مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) أنموذجاً

The Understanding of Artistic Image in The Light of Classical Arabic Criticism: An Example of Simulation Theory by Ḥāzim al-Qarṭājanī (٦٨٤H)

Konsep Imej Seni dalam Kritikan Sastera Arab Lama: Kajian Kes Teori Simulasi Oleh Ḥāzim al-Qarṭājanī (٦٨٤H)

محمد ماجد الدّخيل*

ملخص البحث:

عالج النقد العربي القديم مفهوم الصورة تحت مظلة مسألة اللفظ والمعنى من جهة، ونظرية المحاكاة والتخييل من جهة أخرى. وقد تعددت الأقاويل البلاغية والنقدية العربية القديمة وكررت نفسها عند بعض البلاغيين والنقاد العرب القدامى محاولة التوصل لمفهوم تام وشامل وواحد للصورة، إلاّ أن مفهومها عانى الهلهلة والاضطراب والتعدد. والتساؤل هنا: كيف نظر حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) لمفهوم الصورة الفنية، رغم إيمان الدارس الحالي بأنها منظومة الألفاظ والمعاني (العبارات) الدالة والنابعة من صميم واقع إنساني تصور اتصال المبدع بالآخرين. توصلت الدراسة إلى ما يأتي: أن مفهوم حازم القرطاجني عن الصورة الفنية ما هو إلا جزءٌ من فهم كلي يتصل باللغة ونظامها الأسلوبي المضموني (المحتوى) المعنوي، ونظامها الأسلوبي الشكلي بصورة أعمّ وأشمل، إنه فهم يفجرّ القدرات الإبداعية المتنوعة الأُطر، ويقوّي الإيحاءات اللغوية، جاعلاً إياها ضمن أطر تجريدية غير تقليدية جاهزة مستهلكة، يمكنها توظيف طاقات اللغة عبر ارتدادات شاعرية فنية وتشكلات إبداعية كلية جديدة، قادرة على كسر حالة الركود والرتوب وتحطيم السائد البائد والتخلص منه، دون أن تفرض على الأدباء قيداً نمطياً واحداً، وبذلك فالألفاظ والمعاني – برأي ناقدنا- يجب أن تتطور وتتجدد وتتغير بتطور العصر وتجدّده وتغيّره.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية –نقد قديم –حازم القرطاجني–المحاكاة–الألفاظ.

---

* الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية بجامعة البلقاء التطبيقية–إربد – الأردن.

Abstract:
The Classical Arabic Criticism discusses an image under word and meaning on one side and under the simulation theory by Hazim al-Qartajani on the other. There are many rhetoric and Classical Arabic Literary Critics definitions of an image. Sometimes these definitions are repeated among some of them in their attempt to come up with a standardized and comprehensive definition of an image. But all of these attempts create confusion, chaos and dispute. The question is: How did Hazim al-Qartajani conceptualize the artistic image? Even though the present research sees it as a thread of words and meaning (phrases) that reflect the inner state of an individual expressed brilliantly to others. The study concludes that Hazim al-Qartajani perceived an artistic image as a portion of an overall understanding related to a language, its content structure and style in general. It is indeed an understanding that erupts from a huge creative ability that strengthens linguistic gestures created as a fresh framework. This framework could be transferred in poetic works by preference. Therefore, words and meaning have to be developed and renewed, improved from time to time.

Keywords: Artistic Image- Traditional Criticism- Hazim al-Qartajani – Simulation- Words.

Abstrak:
Kritikan sastera Arab lama telah menyentuh tentang konsep imej dalam perbincangan tentang perkataan dan makna dari satu segi serta simulasi dan ilusi. Terdapat pelbagai pendapat retorik dan kritikan tentang imej dan berulangkali usaha dilakukan oleh pengkritik sastera lama Arab untuk mengadakan sebuah konsep yang menyeluruh tentang imej, namun menemui kegagalan. Penulis berpandangan bahawa imej ialah sebuah sistem yang menggabungkan perkataan dan makna. Ia timbul daripada persepi manusia sendiri apabila seseorang itu cuba berhubungan dengan orang lain. Kajian ini akan melihat pandangan Hazim al-Qartajani dalam masalah ini. Kajian mendapati bahawa fahaman beliau tentang konsep tersebut, secara keseluruhannya, merupakan sebahagian daripada fahaman holistik tentang bahasa antara kandungan dan bentuk formal. Pandangan ini mampu menggalakkan kreativiti di kalangan penulis, menguatkan inspirasi untuk keluar daripada gaya konvensional, bergerak secara inovatif dalam memecahkan tradisi tanpa dikenakan kekangan ke atas penulis. Dengan itu, perkataan dan makna pada padangan beliau hendaklah berkembang sejajar dengan arus perkembangan semasa.

Kata kunci: Imej seni– Kritikan Sastera Lama- Hazim al-Qartajani – Simulasi- Perkataan.

مقدمة:

إن ما يمكن أن يُنعت به هذا الزمن أنْ يُقال زمن الصورة وعصرها الذهبي وأنماطها وأنواعها وإيجابياتها وسلبياتها؛ لأن التفكير مستحيل من دون الصور–كما قال أرسطو من قبل– فالصور تملأ حياتنا

المعاصرة، كما أن تفاعلاتها وتجلياتها وتشخيصاتها وتجسيداتها وتجريداتها ومظاهرها وأنماطها وأنواعها تغزو الأمكنة والأزمنة، وتُعايش الإنسان منذ بدء الخليقة.

انصبّ اهتمام الدارس الحالي بمفهوم الصورة الفنية في ضوء منجزات العقل العربي القديم وطبيعتها الابتكارية، مؤكداً على أن النقد العربي القديم يخلو من تعريف مانع وجامع للصورة، مضيفاً إلى أن طبيعة الصورة انحصرت –وفق مفاهيمها العربية القديمة– في الأنماط البلاغية التقليدية التي تجمعها علاقة المشابهة (كالتشبيه والاستعارة وأنواعهما والتمثيل) تارة، والتي تجمعها علاقة التناسب المتعدد الأركان (كالكناية والمجاز المرسل وأنواعهما) تارة ثانية، باعتبارها تقديماً حسيّاً للمعنى أي علاقة الصورة بمدركات الحس وقدرتها على التمييز في مخاطبة إحساسات المتلقي، وإثارة صورة ذهنية في مخيلته وفكره ووجدانه ومشاعره وأناه الداخلية تارة ثالثة.

وتبقى البحوث المنهجية فقيرة في مضمار الخطاب البلاغي والنقدي العربي المعاصر إذا أهملت قراءة الصورة من منجزات موروثنا القديم الكامن في بطون أمهات مصادرنا النفيسة والانبهار بها.

المفاهيم والمصطلحات وتعريفاتها

١–مفهوم الصورة الفنية في ضوء نظرية المحاكاة:

تعددت وجهات النظر البلاغية والنقدية العربية القديمة لتحديد رؤية شاملة وتامة لطبيعة الصورة ومفهومها وأنماطها في ضوء إنجازات العقل العربي القديم وابتكاراته، وكما قلت سابقاً، إن مفهومها تعرّض للهلهلة والاضطراب والتعدد، وتم تناوله في الدراسه هذه وفق منظور مهم، وهو ما ترتب عنه خوض عام باعتباره الصورة تقديماً حسيّاً للمعنى وأثرها في نفس السامع (المتلقي) في ضوء نظرية المحاكاة والتخييل، ونتمثل جهد حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البُلغاء وسراج الأدباء"، إذ نظر حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني (ت٦٨٤هـ) إلى فهوم الصورة باعتبارها في مكامن المحاكاة والتخييل، ويمثّل كتابه مرحلة مهمة في تاريخ تفسير نظرية الشعر العربي القديم، وقد قدّم فيه رؤية جديدة لهذه النظرية الشعرية بعامة، والصورة الشعرية مفهوماً وأنماطاً وأنواعاً بخاصة. وقد اكتملت عناصر ثقافته الواسعة، فكان فقيهاً مالكي المذهب ونحوياً بصريّاً، وحافظاً للحديث النبوي الشريف، وراوية للأخبار والأدب، وكان شاعراً وبليغاً وناقداً، وقد دفع توقه الشديد للمعارف إلى الذهاب إلى غرناطة وإشبيلية، حيث تعرّف على الشيخ الجليل أبي علي الشلوبين (ت٦٤٥هـ)، وهذا الشيخ هو الذي وجّه حازم القرطاجني إلى دراسة العلوم الحكميّة الهيلينيّة، ووجّهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر، وأقبل حازم –أيضاً– على مطالعة مصنفات ابن رشد (ت٥٩٥هـ)، والفارابي (ت٣٣٩ هـ)، وابن سينا (ت ٤٢٨هـ).[١] أما عن سبب تأليف كتابه أنه لم يكن غريباً على حازم القرطاجني الذي فَقَدَ وطنه أن يحسَّ بالضياع،

وأن ينعكس إحساسه هذا على حال الشعر والنقد في عصره،[٢] ومما يؤكد النظرة السوداوية لحازم القرطاجني قوله: (وإنّما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعُجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرّكة، جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة، والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم).[٣] ومن هنا رأى إحسان عبّاس أن الشعر والنقد قد انحدرا إلى الحضيض، ولا بُدّ لهما من امرئ مؤمن بهما معاً ينقذهما من هذا الانحطاط الذي ترديا في مهاويه.[٤] وهذا ما اضطلع به حازم القرطاجني عبر المزاوجة بين الطريقة العربية في النقد والطريقة اليونانية التي اكتملت بين يديه عبر جهود أرسطو وتلخيص كتاب ابن رشد وكتاب "الشفاء" لابن سينا.[٥] ورأى جابر عصفور أن سبب تأليف كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يرجع إلى الأمور الآتية:[٦]

أ. عُجمة الألسنة واختلال الطباع؛ مما أدى إلى غياب أسرار الكلام في عصر حازم واختلاط الجيّد بالرديء.

ب. كثرة المغالطين في دعوى النظم بعد أن تدنى الشعر إلى الاسترفاد المسيء الذي أدى إلى احتقار شأن الشاعر والنظر إليه باعتباره طالب عطاء ذليل.

ج. إلصاق تهمة الكذب بالشعر، وهي تهمة في بيئات الفقهاء وبعض المتكلمين، وربطت بين الشعر والضلال استناداً إلى ما في الشعر من كذب وتزوير في المقال.

٢–مصطلح اللذة الفنية وآفاقه ومكوناته:[٧]

لا يخفى أن حازم القرطاجني يربط مصطلحات المحاكاة، والتخييل، وقوة صدق الشعر، وغيرها من المصطلحات البلاغية والنقدية بموضوع اللذة الفنية، ومن هنا كان لزاماً أن نفصّل القول بهذه القضايا وغيرها تحت هذا الموضوع، مما يُلزمنا أن نُقدّم بسطة حول اللذة الفنية عند النقاد العرب القدامى الذي سبقوا حازم القرطاجني، وأقول: إن المهمة الأساسية والوظيفة المباشرة للشعر بوصفه فنًّا من الفنون الإنسانية مثل الموسيقى وضروب النثر الفني والرسم –هي توصيل اللذة، فاللذةُ تُشكّل قوة هائلة وطاقة متجددة في العمل الأدبي، ولذلك فهي نتيجة الشعر وغايته المباشرة فضلاً عن أنها من الشعر شعراً، وتمنحه خصوصيته كعمل فني جمالي، يتشكّل وينمو بفعل طاقة إبداعية خلاّقة تنفجر عند الشاعر عبر لوحة فنية شعرية موجهة إلى المتلقي، فوظيفة الشعر ومهمته وقيمته –أيضاً– تكمن في قدرته الإبداعية، تلك العملية المكونة من المبدع والنص والسامع (المتلقي)، فالشعر يحقق اللذة لقارئيه ومتلقيه، التي هي بدورها جوهر النص الأدبي ورسالته، وهي التي تفتح النص وتقدمه للقارئ المتلقي.[٨]

أ–اللذة الفنية ومرادفاتها:

لقد عبّر النقد العربي القديم عن مصطلح اللذة الفنية بكلمات أخرى مترادفة تحمل المعنى نفسه: كالعُجب، فالعُجب مصطلح مرادف لمصطلح اللذة، حيث يحدث العُجب لدى المتلقي (السامع) نوعاً من اللذة الناتجة عن فهم النص الأدبي؛ فالمفاجآت التي يُحدثها النصّ في نفس المتلقي من حيث الصور والمعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة تقوّي العلاقة بين النص والمتلقي وتجعله أكثر تمسكاً ورغبة بمتابعة النص، ولعل مصطلح العُجب والتعجيب بوصفهما مرادفين لمصطلح اللذة قد تمت معالجتها عبر كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو وترجماته وبشروحه عند الفلاسفة المسلمين؛ ولذا فقد ذكر ابن سينا في شرحه لكتاب "فنّ الشعر" أنَّ العرب كانت تقول الشعر لغرضين أحدهما بهدف تحريك المستمعين إلى المشاركة في الأمور الجادة، وثانيهما لإحداث اللذة في نفس المتلقي، ومن هنا فالتعجيب أو العُجب – كما ورد عند ابن سينا– مرتبط بإحداث اللذة وخلق نوع من الدهشة والمفاجأة التي تهزّ المتلقي وتحرّك مشاعره، واللذة – عنده– إنما لذة مباشرة ناتجة عن الإعجاب والاستحسان للعمل الفني، ولذة غير مباشرة التي تحدث نتيجة لرد فعل مباشر التي بدورها تستمر وتتواصل في نفس المتلقي عبر التي تحدث في مخيلة المتلقي بعد فهمه وإدراكه لسر العمل الفني وجماله، وكذلك مصطلح آخر، وهو مصطلح الهِزّة الذي يتجسد كمصطلح مرادف لمصطلح اللذة في كتابات النقاد العرب القدامى، ولعل الربط المدهش بين الهِزة، والتلاعب بفنون التشبيه المختلفة قد جاء عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني، ورأى أن التنافر والائتلاف في ضروب المجاز تُحدث إثارة عميقة في نفس المتلقي من حيث اللذة والدهشة والمفاجأة.[٩]

ب–مسببات اللذة الفنية:

أمّا مسببات اللذة الفنية فإنها تكمن في الغموض الفني، حيث يُحدّث الدهشة وفعل المفاجأة عند السامع (المتلقي)، إذ إن غاية العمل الفني التأثير في نفس المتلقي وربطه بالعمل الإبداعي، ولما كان العمل الإبداعي مؤلفاً من اللغة الجمالية لا لغة الحقيقة والتعبير المجدد، فقد أصبح المجاز بضروبه المختلفة، وكذلك ألوان البديع مادة أساسية للغة الأدب، وهي التي تكسب العمل الأدبي تأثراً في نفس المتلقي ومخيلته. فالغموض بوصفه سمة أساسية من سمات العمل الفني يقوم على تكثيف الطاقة الشعرية؛ مما يجعل النص الشعري قابلاً للتأويل وتعدد القراءات والاحتمالات قابليةً تُبرهن على أدبيته. وتقترن بموضوع الغموض الفني كذلك ما أسماه حازم القرطاجني بالحيلة؛ وذلك لإثارة المتلقي وشدّه إلى العمل الأدبي الفني، وقال: (إن مهمة الشعر هي إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثّر لمقتضاه)،[١٠] وجاء حازم القرطاجني بما هو جديد في هذا الصدد، وهو موضوع الغرابة والطرافة والقول

المخترع، فكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع، يقول السجلماسي: (وفي ذلك ما فيه من إلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة).[١١]

٣-مهمة الشعر وماهيته:

أظهر حازم القرطاجني مهمة الشعر وماهيته في ظل ثنائية المضمون أو الجوهر(Substantialiste) والشكل (Formaliste)، وقربه من النفوس وشعور المتلقين به وأثره بهم، فقال: (فالمتصوّرات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العاديّة أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً هي التي ينبغي أن نُسمّيها المتصوّرات الأصيلة، وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصّورات، وهي المعاني التي إنّما يكون وجودها بتعلّم وتكسّب، كالأغراض التي لا تقع إلاّ في العلوم والصناعات والمهن فالمعاني المتعلّقة بهذه الطرق الخاصّة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثّرون له بالجملة، فإذا استعملت فيها فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض، وإنّما تكون أصيلة في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيّاً على محاكاتها وإيقاع التخييل فيها بالقصد الأوّل).[١٢]

يضع حازم القرطاجني السامع (المتلقي) نُصب عينيه عند تفريقه بين المعاني المألوفة وفطرتهم عليها وأثرها في نفوسهم انبساطاً أو انقباضاً عبر تعامل الناس معها في حياتهم العادية والتي تظل مختمرة في ذاكرتهم الجمعية، فالتصورات الأولى المعتمدة في مادة الشعر دون الاهتمام بقيمتها العلمية، بل نتخذ منها مادة للمحاكاة والتخييل، واهتم بالألفاظ وميّز بين نوعين منها: (المعاني أو العبارات) فقال: (فأمّا المعاني أو العبارات المتعلّقة بصنائع أهل المهن فينبغي ألاّ يستعمل شيء منها؛ لأنّ استعمالها في الشعر أشدّ قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة، فأمّا المعاني الخارجة عن صنائع أهل المهن وعمّا يحتاج في فهمه إلى مقدّمة، فهي التي يجب أن يُكثر من استعمالها، فإنّ منزلتها من المعاني منزلة الألفاظ المستعملة المفهومة، التي ليست بعامّية ساقطة، ولا متوعّرة وحشية)،[١٣] وعلى الشاعر الابتعاد عن الألفاظ العلمية الجافة المستعملة في العلوم الطبيعية البحتة، والصناعية والطبية...إلخ، والغريبة الحوشية التي لا يفهمه إلا الأقلّ من فئة المبدعين، أكد دعوته للابتعاد عن (الحوشي الذي لا يفهمه إلاّ الأقلّ من خاصّة الأدباء).[١٤]

وإلى جانب ذلك دعا حازم القرطاجني إلى استعمال الألفاظ المألوفة لا الألفاظ الصناعية والطبية العلمية البحتة أو ألفاظ القصص أو النوادر التي لا يُحسن الشاعر الاعتماد عليها في شعره: (وأمّا ما يتوقف فهمه على قصّة فلا يخلو أن تكون تلك القصّة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصّة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإنّ ذلك لا يستحسن)،[١٥] وتحدث عن صناعة مادة الشعر الأساسية وهما: اللفظ والمعنى، فهو لا يراها تليق بمقام الإبداع الشعري إلا بشرطين مهمين: الأول أن

يكون لهذه المادة الأساسية صلة بدواخل البشر (وكانت نفوس الخاصّة والعامّة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها)،[١٦] والآخر أن تكون هذه المعاني منتمية إلى الرصيد المعروف عند كل الناس. فـ: (أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهراً).[١٧]

أشار حازم القرطاجني إلى نمطية المعنى في إصدار الأحكام التقيمية على النّصّ، وحرص على صورة التعبير وهيئتها دون الاهتمام بالمادة التي شكلتها، فقال: (فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت علّقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدّ واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق).[١٨] وفي موضع آخر قال: (إن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل)،[١٩] والتخلص من الخضوع لسنن الشعر التقليدية الجامدة (التي تهوي بمنتوج الشاعر الى أن أدرك الاجترار والركود والابتذال والبلى والرتوب، على حد قول "ابن سينا").[٢٠]

ويُعد حازم القرطاجني المحاكاة الوسيلة التي تجعل من المعنى المطروق في الطرقات شعراً محبوباً مرغوباً ومعُبراً ومستميلاً للعقول وللقلوب، ومن مادة الشعر اللفظية وسيلة تعبيرية معبرة دون فضيلة للمعنى على حساب قيمة اللفظ والعكس، (ولا يمكن فصل المعنى عن مدلوله أو عن لفظه، أو حتى تصوّر هذا الفصل ذهنياً، كالفصل بين الروح والجسد في حالة الموت)،[٢١] وهذا يتطلب من الدارس الحالي الوقوف أمام مفهوم: المحاكاة ، وبمزيته يتم تحويل المادة الجيدة أو الرديئة إلى شعر معبر وهادف ودال.

مفهوم المحاكاة وآفاقه من جهة المعاني وعلاقته بتشكيل الصورة الفنية ومفهومها:

انصب اهتمام حازم القرطاجني على مسألة المحاكاة كثيراً، وجعل حُسن المحاكاة من مسببات اللذة التي تتحصل لدى السامع (المتلقي) عبر التعجيب والاستغراب المتحصّل له عبر هذه المحاكاة، فقد تكون محاكاة الشيء أجمل من الشيء، فقال: (إن مِنْ أحسن ما يرى من ذلك تصوّر أشعّة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموّج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار، وكذلك أفانين شجر الدوح بما ضمّ من ثمرٍ وزهر في صفحات الماء إذا كان الدوح مطلاً عليه.... فتكون بذلك من أعجب الأشياء وأبهجها منظراً؛ لأنّ حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقلّ تكراراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور، فهي له أشد استطرافاً)،[٢٢] ورأى جابر عصفور أنه يمكن الربط بين المحاكاة والتعجيب والاستغراب؛ إذ الاستغراب يرتبط بالمفارقة التي يستشعرها المتلقي، وهو يلمح الأشياء، وهي تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده، ولذلك كانت النفوس تتحرك

للمحاكاة المستغربة. أما التعجيب فيرتبط بلون من المفاجأة السارة التي لا تُفارق الاستغراب أساساً، وتتصل بما يستشعره المتلقي من تحديد يسير أو غير يسير في الأشياء الموجودة في الأعيان،[٢٣] والمحاكاة عن حازم القرطاجني تمثل العملية الإبداعية التي يُشكّل الشاعر بوساطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه في ظل مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر من محتواه القيمي نقلاً متميزاً إلى السامع (المتلقي)، فعملية المحاكاة تتكامل فيها عناصر أربعة، وهي:[٢٤]

-العالم أو الواقع الذي تُمثل معطياته المادة الخام للعملية الإبداعية.

-المبدع الذي يتعامل مع هذه المعطيات باعتبارها موضوعاً للمحاكاة.

-العمل الذي يُشكله المبدع نتيجة تفاعله مع موضوعه.

-المتلقي الذي يتأثر بالمحاكاة تأثرات متعددة أو متباينة.

فموضوع المحاكاة هو كل شيء يمكن أن يقع في محيط الخبرة الإنسانية.

والمحاكاة تتضمن معنى "الإعادة" أو "الوصف" أي وصف للأشياء بوساطة الكلام. إن المحاكاة وصف لعلاقة النص بموضوعه ومن صورها:وجهات الشعر، وهو ما تُوَجِّه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل:الحبيب، والمنزل، والطيف،[٢٥] والمحاكاة تنحصر بين الكلام والشيء المتحدث عنه حيث إن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب في أحدهما إلاّ بالإفراط وترك الاقتصاد،[٢٦] أي لا تعني الإعادة الحرفية وتقليدها صمّاً للموضوع المراد وصفه، بل تدخل عليه تبديلات التي لا توصف بصفة الكذب إلاّ إذا ترك الاقتصاد؛ لأنها تتسبب في إيقاع التخييل، وإن مهمة الشعر عنده- إيقاع التصديق وإلا لأصبح الأدب رديفاً للمنطق والاستدلال أو العلم رغم أن المطلوب هو إيقاع التخييل الجمالي.

لا بُدَّ للمحاكي أن يُحاكي موجوداً بموجود أو بمفروض الوجود، وتكون كذلك بمحاكاة ما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه،[٢٧] ومحاكاة غير الجنس تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محسوس بغير محسوس، وكل ذلك لا يخلو من أن تكون المحاكاة محاكاة معتاد بمعتاد أو مستغرب بمستغرب، ومن هنا يرى حازم القرطاجني أن الشيء إذا كان قريباً مما يُحاكي به كان أوضح، وكلما اقترنت المحاكاة بالغرابة والتعجيب كانت أبدع، وقسّمها بما يقصد بها إلى ثلاثة أقسام، وهي:[٢٨]محاكاة تحسين: وهي محاكاة الشيء بما هو أحسن منه، أي بزيادة الحُسن على الشيء، ومحاكاة تقبيح: وهي محاكاة الشيء بما هو أقبح منه، أي بزيادة القبيح على الشيء، ومحاكاة المطابقة: التي هي رياضة للخواطر، ويقصد منها التعجيب، وإثارة المتلقين للمحاكاة، ولا يُقصد عبرها لا تحسين الشيء بأحسن منه، أو تقبيح الشيء بأقبح منه.

وقد أكد الفيلسوفان ابن سينا وابن رشد أن المحاكاة تعني: (إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، بمعنى أنها تمثل "المشابهة لا المطابقة)،[٢٩] موضِّحَيْن أنه لا قيمة معرفية جمالية لمحاكاة المطابقة التي ليست أكثر من مادة خام صماء، لا تُثير الانفعال والأحاسيس، ولا تعكس مكنون النفس وسبر أغوارها وكُنهها،

فضلا عن أنها تفتقد الأبعاد المعرفية التنويرية والغايات الأخلاقية التعليمية التي تكسب الشعر مبررات وجوده من جهة، وتمنحه شرعيته وقيمته وأسرار استمراريته وخلوده في نفوس متلقيه من جهة أخرى.

ومن هنا، مضى الفيلسوفان يصرحان أنّ كل تشبيهٍ وحكاية يُقصد بها التحسين و التقبيح،[٣٠] وأنه قد يوجد للتشبيه بالقول فصلٌ ثالثٌ، وهو التشبيه الذي يُقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به، من غير أن يقصد في ذلك تحسينٌ أم تقبيحٌ، لكن نفس المطابقة فقط، وهذا النوع من التشبيه هو كالمادّة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين، أعني أنها تستحيل تارةً إلى التحسين بزيادة عليها، وتارةً إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها.[٣١]

وهذا التقسيم إن دل على شيء فإنما يدل على أثر ابن سينا فيه بشكل واضح ، وقد سبقه إليه.

وقسّمها من جهة تخييل الشيء إلى قسمين، وهما:[٣٢]

القسم الأول: إما أن يُحاكى لك الشيء بأوصافه، وذلك يكون بأن تُمثل صورة الشيء نحتاً أو خطاً، فيعرف المصَّور عبر الصورة، وبعبارة أخرى محاكاة الشيء في نفسه يعني بعينه (الوصف). والقسم الآخر: وإما أن يحاكى الشيء بأوصاف شيء آخر تُماثل صفاته الأصلية؛ وذلك كأن يبدي لك بها تمثال بوساطة مرآة منعكسة عبر الصورة إلى ناظريك، وكذلك يعمل الشاعر تارة يُخيل لك صورة الشيء بصفاته، وتارة يُخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء، ومن القسمين السابقين ينقسم آخرين، فمنه محاكاة الشيء نفسه على حسب ما أُلِّف فيهما، ومحاكاته فيه على غير أُلِّف أي غير المألوف والمستغرب، وهي محاكاة الشيء في غيره أي (التشبيه)، ومن محاكاة الشيء على غير ما أُلِّف فيه قول أبي عمر الدراج:

وسلافةُ الأعناب يشعلُ نارُها تُهدي إليّ بيانع العُنّاب[٣٣]

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع فهذا غريب في هذه المحاكاة.

حذّر حازم القرطاجني من ترادف المحاكاة التي تنزع إلى الاستحالة، كأن يُحاكى على الشيء المحاكي بوساطة ثم يحاكى مرة أخرى، فيصير إلى صورة مشوهة تماماً من الأصل الحقيقي، ومنه بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتبٍ كثيرة. وتنقسم المحاكاة بحسب المألوف والمستغرب إلى ستة أقسام:[٣٤] محاكاة حالة معتادة، ومحاكاة حالة مستغربة، ومحاكاة معتاد بمعتاد، ومحاكاة مستغرب بمستغرب، ومحاكاة معتاد بمستغرب، ومحاكاة مستغرب بمعتاد.

وينزع حازم القرطاجني إلى المحاكاة المستغربة التي يقصد منها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط. وإما أن يقصد حَملها على طلب الشيء وفعله أو التخلّي عن ذلك؛ لأن النفس تتحرك لها بشدة، فالنفس تتوق إلى غير المعهود وترنو إلى الأمر المعجب بخلاف الأمر المبصر من قبل أو المعتاد

أو المعهود،[٣٥] وتنقسم المحاكاة من حيث الجِدة والقِدم إلى:[٣٦] التشبيه المتداول بين الناس، وهو المتردد على ألسنة الشعراء، والتشبيه المخترع، وهو المحاكاة الطارئة المبتدعة، التي تكون أشدُّ تحريكاً للنفوس؛ لأن غير المعتاد يُفاجئ النفس فتنقاد إلى الشيء أو تنفر منه، بمعنى أنها تستجيب لرسالة الشاعر لما دخلها من التعجيب، وهذا من ذكاء المخترع وفطنته وحدّة خاطره.

وتنقسم المحاكاة –أيضاً– إلى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى، أو محاكاة معنى بمعنى ، أو محاكاة قصّة تتضمّن المعاني الجمة بقصة تتضمن المعاني الوافرة.[٣٧]

وأظهر حازم القرطاجني أحكام محاكاة الشيء نفسه، فإن الأشياء منها ما يدرك الحسّ؛ وذلك عن طريق ملاحظة الشيء نفسه، أو عن طريق غير الحسّ؛ وذلك يدرك عبر معرفة الأحوال الملازمة للشيء من غير ملاحظة الشيء نفسه. وأما بالنسبة للأشياء المدركة حسياً وجب على الشاعر أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه وأعراضه القريبة اللازمة له في جميع أحواله: الهيئة والمقدار واللون والملمس إلى غير ذلك من الأعراض، وأوجب عليه أن يقصد محاكاته فيه على أدنى أعراضه القريبة الشهيرة من مثل الضئيلة الرقشاء –يعني بذلك الأفعى– ويستحسن في مثل هذا أن يبدأ بالأصل والأشهر.[٣٨] إن الواجب أن تؤخذ الأوصاف المتناهية في الشهرة والحُسن إن قُصِدَ التحسين، وفي الشهرة والقبح إن قُصِدَ التقبيح، ويبدأ من المعنى الواضح الجلي إلى الأدق الخفي، فيكون بذلك بمنزلة المصوِّر الذي يُصوّر أولاً ما جلَّ من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل إلى الأدقّ فالأدق،[٣٩] ومن المحاكيات والأوصاف اذا تناسبت يُمثل حازم على ذلك بقولٍ لأبي تمام (ت٢٣١ هـ):

وإنّـــا غـــدونا واثِقِـــين بواثـــقٍ بـــاللهِ شَمْـسِ ضُـحَى وبـدرِ تَمَـام[٤٠]

فهو ينتقل من الأعلى، وهي شمس الضحى إلى الأقل علواً وهو بدر تمام، ودعا حازم إلى ضرورة الموالاة بين أجزاء المحاكاة، ويجب أن يرتب الكلام على حسب ما وجدت المحاكاة عليه، فالنحر في صور الحيوان لا يكون إلاّ تالياً للعنق، وتكون المحاكاة التامة عنده عبر استقصاء الأجزاء التي بموالاتها تكتمل صورة الموصوف في نفس المتلقي كقول الأعشى (ت٧هـ):

كُـنْ كَالسَّـمَوْءَلِ إذ طـافَ الهمـامُ بـه في جَحْفَـلٍ كَسـوادِ اللّيـلِ جَـرّارِ
إذ سَـامَهُ خِطّـي خَسْـفٍ: فقـال لـه: قُـلْ مـا تشـاءُ، فـإنِّي سَـامع حَـارِ
فقـال: غـدرٌ وثكـلٌ أنـتَ بينهمـا فـاخترْ ومـا فيهمـا حـظّ لِمختـارِ
فشَـكّ غـيرَ طويـلٍ، ثم قـالَ لَـهُ اقتـلْ أَسـيرَكَ، إنِّي مـانعٌ جـارِي[٤١]

وقد اشار حازم القرطاجني إلى أن هذه محاكاة تامّة، ولو أخلَّ (الشاعر) بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلاّ إجمالاً لم تكن محاكاة لكن إحالة محضة، وأورد حازم طرق تعلق المحاكاة (من حيث هي تحسين أو تقبيح) بالشيء أو فعله أو اعتقاده:[٤٢]

١-من جهة الدين: إما أن يُحسِّن الشيء من جهة الدين، وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله، وإمّا أن يُقبح عن طريق ما تؤثره النفس من الذنوب أي من ضد السابق جميعاً.

٢-من جهة العقل: إما يُحسن الشيء من جهة، وما يجب أن يؤثر الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة، وإمّا أن يُقبحّ من جهة الإنسان بما هو جاهل سفيه.

٣-إمّا أن يُحسِّن الشيء من جهة المروءات والكرم، وما تؤثره النفس من الذِّكر الجميل والثناء، وإمّا أن يُقبّح لبخل الإنسان وقلة مروءته.

٤-من جهة الشهوة: إما أن يُحسَّن الشيء من جهة الحظ العاجل وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها، وما تؤثره النفس من النعمة والصلاح في الحال أو يُقبّح الشيء لقلة الحظ وقلة النعمة.

وهذه الزوايا الأربع تعد معياراً أخلاقياً له ثباته في تحديد البُعد الأخلاقي، وهذا المعيار يزداد وضوحاً عندما يرى حازم القرطاجني أن التحسين والتقبيح يمكن أن يتعلَّق بالفعل الإنساني من جهة ما هو عليه في نفسه بشكل مطلق، بل يتعلّق بالمثل بالأحوال المطيفة بالفعل.[٤٣] إن التحسين والتقبيح يتعلقان إما بالشيء الذي يراد الميل إليه أو النفرة عنه وإما بفعله أو اعتقاده، وإما بالأحوال المطيفة بهذا الفعل والاعتقاد، وهي الزمان، والمكان وما منه الفعل، وما إليه الفعل، وما به الفعل، وما من أجله الفعل، وما عنده الفعل، وقدّم لنا حازم القرطاجني مثالاً على ذلك، فمثلاً؛ إذا الشيخ الطاعن في السن عشق جارية وأردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية اعتمدنا ذمّ الفعل وعيب التصابي في حال المشيب، وإذا كانت الجارية قبيحة أو ممن يجوز تخييل القبح فيها أضفنا إلى ذم التصابي ذم قبح الفتاة، فإن كان العاشق شاباً اعتمدنا ذمّ ما في المرأة من قبح خلق وخلائق النساء نحو ما يوصفّن به من الغدر والملالة وغير ذلك.[٤٤]

ورأى حازم القرطاجني أن المحاكاة لا تبلغ الغاية القصوى من هذه النفوس وتحريكها؛ وذلك لاعتبارات، منها ما تكون عليه المحاكاة من ناحية الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدّة لقبول المحاكاة والتأثّر لها.[٤٥]

أما فيما يتعلق بالمحاكاة التشبيهية فقد احتلت في دراسته مقاماً مهما، وكانت ما دامت نماذج حازم القرطاجني مستمدة من الشعر العربي الغنائي أساساً لأنه يرنو إلى تغليب معنى التشبيه على المحاكاة،[٤٦] لهذا نجد أن المحاكاة عند حازم تنقسم إلى مباشرة أو غير مباشرة، فالمحاكاة المباشرة: هي

تصوير الشيء وبشكل مجمل مع التركيز على بعض خواصه القريبة الشهيرة، أو تصوير الشيء بشكل مفصل. أما المحاكاة غير المباشرةفهي المحاكاة التشبيهية التي تقوم فيها مشابهة بين طرفين أو عبر التصوير المجازي للأشياء على أساس إمكانية اقتران طرفين معاً، اقتران مشابهة متعددة الجوانب يُبيح تعدد جوانبها في أكثر من شكل استعارة أو تشبيهاً أو غيرها.[٤٧]

أورد حازم القرطاجني أفكاراً أساسية فيما يتعلق بهذه المحاكاة، وهي:[٤٨]

١- يجب أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض.

٢- ينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة، ويستحسن محاكاة غير المحسوس بالمحسوس، ومحاكاة المحسوس بغير المحسوسة قبيحة.

٣- والمحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى الشيء الأقرب، كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، كما قال امرؤ القيس (ت٨٠ ق. هـ):

لـه أيطـلا ظـبي وسـاقا نعامـة وإرخـاء سـرحان وتقريـب تتفـل

٤- والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة إلى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة، كما قال امرؤ القيس:

كميت يُزل اللبد عن حال متنه كمـا زلـت الصـفواء بـالمتنزل

٥- وينبغي في المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه ونبل الشاعر وحذقه منصرفة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب: كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية، نحو، تشبيه قلوب الطير الرطبة بالعناب ويابسه بالحشف، كما قال امرؤ القيس:

كـأن قلـوب الطـير رطبـاً ويابسـاً لدى وكرها العناب والحشف البالي

٦-وينبغي أن يكون المثال المحاكي به معروفاً عند جميع العقلاء، ولا يحسن أن يكون ممّا ينكر ويجهل.

٧- ينبغي أن تكون الأوصاف التي يشترك فيها المثال والممثّل من أشهر صفاتها، وينبغي أن تكون الصفات التي يتضادان فيها من أجل صفاتهما.

٨- يشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يُحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه ممّا تميل النفس إليه، وأن يكون ما يُحاكى به المقصود تنفير النفس عنه ممّا تنفر النفس عنه أيضاً، وهنا يُخطّئ حازم أبا تمام في قوله:

إذَا ذَاقهـا، وهـي الحيـاةُ، رأيتَـهُ يُعَـبِّسُ تعبـيسَ الُمقِّـدّم للقتـلِ

لأنه — هُنا- مثّل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب عنه.

٩-أما المحاكاة التي لا يقصد بها تحسين ولا تقبيح أي محاكاة المطابقة، فالمذهب الأمثل محاكاة الحُسن بالحُسن والقبيح بالقبيح.

١٠-ولا تحسن محاكاة ذي مقدار كبير بذي مقدار صغير، ولا العكس، وكذلك لا تحسن محاكاة ذي لون بذي لون مخالف. أما إذا أراد الشاعر أن يُحاكي هيئة الفعل في المحاكاة والمحاكي به جاز له ذلك نحو بيتي عنترة (ت ٢٢ ق.هـ):

وخلا الذباب بها فليس ببارح غرداً كفعل الشارب المترنم

غرداً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

فهو –هنا– شبّه الذباب بالقادح، فالمحاكاة –هنا– مستحسنة؛ لأنه أراد محاكاة الهيئة لا محاكاة المقدار أو اللون.

١١-إنَّ الصوت والهيئة إذا اتفقا من حيث متناهٍ في الحقارة ومتناهٍ في العظمة، فلا تحسن محاكاة أحدهما بالآخر إلا من حيثُ يقصد غلو في تحقير المحاكى أو تعظيمه؛ فإن لم يتفاوتا جازت محاكاة أحدهما بالآخر. ولذلك فإن الإفراط أو الغلو عند حازم له معنى يشابه المعنى عند قدامة بن جعفر، فهو مقبول ما دام غير مفارق للهدف الأساسي الذي رامَهُ الشاعر.[٤٩]

ورأى حازم القرطاجني أن النفس تنفعل للمحاكاة من غير رؤية سواءٌ أكان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيَّلته لها المحاكاة حقيقة، أم كان ذلك لا حقيقة له، ورأى أن النفوس قد جُبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلّةُ في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان؛ لأن بعض الحيوانات لا محاكاة فيه أصلاً، وبعضها فيه محاكاة يسيرة؛ إما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد، ولهذا اشتدّ ولوع النفس بالتخيّل، وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وأقول إن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكذلك فالنفوس تلتذ بمشاهدة المحاكاة عبر تأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزّز منها، لو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل لكونها محاكاة لغيرها،[٥٠] أي أن بعض الناس يستحسنون القبيح أحيانا، لا لأنها حسنة في نفوسهم، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مُعيارتها ومقايستها به.

لا تتجلى الصورة في الشعر إلاّ مع المحاكاة التي بواسطة أو المزدوجة المركبة، وفي المقابل لا تتجلى الصورة في المحاكاة بغير واسطة؛ لأننا نواجه بشيء أو أشياء زائدة على المعنى المراد توصيله، وتكون هذه الزوائد واسعة بيننا والموضوع المقصود بهذه المحاكيات المزدوجة، فضلا عن تلك الإشارات إلى الصورة الشعرية تحت تسميات (المحاكيات المزدوجة) (والتي بواسطة) و(المعاني الثواني)؛ فإن حازماً القرطاجني يرى أن هنالك إمكانية لتحقق الشعر بفضل المحاكيات بغير واسطة أي بغير صورة شعرية، ويشير حازم إلى أن المحاكاة تتم بطريقتين الأولى: محاكاة الشيء بما يرجع إليه أي محاكاته ونقله إلى الكلام نقلاً يتوهم معه أنه حرفي، والأخرى هي محاكاة الشيء (بما هو مثال لما يرجع إليه) أي يُحاكي

الشيء بشبيه له: (إن) فالشاعر تارة يُخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يُخيّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء،[٥١] وتخييلات المعنى هي الوحيدة التي ترتبط بالصورة الشعرية يُميز حازم القرطاجني بين نوعين من المحاكاة: بواسطة وبغير واسطة،[٥٢] وقد قسم القرطاجني المحاكاة إلى: (...تنقسم المحاكاة من جهة ما تُخيل الشيء بواسطة أو بغير بواسطة قسمين: قسم يُخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يُخيل لك الشيء في غيره.(...) فلا بُدَّ في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين: إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف.(...) فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة).[٥٣]

إن المحاكاة تصف تعالق النص بالعالم الذي تصفه وصفاً جمالياً دقيقاً، وقد تتناقض المحاكاة مع العقل الخالص للمتلقي، وهذه المحاكاة لا يمكن أن تتناقض مع القوة المتخيلة للمتلقي؛ لأن القوة المتخيلة عند المتلقي نظير القوة التي أبدعت المحاكاة نفسها عند المبدع، والنظير يتعاطف مع نظيره.[٥٤]

اطّلع حازم القرطاجني على العلوم الفلسفية اليونانية الموروثة وبتطبيقاتها على الشعر وعلاقته بالواقع وتشكيله لمنظومة تخييلية متجددة دون النظرة إلى الأحكام الجزئية المبتورة على الشعر العربي القديم، ونظر نظرة ثاقبة وجامعة لعناصر العمل الأدبي وأركانه: المبدع، والنص، والمتلقي، والظروف الخارجية التي ألمت بمبدع النص وملابساته وخبراته وتجاربه واتصاله مع الآخر، حيث قال: (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيآته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالّة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس)،[٥٥] وفي ضوء علاقة أركان العملية الإبداعية الحميمة ناقش ما يُسمى بالمعاني الذهنية، وهي صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان،[٥٦] أو طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها واستنباطها من معادنها،[٥٧] وتحدّث عن القوى الحافظة والذاكرة والصانعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها،[٥٨] وتحدث –أيضاً– عن الهيئة التي يُشكل المبدع صورة من صميم مخزونة الذهني وذاكرته الحية وتآلف الصور معاً في علاقات متشابكة غير متناهية، إذ قال: (ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والآخر تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر، فالأُوّل يكون بالقوّة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوّة التخيّل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضاً بعضاً، ولكون خيالات ما في الحسّ منتظمة في الفكر حسب ما هي عليه، لا يتباين فيه ما تشابه في الحسّ، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحسّ، فإذا كانت صور الأشياء قد

ارتسَمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوّة على معرفةَ ما تَماثل منها وما تخالف وما تضادّ، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخرَ نسبة ذاتيّةً، أو عَرَضَيةً ثابتة، أو منتقلةً، أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحسّ والمشاهدة، وبالجملة الإدراك من أيّ طريق كان أو التي لم تقع لكون النفس تتصوّر وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلّف على هذا الحدّ إلى بعض مقبولاً في العقل، ممكناً عنده وجوده ، وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض... والطريق الآخر هو اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحثُ الفكر على كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مَثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيرادُ ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرّف والتغيير).[٥٩] وهذا النص يضفي إلى ربط حازم للأفكار الفلسفية السائدة في الماضي من تخيلات المبدع لمعانيه وصوره ونفسيته بحاضر الشاعر العربي القديم في تشكيل صوره ومعانيه الذهنية وظروفه النفسية وقدرة الشاعر على الجمع بين الصور الشعرية الجزئية (الإفرادية) والصور الشعرية الكلية والأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي؛ لأن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وتناصر الحُسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكنُ من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القُبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكاً لها،[٦٠] وكذلك إن الصور التخييلية المعبرة تجعل المتلقي في حالة حِراك نفسي؛ لأن المحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فهو مناقض لغرض الشعر، حيث قصد بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول، بما فيه من حسن المحاكاة،[٦١] والصور التخييلية المعبرة لا تؤثر في المتلقي إلا كما قال القرطاجني: ما كان واجباً واقعاً، أو ممكناً معتاد الوقوع أو مقدره)،[٦٢] والشاعر الحاذق لا يقول النقاد عنه شاعراً إلاّ أن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة– كما ذكر– وفي الوقت نفسه قوة صانعة،[٦٣] وشرح هذه القوى لمنظومة الشعر وتمايز الشعراء عن بعضهم البعض، فقال إن: (النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه، إنما يكونان بقوى فكريّة واهتداءات خاطريّة تتفاوت فيها أفكار الشعراء، فأول تلك القوى –وهي عشر: القوّة على التشبيه فيما لا يجري على السجيّة ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجيّة ويصدر عن قريحة، والثانية: القوّة التي تصَوُّر كليّات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد، والثالثة: القوّة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، والرابعة: القوّة على تخيّل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها، والخامسة: القوّة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها، والسادسة: القوّة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني، والسابعة: القوّة على التخيّل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء

مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها، والثامنة: القوّة على الالتفات من حيّز إلى حيّز والخروج منه إليه والتوصّل به إليه، والتاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض، والعاشرة: القوّة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقَع فيه الكلام).[٦٤]

الخاتمة:

وهكذا وجدنا أن النقد العربي القديم ممثلاً بجهد حازم القرطاجني كان قد اقترب من مفهوم مصطلح الصورة،وإن تعددت الاتجاهات والفلسفات والطروحات والمنطلقات والرؤى النقدية العربية السابقة، وقد تدور الصورة ضمن الإطار الخارجي الذي يوضع فيه الموضوع ويدور في فلكه، وتصب التجربة الشعرية بدفقاتها الفكرية والوجدانية والشعورية كما رآها حازم القرطاجني من جهة، وكذلك رآها في طرق المحاكاة والتخييل بصفة خاصّة من جهة أخرى، وظلت الصورة وأدواتها وأنماطها في تطور بطيء أدى إلى التوسع في مفهومها، وبهذا تلخص هذه الدراسة إلى أن مفهوم حازم القرطاجني عن الصورة الفنية ما هو إلا جزءٌ من فهم كلي يتصل باللغة ونظامها الأسلوبي المضموني (المحتوى) المعنوي، ونظامها الأسلوبي الشكلي بصورة أعمّ وأشمل، إنه فهم يفجرّ القدرات الإبداعية المتنوعة الأُطر، ويقوّي الإيحاءات اللغوية، جاعلاً إياها ضمن أطر تجريدية غير تقليدية جاهزة مستهلكة، يمكنها توظيف طاقات اللغة عبر ارتدادات شاعرية فنية وتشكلات إبداعية كلية جديدة، قادرة على كسر حالة الركود والرتوب وتحطيم السائد البائد والتخلص منه، دون أن تفرض على الأدباء قيداً نمطياً واحداً، وبذلك فالألفاظ والمعاني يجب أن تتطور وتتجدد وتتغير بتطور العصر وتجدّده وتغيّره، فقد رأى ناقدنا الصورة الفنية بعناصر المحاكاة وموضوعها وأقسامها الرئيسة والفرعية والجزئية المألوفة والمستغربة وجِدتها وقِدمها وأنماطها المعنوية الجمة والوافرة وأحكامها وطرق تعلقها من حيث: التحسين والتقبيح والمطابقة بالشيء أو فعله أو اعتقاده الديني، والعقلي وصفات الإنسان المعنوية ورغباته وشهواته ومعيارها الأخلاقي ومضامينها الكامنة في التشبيه المستمدة من شعرنا العربي الخالد بصفته الغنائية وأقسامها المباشرة وغير المباشر، وجميع أفكار ناقدنا التي قدمها لتوضيح مفهوم الصورة الفنية وأنماطها، وكذلك الأمر لم يستطع الدارسون العرب القدامى أن ينتقلوا بالمصطلحات البلاغية ووسائل التعبير المختلفة النقلة المراد التوصل إليها؛ مما يترتب على الدارسين العرب المحدثين والمعاصرين الإسراع في تطوير البذور النقدية والبلاغية الموروثة للصورة وأنماطها وأدواتها والمبثوثة في بطون أمهات مصادرنا العربية التليدة، بما يتناسب ومقامها ومتطلبات عصرنا الحاضر – زمن الصورة وعصرها الذهني– والانبهار بمنجزات العقل العربي القديم المبتكر لا غيره.

هوامش البحث:

[١] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٢، (بيروت: دار الغرب الإسلامي،١٩٨١م)، ص٥٢ وما بعدها (تمهيد المحقق)؛ ودرابسة، محمود، "حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء في دراسات المستشرقين الألمان المعاصرين"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الكرك- الأردن: منشورات جامعة مؤتة، مج٩، ع١، ١٩٩٤م، ص١٦٦-١٦٨.

[٢] عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري**، ط٤، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م)، ص٥٣٩؛ والقرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٥٤-٥٩.

[٣] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٢٤—١٢٥.

[٤] عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري**، ص٥٤١.

[٥] طاليس، أرسطو، **فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد**، ترجمة وشرح: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة، ١٩٥٣م)، مج١، ص٧١؛ وابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (ت ٤٢٨ هـ)، **كتاب "الشفاء"(ضمن كتاب فنّ الشعر)**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م)، ص١٦٩-١٧١، ص٥؛ وابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق ومراجعة: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م)، ص٥٦-٦٦.

[٦] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي**، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٢م)، ص٢٩٣ وما بعدها؛ والقرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٧٢-١٩٦؛ وعبّاس، إحسان، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧م)، ص٣٧؛ وعيّاد، شكري، **تحقيق كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م)، ص٢٤٤-٢٤٥؛ وبدوي، عبد الرحمن، **حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة**، (القاهرة:مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦١م)، ص٣؛ وابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، **تلخيص كتب أرسطو طاليس في الشعر**، ص٦٥-٦٦.

[٧] درابسة، محمود، "مفهوم اللذة الفنية في النقد العربي القديم"، **مجلة أبحاث اليرموك**، إربد-الأردن: منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٨م، ص ٢٤٧ وما بعدها.

[٨] انظر: درابسة، محمود، "مفهوم اللذة الفنية في النقد العربي القديم"، **مجلة أبحاث اليرموك**، مقال سابق، ص٢٤٨.

[٩] انظر:السابق نفسه، ص٢٥١-٢٥٣؛ وقصبجي، عصام، **نظريّة المحاكاة في النقد العربي القديم**، (حلب: دار القلم العربي للطباعة والنشر، ١٩٨٠م)، ص١٧٩، ص٢٠٩.

[١٠] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٩٠.

[١١] السابق نفسه، ص٩١؛ درابسة، محمود، **مفهوم اللذة الفنية في النقد العربي القديم**، ص٢٥٣ وما بعدها.

[١٢] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٢٢-٢٣؛ والإبراهيم، نوال، "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني"، **مجلة فصول**، القاهرة، مج٦، ع١، أكتوبر — نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٥م، ص٨٣-٩٢.

[١٣] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٨٩؛ وعصفور، جابر، **مفهوم الشعر**، ص٢٤٧؛ وعياد، شكري، **تحقيق كتاب "أرسطو طاليس في الشعر"**، ص٢٠٨-٢١٣.

[١٤] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٨٩.

[١٥] السابق نفسه، ص١٨٨.

[١٦] السابق نفسه، ص٢٠.

[١٧] السابق نفسه، ص٨٢.

[١٨] السابق نفسه، ص٢١.

[١٩] السابق نفسه، ص٨٣.

[٢٠] ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله، **الخطابة من كتاب الشفاء**، تحقيق: محمد سليم سالم، (القاهرة: وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٤م)، ص٢٠٦-٢٠٧.

[٢١] سلّام، محمد زغلول، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، (الإسكندرية: دار المعارف، د. ت)، ص٦٧.

[٢٢] السابق نفسه، ص١٢٧-١٢٨؛ وعياد، شكري، **شرح كتاب "أرسطو طاليس في الشعر"**، ص٢٦٢؛ وابن سينا، **الخطابة**، ص٢٠٦-٢٠٧.

[٢٣] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي**، ص٣٠٧؛ وسلاّم، محمد زغلول، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**، ص٦٧.

[٢٤] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي**، ص٣٠٢- ٣٠٣.

[٢٥] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأُدباء**، ص٧٧.

[٢٦] انظر: السابق نفسه، ص٧٥.

[٢٧] انظر: السابق نفسه، ص٩١.

[٢٨] السابق نفسه، ص٩٢.

[٢٩] انظر: ابن سينا، **فن الشعر من كتاب الشفاء**، ص١٦٨-١٧٠.

[٣٠] السابق نفسه، ص١٦٩-١٧٠، و٢٠٤-٢٠٥.

[٣١] انظر: ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ص٦٥-٦٦.

[٣٢] انظر: السابق نفسه، ص٩٤-٩٥؛ وابن سينا، **فنّ الشعر من كتاب الشفاء**، ص١٦٨-١٧٠.

[٣٣] السابق نفسه، ص٩٥؛ وابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ص٦٥-٦٦.

[٣٤] انظر: ابن رشد، **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ص٦٦.

[٣٥] السابق نفسه، ص٩٦.

[٣٦] السابق نفسه، ص٩٦.

[٣٧] انظر: السابق نفسه، ص٩٧.

[٣٨] السابق نفسه، ص٩٩.

[٣٩] انظر: السابق نفسه، ص١٠١-١٠٢؛ والتبريزي، **شرح ديوان أبي تمام**، (القاهرة: نشر ذخائر العرب، د.ت)، مج٣، ص ٢٠٤، وكما قال أيضًا المتنبي:

شمـــــــسٌ ضُـــــــحاها ليلتهـــــــا دُرٌّ تقاصـــــــيرها زبـــــــر جـــــــدّها

ينظر: البرقوقي، عبد الرحمن، **شرح ديوان المتنبي**، (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٣٠م)، مج١، ص٢٠٠.

[٤٠] السابق نفسه، ص١٠٢.

[٤١] السابق نفسه، ص١٠٥.

[٤٢] انظر: السابق نفسه، ص١٠٦.

[٤٣] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي**، ص٢٦.

[٤٤] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١٠٧- ١٠٨.

[٤٥] انظر: السابق نفسه، ص١٢١.

[٤٦] انظر: عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري**، ص٥٥٠.

[٤٧] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي**، ص٣٤١؛ والصغير، محمد حسين علي، **أصول البيان العربي-رؤية بلاغية معاصرة**، (بغداد: دارا لشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م)، ص٣٤-٦٠، و٦١-٧٩.

[٤٨] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١١١- ١١٤.

[٤٩] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر–دراسة في التراث النقدي**، ص٢٦٠.

[٥٠] انظر: القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص١١٦، وطرح القول من قبله ابن سينا؛ ينظر: فن الشعر من كتاب الشفاء وقبلهما طرحه أرسطو؛ وينظر: كتابه "فن الشعر"، مج١، ص١٧١-١٧٢.

[٥١] انظر: السابق نفسه، ص٩٤.

[٥٢] انظر: السابق نفسه، ص٩٤- ٩٥.

[٥٣] السابق نفسه، ص٩٤- ٩٥.

[٥٤] انظر: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر–دراسة في التراث النقدي**، ص١٦١- ١٦٢.

[٥٥] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٩، و١٨-١٩، و٢٥.

[٥٦] انظر: السابق نفسه، ص٩-١٠، و١٨- ١٩.

[٥٧] انظر: السابق نفسه، ص٣٩- ٤٠.

[٥٨] انظر: السابق نفسه، ص٤٢- ٤٣.

[٥٩] السابق نفسه، ص٣٨- ٣٩.

[٦٠] انظر: السابق نفسه، ص٤٤-٤٥.

[٦١] انظر: السابق نفسه، ص٢٩٤.

[٦٢] السابق نفسه، ص٩٦.

[٦٣] انظر: السابق نفسه، ص٤٢، و٢٠٠-٢٠١.

[٦٤] السابق نفسه، ص١٩٩-٢٠١.

المراجع: References

Abbās, ʾIḥsān, *Malāmiḥ Yūnāniyyah fī al-ʾadab al-ʿarabiyy*, (Beirut: al-Muʾassasah al-Arabiyyah lildirāsāt wa al-Nashr, ١٩٧٧).

Abbās, ʾIḥsān, *Tārīkh al-Naqd al-ʾadabiyy ʿinda al-ʿarab (Naqd al-Shiʿr) min al-Qarn al-Thānī ʾilā al-Qarn al-Thāmin al-Hijriyy*, ٤th edition, (Dār al-Thaqāfah, ١٩٧١).

Al-ʾibrāhīm, Nawwāl, "Ṭabīʿah al-Shiʿr ʿinda Ḥāzim al-Qarṭājanī", *Majallah Fuṣūl*, Cairo, Vol.٦, No.١, October – November- December ١٩٨٥.

Al-Qarṭājanī, Ḥāzim, *Minhāj al-Bulaghāʾ wa Sirāj al-ʾudabāʾ*, ed. Muḥammad al-Ḥabīb ibn al-Khawjah, ٢nd edition, (Beirut: Dār al-Gharb al-ʾIslāmiyy,١٩٨١).

Al-Ṣaghīr, Muḥammad Ḥusayn ʿAlī, *ʾuṣūl al-Bayān al-ʿarabiyy-Ruʾyah Balāghiyyah Muʿāṣirah*, (Baghdad: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah al-ʿāmmah, ١٩٨٦).

Al-Tabrīzī, *Sharḥ Dīwān ʾabī Tamām*, (Cairo: Nashr Dhakhāʾir al-ʿarab, no date).

Al-Yarqūqī, *Sharḥ Dīwān al-Mutanabbī*, (Cairo, ١٩٣٠).

Ayyād, Shukrī, *Taḥqīq Kitāb ʾurusṭū Ṭālīs fī al-Shiʿr*, (Cairo: Dār al-Kitāb al-ʿarabiyy liltibāʿah wa al-Nashr, ١٩٦٧).

Badawī, ʿAbd al-Raḥmān, *Ḥāzim al-Qarṭājanī wa Naẓariyyāt ʾurusṭū fī al-Shiʿr wa al-Balāghah*, (Cairo,١٩٦١).

Darrābasah, Maḥmūd, "Ḥāzim al-Qarṭājanī wa Kitābuh Minhāj al-Bulaghāʾ fī Dirāsāt al-Mustashriqīn al-ʾalmān al-Muʿāṣirīn", *Majallah Muʾtah li al-Buḥūth wa al-Dirāsāt*, Karak-Jordan: Manshūrāt Jāmiʿah Muʾtah, Vol.٩, No.١, ١٩٩٤.

Darrābasah, Maḥmūd, "Mafhūm al-Ladhdhah al-Fanniyyah fī al-Naqd al-ʿarabiyy al-Qadīm", *Majallah ʾabḥāth al-Yarmūk*, Irbid-Jordan: Manshūrāt Jāmiʿah al-Yarmūk, ١٩٩٨.

Ibn Rushd, ʾabū al-Walīd Muḥammad Bin ʾaḥmad Bin Muḥammad, *Talkhīṣ Kitāb ʾurusṭū Ṭālīs fī al-Shiʿr*, ed. ʿAbd al-Raḥmān Badawī (Cairo, Maktabah al-Nahḍah al-Miṣriyyah, ١٩٥٣).

Ibn Rushd, ʾabū al-Walīd Muḥammad Bin ʾaḥmad Bin Muḥammad, *Talkhīṣ Kutub ʾUrusṭū Ṭālīs fī al-Shiʿr*, ed. ʿabd al-Raḥmān (Cairo: Maktabah al-Nahḍah al-Miṣriyyah, ١٩٥٣).

Ibn Sīnā, ʾAbū ʿalī al-Ḥusayn Bin ʿabd Allāh, *al-Khiṭābah min Kitāb al-Shifāʾ*, ed. Muḥammad Salīm Sālim (Cairo: Wizārah al-Maʿārif al-ʿumūmiyyah, al-ʾidārah al-ʿāmmah li al-Thaqāfah, ١٩٥٤).

Ibn Sīnā, ʾAbū ʿAlī al-Ḥusayn Bin ʿabdu Allāh, *Kitāb "al-Shifāʾ" (ḍimna Kitāb Fann al-Shiʿr)*, trans. ed. ʿabd al-Raḥmān Badawī, (Beirut: Dār al-Thaqāfah, ١٩٧٣).

Qaṣbajī, ʿiṣām, *Naẓariyyah al-Muḥākāh fī al-Naqd al-ʿarabiyy al-Qadīm*, (Aleppo: Dār al-Qalam al-ʿarabiyy li al-Ṭibāʿah wa al-Nashr, ١٩٨٠).

Sallām, Muḥammad Zaghlūl, *Tārīkh al-Naqd al-ʾadabiyy wa al-Balāghah ḥattā al-Qarn al-Rābiʿ al-Hijriyy*, (Alexanderia: Dār al-Maʿārif, no date).

Arusṭū, *Fann al-Shiʿr maʿa al-Tarjamah al-ʿarabiyyah al-Qadīmah wa Shurūḥ al-Fārābī wa Ibn Sīnā wa Ibn Rushd*, Vol.١, trans. ʿabd al-Raḥmān Badawī, (Cairo, ١٩٥٣).

Uṣfūr, Jābir, *Mafhūm al-Shiʿr- Dirāsah fī al-Turāth al-Naqdiyy*, (Beirut: Dār al-Tanwīr li al-Ṭibāʿah wa al-Nashr, ١٩٨٢).