على شعور المرء في حالة الاضطراب النفسي بعدم الكفاية أو التقصير عن بلوغ الغاية في افكاره وافعاله وانفعالاته(**صليبا، ١٩٨٢**)، لذا فإن أول خصيصة للشعور هو الحضور الذهني،

فالشّعور ثلاثة مظاهر هي الفكر والوجدان والنزوع أو الارادة، فالفكر هو ناحية المعرفة المرتبطة بالحقائق وبالمعاني وادراكها والتمييز بينها، والنزوع هو القوة الدافعة التي تبعث على العمل وتُحفّز إليه، والوجدان هو الناحية الحساسة في الفن **(حسن، ١٩٥٢)** فهو بهذه الثلاثية يكون شعوراً تامّاً، فالشّعور مرتكزاتهُ واعية يُبنى على وعي تام وأول مظاهرهُ الفكر، على خلاف العاطفة التي تُبنى على انفعالٍ وتصور وفعل؛ " فالشعور فعل معرفي مثلما أقول إنني أشعر أن في الغرفة شخصاً ما أو إنني أشعر أن الشخص الجالس هناك يراقبني، فهذه حالة إدراك ومن ثم فهي فعل معرفي، على خلاف الانفعال كالخوف والغضب، فهي ليست حالة إدراك لأنه لا ينطوي على عنصر معرفي" **(ستيس، ٢٠٠٠: ١٩، ٥٢)** فضلاً عن ذلك فإن هناك فرقٌ بين الانفعال وبين الاحساس المرتبط بالشعور، فالأول ينتقلُ من شخصٍ إلى آخر وقد يكون بين الانسان والانسان أو بين الانسان والحيوان، فالانفعال هو ما تثيره بمن هم حولك، على خلاف الاحساس الذي تشعرُ به أنت وحدك دون سواك، لذا فإن انتقال الانفعال من شخص إلى آخر يسمّى بالموقف الانفعالي ولا نقول الشعوري، لأن الشعور مرتبطٌ بالوعي، وأن اللغة الفنية لدى المبدع ترتكز على الاختيار والوعي والابانة المباشرة للشعور، أي أن تكون هناك علاقة بين الشعور والتعبير المحقق للفن وهناك طريقتان أساسيتان للتعبير عن الشعور، الأولى أن يعيش المرء فيما يُعنى به من الاشياء، والثانية أن يعيش المرء مع ما يعبر به من الاشياء، أي أن تكون بينه وبين هذه الاشياء مبادلة حس وشعور، أي أنه يعاملها على أنها اشياء خارجة عنه أو خارج هو عنها بخلاف الطريقة الاولى التي يتعامل فيها الشاعر والفنان مع الاشياء وقد حلّ فيها أو حلّت فيه، وبهذا نجد أن لشاعرنا من هذا نصيب فقد تعامل مع الاشياء بتلك الطريقتين.

وجعي تراث الناي
يشربُ من دمي
بوح الغروبِ
وصفرة الاهدابِ
عودي لمسكين الهلال غريبةً
وتشمّسي
في معجم الاغرابِ
دوسي على طين العروقِ
وزمّلي
قصبَ اللقاءِ بمنجلِ الغيّابِ(التميمي، ٢٠١٩ :٧٦)

استطاع الشاعر أن يعيش مع الاشياء بأن جعل وجعه تراث الناي، ثم أصبحت الاشياء مبادلة مع حسه وشعوره، بأن يجعل الناي الذي يعزف فيه، شارباً لاحمراره وصفرته، فكلا اللونين، ألواناً تدل على المرض والشدة، بوح الغروبِ وصفرة الاهدابِ، ليُقضى على اللقاء تماماً ، بقولهِ وزمّلي قصبَ اللقاء بمنجل الغيابِ، فالغياب أصبح هنا فاعلاً، وأن اللقاء مستحيل ، فقد لعب الغياب لعبة الحضور على أن عدم حضور أحبتهِ ذلك اللقاء؛ وبهذا نجد أن شاعرنا قد اتخذ من هذه المقطوعة دليلاً واعياً في الابانة والاختيار الواعي للغتهِ الفنية .

المبحث الثاني

المعايير الفنيّة في الوسيط الفني

إن المعايير التي قام عليها الابداع الفني في المبحث الاول، هي معايير يمكن أن نطلق عليها معايير إنتاج النص الابداعي، كالخيال والشعور والعاطفة، فهذه الثلاثية هي أساس النص الابداعي، فهي معاييرٌ للتجربة الابداعية، إلّا أنها تبقى سرّية لا يمكن الكشف عنها بطريقة مباشرة، أمّا مبحثنا هذا فسيكشف لنا المعايير المادية الملموسة في اللغة الابداعية، التي نستطيع من خلالها كشف جمالية النص، لذا فإن تبنينا فكرة كروتشة وكولنجود وبرجسون وكولردج، في معاييرنا الجمالية، جعلنا نسمّي العمل الفني "وسيطاً فنياً" انطلاقاً من فلسفتهم الجمالية التي تقضي بأن العمل الفني هو ما دار في رأس الفنان، وإنّ ما هو أمامنا من عمل ما هو الا وسيطاً فنياً لمثوله فيزيقياً أمام المتلقي، ونركز على لفظة العمل الفني، فهي على خلاف كبير من أن نسميه النص الفني، فالعمل ما تم إنجازه مسبقاً، فما هو أمامنا من عمل فني هو شرطاً لظهور العمل الفني للمتلقي وليس العمل الفني بذاتهِ لذا يقول صليبا "والوساطة هي التوسط بين الشيء الذي تنتهي اليه علّة حدوث الشيء الثاني أو شرطاً من شروطه"**(صليبا، ١٩٨٢، ج٢: ٥٧٢)** إذن الوساطةُ هنا شرطاً من شروط ظهور العمل الفني، فبدون الوسيط لا يمكن لنا أن نقرأ روايةً أو نصّا شعريا، أو نشاهد لوحة فنية، فعلّة وجود العمل الفني هو ما نشاهده من عمل، فإن معايير حسن الصياغة في الاعمال الفنية، والصياغة هي الطريقة في ترتيب الكلام على هيئة مخصوصة من جودة السبك وحسن التناول، وسلامة النظم وصحته، وبهذا ينتمي العمل الفني على قدرة الصانع ومهارته في استخدام ادواته ويتم التوصل إلى انتاج الاعمال الفنية الجميلة عن طريق حركة النفس في نوازعها ورغباتها وحركتها في تخيُّل تلك النوازع **(الحارثي، ١٩٩٦)** وقد حدّ الجرجاني اربعة اركان لعمود الشعر هي " شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه" **(الصفار، حلاوي، ٢٠١٤: ٢٧٦)** وقد اشفعها المرزوقي بثلاثة اركانٍ أخرى هي: "مناسبة المستعار منه للمستعار له، التحام اجزاء النظم

والتئامها على تخيير لذيذ الوزن، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية" (**ابن عاشور، ١٤٣١هـ، : ٣٦**). فقد اخترتُ ثلاثة معايير من عمود الشعر مناسبة للنص الشعري، قريبةً من امتزاجها بالشعور والخيال والعاطفة، وهي: الاصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له .

أولُ هذه المعايير هي:

أولاً: الاصابة في الوصف.

والمراد بالوصف معناه المصدري التصويرُ والايضاح، وليس المراد ما يرادف الصفة من نحو النعت والحال، فإصابة الوصف المقصود بها أن يصور الشاعر ما يريد التعبير عنه، تصويراً مطابقاً لواقع الشيء الموصوف في الخارج والواقع؛ وضده إصابة الوصف الخطأ أي عيب النقص في التوصيف لأن الشاعر أكثر عرضةً من الكاتب في هذا لأن الشاعر يكثر من تخيُّل المعاني من غير مشاهدتها فربما أخطأ في تخيّله اشياء لم يعتد الاحاطة بصفاتها وهذا ما قال به كروتشه، أن يكون هناك التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن العاطفة، وعيار ذلك الذكاء وحسن التمييز والخيال **(ابن عاشور، ١٤٣١ هـ)** فالذي اريد أن ابينه أنّ الاصابة في الوصف معياراً جمالياً مادّياً ، أي أن الشاعر يجعل من ذلك الخيال الجامح وذلك الموصوف الخارجي، قطعةً شعرية قوامها اللغة التي تناسب ذلك الخيال وتلك الواقعة، إذا لا نستطيع أن نحكم على الفنون إلا عن طريق ما يقدم لنا من اعمال فنية، فخروج الخيال الى ارض الواقع يستدعي مادةً تُصاغ جمالياً مناسبة لذلك الخيال، وأن مادة الشعر هي اللغة، وحسبُك البيت المشهور لبشار بن برد في الاصابة في وصف المعركة على ما فيه من عمى بقوله:" **كأن مثار النقع فوق رؤوسنا واسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه**" (**ابن برد، ٢٠٠٧ : ٣٣٥**) إن التكافؤ الحاصل ما بين الخيال وما بين وصف المعركة، ظهرت بمظهرٍ متطابقُ تماماً من غير نقصانٍ ولا زيادة، وهكذا فإن إبداع الشاعر يكون في قدرتهِ من أن يجعل أدواته طيّعة بأن يجعل من عمله الفني متكافئ ما بين الموصوف والخيال الذي شكّل ذلك الموصوف.

قارورة الشجن العتيقِ

حكايةٌ

كانت لأمي عن

عن هوى الآباءِ

حيث الصرائفُ

جنّةٌ مفتوحة

عرشٌ يهدهده هديلُ الماء. (التميمي، ٢٠١٩: ٣٨)

استطاع الشاعر أن يصف الحكاية التي تُسمع للناس، وكأنها القارورة التي تُسقي الناسَ ماءً (قارورة الشجن العتيقِ حكايةٌ لأمي عن هوى الآباءِ) ثم أن تصف تلك الحكاية على أنها قارورة الشجن العتيق، لهو وصفٌ مطابق لما يعيشه أبناء الجنوب في أهوارهم، من السّمر والحكايات التي تتناقل من جيلٍ إلى جيل، كالقارورة التي تُحمل من مكانٍ إلى مكان، ثم ينتقل لوصف المكان ليُطابق الواقع، (حيث الصرائفُ جنّة مفتوحةٌ، عرشٌ يهدهده هديل الماء) على بساطة العيش والممتلكات، إلا أن الشاعر جعلها عرشٌ يحركه الماء حركة رقيقة، لم يغالي في الوصف وإنما هذه حقيقته إذ جعل من هذه الاشياء البسيطة قيمة جمالية؛ من الملاحظ أيضاً أن هذه المقطوعة الوصفية، لشدة أصابتها في الوصف، لو أن رساماً أراد أن يحولها للوحة فنية لاستطاع، فالتفصيل الذي فيها لا بالزيادة ولا بالنقصان وانما مطابقاً لواقع الموصوف، وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من أداته الشعرية(اللغة) مادةً طيّعة لما جال في خياله من وصف .

سعفي

فوانيسٌ

وجذعي

سُلّمٌ

والصاعدون تعلّقوا

بلحائي (التميمي، ٢٠١٩: ٤٣)

يصف الشاعر نفسهُ متخذاً من النخل الذي هو رمزهُ الطبيعي، محاكاةٌ لنفسه، بأن يجعل السعف الذي يضيفه لنفسه(سعفي) أنه فوانيس و وصف السعف على أنه فوانيس مُدلاة، ولم يصفها على أنها مصابيح؛ ذلك أن وصف الفانوس مناسباً لما جاء من وصف الطبيعة، ثم يصف جذعه على أنه سُلّم، والصاعدون تعلّقوا بلحائي، لم يترك الشاعر للنخلة أي جزءٍ إلا وقد وصفه، (السعف، الجذع، اللحاء) إلا أن هذا الوصف لم يكن بطريقة تراكمية عشوائية، فقد جعل لكل وصفٍ من هذه الاوصاف وظيفة معينة(السعف فوانيس، والجذع سُلّم، واللحاء أداء الصعود) الكل يسعى لتلك الفوانيس، وقد ذكر الجوهر بأن سعفه فوانيس أولاً، ثم ذكر بعد ذلك الادوات التي من خلالها تصلُ لذلك الجوهر .

وجعي

تراث الناي

يشربُ من دمي

بوح الغروبِ

وصفرةَ الأهدابِ (التميمي، ٢٠١٩: ٧٥)

وصف الشاعر وجعه تراث الناي، فالوجع هنا تمثّل في الحزن، لمناسبة الناي لكل اشكال الحزن، ثم أن الحزن الذي تمثل بالناي يشربُ من دمهِ، وهذه إصابة في الوصف، فإذا كانت آلة الناي، تستعمل عن طريق الفم، بواسطة الهواء الذي يخرج ويدخل بتقسيماته الفنية، فإن هذا الناي يشربُ من دمهِ، بوح الغروب، وصفرة الاهدابِ، أن الغروب وما يشمل من لونٍ ودلالة قريبٌ ومناسب لذلك الوجع، فضلاً عن صفرة الاهداب التي تدل على ذلك الوجع والحزن، فإصابة اللون قريبة من ذلك الوجع . وبهذا استطاع الشاعر أن يجعل من أدواته أداة في إصابة الوصف المراد تمثيله .

ثانياً: المقاربة في التشبيه.

(المقاربة) "القرب الشديد لأن صيغة المفاعلة فيه للمبالغة، إذا ليس المراد قرب كلٍّ من طرفي التشبيه من الآخر بالوصف، وإنما أن يكون التشبيه بين شيئين حتى يُدني بهما حال الاتحاد" **(ابن عاشور، ١٤٣١هـ : ١٢١)** بمعنى أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه واضحة يسهل إدراكها فتفهم بذلك المقصود من التشبيه، فأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين لاشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما (**الصفار، حلاوي، ٢٠١٤**)، وشدة القرب هي قوة وجه الشبه في المُشبَه، فليس المراد بالمقاربة تمام المماثلة بين المُشبه والمشبه به في جميع الصفات بل قوة المشابهة في وجه الشبه**(ابن عاشور، ١٤٣١هـ)** ، وبهذا فإن وجه الشبه يكون قريباً حتى نستطيع أن نجد وجه الشبه دون ذكره. يقول الشاعر في قصيدته لوح على الاثداء:

قارورة الشجن العتيقِ

حكايةٌ

كانت لأمي

عن هوى الآباءِ

والخبزةُ السمراءُ

وجهُ قصيدةٍ

منحوتةٍ

من إصبع الحنّاءِ (التميمي، ٢٠١٩: ٣٩)

كيف يمكن للخبزة السمراء أن تكون وجه قصيدةٍ، ثم كيف يستقيم التشبيه بين الخبزة السمراء وبين القصيدة، وما وجه الشبه بينهما، وهل وصلا إلى شدة القرب والاتحاد وكأنهم واحد؛ إن ما تعانيه الاهوار، فكل الاشياء فيها تُمثّل القصيدة، في البيوت، في البيئة، في الماء في الهواء، فالمعاينة للأشياء جمالية، ثم إن اختيار الشاعر الخبزةُ السمراء، دلالة على الخصوصية التي يختصُ بها ابناء الاهوار دون غيرهم على سُمرة البشرة، وإن وجه الشبه بين الخبزة السمراء و وجه القصيدة، هو الجمال فضلاً عن الشمول على أن جميع الاشياء تحكي واقعها وكأنها قصيدة؛ قارورة الشجن أصبحت حكاية، والخبزة السمراء أضحت وجهُ قصيدة، فقد عاين الموجودات على أنها قصائد، وإن وجه الشبه بينهن جميعاً الجمال. في مقطوعةٌ أخرى يكون وجه الشبه أشدّ قرباً ويصلا إلى درجة الاتحاد بعد أن يسرد أوجاعه ومتاعبه ليصل إلى درجة النحول في قصيدتهِ (حسرة اللبلاب)

وجعي
تراث الناي
يشربُ من دمي
بوح الغروبِ
وصفرةَ الأهدابِ
عودي لمسكين الهلال غريبةً
وتشمّسي
في معجم الاغرابِ (التميمي، ٢٠١٩: ٧٥).

شبّه نفسه بالهلال، الذي ضعف وانتهى، فقد اتحد مع الهلال في كونهِ بدء بالتضاؤل حتى أصبح هزيلاً، وقد جاء الهلال بهذا الشكل، بعد أن بيّن ذلك الوجع، وتلك الصفرة التي نالتهُ، وإن الفعل (عودي) وكأنهُ الزمن ليعود على الشاعر من جديد صحيحاً دون سقم، كالزمن الذي يعود للهلال ليولد من جديد. في مقطوعةٍ أخرى في القصيدة ذاتها يُشبه نفسه بالسياب، متخذاً جزءً منه ليتحد معه في القول الذي لا يستطيعُ أن يمحو الحزن من ليل الثاكلات بقوله:

عاشرتُ ليل الثاكلاتِ
كأنني
رئةٌ بصدر الشاعر السيابِ
أتنفس السلَّ الطريد
وأخوتي

رسموا الرحيل على سواد البابِ (التميمي، ٢٠١٩ : ٨٢)

اتحدّ التميمي في التشبيه مع الشاعر السياب، بأن يُعاشر ليل الثاكلات، الفاقدات ابنائهن، أزواجهن، آبائهن، وأي محب، إلا أن هذه المعاشرة لم تخفف عنهن ما هُنّ به من حزن أذ يقول (كأنني رئةُ بصدر الشاعر السيابِ/ أتنفس السلّ الطريد وأخوتي رسموا الرحيل على سوادِ البابِ) لم يستطيع الشاعر أن يشفي جراحهن لأن ما يُعانينهُ، يُعانيه الشاعر، إذا أخوته رسموا الرحيل على سواد البابِ، فقد اتحد كلٌ من التميمي والسياب وليل الثاكلات لمعنى واحد وهو الفقد . وبهذا نخلص على أن شاعرنا أستخدم المقاربة في التشبيه، إذ ليس المراد قرب كلٍّ من طرفي التشبيه من الآخر بالوصف، وإنما أن يكون التشبيه بين شيئين حتى يُدني بهما حال الاتحاد بمعنى أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه واضحة يسهل إدراكها فتفهم بذلك المقصود من التشبيه، فأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين لاشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما وشدة القرب هي قوة وجه الشبه في المُشبَه، فليس المراد بالمقاربة تمام المماثلة بين المُشبه والمشبه به في جميع الصفات بل قوة المشابهة في وجه الشبه، وبهذا فإن وجه الشبه يكون قريباً حتى نستطيع أن نجد وجه الشبه دون ذكره.

ثالثاً: مناسبة المستعار منه للمستعار له .

المناسبة شدة الانتساب وأراد بها قوّة المشابهة، وقد خصّت الاستعارة بهذا الشرط ولم تُدمج في شرط مقاربة التشبيه مع أن الاستعارة من قبيل التشبيه؛ لأن التشبيه: إلحاق صاحب وصف غير بيِّن وصفُهُ بصاحب وصفٍ مشتهر به، بواسطة حرف يدل على ذلك الظاهر أو مُقّدر، وأما الاستعارة: فهي ادعاء أن صاحب وصف من نوع غير مشهور به الوصف، قد صار فرداً من نوع مشهور بذلك الوصف بحيث استحق أن يطلق عليه اسم ذلك النوع المشهور بالوصف، فالاستعارة مبينةٌ على تناسي التشبيه، وعلى ادعاء أن المستعار له من جنس المستعار منه، لذلك كانت جديرة بتمام المشابهة والمناسبة بين المستعار له والمستعار منه **(ابن عاشور، ١٤٣١هـ)**. وعيار ذلك كله الذهن والفطنة **(الصفار وحلاوي، ٢٠١٤)** ولو تتبعنا هذه المعايير نجدها تتكئ على الطبع والذكاء والرواية والدربة، وهذا يُبيّن أن العمل الفني ما دار في رأس الفنان، وهذا ما قلناه منذ البداية؛ ولكن لا يتجسد هذا إلا الذي دار في رأس الفنان عن طريق الخيال إلا عن طريق وسيط حسّي من خلاله نحدد معاييره الجمالية، أي من خلال مادة ذلك الوسيط، لذا فإن لكل فن مادته، فالرسم مادته اللون، والنحت مادته الحجر، والادب مادته اللغة، فلما كانت مادة الاخير اللغة والتي هي أعقد المواد تشخيصاً في المعايير راح النقاد

يجدون لها معايير خاصة جمالية من خلالها يجدون القيم الجمالية في الادب . يقول: الشاعر في قصيدتهِ (لوّح على الاثداء)

ولأنني رئة الزمانِ

تزاحمت

كلُّ الرئاتِ

على اغتيالِ هوائي (التميمي، ٢٠١٩: ٤٨).

استعار الشاعر، الرئة للزمن، ثم استعار رئة الزمن لنفسهِ بقولهِ: (ولأنني رئة الزمان) ومعلوم أن الرئة هي العضو المسؤول عن التنفس، وكأن الشاعر هو المتنفس الوحيد لمن أراد أن يُنفّس عمّا في داخلهِ، ثم يقول: (تزاحمت كلّ الرئات على اغتيالِ هوائي) هذا دليل على إعطاء خصوصية لرئة الزمان التي استعارها الشاعر، فكل الرئات تسعى لاغتيال هواء الشاعر، والذي يقرأ المقطوعة الشعرية، يجد أن هناك مناسبة ما بين قول الشعر وبين نَفس الحياة، التي استعار بها الشاعر تلك الرئة رئة الزمان . يقول الشاعر في مقطوعةٍ أخرى

كم ماردٍ

خُتمت عليه قلوبنا

ما انفضّ

إلّا ليلةَ الإسراءِ

كلّ سليمانٌ

بردةِ طرفهِ

يأتي

بعرش التمرِ

للفقراء (التميمي، ٢٠١٩: ٤١)

استعار الشاعر قوة سليمان عليه السلام، التي أعطاها الله إياه، وهذا قام على التدليل الشعري، بأن استعار عرش بلقيس، ليكون عرشاً للتمرِ الذي يأكلهُ الفقراء؛ ثم نستطيع أن نقول أن هذه المقطوعة تحوي على المرجعية القرآنية لما تحمله من ألفاظ ومعاني (سليمان، بردة طرفه، عرش) إلا أن الشاعر لم يلعب دور المرجعية في القول الشعري، وإنما استعار تلك المعاني لنفسهِ ولغيره، حتى اندمجا معاً ليكونوا واحداً، ليختم تلك القصة بأن العرش الذي سيأتي هو التمرُ للفقراءِ . يقول الشاعر في مقطوعةٍ أخرى

رُدناي منديل الغياب

حُشاشتي

جسر الرحيلِ

إلى الضفاف النائي

حشدٌ من الأسماءِ

حفنةُ حكمةٍ

نُثرت عليها حفنة

الاسماءِ (التميمي، ٢٠١٩ : ٣٨)

استعار الشاعر الحكمة، للشعر بقولهِ (حشدٌ من الاسماء.. حفنة حكمةٍ ... نثرت عليها حفنة الاسماءِ) لما جاء في الأثر، إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة؛ ثم أُستعيرت تلك الحفنة مرّة أخرى للأسماء وليس للحكمة، إن هذه الاستعارة دالّة على أن ذلك الحشد من الاسماء، تضاءل ليبقى حفنة منه، وذلك أن قول الشعر له خصوصية لا يستطيعه إلا حفنة من الاسماء فقط.

الخاتمة

انطلق البحث من ظاهرة مؤداها، أن الدراسة الفنيّة انبثقت من الحقل الفلسفي؛ وبفعل هذا الانبثاق قد تعاورتهُ تنظيرات كثيرة، وإن هذا أدّى إلى تغييب خصوصية الدراسة الفنية، مما جعل الكثير من الباحثين يجعلون النقد الفني ذوقياً أو حسيّاً، وقد تناسوا بأن الحواس لا بد لها من شروط السلامة، أي شروط سلامة الحواس، في انتقاء القيم الفنية، فالحس لا يكفي بأن نقول هذا جميل وهذا قبيح، إذا لا بد من شرط السلامة، لكي يستقيم معنى الجمال، وإن شروط السلامة تنطلق من الاحتكاك بالأعمال الفنية الرائدة، أو من الموهبة، أو العبقرية؛ وأمّا أن يكون الجمال نسبياً، ولا يقبلون له أي معيار، وهذا الرأي كانت ناتجاً من الاشتباك الاصطلاحي الحاصل بين الجمال، فلسفة الجمال، علم الجمال، النقد الفني ، إذ لكل مصطلح مفهوم ينطلق منه ودائرة خاصة تخص عمله الاجرائي ؛ لذا جعلوا النقد الفني تعميماً لاحقاً لتلك المصطلحات الآنفة الذكر، وإن هذه المغالطة أخذت الكثير من الباحثين أن يتبنوا الاجابة – أن الجمال نسبي ولا يمكن أن تكون له معايير خاصة– والحقُّ أن النقد الفني جهد موضوعي للبحث في المعايير الفنية للأعمال الادبية، وإن هذه المعايير تنطلق من دراسة فاحصة لمقولات جمالية؛ وبهذا إذا أراد دارس الجمال أن يجد معاييره الخاصة، لابد له من أن يحدد مقولاته الجمالية، ليجعلها ضابطاً لمعاييره في العمل الاجرائي، وهذا ما قمنا به في الدراسة، فضلاً عن الانطلاقة من تعريفٍ للفن لينطلق من بعدها للدراسة الفنية؛ لأن ارتباط الفن بالجمال شديد فلابد من تعريف

للفن يناسب الطرح الجمالي؛ فعملنا على وضع معايير تخص الفن – أي التجربة الفنية قبل مثولها موضعاً فيزيقياً حسياً– منطلقين من مقولات فلسفية جمالية عند بومكارتن و كروتشة وكولنجود وبرغسون وكولردج، ثم طوعنا تلك المقولات لتدخل ميدان العمل الاجرائي للأعمال الادبية وكان الخيال والشعور والعاطفة، ثم انتقلنا إلى الممارسة الاجرائية لتلك المعايير منطلقين من معايير موضوعية تخص الفن لذاته، لكي لا يكون تنافراً بين الابداع والنقد في تلك المعايير متخذين من عمود الشعر ثلاثة معايير مناسبة هي: الاصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار منه للمستعار له، وإن هذه المعايير عند مثولها في النص شيئاً حسياً تنطلق من الخيال والشعور والعاطفة؛ كما أن الدراسة أخذت على عاتقها دراسة المعايير بطريقة جمالية فنية، دون الرجوع إلى السياق الخارجي للعمل الفني وهذه مهمة الناقد الجمالي أن يدرس الفن بذاته ولذاته .

قائمة المصادر والمراجع

- ابراهيم، زكريا ابراهيم "١٩٨٨"، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، د ط ، دار مصر للطباعة ، القاهرة.
- الادريسي، يوسف الادريسي،" ٢٠٠٥"، **الخيال والمُتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين**، الطبعة الاولى، مطبعة النجاح الجديدة .
- بدوي ، مصطفى بدوي، **كولردج**، "١٩٨٨ "، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة .
- بومكارتن، أليكساندر كوتليب بومكارتن، ترجمة: هلال محمد جهاد، **تأملات فلسفية في بعض المسائل المتعلقة في القصيدة**، "٢٠٢٤ "، الطبعة الاولى، دار ماشكي، الموصل
- ابن برد، بشار بن برد، **الديوان**، " ٢٠٠٧ "، د ط، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر.
- التميمي، حازم رشك التميمي، "٢٠١٩"، **ما رواه الهدهد** ، د ط، مؤسسة صهيل الأدبية.
- توفيق، سعيد توفيق "٢٠١٥ "، **معنى الجميل مداخل الى موضوع علم الجمال**، الطبعة الاولى، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة .
- جميل، جميل صليبا، "١٩٨٢"، **المعجم الفلسفي**، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت .
- جيمنز، مارك جيمنز، ترجمة كمال بومنير،"٢٠١٢"، **الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات**، الطبعة الاولى، دار الامان، بيروت .
- جويو، جان ماري جويو، ترجمة سامي الدروبي، "١٩٦٥"، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، الطبعة الثانية، دار اليقظة العربية، بيروت .
- الحارثي، محمد بن مريسي الحارثي،" ١٩٩٦ "، **عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم**، الطبعة الاولى، نادي مكة الثقافي الادبي .
- حسن، عبد الحميد حسن، "١٩٤٩ "، **الاصول الفنية للأدب**، الطبعة الاولى، مطبعة العلوم، القاهرة.
- الدغمومي، محمد الدغمومي،"١٩٩٩"، **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، الطبعة الاولى، منشورات كلية الآداب بالرباط ، الرباط .
- ستولينتز، جيروم ستولينتز، ترجمة فؤاد زكريا، " ٢٠٠٧ "، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، الطبعة الاولى، دار الوفاء، القاهرة .
- ستيس ، ولتر ستيس، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، "٢٠٠٠ "، **معنى الجمال دراسة في الاستطيقا**، د ط ، المجلس الاعلى للثقافة .

•لالو، شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر "٢٠١٠"، **مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"**،د ط، المركز القومي للترجمة، القاهرة .

•الشايب، احمد الشايب، "١٩٥٢"، **أصول النقد الادبي**، الطبعة العاشرة، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

•الصفار و حلاوي، ابتسام مرهون الصفار و ناصر حلاوي، "٢٠١٤"، **محاضرات في تاريخ النقد العربي**، الطبعة الاولى ، منشورات العطار .

•العريض، ابراهيم العريض، "١٩٥٢"، **الشعر والفنون الجميلة**، د ط ، دار المعارف بمصر ، القاهرة .

•ابن عاشور، محمد بن الطاهر ابن عاشور، "١٤٣هـ"، **المقدمة الادبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام**، الطبعة الاولى، دار المنهاج للنشر ، الرياض .

•عياد، شكري محمد عيّاد، "٢٠٠٨"، **دائرة الابداع مقدمة في أصول النقد**، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، ابو ظبي .

•كروتشة، بندو كروتشة، ترجمة سامي الدروبي، "٢٠٠٩"، **المجمل في فلسفة الفن**، الطبعة الاولى، المركز الثقافي، بيروت .

•كولنجود، روبين كولنجود، ترجمة احمد حمدى، "٢٠٠١ "، **مبادئ الفن**، د ط، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة .

•مطر، أميرة حلمي مطر، "٢٠١٣"، **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن**، الطبعة الرابعة، دار التنوير، القاهرة .

•اليوسف، يوسف اليوسف، " ٢٠٠٣"، **القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر**، الطبعة الثانية، دار كنعان، دمشق .

- **References**

•Ibrahim, Zakaria Ibrahim (1988), Philosophy of Art in Contemporary Thought, D. T., Dar Misr Lil-Tiba'a, Cairo.

•Al-Idrisi, Youssef Al-Idrisi (2005), Imagination and the Imagined in Modern Philosophy and Criticism, First Edition, Matba'at Al-Najah Al-Jadida.

•Badawi, Mustafa Badawi, Coleridge (1988), Coleridge, Second Edition, Dar Al-Ma'arif, Cairo.

•Baumgarten, Alexander Gottlieb Baumgarten, Translated by: Hilal Muhammad Jihad, Philosophical Reflections on Some Issues Related to the Poem, First Edition, Dar Mashki, Mosul.

•Ibn Burd, Bashar Ibn Burd, The Diwan, D. T., Ministry of Culture - Algerian, Algeria.

•Tawfk, Saeed Tawfik (2015), The Meaning of the Beautiful: Introductions to the Subject of Aesthetics, First Edition, Al-Dar Al-Masriyah Al-Lubnaniyah, Cairo.

•Jamil, Jamil Saliba (1982), Philosophical Dictionary, D. T., Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut.

•Jiménez, Marc Jiménez, Translated by: Kamal Boumanir (2012), Contemporary Aesthetics: Trends and Stakes, First Edition, Dar Al-Aman, Beirut.

•Guyo, Jean-Marie Guyau, Translated by: Sami Al-Durubi (1965), Issues of Contemporary Philosophy of Art, Second Edition, Dar Al-Yaqzah Al-Arabiyah, Beirut.

•Al-Harithi, Muhammad bin Muraisi Al-Harithi (1996), The Pillar of Arabic Poetry: Origin and Concept, First Edition, Makkah Cultural and Literary Club.

•Hassan, Abd Al-Hamid Hassan (1949), The Artistic Origins of Literature, First Edition, Matba'at Al-Ulum, Cairo.

•Al-Daghmi, Muhammad Al-Daghmi (1999), Criticism of Criticism and Theorizing Contemporary Arab Criticism, First Edition, Publications of the Faculty of Arts in Rabat, Rabat.

•Al-Tamimi, Hazim Rashk Al-Tamimi (2019), What the Hoopoe Narrated, D. T., Saheel Literary Foundation.
•Stolnitz, Jerome Stolnitz, Translated by: Fouad Zakaria (2007), Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study, First Edition, Dar Al-Wafa, Cairo.
•Stace, Walter Terence Stace, Translated by: Imam Abd Al-Fattah Imam (2000), The Meaning of Beauty: A Study in Aesthetics, D. T., The Supreme Council of Culture.
•Lalo, Charles Lalo, Translated by: Mustafa Maher (2010), Principles of Aesthetics, D. T., The National Center for Translation, Cairo.
•Al-Shayeb, Ahmed Al-Shayeb (1952), The Origins of Literary Criticism, Tenth Edition, Maktabat Al-Nahda Al-Masriyah, Cairo.
•Al-Saffar & Halawi, Ibtisam Marhoon Al-Saffar & Nasser Halawi (2014), Lectures in the History of Arabic Criticism, First Edition, Manshurat Al-Attar.
•Al-Oraied, Ibrahim Al-Oraied (1952), Poetry and Fine Arts, D. T., Dar Al-Ma'arif bi Misr, Cairo.
•Ibn Ashur, Muhammad bin Al-Taher Ibn Ashur (143 AH), The Literary Introduction to Al-Marzouqi's Commentary on Abu Tammam's Diwan Al-Hamasa, First Edition, Dar Al-Minhaj Lil-Nashr, Riyadh.
•Ayyad, Shukri Muhammad Ayyad (2008), The Circle of Creativity: An Introduction to the Principles of Criticism, Sultan bin Ali Al Owais Cultural Foundation, Abu Dhabi.
•Croce, Benedetto Croce, Translated by: Sami Al-Durubi (2009), A Summary of the Philosophy of Art, First Edition, The Cultural Center, Beirut.
•Collingwood, Robin G. Collingwood, Translated by: Ahmed Hamdi (2001), Principles of Art, D. T., The Egyptian General Authority, Cairo.
•Matar, Amira Helmy Matar (2013), Introduction to Aesthetics and Philosophy of Art, Fourth Edition, Dar Al-Tanweer, Cairo.
•Al-Yousef, Youssef Al-Yousef (2003), Value and Standard: A Contribution to the Theory of Poetry, Second Edition, Dar Kanaan, Damascus.