جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

مفهوم المحاكاة والتخييل بين النقد العربي القديم والنقد الحداثي رؤية في الحقول النقدية والمصطلحية

الدكتور

محمود عبد الرحيم محمد حسين

مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بأسيوط

العدد الثالث والعشرون

للعام ١٤٤٠هـ / ٢٠١٩م

الجزء الرابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٩م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ملخص البحث

مفهوم المحاكاة والتخييل بين النقد العربي القديم والنقد الحداثي

رؤية في الحقول النقدية و المصطلحية

يعد مفهوم (المحاكاة والتخييل) من المفاهيم التي استوعبها النقاد القدماء العرب وتركت معالجتهم وراءها رؤية مقننة واضحة لا يمكن إغفالها بحال من الأحوال ، وأعطتنا اطمئناناً و يقيناً باقترابها – مفهوما ومعالجة – من كثير من مفاهيم ومعالجات النقاد الحداثيين؛ حيث أخذت معالجة القدماء له صبغة علمية؛ من حيث رسم الحدود والأبعاد وتأكيد الفوارق بين الثنائيات المقررة في العديد من الحقول النقدية ذات الصلة كـ (الإبداع والمحاكاة) (الصدق والكذب) (التفرد والتناص) (الموهبة والتقليد) إلى آخر هذه الثنائيات التي أطنب القدماء في ذكرها وتشريحها على نحو يدعو للعجب والفخر في ذات الوقت.

الدكتور

محمود عبد الرحيم محمد حسين

مدرس الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بأسيوط

Research Summary

The concept of simulation and imagination between ancient Arab criticism and modern criticism

Vision in the cash fields and terminology

The concept of "simulation and imagination" is one of the concepts that the ancient Arab critics have absorbed and whose treatment has left behind them a clear and clear vision that can not be ignored in any way. It gave us reassurance and certainty of the approach and treatment of many of the concepts and treatments of modern critics. In terms of drawing boundaries and dimensions and confirming the differences between the two diodes determined in many related monetary fields (creativity and simulation) (honesty and laziness) (uniqueness and analogy) (talent and imitation) to the last of these dichotomies, which the ancient people to mention and dissecting them in a way that calls for wonder and prideat the same time.

Dr
Mahmoud Abdel Rahim Mohamed Hussein
Lecturer of Literature and Criticism,
Faculty of Arabic Language, Assiut

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه ومن والاه.

وبعد ؛؛؛

فمن المقرر لدى كثير من الباحثين أن الوعي بالمصطلح النقدي في الثقافة النقدية العربية ضارب بجذوره في القدم، وليس وليد النهضة الأدبية والنقدية الحديثة

ويعد مفهوم (المحاكاة والتخييل) من المفاهيم التي استوعبها النقاد القدماء العرب وتركت معالجتهم وراءها رؤية مقننة واضحة لا يمكن إغفالها بحال من الأحوال، وأعطتنا اطمئناناً و يقيناً باقترابها – مفهوما ومعالجة – من كثير من مفاهيم ومعالجات النقاد الحداثيين؛ حيث أخذت معالجة القدماء له صبغة علمية؛ من حيث رسم الحدود والأبعاد وتأكيد الفوارق بين الثنائيات المقررة في العديد من الحقول النقدية ذات الصلة كـ (الإبداع والمحاكاة) (الصدق والكذب) (التفرد والتناص) (الموهبة والتقليد) إلى آخر هذه الثنائيات التي أطنب القدماء في ذكرها وتشريحها على نحو يدعو للعجب والفخر في ذات الوقت.

حيث إن هذا المصطلح – على عمومه – اشتبك حضوريا مع كل أدوات وعناصر العملية الإبداعية من (منشئ ونص وقارئ وسياق) حيث استطاع النقد القديم أن يستوعب مفرداته دون التركيز على عنصر وإهمال باقي العناصر.

وبداية نوقن – جازمين – بأن جهود ما لرصد مصطلحات ومفردات هذا المفهوم في بعديها التراثي والحداثي عملية شاقة، تتم على عدة مستويات من خلال الرصد والتصنيف والنقد التراكمي، حتى تتحدد الأنماط العامة الجديدة والأطر التي يتم تصنيف المعلومات في إطارها وبخاصة في المستوى التراثي القديم .

ومن ثم، كانت مهمة البحث هي محاولة تجميع دلالات الوحدات المشكلة للعنوان من خلال ايجاد ناظم رابط لها؛ من أجل الوقوف على الطاقات التي تحملها المصطلحات الفرعية التي يضمها البحث، رصدا لبعض نقاط التشابه والتقاطع بين ما سطره البلاغيون والنقاد العرب القدامى من أحكام وتصورات نقدية ومصطلحية تتصل بقضية المحاكاة، وربطها ربطا تفاعليا مع التصورات النقدية الحداثية لنفس القضية، وما وفرته من مصطلحات ومفاهيم ألسنية حديثة، في محاولة لضبط العناصر الموحدة للمفهوم وانتظامها في قوالب مصطلحية قد تبدو مشتتة في التصور النقدي العربي القديم .

وعليه، جاء البحث حاملا في طياته مبحثين يفصلان العنوان ويشرحان حدوده:

المبحث الأول: مفهوم المحاكاة وجهود النقاد العرب في توظيفها. تناولت فيه – باختصار – المفهوم الأرسطي للمحاكاة في كتاب (فن الشعر) وجهود النقاد والفلاسفة العرب في توظيفها وما أضافوه لهذا المفهوم من تعديلات أو مواءمات أو تكييفات مقصودة حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية .

المبحث الثاني : الحقول النقدية والمصطلحية لمفهوم المحاكاة والتخييل بين النقد العربي القديم والحداثي. تناولت فيه العناصر المشكلة والمكونة لهذا المصطلح والمؤسسات الفنية لصياغته في النقد القديم والحداثي

ثم كانت الخاتمة: وفيها ذكرت أهم نتائج البحث ومستخلصاته .

والله أسأل ان ينال الرضا ويحوز القبول

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحث /

المبحث الأول

مفهوم المحاكاة وجهود النقاد العرب في توظيفها

أولا: المحاكاة مفهوماً عاماً:

تعد المحاكاة من القضايا المهمة التي أثيرت من الدارسين حول كتاب (فن الشعر) لأرسطو، فقد جعل أرسطو الفن محاكاة، وعندما عدّد أنواع الشعر جعلها كلها قائمة على المحاكاة، وقد فسر المحققون لكتاب (فن الشعر) المحاكاة عند أرسطو في عدة أشياء منها:

أولاً: المحاكاة أساس كل فن:

لكنها تختلف في وسائل المحاكاة المتمثلة في الإيقاع واللغة والانسجام، وتختلف أيضا في موضوع المحاكاة فالمحاكاة الشعرية " هي ذلك الإلهام الخلاق الذي به يستطيع الشاعر أن يوجد شيئاً جديداً على الرغم من استخدامه لظواهر الحياة وأعمال البشر " (١) لذلك نرى أن المحاكاة عند أرسطو هي إعادة خلق ونراها موجهة للطبيعة مباشرة، عكس المحاكاة عند أفلاطون فهي موجهة لعالم المثل .

ثانياً: المحاكاة أداة للتمييز بين العلوم:

فأرسطو هنا جعل المحاكاة للتمييز بين ما يسمى بالعلوم الإنتاجية أو الإبداعية وغيرها من العلوم العملية أو النظرية؛ فالنظم وحده لا يكفي لنقل نظرية فلسفية أو رسالة طبية من باب الفن الشعري؛ لأن الشعر لا يكون شعراً

(١) تلخيص كتاب الشعر ابن رشد: ، تحقيق: محمد سليم سالم، ص٥٧ – ط: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث – مصر ١٩٧١ م .

إلا بالمحاكاة، فالمحاكاة عنده هي العامل المشترك بين الشعر و الفنون الأخرى؛ فقد وجدنا أن هناك كثيراً من الأدباء ناقشوا قضية المحاكاة وما يتعلق بها وموقف الشعراء منها ومحاولة ربطها بالعلوم والفنون، وأجمل ما قيل في هذا الصدد: " بغير المحاكاة لا يمكن أن توجد أي صورة من صور الفن " [١] .

فالفنون كلها – في نظر أرسطو – تعود، في أصل منبعها، إلى رغبة الإنسان في محاكاة ما حوله: ففي الموسيقى تتحول انفعالات الإنسان إلى أصوات وإيقاع. وفي الملحمة تتحول إلى لغة سردية تقص الأحداث. لكن الانفعالات في الشعر الدرامي تتحول مرتين: المرة الأولى إلى لغة، تتبعها المرة الثانية، التي تحول هذه اللغة إلى أفعال، على خشبة المسرح؛ إذن فالملحمة عند أرسطو تحاكي الفعل بالرواية عنه، أما المسرحية فتحاكي الفعل بالفعل [٢] فتصور بعض ما يحدث، أو بعض ما هو ممكن الحدوث [٣].

ولأن صورة الشعر الغنائي الأساسية يعبر عنها الإيقاع، فيمكن لنا أن نقول، بأن الشعر الغنائي في نظر أرسطو محاكاة لانفعالات الشاعر الداخلية، بموسيقى الكلمات.

ولأن الشعر كان هو ما تناوله أرسطو بالتحليل، فقد بدأ بتقسيمه أقساماً «كلها أنواع من المحاكاة». وما ذاك إلا لأن الشعر في نظره نشأ «عن سببين كلاهما طبيعي»[٤].

---

(١) سهير القلماوي: فن الأدب والمحاكاة، ص ٩٢ – ط: الحلبي – القاهرة ١٩٥٣م .

(٢) انظر: زكي نجيب محمود. في تقديمه لكتاب أرسطو. في الشعر. ترجمة: شكري عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٣م، ص ع.

(٣) انظر: أرسطو. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص٤٥. دار الثقافة. بيروت. دون تاريخ.

(٤) أرسطو. فن الشعر، ص٣، ٦، ١٢ .

الأول: راجع إلى أن «المحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة.

الإنسان يختلف عن سائر الحيوان، في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية. كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ... فالكائنات التي تقتحمها العين حينما نراها في الطبيعة، تلذّ لنا مشاهدتها مصورة، إذا أُحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف» (١) .

والثاني: لأن " المحاكاة تعلّمٌ، والتعلم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلا بقدر يسير. فنحن نُسَرُّ برؤية الصور، لأننا نفيد من مشاهدتها علماً، ونستنبط ما تدل عليه؛ كأن نقول: إن هذه الصورة صورة فلان» (٢) .

وهكذا يبدو واضحاً هدف الشعر لدى أرسطو: إنه اللذة، أو المتعة. ولا شك أنه لم يكن يقصد بالمحاكاة، مجرد التقليد أو التصوير الفوتوغرافي للواقع، لأن مفهوم كلامه يؤكد أن للخيال دوراً خلاقاً في العملية الإبداعية، فما المحاكاة إلا عملية خلق جديد، لأن مجرد محاكاة الواقع، كما هو ليست فناً، بل مجرد تاريخ.

بمعنى آخر: إن الأدب هو أعادة خلق للواقع، في صورة جديدة ممكنة الحدوث، وإن لم تحدث: " فمهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع "، وفي هذا يتبين الفرق لدى أرسطو بين الكتابة التاريخية والكتابة الشعرية: فالمؤرخ " يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع "(٣).

---

(١) أرسطو. فن الشعر، ص٣، ٦، ١٢ .
(٢) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص ١٢.
(٣) أرسطو. فن الشعر، ص ٢٦.

من هنا وبعد معرفة ما قررته الفلسفة الأرسطية، من أن مهمة الشعر هي التخييل والاختراع سوف نرى أنفسنا موافقين على ما قاله كثير ممن كتبوا في النقد القديم، من أن المحاكاة الأرسطية هي التخييل. ولا يكون التخييل فناً إلا إذا كان بالإمكان تصديقه، أو تصديق أن مثل هذا يقع في الحياة. وفي هذا يقول أرسطو: «أما عن الشعر، فإن المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لا يقنع» (١).

لكن التخييل ليس الميزة الوحيدة للشعر، بل المتعة كذلك وربما قبل ذلك لأن الشعر فن، ومهمة الفن أن يمتعنا. والمتعة التي يخلقها الشعر فينا هي متعة عقلية؛ لأنها «متعة تصوير ووصف ومحاكاة جميع الأفعال الإنسانية، والانفعالات والأشياء والأحياء. وهذه المحاكاة إذن موضوعية، وذات طابع كلي، تجعل الشعر صورة للحقيقة، وتضفي عليه نور الحق ... لأن قوة الشعر تكمن في قدرته التمثيلية على إثارة النفس، نحو الغضب والحماسة، نحو الرحمة والعطف، نحو الدموع والعبرات، أو نحو الضحك والابتسامات» (٢).

إذن فالمحاكاة هي ما يسميه النقد الحديث في هذه الأيام: التخييل (fiction) بل إن الفيلسوف العربي "الفارابي" قد استخدم هذا المصطلح، في ترجمته لمفهوم المحاكاة عند أرسطو، ووافقه في ذلك "ابن سينا"، كما يقول الدكتور شكري عياد (٣) .

---

(١) عبد الرحمن بدوي يحكي أقوال فرنشيسكو روبرتيلو (١٤٤٨م). أرسطو. فن الشعر: تصدير، ص ١٥.
(٢) أرسطو. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص ٧٧.
(٣) انظر: أرسطو. فن الشعر. مصدر سابق. بحث ملحق بالترجمة للدكتور شكري عياد، ص٢٧٥.

جهود النقاد العرب في توظيف المحاكاة:

حظيت هذه القضية من اهتمام النقد الحديث بما لم تحظ به أية قضية أخرى، وإننا حين نتعرض لهذه القضية من واقع كلام أرسطو، سيكون ذلك من زاوية البلاغة العربية والمفهوم العربي للمحاكاة (١) .

ويكون السؤال: كيف وظف البيانيون العرب أمثال: قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني- إذن – مفهوم المحاكاة الأرسطية؟ وماذا أضافوا من تعديلات أو مواءمات حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية؟ ثم ماذا كانت رؤيتهم النهائية للعلاقة بين الأدب والواقع الذي يحاكيه ؟ وماذا فعل البلاغيون العربي بمفهوم المحاكاة كما نقل إليهم، وكيف وظفوه في تطوير نظريتهم الشعرية ؟

مبدئياً نؤكد على ارتباط صيغة المحاكاة العربية بنظيرتها اليونانية وخاصة الأرسطية وتأثرها بها، وهناك من يرى أهمية هذه الترجمات القديمة في إعادة بعث الاهتمام بالتراث الغربي ذاته .

بل يذهب جابر عصفور إلى القول بالتسليم " بأن العقل العربي في محاولته التأصيل النظري للشعر سعى عن إدراك كامل وراء ذلك التأثر الصحي " (٢) .

---

(١) انظر: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) عبدالعزيز حمودة، ص ٣٣٣. سلسلة عالم المعرفة بالكويت، رقم٢٧٢ سنة ٢٠٠١م .

(٢) مفهوم الشعر، ص ١٥٥. ط ١، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت ٢٠٠٣م.

ونص عصفور " ولقد طور ابن الهيثم في هذا المجال محاولات الكندي والفارابي وابن سينا برسالته الضائعة عن طبيعة الشعر ... وواصل ابن رشد هذه المحاولة حتى وصل بها إلى خاتمتها الطبعية في شرحه كتابي: (الشعر) و (الخطابة) لأرسطو أو في شرحه (جمهورية أفلاطون) ولقد قدمت هذه المحاولة المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع، واستغلها قي متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل لا نجد له مثيلا في التراث النقدي " (١) .

وهناك بعض الآراء التي تفسر ترحيب البلاغيين العرب لفكرة المحاكاة الأرسطية، منها:

ما ذكره صلاح رزق: " وراقت المحاكاة بمفهومها الأرسطي المعدل الفلاسفة والمفكرين والنقاد العرب، وعنوا بتطبيقها في مجال الشعر والإبداع الفني؛ خاصة أنها تقترب من دلالة التخيل والتمثيل والقياس الخادع في الفكر النقدي السابق، وما يتصل بذلك من حديث الغلو والإيهام وتصوير الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل، وغيرهما من المفاهيم البلاغية " (٢) .

وعليه، فمفهوم المحاكاة صادف هوى لدى البلاغيين العرب؛ لأنه قدم لهم إطاراً فلسفياً – يتسم بالعلمية إلى حد كبير– لممارساتهم البلاغية التي يمكن أن تندرج تحت ذلك الإطار النظرية بسهولة (٣) .

---

(١) مفهوم الشعر، ص ١٥٥. ط ١، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت ٢٠٠٣م.

(٢) صلاح رزق في كتابه (أدبية النص)، ص ٧٢، دار الثقافة العربية القاهرة ١٩٨٩م .

(٣) المرايا المقعرة، ص ٣٣٧ .

بل إن البلاغة العربية تعاملت مع مفهوم المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحياناً وبحرية كبيرة في أحيان كثيرة، جاءت نتيجة عمليات تكييف مقصودة ومدركة للمفهوم الأرسطي بمقتضيات البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي من ناحية، ولسوء فهم المحاكاة بسبب تشويه الترجمة والنقد من ناحية أخرى (١) .

على أنه ومنذ بداية القرن الخامس الهجري كان أمام البلاغيين العرب، وأبرزهم عبد القاهر وحازم، ترجمة عربية دقيقة لمفهوم المحاكاة الأرسطية، حيث يعد الإمام عبد القاهر نموذجاً يحتذى في تطوير الفكر الوافد داخل الثقافة العربية، فقد استطاع أن يحقق نقلة نوعية في توظيف الفكر العربي لمفهوم المحاكاة، لا يمكن إلا أن نقف أمامها في احترام وإعجاب .

فقد " حوّل الجرجاني مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة إلى نظرية ابتداع عربية، ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة"(٢) .

يقول الأمام عبد القاهر عن المحاكاة والتشبيه:

" فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلاً شبيهاً مما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقر أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوفق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر

(١) المرايا المقعرة ، ص ٢١٩ .
(٢) السابق، ص ٣٤٧ .

مكانه ولا يغفل شأنه ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامد في صورة الحى الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد، كما قدمت القول عليه في باب التمثيل (١) .

ففي هذا النص تتوافر الأفكار في تركيز مثير للإعجاب، فالمحاكاة التي يتحدث عنها عبد القاهر هنا خرجت من دائرة المفهوم الأرسطي الضيقة والتي تعنى بالإضافة إلى " إعادة إنتاج الواقع في سلبية " قدرة محدودة من الإبداع إلى تفسيرها إبداعاً كاملاً عن طريق إيجاد الشيء حيث لا يوجد وبقلب المعادل إلى الضدية في المعنى حيث: " إكساب الدنيء رفعة، والغامض القدر نباهة، ويخدش وجه الجمال ... " (٢) .

هكذا كانت رؤية عبد القاهر الجرجاني لمفهوم المحاكاة والتي شكلت نضجا في الدرس النقدي عند العرب . من حيث إعطاء مصطلح الصورة المحاكية دلالة نقدية رافضة لتحدد معناه بالنقل الشكلي أو الحرفي ليس إلا .

وأما حازم، فقد اتسع مفهوم المحاكاة عنده وتشعبت أبعاده بالقدر الذي يتيح له التفوق على المفهوم الأرسطي ذاته، فقد تميز تعريفه للمحاكاة بالشمولية، فلم يكن حازم مجرد بؤرة التقت فيها في نهاية العصر الذهبي للبلاغة العربية جميع خيوط التأثير اليوناني، فقد كان إنتاجه امتدادا قوياً لتيارات البلاغة العربية منذ بدايتها حتى القرن السابع كما تميز بالأصالة،

---

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٧٥، ٢٧٦ .

(٢) المرايا المقعرة، ص ٣٤٧ .

ونعنى بها عدم انسلاخه من التعريفات السابقة عليه؛ حيث بدأ تعريفه للشعر بمفردات قدامة بن جعفر . وكلامه عن (المحاكاة) إنجاز لم يسبق إليه بلاغي عربي[١]. فما كتبه حازم عن طبيعة (المحاكاة) وآلياتها والعلاقة بين العمل المحكي والمادة المحاكاة بلغة لا تختلف عن أي لغة حداثية:

" كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك فيه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم تتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه [٢] .

فهو يزيد من توضيح عملية التخييل الشعري وتمثله في ذهن المتلقي، بإقامة العلاقة بين أشياء ثلاثة: العالم الخارجي / المبدع / المتلقي، وهي علاقات متراكبة تنبني كل واحدة منها على الأخرى

وهذه الكلمات – من حازم – حددت العلاقة بين الشيء المحال وصورته والأدوات المستخدمة، سواء أكانت ألفاظاً أو كلمات، لكنها تدور حول درجة المماثلة بين الشيء وصورته [٣] .

---

(١) المرايا المقعرة ، ص ٣٥٢ .

(٢) منهاج البلغاء، ص ١٨، ١٩، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي – بيروت ١٩٨١م .

(٣) ينظر: المرايا المقعرة، ص ٣٥٤ .

وحين يتحدث القرطاجني عن نوعى المحاكاة يقول:

" وتنقسم المحاكاة من جهة الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيل لك الشئ نفسه بأوصافه التي تحاكيه وقسم يخيل لك الشيء في غيره، وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطاً فتعرف الصور بالصورة ... فكذلك الشاعر يحيل لك صورة الشيء بصفاته نفسها، وتارة يحيلها لك بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ذلك الشيء، فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين، إما أن يحاكى لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته وإما بأوصاف شيء آخر يماثل لك الأوصاف " [١] .

فهو هنا يحدد العلاقة بين الشيء المخيل والصورة المتخيلة والأداة، بوصفه انطلاقة مهمة تشكل ملامح المحاكاة – مفهوما ومصطلحا – [٢] .

هذا، ولا يخفى كذلك الدور الذي قام به الفلاسفة المسلمون في توضيح المحاكاة وتطويرها والتعبير عنها . وفي سبيل التأكيد على حضور المحاكاة يمكن أن نطابق ونقارن بين ما قاله ابن سينا وابن رشد عن المحاكاة، وما قاله أرسطو عنها .

فتعريف ابن سينا للمحاكاة والذي يمكن وصفه بأنه " من التعريفات المبكرة التي اعتبرت مرجعاً يحيل إليه البلاغيون العرب لسنوات طويلة "[٣].

يقول ابن سينا فيه: " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا ... وللمحاكاة في الإنسان

---

(١) المنهاج، ص ٩٤، ٩٥ .
(٢) ينظر: المرايا المقعرة، ص ٣٥٢ .
(٣) السابق، ص ٣٤٢ .

فائدة ... وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع ... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والالحان طبعاً . ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها " (١) .

فهذا النص لا يختلف كثيراً عن المفهوم الأرسطي للمحاكاة؛ حيث يلتقي معه في الكثير من المفردات .

أما ابن رشد فقد قدم تعريفاً يقترب بمفرداته من تعريف أرسطو أكثر مما فعله ابن سينا، يرى فيه ابن رشد أن طبع الإنسان يحوى علتين يتولد عنهما الشعر.

يقول: " أما العلة الأولى: فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ ... أما العلة الثانية: فالتذاذ الإنسان أيضاً بالوزن والألحان ... فالتذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية بخاصة عند النظرة الفائقة في ذلك " (٢) .

وعلى هذا، يعد ابن رشد المحاكاة هي العمود والأساس في المديح، لأن الالتذاذ الذي هو قاعدة انبساط النفس، لا يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي . فاللذة في المديح تنشأ عن المحاكاة وليس عند مجرد ذكر الشئ.

وهكذا، فقد جعل الفلاسفة المسلمون المحاكاة مرتبطة بالتشبيه والتخييل . واعتبروها عملا إنتاجياً وإبداعياً ذا أسلوب خاص يؤدي إلى التعجب والالتذاذ .

---

(١) عبد الرحمن بدوي: ترجمة فن الشعر لأرسطو طاليس: مع شروح الفارابي، ابن سينا، وابن رشد، ص ١٧١ – ١٧٢ (بيروت – دار الثقافة – ١٩٧٣م) .

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، ص ٦٩ .

المبحث الثاني:

الحقول النقدية والمصطلحية لمفهوم المحاكاة والتخييل بين النقد العربي القديم والحداثي

في سعينا لتحديد ملامح هذا المفهوم و ضبط العلاقة بينه وبين ما أسفرت عنه نظرات القدماء وتأويلات النقاد الحداثيين يمكن في هذا الصدد أن نستعرض عدة قضايا نقدية كانت مثار اهتمام النقاد القدماء، من خلال استقراء معطيات التراث النقدي والبلاغي العربيين وإفادات النقاد الحداثيين حولها، وذلك في عدة قراءات وأفكار تمثل محاور وحقولا نقدية عامة يمكن إجمالها في الآتي:

- مصطلح التخييل وحقل طبيعة الشعر.
- مصطلح التخييل وحقل (الأدب بين الإبداع والمحاكاة).
- مصطلح التخييل وحقل: الشكل والنقد الجمالي أو الشعرية بحسبانها مفهوماً مقرراً في كتابات التراثيين (- الإبداع باللغة).
- مصطلح التخييل وحقل: (الوظيفة - الأخلاق) كما في (الصدق والكذب).
- مصطلح التخييل وحقل القدرة الذاتية للأديب على الإنشاء (التناص - الموهبة والتقليد).

أولا: حقل طبيعة الشعر

إذا كان الشعر واحدا من الفنون الجميلة، وكان " الفن محاكاة " بتقدير أرسطو، وإذا كانت الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها، فالشعر مثلا تتحقق فيه المحاكاة بواسطة اللغة وتمثل الأشياء بها أو كما يقول جيرار جنت: " تكون اللغة مبدعة عندما تكون في خدمة التخييل " [١] إن الربط الواضح بين المحاكاة وبين طبيعة الشعر في عملية تقييم الشعر ورسم حدوده وأبعاده لدى النقاد العرب القدماء مثل قاعدة قوية لتفريع عدة مصطلحات نقدية معاصرة حداثية ذات حضور طاغ لا يمكن تجاوزه بحال من الأحوال، وتحديدا فيما يخص الممثل للجانب الموضوعاتي من عملية صناعة الشعر، وهو الخيال .

الخيال الأوليّ والخيال الثانوي[٢]:

يعرف القرطاجني الشعر بأنه: " كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة – صادقة كانت او كاذبة – لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل " [٣].

---

(١) القول والتخييل: جيرار جينت، ص ٣٥ نقلا عن (ماهية الأدب دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جنت) نبيلة سكاي، مجلة الخطاب، ص ٢٨٦ جامعة مولود معمري تيزي وزو - كلية الآداب واللغات، ع ٤ – ٢٠٠٩م .

(٢) يقصد بالخيال الأولى: القدرة التي تتوسط بين الإدراك والإحساس، وهو القوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، أم الخيال الثانوي فهو يشبه الاولى في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في درجة ونمط فعله، والفرق الأساسي بين هذين الخياليين أن الأولى غير إرادي في حين يتصل الثانوي بالإرادة الواعية القادرة على بلورة المشاهد في صورة إبداعية منتجة وجديدة. [ينظر: الشعرية الحديثة مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مشري بن خليفة، ص ١٢٤، دار الحامد – عمان – الأردن ٢٠١٠م].

(٣) منهاج البلغاء، ص ٨٩ .

وهو بهذا التعريف للشعر يكون قد أقام الشعر على التخييل والمحاكاة قبل أن يقيمه على الوزن والقافية، ويرى أن " المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك" (١) .

وعندما يحدد حازم علاقة الإبداع الشعري في تشكيله المعنى بالعالم الخارجي وهو شيء جوهري في علاقة الشاعر بالأشياء داخل وخارج العمل الفني (٢) .

من مثل قوله: " من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من حيث هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس " (٣) .

وهو هنا يفرق بين أمرين ملتبسين جداً هما: معاني الشعر، وحقيقة الشعر، فمعاني الشعر العريقة فيه هي ما فطرت النفوس على التأثر به، فيؤنسها أو يوحشها . أما حقيقة الشعر فهو التخييل والمحاكاة .

ولعله من المفيد – في هذا الصدد – أن نشير إلى ذلك التقارب الكبير

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢١ .

(٢) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة نقدية في أصالة الشعر، د / عدنان قاسم، ص ٤٤، ط١ – المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع – ليبيا ١٩٨٠م .

(٣) المنهاج، ص ١٣ .

بين حازم وكوليردج، فإذا كان الناقد الإنجليزي المحدث يقسم الخيال إلى أولى وثانوي، أحدهما يجمع والأخر ينسق ويبنى ما جمع الأول من أشياء تقع عليها حواسه أو ترتسم في ذاكرته من أشعاره ومشاهداته وقراءاته [١]؛ فإن الناقد العربي القديم قد سبقه إلى شيء من هذا القبيل حين ذهب إلى أنه إذا " 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 الأخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متنقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها [٢] .

فهو هنا يومئ إلى دور الخيال في عملية الإبداع ويقسمه إلى قوتين، قوة تجمع الأشياء وتحفظها، وقوة أخرى تعيد تنظيم تلك الأشياء وتعيد تنسيقها بشكل يتفق وخصائصها العرضية أو الثابتة على حد قول حازم [٣] .

---

(١) ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكوليردج، صمويل تيلور، ص ٢٤٠، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١م .

(٢) المنهاج، ص ٤٥ .

(٣) المرجع السابق نفسه

ثانيا: حقل الإبداع باللغة

وهو محور يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما سبقه – أعنى – حقيقة الأدب بين الإبداع والمحاكاة، على خلفية أن المحاكاة الشعرية ما هي إلا استخدام خاص للغة، كيف بها نصور وكيف نجسد ؟ وكيف نعبر ؟

وتتعدد النماذج التي يمكن أن نسوقها في سياق الاستشهاد على سبق النقد القديم وإدراكه العميق لوظيفة اللغة والمجاز في تحقيق الدلالة، والتي استطاع فيها الناقد العربي القديم أن يمارس النقد التطبيقى من مدخل لغوى بحت؛ مما يثبت قدرة البلاغة العربية على التعامل مع النص الأدبي من مدخل لغوي خالص يهتم بآلية تحقق الدلالة وبالدلالة نفسها عن طريق التطبيق والممارسة العملية للنصوص الأدبية .

على خلفية هذا المقرر سنتوقف عند الكثير من المفردات الحداثية بوصفها مصطلحات مقننة ومعتمدة في النقد المعاصر سبق إليها النقاد العرب القدامي .

المسكوت عنه (الفجوة)

وهو مصطلح معاصر يمكن استدعاء مضمونه ومفهومه من ذاكرة البيان العربي القديم من زاوية تعامل النقد العربي مع النص الأدبي من مدخل لغوى خالص، وهو يتميز عن منهج البنيويين [١] الغربين من حيث أن التحليل البنيوى اللغوى الغربي يتوقف عند آلية تحقق الدلالة ولا يكترث

(١) المنهج البنائي أو البنيوي Structural Method هو طريقة يعالج بها الناقد الأثر الأدبي معالجة لغوية وشكلية، تتمثل في البحث عن العناصر أو الوحدات اللغوية الدالة وعلاقتها بمجموع تنظيم الأثر ويعطي لها الأولوية في التحليل وفي إنشاء النماذج المستقاة من ذهن الناقد ومن الوحدة المنطقية القائمة في بنية الأثر. [ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، د/ سمير سعيد حجازي، ص ٨٥، دار الآفاق العربية القاهرة، ط١، ٢٠٠١م].

للدلالة نفسها، بينما يحقق التحليل اللغوي العربي الاثنين معا، وهنا تأتي محاولة البياني العربي بحث فكرة المحاكاة عند الشاعر العربي انطلاقا من اقتناع تام بأن مفردات الصورة المحكية حققت طرفي المعادلة، وأعني بذلك آلية تحقيق الدلالة والدلالة نفسها .

نتوقف قليلا أمام نموذج تحليلى من كتاب (دلائل الإعجاز) للإمام عبد القاهر تعامل فيه الأخير مع البيت الشعري من مدخل لغوى وهذا البيت:

وكم ذدت عنى من تحامل حادث ∴ وسورة أيام حززن إلى العظم

يقول عبد القاهر: " الأصل لا محالة حززن اللحم إلى العظم إلا أن في مجيئه به محذوفاً وإسقاطه له من النطق وتركه في الضمير مزية عجيبة وفائدة جليلة وذاك أن من حذق الشاعر أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف إلى المراد ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع إلى أن يجيء إلى قوله: "إلى العظم" أن هذا الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلي الجلد ولم ينته إلى ما يلي العظم فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم وأسقطه من اللفظ ليبرئ السامع من هذا الوهم، ويجعله بحيث يقع المعنى منه في أنف الفهم ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يرده إلا العظم، أفيكون دليل أوضح من هذا وأبين وأجلى في صحة ما ذكرت لك من أنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والامتناع من أن يبرز اللفظ من الضمير أحسن للتصوير " [١] .

(١) دلائل الإعجاز، ت: محمد عبده، محمد الشنقيطي، تعليق: محمد شيد رضا، ص ٣٢، بيروت، دار المعرفة ١٩٧٨م .

يتعرض الجرجاني هنا لتحليل الوظيفة الجمالية والدلالية التي أداها حذف كلمة واحدة في البيت وهي المفعول في: " حززن إلى العظم " فهو يؤكد في على أن " إسقاط الدال من الصياغة إنما جاء ليحجب ناتجا دلاليا لا يتفق مع المقاصد الحقيقية للمبدع "[١] أي أنه يقدم تحليلا لغويا بالدرجة الأولى في حركة تبادل سريعة بين اللغة والمعنى. من حيث الموازنة بين المستوى المنطوق وغير المنطوق، ويفسر عدول الشاعر إلى المنطوق بالاحتكام إلى المعنى وهو نفس المصطلح الحداثي (المسكوت عنه) .

التركيز

وهذه المرة نتوقف أمام نموذج من (الأسرار) عندما يورد عبد القاهر ثلاثة أبيات لثلاثة شعراء، تعالج الثلاثة صورة فنية واحدة اختلفت صياغتها فيما بينها، وهذه الأبيات الواردة هي:

قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ∴ وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وبيت المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجة ∴ أسنته في جانبيها الكواكب

وأخيرا بيت عمرو بن كلثوم:

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم ∴ سقفاً كواكبه البيض المباتير

(١) ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، محمد عبد المطلب، ص ١٢١، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٥م .

" التفصيُل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحدٌ، لأن كل واحد منهم يُشبّه لمعان السيوف في الغُبار بالكواكب في الليل، إلاّ أنك تجد لبيت بشّار من الفَضل، ومن كَرَم الموقع ولُطْف التأثير في النفس، ما لا يَقِلُّ مقداره، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعَى ما لم يُراعه غيره، وهو أنْ جعل الكواكب تهاوَى، فأتمَّ الشَّبه، وعبّر عن هيئة السيوف وقد سُلَّت من الأغماد وهي تعلو وترسُب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يُريك لَمَعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران، وكان لهذه الزيادة التي زداها حظٌّ من الدقة تجعلُها في حكم تفصيل بعد تفصيل، فقد نَظَم هذه الدَّقائق كلها في نفسه، ثم أحضرك صُوَرَها بلفظةٍ واحدة، ونبّه عليها بأحسن التنبيه وأكملِه بكلمة، وهي قوله: تَهَاوَى، لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها في تهاويها تواقُعٌ وتداخلٌ، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأمّا إذا لم تَزُلْ عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة "[١].

وبالتوقف أمام معالجة الإمام عبد القاهر للصورة في قول بشار: " ليل تهاوى كواكبه " وتفضيله على البيتين الآخرين؛ فقد استطاع عبد القاهر تحويل الصورة إلى لوحة مكانية ولقطة زمنية للمعركة، كما استطاع تحول وصف اللحظة من قبل الشاعر إلى مشهد يعج بالحياة والحركة: صوتاً وصورة وألواناً وحركة، وهو هنا قد سبق مقولات الحداثيين الغربيين بشان الإبداع الشعري من أنه " تركيزاً " concentration كما قال اليوت – والذي يعني صناعة فضاء اكثر سعة بأقل كلفة لغوية [٢] .

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص ١٤١، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، ط٦، ط: محمد علي صبيح – القاهرة ١٩٥٩م .
(٢) ينظر: (إليوت الشاعر الناقد) ماشين، ص ٣٣، ترجمة: إحسان عباس، بيروت – المكتبة العصرية ١٩٦٥م.

الزيادة والإكمال:

وتنظيراً وتطبيقاً وفي سرد حاضر وحيوي من عبد القاهر الجرجاني؛ يمكن رصد ما توصل اليه حول مفهوم غربي حداثي يدخل وبقوة في صميم هذا المحور تحديدا (الإبداع باللغة) ونعنى به (الزيادة) بمفهومها الدريدي(١) والتى تعني: الإكمال لمعنى ما، لم تستوفه المرحلة الأولى من مراحل التعبير الأدبي (٢) .

وفي نموذج رائع يجلي لنا عبد القاهر هذا المفهوم، يعلق فيه عبد القاهر على مشهد مصلوبين هنود من طائفة الزط (٣) في أبيات منسوبة لدعبل يقول (٤) فيها:

لم أرَ صفّاً مثلَ صَفِّ الزُّطّ

تِسْعِين منهم صُلِبوا في خطِّ

---

(١) جاك دريدا (١٥ يوليو ١٩٣٠، البيار، الجزائر – ٩ أكتوبر ٢٠٠٤ باريس، فرنسا) فيلسوف فرنسي ومحاور أدبي، وهو أول من استخدم مفهوم التفكيك في الفلسفة والأدب .

(٢) الزيادة (الملحق)– يشير إلى ما يضيفه الكاتب أو المؤلف في متن العبارة الأدبية، فهو يأتي ليلتصق بالشيء، أو ليسد فيه نقصاً. ويقوم عمل دريدا على بعث طاقة التعبير الحية في المعنى الآخر المهمش لكل من هذه المفهومات، والتأكيد عليه بقوة، بحيث يعود يواجهنا كلما ورد ذكر الكلمة المتضمنة عليه، والتي يجهد المؤلف في إخفائها في المتن .

(٣) الزط: تعريب جت بالهندية وهم جيل من أهل الهند، وقيل: جنس من السودان والزنوج، والواحد زطي مثل زنج وزنجي. [ينظر: الورقة لابن الجراح محمد بن داود بن الجراح أبو عبد الله، ص ٨٧، ٨٨، المحقق: عبد الوهاب عزام – عبد الستار أحمد فراج، الناشر: دار المعارف، سنة النشر ١٩٨٦م.

(٤) ديوان دعبل بن علي الخزاعي، ت: عبد الصاحب عمران الدجيلي، ص ٢٢٤، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣م.

مِـنْ كُـلِّ عـالٍ جِذْعُـه بالشـطِّ

كأنـــه في جِذْعِـــه المُشْـــتَطِّ

أخـــو نُعـــاسٍ جَـــدَّ في التمطّـــي

قـــد خـــامر النـــومَ ولم يَغِـــطّ

والأبيات جاءت في باب "الجمع بين الشكل وهيئة الحركة في التشبيه" تشبه المصلوب على جذع النخلة بإنسان يتمطى رغبة في النعاس.

يقول عبد القاهر معلقا ومنظرا: " وإذا كان كذلك، كان المستفاد مـن هذه العبارة صورةُ التمطّي وهيئتُه الخاصّة، وزيـادةُ معنًـى، وهـو بلـوغُ الصفة، غاية ما يمكن أن يكون عليها، وهذا كلُّه مستفاد من الأوّل، ثم فيـه زيادة أخرى، وهو أَخصُّ ما يُقصَد من صفة المصلوب، وهي الاستمرار على الهيئة والاستدامة لها، فأمّا قوله بعدُ: قد خامر النومَ ولم يَغِطِّ، كأنه يحـاول أن يرُيَنا هذه الزيادةَ من حيث يُقال: إنه إذا أخذه النعاسُ فتمطَّى ثـم خـامرَ النومَ، فإن الهيئة الحاصلة له من جِدّه في التمطّي تبقى له، فليس ببالغ مبلغَ قوله: مواصلٌ لتمطِّيه " (١) .

فعبارة (جد في التمطى) ومناقشة عبد القاهر لوظيفة هيئة الحركـة باعتبارها زيادة معنى وبلوغ الصفة غاية ما يمكن أن يكون عليها، تـدخلنا في معنى (الزيادة) كما فسرها دريدا " فصورة التمطى وحدها تشي بالحركة المؤقتة التى يقوم بها من يداعب النوم عينيه أو يخامره النوم لكـن هيئـة

(١) أسرار البلاغة، ص ١٥١، ١٥٢– ت: محمد رشيد رضا (مكتبة محمـد علـي صـبيح، القاهرة، ط٦ – ١٩٥٩م).

الحركة تلك، ومن حيث إنها مؤقتة سوف تتغير بعد لحظة أو لحظات، فالإنسان الذي يتمطى سوف يغير من هيئة حركته إما بحركة أخرى وإما إلى حركة أخرى تمليها اليقظة التامة أو النوم . لكن هيئة الحركة في (جد في التمطي) تكمل المعنى السابق وتزيد عليه ليصبح تجمد الحركة، فالمتثائب الذي نتحدث عنه مصلوب ميت ولن يغير من حركته . والشيء نفسه في الصورة الثانية " خامر النوم ولم يغط " فهو في حالة نوم دائم، في حالة سكون هي الموت، وقد اكتمل المعنى بالزيادة التى حققها (لم يغط) إذ لم يتردد نفسه صاعدا إلى حلقه بصورة مسموعة وكأن التعبير دائما في حالة نقصان تكتمل بالصورة الشعرية " [١] .

التجسيد والمعادل الموضوعي

وبمفردات حاسمة يتحدث الإمام عبد القاهر الجرجاني عن مكونات الصورة وأثرها في وعي المتلقي، بطريقة تكشف عن قيمة التجسيد الذي يحققه الاستخدام الخاص للغة، وذلك حين يقول:

" إن ما يقتضي كونَ الشيء على الذِّكر وثبوتَ صورته في النفس، أن يكثُر دورانه على العيون، ويدوم تردُّده في مواقع الأبصار، وأنِ تُدركه الحواسُّ في كل وقت أو في أغلب الأوقات وبالعكس، وهو أنّ من سبب بُعْد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر، وتَعْرِض صورتُه في النفس، قِلّة رؤيته، وأنه مما يُحَسُّ بالفَينة بعد الفينة، وفي الفَرْطِ بعد الفَرْط، وعلى طريق النُّدرة، وذلك أن العيون هي التي تحفظُ صُوَر الأشياء على النفوس،

(١) المرايا المقعرة، ص ٤١٢ .

وتجدِّدُ عهدها بها، وتحرسُها من أن تدثُر، وتمنعها أن تزول، ولذلك قالوا: من غاب عن العين فقد غاب عن القلب " (١) .

فبناء الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على " دورانه على العيون " و" دوام ترداده على مواقع الأبصار " أي تجسيده حسياً . وقد يحدث العكس، فيبعد الشيء عن الخاطر ويندر الإحساس به، إلا في الفرط بعد الفرط، إذا قلت رؤيته . كذلك يفهم أن العيون والتجربة الحسية هي التي تحفظ صورة الأشياء في النفوس وتحفظها من الاندثار والزوال .

ومقررات عبد القاهر هذه لا تختلف هنا عن آراء (ت س اليوت) (٢) عمدة التحليليين حول التجسيد الذي سلك له مصطلحا نقديا هو " المعادل الموضوعي " (٣) .

ويعرف (إليوت) المعادل الموضوعي في العبارات التالية : " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بإيجاد (معادل موضوعي) لهذه العاطفة، أي مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو الأحداث التي تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة؛ بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة في شكل تجربة حسية " (٤) .

---

(١) أسرار البلاغة، ص ١٢٣ .

(٢) توماس ستيرنز إليوت (ت. س. إليوت) شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في ١٩٤٨. وُلد في ٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ وتوفي ٤ يناير ١٩٦٥.

(٣) المرايا المقعرة، ص ٣٨٠ .

(٤) ينظر، ص ٢٧ من مجلة (عالم الفكر) عدد أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤م . تحت عنوان: " مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي " .

فالمعادل الموضوعي عند إليوت يقترب من مفهوم المجاز المباشر وغير المباشر عند الجرجاني، وإن لم يستخدم المصطلح النقدي البراق، بل يمكن تطبيق أراء عبد القاهر السابقة على واحدة من أشهر قصائد الشاعر والناقد الأشهر وهي قصيدة: (الأرض الخراب) [١] The Waste Land التي تعد من أظهر نماذج المعادل الموضوعي؛ حيث ترد الصورة النموذج في افتتاحية القصيدة :

What are the roots that clutch، what branches grow out of the stony rubbish ?

ما تكون هذه الجذور ؟ إنها مخلب، إنها فروع تنبت من القمامة الحجرية ؟

حيث يتحدث اليوت عن إحباطات العصر الحديث وأحلام المدينة المضيعة، وبدلاً من أن يقرر ذلك صراحة، ينحت صورة تجسد الجهد الضائع والعبثي والإحباط المطبق لجذور تحاول أن تضرب في الصخر وأذرع تحاول أن تشقه .

تعدد الدلالة (التفجر المستمر للغة):

وبحسبانه نقطة محورية في سياق الحديث عن المجاز ووظيفته،، يمكن عد مفهوم (تعدد الدلالة) نقطة انطلاق مهمة في ربطه بفكرة (المعنى

(١) في أكتوبر ١٩٢٢، نشر إليوت (الأرض اليباب The Waste Land) وغالباً ما تُقرأ القصيدة باعتبارها تمثيلاً لزوال وهم جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى. . و تعتبر من أهم وأصعب القصائد في تاريخ الأدب الإنكليزي والعالمي، وذلك لعدة أسباب: أهمها، الاعتماد على عشرات الاعمال الأدبية الأخرى مثل اعمال شكسبير، والحالة النفسية الفريدة التي تعبر عنها القصيدة . [ينظر ترجمة عبد الواحد لؤلؤة للقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٥٦].

ومعنى المعنى) التي أفاض البلاغيون العرب في الحديث عنها، من حيث " إن المزية المنشودة تتوفر في المجاز الذي هو نوع من الغموض وفقا لامبسون " (١) .

يقول عبد القاهر: " وإن كان مما ينتهي إليه المُتَكلِّم بنظرٍ وتدبُّر، وَيَنَالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأوّل في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناةَ عليه فيه، ولا حاجةً به إلى المحاولة والمزاولةِ والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة، بل كان من دُونه حجابٌ يحتاج إلى خَرْقِه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شَقِّه بالتفكير، وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ لهُ من تكلُّف الغَوَص عليه، وممتنعاً في شاهقٍ لا ينالُه إلاّ بتجشّم الصعود إليه وكامناً كالنار في الزَّند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومُشابكاً لغيره كعُرُوق الذهب التي لا تُبدِي صَفْحتها بالهُوَيْنَا، بل تُنال بالحَفْرِ عنها وتعرِيق الجبين في طلب التمكن منها " (٢) .

فهناك معنيان يقارن بينهما عبدالقاهر: (معنى مباشر) توفره المواضعة اللغوية والاستخدام الحقيقي للغة، و (معنى غير مباشر) قوامه تحوير اللغة، وتحريفها عما وضعت له، ويصل في مقارنته إلى مفردات معينة من النص مثل " صور الحجب، لمن يشقها، الأصداف، صور الغوص والحفر، " يحاول أن يستنطقها دلالياً لتكون صورة نقدية متكاملة تعني: " أن تحقق الدلالة يمثل عملية كشف مستمرة لطبقات جديدة من المعنى تحت ووراء المعنى الظاهر من اللفظ " (٣) .

---

(١) وليم امبسون: سبعة أنماط من الغموض، ص ٢١٩، ط١، ترجمة: صبري محمد حسن، ط: المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠٠٠م .
(٢) أسرار البلاغة، ص ٢٧٣ .
(٣) ينظر: المرايا المقعرة، ص ٣٨٦، ٣٨٧ .

وتتعدد النماذج في هذا الشأن ومنها ما ذكره عبد القاهر عن نموذج شعري للكناية، يقول فيه:

" وهكذا السبيلُ في كلِّ ما كان كنايةً، فليس من لَفْظِ الشعر عرفتَ أنَّ ابنَ هَرْمة أرادَ بقوله: (ولا أبتاعُ إلاَّ قريبةَ الأجَلِ) التمدُّحَ بأنـــه مضـــيافٌ . ولكنك عرفتَه بالنظر اللطيف، وبأن علمتَ أنه لا معنًى للتمدُّح بظاهر ما يدلُّ عليه اللفظُ من قرب أجلِ ما يشتريه، فطلبتَ له تأويلاً . فعلمتَ أنـــه أرادَ أن يشتريَ ما يشتريه للأَضياف . فإذا اشترى شاةً أو بعيراً كان قد اشترى مـــا قد دنا أجلهُ، لأنه يُذْبحُ ويُنْحرُ عن قريب "[(١)] .

وبالتدقيق نلاحظ أنه نفس مفهوم (معنى المعنى) the meaning of meaning ويقترب من طرح الناقد الإنجليزي ريتشاردز [(٢)] أو ما يســميه تشومسكي[(٣)] (البنية السطحية والبينة العميقة) [(٤)]

فالكلام عند عبد القاهر ضربان:

" ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده " و لا مجـــال هنا للحديث عن معنى المعنى؛ حيث لا استخدام خاص للغة كما هو واضـــح، بل إن هذا المفهوم يمكن استظهاره من الضرب الثاني في كلام عبد القاهر، والذي يقول فيه:

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٣١ .

(٢) ينظر ترجمة كتاب (مبادئ النقد الأدبي) المقدمة، ترجمة: مصطفى بدوي، ط: المؤسســـة المصرية العامة للكتاب، ص ٥، دت .

(٣) عالم لغوي أمريكي معاصر .

(٤) إشارة اللغة ودلالة الكلام، موريس ابو ناضر، ص ٢٩، ط ١، بيروت – لبنان ١٩٩٠ م.

" وضربٌ آخرُ أنتَ لا تصلُ منه إلى الغرضِ بدلالة اللفظِ وحده ولكنْ يدلُّك اللفظُ على معناه الذي يقتضيه موضوعُهُ في اللغُّة، ثُمَّ تجدُ لذلك المعنى دَلالةً ثانيةٌ تصلُ بها إلى الغرضِ . ومدارُ هذا الأمرِ على الكنايةِ والاستعارة والتمثيلِ. أوَ لا ترى أنك إذا قلتَ: هو كثيرُ رمادِ القِدْر فإنَّك في جميعِ ذلك لا تفيدُ غرضَكَ الذي تعني من مجرَّدِ اللفظِ ولكنْ يدلُّ اللفظُ على معناه الذي يوجبهُ ظاهرهُ ثم يَعْقلُ السامعُ من ذلك المعنى على سَبيلِ الاستدلالِ معنًى ثانياً هو غرضُك كمعرفتكَ من كثيرِ رمادِ القدرِ أنه مِضيافٌ ...، وإذ قد عرفتَ هذه الجملةَ فها هنا عبارةٌ مختصرةٌ وهي أن تقولَ المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المعنى أن تعقِلَ من اللفظِ معنًى ثم يُفْضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنًى آخرَ كالذي فسَّرتُ لك " (١) .

فنتوقف عند آلية تحقيق دلالة (معنى المعنى)، ونعني بذلك وصف الرجل الكريم بـ " كثير رماد القدر " فهو واقع تعبيري تستتبعه جملة من الإيحاءات والمعاني من خلال عملية استدلال عقلي يقوم بها المتلقي باعتباره طرفا أساسيا في تحديد دلالة النص فالمعنى الأول هو الذي نصل إليه بدلالة اللفظ وحده، والتي تقوم على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهي علاقة غير عقلية، وأن الدلالة الأولى ليست غرض الرسالة، أما المعنى الثاني " غرضك " فهو عملية استدلال عقلية، بمعنى أن ما يحدث " يدلُّ اللفظُ على معناه الذي يوجبهُ ظاهرهُ ثم يَعْقلُ السامعُ من ذلك المعنى على سَبيلِ الاستدلالِ معنًى ثانياً هو غرضُك " ثم يعيد عبد القاهر تأكيد آلية الاستدلال العقلي بمفردات نفسها تحدد معنى المعنى " تقولَ: " المعنى ومعنى

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٠٢، ٢٠٣ .

المعنى " تعني بالمعنى المعنى أن تعقِلَ من اللفظِ معنًى ثم يُفْضي بــكَ ذلــكَ المعنى إِلى معنًى آخرَ " (١) .

لقد ركز عبد القاهر اهتمامه هنــا علــى إدراك مــا وراء المعنــى الظاهري قاصدا المعنى الباطني باحثا عن القيم الجمالية والفنية فيه (٢)

واستنطاقاً آخر لمقولة: المعنى ومعنى المعنى، كمــا قرأناهــا علــى خلفية النموذج المحوري (كثير رماد القدر)، وأنها تتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي، بما تثيره من تساؤل حول هوية من يفك شفرة هذه الصورة المجازية، فالمتكلم يقوم بعملية " تشفير" للمعنى الذي يقصده – وهو الكرم في سياقنا الحالي –، والمتلقي يقوم بعملية فك لهذا التشفير عن طريق الكشف المستمر عن طبقات المعنى المستترة(٣) حيث "لايمكن حصــر الجملــة الأدبية في التعبير عن المعنى البسيط المحدد نهائيا، فالشفرة اللغوية كما يقول ايمانويل التي تتيح للكاتب إمكانية التشديد على دلالة الرسالة وعلى شــكلها وعلى الشفرة التي سمحت بإنتاجها تشكل بنفسها مصدرا لتعدد المعــاني(٤)

(١) ينظر: دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٣ .
(٢) ينظر: نظرية المعني في النقد العربي، مصطفى ناصف، ص ١٠ ط: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠ م.
(٣) وهو يكون – بذلك – قد اقترب من نظرية التلقي الحديثة التي شاعت فــي ألمانيــا منــذ منتصف السبعينات والتي تهدف إلى إعطاء الدور الجوهري في العملية النقديــة للقــارئ أو المتلقي؛ باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية؛ تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ .
(٤) ينظر: قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب فريس ايمانويل، ص ٥٠ ترجمــة: لطيف زيتوني، عالم المعرفة (٢٠٠) ٢٠٠٤م .

الشعرية [١] وكسر الألفة [٢] (أدبية الأدب) [٣] .

لقد استطاع الناقد العربي القديم تأسيس معادلة للجمع بين المتباعدات من جهة ورفض الغموض من جهة أخرى؛ من حيث التأكيد على أهمية التجسيد بوصفه صيغة عربية للمحاكاة تحقق كشف غطاء الفهم بحسبانه المدخل الأساسي للإبداع الشعري وإقامة علاقات جديدة وجعل المألوف غير مألوف عن طريق الانحراف في مألوف اللغة. الذي يكشف بدوره عن جودة الشعر، أو كما يقول جاكبسون: " إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركز على ذاتها ...إنّه ملمح لازم للشعر ..." [٤]

---

(١) اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي تودوروف، وهو في طليعة النقاد الذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر. [ينظر: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، خولة بن مبروك، ص ٣٦٨، مجلة المخبر ع ٩- ٢٠١٣م – جامعة بسكرة – الجزائر].

(٢) هذا المفهوم يحتل موقعا في الفكر الغربي عند الرومانسيين والشكليين والنقاد الجدد، ويقوم على أنه ليست من بين وظائف الأديب اكتشاف أفكار ومعاني جديدة، فهذه وظيفة العالم، ومن ثم تقوم وظيفة المبدع على إدخال المعاني القائمة في علاقات جديدة، تجعل المألوف غير مألوف . [ينظر: النقد الشكلاني، ص ١٠٣ . أ/ قرواز نجمة، جامعة جيجل، مجلة الناص، العدد ٢١ – ٢٠١٧م

(٣) تشير فرضية " جاكبسون " التي أكدها مراراً، والتي مثلت ثورة في ميدان النقد الحديث إلى " أن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً . [ينظر: نظرية البنائية: د / صلاح فضل، ص ٦ – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط ٣ – ١٩٨٥م].

(٤) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنّوز، ص ١٩، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨م.

وتحقيقا لقدرة الصورة الأدبية على الجمع بين المتباعدات، ومدى اقتراب ذلك من أحد المفاهيم الحديثة، نتوقف أمام نموذج للإمام عبد القاهر يقرر فيه قدرة المجاز على الجمع بين المتباعدات:

" وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدتَ التباعدُ بين الشيئين كلما كان أشدَّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوسُ لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدِث الأريحيّة أقرب، ....، ولذلك تجد تشبيهَ البَنَفْسَج في قوله:

ولازَوَرْدِيّةٌ تزهُو بزُرقتها ∴ بين الرّياض على حُمْرِ اليواقيت

كأنها فوق قاماتٍ ضَعُفنَ بها ∴ أوائلُ النار في أطراف كبريت

أغربَ وأعجبَ وأحقَّ بالوَلُوع وأجدرَ ... " (١) .

فالجرجاني في النص السابق يقترب من مبدأ نقدي حديث، يقول بأن النشاط الإبداعي في جانب منه، عملية (توفيق بين الأضداد) يقرب المتباعدات ويجمع بين المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة من خلال " اختراق رتابة اللغة العادية وخلق سنن تعبيرية جديدة " بمضاعفة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل، ومنح صفة التفرد للأشياء والكلمات عند زيادة صعوبتها الشكلية، تضطرنا إلى أن نركز اهتمامنا حولها " (٢) .

وبوصف ما ذكره عبد القاهر تطبيقاً لقدرة التمثيل على خلق العلاقات الجديدة بين الأشياء، فإنه بذلك يقترب من مفهوم يحتل موقعاً مهماً في الفكر النقدي الغربي، ويعرف بمفهوم " كسر الألفة " حيث: " أن الشيء إذا ظهر

(١) أسرار البلاغة، ص ١٠١ .

(٢) خوسيه ماريا بوثويلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص، ٤٥ ترجمة: حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت) (د.ط).

من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ لـه، كانـت صَبَابة النفوسِ به أكثر، وكان بالشَّغَف منها أجدر، فسواءٌ في إثارة التعجُّب، وإخراجك إلى روعة المستغربِ، وُجودُك الشيءَ من مكان ليس من أمكنته، ووجودُ شيءٍ لم يُوجَد ولم يُعرَف من أصله في ذاته وصفته، ولو أنه شـبَّه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبهاً في شيء من المتلوّنات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ " [١].

وهو ما أكده عبد القاهر عندما تحدث عن أهمية التمثيـل – علـى إطلاقه – في تحقيق هذا التوافق، في قوله:

" وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تـأليف المتبـاينين حتـى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشأمِ والمُعْـرِق، وهو يُرِيكَ للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة، والأشـباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ فـي الجماد، ويريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحيـاة والمـوت مجمـوعين، والماءِ والنارِ مجتمعين " [٢] .

وعلى صعيد آخر من تأليف المتباعدات وتأكيد عبد القاهر على قدرة المجاز على تحقيق أهدافه الأساسية من الجدة والغرابة والمفاجأة أو القدرة على المباغتة؛ نتوقف أمام نموذج تطبيقي للإمام عبد القاهر يقارب فيه بين المعنى النثري لبيت شعر، قامت الاستعارة بالتأليف بين متباعـدين، وبـين المعنى كما جسدته الاستعارة، يقول [٣] عبد القاهر:

---

(١) أسرار البلاغة، ص ١٠١، ١٠٢ .

(٢) السابق، ص ١٠٣ .

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٣٤٦ .

" وأعلم أنَّ من شأنِ الاستعارةِ أنك كلّما زدتَ إرادتك التشبيهَ إخفاءً ازدادتِ الاستعارةُ حسناً . حتى إنك تراها أغربَ ما تكونُ إذا كان الكلامُ قد أُلِّف تأليفاً إن أردتَ أن تُفصحَ فيه بالتشبيه خرجتَ إلى شيءٍ تعافُه النفسُ ويلفظُه السَّمعُ . ومثالُ ذلك قولُ ابنِ المعتز:

أَثْمَرَتْ أَغْصانُ راحَتِه ∴ بِجِنانِ الحُسْنِ عُنَّابا

ألا ترى أنك لو حملتَ نفسَك على أن تُظهر التشبيهَ وتُفصحَ به احتجتَ إلى أن تقول: أثمرتْ أصابعُ يدهِ التي هيَ كالأغصان لطالبي الحسنِ شبيهِ العنابِ من أطرافِها المخضوبة . وهذا ما تخفى غَثاثته " .

فعبد القاهر حين يتحدث في النص السابق عن الفارق بين الصورة الشعرية ومعناها النثري، إنما يقترب بقوة مما سماه الحداثيون الغربيون بـ " أدبية الأدب " أو مصطلح (الشعرية) الذي ولد وترعرع، في حضن الدراسات اللسانية، كمكون من مكونات النص الإبداعي، يقول مصطفى درواش: " إن دور الناقد التراثي في إرساء دعائم النظرية الشعرية كان واضحاً وملموساً في بحوثه التي تؤسس لبنية النّص ... " (١) .

(١) خطاب الطبع والصنعة – رؤية نقدية في المنهج والأصول – مصطفى دراوش، ص ٣١٣ – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٥م .

ثالثا: حقل الصدق والكذب

مما لا شك فيه أن قضية الصدق والكذب من القضايا النقدية المهمة عند النقاد على مر العصور، وقد شغلت حيزاً واسعاً في دراساتهم الأعمال الأدبية والإبداعية، وقد عدها البعض من المرتكزات الأساسية لنظرية الجمال الشعري ارتباطا بمصطلح التخييل والمحاكاة [١] على نحو واضح، ومتمحورة في ذات الوقت حول سؤال: هل المحاكاة تقليد، " صادق " للطبيعة، أم هي تقليد كاذب ؟ وما هي علاقة الكذب، أو المبالغة بالخيال ؟ وهل الجميل بالضرورة يكون صادقا والعكس بالعكس ؟

وتدقيقا لا يمكن إنكار الجهد النقدي العربي في تكييف مصطلح (المحاكاة) وما تفرع منه بما يتماشي مع الممارسة النقدية الحديثة حول هذه القضية؛ فقد عرف النقد العربي القديم تماسا مع بعض المصطلحات التي تسربت من حقول معرفية ونقدية ذات صلة كعلاقة الملفوظ التخييلي بالصدق والكذب، وعلاقة علم الجمال بالواقع الخارجي اتساقا أو اختلافا .

الملفوظ التخييلي بين الصدق والكذب:

حين يتحدث حازم عن الربط بين الشعر كنشاط إبداعي تخييلي والغايات الخارجية يرى أن الصدق والكذب قيمتان تلازمان الطبيعة التمثيلية للتخييل وتحددان أسلوبه الإيحائي " لأن الشيء قد يخيَّل على ما هو عليه وقد يخيَّل على غير ما هو عليه [٢]

---

(١) نظرية الجمال الشعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس، عمر فارس الكفاوين، ص ٢١٥، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد ١٥ العدد ١ يونيو ٢٠١٨م.

(٢) منهاج البلغاء، ص ٦٤ .

والمطلوب هو الإحاطة بمناحي وقوع كل واحد منهما في الأساليب الشعرية، ومعرفة الطرق والصيغ المناسبة لاستعمال أحدهما أو كلاهما في صياغة الصور الفنية حتى تكون أكثر جمالا وأشد تحريكا للخيالات وتأثيرا في النفوس.

ومن هنا نجد أن حازماً جعل التخييل والمحاكاة قوام الشعر دون التفات إلى صدق أو كذب [١] .

وهو نفس ما طرحه " جيرار جينيت " عندما نظر في (الملفوظ التخييلي) **L'énoncé de Fiction**) من ناحية الصدق والكذب، وهو يسوق رأي الفلاسفة الذين يبدو تأثره بهم واضحا، حيث ردد هؤلاء أن الملفوظ التخيلي ليس صادقا ولا كاذبا، ولكنه فقط، كما قال أرسطو : ممكن أو أنه بالأحرى شيء من الصدق والكذب [٢] مما يعني عدم تناقض الملفوظ التخييلي مع صفتي الصدق والكذب، إلا أنه يجب ألا يكون صادقا بالكل؛ مما يحوله إلى وثيقة تاريخية، ولا كاذبا بالكلّ؛ مما يجعله مغرقا في الخيال.

ونجد صدى لما ذهب إليه " جيرار جينيت " في قول تودوروف : " القول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخول لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ ... وقد دحض المنطق الحديث بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاما يمكن أو يجب أن يكون خاطئا، بخلاف كلام العلوم، إنه الكلام الذي يستعصي على

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٦٢، ٧٢ .

(٢) ماهية الأدب دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جنت ص ٢٨٦ سابق .

امتحان الصدق لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال، فذلك ما يحدد منزلته أساسا من حيث هو (تخيل) " [١].

هذا المقرر يتجلى بصورة أوضح وأكثر تفصيلا في تعريف حازم للشعر من منظور التصديق والتكذيب، حين يقول: " فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته " [٢]، حيث يفهم من كلامه: التأكيد على أفضلية الشعر الذي قويت شهرته أو صدقه وأن الكلام الشعري لا يكون صادقاً أو كاذبا لذاته .

يقول حازم: " وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد ....، فالصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع فنسبتها إلى المدلولات التي هي المعاني كنسبة العمومية والحشوية والحال الوسطى بينهما إلى الأدلة التي هي الألفاظ " [٣] .

حيث يميز حازم في تصوره السابق بين مستويين في القول الشعري:

المستوى الأول: المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة في المعاني .

المستوى الثاني: الهيئة اللفظية المتأتية من حسن التأليف المقابلة للمستوى الأول.

---

(١) تودوروف، الشعرية، ص ٣٤، ٣٥، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠م .

(٢) منهاج البلغاء، ص ٧٧ .

(٣) منهاج البلغاء، ص ٨١ .

وبرؤيته تلك لقضية الصدق والكذب في القول الشعري يطلق العنان لدور التخييل في إنتاج شعرية القول، وإذا حدث تعارض بين التخييل والتصديق، فإن التخييل مقدم عليه أبداً حيث " اشتد ولوع النفس بالتخييل وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها " (١) . وهذا ما قرره – في جانب منه – جاكبسون الذي يرى " أن الشعر في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له " (٢) .

ولكن حازم يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة توافر حسن المحاكاة مع قدرة الشاعر على التمويه والدلسة والا سقط مفهوم الشعر وانتفى حضوره يقول: " لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس بمقتضاه " (٣) .

ومعنى هذا أن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره، وقدرته على إحداث الانفعال النفسي، فقد يكون صادقاً، والصدق فيه قادر على إحداث الانفعال، وقد يكون صادقاً والصدق فيه عاجز عن إحداث الانفعال، وحينئذ يكون الكاذب القادر على إحداث الانفعال خيراً منه .

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٣٩ .

(٢) قضايا الشعرية، ص ١٢، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨م.

(٣) منهاج البلغاء، ص٧٢ .

الاستاطيقيا [١] والمحاكاة بين الواقع والفن :

إن البحث عن جدلية الجميل والقبيح قد كشف عن فكرة أن التصورات عن الأشياء في الواقع قد تختلف عن ما هي في الفن، بمعني أن ما نراه قبحا في الواقع ليس بالضرورة أن يكون كذلك في الفن؛ حيث تبدلت وتنوعت الأحكام عن قضيتي الجمال والقبح بتوالي العصور و الدراسات، فقد تراجعت الدراسات والأفكار التي تتحدث عن ذلك الربط – الجمالي الواقعي، لصالح الدراسات التي تبحث في قراءة العمل الفني من حيث هو نسق أو بنية مستقلة[٢].

ويظل مضمون العمل الفني يؤدي دوره الفاعل في تذوق هذا العمل انطلاقا من مشاعر المتلقي المتعلقة بجمالية هذا العمل أو قبحه .

وإذا كان الموقف الأرسطي في الشعر من هذه القضية يتوقف عند التصوير الأفضل للشخصيات عما هي عليه في الواقع سلباً وإيجاباً (في الكوميديا والتراجيديا) بطريقة طردية، بمعنى أنها لا توجد الجمال والقبح في الفن ما داما لا يوجدان في المادة أو الهيولي، اعتمادا على أن رسالة الفن هي رسالة تطهيرية مثالية تدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي جمالي[٣]

---

(١) الاستاطيقا هو علم الجمال في الفلسفة، ظهر المفهوم أول مرة في كتاب بومجارتن (تأملات فلسفية في الموضوعات المتعّلقة بماهية الشعر) وفي الأدب: اتجاه نقدي يكرس جهده للبحث في الجوانب الفنية في المؤلفات الأدبية كالصورة أو الإيقاع الموسيقي في نص من النصوص الأدبية، عاد من جديد بعد ظهور النقد التفكيكي وظهور نظرية اللغة الأدبية. [ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ص ٥٧].

(٢) ينظر: جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني: د / إحسان سطوف، ص ٢٥٨، ٢٥٩، مجلة دمشق للعلوم ع٢/ ٢٠١٤م .

(٣) جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني، ص ٢٧٩ .

ومن ثم تعمد في رسم الصورة إلى بلوغ الغاية منها.

بخلاف الرؤية العربية للفكرة ذاتها التي استطاعت أن تكيف المبدأ ذاته مع واقع الشعر العربي، ومن ثم، استطاعت أن تحقق طفرة فنية جمالية فيما يتعلق بالتخييل في غرضي المدح والهجاء تحديداً، اللذين يعدهما بعض النقاد النسخة العربية للتراجيديا والكوميديا اليونانيتين.

حيث " استنت البلاغة العربية لنفسها قبل أرسطو وبعيداً عن تأثيره ... المبدأ الجمالي القديم الحديث الذي يقوم على التخييل، فيوجد الجمال حيث لا يوجد ويوجد القبح حيث لا يوجد، بل إنه يجعل الجميل قبيحاً والقبيح جميلاً " (١) .

وتدليلا نتوقف عند نموذجين:

الأول: نص من (أسرار البلاغة) استطاع فيه الإمام عبد القاهر وبحرفية عالية أن يحقق بها هذا المبدأ عن طريق رصد الانقلابات التي يحدثها التخييل في مادة الشعر، وبها يستحيل الجميل قبيحاً والقبيح جميلاً .

يقول عبد القاهر: " كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُوَر، ويُشكّله من البِدَع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوَّهم بها الجماد الصامتُ في صورة الحيّ الناطق، والمواتُ الأَخرس في قضية الفصيح المُعرب والمُبيّن المميِّز، والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد، كما قدَّمتُ القول عليه في باب التمثيل، حتى يكسب الدنيُّ رفعةً، والغامضُ القدرِ نباهةً، وعلى العكس يغضُّ من شرف الشريف، ويطأُ من قَدْرِ ذي العِزَّة المنيف، ويظلم الفضل ويَتَهضَّمُه، ويَخْدِش وجه الجمال ويَتَخَوَّنُه، ويُعطي

(١) المرايا المقعرة، ص ٤٤١ .

الشبهةَ سُلطانَ الحجّة، ويردُّ الحجَّة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بِدَعاً تغلو في القيمة وتعْلو " [١] .

ويظهر أن هذا التكييف تبلور بصورة أوضح عند صاحب المنهاج، فقد كان " حازم أول بلاغي يولي كل ذلك الاهتمام للعلاقة بين الجمال والقبح داخل العمل المخيل والجمال والقبح في الواقع الخارجي خارج القصيدة [٢]؛ حين أكد على قدرة التخييل على تحويل القبيح في الواقع إلى جميل في الفن.

ولنتوقف إلى مقارنة حازم بين صورة الوحوش المقززة الكريهة في الواقع وصورها منقوشة أو مرسومة .

حين يقول: " ومن التذاذ النفوس بالتخييل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة، إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً، لا لأنها حسنة في نفسها، بل أنها المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها بها " [٣] .

فاختلاف ردة فعل الناظر في الأولى والمتأمل في الثانية ما بين الاستبشاع والرهبة في السياق الواقعي والارتياح والبهجة والفرح في السياق الفني أو التخييلي، يشير إلى أن حازم بهذا التوصيف قد استنتج جوهر مبدأ جمالي حديث استبق به أساطين علم الجمال الحديث مثل بوزانكيه وكروتشه، في قدرة التخييل على تحويل القبيح في الواقع إلى جميل في الفن.

---

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٧٥، ٢٧٦ .
(٢) المرايا المقعرة، ص ٤٣٤.
(٣) منهاج البلغاء، ص ١١٦ .

ويؤسس في الوقت نفسه لمبدأ آخر توصل إليه كروتشه فيما بعد وهو أن مكمن الجمال في حالة تصوير مادة قبيحة قد يعتمد على قدرة الفنان على محاكاة القبح ذاته ومدى اقترابه من هذا القبح في تصويره .

حيث تحدث كروتشه (عن القيمة وعكس القيمة للتمييز بين الجميل والقبيح، وأن الجمال هو (العبارة الموفقة) والقبح هو (العبارة غير الموفقة)[١] بحسبان أن الصدق ودقة التعبير عن المعنى المراد مهما يكن كما يقول " كروتشه " انما يفرض باسم الجمال، ولا يفرض باسم الخلق، لأنه تعبير عن عدم خداع الذات، وليس تعبيراً عن عدم خداع الجار [٢] حيث يرى أن القبح أحيانا ينظر إليه كموجود جمالي قائم ومؤثر وقد يكون خادما أحيانا لفكرة الجمال الخارجية المقبولة في الأذهان عن طريق المفارقة والضدية التي يحدثها في العمل الفني[٣] وهو ما أكد عليه بوزانكيت حيث قرر " أن القبيح بقدر ما هو معبر سيكون نوعًا من القيمة الاستطيقية الجمالية [٤].

(١) علم الجمال بينيدتو كورتشيه، ص ١٠٣، ترجمة: نزيه الحكيم، من منشورات المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب – القاهرة ١٩٦٣م .

(٢) السابق، ص ٧١ .

(٣) السابق، ص ١١٤ .

(٤) نقلا عن كتاب (بوزانكيت قمة المثالية في إنجلترا) علي عبد المعطي محمد، ص ٢٦٤، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٠م .

رابعا: حقل القدرة الذاتية للأديب على الإنشاء

وهذا الحقل من الاتساع بمكان قد سمح للنقاد والبيانين العرب قديما بمحاولة ضبط العلاقة بين المعنى واللفظ، والمادة والصورة، بغية الوقوف على مظاهر التأثر والتأثير بين الشعراء بعامة و في مجال الصورة الأدبية والخيال بصفة خاصة، وهو نفس الدور الذي مارسته المدارس النقدية الحديثة بآلياتها المتعددة ووسائلها الخاصة، بحسبان أن المحاكاة والتخييل الصوري مجلى تتمايز فيه موهبة الأدباء والشعراء وتتفاوت فيه قدرتهم الذاتية على الإنشاء والعطاء؛ ومن ثم تنضبط فيه مسألة التفرد والتميز من جهة أو التأثر والأخذ من جهة أخرى.

التناص والسرقات الأدبية:

يعد مصطلح التناص[١] من أظهر المصطلحات النقدية الحديثة التي حاول كثير من النقاد ربطه بمفهوم نقدي تراثي هو (السرقات) في محاولة جادة لتكريسه في صورته المهذبة المقبولة، بعد حدوث الكثير من الاختراقات في الممارسات الدلالية له –بحسبانه مصطلح [٢]– أدت إلى كثير من الاختراقات التطبيقية له .

---

(١) التناص مصطلح ألسني، ومفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة . [ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص ٧٤، وينظر: (التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات) د/ مصطفى السعدني، ص ٨ – منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩١م] .

(٢) على ما قرره الباحثون؛ فإن جوليا كرستيفا أول من اشتق المصطلح واستخدمه في مقالتها النص المغلق عام ١٩٦٧، وقررت تعريفه بأنه: (تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة). [ينظر: التناص ذاكرة الأدب: تيفين ساميول، ترجمة: د. نجيب غزاوي، ص ٩، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧م].

إن الربط المشار إليه بين السرقات والتناص سيكون عن طريق استظهار نقدات تراثية من مصادرها المختلفة، تتلمس الشبيه إجرائياً أو المماثل اصطلاحياً لتلك الرؤى النقدية الحديثة .

فلم يكن مفهوم (التناص) بعيداً عن رؤية الناقد العربي وهو يستقرئ النصوص ويميز تدرج جودتها في احتواء المعنى ودلالته على القصد، ولم تكن المصطلحات التي اصطنعوها إلا نتيجة لاستقراء عميق ووعي متفحص لبنية النصوص وتواشج معانيها، ولا سيما في وضع الشعراء في طبقات الفحولة والموازنات الشعرية، وتقويم مكانة شعر الشاعر بين شعراء طبقته، وتفاوت إبداعه وفق مفهوم الناقد(١)

إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولاً للتناصية كان لها من الشيوع ما ألمح، أحيانا، إلى وجود تطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية .

أما حدوث التأثر في مجال الصورة التخييلية بين الشعراء؛ فراجع إلى أن " تشكيلات هذا المستوى التخييلي – تحديدا – تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا فتحتمل معه معظم ظواهر التناص (٢) بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر .

---

(١) د. ماهر مهدي هلال: التناص ذاكرة القصيدة . صحيفة الاتحاد الإماراتية، الملحق الثقافي ٦/١/ ٢٠١١م .

(٢) ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر، ص ١٧٣ .

لأن ارتباط الشاعر بتراثه أو بمنتجات عصره كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملاً نفس السمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولاً وقصراً" (١) .

على اعتبار أن انفصال النص عن ماضيه ومستقبله يجعله نصا عقيما لا خصوبة فيه(٢) أو على حد تعبير رولان بارت(٣) (نص بلا ظل)(٤).

على أن هناك الكثير من الحقول النقدية جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية تدخل دائرة ما يمكن أن يسمى بالتناص وإن لم تتصل بالضرورة بقضية المحاكاة أو التخييل، منها: الاقتباس والتضمين: والاستشهاد ومنها: الحفظ الجيد " (٥) اذ قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تنتمي الى فن تعبيري محدد ونكون أمام وجه من وجوه التداخل الموسع لا يمكن – بدقة – تحديد مرجعيته " (٦) .

---

(١) عبد الرحمن السماعيل: المعارضات الشعرية، ص ٢٦ – النادي الأدبي – جدة ١٩٩٤م .
(٢) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر، ص ١٤٠، ١٤١ .
(٣) رولان بارت (١٩١٥ – ١٩٨٠) رائد من رواد النقد البنائي والتفكيكي المعاصر، جعل من لغة الأثر الأدبي محور الدراسة النقدية بجعل اللغة تحتل مكان الصدارة في كل تحليل نقدي، معتمدا في ذلك على مفهوم النسق أو النظام اللغوي. [ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: سمير حجازي، ص ٢٦، دار الآفاق العربية – القاهرة ٢٠٠١م].
(٤) لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، ص ٣٧، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ١٩٨٨م.
(٥) أحمد الزعبي: التناص: التاريخي والديني – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، ص ١٦٩–٢٠٠ – مجلة أبحاث اليرموك – مجلد ١٣– عدد ١– ١٩٩٥م .
(٦) قضايا الحداثة عن عبد القاهر، ص ١٤٢ .

أما السرقات فيمكن القول: أن نقادنا القدماء وصلوا إلى حقائق عظيمة بشأنها التقوا فيها مع معظم النقاد الأوربيين " [١] فمن المؤكد أن خيوط الجدل حول السرقات الأدبية في مجال المحاكاة والتخييل والصورة قد تجمعت عند الإمام عبد القاهر الذي قام بدوره بعملية تقنين نهائي لها متخذاً من مقام الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض تحديدا عند الشعراء – وهو النوع الثاني من وجهي الاتفاق بين الشاعرين في الأخذ والسرق – نقطة انطلاق لضبط العلاقة بين الناقل والمنقول منهم، في سبيل الوصول إلى قانون عام يحكم عملية النقل وعلى أساسه يمكن عدّ ما نقل سرقة أو لا [٢].

فهو مثلا يرصد لنا بعض ظواهر (التداخل) التي تتصل بوسيلة إنتاج المعنى في شكلها التخييلي فيقول: " اعلم أنّ الشاعرين إذَا اتفقَا، لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغَرَض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغَرض " [٣] .

إن الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض الذي ذكره عبد القاهر يعني – كما يقول الولي محمد – " مجموع الوسائل البلاغية التصويرية المتوسل بها للتعبير عن هذا المعنى" [٤] فهو أن يَذْكر ما يُستدلّ به على إثباته له الشجاعةَ والسخاء مثلاً، " [٥] .

---

(١) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة نقدية في أصالة الشعر: د / عدنان قاسم، ص ٣٥٨، ط ١ – المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع – ليبيا ١٩٨٠م .

(٢) المرايا المقعرة، ص ٤٤٨ .

(٣) أسرار البلاغة، ص ٣١٣ – مطبعة وزارة المعارف – استانبول – بدون تاريخ .

(٤) الصورة الشعرية، ص ٥٢ .

(٥) أسرار البلاغة، ص ٢٧١ .

وهو بدوره ينقسم نوعين:

- **نوع ينطبق عليه الحكم السابق بانتفاء السرقة**، وذلك كالتشبيهات المتكررة المتداولة، والتى اقتربت بسبب كثرة تداولها وتحديد دلالتها إلى المواضعة اللغوية، ومن ثم، لا يمكن ادعاء السبق والخصوصية فيها، وذلك كالتشبيه بالأسد في الشجاعة والبحر في الكرم ... الخ .

- **النوع الثاني فهو الذي تتحقق له درجة من الخصوصية تجعل الاشتراك فيه سرقة أكيدة**، أو كما يقول عبد القاهر:

" وإن كان مما ينتهي إليه المُتَكلِّم بنظرٍ وتدبُّر، وَيَنَالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأوّل في حضوره إياه، ... بل كان من دُونه حجابٌ يحتاج إلى خَرْقِه بالنظر ... وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ لهُ من تكلُّف الغَوَص عليه ... فهو الذي يجوز أن يُدَّعى فيه الاختصاصُ والسَّبق والتقدُّم والأوَّلية، وأن يُجعَل فيه سَلَفٌ وخَلَفٌ، ومُفيد ومستفيد، وأَن يُقضَى بين القائلَين فيه بالتفاضُل والتبايُن، وأنّ أحدَهما فيه أكملُ من الآخر، وأنّ الثاني زاد على الأوَّل أو نَقَص عنه، وترقَّى إلى غايةٍ أبعد من غايته، أو انحطّ إلى منزلةٍ هي دون منزلته "(١) .

وتأسيسا على كون اهتمام عبد القاهر منوط دائما بالمعاني الثواني نجده يتكئ كثيرا – في رصد التناص والتداخل – على الأبنية الخاصة أو التشكيلات الجزئية ودورها في إنتاج المعنى، فأدق ظواهر التناص لديه هي تلك الأدوات التي تتحرك في نطاق هذه المعاني كالتشبيه والاستعارة والكناية، فتجليات هذا التشكيل التي تسمح بالكشف عن ظاهرة التناص لا

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٧٣ .

يمكن أن تكون إلا إذا تدخلت فيه الصنعة المحكمة، كما مر في تفضيله لبيت بشار الذي يشبه فيه لمعان السيوف في الغبار، بالليل التي تتهاوى في الكواكب، على بيتي عمرو بن كلثوم والمتنبي .

وقد أشار حازم القرطاجني إلى آليات التناص وبين أن لاقتباس المعاني واستثارتها طريقان، أحدهما: يقتبس بمجرد الخيال وبحث الفكر وثانيهما: يقتبس بسبب زائد على الخيال والفكر بما يسوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه أو ليزيد فيه فائدة، أو يحسن العبارة خاصة... وأن يرتب عليها عبارة أحسن من العبارة الأولى [١] وهو ما يتجلى في فن المعارضة والمحاكاة لمعنى خيالي سابق حيث إن " اصطناع المثال ومحاكاة الصورة التخييلية بعلاقة إبداعية هو التناص عينه [٢]

ومما تجدر ملاحظته حول هذا النمط من التناص أن المعارض يقوم بعملية اختيار فنية؛ إذ إنه وكما تبين من خلال بنيته النصية ينتقي ويضمّن أشطراً من أبيات النص المرجعي، لإنجاز برنامجه الفني التحويلي وتحقيق مقاصده [٣] .

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٣٧ .

(٢) ينظر: التناص ذاكرة القصيدة، د. ماهر مهدي هلال، مقال منشور صحيفة الاتحاد الاماراتية الملحق الثقافي بتاريخ ٦/١ / ٢٠١١م .

(٣) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبدالقادر بقشي، ص ٩٥، دار أفريقيا الشرق، المغرب الدار البيضاء ٢٠٠٧م .

وفي مثل هذا استدعاء الصور المركبة؛ فقد أخذ ابن جزي من قول امرئ القيس:

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقفّال

أخذ الطرف الثاني من الصورة الأصل معيداً إنتاجه بطريقة فنية مختلفة، فقال:

أناربه ليل الشباب كأنه مصابيح رهبان تشب لقفّال

وبذلك حول المشبه به وجعله متصلاً بالشيب بدلاً من الحبيبة [١].

وهذا ما أكده ابن طباطبا بقوله : " فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر ، على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها ، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين ، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه .. [٢] .

على أنه من المفيد هنا أن نؤكد على مفهوم ما يسمى بـ (السرقة المقننة) و (التناص المقيد)[٣] والمتمثلة في حضور عمليات " تسرب وتداول

---

(١) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٩٥ .

(٢) ينظر: عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، ص ٨١، ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت .

(٣) يقصد بالتناص المقيد: رفضه في الصيغة النهائية التي تقول بفوضى الدلالة ولانهائيتها، التي تبناها اللغوي السويسري جاك دريدا، والتي ترتبط بمقولة " موت المؤلف " لـ (رولان بارت) التي تؤدي إلى اجتياح حدود النص نفسه، وفتحه بصفة دائمة أمام ما أسماه بارت بـ (الكتاب الأكبر The Book)، الذي يضم كل ما كتب بالفعل، أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثاراً و شذرات من ذلك الكتاب الأكبر، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته حتى وقت كتابة النص الجديد . وهو ما رفضه (جفري هارتمان) الذي تبنى موقفا وسطا من حد التناص فقال: " إن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسي والنقد البلاغي، إن كل ما اعتبرناه روح النص، أو معنى يمكن فصله من حرف النص يظل داخل مجال بينصي ". [ينظر: مقدمة في التفكيك والنقد: جفري هارتمان، ص ٨ – لندن ١٩٩٧م].

وتداخل " مقبولة في المعاني بين السلف والخلف من الشعراء، والتي جلاها القاضي الجرجاني حين أكد في (الوساطة) أن الشاعر اللاحق لا ينكر عليه فضيلة أو مزية الابتداع أو الاختراع، ما دام يمارس نوعاً من حسن التصرف مع ما يأخذه عن الشعر القديم:

" والسَّرَق – أيدك الله – داءٌ قديم، وعيبٌ عتيق، وما زال الشاعر يستعينُ بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد ... وإن تجاوزَ ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غيرُ اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبْرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله " (١).

كما دلل الجرجاني في (وساطته) على إقرار شرعية تداول المعاني في تصنيع الإبداع الشعري، وتوليد الصورة الأقرب لدى تصور المتلقي وإثارة حساسيته، بقوله: "وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو زيادة اهتدى إليها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع، كما قال لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

(١) الوساطة للقاضي الجرجاني، ص ٢١٤، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه .

فأدى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء[١].

وهكذا - وتأسيسا على ما سبق وإجمالا - يمكن القول: إن الحيثيات التناصية التي رصدها نقادنا القدامى لتداول المعاني وتواشجها في شعر المتنبي في (الوساطة) والاحتذاء عند عبد القاهر في (دلائله وأسراره البلاغية) وتحولات البنية في أخذ البحتري من أبي تمام، وتداول المعاني بينهما في (موازنة الآمدي) حرية بأن يقال عنها إنها العماد الذي ترتكز عليه نظرية التناص في فروضها وتطبيقاتها التي جعلت الشعر والشاعر والمتلقي في سجال متبادل ومتوازن، وما الدراسات الحديثة التي ربطت بين مفهوم السرقة قديما وبين حد التناص حديثا، إلا " جاءت لترد الأمر إلى نصابه وتنظر إلى آثار القدماء في سياقها "[٢] .

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٨٦، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي، ط: دار القلم، بيروت، ط٣ - ١٩٥١م .

(٢) التناص ذاكرة القصيدة صحيفة الاتحاد الإماراتية - الملحق الثقافي ١/٦/ ٢٠١١م مصدر سابق .

خامسا: حقل الإبداع بين الموهبة والتقليد[١]

من ثالوث الإبداع (المبدع – النص – المتلقي) يتمحور حقل الموهبة والتقليد حول المبدع نفسه، بخلاف المحاور السابقة التي كانت تدور حول النص والإنشاء أو المتلقي.

وقد سعت بعض التيارات النقدية الحديثة إلى إعادة تفعيل مفهوم التقليد في الأدب لتعيد بناء وجهة نظر حديثة للتاريخ الأدبي، حيث تعرض لمشكلات الصنعة وأدوات التثقيف المحققة لها، معارضة النظرية التي تؤكد على الموهبة الفردية وتتجاهل التقاليد التي يجب مراعاتها في عملية الإنشاء الأدبي.

حالات الوعي واللاوعي :

إن التزامن بين عملية تحصيل التقاليد الفنية (حالة الوعي) وعملية الإبداع (حالة اللاوعي) التي تحدث عنها الناقد (ت س اليوت) باستفاضة في أثناء حديثه عن التقاليد التي على الشاعر أن يتبعها أثناء عملية الإنشاء الشعري، هذا التزامن كان له حضوره في ذهنية النقاد العرب القدماء؛ حيث يمكن الربط بين مصطلحي (الطبع والصنعة) بمفهومهما القديم وبين (حالات الوعي واللاوعي)

حيث عاب إليوت على المعاصرين له خلطهم بين هذه الثنائية (الوعي / اللاوعي) في عملية الإبداع، الذي يجب أن يتحقق أثناء الممارسة

---

(١) وتعني ضرورة توافر الموهبة الفردية والاتصال والدراية الكاملة بتقاليد الشعر، وقد جاء هذا الطرح في مقالة لـ إليوت تحمل نفس العنوان (التقليد والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent) وتعنى الطبع والصنعة او الصناعة في البلاغة العربية.

حيث إن " رأي اليوت حول درجة (الوعي) ودرجة (اللاوعي) اللتين يشترط وجودهما معا ومتزامنين في أثناء فعل الإبداع، تردنا في قفزة واسعة عبر الزمن إلى مفاهيم " الطبع " ومفاهيم " الصنعة " حينما تعنى التكلف أو الوعي حيث يجب اللاوعي، ثم الصنعة بمعنى السبك والصناعة والتصوير craftsmanship " [١] .

وثمة اتفاق يقترب من الإجماع بين البلاغيين القدماء –من الجاحظ حتى حازم – حول هذا المفهوم، وعن طريق المقارنة بين ما تحمله مقررات الناقد الأشهر (إليوت) في هذا الشأن وبين ما ألمح إليه ابن طباطبا في كتابه: (عيار الشعر) حول التقاليد الشعرية وطريقة اكتسابها، تلك التي قدمها في صورة نصيحة؛ حين طلب من الشاعر أن:

" يديم النظر في أشعار السابقين لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ويذوب لسان بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن وكما قد اغترف من واد روته سيول جارية من شعاب مختلفة وكطيب تركب من أخلاط الطيب كثيرة ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري الذي قال: (حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي تناسها فتناسيتها فلم أرى بعد شيئا من الكلام إلا سهل علي) فكان حفظه لهذه الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه وتلقيحا لذهنه ومادة لفصاحته وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته " [٢] .

---

(١) المرايا المقعرة، ص ٤٦٠ .

(٢) عيار الشعر، ص ٢٠ .

وبتأكيد بعض المقاطع الموضحة أعلاها من كلام ابن طباطبا يمكن التوصل إلى نتيجة هامة عن طريق تجربة بسيطة وهي: أن ننزعها من سياقها التاريخي الذي قيلت فيه، مع تهذيب تراكيب الجملة لتقريبها من قارئ العصر الحديث؛ حيث " نجد أنفسنا أمام نص معاصر في النقد الادبي يحدد معنى التقاليد وطريقة اكتسابها ثم فائدتها للشاعر " [١] فهي نفس المفردات والمفاهيم السابقة التي توصل اليوت حول، ونعني بذلك: وعي الشاعر المبتدئ بالتيار الرئيسي للإبداع الشعري .

وفي موضع آخر نتوقف عند تقاليد ابن طباطبا وأدواته؛ حيث ذهب إلى أن هناك أدوات، ينبغي معرفتها وإتقانها، قبل الشروع في تأليف الشعر، وأن مقياس الجودة في المفاضلة بين الشعراء، يرجع إلى درجة الوعي بها والتحكم فيها، ذلك في قوله: " أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة " [٢] .

هذه الكلمات السالفة من ابن طباطبا دعوة صريحة للمعرفة بالتقاليد التي تتحدث عنها، فإتقان الأدوات إذن، سمة فضلى في الأشعار المحكمة. والأداة لا تنحصر في " التوسع في علم باللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة لأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ومآثرهم " [٣] . إنما تتسع – كما يقول ابن طباطبا – إلى: " الوقوف على

---

(١) المرايا المقعرة، ص ٤٥٩ .

(٢) ينظر: عيار الشعر، تحقيق: محمّد زغلول سلام، ص ٤١، ٤٢، منشأة المعارف، ط ٣، الإسكندرية ١٩٨٤م .

(٣) عيار الشعر، ص ٤٢ .

مذاهب العرب في تأسيس الشعر، في التصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها ... وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ؛ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهي صورة، واجتناب ما يشينه ... حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً ... "(١) .

وقد ذهب جابر عصفور إلى أن " استعصاء الأداة – عند ابن طباطبا – يعود إلى استعصاء الطبع، فالشعر عند ابن طباطبا ليس عملاً عشوائياً، لا نظام فيه، ولا يحصل الجيد منه إلا باستخدام أدوات تحرر الأسلوب من عمقه، والألفاظ من المنافرة بينها، والمعاني من رتابتها أو غموضها " (٢) .

وبنفس المستوى من فهم تزامن حالة الوعي واللاوعي في أثناء عملية الإبداع الشعري داخل المحاكاة الشعرية يمكن إعادة قراءة بعض نصوص القدماء الضابطة لقضية الموهبة والتقليد برؤية بعض المعاصرين، أمثال: شكري عياد، عندما توقف أمام مقولة الجاحظ: " وإنما الشأن في صحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك " في سياق حديث الجاحظ عن معيار القيمة في الشعر، حيث رأى عياد أن كثرة الماء تعنى الطبع وجودة السبك تعنى الصنعة (٣) والتي سماها الدكتور/ عصفور (الصناعة) الجهد الإنساني في تحويل المادة الخام " المعاني المطروحة في الطريق " (٤) .

---

(١) عيار الشعر، ص ٤٢ .

(٢) ينظر: عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، ص ٣٩، ٤٠ .

(٣) ينظر: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٢٠٩، ٢١٠ – الكويت: سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٣م .

(٤) قراءة محدثة في ناقد قديم " ابن المعتز ": مجلة فصول، ص ١١١ – العدد الأول – مجلد ٦ – (أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر) ١٩٨٥م .

أما حازم القرطاجني في تناوله للموهبة الفردية وللتقاليد؛ فهو الأقرب إلى مفهومنا المعاصر في هذا الصدد، وأكثرهم تشدداً في ضرورة وجودهما معاً؛ فإنه أكد على أهمية التقاليد التي عدها حازم مكملة للموهبة أو الطبع، الذي يراه حازم في حالة احتياج دائمة للتقويم [١].

فنتوقف عند تأكيد حازم على ضرورة وأهمية ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل والشعراء الفحول، بحسبانها وسيلة لاكتساب الوعي الضروري بالتقاليد الفنية:

" وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في التصاريف البلاغية ... وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين " [٢] .

وبعقد مقارنة بسيطة بين حازم في مفهومه للتقاليد وأهميتها بوصفها أداة للإجادة في الشعر وبين مقرر اليوت في هذا الخصوص، نتوصل من خلالها إلى التقاء الناقدين في النظرة والتحديد [٣] .

فالربط بين الموهبة والتقاليد عند حازم هو توحد كامل، تتحول معه القوانين والقواعد إلى جزء لا يتجزأ من الموهبة أو الطبع، وهو في هذا يلتقي مع اليوت للمرة الثانية من حيث تلازم ثنائية (الوعي واللاوعي) في أثناء الممارسة وربطها بالقوة (المائزة) [٤] كواحدة من ملكات الشعر الثلاثة

---

(١) ينظر منهاج البلغاء، ص ٢٦ .
(٢) المنهاج، ص ٢٧ .
(٣) ينظر: المرايا المقعرة، ص ٤٦٤، ٤٦٥ .
(٤) القوة المائزة: هي القوة التي بها يميز بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض وما لا يلائم ذلك، وتسمى أيضا القوة النقدية بحسبان أن الشاعر هو المتلقي الأول لعمله والناقد له. [ينظر: مصطلحات منهاج حازم القرطاجني دراسة بنية المفاهيم النظرية، د. سحر فتحي عبدالعليم، ص ٦١، ٦٢، ط: مؤسسة الأمة ٢٠١٩م].

التي قررها حازم [١]، وذلك حين ربط الصناعة الشعرية واعتمادها على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة [٢] .

وهكذا استطاع النقاد القدماء أن يصوغوا لنا معادلة محكمة تتصل بالإمكانات الذاتية للمبدع وقدرته على استيعاب التقاليد الفنية وكيفية تحصيلها، ومن ثم يمكن الربط بين مقرراتهم في هذا الشأن وما توصل إليه النقاد الغربيون وعلى رأسهم إليوت، عندما تحدث عن ضرورة الربط بين حالات الوعي واللاوعي لدي المبدع.

(١) ملكات الشاعر الثلاث عند حازم هي (القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة. [ينظر: المرايا المقعرة، ص ٤٦٥، ٤٦٦].

(٢) ينظر: منهاج البلغاء، ص ٦٢.

خاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وتتوج الأعمال بالقبول، الحمد لله الذي أعان على الدرس، ويسر البحث، وعبد الطرائق، وذلل الصعاب، وفتح الأبواب، ونجح المقصد، ووفق – سبحانه – لما يحب ويرضى.

وبعد ؛؛؛

فقد كشف هذا البحث عن جملة من النتائج تتصل بقضية المحاكاة والتخييل وارتباطها بالفكر النقدي العربي في الكثير من الحقول النقدية وما أفرزته من مفاهيم ومصطلحات تلاقت مع آخر ما قرره النقد الحداثي حول هذه القضية بتشعباتها المختلفة.

ففي ما يخص حقل: المحاكاة والإبداع:

فتحقيقاً لآلية الوصول إلى المعنى الشعري ودلالته؛ قامت البلاغة العربية بعملية تكييف مقصود ومدرك للمفهوم الأرسطي للمحاكاة أبانت عن وعى وإدراك الفنان العربي لثنائية المادة والصورة والعلاقة بينهما بشكل يثير الإعجاب؛ حيث يرى النقد القديم أن الإبداع يعتمد على خلق علاقات جديدة، وأن التجربة الإبداعية ليست نقلاً حرفياً للتجربة الواقعية، تماما كما قرر النقد الحداثي .

وفي ما يخص حقل: الإبداع باللغة:

استطاع النقاد القدامى التعامل مع النص الأدبي من مدخل لغوي خالص؛ مما مثل ممارسة نقدية تطبيقية خالصة أفرزت الكثير من المفردات الحداثية بوصفها مصطلحات مقننة ومعتمدة في النقد المعاصر، سبق إليها

النقاد العرب القدامي، كـ (المسكوت عنه والفجوة والتركيز – الزيادة والإكمال والاختيار والتأليف التجسيد والمعادل الموضوعي والشعرية وكسر الألفة ... إلخ) .

حقل الصدق والكذب:

تُظهر جهود النقاد العرب القدامى في هذا الحقل تحديدا محاولة تأسيس معادلة، تقول بفصل الحقيقة الإبداعية عن الحقيقة الواقعية، ورفض استعارة أحكام غريبة على طبيعة الشعر واستقلالية المعاني التخييلية عن الواقع الخارجي وقوانينه وتلاقت جهودهم في هذا مع مقررات (جيرار جينيت) و(تودوروف) حول (الملفوظ التخييلي)، و(كروتشه) و(بونزاكيت) فيما يتصل فيما بقدرة الفنان على تحويل القبيح في الواقع إلى جميل في الفن .

حقل السرقات الأدبية:

حيث يمكن ربط مقررات النقاد القدامى حول السرقات بمفهوم نقدي غربي، هو (التناص) مما يعني حتمية التداخل والتأثير بين النصوص دون أن تتطرف القاعدة لنصل إلى فوضى الدلالة التي وصلت إليه بعض المدراس الحداثية وما بعدها في نهاية المطاف في احدى النسخ المضطربة للتناص .

حقل الموهبة والتقليد:

تؤكد النظرة النقدية التراثية العربية على ضرورة الإلمام بشرائط الإبداع الشعري وأدواته، والوقوف على التقاليد الشعرية وطريقة اكتسابها، في محاولة للربط بين مصطلحي (الطبع والصنعة – الموهبة والتقليد) بمفهومهما القديم وبين (حالات الوعي واللاوعي) التي أشار إليهما اليوت،

في أثناء حديثه عن التقاليد التي على الشاعر أن يتبعها أثناء عملية الإنشاء الشعري .

وهكذا يمكن القول إن قضية المحاكاة بمفاهيمها وحقولها النقدية والمصطلحية المتنوعة والتي انشغل بها الحاضر النقدي المعاصر كانت حاضرة وبنفس المستوى من العمق في نظرات النقاد العرب من القرن الثالث وحتى نهاية العصر الذهبي للبلاغة العربية، وقد رصد البحث كثيرا من نقاط التماس والتطابق بين مقررات القدماء العرب وما توصلت إليه المدراس الحديثة من مفاهيم ومصطلحات في نفس السياق .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، صححها وعلق عليها: محمد رشيد رضا، ط٦، ط محمد علي صبيح – القاهرة ١٩٥٩م .

٢. ترجمة فن الشعر لأرسطو طاليس مع شروح: الفارابي، ابن سينا، وابن رشد: عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت ١٩٧٣م .

٣. تلخيص كتاب الشعر أرسطو طاليس ومعه جوامع الشعر للفارابي، ابن رشد تحقيق / محمد سليم سالم، الطبعة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث – الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة ١٩٧١م.

٤. دلائل الإعجاز عبدالقاهر الجرجاني، ت: محمد عبده، محمد الشنقيطي، تعليق: محمد شيد رضا، دار المعرفة – بيروت ١٩٧٨م .

٥. عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق: محمّد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط ٣، الإسكندرية ١٩٨٤م، و ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت.

٦. منهاج البلغاء: حازم القرطاجني، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط: دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨١م .

٧. الورقة لابن الجراح، محمد بن داود بن الجراح أبو عبد الله، المحقق: عبد الوهاب عزام، عبد الستار أحمد فراج، الناشر: دار المعارف ١٩٨٦م.

٨. الوساطة بين المتنبي وخصومه على بن عبد العزيز الجرجاني، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي، ط: دار القلم، بيروت، ط٣ – ١٩٥١م .

ثانيا المراجع العربية:

١. أدبية النص: صلاح رزق، دار الثقافة العربية – القاهرة ١٩٨٩م .

٢. إشارة اللغة ودلالة الكلام: موريس أبو ناضر، ط ١، بيروت – لبنان ١٩٩٠م.

٣. الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة نقدية في أصالة الشعر: د/ عدنان قاسم – ط ١ – المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع – ليبيا ١٩٨٠م .

٤. بوزانكيت قمة المثالية في إنجلترا: علي عبد المعطي محمد، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٠م.

٥. التناص .. ذاكرة القصيدة، د/ ماهر مهدي هلال. صحيفة الاتحاد الإماراتية – الملحق الثقافي ٦/١/ ٢٠١١م .

٦. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات: د/ مصطفى السعدني – منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩١م .

٧. التناص: التاريخي والديني: أحمد الزعبي – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك – مجلد ١٣ – عدد ١ – ١٩٩٥م .

٨. جدل الجميل والقبيح ومقاربته في العمل الفني: د/ إحسان سطوف، مجلة دمشق للعلوم ع٢ – ٢٠١٤م .

٩. خطاب الطبع والصنعة – رؤية نقدية في المنهج والأصول: مصطفى دراوش– من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٥م .

١٠. الشعرية الحديثة مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مشري بن خليفة، دار الحامد – عمان – الأردن ٢٠١٠م .

١١.الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم: خولة بن مبـــروك، مجلـــة المخبر ع ٩ – ٢٠١٣م، جامعة بسكرة – الجزائر.

١٢.فن الأدب والمحاكاة: سهير القلماوي – ط الحلبي – القاهرة ١٩٥٣م .

١٣.قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: د/ سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية القاهرة، ط١ – ٢٠٠١م .

١٤.قضايا الحداثة عند عبد القاهر: محمد عبد المطلب، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٥م .

١٥.ماهية الأدب دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جنت: نبيلة سكاي، مجلة الخطاب – جامعة مولود معمري تيزي وزو - كلية الآداب واللغات ع٤ – ٢٠٠٩م.

١٦.المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين – الكويـــت، سلســـلة عـــالم المعرفة ١٩٩٣م.

١٧.المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية): عبدالعزيز حمودة، سلسلة عـــالم المعرفة بالكويت، رقم٢٧٢ سنة ٢٠٠١م .

١٨.مصطلحات منهاج حازم القرطاجني دراسة بنية المفاهيم النظرية: د/ ســـحر فتحي عبدالعليم، ط مؤسسة الامة ٢٠١٩م.

١٩.المعارضات الشعرية: عبد الرحمن الســـماعيل – النـــادي الأدبـــي – جـــدة ١٩٩٤م .

٢٠.مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي: جابر عصـــفور، ط١، دار الكتـــاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت ٢٠٠٣م.

٢١.نظرية البنائية: د/ صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط ٣ – ١٩٨٥م .

٢٢.نظرية الجمال الشعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس: عمر فارس الكفاوين، يونيو ٢٠١٨م، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ١٥ العدد ١.

٢٣.نظرية المعني في النقد العربي: مصطفى ناصف، الناشر: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٠م.

٢٤.النقد الشكلاني: أ/ قرواز نجمة، جامعة جيجل، مجلة النص، العدد ٢١ – ٢٠١٧م.

مراجع أجنبية مترجمة:

١.الأرض اليباب، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠م.

٢.إليوت الشاعر الناقد، ماشين، ترجمة: إحسان عباس، بيروت، المكتبة العصرية ١٩٦٥م.

٣.التناص ذاكرة الأدب: تيفين ساميول، ترجمة: د/ نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب.

٤.خوسيه ماريا بوثويلو إقانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو زيد، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت) (د.ط).

٥.سبعة أنماط من الغموض، وليم امبسون: ترجمة: صبري محمد حسن، ط: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م .

٦.علم الجمال: بينيدتو كورتشيه، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، القاهرة ١٩٦٣م .

٧.قضايا أدبية عامة: فريس ايمانويل، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: لطيف زيتوني، عالم المعرفة (٢٠٠) ٢٠٠٤م.

٨.قضايا الشعرية: تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط١ – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠م .

٩.قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط١ الدار البيضاء ١٩٨٨م.

١٠.لذة النص: رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ١٩٨٨م.

١١.مقدمة في التفكيك والنقد: جفري هارتمان – لندن ١٩٩٧م .

١٢.النظرية الرومانتيكية في الشعر – سيرة أدبية لكوليردج، صمويل تيلور، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١م .

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــــوع	الصفحة
١	**ملخص**:	٣٩٠٣
٢	Research Summary	٣٩٠٤
٣	**المقدمة**	٣٩٠٥
٤	**المبحث الأول : مفهوم المحاكاة وجهود النقاد العرب في توظيفها**	٣٩٠٨
٥	**المبحث الثاني: الحقول النقدية والمصطلحية لمفهوم المحاكاة والتخييل بين النقد العربي القديم والحداثي**	٣٩١٩
٦	**خاتمة**	٣٩٦٣
٧	**ثبت المصادر والمراجع**	٣٩٦٦
٨	**فهرس الموضوعات**	٣٩٧١