الاسم واللقب: سعاد ترشاق

الرتبة: أستاذ محاضر ب

مؤسسة العمل: كلية الآداب واللغات/ قسم اللغة والأدب العربي/ جامعة الدكتور محمد لمين دباغين سطيف الهضاب.

هاتف رقم: 0555394159

بريد إلكتروني: amira.souad2014@outlook.com

عنوان المقال: الصورة الشعرية في الخطاب النقدي الأندلسي بين نظرية المحاكاة الأرسطية والبلاغة العربية، ابن رشد وحازم القرطاجني أنموذجا.

الملخص:

الصورة الشعرية من أبرز مميزات الشعر وخصائصه الجوهرية إذ تعبّر عن معاني المتخيّل الشعري، وتترجم مشاعر المبدع وتجسدها، لذلك نالت اهتماما واضحا من طرف النقاد قديما وحديثا. ويأتي هذا البحث محاولة لمعرفة مفهومها في الخطاب النقدي الأندلسي من خلال مفكرين بارزين هما: (ابن رشد) و(حازم القرطاجني) لما تميزا به من طرح مغاير عكس نوعية الثقافة التي انطلقا منها في البحث النقدي، وهي مزيج بين الثقافتين العربية المشرقية واليونانية الأرسطية، فكيف تمكّنا من تكييف مفهوم الصورة كما جاءت في النقد اليوناني مع المفهوم العربي لها ومع خصوصية الشعر العربي؟ وما هي علامات التميز التي تفرد بها الناقدان عن غيرهما من النقاد؟ وغيرها من الأسئلة التي ستكون محور اهتمام البحث.

الكلمات المفتاحية:

الصورة الشعرية – الخطاب النقدي الأندلسي – النقد اليوناني – الشعر العربي.

Summary:

The poetic picture is the highlights of the core features and poetry characteristics as reflecting the imagined poetic meanings, and translates the feelings of the creator and embodied, so it won a clear interest by critics, past and present. This research come in an attempt to find out its concept in critical discourse Andalusian by prominent intellectuals namely: (Ibn Rushd) and (Hazem Alqirtagini) for distinguished him from asking a different reverse quality culture that set off them in search of critics, a mixture between the two cultures Arab orients and Greek Aristotelian, How they were able to adapt the concept of the image as it came in Greek with the Arab critics concept? and with the poesy Arab privacy? What are the signs of excellence that the uniqueness of the critics for other critics? And other questions will be the focus of the research.

Key words:

Poetic image - critical discourse Andalusian - critical Greek - Arabic poetry.

تعهد بعدم نشر المقال

أتعهد أمام سيادتكم المحترمة أنني لن أرسل هذا المقال لأي مجلة أخرى قصد نشره ،كما أتعهد بعدم المشاركة به في أي مظاهرة علمية إلى غاية مراسلتي بشأنه.

تقبلوا مني كل التقدير والاحترام

المعنية بالأمر:

د/ سعاد ترشاق

مقدمة:

الصورة الفنية للشعر من جوهره وروحه، ومن أبرز علامات الإبداع وأهمّ معايير الجودة فيه، لأنّها تميزه من جانب الشكل وتعطيه معناه الخاص، لذلك تعددت وجهات النظر إليها بما يدلّ على اهتمام نقاد الأدب والشعر خاصة بها.

فما هي مظاهر عناية النقد الأندلسي بها؟ وكيف نظر إليها ابن رشد وهو مفكّر وفيلسوف شغل فكره بشروحات أرسطو؟ وما هي الطرق التي عالج بها مفهومها؟ وهل كان لذلك أثر على من جاء بعده من نقاد خاصة القرطاجني؟ وكيف اعتبرها هذا الأخير؟ وهو مثال عن النقاد المتفلسفين أو الذين اشتغلوا على النص الأدبي بأعين الفلاسفة؟ وإلى أي حدّ استثمر آراء سابقيه؟.

وأما الإجابة عن هذه الأسئلة فستكون عبر النقاط الآتية:

1/ الصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين

2/ مفهوم المحاكاة في المتون الفلسفية القديمة وعلاقتها بمباحث الصورة

3/ دور الخيال في خلق الصورة الفنية

4/ بحث الصورة الفنية ضمن مقولتي الخيال والمحاكاة في النقد الأندلسي الفلسفي

5/ مفهوم الصورة الفنية عند ابن رشد من المحاكاة إلى التغيير

6/ حازم القرطاجني من المحاكاة إلى فنون الإغراب والتعجيب

خاتمة بأهم نتائج البحث.

1/ الصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين:

الصورة الشعرية من المباحث التي اهتمت بها الدراسات النقدية المعاصرة والقديمة، ومن أبرز النصوص النقدية العربية القديمة التي حملت تعريفا يخصّها قول الجاحظ (ت255هـ) في كتاب (الحيوان): «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك» [1]، وقوله – معرّفا الشعر على أساس خاصيته اللغوية التعبيرية –: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير».[2]

ومنها أيضا قول عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) – الذي أعطى عملية التصوير في الشعر قيمة خاصة كونها السبيل الأمثل لتجديد المعاني وابتكارها–: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب،

وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر».[3] فالشاعر كالمصور، وكالصانع، جميعهم يعمل على تقنية الشكل، الأول مادّته الألوان، والثاني الألفاظ، أما من حيث الغاية فكلاهما يهدف لنقل الأفكار من وسط إلى آخر، ومن حالة الجمود والسكون إلى حالة الحركة، وهكذا تمارس الصورة سلطتها على الأذن والعين والعقل، سلطة تتحقق بضروب من التخير والتدبر في المواقع والمقادير والكيفيات والترتيب.

وهذا النمط من التخيّر هو الذي يحدد شكل النص ويعطيه طابعه التركيبي مع الأخذ بعين الاعتبار معايير التعادل والتجاور، وهما أساس الوظيفة الشعرية كما جاءت عن جاكوبسن.[4]

وإيمانا من النقاد بأن المدار في الشعر إنما هو التحايل على الشكل العادي للغة بإخراجها على نحو غير معهود، فقد حفلت كتب النقد العربي القديم بأشكال الصور البيانية من حيث الطرح والمعالجة، وتنافس أصحابها في تفصيل أنواعها والتمثيل لها واستنباط بعضها من بعض بشكل يتفاوت من حيث الاهتمام ببعضها وتقديمه وكأنه من أولويات الشعر كالتشبيه والاستعارة مثلا، ومن الأقوال التي تعتدّ بفنية التشبيه كمحسن بلاغي راج بقوة في الإبداع القديم، لما له من قوة تصويرية جعلت منه معيارا للحكم على جودة الشاعر من عدمها، قول ابن رشيق (465هـ) مميزا بين نوعين من التشبيه: الحسن والقبيح، «فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيدنا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»[5] لأن الذي «تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة وما ألف أوضح مما لم يؤلف».[6]

وكأنه بحديثه عن التشبيه يختزل وظائف الصورة في التجسيد والإيضاح والتوضيح وتقريب المعاني من العيان.

لكن هذا التنويه بجهود القدامى فيما يخصّ مفهوم ووظيفة الصورة الشعرية لا يجب أن يمنعنا من ملاحظة أنهم لم يتمكنوا من فهمها فهما عميقا يخوّل لهم مناقشة حدودها وجماليات الانزياحات التي توفرها للنص الشعري لإغراء قارئه، لأنهم نظروا إليها نظرة شكلية منعتهم من الغوص في علاقتها بالمعاني ومختلف الإضافات الدلالية التي يكتسبها الشعر بفضلها، فغالبا ما توقفت دراسات القدامى عند حدود استخراج الصورة ووصف مكوناتها، وقد يتعدون ذلك إلى رصد مدى تنقلها بين الشعراء دون الاهتمام ببحث عوامل ذلك ومواطن التغيير التي تصيبها بين نص ونص، على غرار صنيع ابن رشيق في كتابه (قراضة الذهب في نقد اشعار العرب) حيث تتبّع التشبيه عند امرئ القيس وعند الشعراء الذين لحقوا به جريا خلف قضية السرقات، وليس رغبة في بحث التشبيه كمحسّن بياني لا يخلو من جمالية بلاغية[7]، قاصرين معايير جودتها في شروط محددة منها: الاتفاق بين المعنيين الحقيقي والمجازي، وتطابقها والتراث الشعري واللغوي العربي.

أمّا في العصر الحديث فقد أخذ مفهوم الصورة الشعرية منحى مغايرا بعد أن حوّل النقاد زاوية النظر إليها، ما جعل البحوث المرتبطة بها تنتقل إلى مستوى آخر، وهو المستوى الوظيفي، فصارت –حسب جابر عصفور-: الوسيط الذي يمنح التجربة الشعرية المعنى والنظام، والوسيلة الحتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق إدراكا لا يخلو من متعة وكشف.[8]

إذن صار ينظر إلى الصورة الشعرية من زاوية التلقي بالتركيز على الأثر الذي تتركه على القارئ ما دامت أهدافها هي: الدهشة والكشف والتغيير[9]، ذلك أنها تقوم بلفت نظر المتلقي، ومساعدته على فهم المعنى، ثم التأثير فيه بما تستعمله من لغة جذابة.

وهذا نجم عنه أمر آخر وهو ربطها بالشعور كمصدر إلهام وباعث في الوقت نفسه، وقد تردّد ذلك في كتابات عدّة باحثين ممّن تناولوا الموضوع غرار عز الدين إسماعيل في قوله: «وأظن أن من حقنا أن ننفي نهائيا هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن ((الصورة))، فنحن نتصور أحيانا أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة. ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيرا، إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة»[10]، وعبد الملك مرتاض في قوله: «الصورة هي ثمرة التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرة أو عاطفة أو رعشة أو غضبة في لحظة تشبه الفلتة السانحة، فهي تنتأ في النسج الأدبي الجميل فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوج التعبير فيمحّضه للأدبية الرفيعة، ويجعله متميزا في نسجه عن سوائه من الكتابة النثرية»[11]، وأحمد الشايب الذي اعتبرها من الوسائل التي تنقل الأفكار والعاطفة معا إلى القرّاء أو السامعين[12] ، ومن الغربيين قرّر Walley أنّ: «الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة»[13]، وغيرها مما يثبت ارتباط مفهوم الصورة في النقد الحديث والمعاصر بالشعور والإحساس.

وبالتالي انتقلت الصورة من معيار الوضوح والقدرة على التجسيد إلى معيار القدرة على إيجاد الصلات المنطقية بين عاطفة الشاعر ونفسيته[14]، واتخذت بذلك مفهوما وظيفيا جديدا يتكئ على أثرها العاطفي كونها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[15]، وهذا ما عبّر عنه ريتشاردز في كتابه ((مبادئ النقد الأدبي)) بقوله: «والذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس».[16]

والسبب في هذا الاعتبار هو أن النقد المعاصر –على خلاف العربي القديم- لم يعد ينظر إلى النص كلفظ ومعنى، بل كصورة كلية موزعة إلى مجموعة صور جزئية معبر عنها بلغة منتقاة لتؤدي معانيها بكلّ تميّز، يقول بول ريفيردي Paul Reverdy الصورة: «تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة».[17]

والصورة في ارتباطها من حيث التشكيل بنمط خاص من اللغة الأدبية، تحولت إلى فارق يميز الفنون الشعرية عن النثرية بعد أن تبيّن للنقاد أنها جوهر الشعر وسبيل تشكل التجربة في القصيدة، لاعتمادها على الجانب اللغوي في إخراج الأفكار والترجمة عن المشاعر والأحاسيس بتوظيف اللغة توظيفا خاصا، ينقلها من مستوى الاستعمال العادي إلى مستوى بلاغي غايته الجمال دون التخلي عن الغاية الإبلاغية، وبالتالي يصبح تكثيف الشاعر من الانزياحات ضروريا وطبيعيا في الوقت نفسه، وعليه تأخذ الصورة حيّزا مهما في كلّ خطاب شعري، بل تتحول إلى غاية في حدّ ذاتها سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التلقي، ما يجعل حياتها تستمرّ زمنا طويلا، والرؤية إليها تتجدّد كلّما تنوعت القراءات والتأويلات، وفي ذلك يقول منير سلطان – مميزا بين الصورة في الشعر والصورة في فنّ التصوير-: «الصورة –فيما أرى- اللقطة التي تسجل وضعا معينا لشيء سواء أكان كائنا حيا أم ظواهر طبيعية، وهذا ما تصنعه آلة التصوير، وكذلك ما يصنعه الفنان، لكنّ بينهما فروقا، فالآلة تسجل اللقطة في لحظة معينة يثبت عليها المنظر ولا يتغير، وهي تصور أو تسجل شيئا جامدا لا روح فيها في إطار الصورة، كما أنها بحاجة إلى تعريف المطلع عليها بفحواها، وإلّا ستصير شيئا مجهولا أو محتملا للتأويلات التي تصيب أو تخطئ، وهي كذلك تخضع لمهارة المصوّر ودربته وحسّه الفني الذي يهديه إلى ((الزاوية)) الصالحة لتسجيلها في صورة» [18].

أمّا الصورة في الشعر –حسب الباحث ذاته- فهي «اللقطة التي يسجل الفنان في وضع معين للشيء تضفي الحياة على ما تصوّر، ولا تثبّته في وضع معيّن، ثم هي تمنحه من الحركة واللون ما يجعله أجمل من واقعه، وأكثر من ذلك أن المصور الفني يضفي من روحه وذوقه وثقافته على الصورة الفنية ما يعجز المصوّر بالآلة عن الإتيان به، لأنها تحكي «أشياء، وتتحرك في أوضاع، وتوحي بمعان، كما أنها تنسب إلى مصوّرها». [19]

فليس غريبا والحال كذلك أن تقترن الصورة الشعرية بالخيال ما دامت تتصف بالقدرة على الخلق والابتكار والاستمرارية والإدهاش وحمل اللغة على التحول ومعها الأفكار أيضا، وبالتالي فليس غريبا -كذلك - أن يتحدث القرطاجني (ت684هـ) عن أنماط التصوير في الشعر تحت مظلة المحاكاة التخييلية ما دام لا يبتغي الشعر المقلد الذي جمد عند حدود الواقع كما سيتبيّن فيما يلي.

2/ مفهوم المحاكاة في المتون الفلسفية القديمة وعلاقتها بمباحث الصورة:

يمتد وجود مصطلح المحاكاة –تاريخيا- إلى المنظّر أفلاطون(427 ق م/ 347 ق م) لما أشار إليه في (نظرية المثل)، حين أقرّ أنّ العالم الخارجي الذي يعيش فيه الإنسان ما هو إلّا تقليد ومحاكاة للعالم المثالي وهو عالم الآلهة، ممثّلا لذلك بعدد من الصنائع كالنجارة، والرسم، والتصوير، معتبرا أنّ الصور التي يقدمها الشعراء بعيدة بدرجتين عن صور باقي الصانعين، ما وضعهم في مرتبة دنيا، لأنّ ما يقدّمونه هو تقليد في الأصل للصورة الأمّ دون فهم لطبيعتها، لذلك افترض أن يكون الفلاسفة أعلى مرتبة منهم، لأنّهم أقدر فهما وذكاء وإدراكا لطبيعة الأشياء، لاتّصالهم المباشر بعالم المثل بفضل ما يمتازون به

من عقل وفكر، على عكس الشعراء الذين ينخدعون بسهولة للمظاهر الخارجية التي تنقلها الحواس الخادعة[20]، وقد بلغ به الأمر إلى درجة أنه نظر إلى المحاكاة على أنها «نوع من اللعب أو التسلية»[21]، وقد ترتّب على هذا التصور طرد الفنّانين بسب الخيال الذي «ينتج صورا تؤجج الرغبات الحيوانية ممّا يؤدّي إلى تعزيز العناصر الحسّيّة الوضعية، وقد يستمدّ خياله من أوهام ومن خدع الحواس فتحصل أخطاء».[22]

لكنّ فكرة بطلان الشعر وعجزه عن فهم حقائق الكون أسقطت بمجيء أرسطو (ت322 ق م)، حين أقرّ أنّ الحقيقة التي يقدّمها الشاعر أرسخ وأبقى من تلك التي يقدّمها غيره لما في الشعر من إيحاء ومحاكاة ونقل غير مباشر يسعد النفوس بسماعه ويطربها، وكان من بوادر مخالفته لأفلاطون أنه عدّ المحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع كونها تساعد على فهم الطبيعة. قال أشرف محمود نجا موضّحا أنّ المحاكاة عند أرسطو لا تقتصر على الطبيعة فقط، وأنها وليست نقلا حرفيا للواقع وإنما «إضافة وهي أعظم من الحقيقة والواقع نفسه وإذا كان الفن –عنده– محاكاة للطبيعة فإنه بذلك يكمّل ما لم تكمّله الطبيعة لأنّه في محاكاتها يكشف عمّا ينقصها»[23]، لأنّ أرسطو اعتبرها أهمّ أركان وأسباب حدوث الشعر، وإليها يرجع الفضل في تشكّله، بل هي غريزة في الإنسان وفطرة يرثها منذ ولادته.[24]

فالمحاكاة عنده أصل الشعر وكلّ الفنون والعلوم، ومصدر من مصادر العلم الذي يتلذّذ الناس به، لأنّه يقدّم بوساطة منها في قالب جمالي[25]، وهذا ما نقله عنه ابن رشد (ت 595 هـ) وأعقبه بشرح.[26]

وقد عرفت المحاكاة طريقها إلى النقد العربي القديم عبر ترجمات الفلاسفة لكتب أرسطو وخاصة (فن الشعر) و(الخطابة)، غير أنّ المصطلح تمّ تكييفه بما يخدم الدرس البلاغي العربي، فاقترن بفنونه المختلفة وصار «وسيلة تصويرية لتحقيق التخييل، وجنسا بلاغيا عامّا تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها» [27].

وقدّم الفلاسفة المحاكاة على أنها نفسها التشبيه من حيث أهدافها ومواطن حسنها أو قبحها على اختلاف في درجات التحليل والتفريع والمنطَقة، كما قرنوها بالاستعارة لأنّ الصورة فيها قائمة أيضا على علاقة مشابهة، وهذا الفهم نابع من الشعر العربي في حدّ ذاته والذي حفل بالتشبيه لأنّه يقرّب الصورة، وينقلها دون تناقض أو غموض.

ومن التصريحات التي تدلّ على اقتران المحاكاة بالتشبيه قول الفارابي (ت 393 هـ) وهو بصدد التفريق بين المحاكاة الصحيحة التي هدفها التشبيه، وبين المغالطة التي لا تنتج إلّا الوهم: «غرض المغلط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن التشبيه.»[28]

وقول ابن سينا (ت 428 هـ)– حيث ذكر أنّ المحاكاة هي: «إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي...».[29]

ويتضح اقتران المحاكاة بمفهوم التشبيه أكثر في حديثه عن خصائص الشعر اليوناني: «ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف لا لتحسين وتقبيح. فكلّ تشبيه ومحاكاة كان معدّا عندهم نحو التقبيح أو التحسين، وبالجملة المدح أو الذم... وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل، وإن لم يخيّل منه قبحا أو حسنا، بل المطابقة فقط. فظاهر أنّ فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين والتقبيح والمطابقة...».[30]

كما يظهر بوضوح اقتران المحاكاة بالتشبيه في قول ابن رشد: «وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبّه بالمشبه به من غير أن يقصد من ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة. وهذا النوع من التشبيه هو المحاكاة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين: أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضا عليها» [31]، وفي قوله: «كلّ تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح.»[32]

ويصادف قارئ (المنهاج) تصريحات عدّة لصاحبه مبديا عدم اعتراضه على اقتران المحاكاة بالتشبيه كقوله —في مبحث عنونه بعبارة: (معلم دال على طرق العلم بما يخص المحاكاة التشبيهية من الأحكام): «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات. فمن ذلك جهة الوجود والفرض. وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض»[33]، ثم أتبع قوله هذا بآخر أوضح فيه كيفيات المناسبة بين أطراف المحاكيات بما يدلّ على أنه يقصد بالمحاكاة التشبيه بل يذكر لفظ (التشبيه) صراحة فيقول: «وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي. والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسّر من الشبه منصرفة إلى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة».[34]

ويواصل حديثه قائلا: «وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وظهور نبل الشاعر وحذقه منصرفة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية، ونحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب، ويابسة بالحشف، وتشبيه إبرة الرّوق بالقلم المستمدّ».[35]

وسبب اقتران المحاكاة بالتشبيه هو شروحات الفلاسفة أمثال متّى بن يونس (ت 328 هـ) الذي يؤكّد استعماله للمصطلح أنّه يقرأه ويؤوّله استنادا إلى مصطلح التشبيه كما وصل إلى ذلك الباحث يوسف الإدريسي، بعد عملية إحصاء لعدد المرات التي تواتر فيها ذكر المصطلح والتي بلغت 76 مرة، في حين وظّف مصطلح التشبيه 105 مرات، ولكن ليس بمفهوم إثبات علاقة مشابهة بين شيئين، بل أدرج تحته كل أبواب البلاغة القديمة من تشبيه واستعارة وتمثيل ومجاز[36]، يقول الباحث نفسه: «من النتائج البارزة لجهل متى بن يونس بالخصائص النوعية للشعرية اليونانية ومقوماتها الجمالية قراءته لمصطلح Mimesis الأرسطي أي "المحاكاة" أو التمثيل في ضوء مباحث البلاغة العربية وبآلياتها، إذ أفرغه من محتواه

الدلالي والوظيفي الذي يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فربطه مقابل ذلك بلفظ التشبيه ونظر إليه من خلاله».[37]

وإذا كانت المحاكاة عند أرسطو لا تعمل إلّا بمعية الخيال لأنّها لا تعني عنده «نقل الواقع أو صورة الواقع إلى الفن بطريقة أمينة وحرفية، وإنّما تعني نقل بعض عناصر هذا الواقع بعد إعادة تشكيلها في الذهن، لا وفق الطبيعة ومنطلقها وإنما وفق الخيال ومتطلباته»[38]، فإنّها كذلك اقترنت بالخيال في النقد الفلسفي العربي لكن حسب مفهومه وطبيعته عندهم، لأنّه هو الآخر تابع لعلاقته بمعاني الشعر العربي المغاير لليوناني، وعملية قيامهم بتحوير المصطلح كانت تابعة لاكتشافهم أنّ علاقتها بالعالم المادّي بشكلها الأرسطي لا تتلاءم مع الشعر العربي الغنائي الذي يتكئ على الخيال العربي النابع من البيئة والمجتمع العربيين، أمّا المحاكاة فمن وسائله وتتحرّك بوساطته.

3/ دور الخيال في خلق الصورة الفنية:

الخيال من القضايا الهامةّ التي اعتنى أرسطو بدراستها كملكة مهمة وفريدة في خلق الصور وإخراجها من مكامنها وفي الوصول إلى الحقائق ما إن سلكت طريقا سليما، خلافا لأفلاطون (ت347 ق م) الذي عقد في الفصل العاشر من كتابه (الجمهورية) مبحثا تناول فيه مسألة الفن والخيال، وصل فيه إلى أنّه سبب في إبعاد الشعراء عن أيّ وظيفة قيادية، لأنّه وهم لا ترتجى منه حقيقة فعلية.[39]

وقد حظي بحث الخيال في النقد الحديث باهتمام النقاد وفي مقدمتهم كولوريدج Coleridge الذي اعتبره القوة التي تمتلك القدرة على خلق الصور والتعابير ومختلف الوضعيات اللغوية المتجددة[40]، وزاد إيرز Wolfgang Iser – بعده – في تقديم الخيال والاهتمام به، فجعله لعبة يتقاسمها كلّ من الكاتب والقارئ بالتساوي.[41]

فأهمية الخيال كفاعلية عقلية لها سلطان قوي على الشعر سببه هو أنّ المحاكاة لا تقدر على تقديم موضوعها الشعري بدونه، لأنه –بما له من قدرة– يتكفل باستعادة مدركات الحسّ، وإعادة تشكيلها تشكيلا جديدا متميّزا يعيد تنظيم العلاقات بين الأشياء على أساس الائتلاف والانسجام والوحدة[42]، وفي ذلك يقول عبد القادر الرباعي: «فالخيال نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم».[43]

ولكن بسبب مدلوله اللغوي واقترانه بمعاني الطيف والوهم وما يتشبّه للإنسان، لقي معارضة في بعض الأوساط النقدية المتشدّدة، ما دفع النقاد إلى توضيح الفوارق بينهما وتبيان العوامل التي تؤدي به إلى خطيئة الوهم، ومنهم القرطاجني الذي عمد إلى التفريق بين مصطلح الوهم وبين مصطلحي التخييل والظن في قوله: «التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأنّ الشّيء قد يخيّل على ما هو عليه وقد يخيّل على غير ما هو عليه...» .[44]

والغاية من هذا التفريق هي التأكيد على هدف الخيال، وهو خلق أنواع شتى من المدركات الجديدة، وابتكار صور قادرة على النفاذ من ذهن المبدع إلى ذهن المتلقي، ما يعني تفاعله مع الصورة المشكلة بواسطته، لأنه –كما يقول ابن سينا: «إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول»[45]

ويعدّ حازم القرطاجني في مقدمة النقاد القدامى من حيث التأكيد على دور المحاكاة والتخييل في الشعر، وعلاقتهما بالعملية الإبداعية، إذ ربطهما بآليات التأليف والنسج حتى يبتعد بالمحاكاة عن التقليد، ويجعل الخيال أهم قوة محرّكة لها في إطار قوانين (العلم الكلي) الذي تعضده المعرفة بأسرار القول، وعلم البلاغة، وصناعة العروض، وطرق اجتلاب المعاني، لتبلغ الغاية التأثيرية المرجوّة منها، ما جعله ينبذ إدخال الكلام في الغرابة والاستحالة ببناء عدّة محاكيات على بعضها البعض حتى لا يبتعد النص عن الحقيقة، لأنّه رأى أنّ الخروج بالمعنى باتجاه غير المعقول يعد خرافة، وهو ما لا يناسب العرب ولم يكن ضمن أشعارهم[46]، كما أنّ المحاكاة –حسب الناقد– لا تؤثّر إلّا «بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها».[47]

4/ بحث الصورة الفنية ضمن مقولتي الخيال والمحاكاة في النقد الأندلسي الفلسفي:

لقد تميزت استفادة العرب من كتاب أرسطو (فن الشعر) بخضوعها لظروف العرب العقلية والعلمية وأدواتهم النقدية، حيث عمدوا إلى مقابلة ما هو صالح من نظرياته على الشعر العربي وفق ما تسمح به حدود التوظيف، لأنّهم أشاروا إلى مجموعة الاختلافات الجوهرية التي تميز بين الأدبين العربي واليوناني، وأكّدوا على ضرورة الاحتراس من المشي من غير هدى وراء أقوال أرسطو، أو التعسف في تطبيقها على شعرنا العربي لأنّها مختصة بأقوال اليونان كما صرّح حازم القرطاجني: «فإنّ الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان اعتنى في الشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبّه على عظيم منفعته وتكلّم في قوانين عامة عنه، فإنّ أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود...وكانت لهم أيضا – وهي كثيرة في أشعارهم– يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرّف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»[48]، ويقول ابن سينا في السياق نفسه: « والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بها أصلا كاشتغال العرب»[49]

وبخصوص ابن رشد فهو الآخر يصرّح بأنه شارح ودارس لما يتناسب منها والشعر العربي كقوله: «فهنا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر وسائر ما يذكر فيه، فكلّه أو جلّه ممّا يخص أشعارهم وعاداتهم فيها. وذلك أنه يذكر أصناف الصناعات الشعرية التي كانت تستعمل عندهم.»[50]

ويبيّن هذا القول بوضوح أن الشروحات والتلخيصات التي قام بها هذا الناقد المفكر لم تخرج عن المهمة التي كلّف بها، وهي شرح وتبسيط كتب أرسطو لأسباب إيديولوجية، ما جعلها لا تخرج عن السياق الزمني والمكاني والفكري لعصره.[51]

لذلك يمكن الذهاب إلى أنّه كالفارابي وابن سينا قبله لم يكونوا مترجمين بقدر ما كانوا قرّاء قدّموا تلخيصات أبرزوا فيها ما يتماشى من أفكار أرسطو مع الشعرية العربية، حتى أوقعوا مصطلح المحاكاة موقعه المناسب من النقد والبلاغة العربيين.

5/ مفهوم الصورة الفنية عند ابن رشد من المحاكاة إلى التغيير:

اتصف اهتمام ابن رشد بالصورة الفنية بمنطلقات فلسفية، ما جعله يحصر الاستعارة والتشبيه في كتاب (تلخيص الخطابة) من خلال مفهوم التغيير الذي خصّ به نوعا من الألفاظ عرّفها قائلا: «أمّا المغيّرة فهي أشهرها وأكثرها نفعا في الصناعتين، ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدلّ عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر»[52].

وقد جعل التغيير ضربين، الأوّل التمثيل والتشبيه وهو «أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على الشبيه» [53]، وهو خاص بالشعر، والثاني هو الإبدال، وهو الاستعارة عند عامّة النقاد البلاغيين وهو «أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه».[54]

ثمّ قسّمه إلى مركّب وهو خاص بالشعر، وبسيط وهو خاص بالبلاغة، على أنه يمكن لكليهما توظيف ما سنح من التغيير ما داما شكلين أدبيّين يمتازان بحشد ما جمل وحسن، وتعبيرا عن ذلك قال نقلا عن أرسطو: «إنّ فضيلة القول الخطبي أو الشعري وجودته هاهنا باستعمال أضعاف الأسماء والكلم السبعة ما عدا المستولية، فإنّ في كلّ واحد منها ماعدا هذا الصنف تغييرا ما. وإنّما كان القول الذي في هاتين الصناعتين فضيلة في التغيير لأن القول إنما هو علاقة معرفة لأمر لم يعرف أصلا، أو لم يعرف معرفة تامّة »[55].

والمقصود بأضعاف الكلم والأسماء السبعة عنده هو أنواع الألفاظ من حيث الدلالة وهي: المغيرة، والغريبة، واللغات، والمزينة، والمركبة، والمغلطة، والموضوعة، والمستولية التي هي خاصة بأهل لسان ما ومشهورة عندهم إلى درجة الابتذال.[56]

فالجميل الذي تخلقه الصورة هو غاية الشاعر والخطيب معا، وإن امتاز الأول عن الثاني بتكثيفه للصور التعبيرية لذلك اعتبر الألفاظ المغيرة مشهورة ونافعة في الصناعتين.

وتمكينا للتغيير من أداء الوظائف الجماليّة المنوطة به حفّه بشروط وهي: ألّا تكون الألفاظ مبتذلة فتخيّل لدى السامع معنى زائدا عن المقصود، وأن تكون بقدر المعنى المقصود تبيينه كي لا تكون ((باردة))، وأن توضع حروف الروابط موضعها مع الحذر من الأسماء التي توهم الشيء وضدّه وتضلّل السامع.[57]

وقد وجّه ابن رشد جهده في هذا الموضع إلى بسط كيفيات الوقوع على ما يكسب الكلام الخطبي أو الشعري تخييلا وتلذيذا[58]، وهذه إشارة إلى أن الخطابة معنيّة أيضا بالصور الخيالية ولكن بالقدر الذي تسمح به قوانينها، على أن يراعي

المبدع في الخطابة والشعر معا عدم الإفراط في استعمال الألفاظ المغيّرة حتى لا يخرج الكلام إلى الرمز، ولا المستولية حتى لا يخرج من الشعر إلى الكلام المتعارف.[59]

لا شكّ أنّ ابن رشد أدرك أن المدار في الشعر هو الاستعمال اللغوي المختلف والتعابير الفريدة التي تميز أساليب الشعراء عن غيرهم من الأدباء من جهة وعن عامة الناس من جهة ثانية، إذن هو يثير مسألة في غاية الأهمية وهي قضية الاستعمال اللغوي الذي يكسب الألفاظ ميزة خاصة في الشعر أسماها الألفاظ الغريبة والمغيرة التي تلفّ النص بنوع من الغموض المطلوب، وذلك أنها تنقل المعنى من درجة الابتذال إلى درجة الغرابة، ولكنّها غرابة مشروطة بإمكانية التفسير والفهم حتى لا يتحول الإبداع إلى لغز وتعمية، وكأنه يسبق ريتشاردز Ivor Armstrong Richard عندما أشاد بدور الغموض في الأدب وجعله: «نتيجة حتمية لسلطان اللغة ووسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في أكثر تعابيرنا أهمية»[60].

وهذا التنبيه إلى ما يجوز استعماله في الشعر دون الخطابة يؤكد أن ابن رشد يدرك تماما أنه لكل عمل عناصره الشكلية التي تحددها لغته المناسبة.

وإيمان منه بأهمية التدقيق في توظيف اللغة لا يقلّ عن يقينه بأن أفضل محاكاة وصورة تلك التي تنطلق من الموجود، وفي ذلك قال: «المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة، ليست من قول الشاعر، وهي التي تسمّى أمثالا وقصصا، مثل ما في كتاب (كليلة ودمنة) لكنّ الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأنّ هذه هي التي قصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها على ما قيل في فصول المحاكاة، وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص، فإنّ عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا يعملون الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون»،[61] بل اعتبر المحاكاة بالممتنع من أكبر خطأ الشاعر إذ يقول: «والغلط الذي يقع في الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة أصناف أحدهما أن يحاكي بغير ممكن بممتنع ... بل إنما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود مثل محاكاة الأشرار بالشياطين أو بما هو ممكن الوجود أليق بالخطابة منه بالشعر».[62]

والوضوح الذي اشترطه ابن رشد لوصول المحاكيات إلى المرسل إليه وبلوغها الهدف لا يتحقق إلّا عبر الوسيط الذي ينقلها من عالم الموجودات إلى ذهن المتلقي، وهذا الوسيط هو الصورة التي تتشكل لغويا لدى الباثّ الذي لا بد أن يكون على وعي بآليات إنتاج المعنى وطرق تمريره.

6/ حازم القرطاجني من المحاكاة إلى فنون الإغراب والتعجيب :

من أبرز النقاد المتفلسفين المنتسبين جغرافيّا إلى بلاد المغرب الإسلامي: حازم القرطاجني صاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الذي اجتمعت فيه روافد النقد العربي على تنوع مصادرها، إذ يعتبر أكثر النقاد العرب على الإطلاق –وليس المغاربة فقط– قدرة على الاستفادة ممّا حقّقه النقد في القرون التي سبقت عصره، وهذه شهادة أجمع عليها أكثر الدارسين

الذين تناولوا كتابه، وخاصة في العصر الحديث لما أبداه من طريقة مختلفة في التنظير النقدي، معتمدا على ذكاء وعلم غزير محصّل، وقراءة فلسفية أعانته على التعمق في الدرس والتحليل، ما جعل كتابه «خلاصة مكثّفة رصينة لكلّ ما سبق، إذا أضفنا أساليب المناطقة التي تظهر في دقّة تقسيماته وتسلسلها وتفرّعها، وله مصطلحات في التقسيم المنهجي لم يسبقه أحد إليها (الأقسام، المناهج، المعلم، المعرف، الإضافة، التنوير) وفق ترتيب منطقي».[63]

وأمّا ما ينسب إليه من عيوب كاكتفائه بالتنظير، فهو نتيجة حتمية لانطلاقه من الفلسفة، ورغم ذلك فذوقه البلاغي واضح، ويتجلّى من مناقشته لقضايا الشعر بلغة الفيلسوف عن طريق القيام بفلسفة بعض قضاياه، كماهية الشعر وكيفية التأثير والوقوع على المعاني والأساليب، دون أن يتخلّى عن ذوقه كناقد يتلذّذ بالنص الجميل القادر على الولوج إلى أعماق النفس البشرية لتغييرها قبضا أو بسطا.

وفيما يتعلق بجانب المحاكاة وأهميتها في تشكيل وخلق الصورة الشعرية، ومقابلتها بمفهوم التشبيه، فإنّه انساق خلف الخطابات الفلسفية كما يبيّنه قوله: « وتنقسم المحاكاة أيضا- من جهة ما تكون متردّدة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدّم بها عهد- قسمين: فالقسم الأوّل هو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع وهذا أشدّ تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثيرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به استئناس قط ».[64]

وما يلفت الانتباه في عمل القرطاجني أنّه اعتمد في فهم الصورة الفنية انطلاقا من فاعليّتها التأثيرية التي لا تكون إلّا بتوفّر خاصّيتين هما المحاكاة والتخييل، لذلك اعتمد الناقد -في بحثه عن ماهية للشعر- على هاتين القضيتين كما جاء في تصريح فاطمة عبد الله الوهيبي: «القول الشعري عند حازم ومفهوم الشعرية يستندان إلى مقولتي التخييل والمحاكاة، فكلّ قول عنده قول شعري مادام يتضمن التخييل والمحاكاة»[65] لاعتقاده أنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو «التخييل في أيّ مادّة اتّفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيّهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالغرض. لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه» [66].

وقد ساعده ذلك على النظر إلى الصورة الشعرية على أنها «كشف نفسي تظهر فيه الأشياء بمقدار ما يختزن في الذاكرة الإبداعية من ملاحظات أو ذكريات عنها ومستمدة من المدركات الحسية، والمشاعر النفسية الملاصقة لكل شعور أو إحساس» [67].

فقد قدّم القرطاجني كلّا من المحاكاة والخيال بأبعاد بلاغية حين قرنهما ببحث الصورة الفنية التي جعلها من مسؤوليات الخيال والمحاكاة لولوع النفوس بالمستغرب وتأثرها به، وفي ذلك يقول:«للنفوس تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة، لأنّ النفس

إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود» [68].

فنّ الشعر- إذن - كلّه عائد إلى القدرة الغريبة التي تمتلكها المحاكاة وغالبا ما تنتهي إلى إمتاع جمهورها، لأنّها تتحرّك على غير ما هو معتاد، و«تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والنادر الوقوع والمستغرب، وحينما يزحزح عمّا توقّعه، تحدث له لذّة الانفعال والهزة الجمالية» [69]، ويتمّ ذلك بطرق شتّى من المحاكاة، وهي ما أسماه القرطاجني (فنون الإغراب والتعجيب)، ووصفها بالكثرة والتنوع والتميز من حيث القوة والتأثير.[70]

وليس بمقدور الشاعر إن رغب في إيصال تخييلاته إلى قلوب سامعيه إلّا أن ينطلق في توليدها وتركيب صورها من الواقع الحسي، لأنّ الخيال السليم لا يقبل أي تناقض أو إبهام يحيل التجربة الشعرية إلى الكذب المحض الذي يصعب تصوّره أو تخيّله أو ردّه إلى ما يشبهه من الواقع، لأنّ مهامّه لا تتحقق إلّا في حالة ارتباطه بالممكن، وفي ذلك يقول: «فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحسّ المشاهدة».[71]

لكن هذا الممكن لا يتمّ إدراكه بالعقل، بل بالحدس الذي هو وسيلة الشاعر في التعامل مع المدركات التي يعيها بالحواس، لأنه لا يملك سوى اتباع خطوات العقل ليضمن التواصل بينه وبين المخاطب، لكنّ ارتباط الصور المخيّلة بمدركات الحسّ —كما يعرضها القرطاجني-لا يعني أن تكون المحاكاة حرفية مطلقة، كما لا يعني أن تلج عالم المتلقي بالتعمية والغموض الناتجين عن الإفراط والاستحالة ما تجعل المعنى غير متحقّق، وهذا يعني أن يتحدّث الشاعر بلغة العواطف والمشاعر لا بلغة العقل، ما يجعل من غلبة الخيال مشروعا، ما يعني أنّ النص حالة شعورية، لأنه يهتمّ بتصوير آثار ما يشاهد ونتائجه وانعكاساته، وتحليلها ليس تحليلا عقليّا بل وجدانيّا.

وإلحاح القرطاجني على قوّة الشعر التأثيرية التي تضعه في مصافّ الفنون الأولى بما يتضمنه من حسن تمثيل ومحاكاة وتأليف وقوّة صدق وشهرة، واضح في مباحث منهاجه كلّها، وهي أهمّ ما طبع فهم هذا الناقد للشعر، فالخيال بالنسبة له وظيفته ابتداع وإثارة صور مستطرفة جديدة من أخرى معروفة موجودة مسبقا في الأذهان[72]، بمعية قوّة أخرى تعمل —أيضا- على تكوين النص وإعطائه من النشاط والحيوية ما يجعله كالكائن في حركته وتنقّله في أوساط كثيرة، وهيمنته على الذهن والفكر والإحساس وهي: المحاكاة، التي تنشط وفق مبدأ المفارقة.[73]

لكنّ تحقيق ذلك متوقف على مدى تطبيق شروطها، فكما يقول القرطاجني: «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها.» [74]

وهو في نظرته للمحاكاة لم يخرج عمّا أقرّه مترجمو وشرّاح أرسطو الذين سبقوه، حيث نظر إليها باعتبارها مصطلح مقابل لمصطلح التشبيه، وعلى أساس من ذلك قام بوضع ما يناسبها من شروط وقوانين، وممّا يدل على ذلك قوله: «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات. فمن ذلك جهة الوجود والفرض. وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض» [75]، وقوله: «وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب». [76] ، وكذلك قوله مؤكدا الجانب الجمالي الذي تحدثه المحاكاة: «ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له ممّا هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية» [77]، وهذا من أوضح الأمثلة التي تدلّ على أن الناقد يعتبر المحاكاة إطارا عاما تندرج تحته أنواع الصور البلاغية، بل يزيدها وضوحا المثال الذي جلبه خدمة لمعناه وهو قول حبيب:

دِمَنٌ طَالَمَا اِلْتقتْ أَدْمُعُ الْــ مُزْنِ عَلَيْهَا وَأَدمعُ الْعَشّاقِ

وأرف البيتين بقراءة في جماليات الصورة الكامنة خلف التعابير اللغوية بالبيتين قائلا: «فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقة، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق وهو غير حقيقي يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين». [78]

وحديثه عن أهمية المحاكاة التشبيهية وأثرها النفسي دفعه إلى سنّ شروط وقوع ذلك مراعاة للتقي وانسجاما مع غايات التخييل النفسية وهي:

1-وجوب المحاكاة بالأمور المحسوسة كي يتمّ إدراكها، لأنّ محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة.

2-إذا كان القصد بالمحاكاة وضوح الشبه، وجب أن تنصرف إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه الفرس بأيطل الظبي، وهنا يشير الناقد على قول امرئ القيس:

لَهُ أَيْطَلَا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَان وَتَقْرِيب تَتْفلِ

أمّا إذا قصد بها التوسع والراحة والقناعة، فوجب الانصراف فيها إلى الجنس الأبعد كما فعل امرؤ القيس إذ شبّه متن الفرس بالصفاة في قوله:

كُميتٌ يَزِلُّ اللّبدَ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلّتِ الصّفْواءُ بِالمتَنزِلِ

3-وفي حال قصد الشاعر اجتماع وضوح الشبه عليه أن ينصرف إلى تشبيه كلّ جنس بالجنس الذي يقربه كتشبيه الأشياء الحيوانية بالنباتية كما في قول امرئ القيس:

كَأَنّ قُلُوبَ الطّيرِ رَطْبًا وَيَابسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعنّابُ وَالحشفُ الْبَالِي

4-معرفة الجمهور للمثال المحاكى أو على الأقل معرفة أكثره به.

5-وجوب الاشتراك بين طرفي المحاكاة الممثَّل والممثَّل به في أكثر وأشهر الصفات.

6-الحرص على انسجام المحاكاة مع الغاية المرجوّة منها سواء كانت التنفير أو التحريك.

6-إذا كانت المحاكاة محاكاة مطابقة، فالواجب فيها محاكاة الحسن بالحسن، والقبيح بالقبيح.

7-وجوب مراعاة العلاقة التي تجمع بين الشبيه وما يشبهه من حيث المقدار واللون والهيئة، كما في قول عنترة:

وَخَلا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيسَ بِبَارِحٍ غَـردًا كَفِعلِ الشّارِبِ المتَرَنِّـمِ

غَردًا يَحُـكّ ذِرَاعَـهُ بِذِرَاعِـهِ قَدحَ المكِبّ عَلَى الزِّنَادِ الْأَجْذَمِ

وتشبيه العصا بالجان وبالثعبان في الحركة، كما في قول الله عز وجلا: {وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآَمِنِينَ} (**سورة القصص الآية 31**)، وقوله عزّ من قائل: {وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ} (**سورة النمل الآية 10**)

8-عدم جواز المحاكاة في حال اتفاق الصوت والهيئة في الحقارة أو العظمة إلا إذا كان القصد منها المبالغة في التحقير أو في التعظيم.[79]

وإضافة إلى تلك القوانين التي اقترحها صونا للعلاقة التشبيهية التي هي بالأساس محاكاة من أجل التقبيح أو التنفير، تناول جانبا آخر لا يقلّ أهمية عنه، وهو الجانب اللغوي لما له من عظيم الأثر على مدى صحة ووضوح واكتمال الصورة الشعرية باختيار المناسب من العبارات والمفردات، ومن تنظيراته ذات الصلة بالجانب اللغوي دعوته إلى ضرورة تجنب العبارات الدالة على التضاد أو التناقض أو القبح لأن استقامة المعنى لا تكون إلّا «بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقا ومقترنا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره».[80]

ومن الضوابط التي ألحّ عليها (المنهاج) أيضا -صونا للصورة الشعرية- الابتعاد عن كلّ ما من شأنه إحداث الغموض سواء كان ذلك من جهة المعاني نفسها، أو من جهة الألفاظ والعبارات الدالة عليها كأن تكون حوشية أو غريبة أو بالتقديم والتأخير أو بالقلب وغيرها، أو من جهتيهما معا[81]، لأن اختيار الشاعر لموادّه على أساس الائتلاف والتشاكل وملاءمة

الذوق سبب في حسن المحاكاة، وهدف في الوقت ذاته، فإذا كان الشاعر يقدّم رسالة نَصّيّة عن طريقها بفضل قدرة مخيّلته وقوّتها، فإنّ هذا الهدف لن يتحقق إلّا إذا حسنت المحاكاة وقعا في نفس المتلقي وتلذّذ بها.

فالمحاكاة في نهاية الأمر متوقفة على حسن الاستعمال للغة وإتقان تركيب الكلمات وحسن وضعها الوضع الذي يفاجئ القارئ ويشدّه، ويجعل المعنى متمنّعا، والموادّ المؤدّية لذلك هي كلّ ما يشكّل النص الأدبي ويخلقه من لفظ وأصوات وعبارات ومعان، وفي ذلك يقول القرطاجني: «الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركّب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله».[82]

وأمّا إدخال الكلام في الغرابة والاستحالة ببناء عدّة محاكيات على بعضها البعض، فإنّه يؤدي إلى البعد عن الحقيقة، لأنّ الخروج بالمعنى باتجاه غير المعقول لا يضمن أيّ استجابة لعدم حصول الفهم، أي قرب المعنى من السامع بالإفهام الذي هو من شروط الجودة في النص وعلاماته.

وخلاصة فكرة حازم في كيفية تحقّق الانفعال بالمحاكاة، يجملها قوله: «فتحرّك النفوس للأقوال المخيلة إنّما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعّم به المحاكاة وتعضّد ممّا يزيد به المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب» [83]، حيث أرجع كل تفوّق تأتي به المحاكاة إلى عوامل مرتبطة بالنص في حدّ ذاته وأخرى بالمبدع دون أن يغفل جانب المتلقي ودوره في تشكّل النصوص الإبداعية، وعموما، فالصورة عند القرطاجني تقوم على الدهشة، وتهدف إلى الكشف والتغيير.

خاتمة:

لم يشذّ القرطاجني عن التصور العربي للصورة الشعرية إذ قدّمها على أنها أنواع بلاغية ذات وظيفة جمالية ونفعية في الوقت نفسه، فأمّا الوظيفة الجمالية فتحققها حين توفّر للمعنى مساحة للحياة والتعايش في أوساط القرّاء، فضلا على عرضه بأكثر من طريقة، ما يجعل الأذواق تتعلق به وتتداوله بيسر، وأمّا النفعية فتحصل حين تتحول غاية الشاعر في الوقوع على صور لائقة بديعة غاية جزئية تابعة لغاية الشعر كفن ومعرفة في الوقت ذاته، لكنه خالفهم في عمق الطرح إذ لم يتوقف عند حدود إنتاج الصور أو وصفها وإبراز أنواعها بقدر ما اتجه إلى بحث مصدرها وطريقة تفعيلها لدى القارئ وظروف تلقيها مستفيدا مما وجده أمامه من أرضية بلاغية وفلسفية، غايته خدمة الشعر العربي.

وكذلك تميز مواطنه ابن رشد قبله بالحرص على شرح قيمة التشكيل اللغوي الذي يخلق النص الشعري ويكون مسؤولا على جعله ضمن دائرة الفنون الأدبية، بل يحدد جنسه الأدبي، ويعد بذلك صاحب سبق فيما يخص الحديث عن اللغة الشعرية التي تكوّن الصورة الفنية للشعر وتحدد نمطها.

التهميش:

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

[1] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، 1942، ج 2، ص: 131.

[2] – المصدر نفسه، ج 3، ص: 132.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ووقف على تصحيح طبعه وعلّق حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1409 هـ، 1988، ص: 70.

[4]– أحمد منور، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكوبسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص: 38.

[5]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، النبوي عبد الواحد شعلان، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1420 هـ، 2000 م، ج 1، ص: 469.

[6]– المصدر نفسه، ص: 469.

[7]– ينظر: ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ، تحقيق الشاذلي بو يحي، د ط، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

[8]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص: 383.

[9]– ينظر: عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1420 هـ، 2000 م، 61، 62.

[10]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، ص: 63.

[11]– عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2010، ص: 184.

[12]– ينظر: أحمد الشايب، الأسلوب، ط 2 ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1998، ص: 12.

[13]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 63.

[14]– ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2005، ص:57.

[15]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، 1982، ص: 23.

[16]– رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1412 هـ، 1992 م، ص: 255.

[17]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي في الأدب، ص: 62.

[18]– منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002 م، ص: 148.

[19]– المرجع نفسه، ص: 148، 149.

[20]– مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ط 2، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2006، ج 1، ص: 13- 18.

[21]– المرجع نفسه، ص: 25.

[22]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص: 13.

[23]– أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، د ط، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ت، ص: 149.

[24]– ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ط1، هالة للنشر والتوزيع، 1420هـ، 1999م، ص: 79.

[25] – ينظر: أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953، ص: 12.

[26]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 206، 207.

[27]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 146.

[28]– الفارابي، رسالة في قوانين الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، ص: 150.

[29]– ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، كتاب الشفا ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، ص: 168.

[30]– المصدر نفسه، ص: 168. كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967، ص: 200.

[31]– ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي ص: 205.

[32]– المصدر نفسه، ص: 204.

[33]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 111.

[34]– المصدر نفسه، ص: 112.

[35]– المصدر نفسه، ص: 112.

[36]– ينظر: يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433 هـ، 2012 م، ص: 97.

[37]– المرجع نفسه، ص: 96.

[38]– محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004، ص: 149.

[39]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص: 12.

[40]– محمد مصطفى بدوي، كولريدج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، د ط، دار المعارف، مصر، د ت، ص: 89، نقلا عن: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص:22.

ويعدّ كولوريدج من أشهر النقاد والشعراء الرومانسيين الذين تحدثوا عن قيمة الخيال بعناية فائقة، حيث قسّم الخيال إلى نوعين: نوع أوّليّ، وآخر ثانوي، فأمّا الأوّليّ The primary imagination فهو قوة حيوية وأولية تمكّن الإنسان من الإدراك والخلق، وهو قريب من الخيال العلمي لأنه إعادة محددة للخلق، بينما الثانوي ،The secondary imagination ، وهو صدى للأوّل، فعمله هو الهدم والبناء من جديد، وهذا هو الخيال الشعري، ويتميز بالحيوية خلافا للأول، وكلاهما بخلاف الوهم الذي هو ضرب من تحرر من الزمان والمكان يحصل للذاكرة وليس من شأنه صنع أي إبداع. ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1404 هـ، 1984 م، ص: 79. ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، ط 1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1430 هـ، 2009، ص: 77. ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ص: 63- 82.

[41] – Wolfgang Iser, l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, traduit de l'Allemand par Evelyne Sznycer, éd Pierre Mardaga, Bruxelles, p: 199.

[42] – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 13.

[43] – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 78.

[44] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 62.

[45] – ابن سينا، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، ص: 198.

[46] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 94، 95.

[47] – المصدر نفسه، ص: 121.

[48] – المصدر نفسه، ص: 68، 69.

[49] – أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، ص: 200.

[50] – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمان بدوي، ص: 207.

[51] – ينظر: عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في البلاغة والنقد العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، ص: 51.

[52] – ابن رشد، تلخيص فن الخطابة، ص: 254.

[53] – المصدر نفسه، ص: 254.

[54] – المصدر نفسه، ص: 254.

[55] – المصدر نفسه، ص: 254.

[56] – المصدر نفسه، ص: 257.

[57] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 260.

[58] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 286، 287.

[59] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 260.

[60] – آ- أ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ص: 47.

[61] – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 213، 214.

[62] – المصدر نفسه، ص: 247.

[63] – عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1428 هـ، 2007 م، ص: 132.

[64] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

[65] – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002، ص:71.

[66] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:81.

[67] – سعيد حسين العنبكي: الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ، ط 1، دار دجلة، عمان، الأردن، 2010، ص: 143.

[68] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

[69] – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص: 86.

[70] – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 96.

[71]- المصدر نفسه، ص: 38، 39.

[72]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 90.

[73]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 294.

[74]- المصدر نفسه، ص: 121.

[75]- المصدر نفسه، ص: 111.

[76]- المصدر نفسه، ص: 112.

[77]- المصدر نفسه، ص: 128.

[78]- المصدر نفسه، ص: 128.

[79]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 111- 115.

[80]- المصدر نفسه، ص: 153.

[81]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 172.

[82]- المصدر نفسه، ص:119.

[83]- المصدر نفسه، ص: 121.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، 1942، ج 2.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي ووقف على تصحيح طبعه وعلّق حواشيه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1409 هـ، 1988.

3- أحمد منور، مفهوم الخطاب الشعري عند رومان جاكوبسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.

4- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، النبوي عبد الواحد شعلان، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1420 هـ، 2000 م.

5- ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ، تحقيق الشاذلي بو يحي، د ط، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

6- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص: 383.

7- ينظر: عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1420 هـ، 2000 م.

8- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر.

9- عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2010.

10- أحمد الشايب، الأسلوب، ط 2 ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1998.

11- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2005.

12- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، 1982.

13- رينيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1412 هـ، 1992 م.

14- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002 م.

15- مارك شورد وآخرون، أسس النقد الأدبي الحديث، ط 2، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2006.

16- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2000.

17- أشرف محمود نجا، مدخل إلى النقد اليوناني القديم، د ط، دار الوفا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ت.

18- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ط1، هالة للنشر والتوزيع، 1420هـ، 1999م.

19- أرسطوطاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.

20 -كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967.

21- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1433 هـ، 2012 م.

22- محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004.

23- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

24- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1404 هـ، 1984 م.

25- الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، ط 1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1430 هـ، 2009.

26- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984.

27- آ- أ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، د ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002.

28- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 2002.

29- سعيد حسين العنبكي، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ط 1، دار دجلة، عمان الأردن، 2010.

30- Wolfgang Iser, l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, traduit de l'Allemand par Evelyne Sznycer, éd Pierre Mardaga, Bruxelles