الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: نقد حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

ثنائية المحاكاة والتخييل في النقد المغاربي القديم "منهاج البلغاء وسراج الأدباء أنموذجا"

إعداد الطالبتين :

-دروش أسماء

-تراب عوالي

تحت الإشراف:

- أ.د خروبي بلقاسم

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة
أ.د بوطرفاية مصطفى	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ.د خروبي بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	مشرفا مقررا
أ.د داود محمد	أستاذ التعليم العالي	مناقشا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ / 2022-2023م

﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾

صدق الله العظيم

كلمة شكر

قال تعالى: ﴿ وَمَن يَشكُر فَإِنَّمَا يَشكُرُ لِنَفسِهِۦۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيد ١٢ ﴾

[لقمان آية:١٢]

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لإنهاء هذا العمل المتواضع ويسعدنا أن نتقدم بأسمى عبارات التقدير والامتنان لأستاذنا المشرف " أ.د خروبي بلقاسم" الذي وجهنا عند الخطأ وشجعنا عند الصواب فكان نعم المشرف نسأل الله عز وجل أن يوفقه ويوفقنا بما فيه خير.

ونتقدم بالشكر إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو من بعيد فإلى كل هؤلاء جزيل الشكر.

كما لا ننسى أن نشكر كل أساتذة القسم، وعلى رأسهم أساتذة تخصص: نقد حديث ومعاصر.

وكل من قدم لنا يد العون ولو بكلمة طيبة.

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفي أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه،

ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي.

لكل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من إخوة وأخوات.

إلى رفيقات المشوار اللاتي قاسمنني لحظاته رعاهم الله ووفقهم

خديجة، سهيلة، بشرى.

إلى قسم تخصص نقد حديث ومعاصر وجميع دفعة 2023م

جامعة ابن خلدون تيارت.

أسماء مروش.

إهداء

بعد بسم الله الرحمن والصلاة والسلام على صاحب الشفاعة سيدنا محمد النبي الكريم وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أهدي ثمرة عملي المتواضع إلى من لم تدخر نفسا في تربيتي أمي الحنونة.

إلى من دعمني في مشواري الدراسي جدتي.

إلى من كان وراء كل خطوة خطوتها في طريق العلم والمعرفة أبي الغالي.

إلى من هي أنس عمري ومخزن ذكرياتي أختي كلثوم.

إلى أخي العزيز أدامه الله وسيم.

إلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير.

تراب عوالي.

مقدمة

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم، نحمده حمد الشاكرين، ونثني عليه بما هو أهله، والصلاة والسلام على معلم الناس الخير، وعلى آله وصحبه، وكل من دعا بدعوته واقتفى أثره إلى يوم الدين، أما بعد:

لقد انبثقت الحركة النقدية في المغرب العربي، فانبعث عنها موروث أدبي عرف ازدهارا كبيرا حيث بزر عدة نقاد مغاربة اهتموا بالعديد من القضايا والظواهر الفنية في مختلف الفنون العربية نتيجة احتكاكهم بثقافات أخرى، أبرزها الثقافة اليونانية، فانعكس تأثير النظريات اليونانية جليا على الفلاسفة المسلمين الذين أخذوا مصطلحات مختلفة واجتهدوا في مزجها مع الثقافة العربية ومن بين هاته المصطلحات المحاكاة والتخييل.

عرف مصطلحا المحاكاة والتخييل الكثير من العناية والاهتمام من طرف النقاد المغاربة مما جعلهم يدرسون هذين المصطلحين محاولين تطبيق معاييرهما في الشعر العربي، أمثال حازم القرطاجني في كتابه المنهاج، إذ شغل حيزا كبيرا ضمن نظريته النقدية بحيث طاف بهما في كل صغيرة وكبيرة في كتابه.

ونظرا لارتباط مفهوم التخييل عنده بمفهوم المحاكاة، اقترن المصطلحان في مواضع عديدة من كتابه، إذ لا يمكن استيعاب المصطلحين عنده إلا متلازمين، مما دفع بعض الدارسين إلى اعتقاد ترادفهما. وقد أثار هذا البحث جملة من التساؤلات منها: ما مفهوم المصطلحين عند كل من الفلاسفة اليونان والفلاسفة المسلمين؟ وكيف تناول حازم مصطلحي المحاكاة والتخييل في منهاجه؟ وهل لهما نفس المفهوم؟

وفي سبيل الإجابة على هذه الإشكاليات اعتمدنا على المنهج البنيوي التكويني حينا وعلى لسانيات النص حينا آخر مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كالمنهج التاريخي، وتم اتباع الخطة الآتية المكونة من مدخل وفصلين مع مقدمة وخاتمة.

أما المدخل شئنا أن يكون توطئة للنقد المغاربي القديم وسيخصص للحديث عن المنطلقات الأولى للنقد المغاربي وروافده وأهم قضاياه، ويأتي الفصل الأول معنونا بالمحاكاة عند حازم القرطاجني، يندرج تحته ثلاث مباحث:

المبحث الأول معنونا بالمحاكاة عند اليونان.

المبحث الثاني معنونا بالمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين.

المبحث الثالث معونا بالمحاكاة عند حازم القرطاجني.

ويأتي الفصل الثاني موسوما بالتخييل عند حازم القرطاجني، يندرج تحته ثلاث مباحث:

المبحث الأول موسوما بالتخييل عند اليونان.

المبحث الثاني موسوما بالتخييل عند الفلاسفة المسلمين.

المبحث الثالث موسوما بالتخييل عند حازم القرطاجني.

وختمنا بحثنا بجملة من النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها حول المحاكاة والتخييل ودورهما في صناعة العمل الشعري عند الفلاسفة المغاربة واليونان.

أما عن سبب اختيارنا لهذا الموضوع فهو محاولة الإلمام بكل ما جاء به حازم القرطاجني، وإن كان هذا من ضرب المستحيل، وإنما غرضنا محاولة الإمام بالنظرة الحازمية فيما يتعلق خصوصا بمصطلحي المحاكاة والتخييل وكذا دورهما في العملية الإبداعية وذلك بحكم التخصص.

وكما لا يخلو أي موضوع من دراسات سابقة له، فقد ركز النقاد والأدباء على كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وأجروا عليه دراسات ومقالات وأدرجوه في رسائلهم من بينهم: سعد مصلوح في كتابه: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر وفرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني.

وقد اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع أهمها مصدر البحث وهو كتاب حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وإلى عدة مراجع منها: ألفت كمال الروبي وكتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، وإحسان عباس وكتابه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ومحمد مرتاض وكتابه: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي وكذلك جابر عصفور في مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي.

وكما لا يخلو أيضا أي بحث من صعوبات وعراقيل، فمن الصعوبات التي واجهتنا هي عامل الزمن وهو الحاجز الأكبر الذي منعنا من إعطاء الموضوع حقه، خاصة وأن البحث في كتاب مثل المنهاج ومع ناقد مثل حازم القرطاجني يتطلب وقتا أطول، فضلا عن لغة المؤلف البالغة التعقيد والغموض والكثافة.

وفي الأخير نتوجه بجزيل الشكر إلى أستاذنا المشرف أ.د خروبي بلقاسم الذي لم يبخل علينا بالمساعدة والإرشادات، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر المسبق لأساتذتنا الكرام الذين سيأخذون على عاتقهم قراءة هذا البحث ومناقشته.

تيارت يوم :2023/06/10

إعداد الطالبتين:

– دروش أسماء

– تراب عوالي

مدخل

أ/المنطلقات الأولى للنقد في المغرب العربي القديم:

لقد ساهمت أسباب عدة في ربط المغرب بالأندلس حضاريا، ربطا متينا يصعب معه معالجة أي موضوع كان في نطاق الأدب المغربي القديم، دون ربطه بالأدب الأندلسي ومن تلك الأسباب: وحدة الدين، واللغة، والقرب الجغرافي بين القطرين، وقد تشكلت الثقافة العربية ببلاد المغرب الاسلامي إثر الفتوحات الإسلامية الكبرى، التي نقلت المغاربة إلى وضعية الانفتاح على المشرق واستقبال ثقافته على اختلاف مصادرها ومنابعها وأنواعها، وفي مقدمته الثقافة الدينية، والأدبية، واللغوية لهذا اتسمت هذه المعارف بالطابع المشرقي خصوصا في سنين الفتح الاسلامي الأولى.

ونتيجة لخضوع المغرب للمشرق علميا، انتقلت تقاليد الأدب المشرقي إليه، وفي مقدمتها القصائد الشعرية، وعليه ظهر في هذه البلاد قصائد شعرية متشبعـــة بمظاهر القصيدة المشرقية شكلا، وأسلوبا، ولغة[1]، علما أن بوادر التخصص والانطباع بالطابع الأندلسي من حيث جو المحيط والحضارة وطريقة العيش وصلات الأفراد ببعضهم البعض، أخذت حيزا مهما من الحركة الفكرية والأدبية في المغرب والأندلس، والتي كانت تسير صوب إنشاء تراثها وإبراز شخصيتها والتأكيد على هويتها وخصوصيتها، إذ أظهرت الطبقات الأندلسية والمغربية نجاحا مكنها من تحقيق صور من التقدم الحضاري، دلت عليه المراكز الثقافية والحواضر الفكرية في قرطبة وإشبيلية والأندلس، خاصة القيروان[2] التي اشتهرت باستقطاب العلماء من جميع أنحاء المغرب والأندلس، كما كان هناك عدة مؤثرات ساهمت في تشكل التراث النقدي المغاربي، أهمها التراث العربي وتأثرهم بالإسلام فنجد أن النقاد المغاربة قد عرفوا بتوجهاتهم الدينية وكثرة المرتكزات الأخلاقية في أعمالهم النقدية، فقد ابتعد معظم النقاد أمثال ابن رشد وابن بسام عن الهجاء والغزل الفاحش[3].

---

[1] محمد مرتاض، **النقد المغربي القديم بين النظرية والتطبيق**، منشورات اتحاد العرب، سوريا، د ط، 2000 ص62.

[2] بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائـــر، ط1،1981،ص32 ص33.

[3] ينظر: بختة عزوزي، مولود بغورة، **النقد المغربي القديم من القرن الرابع إلى السابع هجريين في الميزان النقدي**، مجلة جسور المعرفة، المجلد6، العدد4، ديسمبر2020، ص ص 306/286.

نخلص إلى أن النقد بالمغرب العربي ازدهر بشكل لافت بعد توغل أهله في الاسلام وتعربهم، وأن فضل العرب عليهم كان كبيرا باعتراف المغاربة والأندلسيين، يقول صاعد الأندلسي عن فضل العرب في نشر العلوم التي لم تكن حاضرة في الأندلس قبيل الفتح: « الأندلس قبل ذلك الزمان القديم كانت خالية في العلم لم يشتهر عند أهلها أحد بالاعتناء به العلم ... و لم تزل على ذلك عاطلة عن الحكمة إلى أن افتتحها المسلمون[1]».

ب/الروافد الثقافية للنقد الأدبي في المغرب العربي القديم:

لا شك أن الدرجة التي بلغها النقد الأدبي العربي في المغرب في معالجة قضايا النص الأدبي، كانت قائمة على مجموعة من الروافد مكنته من الاستقلال بنفسه[2]، ومن هذه الروافد:

1- **رافد محلي مغربي:** يتمثل خاصة في الحركات الفكرية واللغوية والأدبية والعلمية، التي شهدتها المراكز الثقافية في المغرب.

2- **رافد عربي مشرقي:** يرى محمد مرتاض في هذا الشأن أن النقد المشرقي في عمومه، زاد النقد المغربي ثراءا، بفضل ما لحق به من نظريات نقدية وبلاغية، حيث ألم المغاربة بجوانب كثيرة من هذا النقد ومن نصوصه الإبداعية، كما ذهب إلى أن هذا الرافد بقدر ما لقح الأفكار وأنار الطريق للمغاربة بقدر ما عقد لهم الأمر، فقد وقفوا طويلا قبل أن ينتجوا في مجال النقد والابداع، قيدهم خلفيات ثقافية وأرصدة هائلة من التراث المشرقي، وحتى يستطيع أحد أن يزعم الشاعرية فإنه لابد أن يضع في حسابه من سبق من عباقرة هذا الفن كالمتنبي والبحتري وغيرهما، ولعل ذلك هو الذي حدا بهؤلاء إلى أن يقلدوا حتى في استشهاداتهم و لم يلتفتوا إلى الشاهد المغربي إلا لماما[3] .

---

[1] سالم يفوت، **ابن حزم والفكر الفلسفي بالمغرب والأندلس**، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط، ص267،نقلا عن صاعد الأندلسي، طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية، د ط، لبنان، 1912،ص97.

[2] محمد مرتاض، **النقد المغربي القديم بين النظرية والتطبيق**، ص27.

[3] نفسه، ص 28.

3- **رافد يوناني:** تشكل من التصورات اليونانية للعملية الابداعية المنبنية أساسا على فكر الفيلسوفين أفلاطون (347ق م) وأرسطو (322ق م) والتي كانت بذورهما في الترجمات عند الفارابي وابن سينا في المشرق وابن رشد وابن خفاجة في المغرب وحازم القرطاجني في الأندلس، فأما ابن رشد (595 ه) فقد ثبتت فلسفته وظهرت بجلاء في أعمال نقاد مغاربة وأندلسيين أمثال القرطاجني والسجلماسي وابن بناء المراكشي[1]، وأما حازم القرطاجني (684 ه) فقد جمع في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء روافد النقد العربي على تنوع مصادرها ومنها الفلسفة، إذ يعتبر أكثر النقاد العرب والمغاربة قدرة على الاستفادة مما توفره القرون السابقة لعصره من المعارف يقول عز الدين المناصرة: « خلاصة مكثفة رصينة لكل ما سبق، إذا أضفنا أساليب المناطقة التي تظهر في دقة تقسيماته، وتسلسلها وتفرعها وله مصطلحات في التقسيم المنهجي لم يسبق أحد إليها (الأقسام، المناهج، المعلم، المعرف، الاضافة، التنوير) وفق ترتيب منطقي»[2].

ج/اتجاهات النقد المغاربي القديم:

نظرا للعوامل الثقافية والدينية المحيطة بالمغرب العربي، والتي أثرت على الأدب المغربي فقد عرفت اتجاهات مختلفة حصرها عبد السلام شاقور في ثلاثة هي:

1- **اتجاه ديني صرف:** وهو ينطلق من نصوص دينية لغايات تشريعية أو غير تشريعية ومنه الأبحاث التي تناولت قضية الاعجاز والبلاغة النبوية .

2- **اتجاه أدبي:** ويتمثل في الشروح الأدبية.

---

[1] محمد مفتاح، **التلقي والتأويل مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994، ص ص19،20.

[2] ترشاق سعاد، **النقد المغربي القديم بين التنظير والتطبيق دراسة في تطور النقد المغربي القديم من القرن الخامس حتى السابع** للهجرة (أطروحة دكتوراه)جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، قسم الآداب واللغة العربية 2015/2014م ص 42، نقلا عن عز الدين المناصرة، **علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1،2007 ص132.

3- **اتجاه تأسيسي**: ويهتم بالتقعيد في المقام الأول ويمثله ابن المراكشي بكتابه (الروض المربع) والسجلماسي بكتابه (البديع) وابن رشيد السبتي بكتابه (أحكام التأسيس في أحكام التجنيس).[1]

د/رواد الحركة النقدية المغاربية:

شهد الأدب المغاربي منذ بداياته ظهور عدد من النقاد اللامعين، أصحاب النظرة الدقيقة في النصوص الأدبية نذكر منهم:

-أبو قاسم السجلماسي[2]:

كان أبو قاسم السجلماسي على جانب كبير من الثقافة اللغوية والأدبية، وله تضلع في النحو ومذاهبه ومشاركة في التفسير والحديث والفقه والأصول، وله إلمام كبير في الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وكان متأثرا بفلسفة أرسطو، وله آراء في البلاغة والنقد تتجلى في كثير من مباحث كتابه المترع البديع .

-عبد الكريم النهشلي [3]:

من أبرز رجال الأدب في تلك الفترة، عد من النقاد الأوائل الذين خاضوا غمار تجربة الكتابة الأدبية بنوعيها النقدية والفنية، عرف بناقد الشعر والعالم به والفضل الكبير على الحركة النقدية والأدبية إذ كان شيخ نَقَدَة المغرب العربي[1]، مؤلف كتاب الممتع في صبغة الشعر.

---

[1] محمد مرتاض، **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**، ص 25.

[2] هو أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، وقد سكتت مصادر عن ذكره، هو من مواليد النصف الثاني من القرن السابع للهجرة، عاش في عصر بني مرين ارتحل الى فاس للأخذ بعلمائها وجلس للتدريس بها، من أهم مؤلفاته المترع البديع في تجنيس أساليب البديع., ينظر: علال الغازي، **مدخل كتاب المترع البديع في تجنيس أساليب البديع**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980م ص25.

[3] **عبد الكريم النهشلي**: هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري، ولد بالمحمدية (المسيلة حاليا)، قرأ العلم والأدب على يد مشايخ المسيلة ثم تاقت نفسه الى المزيد، فرحل الى القيروان مان شاعرا وناقدا وعالما من علماء اللغة والاخبار اشتغل كاتبا في ديوان المعز بن باديس الصنهاجي تتلمذ عل يده الكثيرون منهم ابن رشيق وكانت وفاته بالقيروان سنة 405 ه ينظر: بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص55 وأيضا عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ص48.

- ابن رشيق المسيلي [2]:

يعد من النقاد الذين كانت لهم نظرات ثاقبة في مسائل الابداع الأدبي، له آثر كبير في النقد العربي المشرقي منه والمغربي، حيث يعد كتابه الشهير العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده من أهم المؤلفات النقدية في النقد العربي، وصفه ابن خلدون نفسه في مجال النقد بالانفراد بهذه الصناعة التي أعطاها حقها و لم يكتب فيها أحد قبله فاستشهد له في كثير من فصوله يقول: « وممن ألف في البديع ابن رشيق وكتاب العمدة له مشهور[3]».

- حازم القرطاجني[4]:

كان صاحب علم واسع بأصول الفلسفة وبعلم البلاغة والعروض، وبما ألف في النقد والشعر وصولا إلى زمنه ناهيك عن العلم الأصلي وهو القران الكريم، اشتهر حازم القرطاجني في كتابه المشهور منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أشير إلى أن حازم تنقل كثيرا في بلاد المغرب وجالس العلماء حتى بلغ عدد أساتذته ما يقارب ألف عالم[5].

---

[1] ينظر: عبد الكريم النهشلي، **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله**، ت ح محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط2، 2006م ص111.

[2] هو أبو على الحسن بن رشيق المسيلي نسبة الى المسيلة التي ولد فيها 390ه هاجر الى القيروان 406ه، استزاد في العلم وتحقق له أمران معا بفضل الحركة العلمية النشطة في القيروان، وما كانت تفعل به من رجالات العلم والأدب بتصديرها رجال من أمثال أبي اسحاق الحصري وعبد الكريم النهشلي ... توفي سنة 426ه، ينظر: عبد العزيز قلقيلة، **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ص141.

[3] ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت لبنان، ط5، 1984م، ص556.

[4] **حازم القرطاجني:** أبو الحسن حازم بن محمد بن خلف بن حازم القرطاجني ولد سنة 608ه قرأ الفقه على يد أبيه وتتلمذ على يد نخبة من المشايخ المشهورين ثم تردد على مرسيه ليأخذ من علمائها حيث بدأت تتضح معالم شخصيته العلمية وتكوينه الثقافي فذهب إلى غرناطة وإشبيلية، فجمع من الأسانيد والاجازات ما جمع واتصل اخر الأمر بشيخه الجليل أبي علي الشلوبين صنف حازم مصنفات عدة من المقصورة وكتاب النحو وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء ينظر: الشيخ بورقبة، **مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي من القرن الخامس إلى القرن الثامن الهجري** (أطروحة دكتوراه)جامعة وهران قسم العربية وآدابها 2000/1999 ص45.

[5] ينظر: منصور عبد الرحمان، **مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني**، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر 1980،ص23.

ه/قضايا النقد المغاربي القديم:

أ/ قضية القديم والجديد:

إن النقد الأدبي القديم قد شهد تطورات عدة ساقته إلى تحولات عدة على مستوى النصوص الأدبية وهذا ما جعل بين النقاد ضجة كبيرة حول كيفية تحديد النصوص القابلة للانتماء إلى حقل الشعرية العربية فمنهم اتبع الشعراء القدامى في الشعر لغة وأسلوب وعمود وبنية ومنهم من قال الحديثة والرقيقة سهلة العبارات وهذا ما يعرف بعقدة صراع القديم والجديد وقد لقي النقاد المغاربة كذلك نصبا من هذا الصراع ولكن تعاملهم كان مختلفا فقد كان يطغى عليه التسامح مع التجديد والتحديث وذلك راجع لأسباب عدة من بينها الأدب العربي المغربي والأدب المشرقي جزءان من الأدب العربي لا يمكن تداخلهما مع بعض ومعظمهم كانوا ميالين إلى السهل من المعاني والألفاظ وذلك راجع إلى طبيعة البلاد كما كان لهم دورا في التحديث بابتكارهم أساليب شعرية جديدة وتبعا للنظام الذي عرفت به المدينة، قد كان يوجد تشابه في أقوال النقاد حول فكرة أن النص الجيد يكون بما فيه من مميزات شعرية وليس بزمن معين ودليل ذلك قول الكلاعي: « التأليف _أعزك الله_ غير موقوف على زمان، والتصنيف ليس بمقصور على أوان دون أوان. لكنها صناعة ربما نصرت فيها سوابق الافهان، وصفواء ربما زلت عنها أوهام الإقدام. ومن أمثالهم: من صنف كتابا فقد استهدف، فان أحسن فقد استعطفن وإن أساء فقد استقذف»[1].

احتل موضوع القديم والجديد رتبة مرموقة عند النقاد فهناك من مال إلى الجديد وهناك منهم من جمع بينهما، وكذلك النقاد الذين يتعصبون للقديم واعتبروه المثل الأعلى للشعر العربي من ناحية براعة المعاني والألفاظ وانهالوا بالطعن على المجددين لأنهم خالفوا أسلوب وكيفية العرب في المعاني والصياغة . أما الشعراء الذين مالوا إلى المحدثين فمنهم من تذوقوا الكلام واكتشفوا فيه ألوانا من البديع وأصنافا من ضروب البلاغة[2]، فقد تناول محمد مرتاض موضوع القديم والجديد في ثنايا كتابه "النقد الأدبي القديم في

1 أبو القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي، **أحكام صنعة الكلام**. تحقيق محمد رضوان الداية، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص229.

2 بشير خلدون، **الحركة النقدية على ايام ابن رشيق المسيلي**، ص 182.

المغرب العربي"، وعلق على الحصري الذي لم يصرح برأيه جهارا[1]، كما نجد أن بشير خلدون يومئ إلى أن الحصري لم يكن يميل لاي من الطرفين، حيث أنه لم يرغب في اتخاذ موقف واضح اتجاه هذه القضية، حتى يكسب ثقة المتعصبين للقديم وصداقة أنصار الجديد[2].

يمكننا القول أن قضية الحديث والقديم ظهرت بخيوط موضوعية في البلاد والدليل على ذلك ما ذهب إليه ابن رشيق أن كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى ما كان قبله[3]، ومن هذا يمكننا استخلاص أن العصر في تغيير ومثله الشعر، يقول ابن قتيبة: « لم يقتصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوم دون قوم بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديث في عصره»[4]. وبهذا يتضح أن النقاد المغاربة سمحوا وفتحوا الطريق إلى النصوص المحدثة لتأخذ حظها من القراءة بعيدا عن المقياس الزمني بالاحتكام إلى معايير الجودة مع المطالبة بعدم انفصال النصوص المعاصرة عن جذورها وذلك في قول النهشلي: «والذي اختاره أنا التجويد والتحسين، والذي يختاره علماء الناس بالشعر. ويبقى عابرا على الدهر، ويبعد عن الوحشي المستكره ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر والشبيه المصبب والاستعارة الحسنة[5].»

ب/ قضية الطبع والصنعة:

الطبع حسب معاجم العرب هو السجية وعرفه العلماء في قاموسهم على انه نقيض الصنعة والتكلف في الشعر، والشعر المطبوع لدى العرب هو ما جاء عن الشاعر عفوا دون تصنع[6]، أما التكلف هو القيام بالعمل على المشقة وعدم الرغبة فيصبح الجهد غير متقن لشدة المكابدة فيه[7]، مما يترك تأثيرا سلبيا على العمل الأدبي، وقد برزت تلك القضية بوضوح في النقد العربي عقب اشتداد

---

[1] محمد مرتاض، **النقد الأدبي في المغرب العربي**، ص67.

[2] نفسه، ص 183.

[3] ابن رشيق **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**، ج1، ص 80

[4] نفسه، ص نفسها.

[5] نفسه، ص82

[6] ينظر: محمد حزام، **المصطلح النقدي في التراث العربي**، دار الشرق العربي. بيروت. لبنان، ص224

[7] محمد الشريدة، **قضايا النقد العربي في القرن الثالث هجري**. دار التبايع للنشر والتوزيع، عمان 2005، ط1، ص126

الخصومة بين القديمين والمحدثين، واتهام المحافظين للآخرين بأنهم أصحاب البديع[1]، فيما نجد الدكتور "بشير خلدون" يرى أن الشعراء والرواة، يلقون الأشعار في مجالس السمر والدراسة، وقد كان يقال لواحد من الشعراء شعرك مطبوع جيد، في حين يقال لآخر شعرك مصنوع فوق اثر التكلفة [2]. وقد تناول "محمد مرتاض" ثنائية المصنوع والمطبوع والجدير بالذكر أنه لمح في تلك المواضيع إلى ناقد حديث نضيفه إلى تلك الأسماء المعتادة ونعني به القاضي عياض، ثم يمكننا القول إن القاضي شغوف بالصنعة ومعجب بها، وقد ارجع مبرر جاهزيته إلى الصنعة. وفي مغزى جديد يؤكد "محمد مرتاض" أن المتفرد يميل إلى الطبع وبشير خلدون يميل الى الخالص بالرغم من إعجابه للمطبوع ولكن مع ذلك يمكننا القول أن رأيه كان ميالا للتوسط ما بينهما.[3]

ج/ قضية مفهوم الشعر:

اهتم النقاد القدماء بموضوع مفهوم الشعر إلا أنهم اختلفوا في طبيعة النظر إليه، فكل ناقد طرح المفاهيم والتصورات النظرية التي تتصل اتصالا وثيقا بتحديد مفهوم الشعر حسب المنهج وحسب النصوص التي يقوم بمحاورتها محاولا تقديم مفهوم جامع وشامل للشعر.[4]

أشار "محمد مرتاض" إلى مفهوم الشعر وركز على ما هو متجدد[5] عند نقاد المغرب العربي والمشترك بينهما، وليس الهدف أن يرتبط كل ما هو إقليمي مغربي بما هو مشرقي إجبارا وعنوة، وإنما نبحث في ما هو مشترك بينهما، ومن خلال هذه القضية يتبين ويتضح أن مفهوم الشعر عند "ابن شرف" انه الإشارة إلى البنى الشاسع بينه وبين ابن رشيق من حيث البنية التركيبية والبنية الأسلوبية وتوظيف العبارات النقدية، إذ تلقى عند ابن شرف تعقيدا مقصودا بحجة الذوق العربي السليم. الملاحظة هنا انه بالرغم من أن ابن شرف أضاف عنصرا جديدا في مفهومه للشعر إلا انه مازال يعيد

---

[1] كمال عبد العزيز، **نقد النقد**، ص95

[2] بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام بن رشيق المسيلي**،ص 199

[3] محمد مرتاض. **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**. ص 142.

[4] فريدة مقلاتي. **نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني**. مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008_2009. ص36.

[5] المصدر السابق. ص33.

ويكرر ما قاله القدماء، أن املح الشعر ما قلت عباراته ورقائقه واستغنى بالملاحة الدالة على الدلائل المتطاولة، ولكنه يجب إلا يقضي إلى التعميم ويجعل المنتقي من هؤلاء إزاء ما يسمع او يقرا لان تحقيق هذا الهدف يختصر كثيرا الثرثرة ويبعد الكثير من الزوائد الشكلية دلالة ومدلول[1].

ويرى عبد الكريم النهشلي أن الشعر هو عاطفة وإحساس وليس فقط كلام موزون مقفى يدل على معنى، حيث انه يؤيد فكرة الشعر هو الفطنة فاتخاذه مثال العرب مثالا لقوله:" ليت لشعري معنى، ليت فطنتي" والشعر عندهم الفطنة والحكمة[2]. وبهذا عرف النهشلي الشعر على انه شعور والهام الذي يتميز به الفرد ويعبر عن تجربة للتعبير عن أحاسيسه بطريقة الشعر. ويمكننا القول ان عبد الكريم النهشلي قد تمكن من معرفة مبنى الشعر فتجديد معنى الشعر بالفطنة بالإشارة إلى عنصر الوحي والإلهام الذي هو عبارة عن مصدر الإبداع الفني الخالد فهي احد أهم القضايا التي تشغل اهتمام العديد من كبار النقاد والباحثين، حيث نجد في كتاب "الممتع" الخاص به انه وضح أن الشاعر يدرك علم الشعر وعمله كثيرا نموا لعلم مكانة الشعر في أهله العرب منذ نشأته أو حتى عصره فقد عبروا من خلاله عن حياتهم في صورها المادية والمعنوية[3].

كما نرى كذلك مفهوم ابن رشيق المسيلي الذي كان عبارة عن أن الشعر جيد في اللفظ وبسيط المعنى ومتوسط القبول في لفظه ومعناه، رديء فاسد لأذواق في لفظه[4].

د/ قضية السرقات الأدبية:

لقد أخذت قضية السرقات جانبا كبيرا من اهتمامات النقاد والمهتمين بالشعر، وبناءا على هذا نذكر أولا مفهوم السرقة الأدبية:

---

[1] محمد مرتاض. **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**. ص59.

[2] بشير خلدون، **الحركة النقدية على ايام ابن رشيق المسيلي**، ص57.

[3] عبد الكريم النهشلي القيرواني، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق الدكتور عمر دحلول، دار السلام، ص14.

[4] بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، ص 109.

السرقة الأدبية: في معناها اللغوي البسيط هي اختلاس ما للآخرين وفي الاصطلاح الأدبي أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها وألفاظها ثم يبدي ذلك لنفسه[1]. ومن هنا يتضح لنا أن السرقة ليست من أخلاقيات الأدب، فقد قال محمد مرتاض أنها مسالة مهمة لأنها شغلت النقاد العرب أكثر من أي مسالة أخرى وذلك راجع لتناولها أهم ما تسعى إلى معرفته الدراسات الأدبية.

و قد تطرق محمد مرتاض إلى السرقات الأدبية وعلق على الحصري والنهشلي وابن رشيق بحيث يرى أن كلا من النهشلي وابن رشيق كانا أكثر عمقا في تناول قضية السرقات الأدبية، إلا أن هذا الأخير قد فصل في قضية السرقات تفصيلا دقيقا و لم يترك نقطة في هذه القضية إلا وتطرق لها [2]، حيث ان ابن رشيق كان موقفه وسطيا إضافة إلى ذلك انه توصل إلى الرأي الذي انتهى إليه سابقوه وهو أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع الذي اختص به شاعر بعينه كما أكد لنا محمد مرتاض أن ابن شرف لم يصرح برأيه في قضية السرقات وهذا ما يتضح في قوله:" إن ابن شرف لم يتعرض إلى السرقة في الشعر بصورة مباشرة وإنما تعرض لها ضمنيا من خلال تطرقه لعيوب الشعر"[3]. كما تطرق ابن رشيق إلى قضية السرقة قائلا أن أحسن السرقة هي التي تكون فيها زيادة المعاني واقتصار الألفاظ أما أقبحها هي التي تزيد الألفاظ مع قصور المعنى[4].

ه/ قضية اللفظ والمعنى:

تعد قضية اللفظ والمعنى من القضايا التي عالجها النقاد واهتموا بها كثيرا وبها فتح نقاش بين اتجاهين أصحاب الرأي، أولهم يرى انه صياغة وتعبير، وبذلك يبقى الفن في نظرهم قالبا بينما المعاني فليس الإبداع فيها مظهر لأنها في متناول الجميع، والاتجاه الثاني مجالها المعاني والأفكار[5]، انقسم النقاد إلى ثلاثة أقسام قسم اهتم بالألفاظ وفضلها عن المعاني وقسم اهتم بالمعاني وفضلها عن الألفاظ وقسم ثالث اتخذ

---

[1] المصدر نفسه، ص217.

[2] ينظر: محمد مرتاض. **النقد الأدبي القديم في المغرب العربي**. ص 105

[3] محمد بن شرف القيرواني، **أعلام الكلام**، ص

[4] بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام بن رشيق المسيلي**، ص22.

[5] ينظر: بشرى عبد المجيد تاكفارست، **النقد الأدبي القديم في تقويم المحدثين**، دار الأمان. الرباط، 2013، ص43.

موقفا معتدلا[1]، وهذه الفكرة موجودة عند محمد مرتاض ولكنه لم يفصل فيه ولم يطرح رأي النقاد المغاربة، فيا ترى ما هو موقف النقاد المغاربة من هذه القضية؟

أنصار المعنى: ومنهم أبو إسحاق إبراهيم الحصري، الذي يرى أن الإبداع فن يتوقف على المعاني، لأنها تتجدد باستمرار فالمعاني تتفاوت تبعا للبساطة أو التعمق في التفكير، فمن كان من الشعراء نظره بعيدا وخياله مجنحا يستطيع أن يأتي بالعجب اما الألفاظ فهي معروفة ومحدودة ومحصورة يستطيع كل واحد أن يطلع عليها، ويستعملها في كلامه، من خلال ما أشار إليه الحصري يتضح لنا أن الفرق بين الألفاظ والمعاني موجود ويرى الإبداع فن الشعر ويتوقف على المعاني[2].

أنصار اللفظ: قد اجمع عبد الكريم النهشلي قوله بخصوص هذه القضية ان البيت الشعري إذا كان يحتوي على كلام جزل فذلك يبعده ويغنيه عن المعاني الجميلة واللطيفة، ومن هنا يمكننا القول أن رأي النهشلي في هذه القضية انه ميال الى الأسلوب أكثر تماما مثل الجاحظ[3].

أنصار موقف اللفظ والمعنى: من بين هؤلاء ابن رشيق بحيث لم يكن ميالا لاين من الطرفين وقد كان يرى أن اللفظ والمعنى متلازمان للعمل الأدبي حيث يرى نفسه عكس النقاد الكبار الآخرين لامتلاكه كلتا الكفتين متساويتين، مبررا ذلك بقوله:" شروط العمل الفني هو اتحاد بين اللفظ والمعنى ويستحيل الفصل بينهما". فهو قد قام بتشبيههما بالجسد والروح اللذان لا ينفصلان ومن بين النقاد الذين أيدوا فكرته ابن شرف خصوصا فكرة الجسد والروح مع إضافة انه يمكن التقصير في اللفظ شيء محتمل أما التقصير في المعنى غير محتمل[4].

---

[1] بشرى عبد المجيد تاكفارست، **النقد الأدبي القديم في تقويم المحدثين** ، ص 169.

[2] بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام بن رشيق المسيلي**، ص173.

[3] المصدر نفسه ، ص171، 172.

[4] إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. دار الشروق. الصفحة 443.

الفصل الأول

المحاكاة عند حازم

1 المحاكاة عند اليونان

1-1 المحاكاة عند أفلاطون.

1-2 المحاكاة عند أرسطو.

2 المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

2-1 المحاكاة عند الفارابي.

2-2 المحاكاة عند ابن سينا.

2-3 المحاكاة عند ابن رشد.

3 المحاكاة عند حازم القرطاجني

3-1 المحاكاة عند حازم.

1/المحاكاة عند اليونان

نظرية المحاكاة نظرية فلسفية موضوعها الفن عامة والشعر خاصة، وهي نظرية سادت الفنون طيلة الحضارات القديمة، وفي القرون الوسطى، نشأت نتيجة الاتصال وعلاقات التأثر والتأثير بين الآداب القديمة.

تدل كلمة المحاكاة في معناها العام على المماثلة والمشابهة في القول والفعل، فقد جاء في معجم "لسان العرب" أنها من حَكِيَ: الحكاية: كقولك حكيتُ فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أتجاوزه،[1]، وورد في معجم "القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من: حكوتُ الحديث أحكوه، وحكيت فلانا وحاكيته أي شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء، وعنه الكلام حكاية: نقلته، والعقدة شددتها، كأحكيتها، وامرأة حكي، كغني نمامة، واحتكي أمري: استحكم، وأحكي عليهم: أبر.[2]

وقد أخذ العرب من المفهوم أي المحاكاة عند اليونان على ما يكون مؤكدا، كما نجد أن الفعلين حكى وحاكى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب فن الشعر بزمن بعيد، فالحكاية تعني تقليد أعمال الانسان أول أقواله تقليدا كاملا.[3] أما في المعنى الفلسفي للمحاكاة فقد جاء في موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب أن المحاكاة خاصة من بين سائر قوة النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة، التي تبقى محفوظة فيها فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها وأحيانا تحاكي المعقولات،[4] وأحيانا تحاكي القوة العادية، أما المحاكاة بالمثالات فهي ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة، لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها ويجتزأ منهم ألا يتصوروها ويفهموها كما هي في الوجود ولكن يفهمونها ويعقلونها بمناسباتها إذا كان فهمها ذواتها على ماهي عليه في الوجود ولكن يفهمونها ويعقلونها

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،ط1994،3،مجلد14،ص191.

[2] الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1995،1،ج4،ص346.

[3] مصطفى الحوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة بيروت، ط1981،1،ص92.

[4] جيرار جهامي، **موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1998،1،ص774.

بمناسباتها إذا كان فهمها ذواتها على ماهي عليه في الوجود عسرا جدا إلا على من سيبلغ أن يقود بالعلوم النظرية فقط.[1]

وفي المعنى الاصطلاحي فإن مصطلح المحاكاة يوناني ميتافيزيقي الأصل استعمله الفلاسفة والمفكرين منذ القدم، استمد مصطلح المحاكاة من المصطلح الاغريقي (Mimesis) استعمله أفلاطون قبل أرسطو ولربما كان معروفا وقت ذلك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى أو إعادة العرض أو الخلق من جديد وعلى هذا يمكن ترجمته بالمحاكاة.[2]

تطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما، ومنه قول أرسطو الفن محاكاة الطبيعة وهي أيضا تقليد اللاشعوري الذي يحمل الانسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم وسلوكهم، ومن طرق المحاكاة النافعة في الفهم والافهام، طريقة تسمى بالتمثيل(Mimique) وهي تعبير المرء عن أفكاره بإشارات الأصابع وايماءات الجفون وحركات الوجه الممثلة للأشياء.[3]

مما يثير الانتباه أن لفظة المحاكاة استحوذت على أكبر قدر من تفكير الفيلسوفين اليونانيين أرسطو وأفلاطون في مجال الفن، فكون كل منهما مذهبا في الفن من خلال دراسته لنظري المحاكاة وشغلا بيها تفكير الباحثين بعدهما، وهنا نطرح الاشكال التالي: ما هو مفهوم المحاكاة عند هذين الفيلسوفين ؟

[1] جيرار جهامي، **موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب** ، ص774.

[2] أرسطو، **فن الشعر**، تر ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر د ط، د ت، ص 61.

[3] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان دط 1982 ج2، ص349، 350.

1/1المحاكاة عند أفلاطون:

اشتهر أفلاطون[1] في تاريخ الفكر الانساني وعُرف بفلسفته المثالية والتي من خلالها تناول الحديث عن الفنون وكذلك عن نظرية المحاكاة، فكانت تمثل عند رؤية فلسفية، كما كانت أيضا قضية أدبية يمارسها في تعابيره خلال محاوراته المشهورة، تتلخص الفكرة لديه انطلاقا من أن جميع الأشياء لها صور وكذا مواد وكل الأشياء التي في هذا الكون ما هي إلا محاكاة وتقليد للصور في عالم المثل، فيما وراء الطبيعة، وهي ذات بعدين اثنين الأول أخلاقي وتربوي أما الثاني أنطولوجي. يُمثَل البعد الأول في الكتابين الثاني والثالث من الجمهورية، حيث انتقد أفلاطون على لسان سقراط تراجيديات هيسيود[2] وهوميروس[3]، لتصويرهما الآلهة والأبطال بطريقة غير لائقة وباطلة، فهي عندهم تغار وتسخر وتعبث وتنتقم وهذه الصور لا تتفق في رأيه مع تربية ناشئة.[4]

---

[1]**أفلاطون**: plato/platon هو أرستوكليس بن أرستون، لقب بأفلاطون لضخامة جسمه، هو فيلسوف يوناني كلاسيكي رياضياتي وأحد أشهر فلاسفة اليونان القديمة إلى جانب معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، يُعد ممن تركو أثرا عميقا في تاريخ الفلسفة وفي تاريخ الفكر السياسي، ولد في أثينا في عائلة أرستوقراطية توفي عن عمر ناهز الثمانين عاما، لا يعرف أين ولد كما لا يعرف أيضا تاريخ ولادته تحديدا، يعتقد أنه ولد بين عامي 427/428ق م، عرف من خلال مخطوطاته التي جمعت بين الفلسفة والشعر والفن, ينظر: فرانسوا شاتليه، **أفلاطون**، تر حافظ الجمالي، دار الفكر، دمشق، ط5، 1991، ص12 وعبد الرحمان بدوي، **أفلاطون في الاسلام**، دار الفكر العربي، بيروت، د ط، 1982،ص34.

[2]**هيسيود**: شاعر شفاهي يعتقد أنه أول عالم اقتصادي إغريقي مؤسس الملحمة التعليمية، كما أنه أول شاعر إغريقي رئيس بعد هوميروس، كتب هيسيود في القرن السابع ق م وفي قصيدته "النيوغونيا" أصبح أول كاتب ينظم الميثولوجيا (الأساطير) الاغريقية، ليجعلها نظاما فلسفيا شاملا، تجمع العديد من الدراسات على أنه ولد في القرن الثامن ق م، روي أنه اشتغل بالفلاحة التي ورثها عن أبيه، ترك الزراعة وراح يجوب البلدان ويروي أشعاره. ينظر : عصمت النصار، **الفكر الديني عند اليونان**، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع مصر ط2005،2،ص98.

[3]**هوميروس** : على الرغم من شهرته الواسعة إلا أنه يعد في نظر المتخصصين شخصية مجهولة النسب والنشأة، فلم يعرف عند سوى أته شاعر أعمى، عرف في بلاد الاغريق، وقد اختلفت الآراء حول موطنه فقيل أنه من آسيا الصغرى وقيل أنه من مصر، وقيل أنه اغريقي، كما اختلفوا أيضا حول زمن ولادته فذهب البعض إلى أنه ولد في القرن العاشر ق م، وقيل أنه ولد في القرن التاسع ق م. .. في حين ينكر آخرين وجود شخصية هوميروس، وفريق آخر يرى أن هوميروس لم يكن شخصية واحدة بل عدة شخصيات ظهرت في أعقاب زمنية مختلفة. ينظر : عصمت نصار، **الفكر الديني عند اليونان**، ص95.

[4]ينظر: **جمهورية أفلاطون**، تر تح فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية، د ط، 2004م، ص237 وما بعدها.

أما البعد الثاني البعد الأنطولوجي للمحاكاة، فيظهر في الكتاب العاشر من الجمهورية، فقد حاول أفلاطون أن يثبت أن الشعر مثل الرسم، محاكاة لمحاكاة أي أنه محاكاة من الدرجة الثانية والمثال على ذلك أن الشاعر أو الرسام إذا أراد أن يصور سريرا، فإنه سيحاكي السرير الذي صنعه النجار، والنجار نفسه الذي صنع ذلك السرير ليس مبدعا، إنما هو محاكي للسرير الحقيقي وهذا السرير الحقيقي موجود في عالم المثل، عالم لا نراه، وبالتالي فإن السرير غير موجود في حقيقة إلا في عالم المثل، وبذلك يكون عالم المثل هو الدرجة الأولى للحقيقة، وعالم النجار هو محاكاة لعام المثل، أي صار في المرتبة الثانية، ويكون عمل الشاعر أو الرسام محاكاة لمحاكاة وبالتالي هو يحتل المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء، والشعراء كالرسامين مقلدون ومخادعون فحسب.[1]

ومن ثمة فالمحاكاة مبدأ يبعد الفنون عن الحقائق، وبخاصة إذ كانت هذه المحاكاة تُعنى بجزيئات الأشياء، أي المحاكاة بمعنى التقليد، لذلك فإن أفلاطون يرى أن المحاكاة منها البسيطة والسطحية وهي مرذولة لأنها تشوه الواقع وتزيفه، ومنها محاكاة المثل الأعلى والتعلق بالكليات وهي التي دعا إليها، ولئن كان قد رفض الشعر الدرامي، فإنه استثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي لأنه ليس محاكاة في نظره « وإنما توجد المحاكاة حيث لا يكون تعبير الشاعر صادرا عن الحقيقة الثابتة، التي تضمنت قيم الحق والخير.» لأن كلا من الشعر الغنائي والملحمي صادر عن الحقيقة نتيجة لإلهام ربات الفنون، لذا فهما تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال.[2]

ويُلحظ عن أفلاطون المزج بين الفن والأخلاق حين أصدر حكمه بطرد الشعراء من مدينته الفاضلة، ولا يفهم من ذلك أن أفلاطون يبغض الشعر والشعراء « فعلى الرغم من أن أفلاطون قد دعا إلى طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، فإنه لم يوجد بين الفلاسفة حتى الآن من كان أحفل بالشعر وأغنى بالشاعرية، وعاد يكفر عنه في كتاب النواميس.»[3]

---

[1] **جمهورية أفلاطون**، تر تح فؤاد زكريا ، ص 505 ص511.

[2] ينظر: أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1998، ص 51 وما بعدها.

[3] أرسطو، **فن الشعر**، تر عبد الرحمان بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953، ص45.

ومنه فإن أفلاطون يرى أن المحاكاة نقل حرفي للطبيعة كما يعكس الشعر مظاهر الأشياء، ويذهب إلى أن الشعر مصدره الإلهام ليس المبدع فيه أي جهد، وأن الشعر يؤدي دورا سلبيا في سلوك المواطنين ولا يعبر عن الحقيقة، لاعتماده على محاكاة المحاكاة وعدم صدوره من الشاعر إلا بعد هيمنة العاطفة عليه، وغياب العقل عنه.

2/1 المحاكاة عند أرسطو:

اختلف أرسطو[1] في مفهومه للمحاكاة عن معلمه أفلاطون، وكان هذا الاختلاف نابع عن النظرة الفلسفية لكل منهما، نظرا لاختلاف نزعتهما فكان أرسطو ذا نزعة تجريبية بينما أفلاطون كان ذا نزعة غائية، مع أن كليهما يرى أن الفن هو محاكاة للطبيعة، إلا أن أفلاطون كان يرى بأن الفن الحقيقي هو محاكاة المثل الأعلى المفارق للطبيعة، في حين تلميذه أرسطو أن على الفنان محاكاة الطبيعة لا بقصد تقليدها، بل لإبرازها في صورة هي الأقرب للكمال العقلي المحسوس، لينتج على هذه الرؤية للفن أن الجمال الفني موجود على نحو موضوعي في نسب الأشياء وأحجامها وتناسقها، وكذلك يترتب عليها الفصل بين الفن والأخلاق.[2]

لم يقرن أرسطو نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية، حيث اعتبر المسرح والشعر محاكاة للطبيعة ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، فالفنان أول الممثل المسرحي إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن يقول: «لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء

---

[1] **أرسطو**: ولد سنة 385ق م في مدينة أسطاغيرا التي سميت أخيرا بأسطافرو، هو فيلسوف يوناني قديم أحد تلامذة أفلاطون ومعلم إسكندر الأكبر، اشتهرت أسرته بالطب وكان والده طبيب الملك أميتاس المقدوني، وهنا جاء ارتباطه ببلاط مقدونيا، الذي أثر في حياته ومصيره فكان مربي إسكندر الأكبر، دون أرسطو في مختلف فروع الفلسفة وله مؤلفات في: المنطق وفيما وراء الطبيعة وفي الأخلاق والسياسة والفن والخطابة والشعر، توفي نتيجة إصابته بمرض معوي وهو في سن الثالثة والستين سنة322ق م. ينظر : أحمد الشتواني، **الخالدون من أعلام الفكر**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 2007م ج1، ص21.

[2] محسن محمد عطية، **غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية**، دار المعارف، مصر، ط1991،1، ص53 وما بعدها وينظر: رياض عوض، **مقدمات في فلسفة الفن**، نشر جروس بيرس، طرابلس، لبنان، ط1994،1،ص35 وما بعدها.

إما عما كانت أو كما هي في الوقت أو كما يصفها الناس وتبدو عليه أما كما يجب أن تكون وهو أنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز كثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء[1]».

لذا فمفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة والمحاكاة عنده ترتبط أوثق ارتباط بالشعر الموضوعي المتمثل في الملحمة والمأساة والملهاة، حيث يتجلى الشعر الحق عنده في هذه الأجناس الأدبية وهو الشعر الذي لا يتحدث فيه الشاعر عن عواطفه وأفكاره الذاتية بشكل مباشر، وإنما يعكس أفكاره وآراءه من خلال الشخصيات والأحداث.[2]

فالمحاكاة عند أرسطو ليست جوهر الشعر فحسب ولكنها جوهر الفنون جميعا «كذلك في طريقة المحاكاة التي يحصرها في ثلاثة : أن يمثل كما كانت، أو كما تحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. » ولكن المحاكاة جوهر الشعر في رأي أرسطو فإن الوزن يكون ثانويا في مقابلتها، ومن هنا يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صاحب حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة.[3] أما الشعر الغنائي أي الذاتي الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره وعواطفه تعبيرا مباشرا فهو عند أرسطو بداية مبكرة مهدت ظهور المأساة والملهاة.

المأساة:

عالج أرسطو موضوع التراجيديا وقد كان أول من اهتم بالجانب النقدي له في كتابه" فن الشعر" واعتبره من أحدث تطورات الشعر والصنف التام لهذا الفن هذا لأنها تحوي بين جوانبها كلما يمكن للشعر أن يقدمه وهي بالتالي تقليد لموضوع جدي وكامل برأيه أن ذلك تقليد يجب أن يتم بطريقة مسرحية لا سردية وأن يولد الفزع والشفقة.

---

[1] محمد زكي عشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1979، ص 117.

[2] ينظر: سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1995م، ص75.

[3] نفسه، ص76 وما بعدها.

عرف أرسطو التراجيديا بأنها: « محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين.[1] » والفعل التام هو ما لديه بداية ووسط ونهاية، وطريقة حبك الفعل ونسج خيوطه هو معيار نجاح التراجيديا، وذلك في حين «تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنيا.[2] » ذلك أن المأساة تقوم على وحدة الفعل في موضوع واحد له مداه وحجمه وترتبط أجزاءه ارتباطا عضويا بين البداية والنهاية والوسط، أما التحام أجزاء التراجيديا دليل على عبقرية المبدع وتحقيق الغاية منها، ينتج عن ذلك الالتحام لذة خاصة للمشاهد وتصبح أجزاء الحكاية في التراجيديا سواء من حيث تفاصيلها أو من حيث مجموعها بمثابة حلقات متتابعة، تقوم فنيا مقام الاقناع المنطقي عن طريق الايحاء الفني والخيال المحكم.[3]

تتألف التراجيديا وفق أرسطو من ستة عناصر هي: «الحكاية، الشخصيات، والفكرة، واللغة، والمنظر، والغناء.[4]» وقد جعل الحكاية العنصر الرئيسي والمهم فيها وصرح أنها تقليد الموضوع أي الموضوع الذي يبتكره الشاعر.

الملهاة:

استمدت الملهاة أو الكوميديا منذ نشأتها الأولى موضوعاتها من واقع الحياة، لأجل أن يقوم كاتبها بنقد الواقع من مساوئه وعيوبه والكوميديا حسب رأي أرسطو هي: « تقليد لموضوع هزلي كامل ذي طول مناسب في لغة مناسبة، وأن يتم هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية وأن يولد الضحك في النفوس.[5]» وبمعنى آخر محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة، ولكن ليس بالمعنى الكامل السوء أذ

[1] أرسطو، **فن الشعر**، إبراهيم حمادة، ص97.

[2] نفسه، ص 98.

[3] ينظر : محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، القاهرة، د ط، 1963م، ص 64 وما بعدها.

[4] أرسطو، **فن الشعر**، عبد الرحمان بدوي، ص20.

[5] عطية عامر، **النقد المسرحي عند اليونان**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د ط، 1964م، ص151.

أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح، فقوامها نوع من التقمص أو القبح ليس مؤلما ولا هداما، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه ولكنه لا ينطوي على ألم[1]».

لذا فان موضوع الكوميديا هو الهزل كما يجب أن تكون لغة الكوميديا مناسبة تتماشى وطبيعة الموضوع الهزلي الذي تعالجه، ثم إن المحاكاة في الكوميديا يجب أن تحدث بطريقة مسرحية لا سردية ويبدوا أن هوميروس هو صاحب الفضل في التمهيد للكوميديا، وقد أشار أرسطو إلى ذلك بقوله :«فهول أول من رسم معالم الملهاة لأنه حاكى الهزل بصورة درامية والمأساة بملامحه ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاصة شعراء ملاه والبعض الآخر شعراء مآسي بدلا من شعراء ملاحم لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة (المآسي كانت أجل وأعلى مقاما من الأولى الملاهي).[2]

الملحمة: تشارك الملحمة المأساة التراجيديا في عدة عناصر أهمها:

- تتمحور الأحداث حول فعل واحد.[3]
- أنواع الملحمة هي نفسها أنواع المأساة فهي: إما بسيطة أو مركبة أو أخلاقية أو انفعالية[4].
- تشترك الملحمة مع المأساة في العناصر الكيفية، في ماعدا الموسيقى والمنظر المسرحي[5].

وما يفرق الملحمة عن المأساة هي:

- اعتماد الملحمة على رواية الأحداث وليس تقديمها على خشبة المسرح شأن المأساة.
- تتميز الملحمة باتساع وحدتها وتنوع أحداثها مما يجعلها أكثر قدرة على تحقيق لذة التغيير عند السامع.

---

[1] جيروم ستونليتز، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2،1981م، ص500.

[2] أرسطو، **فن الشعر**، عبد الرحمان بدوي، ص14.

[3] نفسه، ص64ص65.

[4] نفسه، ص67.

[5] نفسه، ص80.

خلاصة القول مما سبق أن المحاكاة أساس نظرية الشعر عند كل من أفلاطون وأرسطو وهي جزء من مشروعهما الفلسفي الذي ينحو إلى غايات فلسفية وتربوية، والمحاكاة مرتبطة ارتباطا عضويا وحصريا بنوعين أدبيين هما: المسرح (التراجيديا والكوميديا) والملحمة، فكيف تعامل فلاسفة الاسلام مع مصطلح المحاكاة في شروحاتهم لآثار اليونانيين ؟

2/المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين

استفاد الفلاسفة المسلمون القدماء من آراء اليونانيين بخصوص نظرية المحاكاة، فحاولوا بدورهم دراستها في الشعر العربي، وقد كان تأثير أرسطو في الثقافة العربية واسعا فحظي كتابه "فن الشعر" باهتمام عدة فلاسفة مسلمين، فحاولوا أن يفيدوا من معاييره ليجدوا معايير مقابلة لها يزنون بها شعرهم، كما استثارتهم القضايا التي تطرق إليها أرسطو ليجدوا قضايا مماثلة لها في أدبهم، إلا أنهم وقعوا في شيء من اللبس والغموض وسوء الفهم بسبب الترجمة الرديئة وكذلك كون الأدب اليوناني مختلف عن تماما عن أدبهم ولكن ذلك كان حافزا للنظر في مشكلات الأدب وقضايا الشعر، مما أوصل العديد من فلاسفة الاسلام إلى أفاق تعدت بكثير حدود أرسطو ومن بين أهم هؤلاء الفلاسفة الذين تأثروا بفكر اليونان: الفارابي، وابن سينا، وابن رشد.

1/2 المحاكاة عند الفارابي:

إن تعريف الفارابي[1] للمحاكاة يمكن أن يستشف من خلال تعريفه للشعر والأقاويل الشعرية بأنها:« هي التي من شأنها أن تألف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه قول.[2] » أو أنها هي:« التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء. [3]» وأهم ما يمكن أن يتضمنه مثل هذين التعريفين للشعر أنه يقوم على المحاكاة مما يعله يتشابه مع فنون أخرى ويتشابه معها في كونها محاكاة أيضا وهذه الفنون هي النحت والرسم والتمثيل، إلا أن ما يميز كلا منهما عن الآخر بصفة عامة وعن الشعر بصفة خاصة هو

---

[1] **الفارابي**: هو أبو النصر محمد بن طرخان المعروف بالفارابي، تركي الأصل له مصنفات مشهورة في الحكمة والمنطق والموسيقى، قال عنه ابن خلكان أنه أكبر فلاسفة الاسلام، أخذ المنطق عن أبي بشرمتي والنحو عن ابن سراج، تبحر في العلوم وصنف كثيرا من المختصرات والشروح كما له كتب تضمن أفكاره الخاصة، من أشهر مؤلفاته: رسالة في إحصاء العلوم وكتاب الحروف وآراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، شرح كتاب المقولات لأرسطو، كتاب الموسيقى الكبير وغير ذلك الكثير، توفي عن سن ناهز الثمانين في دمشق في حدود 339ه بعد أن صلى عليه سيف الدولة الحمداني. ينظر: بن عماد الحنبلي، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، مكتبة القدسي، د ط، ج2، ص350 وما بعدها.

[2] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984م، ص71.

[3] نفسه، ص77.

الأداة، أي وسائل المحاكاة التي يستخدمها كل من هذه الفنون، ذلك ما أدركه الفارابي عندما فرق بين ما يسميه المحاكاة بفعل والمحاكاة بقول، يقول: « فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول فالذي بفعل ضربان : أحدهما أن يحاكي الانسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك أو يفعل فعلا يحاكي به إنسان ما أو غير ذلك، والمحاكاة بقوله هي أن يؤلف القول هي: أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء[1] ».

فالمحاكاة عنده محاكاة شكل أو فعل أو قول.

يفرق الفارابي أيضا بين الشعر والفنون القائمة على المحاكاة كالنحت والتمثيل من خلال الوسيلة والتي هي اللغة، فالشعر يستخدم لغة خاصة تتسم بالمحاكاة، ويتضح هذا الفرق عندما يقارن بين الشعر والرسم أو كما يسميه صناعة التزويق، فكلاهما قائم على المحاكاة أو التشبيه إلا أن لكل منهما وسيلة خاصة في التعبير عن المحاكاة يقول الفارابي في هذا الشأن:« إن بين أهل هذه الصنعة (أي الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها أو نقول: وإن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كلاهما فرقا، ألا أن فعليهما ميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في وأوهام الناس وحواسهم. »

جعل الفارابي المحاكاة والوزن عنصرين أساسيين يقوم عليهما الشعر، يقول:« إن الشعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما: المحاكاة والوزن، أما الوزن فهو ضروري لكي يتميز الشعر من القول الشعري.[2]» لكنه ركز على المحاكاة أكثر ويأتي الوزن عنده ثانيا، يقول كذلك:« فقوام الشعر وجوهره عند القدماء، هو أن يكون 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،

[1] الفارابي **كتاب الشعر للفارابي**، تح محسن مهدي، مجلة شعر، العدد 12،01 أكتوبر1959، بيروت، لبنان، ص94،93.
[2] أرسطو، **فن الشعر**، ص153.

وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها محاكاة وأصغرهما الوزن.[1]» ومنه فإن الفارابي يشدد على المحاكاة أكثر من الوزن في الشعر باعتباره المحاكاة ميزة خاصة تفرق بين الشعر والنثر.

كما أن الفارابي أكد على التفريق بين المحاكاة والمغالطة السفسطائية، وهو إيهام خارج عن دائرة الإيهام في الفن عموما وفي فن الشعر خصوصا، وبين الإيهام بشبيه الشيء الذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية ذلك أن المغالطة تهتم بإثبات الشيء على أساس أنه الحقيقة حتى وإذا كان عكس الحقيقة ذاتها، في حين أن المحاكاة تهتم بتحقيق تأثيرها بواسطة تقديم الشبيه دون أن تهتم بأن الشيء حقيقي أو غير حقيقي ومنه فإن المحاكاة ليست خداعا ولكن إيهام بالمشابهة، فأبرز أن الوهم الذي تنتجه ذو طبيعة جمالية ويستهدف خلق متعة نفسية، ويظل بعيدا عن أي غاية تضليلية. ومنه فأن الفارابي هنا يبرئ المحاكاة الشعرية من أي تهمة بالتضليل والخداع، وإن كان في عمل الشعر بعض الخداع إلا أن تضليله وخداعه إنما يستهدفان خلق المتعة الجمالية في نفس المتلقي، شأنه شأن الفنون الجمالية الأخرى التي تقوم على المحاكاة أيضا[2].

ولئن كان الفارابي قد حذا حذو أرسطو في تفريعه لأنواع المحاكاة، فإنه سرعان ما تخلى عن تصوره ليتبنى تصورا آخر بعيدا عن تفكير أرسطو واهتماماته وذلك بإقحام التشبيهات والأنواع البلاغية في حديثه عن المحاكاة مخرجا بذلك المحاكاة الأرسطية عن سياقها اليوناني المرتبط بالمسرح، مدخلا إياها ضمن سياق جديد، نلمس 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»[3].

---

[1] أرسطو، **فن الشعر** ، ص83.

[2] ينظر: حسين كتانة، **مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل. .. والتغيير**، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد3، 2018، ص137.

[3] جابر عصفور: **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995، ص272.

لقد انفرد الفارابي عن باقي الفلاسفة المسلمين بالحديث عن طريقتين للمحاكاة في الشعر: فهناك المحاكاة المباشرة وهي التي يحاكي بها الموضوع نفسه مباشرة، دون الاعتماد على واسطة، أما الطريقة الثانية هي المحاكاة الغير المباشرة وهي التي يحاكي بها الموضوع من خلال الاعتماد على واسطة يقول جابر عصفور :« ولقد كان هذا الفهم من الفارابي متماشيا مع نزوعه العام إلى التوفيق بين آراء الحكيمين أفلاطون وأرسطو أو الجمع بينهما، فحاول نتيجة هذا النزع، التوفيق بين آرائهما في الفن وبالتالي حول المفهوم الأفلاطوني عن تباعد المحاكاة في الفن عن الحقيقة برتب كثيرة، ونقل مثاله المعروف من فن الرسم السرير إلى الشعر، فأصبح للشعر عند الفارابي طريقة مباشرة في المحاكاة يقترب فيها من الأصل المحاكي، وطريقة غير مباشرة يتباعد فيها عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة»[1].

فالمحاكاة أذا تتباعد عن الأصل برتبة أو رتب كثيرة وذلك عن طريق محاكاة الأصل بواسطة أو بغير واسطة يقول الفارابي:« وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذاهبها. [2]» وقد بين 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 فأنه ربما عمل تمثالا لا يحاكي زيدا، وعمل مع ذلك مرآة يرى فيها تمثال زيد كذلك نحن ربما لم نعرف زيدا، فنرى تمثاله فتعرفه بما يحاكيه لنا 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 برتبيين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنما ربما ألفت عما تحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، وعما تحاكي تلك الأشياء، فتبتعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة، وكذلك التخييل للشيء عن تلك الأقاويل فإنه يلحق تخيله هذه الرتب. [3]»

---

[1] جابر عصفور: **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي** ، ص272.

[2] عصام قصبجي، **أصول النقد العربي القديم**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، د ط، 1991م، ص70.

[3] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، ص104.

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 الغير مباشرة 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 البلاغة الجزئية ليصبح دالا على العمل الأدبي كله[1]، 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.

2/2 المحاكاة عند ابن سينا :

اعتبر ابن سينا[2] أن المحاكاة سمة فنية تميز الأسلوب الشعري وغيره من الأساليب الفنية الأخرى مؤكدا طابعها التصوري ومصدرها الغريزي، يقول في هذا الشأن: « المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم.[3] » في تعريفه هذا نرى ابن سينا متأثرا بالفارابي وبخاصة في الجزء الأخير منه، حيث يقسم المحاكاة إلى قسمين: استنادا إلى الوسائل، كما يلح على فكرة هامة مفادها أن المحاكاة لا تنقل الشيء كما هو بل تقدم تشبيهه، إذا فالمحاكاة عنده ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة مطابقة تامة له، حتى وإن اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء ومنه فإنه يؤكد وجوب التميز بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه.

أولى ابن سينا المحاكاة عناية كبيرة شأنه شأن الفارابي وأرسطو فجعلها جوهر الشعر، وما تميز به هو إدراكه لأبعاد نظرية أرسطو التي ترى أن الفنون جميعها قائمة على المحاكاة رغم اختلافها في

---

[1] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد** ، ص108.

[2] **ابن سينا:** هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا، ولد قرب بخاري في370ه من أب فارسي، وأم تركية، اشتهر بنبوغه المبكر فأحكم المنطق والعلم الطبيعي والرياضي، اشتهر بالطب كما تقلب في المناصب السياسية، من أشهر مؤلفاته: الشفاء والنجاة والاشارات، منطق المشركين والحكمة المشرقية وعشرات الكتب الأخرى، توفي سنة428ه بهمذان. ينظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء وأبناء الزمان**، دار صادر، بيروت، د ط،1977، ص157و ما بعدها.

[3] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، ص83.

الأداة والوسيلة التي يتميز بها كل فن عن الآخر، ويرى ابن سينا أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط كما رأى الفارابي، وإنما تكون بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم فيه لما له من أثر في النفس، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن العروضي، وفي هذا السياق ورد قوله: « والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي تنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل: فان هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن ايقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس[1]».

ومن هذا القول نرى نقطة الاختلاف بين الفارابي وابن سينا في وسائل المحاكاة، حيث أن الفارابي يذهب إلى ذكر وسيلة واحدة لها تتمثل في القول، ويذهب ابن سينا إلى ذكر ثلاث وسائل يتفق فيها معه الفارابي في واحدة فقط وهي القول.

ويستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، والحق أنه ليس ثمة تفسير لانصرافه إلى فهم المحاكاة مرآة لظاهر الأشياء، سوى أنه فهمها مرادفا للتشبيه، إضافة إلى أنها مرادفة للتشبيه المحاكاة فهي مرادفة أيضا للتخييل أو المتخيلات، يقول ابن سينا: «والشعر من جملة ما يخيل وما يحاكي[2].» ويقول كذلك:« أما التخييلات والمحاكيات[3]». تجدر الإشارة أيضا إلى أنه أذا كانت المحاكاة بمعنى

[1] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، ص79.

[2] نفسه، ص85.

[3] نفسه، ص نفسها.

الصور البلاغية بناءً على نص ابن سينا القائل ما مفاده:« والمحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة. .. وما يتركب منهما فإنها تكون مرادفة حينئذ للتخييل بمعنى التصوير[1]».

وفقا لما سبق فإن ابن سينا يعتبر من أدق النقاد إدراكا لنظرية المحاكاة الأرسطية، يقول طه حسين: «لكن ابن سينا قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية وللوسائل التي يتوسل بها في التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر[2]».

3/2 المحاكاة عند ابن رشد:

يجعل ابن رشد[3] المحاكاة جوهر الشعر ويتفق مع ابن سينا في وسائلها الثلاث، كما يجعلها مرادفة للتشبيه في معظم الأحيان، فهو لا يكاد يذكر المحاكاة دون أن يقرنها به، كما تدل عنده على التشبيه في كثير من الأحيان، فالتشبيه عند ابن رشد يرادف التخييل، ويرى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام يقول الفارابي: « والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة، إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين، فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي: إما الوزن فقط وإما الوزن والمحاكاة معا فيها. [4]» وما يميز ابن رشد

---

[1] نفسه، ص75.

[2] عصام قصبجي، **أصول النقد العربي القديم**، ص92.

[3] **ابن رشد**: هو أبو الوليد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة في 520ه تفقه في العلوم الاسلامية وأحكم المنطق وجمع علوم الأوائل وفلسفتهم ثم اتجه إلى وضع الشروح والتعاليق والتهذيبات في الفلسفة والطب، والنحو، والشعر، وغيرها، اشتهر بفيلسوف قرطبة والشارح الأكبر، قربه شيخه ابن طفيل من المنصور المومني فأجله ثم بسبب حسده نفاه وأحرق كتبه واتهم بالزندقة والالحاد، توفي بمراكش في595ه ودفن في قرطبة، لم يبق من مؤلفاته الكثيرة غير القليل وبعضها ترجم إلى العربية عن العبرية واللاتينية، أشهر مصنفاته تهافت التهافت، الجوامع في الفلسفة. ينظر: ابن خلكان، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ج4، ص320.

[4] أبو الوليد ابن رشد: **الشرح الوسيط ضمن فن الشعر لأرسطو**، عبد الرحمان بدوي، ص203.

عن باقي الفلاسفة المسلمين ولاسيما ابن سينا هو أنه حاول تطبيق ما أدركه نظريا من أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل اللحن والوزن واللفظ على الموشحات والأزجال ثم على الشعر العربي، فتحقق في الشعر الأندلسي عكس الشعر العربي القائم على الوزن واللغة، دون اللحن، وهنا أقر ابن رشد أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط[1].

والتشبيه عند ابن رشد مرادف للتخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، وبما أن المحاكاة عنده ترادف التشبيه، والتشبيه يرادف التخييل، إذا فالمحاكاة تكون مرادفة للتخييل، وعلى هذا الأساس يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه يدل على استخدام الصور البلاغية، وقد شرح ابن رشد ذلك بقوله: «وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأن وأخال... وأما النوع الثاني، فهو أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية... وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة. .. والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين.»[2] بناءً على هذا القول فإن المحاكاة مرادفة للتخييل عند ابن رشد ترادف التخييل يعني أنها ستظل محصورة في نطاق الصورة الحسية التي يغلب عليها التشبيه تليه الاستعارة، ويذهب إلى أن المحاكاة عندما تكون مقترنة بالتخييل يصبح كلا منهما متمما للآخر حيث يشملان معا معنى التصوير أو التأليف الشعري عامة.

خلاصة المبحث أن الفلاسفة المسلمين قد تطرقوا لمصطلح المحاكاة في شروحاتهم لكتاب أرسطو فن الشعر حيث كان لهم دورا هاما في تحديد مميزاته، فعرف الفارابي الشعر على أنه محاكاة، كما أشار إلى أن المحاكاة تعني المشابهة والمماثلة ولا تعني التطابق، أما ابن سينا فيقترب في تعريفه للمحاكاة إلى الفارابي، فتبلورت فكرتها عنده على أنها تعطي شبيه الشيء ولا تنقله كما هو، ويكاد ابن رشد

[1] ألفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، ص80.

[2] نفسه، ص87.

يقارب في توظيفه لمصطلح المحاكاة الفارابي وابن سينا إلا أنه أكثر تمثيلا واستشهادا بالشعر العربي، فتدل المحاكاة عنده على التشبيه في كثير من الأحيان ويردفها بالتخييل بحيث يشمل الصور البلاغية بأقسامها المختلفة، وهنا فإن المحاكاة عنده ترادف التخييل في ذات الوقت ترادف فيه التشبيه، وهنا نطرح الإشكال الآتي :كيف تناول حازم القرطاجني مصطلح المحاكاة؟

3-المحاكاة عند حازم القرطاجني:

يعد حازم أحد أبرز أقطاب النقد التنظيري وأكبر أعلامه، كما تبقى آراءه النقدية الجريئة ونظراته الصائبة في الشعر وأصوله، وأساليب بناءه محل إعجاب الجميع كونه استقطب النظرية النقدية من النقاد والبلاغيين الذين سبقوه أمثال: أبو الهلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، إذ استقطب نظرياتهم حول أصول الابداع الأدبي في مجالي الشعر والنثر لكنه لم يتوقف عند حدود الاتباع وفي ميدان التلمذة، بل استطاع أن يفيد من النقد اليوناني المتمثل بقطبيه أفلاطون وأرسطو وغيرهم من النقاد اليونان والرومان أيضا كما سخر ثقافته العربية مع ثقافته الاغريقية فزاوج بين النقدين وأفاد بهما.

لم يتطرق الفلاسفة إلى مفهوم المحاكاة بمعناه الاصطلاحي الفلسفي و لم يأخذ المصطلح صداه في البلاغة حتى ظهور حازم في القرن السابع وبروز منهجه النقدي، غير أن بعض النقاد تطرقوا في مباحثهم إلى المحاكاة البسيطة ودعوا إليها ضمنيا، خاصة في معايير الشعر كالمقاربة في التشبيه والاصابة في الوصف وما يتصل بهما من تشبيه واستعارة وكناية وهذه كلها جزء من المحاكاة لكن بالمعنى البسيط أي أنهم لم يفهموا من المحاكاة غير التشبيه.

3-1-المحاكاة عند حازم القرطاجني:

يعتبر حازم القرطاجني المحاكاة الواسطة بين الموجودات الموصوفة وموضوع الابداع الشعري، وكلما حسنت محاكاة الشيء بصفاته أو بشيء آخر كان الابداع أفضل وأجمل، والتصوير أدق بفعل ما يمكن إحداثه في العمل الابداعي الشعري، وقد وظف حازم مصطلح المحاكاة في كتابه عدة مرات كما يربطها بفاعلية الخيال عند المبدع وبهذا المعنى هي:« عملية فنية يقوم بها المبدع حين يقوم بنقل

الأشياء الموجودة في العالم المدرك بعد تخييله وتصويره غير أن هذه العملية لا تجري بكيفية واحدة، بل تختلف من فنان لآخر، فمثلا الرسام يستعمل الألوان والأشغال والشاعر يستعمل اللغة[1].»

كما تظهر قيمة المحاكاة في تعريف حازم للشعر على أساسها، فيقول:« فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته.[2]» كما أن أتفه الشعر وأرذله ما كان قائما على مقابلات هذه الأوصاف يقول أيضا:« وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا ومقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[3].

تعتبر المحاكاة إحدى الطرق التي يقع بها التخييل في النفس وهذه الطرق كما ذكرها حازم: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها شيء بتصوير نحتي أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأته، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها. .. أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على قول المخيل أو بأن تفهم ذلك من الإشارة, يفهم من هذا القول أن المحاكاة عنده ليست إلا واحدة من عدة طرق متنوعة يتوسل بها الشاعر في عملية تخييله، لأن هذا التخييل قد يتم عن طريق التصور أو بواسطة التذكر أو المحاكاة للشيء أو محاكاة صوته أو محاكاة فعله أو محاكاة هيأته بما يشبه ذلك، أو يتم مرة أخرى هذا التخييل بالمحاكاة للشيء بقول يخيله، أو بوضع خط أو إشارة تدل على ذلك القول.

ويذكر حازم أقساما كثيرة للمحاكاة إلا أنه يرى أن المحاكاة في جوهرها ومن حيث ما يقصد بها تنقسم إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح وقسما آخر هو محاكاة مطابقة، لذا فإن المحاكاة قد تكون

---

[1] فرحات الأخضري، **نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص نقد عربي قديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004، ص74.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ج2، ط3،
د ت، ص71.

[3] نفسه، ص72.

مجرد عملية تشبيه أو مطابقة لا يعني بها الشاعر لا إلى التحسين ولا إلى تقبيح، وإنما تكون عملية ترييض من الشاعر لخواطره، أو أن يأتي بها على سبيل الملح في بعض المواضع من الوصف وقد تكون نوعا من التعجيب والاعتبار[1]، إلا أن هذه المحاكاة قد تكون في قوة محاكاة التحسين أو محاكاة التقبيح، لأنه لا يوجد أمر إلا وهو على قسط مما يحمد فيه أو يذم، والنفوس بطبيعتها تميل إلى ما يحمد، متجبنة ما هو مذموم ومع ذلك فمحاكاة المطابقة هي:« قسم ثالث على كل حال، إذ لم نخلص إلى تحسين أو تقبيح»[2].

وفي الواقع فإن حازم عندما يقسم المحاكاة فهو لا يريد التوقف عند حدود أرسطو أو تلك التي ذكرها ابن سينا ويكتفي بالمحاكاة التحسينية والمحاكاة التقبيحية وكذلك المحاكاة بالمطابقة، لأن هذا التقسيم لها حسب ما تهدف إليه، أما فيما عدا ذلك فالمحاكاة أنواع مختلفة، وجب على الشعراء والنقاد على حد سواء أن يكونوا على دراية بيها، ومنه فقد تناول حازم جملة من التفريعات والتقسيمات في معلم دال على طرق العلم بها تنقسم إليه المحاكاة فيقول:« لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدره، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلوا من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلوا من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك.[3]»

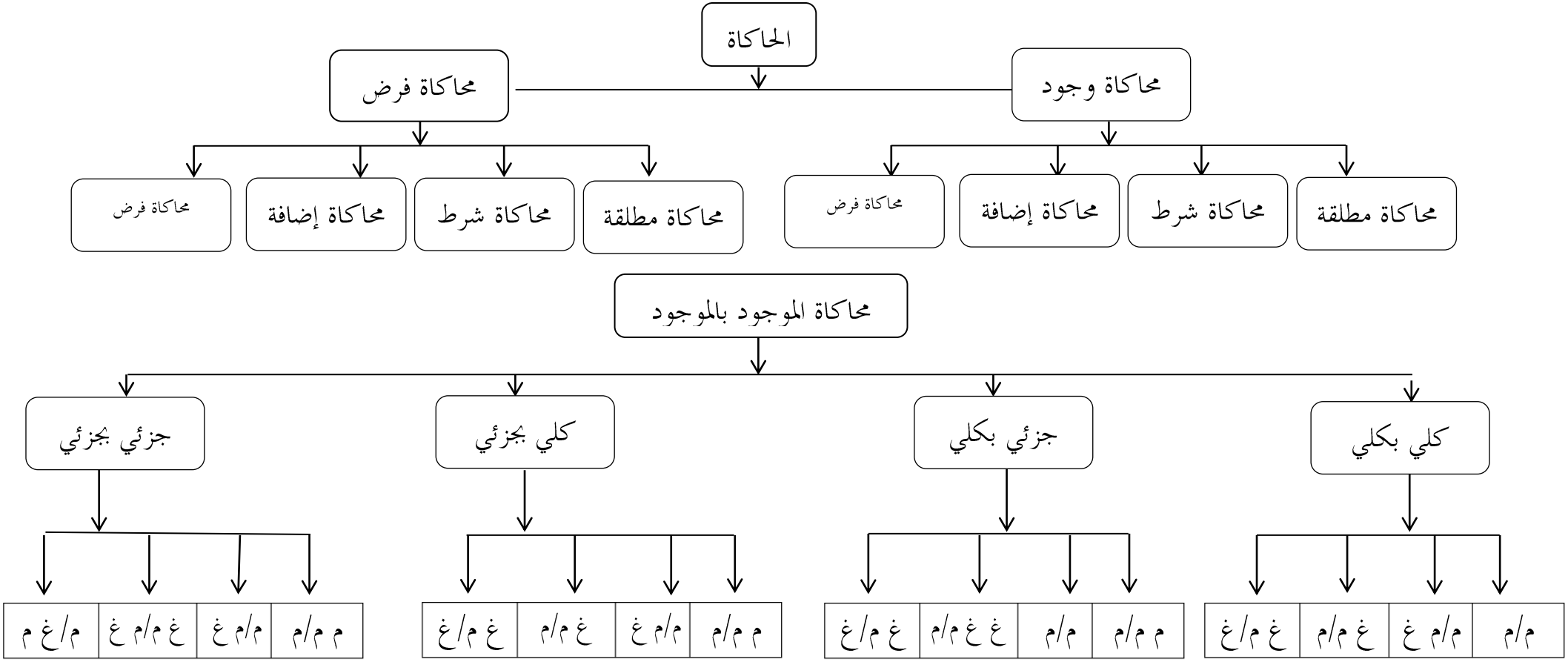
وهذا التقسيم في المحاكاة والذي يعتمد على علاقة المحاكاة بالمحاكيات وكيف يبني عمليات محاكاته، ليست القسمة الرياضية الوحيدة في المحاكاة، ذلك أن المحاكاة بعد تقسيمها إلى محاكاة وجود ومحاكاة فرض وتقدير، إما أن تكون محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط أو محاكاة إضافة وتقدير، ومحاكاة الموجود بالموجود تنقسم كذلك إلى محاكاة كلي بكلي أو محاكاة جزئي بجزئي أو محاكاة كلي بجزئي، أو محاكاة جزئي بكلي، وكل من هذه المحاكيات إما أن يحاكى فيها محسوس بمحسوس

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص89،90.
[2] نفسه، ص92.
[3] نفسه، ص91.

أو محسوس بغير محسوس أو غير محسوس بمحسوس أو غير محسوس بغير محسوس، كما لا يخلوا أن يحاكي الشيء بما هو من نوعه الأقرب أو جنسه الأقرب، أو الأبعد أو بغير جنسه.[1]

نلخص الأقسام السابقة الذكر في المخطط الآتي:

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص93.


الحاكاة
محاكاة وجود
محاكاة فرض
محاكاة مطلقة
محاكاة شرط
محاكاة إضافة
محاكاة فرض
محاكاة مطلقة
محاكاة شرط
محاكاة إضافة
محاكاة فرض
محاكاة الموجود بالموجود
كلي بكلي
جزئي بكلي
كلي بجزئي
جزئي بجزئي
م/م
م/م غ
غ م/م
غ م/غ
م م/م
غ غ م/م
م/م
غ م/غ
م/م غ
غ م/م
غ م/غ
م م/م
م/م غ
غ م/م
غ م/غ
م/غ م

ويعود حازم ليقسم المحاكاة مرة أخرى، فيذكر المحاكاة بواسطة (محاكاة المحاكاة) والمحاكاة بغير واسطة، والاعتبار هنا الوساطة في المحاكاة حضورا وغيابا، فقسم يخل فيه الشيء في غيره «كما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا، فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا يتمثال الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء، فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين، إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإنا بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف[1]».

لكن حازم يدرك أن هذا النوع من المحاكاة والذي يخيل فيه الشيء بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ممجوج لترادف المحاكيات فيه، وبناء بعض غلى بعض مما يؤدي إلى الابتعاد عن الحقيقة وقد يؤدي إلى الاستحالة، وكونه يعتبر المحاكاة عملية فنية في تشكيل الصورة الشعرية نجده يشير حازم في هذا الموضع بالذات إلى الصورة الناتجة عن الاستعارة، وعدم استساغتها إذا كانت مما يبني فيه الاستعارات على بعض يقول في هذا الشأن: «ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة، لأنها راجعة إلى هذا الباب[2]».

يتضح من قول حازم تأثره بأفلاطون الذي رفض المحاكاة في الفنون على أساس أنها ليست محاكاة للمثال، بل هي محاكاة المحاكاة، إذ الغالب أن يحاكي الفنان الطبيعة وهي بدورها محاكاة للمثل، ولا شك أن البساطة تعني إبعاد العمل الفني عن التعقيد الذي يساهم في الغموض.

وعلى الرغم من أن حازم لا يتفق صراحة مع طرح الفلاسفة المسلمين هنا، خاصة الفارابي الذي يعتقد أن الوسائط المتعددة هي ميزة في التخييل الشعري «وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص94.
[2] نفسه، ص95.

الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها[1]».

ولعل طرح حازم في هذا الموضوع يعد أقرب إلى رؤية ابن رشد عن غيره من الفلاسفة المسلمين، وما يرجح هذا التخمين هو توظيفه لنفس الأقسام التي اعتمد عليها ابن رشد، في أنواع المحاكيات السابقة الذكر، والتي لم يذكرها الفارابي و لم يشر إليها ابن سينا، مما يقوي الافتراض بأن حازم اعتمد على تفسير ابن رشد لكتاب فن الشعر رغم أنه لم يشر إليه.

يقسم حازم المحاكاة أيضا حسب أنواعها إلى المألوف والمستغرب من المحاكي، فهناك محاكاة حالة معتادة، ومحاكاة حالة مستغربة، ومحاكاة أمر معتاد بآخر معتاد، ومحاكاة أمر مستغرب بآخر مستغرب ومحاكاة أمر معتاد بأمر مستغرب ومحاكاة أمر مستغرب بمعتاد[2]، أما عن محاكاة الأحوال المستغربة فيقصد بها حازم المحاكاة التي تحدي في الأمور التي لم يكن المتلقي قد أدركها من قبل ويقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب والتطرف وكذلك حمل النفوس على طلب شيء وفعله أو التخلي عنه، يقول:« وفنون الاغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكنا من القلوب.[3]» يقدم جازم مثالا عن المحاكاة على غير ما ألف، قول أبي عمر بن دراج:

وسلافة الأعنابُ يَشعَلُ نارُها تُهدي إليّ بيانع العُنّاب.

ويقول: «فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار، لا أن يونع فأغرب هذه المحاكاة كما ترى[4]».

ويقسم المحاكاة أيضا من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة، لم يتقدم بها العهد، إلى قسمين:

---

[1] أبو نصر الفارابي، **كتاب الشعر**، ص59.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص95.

[3] نفسه، ص96.

[4] نفسه، ص95.

الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والثاني هو التشبيه المخترع، والتشبيه المخترع أشد تحريكا للنفوس من التشبيه المتداول بين الناس، لأنه أكثر إبداعا وابتكارا ذلك إلى جانب أن المعنى يظل في ذلك حقيقة واحدة سواء كان قديما متداولا أو حديثا مخترعا، إنما الفضل في المعنى المخترع راجع إلى المخترع له، وعائد عليه ومبنيا عن ذكاء ذهنه وحدة خاطره[1].

ويعني أن المعاني النحوية وليست الجزئية في الدوال، لا تأثر كثيرا في العملية الإبداعية، وإنما المسار كله يعتمد على المحاكاة التي هي طريقة فنية في التعبير عن المعاني وتقديمها بحيث يتأثر بها المتلقي، ويشير مرة أخرى إلى الاختلاف بين المحاكي للشيء المحاكي نفسه (الممثل) ومحاكاة شيء له علاقة بالمراد محاكاته (المثال) وينتج عن التفرقة بين هذين النوعين أقساما جديدة هي: محاكاة قصص وما في معناه، ومحاكاة الحكمة ومن هذين النوعين تنقسم المحاكاة كذلك إلى: محاكاة قصص بقصص، وإلى محاكاة قصص بحكمة، ومحاكاة حكمة بحكمة، ولا تحاكي الحكمة بالقصص إلا إذا كانت جزئية وتحاكي من باب الاستدلال التمثيلي[2].

يذكر تقسيما آخر متعلق بالطريقة الشعرية والأداء الفني للشاعر، وهي: المحاكاة التامة والمحاكاة الجزئية ويكمن الفرق بينهما في مقدرة الشاعر ومدى تمكنه بأجزاء المحاكي وتفضيلاته، والقدرة على إيصالها إلى المتلقي، أما فشله في جزء من العملية، فإنه يجعل بذلك المحاكاة ناقصة، يقول حازم:« فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى، الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، وما تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور، وفي تاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حدها انتظمت عليه حال وقوعها[3]». تمثل هنا قدرة الشاعر على استقصاء أجزاء المركب من المدركات في المعاني مثل اللغة، يمثل حازم المحاكاة التامة في أبيات الأعشى التالية:

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص96.

[2] ينظر: نفسه، ص ص97،98.

[3] نفسه، ص105.

كُن كَالسَمَوأَلِ إِذ سارَ الهُمامُ لَهُ في جَحفَلٍ كَسَوادِ اللَيلِ جَرّارِ

إِذ سامَهُ خُطَّـــــتي خَسفٍ فَقالَ لَهُ مَهـــــما تَقُلهُ فَـــــإِنّي سامـــــعٌ حارِ

فَقالَ ثُكـــــلٌ وَغَدرٌ أَنتَ بَينَهُما فَاِخـــــتَر وَما فيهِما حَظٌّ لِمُختارِ

فَشَكَّ غَيرَ قَلـــــيلٍ ثُمَّ قالَ لَهُ اِذبَح هَـــــدِيَّكَ إِنّي مانِعٌ جاري.[1]

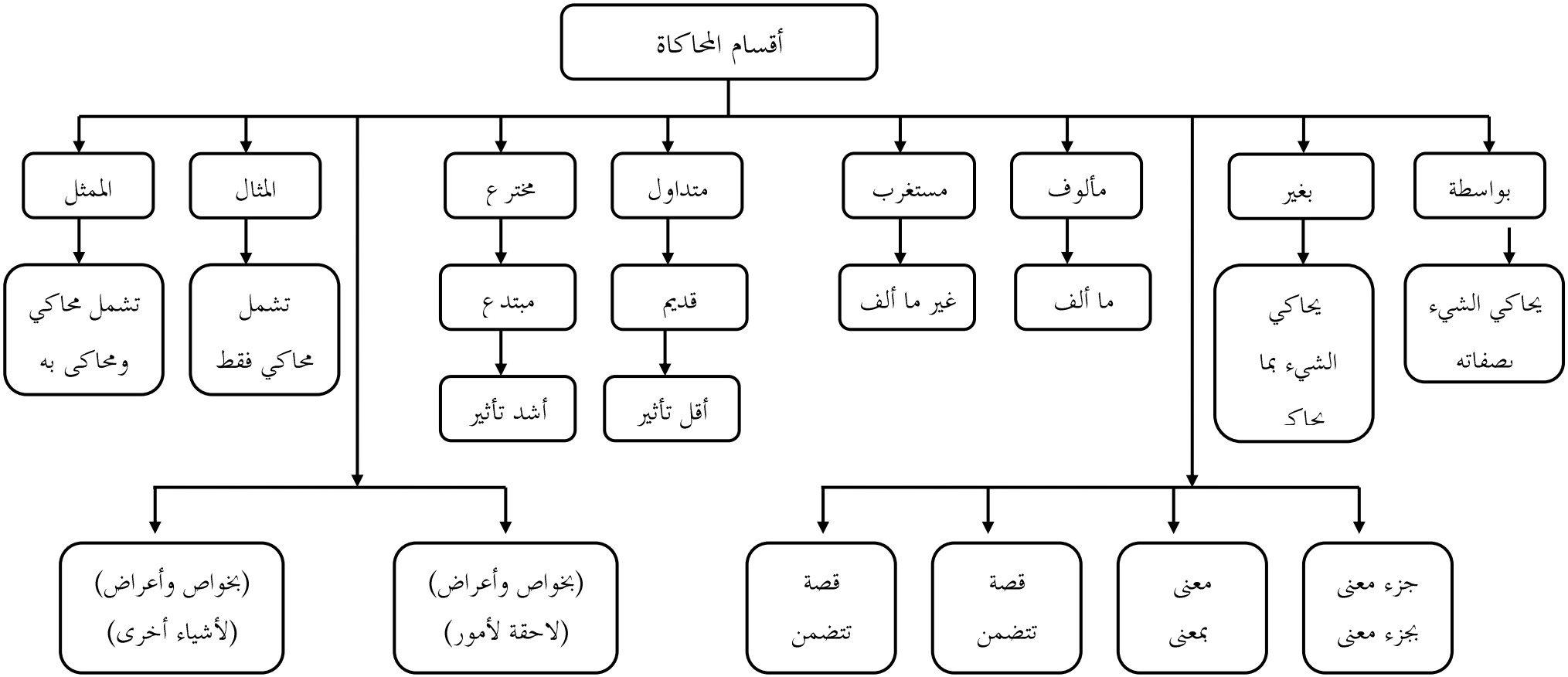
وإذ أراد الشاعر قد أخل ببعض أجزاء الحكاية لكانت ناقصة، ولو كان قد ذكرها بصورة عامة لم تكن محاكاة، ولكن إحالة محضة[2].

يوضح المخطط التالي أقسام المحاكاة المذكورة سابقا:

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص105.

[2] ينظر: نفسه، ص106.

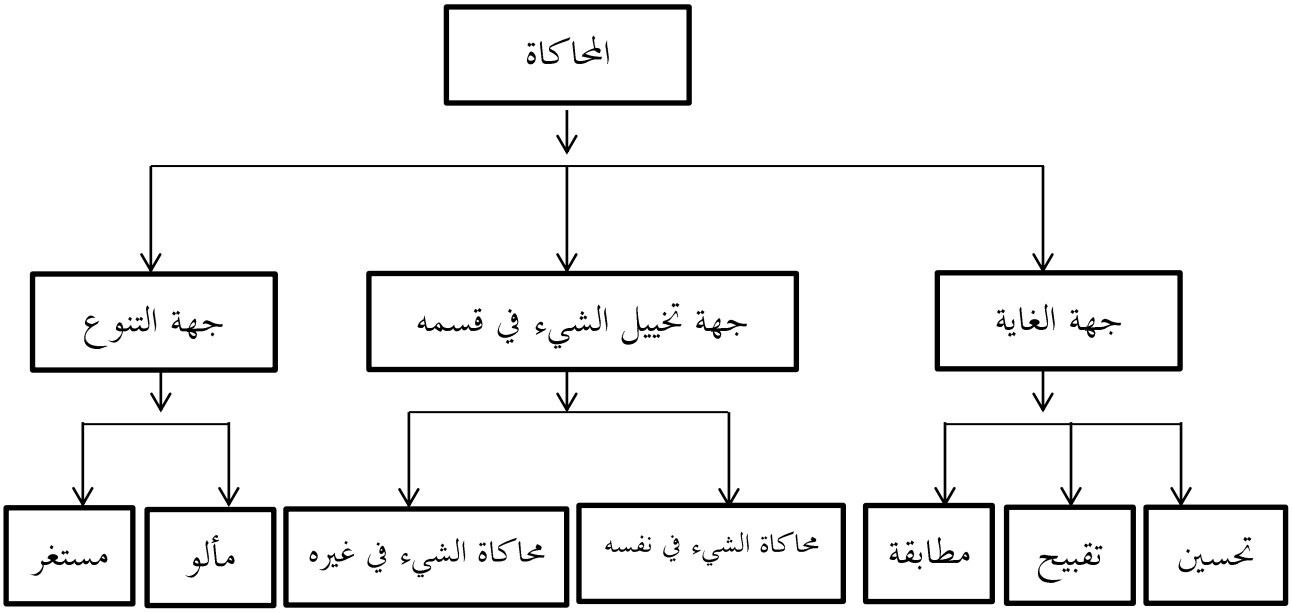
المخطط:


أقسام المحاكاة
بواسطة
بغير
مألوف
مستغرب
متداول
مخترع
المثال
الممثل
يحاكي الشيء بصفاته
يحاكي الشيء بما يحاكه
ما ألف
غير ما ألف
قديم
أقل تأثير
مبتدع
أشد تأثير
تشمل محاكي فقط
تشمل محاكي ومحاكى به
جزء معنى بجزء معنى
معنى بمعنى
قصة تتضمن
قصة تتضمن
(بخواص وأعراض) (لاحقة لأمور)
(بخواص وأعراض) (لأشياء أخرى)

أقسام المحاكاة

ومنه فإن حازم قد نظر للمحاكاة من جهات مختلفة وهي المحاكاة من حيث الغاية وتنقسم إلى:

محاكاة تقبيح ومحاكاة تحسين ومحاكاة مطابقة، ومن حيث جهة تخييل الشيء في قسمه وتنقسم إلى: محاكاة الشيء في نفسه ومحاكاة الشيء في غيره والجهة الثالثة من حيث التنوع وتنقسم إلى محاكاة مألوف ومحاكاة مستغرب، نمثلها في المخطط التالي:



هذه أقسام المحاكاة كما يذكرها حازم، ليفهم أنها ليست نوعا واحدا أو نوعين، كما قسمها الفلاسفة اليونان وشراح الفلسفة المسلمون، فحازم يشبع المحاكاة شرحا وتفصيلا حيث قسم كل نوع على حدى، معتمدا على الجانب المنطقي على حساب المنحى الجمالي الفني.

كما يطالب حازم الشعراء بالدقة في المحاكاة، ذلك بمراعاة تطابق أوصاف الشيء مع الغرض الذي فيه المحاكاة، فإذا كانت محاكاة تحسين حوكي الشيء بأخذ صفاته المتناهية في الحسن، وإذا كانت محاكاة تقبيح حوكي بأخذ الصفات التي يظهر فيها القبح فهو يرى أن الشاعر يجب أن يكون« بمنزلة المصور الذي يصور أولا ما حل من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق، وهذا في تخييلات الأشياء المقصود تخيل جزء منها واجب، مثل أن يبدأ بتخييل أعالي الانسان ويختم بتخيل أسفله... فإن كانت

الأوصاف المخيل بها متفاوتة لم يحسن الجمع بينهما كيفما رتبت إلا باستئناف أحدهما في حيز الكلام منفصل عن حيز آخر أو بمنزلة المنفصل، لأن الفلتة من الأدنى إلى الأعلى المفلوت طفرة، ومن الأعلى إلى الأدنى المفاوت سقوط وانحطاط، في ما إذا تناسبت الأوصاف فالوجه تقديم ما عناية النفس به أكبر، وهو عندها أشهر في الشيء وأظهر فيه بالنسبة إلى عرض الكلام.»[1]

ما نخلصه من هذا القول هو مراعاة التناسب بين أجزاء الشيء المحاكي أمر واجب ليصح التخييل وتستقيم المحاكاة، ويقد حازم مثالا على هذا التناسب في ثول حبيب:

إنا غدونا واثقين بواثق بالله شمس الضحى وبدر تمام.[2]

وهنا أراد الشاعر أن يمدح بها الواثق، فشبهه بالشمس والبدر فاختار الأوقات التي يكونان في أحسن وأفضل أحوالهما وهمى الضحى والبدر، وفي مثال آخر يقدمه حازم يقول قائل:

تا الله ألا كلمتها ولو أنها كالشمس أو كالبدر أو كالمكتفي.[3]

وهنا يرتقي بالتشبيه إلى درجة التعجيب والإغراب مع مراعاته للتناسب، يقول حازم:« فإنما كان النسق ها هنا على سبيل الترقي لان يذهب بها حيث يقصد تعجيب المخاطب من زيادة الشيء تعظيما بعد تعظيم أو تحقيرا بعد تحقير، مذهب من التخطي الشيء إلى ما هو أبلغ منه في المعنى، فحسن هذا لما كان المذهب مناسبا للمعنى أو ما ينحى بما هو نحوه.»[4]

وإم كان الفلاسفة المسلمين قد فهموا المحاكاة تشبيها، وتناولوها على هذا الأساس، فإن حازم في معظم حديثه عن المحاكاة، لا يخرج عن هذا المفهوم، فهو يرى أنها تشبيه فكان تقسيمه على هذا الأساس، كما أنه عنما يتحدث عن أحكامها يقول:« وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبيه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، والمحاكاة التي يقصد بها

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص101.

[2] نفسه، ص102.

[3] نفسه، ص نفسها.

[4] نفسه، ص نفسها.

التوسع والراحة والقناعة بما تتيسر من الشبه منصرفة إلى الجنس كتشبيه متن الفرس بالصفاة، وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه والظهور، نبل الشاعر وحدقته منصرفة إلى الجنس الذي يلبي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ويابسة بالحشف، وتشبيه إبرة الروق بالقلم المستمد.»[1] نخلص من القول إلى أن توظيف حازم للمحاكاة غالبا ما يقرنها بالتشبيه وقد وردت متفرقة في منهاجه مقرونة مع التشبيه.

ولو كان قد تحدث حازم عن محاكاة التحسين والتقبيح ومحاكاة المطابقة وغيرها من أنواع المحاكاة فإن جميع هذه الأقسام ترد إلى التشبيه، كما يركز حازم على مفهوم التناسب في المحاكاة، إذ لا يجوز عنده محاكاة ذي مقدار كبير، بذي صغير ولا عكس ذلك، إذا كان بينهم تفاوت في ذلك، فإن المحاكاة الحسنة لا تقوم على هذا الأساس، وأيضا ذي لون بلون آخر، إلا إذا أريد بها إحداث المفارقة أو التفاوت، أما إذا أراد المحاكي أن يحاكي هيئة بهيئة، فإنه لا يعتبر بما قد يتبع بين طرفي المحاكاة من تفاوت في المقدار واللون، أما إذا اجتمع في المحاكي والمحاكى به المقدار والهيئة واللون «جاز عكس المحاكاة وحسن أن تحاكي الشيء بما حاكيته به.»[2]

أخيرا نخلص إلى أن حازم الذي درس نظرية الشعر عند أرسطو، واطلع على شروحات الفلاسفة المسلمين لتلك النظرية، أدرك أن نظرية المحاكاة وضعت لتستغرق قواعد الأشعار اليونانية وتفاصيلها مما لا يوجد في الشعر العربي في المقام الأول، لذلك جاءت المحاكاة مغايرة عند حازم في تفاصيلها عن ما جاء به الفلاسفة اليونان وذلك لتباين الثقافتين اليونانية والعربية، وإن تجانست في مفهومها العام، لذا كان لابد من وضع قوانين متماشية وطبيعة الشعر العربي وإن أدى إلى تعديل النظرية في تفصيلها، فتكلم حازم عن وسائل وأقسام المحاكاة وطرق وكيفيات تشكيلها كما شرح أهدافها بدقة عالية آخذا بذلك من شروحات الفلاسفة المسلمين.

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص112.
[2] نفسه، ص115.

الفصل الثاني

التخييل عند حازم

1 التخييل عند اليونان

1_1 التخييل عند أفلاطون.

1_2 التخييل عند أرسطو.

2 التخييل عند الفلاسفة المسلمين

2_1 التخييل عند الفارابي.

2_2 التخييل عند ابن سينا.

2_3 التخييل عند ابن رشد.

3 التخييل عند حازم القرطاجني

3_1 التخييل عند حازم.

1/ التخييل عند اليونان:

ورد مصطلح التخييل في المعاجم العربية على العديد من المعاني وأكثرها تداولا أنه: بمعنى الظن والتوجيه فيقال: خَيَّل اي خال الشيء يَخَالُ خيلا وخَيّله ويُكسران وخلا ومخيلة ومخالة وخيلولة: ظنه[1]. وفي التهذيب خالته زيدا خيلاني بالكسر ومنه المثل: من يسمع يخِل اي يظّن.[2]

أما المعنى الثاني الذي ورد به هو التشبيه وتوجيه التهمه وفي ذلك قال القيرواني: "خيل عليه تخيلا أي انه وجه التهمه خير انه تفرسه وتخيل الشيء له إذ تشبه"[3]. وكذلك ورد بمعنى التصور في النفس[4] وفي معنى ذلك قال الزبيدي الراغب: "التخيل ؛ تصور خيال الشيء في النفس". وكذلك قال الراغب: "أصل الخيال القوة المجردة المتصورة في المنام". وكان هذا موجزا بسيطا على معنى الخيال في المعاجم العربية أما فيما جاء على لسان العرب فهو قوه تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور محسوسات بعد غيبوبة المادة أشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانه للحس المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ. فهذا ما جاء به الجرجاني لإعطاء مفهوما إلى التخييل بحيث يمكننا أن نرى أن هذا المفهوم الذي اعتمده الجرجاني عن المفاهيم اللغوية وكذلك من اتجاه أخر قريب إلى جميع المعاني الاصطلاحية التي اعتمدها الكتب الأخرى، ولكن مع ذلك لم لنا المعنى التام إلى التخييل فوجب علينا دراسته عند العديد من الفلاسفة سواء كانوا يونانيين أو عرب، فما هو التخييل عند اليونان؟ ومن أهم الرواد الذين اهتموا بهذا الجانب؟

1-1- التخييل عند أفلاطون:

إن كلمة أو مفردة خيال وردت عند أفلاطون مرات عديدة كما أنها أيضا لم تظهر وغابت مرات عديدة ومن بين الأقوال التي شملت التخييل لديه« إن الحواس اشتراك البدن والنفس في الشيء

---

[1] إبراهيم مصطفى، احمد الزيان، حامد عبد القادر، محمد النجار، **معجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، 1981م، ج1، ص190.

[2] الأزهري، **تهذيب اللغة**، **طائفة العلماء**، ط1 1964م، ج3، ص22.

[3] محمد بن محمد بن عبد الرزاق حسن، **تاج العروس من جواهر القاموس**،، دار الهداية، د ط، ج28، ص455.

[4] نفسه، ص نفسها.

الذي من الخارج، بحيث ان قوه للنفس والألة للبدن، وكلاهما يدرك الشيء من الخارج عن طريق القسطاسيا، اي الخيال»[1]. ويمكننا القول من خلال نصه هذا أن وظيفة الحواس الأساسية في منظوره هي الإدراك والإحاطة بما يوجد في العالم الخارجي، مرتكزا على الخيال كما يمكننا القول أن أفلاطون احد الفلاسفة الذين يؤمنون بوجود علاقة بين التخييل والمحاكاة وذلك بحكم أنها فعلا إبداعيا يجسد الواقع أحسن مما عليه أو أسوء ومصدرها الخيال وغايتها التأثير في خيال المتلقي، فكذلك نرى نظره أفلاطون إلى التخيير نظره خسيسة وسيئة في قوله:«وعلى ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة فلابد أن تكون الذرية بدورها خسيسة.»[2]، أفلاطون يرى أن خسة الخيال خلص أنه أساس الأوهام والخطأ لأنه يبنى الشكوك وفي معظم الأحيان يشوه الحقيقة[3]، أما بالنسبة إلى الشعر عند أفلاطون فهو يبطل مهمته كونه يوهم المتلقي وكذلك يوقعه في المحظورات ويغير هدفه الى غير اخلاقي في قوله «الخيال الشعري يروي في المتلقي تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم، فيمكنها من النمو بدلا من ان يكبح جماحها.»[4] ويمكننا القول أن افلاطون ميال لعالم المثل الذي يرتكز على العقل وغير مبالي للعالم المحسوس، ولهذا يعتبر عالم المحسوس محاكي لعالم المثل وأما الفن الذي يتكون من المحاكاة والتخييل هو محاكاة للمحاكاة.

1-2-التخييل عند أرسطو:

إن أرسطو يعد من أوائل الفلاسفة الذين اهتموا بموضوع التخييل وذلك واضح في كتابه "كتاب النفس"، فهذا الكتاب قد لعب دورا هاما وكبيرا في التأثير على العديد من المفكرين ومنهم العرب والغرب فقد جاء أرسطو بغية رد اعتبار للخيال بعدما قلّل أفلاطون من قيمته فاعتبره أنه قوة

[1] فلوطرخس، **الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة**، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954، ص162.

[2] نفسه، ص 40.

[3] نفسه، ص نفسها.

[4] علي محمد الهادي الربيعي، **الخيال الفلسفي والادب والمسرح**، دار الصنعاء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة1، 2012، ص19.

لا تخرج عن قوى النفس الانسانية وطاقة مهمة في قول الشعر فيعرفه الشيء المتميز عن الاحساس ولو أنه لا يمكن أن يكون بدون الإحساس وأنه بدون تخيل لا يحصل الاعتقاد[1].

في هذا القول يمكننا أن نرى أن التخييل لا يبتعد على سلطة العقل، بل يصبح دون جدوى إذ تحرر من قيوده كما أن أرسطو قد جمع بين المحاكاة والتخييل مثل ما فعل افلاطون فيقول أن المحاكاة والخيال يقاس بدرجة الصدق والكذب، فكلما كانت أقل كذبا كانت أكثر وضوحا واقناعا بالحقيقة، وكلما كانت أكثر كذبا كانت أكثر غموضا وبعدا عن الحقيقة والاقناع[2]، ومن هذا القول يمكننا قول أن سر جمالية الشعر في كيفيه توظيف الشاعر إلى التخييل دون المبالغة فيه لكي يصبح غير ملامس للأحاسيس، وبالتالي غير قادر على اقناع المتلقي، كما أن رؤية أرسطو للتخيل معارضة ومعاكسة إلى رؤية أفلاطون فهو يعتبر حاسة البصر هي أساس ومركز حدوث عملية التذكر عامل مشترك بين الانسان والحيوان على حد سواء ،كما أن أرسطو يربط التخييل بالتفكير ويقيده بالعقل ومع أن أرسطو يقوم بتعظيم العقل وإعطائه مكانة كبيرة لكنه في موقف ما يعيبه وذلك في أنه دون وصاية العقل عليه ويخلط بينه وبين الوهم[3]، وبهذا هو يعطي القيادة إلى العقل كونه يصل إلى الحقائق عكس التخييل الذي يعجز عن إدراك المعارف.

2/ التخييل عند الفلاسفة المسلمين:

اشتهر العرب قبل ظهور الإسلام بالشعر، حيث كانوا يتفاخرون به أمام الشعوب، التي كانوا في اتصال معها، فقد كانوا ينسبونه لقوى خارقة وخفية متمثلة في الجن وعالم الأرواح، فكان للأعشى شيطانه والنابغة الذبياني السعلات أي أنه كان ينسب لكل شاعر جن أو روح تتلبسه، وهذا ما تغير عند ظهور الاسلام ونزول الوحي على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فقد سارع أهل المدينة الى نسب القرآن الى قوى خفية، حيث قال الله تعالى في هذا المقام:" **بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ**

[1] محمد الديهاجي، **الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الاخر والشعرية العربية**، ط1، فاس، 2014م، ص 18.

[2] نفسه، ص18.

[3] محمد غيمي هلال، **النقد الادبي الحديث**، ص113،114.

بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ"[1]. كما أن حركة الترجمة من التراث اليوناني لعبت دورا هاما في تغلغل الفلسفة اليونانية خاصة الافلاطونية الى الثقافة العربية الاسلامية، مما أدى إلى تشكيل طبقة تقوم بتدوين المباحث الفلسفية والاشكالات المعرفية، بحيث أن كتاب "الشعر" لأرسطو قد حاز على اهتمام الفلاسفة المسلمين حيث تعرضوا الى مكانة الخيال والتخييل في هذا الضرب الأدبي وابرز هؤلاء الفلاسفة نجد:

1/2 التخييل عند الفارابي:

ارتبط اسم الفارابي بثلاث مواضيع وهي نظرية الفيض، ومحاولة التوفيق بين آراء افلاطون وأرسطو وفق نظرة إسلامية، بحيث لقب بالمعلم الثاني، جعل الفارابي من الخيال اثناء تصوره لمدينته الفاضلة على شاكلة جمهورية أفلاطون كحجر الزاوية مما دفعه وحفزه لتأسيس نظرية في التخييل قائمة على المحاكاة، كما أنه لم يقم بتحديد معنى التخييل وطبيعته ولكن تطرق إلى الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي حيث يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرتنا إلى الشيء فتغر أنفسنا من تخيله الذي يقع عنها وتيقنا ليس في الحقيقة كما تخيل لنا تخيله لنا الاقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقن أن الامر كما خيله لنا ذلك القول فإن الانسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته[2].

كما أن الفارابي قام اثر التخييل عن المتلقي بالأثر الذي تعطيه المحاكاة في النفوس مثل أرسطو، فهي تعمل على اثاره انفعالات المتلقي مما يؤدي الى تطهير النفس فيرى الفارابي أن الشاعر يقوم بتهيئة الجو المناسب الذي يمكنه من إحداث التأثير عن طريق ما يسميه الايحاء لأنه يعتبر خلق لحاله النفسية في ذات المتلقي في حاله نفور أو قبول وذلك في قول الفارابي« الأقاويل الشعرية هي التي من الاشياء

[1] القران الكريم، سورة الأنبياء، الآية 05، الصفحة 322.

[2] ينظر: الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 248،249.

عند تخيل في الامر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو سيء وذلك إما اجلالا أو هونا أو غير ذلك مما يشاكل هذا.»[1]

فهنا يمكننا القول أن الفارابي يتجاوز أرسطو وإن كان الايحاء عند الفارابي يوشك على ارتداء معنى أخلاقي ويحتدم على الايهام بالصورة الحقيقية وذلك أثر ارسطو عليه، خلافا للترميز بين الذين يريدون الايحاء بموسيقى الكلام ولغير هدف أخلاقي[2]. ويمكننا القول أن الفارابي جعل التخييل غاية للمحاكاة ويراه على ضربين تخيل للأمر في نفسه وتخيله في شيء آخر[3]، وهذا ينبع عن قسمته الى المحاكاة قسمين فإن الفارابي يميز بين المحاكاة والتخييل لا كما يظن البعض.[4] فالمحاكاة على حسب تعبيره فهي نوع من التصوير أما التخييل فإيحاء بواسطة التصوير عبارة عن طريقه والثانية نتيجة أو غاية.

إن الفارابي كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل فهو وقوع في الخطأ كل هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخيلية وذلك إما ان يكون الانسان مستدرجا لأروية ترشده فينهض الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الروية، واما ان يكون انسانا له الروية في الذي يلتمس له ولا يؤمن اذا روى فيه يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شانها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا افضل أو أحسن وذلك إما جمالا او قبحا أو جدلا أو هوانا أو غير ذلك مما يشكل هذه. وبهذا يكون التخييل الشعري عمليه إلهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيلة وتوجيه سلوكه إلى الوجهة التي يريده أي ان يتجه إليها لأنه يرى أن السلوك الذي يرمي اليه الشاعر إلى تحقيقه من قبل المتلقي والانفعال الناتج عن تلك الأقاويل علاقه نفسية قوية.

---

[1] نجم الدين عمر بن علي القزويني، **شرح قطب الدين محمود بن محمد الرازي للرسالة الشمسية في المنطق**، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1323هـ.

[2] مصطفى الجوزو، **كتاب نظريات الشعر عند العرب**، ص 217.

[3] ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية، مصر، 1967م، ص 97.

[4] نفسه، ص 114.

2/2 التخييل عند ابن سينا:

من أهم الفلاسفة العرب الذين تناول موضوع التخييل بحيث أنه قد كان له فكره تجاوزت فكر أرسطو حيث يرى أن التخييل مجرد إحساس ضعيف حيث يطلق عليه اسم المصورة، فهو يعرف التخييل على أنه سمة الخاصة التي يتميز الشعر بها عن النثر، فبرأينا أن التخييل في الشعر نوع من الوحي الذي يحدث للشاعر في اليقظة بحيث انه للشاعر قوى غير عادية هو غير موجوده لدى غير هي من الناس وذلك مشبه في قوله وليس لأحد من الناس إلا نصيب له من أمر الرؤية الادراكات التي تكون في اليقظة، خواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما لا يشعر بها، ولا بما يتصل بها قبلها أو بعدها فتنتقل النفس منها إلى الشيء آخر غير ما كان عليه مجراها: وقد يكون ذلك من كرجس معقولات، ويكون من الانذارات ويكون شعر ويكون ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق، وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة في أكثر الامور وتكون كالتلويحات المستقلة، فتذكر الا أن تبادر اليها النفس بالضبط الفاضل ويكون اكثر مما تفعله أن نشغل التخيير بجنس غير مناسب لما كان فيه.[1] ضمن هذه العمليات أو ما يسميها ابن سينا الهامات تحدث بشكل غير عمدي فيجب أن يكون العقل هو العامل المسؤول المتحكم في تنظيمها على حسب الحالة كما ان رساله ابن سينا في العمل الابداعي عبارة عن غفوات غامضة تحدث في الذهن لتكمله في صوره نهائية وعمل تام، حيث أن ابن سينا قد وقع في فخ الخلط حيث جعل من الخيال نوع من الذكاء المحدود والفطنة حيث يقوم الشاعر بتنقيه افكاره وبطرائق من الحيل بغية تناسب وتناسق الاجزاء[2].

إن ابن سينا قد جعل من التخييل وسيله خداع يقوم بها الشاعر لخداع المتلقي من خلال نظمه للغة فتختبر حيلة إبداعية مستعملا ما أمكنه من الطرق وفي ذلك قال أن القول الشعري يتألف من مقدمات المخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتاره لذواتها

[1] كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1983، ط1، ص64.

[2] عاطف جودة نصر، **الخيال ومفهوماته ووظائفه**، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 149.

بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون إما لفظها مقوله باللفظ البلاغي الفصيح بحسب اللغة وأن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه بلا حيله قارنته.[1]

قد جعل ابن سينا مصطلح التخييل مرتبطا بالمحاكاة وجعله مفسرا لها فعرفه أنه الأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي من مشاعر إعجاب أو نفور فهو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط من غير أن يكون بالقول ايقاع اعتقادي البتة.[2] حيث أن ابن سينا قام بربط مصطلح التخييل بالانفعال ولكن يعتبر مفهوم الانفعال لدى ابن سينا مغايرا بحيث يعتبره المطاوعة للكلام الشعري أي الموافقة عليه ولكن هذا الترابط لم يأتي من العدم بل له علاقه بأرسطو عندما تحدثه المأساة في المشاهد بالانفعال ويؤدي ذلك الى التطهير، كما يرى ابن سينا أن الشعر يكون كلام مخيل ويكون ذلك عن طريق النفس وليس عن طريق العقل لأنه يقوم بمخاطبه القوة المتخيلة في النفس، وهذه القوة تكون في صورة المدركات الحسية التي تصل بقوة الخيال إلى الحس المشترك بحيث يقوم فيها بالجمع كان أو التفريق كما يشاء، كما أن أيضا هذه العملية تقوم على المعاني المدركة من قبل المحسوسات الجزئية التي تنالها قوه الوهم،[3] لتلك المدركات الحسية التي تحتفظ بصورتها فهو قد اعتبرت تخييل الشعري أحد أشكال المنطق والفطنة لأن الشاعر يعتمد على مقدمات تخيلية تحمل الصدق والكذب مما يجعلها ذات أثر بلاغي ونقدي، حيث أن ابن سينا يرفض الصدق المشهور في الأقاويل الشعرية.

يمكننا القول أـــن ابن سينا قد قام بالربط بين التخييل والخيال وذلك بجعل التخييل أساسا لفهم النشاط الخيالي قائلا في ذلك «إن الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن عن له النفس، فتنبسط عن امور وتنقبض عن أمور أخرى من غير روية، وفكر اختبار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير

[1] نفسه، ص 151.

[2] ابن سينا، **المجموع او الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر**، تح محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، 1969م، ص15.

[3] سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ص 122/121.

فكري».[1] مسلسل الشعر هو التخييل وهدفه إثاره انفعالات المتلقي بحيث يظهر الشاعر موهبته في كيفيه التأثير على المتلقي.

إن ابن سينا قد نظر إلى التخيل نظره المنطق إلى قضايا الفلسفة بحيث يعتمد على مقدمات ونتائج، حيث يكون العقل المنظم الأساسي، كما أن ابن سينا كان له نظرة مخالفة لأرسطو في ترتيب قوى النفس كما أنه تميز عنه بعدد الخلط بين الخيال والوهم التخيير نوع من الإلهام الذي يأتي إلى الشاعر في اليقظة كما جعله أساس الشعر والمميز له، عن غير الفنون القولية الأخرى، بقرن المحاكاة بالتخييل لأن الغرض التخيلي عن طريق المحاكاة تحريك النفس دون رؤية، ولكن في رأيه أن التخييل لا يناقض مع الصدق فهو قد أعطى ابن سينا المتخيلة القدرة على جمع أو فصل بعض ما في الخيال عن بعض.

يمكننا القول أن ابن سينا أتى ليزيح ضباب غوامض كلامي الفارابي، وأردنا الى البستان الذي اقتطف منه، فهو يقتبس نصا عن أرسطو فيقول أن: «"اول طراناموذيا" أي التراجيديا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق، ثم يبنى عليها اللحن والقول فإنهم يحاكون باجتماع هذه، ومعنى القول" اللفظ الموزون" والنص الاصلي لأرسطو هو:" وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون فيلزم أولا أن تكون تهيئه المنظر جزءا من أجزاء التراجيديا، الغناء والعبارة" أو المقولة"، وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة وأعني بالعبارة" نظم الأوزان نفسه.»[2]

إذا فالمعاني المتخيلة تقابل تهيئة المنظر أو المشهد المسرحي واللحن والقول يقابلان الغناء والعبارة أو المقولة، وزيادة في التعمق ستشهد بنص لإبن رشد يصب في نفس معنى نص ابن سينا، ونتذكر تقسيمه الشعر إلى: تغيير وزن ولحن فننتهي إلى أن التخييم في الشعر المحض عند العرب يقابل المشهد أو المنظر في العمل الشعري المسرحي، النص الذي قرأناه لإبن خلدون أنه يؤيد هذا الاستنتاج، فهو

[1] أرسطو، **فن الشعر**، تح وتر محمد شكر عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص 197

[2] مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص117.

يرى أن التخييل يؤدي إلى مشهد وهمي متأثر عن السحر المعنى بالتحليل أكثر: فإذا كانت المحاكاة المسرحية عند اليونان تقليدا لأعمال الناس وكانت عند العرب تشبها أو صورا بلاغيه بعامة.

وإذا كان المشهد المسرحي يتضمن العناصر التي تتم بها المحاكاة أي تقليد الاعمال، من ديكور وممثلين، فينبغي أن يتضمن التخييل العناصر التي تتم بها المحاكاة الشعرية، أي الصورة البلاغية والمعاني النفسية. ثم إذ كان المشهد المسرحي نفس أو يغري الجمهور وربما نشأ عنه خوف ورحمه أي تطهير، في رأي أرسطو فينبغي أن يكون من شأن التخييل أن يؤثر في النفس ويطهرها أيضا[1]، فينتج عن ذلك أن التخييل يتضمن الصور البلاغية التي تؤثر في النفس وتطهرها لكن ينبغي أن تسير أي منها في أساس الشعر عند العرب والمستعربين وخارجه عنه.

وهذه النتيجة التي توصلنا إليها يؤيدها ما رأيناه عند الفارابي الذي أشار إلى أن استماع الشعر يشبه النظر إلى موضوعه وأن التخييل يؤدي في رأيه الى ما يشبه التطهير عند أرسطو، وأي فعل يخيل شيئا افضل (لنتذكر المأساة) أو أخص لنتذكر الطاهات وهي نتيجة تسمح لنا باستنطاق نص ابن خلدون في القوى المتخيلة، حيث نجد التخييل إلقاء خيالات وصور في وهم الرائين، بقوة مؤثرة، فينظرها الراونة كأنها حقيقة إذ طبقنا ذلك على الشعر كانت تخيل إلقاء الشاعر خيالات وصور يستعين لها بالفنون البيانية فيؤثر في السامع تأثيرا نفسيا تطهيريا بسبب كونه حقيقة.

وهكذا فإن المنظر المسرحي منظر حقيقي يأخذ عناصره من الأحياء والأشياء الملموسة والتخييل مشهد وهمي يأخذ عناصره من الأقوال والصور البيانية، وكلاهما تقليد لشيء آخر والفرق بين المحاكاة والتخييل أي الثاني يشمل المحاكاة والاثر النفسية معا، لهذا عرف ابن سينا التخييل بأمور نفسية بحتة يبعث الشعر على نشوئها تحدي كبير بما يسمى عند البلاغيين" انشاء" فالتخييل عنده" انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالقول ايقاع اعتقاد البتة."[2] وقد وضح أن هذا الانفعال النفسي لا فكري، ووصفته أنه إذعان يتمثل في الانبساط

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 22/25.

[2] مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص118.

عن الامور والانقباض عن الأخرى من غيري رويه وفكروا اختيار أي أنه بالتعبير الحديثي انفعال اللاوعي.

3/2 التخييل عند ابن رشد:

ارتبط اسم فيلسوف ابن رشد بتلك المحاولات للتوفيق بين العقل أو النقل أو ما كان معروفا بالفلسفة والشريعة تلك التفسيرات التي قدمها لشرح وتوضيح الامكانات والغموض في الفلسفة الأرسطية كان بحق فيلسوف المغرب والأندلس حيث قام بتقسيم العقل الى ثلاثة اقسام: عقل ناشط، عقل افتراضي وعقل نظري، العقول هي ثلاث ملكات المطلق والعقل واذا تميز العقل النظري به حيث نتاج الجمع بين العقلين المنفصلين هو العقل الفعال والعقل الهيلاني عن طريق الخيال[1] لكن ما هو موقف ابن رشد من الخيال؟

إن موقف ابن رشد مثل موقف الفارابي وابن سينا بحيث قال في أهميه الخيال في بناء المعرفة محال أن يكون الخيال ظنا أو حسا أو علما أو عقلا أو عموما، بحيث أن أيا كان من الملكات العقلانية فهو ليس متركبا من الظن والحس القدماء سيمكننا القول أن الخيال ليس ظنا بحس ولا بملكه مركبة من الظن والحس ليس إحدى تلك القوى ولا مركبا منها[2]، إن ابن كبيره الخيال مقارنة مع العقل أو قوى النفس الاخرى ففي علمه الخيال ليس حسا لان الحس ينقسم إلى شطرين إما بالقوة أو بالفعل وهناك ضرب من الخيال ولا بفعل ولا بقوه أي الخيال الذي يقع في النوم فجلى أن الخيال الذي هو في النوم من جهة ما هو بالفعل ليس حسا بالقوة ومن جهة كون ذلك الفعل هو له بدون حضور الاشياء المحسوسة فهو ليس أيضا حسا بالفعل.[3]

إن الخيال لا تكون له مساهمة إبداعية فبحسب ابن رشد لا يساهم وليس له دور في تكوين المعرفة الإنسانية كما أن ابن رشد لم يجعله قوة مستقلة بذاتها بحيث ترجع عملية التخييل والاسترجاع

---

[1] محمد المصباحي، **من الوجود الى الذات، بحث في فلسفة ابن رشد**، دار الامان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص101.

[2] ابن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو فن الشعر**، تر عبد الرحمان بدوي، ص 201.

[3] نفسه، ص 218.

في مهمة المصورة ولا يكون الصدق إلا بالحس، أما التخييل فهو قرينة لا يمكننا القول أن المحسوسات الكاذبة تسمى كذبا[1].

جعل ابن رشد للخيال دورا واضحا وهاما في الشعر حيث أن الأقاويل الشعرية هي أقاويل مخيلة،[2] و لم يقتصر ابن رشد على الحديث عن الخيال ودوره في الأقوال الشعرية بدلا من تحديد أن الشعراء لديهم أهداف يلمسونها في شعرهم ولحنهم ومقياسهم وتجسيد الأقوال الشعرية إلى أفعال حيث يقول:« وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان ...وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع وبالتخييل.»[3] فيمكننا القول أن التخييل عند ابن رشد يقتصر مهمته على فن الشعر وتخيل صورة خيالية هدفها التعبير عن آلام الروح وأن عمل الشاعر ليس اكثر من عمليه تجميع الكلمات في الصورة الشعرية مع إضافة اللحن والوزن، والغرض من اللحن والوزن هو تحفيز نفسية المتلقي، حيث يتم تحفيز نفسية، لذلك ينوي تحريك خياله بوهم الراحة والتفريغ الذاتي.

يعتقد ابن رشد أنه إذا كان التفكير في القضايا يتطلب إثباتًا عقليًا، فإن الخيال لا يتطلب ذلك ن كان إنها تمتلك هذه الخاصية التوضيحية، حقيقة أن الخيال يؤدي إلى تمايز بعض المباني حتى لذلك، في إحدى الرتب، لا يتم الخلط بين الخيال حول الاستدلالات البرهانية، مثل: تختلف بعض المقدمات عما ظهر في كتاب الإثبات، والسبب في ذلك هو تلك المقدمات المعينة إذا كان الخيال يساعدها، فإن قوة الإيمان بها، لأن الخيال لا يساعدها على الضعف، والخيال لا يؤخذ إلا في الاعتبار لدى الجمهور، لذلك من قبل المعقولات وطرح الأوهام، فالمنطقتان في نفس المرتبة بالنسبة له.[4]

[1] ألفت محمد الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي الى ابن رشد**، ص32.

[2] نفسه، ص 201.

[3] ابن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو فن الشعر**، تر عبد الرحمان بدوي، ص203.

[4] نفسه ، ص252.

والغرض من اللحن والوزن هو تحفيز نفسية المتلقي، حيث يتم تحفيز نفسية، لذلك ينوي التحريك، خياله بوهم الراحة والتفريغ الذاتي يؤكد ابن رشد على أهمية العقل في البرهان والاستدلال على جميع الافتراضات، كما هو طريقة لفهم جوهر القضايا المنطقية، على عكس الخيال، هي وسيلة للوهم وغير قادرة على ذلك بناء الحالات المنطقية وعدم استنتاجها.

مما سبق يمكننا القول إن الفلاسفة المسلمين ركزوا كثيرًا على الخيال وتأثيره على خيال الشعر، وبناء الصورة الشعرية، وينظرون إليه على أنه غير قادر على بناء المعرفة، ويمكن تضمينه مع مراتب العقل، فالخيال حسب رأيهم، يسبب المغالطة والصور الباهتة، ويحجب الفهم الصحيح في العقل.

3-التخييل عند حازم القرطاجني:

إن مفهوم التخييل قد بدأ عند فلاسفة اليونان ثم اتسع إلى الوصول إلى الفلاسفة المسلمين بحيث كان للبعض بمثابة إشارات عابرة الأولى لدى بعضهم، غير أن الحديث الواسع والذي أثار جدلا واسعا هو دراسة حازم القرطاجني، الذي كان متأثرا بثقافات التي كانت موجودة في الأندلس فيها من آداب وفلسفة سواء أو غيرها من العلوم الأخرى، وهذا ما كان له تأثير في تكوين خلفيته المعرفية ويمكننا رؤية ذلك من خلال عرضه لمفهوم التخييل الذي هو من أرقى المصطلحات لدى البلاغيين والنقاد على حد سواء القديمة منهم أو الجديد.

إن مفهوم التخيل الذي بدأ عند اليونان واتسع مفهومه وكان له حظ من دراسة الفلاسفة المسلمين كما رأينا، حتى إن كانت آرائهم مختلفة فقط اتضحت أصوله وتبلورت معانيه عند حازم القرطاجني، فقد بين حازم دوره وجاء لدعم فعاليته في صناعة العمل الشعري وبلوغه درجه الإبداع والتمييز لتشكيل عملا متمايزا، كما جعله حازم المحور الذي تدور حوله الشعرية الأثر ليتقدم التخييل على الوزن والقافية ، كما يمكننا القول أن القرطاجني جعل التخييل أحد مقومات الشعر التي لا يمكن الاستغناء عنها وإلا فسد العمل الشعري لإخلاله بهذا الشرط الأساسي.

قد اعتمد حازم في ضبط مفهوم التخيل الذي اعتبره جوهر الشعري ولا يمكن أن يقوم الأدب إلا به فالتخييل نوع من النشاط التصوري الذي يخاطب الشاعر بواسطته الجانب الوجداني والانفعالي

لدى المتلقي ولذا يعتبر مرتبطا ارتباط وثيقا بالمتلقي كما يعرفه حازم القرطاجني بقوله وهو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر التخيل أو معانيه وأسلوبه ونظامه ومعانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها وتصورها أو تصور الشيء آخر لها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض[1].

يمكننا القول أن التخييل حالة نفسيه فنية، من حيث كونه تصورا تنشئة في النفس السامع عناصر الشعر المختلفة ما يطلق عليها حازم (أنحاءه) ردة فعل أو انفعال غير واعي وهذه الأنحاء تتكون من اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم والوزن وبهذا ندرك أن حازم يميز بين النظم والوزن[2]، التخييل في نظر حازم يحدث بفعل عملية تفاعل النفس والذهن للمتلقي مع الخطاب وصورته، أي أنها عملية تلقائية وذلك بحب النفس للتخييل كما يقول حازم حتى تركت التصديق للتخييل فأعطت تخيلها والفت تصديقها[3].

يقسم حازم التخييل قسمين تخييل ضروري وتخييل غير ضروري ولكنه أكيد ومستحب سببه أنه تكميل لضرورة وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو مهرب منه، ينطلق من فكره أن التخييل جوهر العملية الإبداعية في الشعر يرفض على أساسها تقسيمات سابقيه من النقاد وفي نظره أن هذه التقسيمات جميعا لا تخلوا من نقص أو تداخل.[4]

ويقوم بتقسيم أغراض الشعر على ما يقصد إليه الأقوال الشعرية حيث أن القصد استقطاب المنافع ودفع الأذى ببث النفوس لما هو مطلوب من ذلك ولما أراد بها وتخيلها أنها جيدة أو سيئة والأشياء التي يعتقد أنها جيدة أو سيئة، بعضها وقع وبعضها لم يحدث، وقوع ما يستدعي إليه يسمى

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص 89.

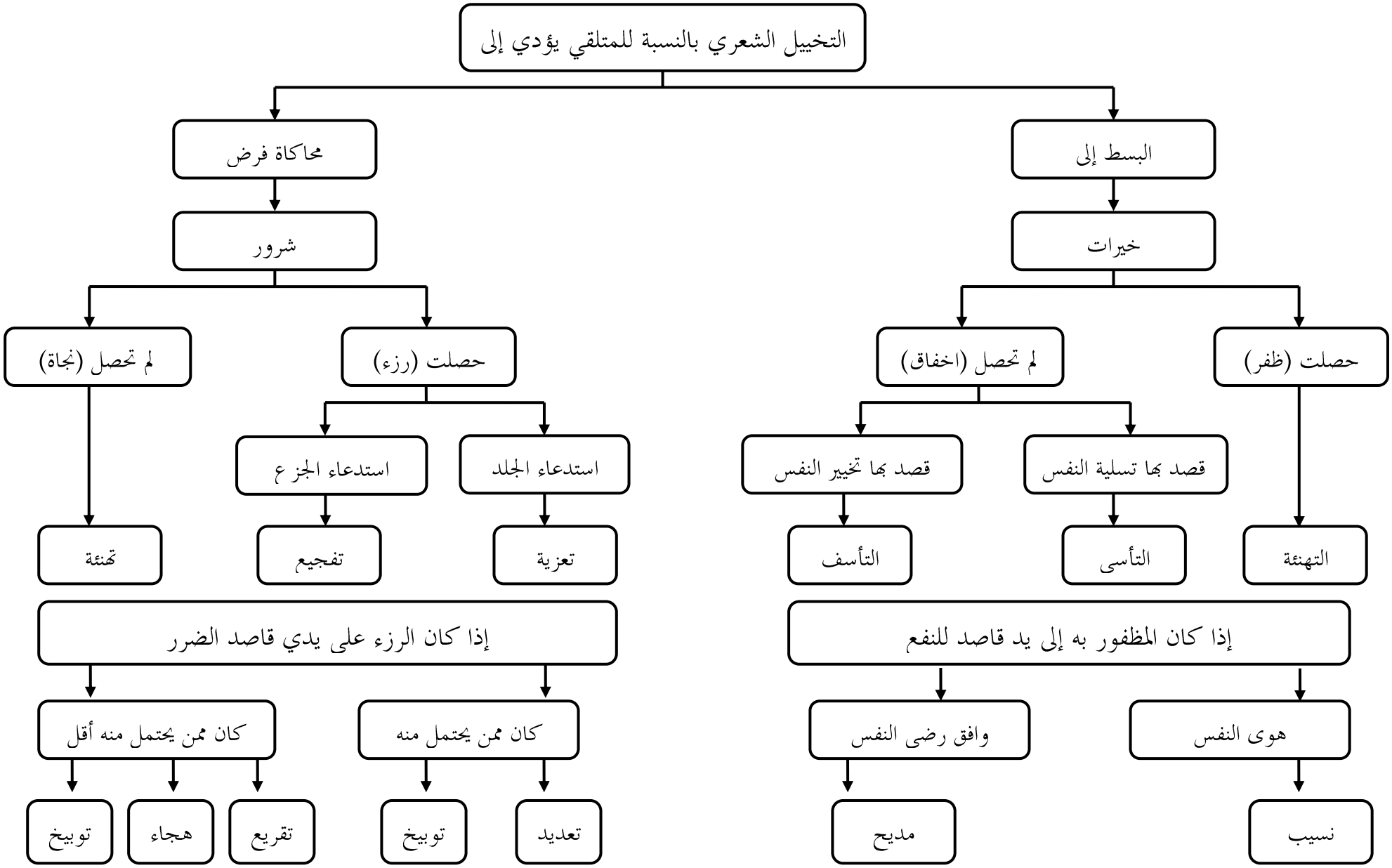
[3] الطاهر بومزير، **أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري**، ص 58.

[4] سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية التخييل والمحاكاة في الشعر**، ص 140.

بالنصر، والفكر في الحصول عليها يسمى الفشل، والمثل يسمى الفشل إذا كانت النية لتسلية الروح منه وان قصد تحصرا تأسفا.[1]

وهذا ما يتضح في المخطط التالي:

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 337


التخييل الشعري بالنسبة للمتلقي يؤدي إلى
البسط إلى
خيرات
حصلت (ظفر)
لم تحصل (اخفاق)
قصد بها تسلية النفس
قصد بها تخيير النفس
التهنئة
التأسى
التأسف
إذا كان المظفور به إلى يد قاصد للنفع
هوى النفس
وافق رضى النفس
نسيب
مديح
محاكاة فرض
شرور
حصلت (رزء)
لم تحصل (نجاة)
استدعاء الجلد
استدعاء الجزع
تعزية
تفجيع
تهنئة
إذا كان الرزء على يدي قاصد الضرر
كان ممن يحتمل منه
كان ممن يحتمل منه أقل
تعديد
توبيخ
تقريع
هجاء
توبيخ

حيث قسم حازم القرطاجنّي هذه الأغراض إلى أجناس وأنواع جاعلا أول أجناس الإرتماض وما يتركب منها وهي الطرق الشاجية، أما الأنواع في ظل هذه الأجناس التعريب، الاعتبار، القناعة، الغضب، الخوف، ثم يضع تحت هذه الأغراض المشهورة للشعر كالمدح والرثاء... إلخ.[1]

وجه حازم القرطاجنّي كل الأوهام السيئة التي بالخيال الشعري وشعر بضرورة المواجهة والتصدي لهجوم الذي كان قائما على المصطلح نفسه وينفي الاتهام عنه ويرد على سوء فهم المتحدثين وخاصة من ربط الخيال بالأكاذيب وافترض أن قول الخيال قول كاذب بالضرورة، بسبب كل هذا قد تجاهل حازم كل استخفاف الفلاسفة بالشعر، وأصر على أن المراد بالأقوال الشعرية الإتيان بالمنافع ودفع الأذى يسبط النفوس إلى الموجود ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يتخيل لما فيه من شر أو خير،[2] وعن سوء فهم اللاهوتيين للشعر يقول حازم القرطاجني: «إنما غلط في هذا ظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة قوم من المتكلمين لم يكن لهم بالشعر لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته ولا معرج على ما يقولوه في شيء من لا يعرفونه ولا النقاد لهم رأي فيه، فإنما يطلب الشيء من أهله وإنما يتقبل أراء الناس فيما يعرف وليس هذا جرحه للمتكلمين ولا قد حاف صناعتهم، فإن تكليفهم بأن يعملوا من طريقهم ما ليس منا شطط.»[3]

رأى القرطاجنّي أن عليه مواجهة صفة الكذب التي ترتبط عادة بالشعر خاصة بحيث أن تعني هذه الخاصية منه، أي شعر يزيل كل ما يتعلق بمفهوم الخيال نفسه من المفاهيم الخاطئة لدى الأوروبيين كما أن حازم القرطاجني حسم الموقف من وجهه نظره على الأقل، عندما استخرج موضوع الحقيقة والباطل من طبيعة الشعر وجملة وتفصيلا، وركز على أهميته وأظهر أن الجدال الطويل الذي دار حول الصدق أو زيف الشعر هو اختلاف عن موضوع الشعر نفسه، والابتعاد عن طبيعة البحث النقدي، بمعنى أن الناقد فيما يراه حازم لا ينبغي أن يسأل سؤال عما إذا كانت القصيدة صحيحة أو خاطئة، لكن يجب عليه أولا أن يتساءل عن موقفها على المتلقي وتأثيرها عليه من ناحية الانفعالات والعواطف وقدرتها على توجيه

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص143.

[2] نفسه، ص 337

[3] نفسه، ص 86،87

سلوكه طالما أن الهدف النهائي للشعر هو التأثير التوجيهي للسلوك وقد استفاد حازم من فقه الفارابي وابن سينا في طرح الأمر على هذا النحو بوجه خاص.[1]

مكانة التخييل في الصناعة الشعرية:

سعى حازم القرطاجني من خلال كتابه "المنهاج" إلى تحديد الأمور التي تفصل الكلام بين الأدب والعادي أو بعبارة أخرى إلى ما يرقى إلى مستوى العمل الأدبي وهذا واضح من خلال علم البلاغة، هذا العلم الشامل لقطاعي الشعر والبلاغة وإن كان يشتركان في المعاني فإنهما يختلفان في الأهداف والمقاصد، فلما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة فالشعر والخطابة يشتركان في موضوع المعاني ولكنهما يختلفان في أشكال الخيال والإقناع حيث كان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل الشيء أو تصديقه او التخلي عن فعله وعقيدته وكانت النفس تتحرك معه لفعل شيء ما أو لطلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل أو الطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الاشياء أنها خيرات أو شرور.[2]

فبينما يهتم الخطاب بالإقناع فإن الشعر فريد من نوعه في الخيال مما يميزه عن أنواع الكلام الأخرى من خلال عمله الشعري إلى التأثير على المتلقي من خلال ما يقدمه من أقوال شعرية، إذ احتل الخيال مكانة مهمة في المسيرة الشعرية لحازم القرطاجني إذ يقف فيما يتعلق بمفهوم الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني أولا من الخوض في تعريف الشعر وما إذا كان هل صدق الشعر أو زيفه معيار في الحكم على جودة عمله؟ وما هو المنصب الذي احتله الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني؟

يقول حازم القرطاجني أن الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب نفس ما قصد تحبيب إليها ويكرهه لها قصد تكريهها، لتستمر في طلبه أو تهرب منه لما فيه من تصور جيد له ومحاكاة مستقلة بذاتها أو تخيلها الشكل الجيد لتأليف الكلام أو قوة الصفة أو قوة شهرته، أو مجموعي كل ذلك، وكل ذلك

[1] جابر عصفور، **دراسة في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، ص78.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص20/19

تؤكده الغرابة المصاحبة له، حركة النفس إذا كانت حركتها خيالية مصحوبة بقوى انفعالاته[1]، فالشعر هو الكلام الذي عماده الوزن والقافية يذكرنا هذا الخطاب بتعريف قدام ابن جعفر للشعر بأنه «كلام موجود مقفى يدل على معنى.»[2] فما يميز الشعر أنه قول الموزون مقفى يحمل معنى يسعى إيصاله إلى المتلقي لكن حازم يضيف إلى حقيقته هذا الكلام يسعى إلى إثارة المشاعر لدى المتلقي والتأثير عليه من خلال ما يقدمه من أقوال إلى فعل الشيء أو النفور منه بحيث لا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال الخيال حيث تبرز براعة الشعر وقدراته التخيلية. لأن الشعر عند حازم القرطاجنّي هو تحفيز وهمي لمشاعر المتلقي يهدف إلى دفعه لاتخاذ موقف سلوكي خاص يؤدي إلى فعل شيء ما أو طلبه، أو اعتقاده، هذه الإثارة تحدث في المتلقي فيما أسماه علم النفس القديم" القوى" الإدراك اللاوعي بمعنى أن صورة الشعر أو تخيلاته تستحضر جانبا خاصا من الصور الذهنية المخزنة في ذاكرة المتلقي حيث يربط خيال الشعر بصورة مختزنة التي انتزعت منه، فإنه يقود المتلقي إلى حالة إدراكية مميزة، والتي بدورها تؤثر على قواه الاندفاعية، مما يؤدي به إلى التوقف أو الوقفة السلوكية[3].

الذي يعبر عنها حازم في طلب الشيء ما أو بفعل أو ترك طلبه وفعله، وإذ كان حدوث هذا التأثير مرتبطا بشكل أساسي بمدى خيال القول الشعري والصورة فيه، فعندئذ حدوث رد الفعل أو ما يسمى بالاستجابة التخييلية، يعتمد على فعالية الخيال عند الاستلام.

القرطاجاني لم يتوانى عن أن يقدم لنا تعريفه للشعر ترجمة مختلفة بعض الشيء عن الأول وهو ما يعني أن« الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العربي بزيادة التقفية إلى ذلك وإلتئامه وتقاربه من مقدمات الخيال الحقيقي أو الزائف، لم يكن شرطا لما هو عليه الشعر غير الخيال.»[4] بحيث أن ابن سينا قد قدم على نفس فعل حازم التخييل على وزن القافية جاعلا إياه أساس الشعر، أضيف إلى ذلك أن المقدمات التي يتألف منها الشعري ليس لها أهمية في الصدق أو الكذب، ولكن الأهم هو قدرة هذه

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 71

[2] قدامة بن جعفر، **نقد النقد**، تحقيق كمال مصطفى، ط 3، القاهرة، 1939، ص17.

[3] سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية التخييل والمحاكاة في الشعر**، ص143.

[4] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص49.

المقدمات أو هذا القول على التأثير وصنع الخيال. بمعنى أن الدرس هو النتيجة التي نحصل عليها من القول الشعري هو الخيال أو التخييل.

جوانب التخييل في العمل الشعري:

بعد تعرض حازم لجوانب الخيال في الشعر، عاد ليبين كيف يحدث هذا الخيال في نفس المتلقي، حيث تكون طرق التخييل في النفس إما عن طريق تخيل شيء ما بعده طرق منها خواطر وأفكار للعقل, تذكر به شيئا ما، شيء له من خلال التمثيل النحتي، أو مكتوبا أو يتبعه أو يقلد صوته، أو عمله أو مظهره بأشياء مماثله من صوت أو فعل أو بمحاكاة بمعنى له بالقول أنه من أجله وهذا ما نتحدث عنه في هذا النهج، أو ربط طهارة إشارة الخط تدل على القول الوهمي أو بفهم ذلك بالإشارة[1]. فحدوث التغيير حركه تنشا في النفس عن طريق مبينة حركة الفكر من خلال ربطه بين الشيء مرئي يستدعي مع شيء آخر مخزن، وإن الشيء محاكاته بالنحت والكتابة أو غير ذلك من الوسائل الراسخة في العقل والروح أي أنها مصنوعة العلامة دليل على تلك الصورة المحاكاة، بحيث يكون موقعها في الذات أقرب وفي هذا السياق يقول حازم القرطاجنّي أفضل مكان للتخييل هو إرفاق معاني تتناسب مع الغرض الذي من أجله جاء البيان، كمثل تخيل اللذة في التهيئة والاشياء المفجعة والتباهي، فالمعنى يتناسب مع الحالة التي فيها القول وشدة التباسها سيعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه[2].

و لكي تكون مكانة الخيال أقوى في النفس وأكثر تأثيرا فيها، يجب أن تكون مناسبه بين المعاني، والغرض الذي يقال فيه ذلك، وكلما زاد الانسجام بينهما في المتلقي تكون قوة الخيال الفعالة أعظم إذا استطاع الشاعر أن يقدم الجديد ويخلق أشياء تفاجئ المتلقي وتثير دهشته.

[1] ينظر: حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص 89،90.

[2] نفسه، ص90

لم يكتفي حازم القرطاجاني بتقديم مفهوم الشعر بالعرض آليات ومراحل تكوينه فقسم مراحل العملية الى تقسيم الابداع الى ثماني حالات، أول أربع حالات منها يسميها الخيال الكامل، أما بالنسبة إلى الأربعة الأخرى فيسميها تخيلات جزئية[1]:

فالحالة الأولى: تتمثل في تخيل الشاعر الغرض العام من قصائده.

الحالة الثانية تتمثل لهذه الأغراض طريقة وأسلوب.

الحالة الثالثة: تتمثل في تصور ترتيب المعاني في تلك الأنماط.

الحالة الرابعة: تتمثل في تخيل لتلك المعاني عبارات تليق بها.

الحالة الخامسة: تتمثل في بدء الشاعر في تخيل معنى المعنى حسب الغرض من الشعر.

الحالة السادسة: متمثلة في تخييل ما يكون زينه المعنى ومتمما لها.

الحالة السابعة: متمثلة في لكل موزون مقصود عبارات تتوافق حركتها ومساكنها مع تلك المتخيلة.

الحالة الثامنة والأخيرة: تتمثل في تخيل في المكان الذي تقصد فيه معنى استيلاء على الجملة، الوزن المقفى، وهو معنى المناسب ربطه بهذا المعنى والشيء الملحوظ هو أن هذه الحالات الثمانية مرتبطة بالجوانب الأربعة إلى التخييل التي حددها القرطاجنّي في المعنى واللفظ والترتيب والوزن والاثنين معهم.[2]

بعد كل هذا نفترض أن حازم كان يعتنق المبدأ الذي أصر عليه الفلاسفة، وهو ضرورة أن يكون الخيال الشعري خاضعا للعقل وانسجامه مع قواعد المنطق، وهو افتراض يدعمه ما يذهب حازم على ضرورة معاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض، وتعريضه للجوانب والصراع الذهني بين المعاني وكمال المعاني وعدم وجودها من حيث الأقسام أو الترتيب أو التناقض أو غموض وإشكالية، وينتهي الأمر

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص ص 109،110.

[2] نفسه، ص110.

بحساب الشعر بمعايير منطقية لمثل المعايير التناقض بين المعاني على أساس الجمع أو التعارض أو عدم الوجود والقرابة بالنفي أو الإيجاب[1]، وبذلك يصح قول الشاعر عبد الرحمن القيس:

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم والقتل اعفى وايسر.

يمكننا القول في هذا أنه ساوى الهجر بالقتل ثم بعد ذلك عاد وجعل القتل أكثر عفوا وأسهل فهذا ما يسمى بالتناقض المعيب فهو تناقض واضح من وجهه النظر المنطقية البحتة.

دور الغرابة والتعجيب في حدوث التخييل:

أن تجسيد إبداع الشاعر وتمكينه من خلال حسن استخدامه لوسائل الفنية ومدى قدرته التعبيرية عن المعنى المقصود، كما يظهر أيضا من خلال تأثير قول المبدع الشعري على المتلقي أؤكد لنا القرطاجني من خلال ما أشار إليه سابقا في تعريف الشعر أن القوة الفعالة للخطاب الشعري أنه يزداد بقدر ما يحتوي على عجب، وأمور متطرفة ونادرة، يظهر فيها التجديد هو الابتكار الذي ينتج عنه مفاجأة بين المتلقي ورده فعل تخيليه تتناسب مع ما يطالبه الشاعر من خلال عمله[2].

إن الاستغراب والتعجيب بالاعتماد على الغير المألوف أو المحتاج أو حسب المستطرف والنادر الوقوع والمفاجئ للنفس، فيعمل على كسر التوقع أو أفق التوقعي للمتلقي، إن حدوث الرتابة بالمعنى عليه ومخاطبه المتلقي بأشياء سبق مناقشتها، يجعله مرتدا، فعل عادي مع كسر هذا القالب وتقديم شيء مبتكر ورسم الصورة بطريقة جديدة ومميزة. بحيث يجعل خيال المستلم نشيط ويتفاعل مع الشيء المبتكر، ومن ثم يكون التوقف السلوكي مميزا ومتحركا، الخيال أقوى وأوضح، التعجب التخيلي هو جسر يربط المبدع بالمتلقي من حيث كلمة ألقاها حازم القرطاجني على فكرة تحريك النفوس[3].

وكلما كان القول شاعرية والمثير للدهشة والخيال أنه تم تقويه العلاقة بين الشاعر والمتلقي وأصبحت القدرة على تحريك النفوس أكثر وضوحا، وكثيرا تكرره ألسنة الشعراء، ومن ثم فهي تأكيد

[1] جابر عصفور، **دراسة في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، ص84.

[2] فاطمة عبد الله الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**، ص297.

[3] مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، ص96.

على استثمار أفضل للقوة الخيالية للتجديد في طرق التعامل مع المعاني وطرحها الحديث عن الدهشة في الخطاب الشعري ليس من ابتكار القرطاجي، كما أن ابن سينا تحدث عنه في حديثه عن التخييل حيث حازم يأخذ من ابن سينا فكرة التعجيب ولكن في اتجاه آخر نعلم أن ابن سينا في التخيل يخضع للذهول والإشارة قليل الاستغراب، الافضل تخيل المخترع أو حازم لذلك من المعقد توجيه الكلام إلى أجزاء من التعجب يحسن مكانه الخيال في النفس والفرق بين الاثنين الأول يعتقد أن التعجب نتيجة للمحاكاة التي تقود تخيل المعتقد والثاني أن التعجيب لتحسين الخيال، والاختراع والغرابة يقترنان به دون الالتصاق بجوهر الخيال[1]، ومن المستغرب رغم ذلك أهميه وفعاليته في إثارة الخيال في النفس، فهو وسيلة للمساعدة على تحقيقه وليس مشكله له، ولكي يكون التأثير والعاطفة الناتجة عن قول الشعر قويا بحكم لا ينبغي أن يتخذ الخيال سبيل السذاجة في الكلام، ولكن الكلمات في ذلك يتم طرحها على جوانب الموقف الذي تتشفع فيه[2]، مجموعة وارتباطات بين المعاني وبينه، يتطلب الخيال الجيد الابتعاد عن الكلام الساذج وهذا ما يؤكد ما سبق أن الخيال ليس فعلا واعيا ذكيا يتوجب علينا إتباع التركيبات الجيدة والترتيب الجيد والمتناغم للعناصر التي تكون المعاني فيها مناسبة.

مكانة المتلقي من التخييل:

إن مكانة المتلقي تظهر من خلال حديث حازم القرطاجنّي عن الخيال ودوره في المسيرة الشعرية وتركيزها على المتلقي المهم والنشط في تلقي العمل الشعري والحكم عليه وحتى بنائه، هكذا كان لدى المتلقي هدف المرجو ويسعى لإرضائه من خلال تلك الأقوال الخيالية التي يحملها العمل الشعري، وما تثيره هذه الأقوال من جوانب جمالية وصور في ذهن المستمتع وفي نفسه سواء بالتمدد أو الإمساك، حسب ما يثيرها ذلك الفعل من مشاعر في النفس ولكن ليست المحاكاة في كل موضوع تبلغ الغاية القصوى في النفوس وتحريكها بل تؤثر فيها حسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها بحسب ما تكون

[1] مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب** ، ص137.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص 90،91.

عليه الهيئة المنطقية[1]، فحدوث الهزة الشعرية المرغوبة يرتبط إلى حد كبير بجودة العمل الشعري وماذا براعة الشعر في نسج الصورة بطريقة مختلفة ومبتكرة.

ولكن في نفس الوقت الحالة النفسية التي يمر بها الجمهور أثناء استقباله للعمل أثر هام في حكمه على العمل المقدم ودرجة الاستجابة له بحيث يكون هناك توافق ما بين ما يتم تقديمه، الحالة النفسية التي يمر بها الجمهور أثناء استقباله للعمل أثر هام في حكمة على العمل المقدم ودرجة الاستجابة له تكون في التوافق بين ما يتم تقديمه فجعلت مشاعر المستمع لتلك الكلمات التخييلية أقوى وأكثر وضوحا كما يمكننا القول أنه لا تعني حركة نفس المتلقي وتفاعلها مع الصورة التخييلية التي يقدمها العمل الشعري وقوف المتلقي نظرة سلبية مما يقدم له في العمل، بل هو شريك له لا يهتز إلا بما يشغله هو نفسه في وضع جيد وحسن استقباله. بحيث أنه قد ساهم علم النفس الحديث بقدر كبير في تفسير هذا الجانب الذي هو الصورة وتأثيرها في المتلقي وبالتالي العاطفة الناتجة عن تلك الكلمات المخيلة ليست خطوات غير مدروسة، فهو قائم على دراسة وتدقيق يدفع المتلقي للوصول لتكوين فهمه الخاص لهذا العمل[2]، أي أن وجود الجانب النفسي للمتلقي له دور كبير خلال الدراسة، يختلف تقسيمه للعمل الشعري من شخص لأخر حسب جاهزية كل فرد وكيف يدركه واستلامه لهذا العمل وتفاعله معه باختصار.

إن تأثير الخيال على المتلقي والأثر النفسي الناتج عن عمله الشعري يقوده العقل إلى الاستجابة لتلك الأقوال الخيالية والصور الشعرية التي تثيرها بناءا على الإبداع وتتساءل في إيصال الواقع وجعله أجملا ومناسبا لنفس المتلقي، كما أن الحديث عن دور التخييل في عملية النفس لا يقودنا إلى الفهم بأن القرطاجنّي يركز وينصب معظم اهتمامه على المتلقي أكثر من غيره، على العكس من ذلك قد أعطى الأولوية للثلاثة(الشعر، والعمل الشعري، والمتلقي) اهتماما متساويا جزئيا بينما يركز كثيرا على المتلقي مهملا بطريقة ما أحد الأطراف الأخرى[3].

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ص 121.

[2] سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية التخييل والمحاكاة في الشعر**، ص244.

[3] فاطمة عبد الله الوهيبي، **نظرية المعنى عند حازم القرطاجني**،ص240

ويشير القرطاجنّي إلى أهمية كل الأطراف وهو ما يؤكد في سعيه إرساء أسس ثابتة للعملية الشعرية، والإشادة بدور كل منهم في تحقيق التخييل الذي هو عماد العملية الشعرية، والاختلاف بين الشعر والأقوال الأخرى مبنية على أسس مختلفة خارج باب التخييل، كما أنه لوجود نظرية التلقي أسس واضحة وشروط محددة بحسب حازم القرطاجني أمر غائب عن المنهاج، لكن حازم حاول وضع اللبنة الأساسية في عملية الاستلام من خلال حرصه على تقوية الارتباط بين جانبي العملية الإبداعية مما يفسر إصراره على تقديم التضحية للمبدع وتأكيده أن ينتقل به ليصل عمل المبدع إلى الغرض الذي خلق من أجله ولتحقيق الدرجة المطلوبة من الاستجابة لذلك فإن ما قدمه القرطاجنّي مهم فهو ربط الخيال بالمتلقي وجعل أحدهما سببا لتحسين هذه الصناعة وتحسين الأعمال التي ينتجها الشعراء.[1]

يمكننا القول أن دور الخيال عند حازم القرطاجني ومن خلال فصوله جاء لدعم فعاليته في العمل الشعري والوصول إلى درجة الإبداع والتميز لتشكيل عمل متكامل، ونخلص إلى أن التخييل عند حازم يمثل المحور الذي يدور حول الشعر ويسمح بالتأثير في الأدب والتقدم عبر الوزن والقافية، بعد إعطائه تعريفا آخر للشعر مشابها لتعريف قدامة بن جعفر، فيتضح لنا أن هذه النظرية أوضحت للقارئ صورة النقد عند حازم القرطاجني ومصادر هذا الفكر وأصوله بشكل يضع حازم في حق مكانته من عظماء وعلماء الفكر الذين أنجبتهم حضارتنا الاسلامية.

[1] سعد مصلوح، **حازم القرطاجني ونظرية التخييل والمحاكاة في الشعر**، ص 250.

خاتمة

ها قد تم بحمد الله وعونه إسدال الستار على بحثنا هذا، والذي تمكنا من استخلاص عصارة نتائجه فيما يلي:

إن مفهومي المحاكاة والتخييل الذي بدأه اليونان واتسعت مفاهيمهما عند الفلاسفة المسلمين كما رأينا، وان اختلفت آراؤهم، اتضحت معانيهما عند حازم القرطاجني الذي استطاع توظيف هذين المصطلحين في خدمة الشعر العربي، والذي أبان عن تأثره بشروحات الفلاسفة المسلمين، وقد استطاع أن يجعل المحاكاة والتخييل تصورا عاما يقيم على أساسه منهجه النقدي كله، ومنه خلصنا إلى أهم النتائج المحصل عليها في ثنايا هذا البحث المتواضع، وهي:

"حصر اليونان المحاكاة في الفنون الجميلة عامة كالشعر والموسيقى والرسم والنفعية كالنحت والتجارة والبناء وهذا ما جاء به أرسطو.

"يربط أرسطو التخييل بالعقل ويقيده به.

"أن المشابهة شرط ضروري لتحقيق المحاكاة.

"ارتبطت فاعلية الشعر بالمحاكاة عند اليونان وبالتخييل عند الفلاسفة المسلمين.

"أجمع الفلاسفة المسلمين على أن المحاكاة قوام الشعر وجوهره.

"لا يعتبر الفارابي القول شعرا اذا كان موزونا فقط دون المحاكاة والتخييل.

"التخييل عند ابن سينا هو الفصل بين ما هو شعر وغير شعر أوبين الشعر والخطابة.

"قسم ابن سينا المحاكاة إلى محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة ومحاكاة من باب الذرائع.

"يتفق حازم مع الفارابي في أن المحاكاة وسيلة للتخييل وليست مرادفة له عكس ما جاء به ابن رشد.

"التخييل عند حازم محور تدور عليه الشعرية ويكون معتمدا على الوزن والقافية.

"يعتبر حازم التخييل عملية استجابة نفسية إدراكية للمتلقي.

هذه أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذا البحث، ليختم هذا العمل بما أنهى به حازم القرطاجني قصيدته المقصورة:

بدأتها باسم الذي ختمتها بحمده، جل الإله وعلا

فالبدء باسم الله أولى ما به عند افتتاح كل أمر يعتنى

والحمد لله أجل غاية يبلغ بالقول لها وينتهى

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

سورة الأنبياء، الآية 05.

مصادر البحث ومراجعه:

1. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت،1983.
2. أحمد الشتواني، الخالدون من أعلام الفكر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4.
3. أرسطو، فن الشعر، تح وتر محمد شكر عياد، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
4. أرسطو، فن الشعر، تر ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر د ط، د ت .
5. أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1953.
6. الأزهري، تهذيب اللغة، طائفة العلماء، ط1، ج3، 1964.
7. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر تح فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية، د ط، 2004م
8. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984م
9. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1998.
10. بشرى عبد المجيد تاكفارست، النقد الأدبي القديم في تقويم المحدثين، دار الأمان. الرباط، 2013
11. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،1981.
12. بن عماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي، د ط، ج2، 1350.

13. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995.

14. جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشـــرون، ط1، 1998.

15. جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، ط2،1981.

16. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ج2، ط3، د ت.

17. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت لبنان، ط5، 1984.

18. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء وأبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د ط، المجلد 2، 1977.

19. ابن رشد، تلخيص الخطابة، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية، مصر، 1967.

20. ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضـــة المصرية، ط1، 1953.

21. ابن رشد، تهافت التهافت، تح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، د ط، د ت.

22. ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج1 .

23. رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، نشر جروس بيرس، طرابلس، لبنان، ط1،1994.

24. سالم يفوت، ابن حزم والفكر الفلسفي بالمغرب والأندلس، المركز الثقافي العربي، المغرب، دط.

25. سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار الكتب العلميـــة، بيروت، ط1، 1995.

26. ابن سينا، كتاب المجموع او الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد ســـليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، 1969.

27. صاعد الأندلسي، طبقات الأمم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،1912.

28. الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري

29. عاطف جودة نصر، الخيال ومفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م

30. عبد الرحمان بدوي، أفلاطون في الاسلام، دار الفكر العربي، بيروت، د ط، 1982.

31. عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1988.

32. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمود شاكر، دار المدني،ط1، 1991.

33. عبد الكريم النهشلي، اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، ت ح محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، ط2، 2006.

34. عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق الدكتور عمر دحلول، دار السلام،

35. عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1.

36. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، منشورات جامعة حلب، د ط، 1991.

37. عصمت النصار، الفكر الديني عند اليونان، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1،2005.

38. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د ط، 1964.

39. علال الغازي، مدخل كتاب المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980.

40. علي محمد الهادي الربيعي، الخيال الفلسفي والأدب والمسرح، دار الصنعاء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012.

41. فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي، الدار البضاء، ط1، 2002.

42. فرانسوا شاتليه، أفلاطون، تر حافظ الجمالي، دار الفكر، دمشق، ط5، 1991.

43. فلوطرخس، الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954.

44. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1،ج4، 1995.

45. أبو القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي، أحكام صنعة الكلام. تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1966.

46. قدامة بن جعفر، نقد النقد، تحقيق كمال مصطفى، ط 3، القاهرة، .1939

47. كمال عبد العزيز، نقد النقد، دار الكتاب والوثائق القومية، القاهرة،ط1، 2010.

48. محسن محمد عطية، غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية، دار المعارف، مصر، ط1، 1991.

49. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الاخر والشعرية العربية، ط1، فاس، 2014.

50. محمد الشريدة، قضايا النقد العربي في القرن الثالث هجري. دار التبايع للنشر والتوزيع،ط1، عمان 2005.

51. محمد المصباحي، من الوجود الى الذات، بحث في فلسفة ابن رشد، دار الامان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006

52. محمد بن محمد بن عبد الرزاق حسن، تاج العروس من جواهر القاموس،، دار الهداية، د ط، ج28.

53. محمد حزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشرق العربي. بيروت. لبنان

54. محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1979

55. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، القاهرة، د ط، 1963.

56. محمد مرتاض، النقد المغربي القديم بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد العرب، سوريا، دط، 2000.

57. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1،1994

58. مصطفى الحوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة بيروت، ط1،1981.

59. معجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، احمد الزيان، حامد عبد القادر، محمد النجار. مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، ط 1981م، ج1.

60. منصور عبد الرحمان، مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر 1980.

61. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط3،المجلد14،1994.

62. نجم الدين عمر بن علي القزويني، شرح قطب الدين محمود بن محمد الرازي للرسالة الشمسية في المنطق، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1323ه.

المجلات:

1.بختة عزوزي، مولود يغورة، النقد المغربي القديم من القرن الرابع إلى السابع هجريين في الميزان النقدي، مجلة جسور المعرفة، المجلد6، العدد4، ديسمبر2020.

2.حسين كتانة، مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين في ضوء البلاغة العربية من المحاكاة إلى التخييل ... والتغيير، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد3، 2018.

3.الفارابي، كتاب الشعر للفارابي، تح محسن مهدي، مجلة شعر، العدد 12،01 أكتوبر1959، بيروت، لبنان.

الرسائل والمذكرات:

1.ترشاق سعاد، النقد المغربي القديم بين التنظير والتطبيق دراسة في تطور النقد المغربي القديم من القرن الخامس حتى السابع للهجرة (أطروحة دكتوراه)جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، قسم الآداب واللغة العربية 2015/2014.

2.الشيخ بورقبة مفهوم الشعر في التراث النقدي المغاربي من القرن الخامس إلى القرن الثـــامن الهجري (أطروحة دكتوراه)جامعة وهران قسم العربية وآدابها 2000/1999.

3.فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، مذكرة مقدمـــة لنيـــل درجـــة الماجستير، تخصص نقد عربي قديم، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004.

4. فريدة مقلاتي، نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني. مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008.

فهرس المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة .....أ

مدخل

المنطلقات الأولى للنقد في المغرب العربي القديم.....2

الروافد الثقافية للنقد الأدبي في المغرب العربي القديم 3

اتجاهات النقد المغاربي القديم.....4

رواد الحركة النقدية المغاربية 5

قضايا النقد المغاربي القديم 7

الفصل الأول

المحاكاة عند حازم

1 المحاكاة عند اليونان.....14

1-1 المحاكاة عند أفلاطون.....16

1-2 المحاكاة عند أرسطو.....18

2 المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين 23

2-1 المحاكاة عند الفارابي.....23

2-2 المحاكاة عند ابن سينا.....27

2-3 المحاكاة عند ابن رشد. 29

3 المحاكاة عند حازم القرطاجني.....31

3-1 المحاكاة عند حازم. 31

الفصل الثاني

التخييل عند حازم

1 التخييل عند اليونان 45
1-1 التخييل عند أفلاطون. 45
1-2 التخييل عند أرسطو. 46
2 التخييل عند الفلاسفة المسلمين 47
2-1- التخييل عند الفارابي. 48
2-2 التخييل عند ابن سينا. 50
2-3- التخييل عند ابن رشد. 54
3- التخييل عند حازم القرطاجني 56
3-1 التخييل عند حازم. 58
خاتمة 69
قائمة المصادر والمراجع 72
فهرس المحتويات
ملخص

ملخص:

ظلت النظرية النقدية العربية القديمة تسير وفق نظرية عمود الشعر، الذي يعتبر البنـــاء الشـــكلي والمضموني للشعر العربي، ومع تطور الحياة واحتكاك العرب بالأعاجم وتلقي الدرس الفلسفي، حـــدثت تطورات على مستوى بنية الشعر واستدعيت مفاهيم جديدة كالمحاكاة والتخييل، بحيـــث قـــام حـــازم القرطاجنّي ببلورة هذه المفاهيم وتفعليها في النقد العربي حيث أجاد توظيف ما استمده فحقق به امتدادا واسعا.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة ، التخييل، النقد المغاربي القديم، أرسطو، حازم القرطاجني.

Summary:

The old Arab critical theory continued to proceed according to the theory of the poetry column, which is the formal and substantive construction of Arabic poetry, and with the development of life and the friction of Arabs with dictionaries and receiving the philosophical lesson, there were developments at the level of the structure of poetry and called new concepts such as simulation and imagination, so that Hazem Al-Qartajni crystallized these concepts and activated them in Arab criticism, where he mastered the employment of what he derived and achieved a wide extension.

Keywords: simulation, imagination, ancient Maghreb criticism, Aristotle, Hazem al-Qartajni.

Résumé:

L’ancienne théorie critique arabe a continué à se dérouler selon la théorie de la colonne de poésie, qui est la construction formelle et substantielle de la poésie arabe, et avec le développement de la vie et la friction des Arabes avec les dictionnaires et la réception de la leçon philosophique, il y a eu des développements au niveau de la structure de la poésie et a appelé de nouveaux concepts tels que la simulation et l’imagination, de sorte que Hazem Al-Qartajni a cristallisé ces concepts et les a activés dans la critique arabe, où il a maîtrisé l’emploi de ce qu’il a dérivé et a réalisé une large extension.

Mots-clés : Simulation, imagination, critique maghrébine antique, Aristote, Hazem Al-Qartajni.