تحولات مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل... والتغيير

د. حسين كتانة
جامعة آل البيت – الأردن

- الملخص:

إذا كان انفتاح العرب على الفلسفة الأرسطية يندرج في سياق حرصهم على استيعاب علوم الآخر والتفاعل معها والاستفادة منها، فإن شروحاتهم وتلاخيصهم لشعريته كان تروم تحقيق هدف آخر يتمثل في إنجاز قراءة مقارنة بين الشعرية العربية والشعرية اليونانية، وفي معرض هاته القراءة صادفتهم جملة من المصطلحات والمفاهيم الدقيقة التي كانت قراءتها العلمية واستيعابها المنهجي تقتضيان إدراك الخلفية النظرية التي تتأسس عليها، ولما كان الأمر متعذرا –نظرا لجهلهم بالمسرح وغيات أية ممارسة مسرحية في محيطهم الجغرافي القريب والبعيد- فقد تحول فعل القراءة عندهم إلى عملية تأصيلية تقوم على تنزيل مصطلحات أرسطو ومفاهيمه الشعرية في الفضاء البلاغي العربي القديم، مما أدى في النهاية إلى إقحام الكثير من المصطلحات العربية الأصيلة في شعرية أرسطو، وقراءتها من خلالها.

وانطلاقا من ذلك يدافع البحث الراهن على أن تأثير كتاب فن الشعر لأرسطو ظل محدودا وغير ذي قيمة تذكر، لأن شروحات الفلاسفة المسلمين وتلاخيصهم له انشغلت بالإجابة على قضايا النقد والبلاغة العربيين وحل كثير من إشكالاتهما النظرية أكثر من انشغالها بنقل صورة دقيقة عن مضمون الكتاب، كما ينتهي إلى أن مساهمتهم تمكنت نتيجة طبيعة مشروعهم ونوعية المسافة الفاصلة بينهم وبين أرسطو من جهة وبين النقاد والبلاغيين العرب من جهة أخرى من تقديم تصورات نظرية مميزة وأكثر عمقا وتقدما مقارنة بلحظتهم الثقافية وحدودها النظرية والمنهجية و التطبيقية.

خص الفلاسفة المسلمون الشعر بعناية بالغة واهتمام كبير، ففضلا عن العديد من المباحث والفصول في كتبهم التي تناولوا فيها موضوعات تتفاوت قربا وبعدا في تناول الخطاب اللغوي والتعبير الأدبي خاصة، أفردوه بأكثر من رسالة وكتاب، ولئن كانت عنايتهم تلك ترتد إلى طبيعة مشروعهم القائم على إعادة قراءة الشعرية الأرسطية وبسطها - شرحا وتلخيصا- فلا يمكن حصر مواقفهم وكتاباتهم المتكررة والمتنوعة في هذا الإطار فحسب، لأنهم وإن كانوا يعتبرون شراحا لأرسطو، فقد كانوا يتفاعلون أيضا مع بيئتهم الثقافية التي تعتبر "الشعر" عنوانا عريضا للبيان، ومن ثمة ينشغلون بأسئلتها الجمالية وقضاياها النقدية.

ولعل ما يؤكد ذلك التحولات التي عرفها مفهومهم للشعر، والتي تفاوتت بين التركيز على جانبه الأدبي وبعده الإيحائي وخاصيته التعبيرية ووظيفته الجمالية، وهي تحولات تفاعلوا بها مع ما عرفته الشعرية العربية ذاتها من صعود تيار المحدثين، وتوالي الغارات التجديدية على "عمود الشعر"، وظهور المنظومات العلمية وتناميها، واختلاف الأذواق الفنية والقيم التعبيرية من عصر إلى آخر.

فبالإضافة إلى خرق نُظُم التعبير الشعري وتقاليده مع الشعراء المحدثين، أدى ظهور المنظومات العلمية وتناميها إلى التساؤل هل الشعر هو مجرد نظم كلام في قالب إيقاعي معقود بقوافي؟ أو هو أبعد من ذلك "رؤية" وأعقد تركيبا؟ وهو تساؤل قائم على موقف نقدي بدأ في التبلور منذ بواكير حركة التأليف النقدي عند العرب، بحيث نلاحظ أن دعوة ابن سلام الجمحي في كتابه : طبقات فحول الشعراء إلى ضرورة قيام علم خاص بالشعر كانت غايتها التمييز بين الشعر الصحيح الموافق لسَنَنِ القول الجمالي عند الشعراء الجاهليين والإسلاميين والشعر

الزيف الذي هو مجرد «كلام مؤلف معقود بقواف»[1]؛ كما نجد الموقف ذاته قائما في صرخة أبي علي المنجم الذي احتج على تنامي ظاهرة النظم الشعري في عصره حين قال: «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما واعز انتظاما.»[2] تدل هاته المواقف، وكثير غيرها على أن تنامي ظهور خطابات تشبه الشعر شكلا، أو تفارقه مضمونا ورؤية جعل الحاجة ماسة إلى طرح سؤال ماهية الشعر، والتفكير في طبيعته الأسلوبية وجوهره الجمالي، وهو أمر وإن كان قد خاض غماره الشعراء واللغويون والمتأدبون والنقاد، إلا أن الفلاسفة المسلمين سيتميزون عنهم بعمق المقاربة ودقة الإجابة، وذلك نتيجة تشبعهم بالمنطق الأرسطي، وقراءتهم شعريته في ضوء واقعهم الثقافي والأدبي. ولبيان خصوصية تصورهم وتميزه سنحاول استعراض تصور أرسطو للشعر أولا، ثم نتابع كيفية قراءة الفلاسفة المسلمين له وشرحه، مركزين على الاختلافات المفهومية والتصورية بينهم من جهة أولى؛ وبينهم وبين أرسطو من جهة ثانية.

1/ مفهوم الشعر عند أرسطو: من المعلوم أن أرسطو خص الشعر بكتاب فن الشعر الذي اعتبر عمدة في الأدب والنقد على مر العصور[3]، وقد تناول فيه -كما بسط ذلك في استهلاله- الشعر من جهة طبيعته وأنواعه وخصائصه ووظائفه الجمالية[4]، معتبرا المحاكاة أساس الشعر وجوهره.

ولئن كان أرسطو لم يقدم –على غير عادته- تعريفا للمحاكاة، فقد أبرز -خلافا لأستاذه أفلاطون- أنها تعبير جمالي خاص بالإنسان ومقصور عليه، وأرجع إليها من ثمة ظهور الشعر وغيره من الفنون الجميلة، معتبرا إياها أمرا طبيعيا مرتبطا بالغرائز النفسية والقوى الذهنية للذات، وهو ما يتبدى من قوله : « ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة(...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه (...) فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر. »[5]

من الواضح أن أرسطو يرد هنا على أستاذه أفلاطون في رأيه الذي ذهب فيه إلى أن الشعر ظهر نتيجة إلهام لربات الشعر، وفي تصوره أن المحاكاة فعل عام يشمل كل الكائنات الحية، بحيث عاكسه النظر والموقف معتبرا إياها نشاطا تعبيريا طبيعيا وإنسانيا، وأداة "نفعية" لإسهامها في نقل المعارف وإمتاع النفوس، الأمر الذي يعني أنه رفض الرؤية الغيبية التي ألصقها أفلاطون بها، وحصر مجال اشتغالها في الفنون الجميلة فقط، يقول بهذا الصدد: «الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما

بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[6].

فالمحاكاة هي ملقى الفنون كلها وقاسمها المشترك، وهي أيضا أساس اختلافها وتفاوتها، فالفنون والتعبيرات الجمالية إنما هي مستوى من مستويات التعبير المحاكاتي، وتتحدد الاختلافات بينها بحسب الوسيلة التي تستعملها، والموضوع الذي تتناوله، والأسلوب الذي توظفه. ذلك أن المحاكاة في الموسيقى تقوم على الإيقاع والانسجام فقط، أما في الرقص فتقوم على الإيقاع دون الانسجام، بينما في الشعر فتتأسس على اللغة والإيقاع والانسجام[7]. ولئن قرن أرسطو اللغة والإيقاع بالانسجام فذلك ليبرز أن لغة المحاكاة الشعرية وإيقاعها ليسا عاديين، بل من طبيعة جمالية، وليميز من ثمة –استنادا إلى الملمح الجمالي- بين الشعر والنظم، وهو أمر أساس في تصوره؛ لأن: « الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ "الشعراء" عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا»[8].

فجمالية الخطاب الشعري لا تتحقق بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، بل بخلق موضوعات جديدة وصياغة رؤى مختلفة وبديعة تتجاوز القائم والمدرك لتعبر عن الممكن والمحتمل، لأن الشعر –وخلافا للتاريخ – لا يروي ما حدث وكان، بل وما يمكن أن يحدث ويكون[9]. ولئن كان أرسطو يواجه بهذا الموقف خلطا قائما بين الشعر والنظم، فقد أداه ذلك إلى الإعلاء من شأن المحاكاة على حساب الوزن، واعتبار الوزن الشعري مجرد وسيلة من وسائل تحقق المحاكاة الشعرية، وهو أمر وإن كان لم يصل حد نفي كل قيمة عن الوزن، مادام من الصعب تشكل الشعر أو التفكير فيه « خارج الكلام الإيقاعي الذي يعني الوزن»[10]، إلا أنه كان يبغي من ورائه بيان أن الوزن الشعري يأتي عنده في درجة ثانية من حيث القيمة الفنية والوظيفة الشعرية بعد اللغة الشعرية.

ذلك أن الشعر خطاب لغوي بامتياز، إلا أن لغته تختلف أسلوبا وبنية عن سائر اللغات الأخرى، وذلك بما تتضمنه من صيغ تعبيرية مبدعة ومحققة لعنصر المحاكاة، وقد كان أرسطو مدافعا عن الأصل الإيحائي للغة، لأن الطبيعة اقتضت أن يكون « الشعراء أول من نهضوا بالأسلوب، ذلك لأن الكلمات محاكيات، وكذلك الصوت كان عتيدا جاهزا، وهو أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة (...) ولما كان الشعراء بدا أنهم إنما نالوا شهرتهم عن طريق أسلوبهم، على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية من المعاني ، فإن أول أسلوب وجد، هو الأسلوب الشعري.»[11] معنى ذلك أن الإنسان الأول كان يواجه العالم والأشياء بكلمات وعبارات تحاكي الوجود العيني وتعكسه من خلال الأسلوب الإيحائي، فتتم تسمية ظواهر بدوال غريبة وجديدة، كما تُحاكى بأصوات بديعة ومخيلة لها. ولئن كان الموسيقي يحاكي العالم الخارجي بألحانه وإيقاعاته، ويشخص الرسام عوالمه الجمالية بالألوان والأصباغ، فإن الشاعر كان يعبر عن الخيالات والرؤى التي يتمثلها: «بالقول،

ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء»[12].

ولا تقتصر المحاكاة في لغة الشعر على تقليد الخطابات اليومية أو نقلها بصورة حرفية، فالشعر خطاب إبداعي بامتياز، وتتجلى إبداعيته في مدى قدرته على توظيف اللغة المباشرة والمألوفة ضمن أساليب وبنيات مغايرة تضفي عليها رونقا وفنية جديدتين، وكذا في انزياحه عن لغة التواصل اليومي وتحرره منها للتعبير عن أشياء جديدة وغريبة غير معبر عنها من قبل، ولذلك يقول: « ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تُعْجَب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف. »[13] .

لقد أفاد الإطار النظري العام الذي كانت تنتظم فيه المحاكاة الأرسطية الفلاسفة المسلمين في ربط الشعر بالواقع الموضوعي (تمثيل العام الخارجي)، والانفعالات الداخلية (الإبداع الشعري)، وملامسة خصوصية التعبيرية المتحققة بتناغم موسيقى الشعر مع لغته الجمالية وتعبيراته الإيحائية، كما مكنهم من تكوين تصور خاص عن شرائط المقاربة النظرية للعملية الشعرية والمتمثلة أساسا في ربطها بالعناصر السالفة الذكر، أما علاقة الشعر اليوناني بالمسرح – والذي كان الموضوع الرئيس لأرسطو- فقد غاب عن مدارك الفلاسفة المسلمين بسبب جهلهم بالخلفية الثقافية والحضارية لكتاب الشعر[14]، ولئن كان ذلك من المنزلقات المنهجية التي حكمت قراءة له، فقد مكنهم – بالرغم من ذلك- من بلورة تصور مفهومي خاص بالشعر، سيكون له أثره البالغ في تطور المقاربة النقدية والبلاغية عند العرب، وذلك بفضل الشبكة المفهومية التي وظفوها في شروحاتهم وتلاخيصهم لشعرية أرسطو، وهو ما يتبدى من خلال استعمال الفارابي لمفهومي التمثيل والتخييل في تعريف الشعر، واقتصار ابن سينا على مفهوم التخييل، واختيار ابن رشد لمصطلح التغيير.

2/ الفارابي من المحاكاة إلى التمثيل والتخييل

يلاحظ على تلخيص الفارابي لكتاب الشعر الأرسطي اعتباره التمثيل أساسا جوهريا للشعر، بحث اعتبره أسلوبا فنيا خاصا بالشعر ومقصورا عليه، وذلك في قوله: « والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل.»[15]

والمتابع لمصطلح التمثيل عند الفارابي يلاحظ أنه أداة إجرائية حاول من خلالها تقريب المصطلح المركزي في شعرية أرسطو إلى أجواء الثقافة العربية الإسلامية، وقد كان سيكون موفقا في ذلك غاية التوفيق لو اقتصر على توظيف المصطلح بمفرده دون إردافه بمصطلحات أخرى، لأنه بذلك كان سيوحي بالجوهر الفني للمسرح القائم على التمثيل بمعناه التشخيصي، لكن حرصه على ربطه بالمحاكاة من جهة، وبيان طابعه التشبيهي من جهة ثانية حال دون ذلك. فقد ربط التمثيل بمصطلح المحاكاة، مؤكدا أن الأقاويل الشعرية «هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[16]، مما يعني أن العوالم الجمالية التي يصوغها الشاعر ليعبر بها عن تجاربه الخاصة ويصف من خلالها الظواهر والأشياء إنما تسعى إلى خلق صور محاكية توقع في ذهن

المتلقي تمثيلات ومحاكاة للأشياء المقصود تخييلها.

كما أنه حرص-اقتداء بأرسطو-على تأكيد الطابع الإيهامي للمحاكاة التي تخلق وهم المشابهة لدى المتلقي، فأبرز أن الوهم الذي تنتجه ذو طبيعة جمالية ويستهدف خلق متعة نفسية، ويظل بعيدا عن أية غاية تضليلية، كما يقوم على التمييز بين عمل المحاكاة الشعرية الموسوم بالجمالية، وفعل المغالطة في الخطابات الأخرى، وخاصة السوفسطائية؛ فالمحاكاة إيهام بشبيه الشيء، أما المغالطة فتوهم نقيض الشيء على أنه حقيقة، ولذلك فقد قال: « لا يظنن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن 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 الشبيه. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط أو لمن على الأرض في وقت الربيع...»[17]

وما يذهب إليه الفارابي هنا يبرئ المحاكاة الشعرية من أية تهمة بالتضليل والخداع، فخلافا للخطاب السفسطائي الذي يوظف الظواهر المتقاربة والمتشابهة لقلب حقائق الواقع العيني وتغيير وجه الحقيقة، يظل هدف الشعر محصورا في خلق المشابهة والإيهام بها، وهو وإن كان في عمله مضللا ومخادعا إلا أن تضليله و خداعه إنما يستهدفان خلق المتعة الجمالية في نفس المتلقي، شأنه في ذلك شأن الفنون الجمالية الأخرى من رسم ونحت وموسيقى وغيرها التي تقوم على المحاكاة أيضا.

وما يشير إليه هنا يعني أن كل الفنون تلتقي في تصوره في المحاكاة، باعتبارها أداة، وفي الوظيفة باعتبارها هدفا، إلا أنها تتفاوت وتتباين في الوسائل المستخدمة في كل فن: ذلك أن الأسلوب الشعري يستعمل اللغة المطبوعة بالمجازات والأساليب البلاغية والبنيات الإيقاعية، بينما توظف الموسيقى الأنغام والإيقاعات، ويستعمل الرسم الأصباغ والألوان. ولئن كان الفارابي قد حذا حذو أرسطو في تفريعه لأنواع المحاكيات، فإنه سرعان ما تخلى عن تصوره ليعرض تصورا آخر لم يكن موضوع تفكير أرسطو أو اهتمامه، وذلك بإقحامه التشبيهات والأنواع البلاغية الأخرى في حديثه عن المحاكاة، مخرجا بذلك المحاكاة الأرسطية من سياقها اليوناني المرتبط بالمسرح، ومقحما إياها ضمن سياق جديد هو بلاغة الخطاب، ونلمس ذلك في قوله: «ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر»[18] . لقد انفرد الفارابي عن باقي الفلاسفة بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر؛ فهناك المحاكاة المباشرة وهي التي يحاكي بها الموضوع نفسه مباشرة دون الاعتماد على واسطة، والطريقة الثانية هي المحاكاة غير المباشرة وهي التي يحاكي بها الموضوع من خلال الاعتماد على واسطة، « ولقد كان هذا الفهم من الفارابي متمشيا مع نزوعه العام إلى التوفيق بين آراء الحكيمين - أفلاطون وأرسطو- أو الجمع بينهما، فحاول

نتيجة هذا النزوع، التوفيق بين آرائهما في الفن، وبالتالي حور المفهوم الأفلاطوني عن تباعد المحاكاة - في الفن- عن الحقيقة برتب كثيرة، ونقل مثاله المعروف من فن الرسم، إلى الشعر فأصبح الشعر عند الفارابي طريقة مباشرة في المحاكاة يقترب فيها من الأصل المحكي، وطريقة غير مباشرة يتباعد فيها عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة.»[19]

فالمحاكاة إذا تتباعد عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة وذلك عن طريق محاكاة الأصل بواسطة أو بغير واسطة، يقول: «وكذلك التخييل للشيء عن تلك الأقاويل، فإنه يلحق تخيله هذه الرتب، فإنه يتخيل الشيء بما يحاكيه بلا توسط، و يتخيل بتوسط شيء واحد، وبتوسط شيئين على حسب القول الذي يحاكي الشيء. وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب. ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها.»[20]
وقد بين الفارابي الفرق بين طريقتي المحاكاة من خلال المقارنة بينهما بقوله: « وكما أن الإنسان إذا حاكى بما يعمله شيئا ما ربما عمل ما يحاكي به نفسه، وربما عمل مع ذلك شيئا يحاكي ما يحاكيه (فإنه ربما عمل تمثالا لا يحاكي زيدا، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد) كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا ،فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا لا بنفس صورته، وربما لم نرى تمثالا له نفسه ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين. وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت عما تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، وعما تحاكي تلك الأشياء فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة. وكذلك التخييل للشيء عن تلك الأقاويل فإنه يلحق تخيله هذه الرتب.»[21]
وهذا التمثيل للمحاكاة عند الفارابي يؤكد أنها تفيد التصوير لا التقليد، فالطريقة الأولى، أي المحاكاة المباشرة، توازي التشبيه، فهي قائمة على أساسه، أما الطريقة الثانية فهي المحاكاة غير المباشرة والتي توازي الاستعارة لأنها تقوم على أساسها، وليس القصد من التشبيه والاستعارة هنا مجرد الدلالة البلاغية، بل إن الفارابي عندما يجعل التشبيه مرادفا للمحاكاة يتجاوز دلالته البلاغية الجزئية ليصبح دالا على العمل الأدبي كله[22].
والمحاكاة بهذا المعنى هي بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد تقليد ظاهري للطبيعة، مما يوحي بأهمية الرمز والإيحاء وقيمتهما في إضفاء الطابع الفني الجمالي على المحاكاة الشعرية.

لقد سعى الفارابي إلى تقريب مفهوم المحاكاة الأرسطية إلى الذهنية العربية الإسلامية، لكنه أمام جهله التام بالخلفية النظرية والجمالية المؤطرة لها في الشعرية اليونانية، وبسبب تأثر قراءته لها البالغ بالترجمة السريانية، لم يستطع فهم المصطلح والنفاذ إلى عمقه المفهومي وسياقه المنهجي والنظري، فاستحالت المحاكاة في نظره أسلوبا تخييليا يتحقق بالأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز التي توصف فيها الأشياء وتشبه من خلال أشياء وموضوعات أخرى مغايرة. ويتبدى هذا التصور في قوله: « وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة

حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا أ، ب و ب، ج لأجل أنه يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ ب و ب ج، وإن كانت في الأصل بعيدة ... وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم، وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة في قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها في أول البيت، فيكون لذلك رونق عجيب» »[23].

وما يقوله الفارابي هنا يدل دلالة واضحة على أن شرحه لكتاب الشعر الأرسطي صار ضربا من التأليف في البلاغة والنقد العربيين، بحيث أوضح طبيعة التناسب ودرجته بين أساليب التشبيه، مبرزا في معرض ذلك أن المحاكاة هي الفارق الرئيس بين الشعر الخطابة، وأن جوهر الشعر لا ينحصر في تحقق المكون الإيقاعي، بل في درجة حضور عنصر التخييل فيه.

ويبدو أن حرصه على قراءة شعرية أرسطو استنادا إلى الشعرية العربية كان يروم تصحيح بعض التصورات و الفُهوم الخاطئة التي أصبحت تعلي من شأن الجوانب الشكلية في العملية الشعرية على حساب الجوانب الفنية فيها، ولذلك فقد أكد أن المحاكاة والوزن عنصران أساسيان، إلا أنه أبرز مع ذلك أن للمحاكاة قيمة أكبر مقارنة بالوزن، وهو التصور الذي يتبدى في قوله : « فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[24].

لقد ظلت سلطة مصطلح المحاكاة حاضرة بقوة في شروح الفارابي لكتاب الشعر الأرسطي، وهو إن حاول التخلص منها عبر اقتراح مصطلح آخر بديل هو " التمثيل" إلا أن تخلصه منها لم يكن كاملا وتاما، بحيث بات يوظف مصطلح المحاكاة بين الفينة والأخرى لإبراز المكون الجوهري في العملية الشعرية، ويجد هذا الأمر تفسيره في طبيعة المشروع الذي كان يحكم المعلم الثاني والمتمثل في تحديد جوهر العملية الشعرية، والإجابة عن أسئلة كانت ملحة في الشعرية العربية خلال القرن الثالث للهجرة، وهي أسئلة بقيت قائمة وستعرف نمطا مغايرا من الجواب عنها مع تلميذه ابن سينا.

3-/ التخييل جوهرا للشعر عند ابن سينا:

خلافا للفارابي الذي جعل وكد تلخيصه لكتاب الشعر تقريب شعرية أرسطو إلى أجواء الثقافة العربية الإسلامية، حرص ابن سينا على المقارنة بين الشعريتين العربية واليونانية، وبيان أوجه الخلاف والتشابه بينهما، وهو حرص عبر عنه في مقدمة شرحه لكتاب الشعر بقوله: « ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة.»[25]

يدل على القول الذي استهل به ابن سينا تلخيصه على أن الغاية التي كانت تحكم

تلخيصه وتوجهه لم تكن محصورة في مجرد نقل شعرية أرسطو أو شرحها وتلخيصها، بل كانت تروم النظر فيها لاستنباط الكلي فيها وتمييزه عن العرضي في أفق تحديد القوانين الشعرية الكبرى المشتركة بين كل الأمم وتمييزها عن تلك الخاصة بأمة أو عشيرة ثقافية دون سواها. ولهذا يلاحظ أنه ربط الشعر أولا بعنصري التخييل والإيقاع، ثم انتقل في مستوى آخر إلى إبراز المحدد الشكلي الخاص به عند العرب والمتمثل في القافية.

وفي أفق هذا التحديد حرص على إبراز طبيعة العلاقة بين المحاكاة والتخييل، ونوعية الصلة بينهما والشعر، فاعتبر أن المحاكاة سمة فنية تميز الأسلوب الشعري وغيره من الأساليب الفنية الأخرى، مؤكدا طابعها التصويري ومصدرها الغريزي، يقول في هذا الإطار: « المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم»[26]. ولئن كان قد اقتدى هنا بالمعلمين الأولين أرسطو والفارابي، فقد ابتعد عنهما بدرجتين متفاوتتين بربط المحاكاة بالتخييل وبيان طبيعة العلاقة الفنية والخاصية الأسلوبية التي تميز بينهما، ذلك أنه أكد أن المحاكاة في الشعر إنما هي وسيلة من وسائل التخييل، وأن الجوهري في الشعر والذي به تتحقق ماهيته هو التخييل.

والتخييل مصطلح مركزي في تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر، به يمتاز الشعر عن غيره من أنماط القول الأخرى، ومن خلاله تتحقق أدبيته وتتفاوت درجاته في سلم الجمالية.

ويتخذ التخييل عنده معنيين: أحدهما فني والآخر وظيفي؛ فأما الفني فيشير إلى التصوير الذي يخلقه النص الشعري؛ وأما الوظيفي فيعني الأثر النفسي الذي يحدثه لدى المتلقي.

فأما المعنى الأول فيقصد به الخاصية التصويرية للشعر القائمة على تمثيل عوالم جميلة وموضوعات مبتكرة بأساليب فنية تعتمد الإيحاء والتشبيه، وفي هذا المستوى يبرز التوظيف الجلي لمصطلحات البلاغة العربية ومفاهيمها، بحيث تصبح المحاكاة والتخييل وغيرهما من المشتقات المرتبطة بهما ابدالات لمصطلحات البلاغة العربية، وهو ما يتضح في قوله إن الأقاويل الشعرية: «ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر. وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية أصلا، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط»[27].

يبدو واضحا هنا أن ابن سينا سار على نهج الفارابي في قراءة كتاب الشعر الأرسطي في ضوء الشعرية العربية القديمة، وهو نهج نلمسه في مقاطع مختلفة ومتفاوتة من الشرح والتلخيص، ولعل من أبرز النماذج الدالة على ذلك قوله: « (...) والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب (...)»[28]، وقوله كذلك: « أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر (...) فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر؛ وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل ، وهو الاستعارة أو

المجاز؛ وإما على سبيل التركيب منهما..»[29] ، ثم قوله: « وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه، واستعارة، وتركيب..»[30]

تدل هاته النصوص وكثير غيرها أن ابن سينا ظل يفكر بمصطلحات البلاغة العربية ومفاهيمها أثناء شرحه لكتاب الشعر وتقريبه لمصطلحه المركزي: المحاكاة ، فلم تعد عنده المحاكاة ضربا من التمثيل الفني والتشخيص الجمالي للأفعال والسلوكات والنفسيات البشرية كما رأينا مع أرسطو في ما سبق، بل أصبحت معه جنسا بلاغيا كليا تتفرع عنه أنواع جزئية من قبيل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، مما يعني –ويبين في آن معا- أن تلخيصه لكتاب الشعر أقرب من التأليف في البلاغة العربية منه إلى نقل شعرية أرسطو، وهي ملاحظة تسري على تلخيص الفارابي بالدرجة نفسها، وتنطبق على تلخيص ابن رشد بدرجة أكبر، كما سنرى لاحقا.

وهذا الربط الذي نلاحظه لدى ابن سينا بين المحاكاة والأساليب البلاغية يعود في جانب منه إلى جوهرها الفني المتمثل في التصوير والتمثيل الجماليين، كما يرتد في الجانب الأكبر منه إلى التقاليد النقدية والبلاغية عند العرب التي كانت تجعل من التصوير بما هو وصف وتمثيل ومجاز بمعناه البلاغي العام شرطا في شعرية الخطاب، وكفى دليلا على ذلك اعتبار ثعلب وتلميذه قدامة بن جعفر من بعده الوصف والتشبيه غرضان شعريان[31]. وانطلاقا من هاته التقاليد ذاتها عمل ابن سينا على ربط المحاكاة بالتخييل وتفسيرها من خلاله، وحرص على بيان أن طبيعة هذا المصطلح الجديد تصويرية، وأن جوهره التصويري إنما يستهدف تحقيق الغاية الوظيفية في الشعر المتمثلة في الإمتاع أولا، ثم التأثير في نفس المتلقي ثانيا، وقد حرص على التأكيد على هاتين الوظيفتين بقوله :« والشعر قد يقال للتعجيب وحده وقد يقال للأغراض المدنية وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية» [32].

والذي يقصده ابن سينا بالتعجيب هنا اللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، وهي لذة فنية خالصة تتحقق نتيجة الفعل المحاكاتي والأسلوب التخييلي، وتكون معيارا للتمييز بين الأعمال الشعرية جماليا؛ بينما المقصود بالأغراض المدنية الفائدة التي يحققها الشعر من خلال تأثيره المباشر في السلوك الإنساني والأخلاقي، وعبر تربيته الفرد وتوجيهه نحو خدمة الأخلاق والسياسة معا. ولئن كان قد خص جانبا من هاته الغاية بالشعر اليوناني فذلك لأنه كان يحاكي الأفعال، ويحث على فعل أو يردع عن آخر، بينما الشعر العربي فكان يحاكي الذوات، وهو شعر انفعالي بسبب روحه الغنائية، يقول موضحا ذلك: « وكل محاكاة فإما أن يقصد به التحسين، وإما أن يقصد به التقبيح، فإن الشيء إنما يحاكى ليحسن أو يقبح، والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على

سبيل الشعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل الأحوال»[33].

فغاية الشعر إذن عند ابن سينا هي الحث على الفضائل و الدعوة للكف عن الرذائل، وفي كلتا الحالتين يحتفظ الشعر بدوره التخييلي؛ الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل، والنفور من القبيح، وهذا ما عرفه ابن سينا بالتحسين والتقبيح؛ إذ اعتبرهما غايتين أخلاقيتين للشعر يعينان على تثبيت القيم الأخلاقية. وبناء على النظرة الأخلاقية للشعر حصر ابن سينا موضوع المحاكاة في حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط، حتى يكون أقرب إلى الإقناع بالنسبة للمتلقي، وفي هذا المعنى يقول: «والموجود والممكن أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه، وقد كان يستعمل في طراغوديا أيضا جزئيات في بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل. وفي النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا نظير له في الوجود، ويوضع بدل معنى كلي، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطنابهم في مدحه. وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم، وليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل. ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع، فإن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا للأفعال»[34].

وقد بدى لبعض الباحثين من خلال هذا القول أن ابن سينا كان « حقا من أدق النقاد فهما لما جاء في كتاب أرسطو»[35]، وأنه كان أكثر إدراكا لنظرية المحاكاة الأرسطية، وأنه « قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة، وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية وللوسائل التي يتوسل بها في التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر.»[36]، لكننا حين نستحضر أن ما يقصده بالمحاكاة ليس غير التخييل وأن هذا المصطلح ظل يدور عنده في فلك الأساليب والمصطلحات البلاغية عند العرب يتبين لنا أن الفرق بينه وبين علماء ومؤسسي تلك البلاغة لا يتجاوز في كثير من الأحيان عتبة الاختلاف الاصطلاحي، أما دون ذلك فقد ظل مستوى الفهم الجمالي للظواهر البلاغية في المستوى ذاته، وهو الأمر الذي سيبرز بجلاء أكبر مع ابن رشد الذي نوع في المصطلح لكنه حافظ على المستوى المفهومي في الدرجة ذاتها من الوعي الجمالي والتمثل النظري.

أجمع كل الدارسين على أن تسمية ابن رشد بالشارح الأكبر، وهو توصيف استحقه من حرصه على "رفع قلق العبارة في شروحات أرسطو وكتبه". لكننا حين نقرأ شرحه لكتاب الشعر الأرسطي نخرج بخلاصة واحدة مؤداها أن ابن رشد كان أقرب من الفارابي وابن سينا إلى روح البلاغة العربية، وأن الاختلاف بينه وبينهما ينحصر في طبيعة بعض المصطلحات الموظفة ودرجة توظيف المصطلحات التي وظفاها.

ذلك أننا نلاحظ أنه لم يقتصر في تعريفه للشعر على المصطلحات التي وظفها أرسطو والفارابي وابن سينا، فأضاف إلى مصطلحي المحاكاة و التخييل مصطلحا جديدا هو التغيير، يقول في هذا الإطار: «القول الشعري هو المُغَيَّر أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»[37].

يكتسي هذا التعريف قيمته من كون صاحبه انطلق من شبكة اصطلاحية ذات مرجعية فلسفية تهم تعريف الشعر، فلم يختر أي مصطلح من المصطلحات المتصلة بها ، بل نحث لنفسه مصطلحا جديدا ومغايرا، وهو أمر يدل دلالة واضحة على أن تلك الواردة أمامه لم تكن دقيقة في تصوره لتعريف الشعر بما ينسجم مع تصوره هو وتصور أرسطو انطلاقا من قراءاته لكتاب الشعر الأرسطي والشروحات الدائرة في فلكه . ولئن كان قد اقترح هذا المصطلح البديل فذلك لأنه يلامس بدقة ويعين بوضوح جانبين أساسين في المفهوم الأرسطي للشعر: أولهما جمالي ؛ والثاني وظيفي.

فأما المفهوم الجمالي فيتعلق بالخاصية الفنية للشعر التي تجعله خطابا مفارقا لكل الخطابات اللغوية الأخرى، من خلال انزياحا ته وخروقاته المتكررة والمتعمدة للغة، ولذلك فالتغيير هنا انحراف عن العادة وتحويل للقول عن مجراه الطبيعي ليعبر من خلال مجرى جديد وخارق عن أشياء جديدة أيضا وخارقة كذلك للوعي والتعبير المألوفين، وهو الأمر الذي يتحقق في تصوره من خلال استعمال لغة المجاز بمعناه العام، يقول: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، - وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[38].

معنى ذلك أن الذي يجعل من التغييرات أساليب شعرية هو مدى قدرتها على الانحراف باللغة، والإكثار من الأساليب البلاغية الجميلة والموحية بمعاني جديدة ودلالية خارقة، ولا تكمن قيمة توظيف هاته الأساليب في كونها تضع حدا فاصلا بين الخطاب اللغوي العادي فحسب، بل وكذلك في كونها تميز بين الشعر والكلام المنظوم؛ فإذا تأملنا جيدا قوله في النص السابق :« وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط» أمكننا الاستنتاج أن ابن رشد لا يعتبر كل قول منظوم شعرا، بل هو يميز بين الشعر والكلام المنظوم والفيصل بين الاثنين أن الأول يكون كلاما مغَيراً، بينما الثاني فلا حظ له من الأساليب التغييرية.

وعلاوة على ذلك يؤكد ابن رشد أن القول الشعري المغير لا يحقق له صفة الفنية فقط، بل يحقق أيضا وظيفته الجمالية المتمثلة في التأثير في النفس، وهو ما قصده بقوله في النص السابق : « ووجد له فعل الشعر». وقد عبر غير مرة عن هذا الفعل أو تلك الوظيفة من خلال استعمال مصطلح التخييل، فأبرز ان العلاقة بين التغيير والتخييل بمثابة العلاقة بين الوسيلة

والغاية، يقول: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[39].

معنى ذلك أن التغيير لا ينفصل عن التخييل، بل يتصل به اتصالا وثيقا وتظهر العلاقة بينهما في كون التغيير وسيلة من وسائل تحقق التخييل الشعري، يقول: «القول من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيرا بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[40].

وما يقوله ابن رشد هنا يدل على أن توظيفه مصطلح التغيير لتعريف الشعر بدلا عن التخييل لم يكن بسبب تفضيلي، بل الأمر راجع إلى صور مفهومي يجعل التغيير جنسا كليا والتخييل نوعا من الأنواع التي تترتب ضمنه.

بيد أن الجدير بالملاحظة أنه سواء بالنسبة للتغيير أو التخييل أو المحاكاة أو غير ذلك من المصطلحات الموظفة في تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ظل الدرس البلاغي العربي القديم مهيمنا بمصطلحاته وقضاياه في التلخيص، إلا أن هيمنته مع ابن رشد وصلت درجة أعلى وأعمق، بحيث يكاد يكون شرحه وتلخيصه لشعرية أرسطو تأليفا في البلاغة العربية، ولعل من أبرز ما يؤكد ذلك تصوره لمصطلح التغيير وتحديده لأنواعه وأساليبه، يقول: « وأما المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تستعار: إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب " نسرا"؛ وإما من الضد مثل تسميتهم الشكس "جونة"؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم " مدا" والمطر " سماء"»[41]، ويقول أيضا:« والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، - وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة : بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[42].

ولئن كانت هاته النصوص تؤكد بجلاء أن ابن رشد جعل من التخييل جنسا بلاغيا عاما تتفرع عنه أنواع جزئية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، فإنها تبين أيضا أنه يتسع ليشمل أجزاء أخرى من علم البيان خاصة تلك المتعلقة بعلم المعاني والبديع. وتجد هاته الملاحظة سندها في العدد الهائل من الشواهد المتكررة والمتنوعة التي يحفل بها تلخيص ابن رشد والتي تمتد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وتصل إلى الشعر العربي بمختلف عصوره ومحطاته الكبرى، بل إننا نلاحظ أن فيلسوف قرطبة سيقف من جديد عند نقاشات قديمة لقضايا بلاغية حفلت بها المصنفات النقدية والبلاغية السابقة ليقدم تصوره الخاص حول القضية المطروقة أو ليدرجها ضمن آرائه وتصوراته " الفلسفية". والمثال البارز في هذا الإطار استعادته للشواهد الشعرية المشهورة لبيان للقيمة الجمالية للتغيير، بحيث أبرز أن جمالية الأبيات تعود إلى صياغة صاحبها كلاما عاديا ومتداولا في بنية تركيبية جديدة، فغير المفردات المعروفة والمألوفة بكلمات مغايرة وذات شحنة إيحائية خاصة.

والحقيقة أننا حين ننزع من "شرح" ابن رشد لكتاب الشعر الفقرات والمقاطع القليلة

التي يتحدث فيها عن الشعر اليوناني والمفهوم الأرسطي نلفي أنفسنا امام كتاب في البلاغة العربية القديمة، لكونه ازداد اقترابا من قضاياها ومصطلحاتها أكثر من الدرجة التي بلغها الفارابي وابن سينا، وهو ما يسمح بالقول إن عملهما ظلا قريبين من أجواء كتاب الشعر الأرسطي بعيدين عن أجواء الدرس البلاغي عند العرب، بينما كان شرحه بعيدا عن اجواء كتاب أرسطو أشد التصاقا بالدرس البلاغي القديم.

سعى هذا البحث إلى متابعة مفهوم الشعر ومقارنته بين ارسطو والفلاسفة المسلمين، وقد خلص إلى جملة نتائج نجمل في أن الشعرية الأرسطية ظلت مرتبطة بالواقع السوسيوثقافي لليونان، بحيث اعتبر أرسطو أن الشعر يعبر عن الواقع من خلال المحاكاة التي استخدمها بمعنى التشخيص المسرحي، فاكد استحالة الحديث عن فعل شعري خارج الفعل المحاكاتي، وقد التقط الفلاسفة المسلمون هذا التأكيد، لكنهم أمام جهلهم التام بالخلفية النظرية والمرجعية الفكرية التي تحكم شعرية ارسطو حولوا المحاكاة من عملية فنية تشخص الأفعال و السلوكات والمواقف إلى عملية تصوير فني للأشياء والمدركات، وهو ما أفرغها من سياقها النظري الدقيق وحولها إلى مجرد أسلوب لغوي جميل، ولذلك فقد عدها الفارابي عملية تمثيلية، فأكد أن جوهر الشعر هو التمثيل، لكنه عاد ليبرز ان التمثيل لا ينفصل عن التخييل والمحاكاة، وأن للمصطلحات معا أمشاج بلاغية عميقة تربطها بالأساليب والأنواع المحددة في الدرس البلاغي.

ولئن كان تحديد الفارابي لمفهوم الشعر استنادا إلى التمثيل والتخييل ثم المحاكاة ظل عاما، فقد تحول مع ابن سينا من التعميم إلى التخصيص، بحيث استعاض عن مصطلح التمثيل عند الفارابي بمصطلح التخييل لتعريف الشعر، موضحا أن الطبيعة التخييلية للشعر تتحقق في الانواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

وخلافا للفارابي وابن سينا تبنى ابن رشد مصطلحا مغايرا لتحديد ماهية الشعر سماه التغير، وهو مصطلح تقدم به خطوات كبيرة في اتجاه الدرس البلاغي عند العرب، بحيث أقحم المباحث البلاغية القديمة والمصطلحات المرتبطة بها في شرحه لكتاب الشعر الأرسطي وتلخيصه إلى الحد الذي يشعر فيه القارئ أنه أمام كتاب يجدر إلحاقه بالمصنفات البلاغية أكثر مما يجب تصنيفه ضمن شروحات الفلاسفة المسلمين للشعرية الأرسطية....

- الهوامش:

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، 8/1.

[2] المرزباني: الموشح، ص 210.

[3] د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب " فن الشعر" ،ضمن أرسطو: فن الشعر، ص 3-4.

T.TODOROV: Préface, in ARISTOTE : La poétique, texte, traduction, notes par : Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p5.

وفي السياق نفسه يقول بدوي:« إن تطور الأدب الأوربي الحديث كان يسير جنبا إلى جنب وفقا للتأويلات التي تواردت على هذا الكتاب [أي فن الشعر] ومدى اتباعه أو التمرد عليه .» د. عبد الرحمن بدوي: بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، ضمن ابن سينا: الشفاء ، المنطق،9- الشعر ، تح: عبد الرحمن بدوي، ص5.

[4] أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي ، ص3.

[5] نفسه ، ص 12-13.

[6] نفسه، ص 3-4.

[7] نفسه.

[8] نفسه ، ص 6.

[9] نفسه ، ص 26.

[10] ARISTOTE : La poétique, op.cit, P 150, n (7).

[11] أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 195.

[12] أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي،ص72 .

[13] المصدر السابق، ص 196.

[14] محمد العمري:"الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب "فن الشعر" لأرسطو) استراتيجية القراءة العربية"، ص 72.

[15] الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن أرسطو: فن الشعر، ص 151.

16- الفارابي: جوامع الشعر، 183-184.

17- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 150- 151.

[18] الفارابي: كتاب الشعر، ص 93.

19- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1983، ص 219.

20- الفارابي، جوامع الشعر، ص 175.

21- الفارابي: كتاب الشعر، ص 94-95.

22- د. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 108.

23- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص 157.

24- الفارابي: كتاب الشعر، ص: 92.

[25] ابن سينا: : فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص 161.

26 - نفسه، ص 168.

[27] ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 16-17. أنظر أيضا الفارابي: كتاب الشعر، ص 73.

[28] نفسه، ص 163.

[29] نفسه، ص 168.

[30] نفسه، ص 171.

[31] أنظر ثعلب: قواعد الشعر، ص 28. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 91.

32- ابن سينا: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

33- نفسه، ص 169-170.

34 - ابن سينا: فن الشعر، ص 184.

35 - عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 92.

36 - د.طه حسين: مقدمة في البيان العربي، ص 27-28.

[37] نفسه، ص 242-243.

[38] نفسه، ص 243.

[39] ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 261.

[40] نفسه، ص 260.

[41] نفسه، ص 238.

[42] نفسه، ص **243**.