

ماهية الأدب

دراسة مقارنة بين حازم القرطاجني وجيرار جينيت

أ. نيلة سكاى

جامعة البويرة

عرّف الأدب تعريفات عدة على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور الاتجاهات الأدبية المختلفة، ففي كل مرة يظهر اتجاه أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للأدب يتجاوز القديم إن لم يُلغِه كلية. ومن ثمّ ألّفت العديد من الكتب، تناولت بالبحث هذه الإشكالية، وأسالت الكثير من الحبر حول الموضوع، ولعلّ أبرزها تلك التي تجعل من ماهية الأدب عنواناً لها، نذكر من بينها على سبيل المثال كتاب "ما الأدب؟" لجان بول سارتر Jean Paul Sartre، و«مع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب، فمن المؤكد أنّ هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناءً على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي»⁽¹⁾.

تتقاطع التعريفات المتعلقة بالأدب بين القديم والحديث، وقد تتداخل أحياناً، مع احتفاظ كل منها ببيصمته الخاصة التي تميزه عن مختلف تعريفات عصره من جهة، وعن سائر تعريفات العصور المغايرة من جهة أخرى، فمن تعريف يركز على الشكل، وآخر يركز على المضمون، وثالث يحاول الجمع بين الاثنين. فكيف كان تحديد كل من "القرطاجني وجيرار جينيت" لماهية الأدب؟ وما هو التعريف الذي قدّمه له؟ وهل يتباعدان في تعريفيهما أم يتقاربان؟ هذا، ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي.

لقد أثار "جيرار جينيت" إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه، مشيراً إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، وعليه تراجع عن تسمية كتابه بعنوان فكر فيه مسبقاً: «ما الأدب؟»⁽²⁾، ذلك أنه سؤال شاع وتردد كثيراً على الألسن دون الوصول إلى إجابة مقنعة له، ومن ثم عدل عنه إلى عنوان آخر هو الذي يحمله كتابه: "Fiction et Diction -التخييل والقول". ومع اعتراف "جيرار جينيت" بصعوبة تقديم تعريف جامع مانع للأدب، إلا أنه انتهى إلى تعريفه بقوله: «الأدب هو فن اللّغة»⁽³⁾.

يرى "جيرار جينيت" أنّ النظر في ماهية الأدب يقودنا إلى البحث في إشكاليتين أساسيتين هما:⁽⁴⁾

- البحث فيما يميّز الأدب "فن اللّغة" عن غيره من الفنون (رسم، موسيقى وغيرهما).

- البحث فيما يميّزه عن بقية الممارسات اللغوية الأخرى (تاريخ، فلسفة وغيرهما).

فإذا كان الأدب واحداً من الفنون الجميلة، وكان "الفن محاكاة" بتقدير أرسطو فإنّ الفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها، ف «كما أنّ بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفاريق... أمّا الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو شعراً- والشعر إمّا مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً - فليس له اسم حتى يومنا هذا»⁽⁵⁾.

اللّغة، إذن، وسيلة لما اصطلح عليه لاحقاً بالأدب، كما أنّ الألوان وسيلة الرسم، والأصوات وسيلة الموسيقى. وتطرح اللّغة إشكالاً باعتبارها الوسيلة التي يستعملها فنّ الأدب للتعبير والمحاكاة، ذلك أنها ليست خاصة به وحده، وإنّما هو

يشترك فيها مع سائر العلوم الأخرى، ف «ليس من المؤكد أن استعمال الأصوات أو الألوان يفى بتحديد الموسيقى أو الرسم، ولكن الأكد أن استعمال الألفاظ والتراكيب لا يستقل بتحديد ماهية الأدب، وأبعد من ذلك تحديد الأدب كفن»⁽⁶⁾. فما هي الخصوصيات التي تتميز بها اللّغة الأدبية مقارنة بالممارسات اللغوية الأخرى؟

إنّ التمييز بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى هو في الحقيقة تمييز بين وظيفتين للغة:⁽⁷⁾

- **وظيفتها العادية (sa fonction ordinaire):** وهي الكلام من أجل الإخبار، الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها.
- **وظيفتها الفنية (sa fonction artistique):** وهي إنتاج أعمال إبداعية.

وتنهض الوظيفة الأولى حسب "جيرار جينيت" من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أمّا الثانية فتنهض من الشعرية.

وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة، ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

إنّ الخطاب العادي في رأي "تودوروف" خطاب شفاف يجعلنا ننظر من خلاله إلى معناه دون أن نهتم به في ذاته، أمّا الخطاب الأدبي فهو خطاب ثخن يستوقفنا وبطيل بنا النظر إليه في ذاته، أكثر ممّا نهتم بمعناه⁽⁸⁾.

وبهذا تكون اللّغة في الخطاب العادي مجرد وسيلة تنتقل مضامين معينة، بينما هي في الخطاب الأدبي وسيلة وغاية في آن معاً. ذلك أنّنا نهتم بها لذاتها، كما نهتم بطريقة تشكّلها وكيفية نقلها للمعنى.

لقد تمركزت الدراسات الشعرية المعاصرة حول اللغة، حتى اقترن المفهوم الحقيقي للشعرية بها. يقول بول فاليري: «يبدو لنا أنّ اسم شعرية، ينطبق عليه إذا

فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حين تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»⁽⁹⁾.

يبدو جلياً أنّ "جيرار جنيت" في تعريفه للأدب يركز على اللّغة، فهي عنده الوسيلة والغاية في الوقت نفسه، وهو في تعريفه هذا لم يقل إن: "الأدب هو اللّغة" وإنما قال: "الأدب هو فن اللّغة"، والتفنّن في اللّغة هو الترفّع بها عن مستوى الكلام العادي، والوصول بها إلى أرقى مستويات الجودة والإتقان، وقد استعملت كلمة "فن" قديما - وعند اليونان تحديداً - للدلالة على مهارة الممارسة في مختلف مجالات الحياة، ف «كلمة فن في الحقيقة ذات معانٍ شتى، فإلى جانب الفنون الجميلة قد يتحدث الناس عن فن الطبخ، وفن الحرب، وفن الإعلان، وعن مئات من الفنون الأخرى، على أن لهذه الكلمة معنى أساسيا واحدا في كل تلك الحالات، ومعناها المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن»⁽¹⁰⁾. ويضيف "لاسلى أبركرمبي" قائلاً: «إنّ للمهارة مراتب مختلفة، ومن السهل علينا أن نقرّر، أن المهارة في الأدب أرقى - من حيث اللّغة والبيان - وأكثر تدبراً وانتظاماً ودقّةً منها في الحديث العادي»⁽¹¹⁾.

إنّ هذا التعريف الذي تبناه "جيرار جنيت" هو وليد تأثره بالشكلانية الروسية وقد جاء كرد فعل منه على الشعرية الأرسطية التي يتهمها بالاهتمام بالموضوع على حساب الشكل، يقول: «أكبر توضيح للشعرية المؤسسة من جانبها الموضوعاتي هي شعرية أرسطو... التي سيطرت خلال عشرين قرناً على الفكر الأدبي الغربي»⁽¹²⁾، أي إلى غاية ظهور الشكلانية الروسية. ويبدو أن هذا الرأي قد تكوّن لديه إثر وقوعه على عبارة أرسطو: «إن الشاعر - كما يقول أرسطو -

عليه أن يكون بالأحرى صانع قصص لا ناظم أشعار، لأنّ التخييل هو ما يجعل منه شاعراً، وأن ما يحاكيه إنما هو أفعال»⁽¹³⁾.

وإذا كان التخييل (fiction)، عند "جيرار جنييت" متعلقاً بالموضوع (thème) وكان القول (diction) عنده مرتبطاً بالشكل (la forme)، فإنّ ما يقوم به الشاعر عند "أرسطو" - حسب "جيرار جنييت" - ليس القول وإنما التخييل⁽¹⁴⁾ علماً بأنّ جيرار جنييت نفسه يستعمل مصطلحي التخييل والمحاكاة (Mimèsis) كمترادفين، كما يوازي بينهما وبين مصطلحي المشابهة (simulation) والتمثّل (représentation) حيث يقول: «...ولستُ الأول مطلقاً الذي اقترح ترجمة المحاكاة بالتخييل»⁽¹⁵⁾ مشيراً في الهامش إلى "كايت هامبورجر Kate Hambourger".

وقد قمنا بمقارنة مقولة أرسطو السابقة مع الترجمة الفرنسية لكتاب أرسطو "الشعرية (la poétique) لـ: "Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot" والترجمة العربية لعبد الرحمن بدوي، فلاحظنا أنّها تقترب من الترجمة الفرنسية، وتختلف عن ترجمة بدوي في أنّه لا ينفي نفيّاً باتاً أن يكون الشاعر صانع أشعار، إذ يقول: «ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالاً»⁽¹⁶⁾ وفي كلتا الحالتين، سواء أكانت الترجمة العربية هي الأصح، أم الترجمة الفرنسية هي الأصوب، فإننا نرى أن أرسطو قال مقولته هذه في موقف خاص، عندما اعتقد بعضهم أن كل من يكتب قولاً موزوناً يُعد شاعراً، فأصبح بذلك أنبادوقليس في نظر هؤلاء شاعراً، ولكن ذلك لم يغير من وضعه بالنسبة لأرسطو، إذ يبقى دائماً في نظره عالماً بالطبيعيات ويبقى هوميروس الشاعر الحقيقي عنده⁽¹⁷⁾، ثم إنّ من يتصفح كتاب "فن الشعر"، ويرى اهتمام "أرسطو" بالأوزان الشعرية،

وحرصه على استعمال المجازات اللغوية يدرك أنه لم يتفرغ مطلقا للاهتمام بالمضمون على حساب الشكل.

يذكرنا موقف أرسطو هذا بموقف آخر مع الجاحظ في مقولته عن "المعاني المطروحة"، فالجاحظ لم يؤثر يوما اللفظ على المعنى، ولا المعنى على اللفظ ونظرية النظم الجرجانية القائمة على التكامل بين العنصرين تمتد جذورها إليه وإنما قال مقولته تلك عندما بالغ أبو عمرو الشيباني في استجادة معاني البيتين التاليين رغم ضعف صياغتهما: (18)

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أفضح من ذاك، لذل السؤال

فعقب قائلا: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى. والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج، و في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير»⁽¹⁹⁾. وبهذا يُعتقد خطأ أن "أرسطو" اهتم بالمضمون على حساب الشكل، أو أن الجاحظ اهتم بالصياغة على حساب المعنى فالحقيقة تبين وعي كل منهما بأهمية الجانبين معاً في العملية الإبداعية.

قد يبدو لنا تعريف "جيرار جينيت" تعريفا شكليا محضا للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتجلى لنا اهتمامه بالمضمون أيضا من خلال دعوته إلى ضرورة الجمع بين المعيار النظمي (critère rhématique)، والمعيار الموضوعاتي (critère thématique)، في تحديد ماهية كل خطاب أدبي، وأي فصل بينهما - بين التخيل والقول - سيعرض مفهوم الأدبية (la littéarité) عنده لخطر التنافر⁽²⁰⁾.

وإذا كانت اللّغة هي الممثلة للجانب الشكلي أو النظمي، وكان التخيل هو الممثل للجانب الموضوعاتي عند "جيرار جينيت"، فيجب على اللّغة أن تشبّع بالتخيل حتى تكون مبدعة، يقول: «تكون اللّغة مبدعة عندما تكون في خدمة التخيل»⁽²¹⁾.

وقد نظر "جيرار جينيت" في الملفوظ التخيلي (L'énoncé de Fiction) من ناحية الصدق والكذب، وهو يسوق رأي الفلاسفة الذين يبدو تأثره بهم واضحاً، حيث ردّد هؤلاء منذ "فريج Frege"، أنّ الملفوظ التخيلي ليس صادقاً ولا كاذباً، ولكنه فقط، كما قال أرسطو "ممكّن" أو أنّه بالأحرى شيء من الصدق والكذب⁽²²⁾. مما يعني عدم تناقض الملفوظ التخيلي مع صفتي الصدق والكذب، إلّا أنّه يجب ألاّ يكون صادقاً بالكل ممّا يحوله إلى وثيقة تاريخية ولا كاذباً بالكل ممّا يجعله مغرّقاً في الخيال.

ونجد صدق لما ذهب إليه "جيرار جينيت" في قول تودوروف: «القول بأنّ النصّ الأدبي يعود إلى واقع ما وبأنّ هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أنّنا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ... وقد دحض المنطق الحديث (منذ فريج على الأقل) بشكل معين هذا الحكم. فليس الأدب كلاماً يمكن، أو يجب، أن يكون خاطئاً بخلاف كلام العلوم. إنّهُ الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو "تخيّل"»⁽²³⁾. الأدب إذن، تخيل، وتخيلية الأدب تمنعه من أن يكون انعكاساً حرفياً للواقع أو نسخاً آلياً له، فبقدر تجاوز الأدب حدود الواقع وخرقه له تتحقق أدبية الأدب.

وبهذا يكون "جيرار جينيت" استثمر مصطلح التخيل الأرسطي لخدمة التعريف الذي قدمه للأدب باعتباره فناً إبداعياً، فيميزه عن بقية الفنون الأخرى من جهة، وعن سائر الممارسات اللغوية من جهة أخرى.

كانت هذه نظرة "جيرار جينيت" حول مفهوم الأدب، وتعريفه له، فما هي

نظرة القرطاجني حول الموضوع؟

لقد كان لاطلاع "القرطاجني" على التراث الأرسطي عن طريق شروحات الفلاسفة العرب (الفارابي وابن سينا وابن رشد) أثر كبير في استنباطه تعريفاً جديداً للشعر، تجاوز به المقولة القديمة لقدامية بن جعفر التي استمرت قائمة قروناً من الزمن: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽²⁴⁾. فقد يؤدي الوزن والقافية دوراً مهماً في تعريف الشعر عند العرب ف «هو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية، وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده»⁽²⁵⁾ ولكنه يظل غير كافٍ مطلقاً لتحقيق شعرية القول الشعري عند حازم، ومن ثمّ يشنّ حملته ضد شعراء عصره الذين غاب عنهم المفهوم الحقيقي للشعر، فظنوا جهلاً أنّ: «كل كلام مقفى وموزون شعراً»⁽²⁶⁾. كما اعتقدوا أيضاً أنّ «الشعرية في الشعر، إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه، وتضمينه أيّ عرض اتفق على أيّ صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية»⁽²⁷⁾.

ليست الشعرية عند "حازم" إذن، نظماً عشوائياً للألفاظ والأغراض، ولكن لا بدّ مع ذلك من مراعاة قانون أو رسم موضوع. ونشير في هذا المقام إلى أنّ حسن ناظم يرى أنّ لفظة الشعرية في نص حازم هذا تجمع بين المصطلح والمفهوم بخلاف أمر ورودها عند الفلاسفة العرب السابقين له، إذ اقتصر ذكرها عندهم على المصطلح فقط، بيد أنّ «نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظ

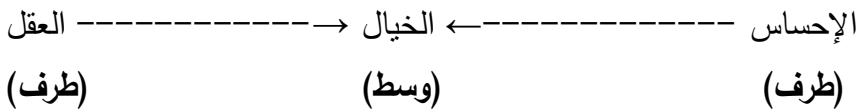
(الشعرية) يقترب -إلى حد ما- من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر، لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جداً، ذلك أن لفظة (الشعرية) لم تتبلور مصطلحاً ناجزاً، ولم تكن ذات فعالية إجرائية، فضلاً عن أن حازماً يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل مجال الدلالة للفظـة (الشعرية) الواردة في نصه متواشجة - مرة - مع مجال الدلالة للفظـة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون - مرة أخرى - ذات دلالة مغايرة، تُقربها - كما أسلفت - من معنى الشعرية العام»⁽²⁸⁾.

وبالإضافة إلى الوزن والقافية، هناك عناصرُ أخرى لا بدّ من توفرها في القول الشعري حتى يحقق شعريته، يجمعها حازم كلها في تعريفه الموالي للشعر: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدَ تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»⁽²⁹⁾.

لقد سعى "حازم" في تعريفه هذا إلى تقديم مفهوم متكامل للشعر، وذلك بالإلمام بكل العناصر التي تجعل قولاً ما قولاً شعرياً، بداية من الوزن والقافية، مروراً إلى التخييل والمحاكاة، وانتهاءً إلى الإغراب والتعجب، كما أنه لم يغفل أيضاً عنصري الصدق والكذب لكانه يؤكد أنّ حضور أو غياب أي منهما غير ضروري لتحقيق الشعرية، وإتّما المهم في ذلك هو التخييل، يقول: «فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يُعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل... إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين»⁽³⁰⁾.

التخييل، إذن، هو أساس القول الشعري عند حازم، مؤيداً بذلك رأي الفلاسفة قبله، إذ اختصر هؤلاء مفهوم الشعر في فكرة التخييل، يقول ابن سينا: «ونحن نقول أولاً أنّ الشعر هو كلام مخيل»⁽³¹⁾. ويرى "سعد مصلوح" أنّ "ابن سينا" هو أول من نقل مصطلح التخييل من مجال علم النفس إلى مجال الشعر والأدب، أما جابر عصفور فيرى أنّ فضل السابق يعود للفارابي، ومن ثم يكون هذا الأخير قد فعل ما لم يفعله أرسطو، إذ اقتصر على استعمال المصطلح في كتاب النفس دون إيرادها في كتاب الشعر، رغم حديثه عن المحتمل والممكن بالضرورة، ولعلّه السبب وراء الغموض الذي يكتنف نظريته في المحاكاة إلى يومنا هذا.

وإذا نظرنا في تعريف أرسطو للتخييل (فنتازيا - Phantasia)، نجده مهتما بتوضيح العلاقة بينه وبين الإحساس والعقل، أكثر من اهتمامه بتحديد ماهية التخييل في حد ذاته، إذ يمثل التخييل دور الوسيط بينهما، فبنظر أرسطو أنّ «التخييل حركة ناتجة عن الإحساس بالفعل»⁽³²⁾، ويقول أيضاً: «... لا تفكر النفس أبداً بدون صورة»⁽³³⁾. فكما أنّ التخييل لا يتم دون إحساس كذلك التفكير لا يحدث بدون تخيل. ويمكن تصوير الوضعية السابقة من خلال الشكل الموالي:⁽³⁴⁾



يبدو جلياً أنّ تعريف أرسطو للتخييل لا يخرج من دائرة علم النفس، بخلاف القرطاجني الذي عرفه تعريفاً أدبياً فنياً في قوله: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»⁽³⁵⁾.

وعلى الرغم من اختلافهما في تعريف التخييل، إلا أنّهما يصرحان بتبعيته للإحساس ذلك أن "القرطاجني" يرى أنّ «الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما

ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأنّ **التخييل تابع للحس**، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يراد تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحس ويُشاهد»⁽³⁶⁾. ولا يتوقف دور التخييل عند حدّ استعادة الصور المحسوسة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الجمع والتأليف بينهما، حتى وإن كانت متباعدة متباينة بل إن ذلك سرّ فاعلية النشاط التخييلي، إذ «يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة "الخيال" إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدرجات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»⁽³⁷⁾. وهنا يميّز علماء النفس المحدثون ومنهم "وليم جيمس W. James" بين وظيفتين مختلفتين للتخييل، إحداهما مجرد استعادة لصور المحسوسات السابقة والأخرى جمع وتأليف بين صور متباينة لابتكار صور جديدة، بحيث تشكل الوظيفة الأولى عنده ما يسميه بالتخييل المستعاد- Reproductive، أما الوظيفة الثانية فتشكل ما يسميه بالتخييل المبتكر- Productive⁽³⁸⁾.

وقد أشار أرسطو إلى الوظيفة الابتكارية للتخييل في خضمّ حديثه عن التصوير الشعري والفرق الموجود بينه وبين الفلسفة والتاريخ «ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (...). وإتماً يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»⁽³⁹⁾.

أما عن علاقة مصطلح التخيل بمصطلح المحاكاة - (Mimèsis) عند "حازم" فتجدر بنا الإشارة إلى أنه لا وجود لتعريف للمحاكاة عنده، كما هو الحال مع التخيل، ولكن الشيء الملاحظ أن حازماً يورد المصطلحين معاً في معظم الأحيان مما يساعدنا على التكهن بالعلاقة الشديدة بينهما عنده، وفي العلاقة بينهما يرى سعد مصلوح أنّ «المحاكاة وسيلة والتخييل غاية، أو أنها مؤثر والتخييل أثر»⁽⁴⁰⁾.

بينما يرى "جابر عصفور" أنّ للمحاكاة جانبين «جانبا التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانبها التخيلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع، فإنّ التخيل يحددها من زاوية المتلقي، أو لنقل - بعبارة أخرى-، إنّ التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله، ويعني ذلك أننا إذا أردنا أن نناقش الشعر من حيث ماهيته توقفنا عند فاعلية التخيل، أما إذا تجاوزنا الماهية إلى المهمة فلا مفر من التركيز على التخيل...»⁽⁴¹⁾ وإذا كان للمحاكاة وجهان أحدهما تخيل، والآخر تخيل - كما يقول جابر عصفور- فإننا نرى أن حازماً قد اقتصر على تعريف التخيل دون التخيل، أي أن تركيزه على المتلقي كان أكثر من تركيزه على المبدع والواقع أن الجميع ركز «على النص الأدبي ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقي أو المستمع الذي يتأثر وينفعل به، أكثر من تركيزهم على علاقات النص بالعوامل الداخلية لمبدعه أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان أمراً بتجنب الجميع - في الأغلب الأعم - الخوض فيه أو التعرض له»⁽⁴²⁾. أما عن سبب اهتمام النقاد والبلاغيين "بسيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم "بسيكولوجية الإبداع" فيرجعه جابر عصفور إلى الغموض الذي يعتري الحياة الوجدانية النفسية

للمبدعين⁽⁴³⁾. وما وصف هؤلاء بالشياطين تارة، وبالمجانين تارة أخرى، وبالسحرة تارة ثالثة، إلا دليل كافٍ على ذلك.

وكما ارتبط مصطلح التخيل بمصطلح المحاكاة، ارتبط مصطلح المحاكاة بمصطلح التشبيه، سواء عند حازم أو عند الفلاسفة قبله، يقول ابن سينا: «أمّا المحاكيات فتلاثة: تشبيه، واستعارة وتركيب»⁽⁴⁴⁾. وفي معرض كلامه عن "المقدمات الشعرية" يرى أن أكثرها يكاد يكون «محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكي الشجاعُ بالأسد، والجميل بالقمر، والجاد بالبحر»⁽⁴⁵⁾ والمتصفح لكتاب المنهاج يرى أن حازما خصص معلما بأكمله أسماء "المحاكاة التشبيهية" تحدث فيه بشيء من التفصيل عن شروط هذا النوع من المحاكاة وقوانينها، وما ينبغي أن تكون عليه، وما لا يُستحسن فيها، وما يوضح لنا الأمر أكثر، أن حازما في إحدى تقسيماته للمحاكاة، نراه يقسمها إلى نوعين: تشبيه متداول، وتشبيه مخترع⁽⁴⁶⁾.

ولعلّ ما يقطع لنا كلّ شك، أنّ المحاكاة عند حازم هي التشبيه، هو قوله في خضم حديثه عن الطرق الشعرية عند اليونانيين: «فأمّا غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في نوات الأفعال»⁽⁴⁷⁾.

فالمعروف أنّ المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة للفعل بنوعيه: نبيل ودنيئ فمحاكاة الفعل النبيل تُنتج المأساة، بينما تنتج محاكاة الفعل الدنيء الملهاة والقرطاجني-كما هو وارد في النص أعلاه- استعمل عبارة "التشبيه في الأفعال" عوض عبارة "محاكاة الأفعال"، وهذا ما جعلنا نستنتج أن المحاكاة عنده هي التشبيه.

وارتباط المحاكاة بالتشبيه عند حازم جعلها ترتبط أيضا بالوصف، وذلك «لأنّ التشبيه راجع إلى معنى الوصف»⁽⁴⁸⁾ عنده، كما أنّه «إذا حوكي الشيء

جملة أو تفصيلاً، فالواجب أن تأخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قصد التحسين، وفي الشهرة والقبح، إذا قصد التقييح» (49).

وإذا كنا قد اختصرنا سابقاً مفهوم الشعر عند حازم في مصطلح التخييل فيمكن اختصاره الآن في مصطلحي المحاكاة والتشبيه (التصوير).

لم يكتف "حازم" بتقديم مفهوم للشعر، بل وضع بين أيدينا أيضاً آليات ومراحل تشكله فما هي آليات ومراحل تشكل القول الشعري عنده؟

قسم "القرطاجني" مراحل العملية الإبداعية إلى ثماني أحوال، الأحوال الأربعة الأولى منها يسميها تخاييل كلية، أما الأحوال الأربعة الأخيرة فيسميها تخاييل جزئية، وهي: (50)

الحال الأولى: يتخيل الشاعر مقاصد الغرض الكلية لنظمه.

الحال الثانية: يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً.

الحال الثالثة: يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب.

الحال الرابعة: يتخيل لتلك المعاني عبارات تليق بها.

الحال الخامسة: يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى، بحسب

غرض الشعر.

الحال السادسة: يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له.

الحال السابعة: يتخيل لكل مقدار من الوزن الذي قصد عبارات توافق

حركاتها وسكناتها ذلك الوزن.

الحال الثامنة: يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن

الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى.

والشيء الملاحظ هنا هو أنّ هذه الأحوال الثمانية متعلقة بأنحاء التخييل

الأربعة التي حددها "القرطاجني" في: المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن (51)

فهي في مجملها لا تخرج عن هذه العناصر الأربعة. و"القرطاجني" في هذه

الأحوال الثمانية لا يرمي إلى الفصل بين مراحل تشكل الإبداع الشعري، بقدر ما يسعى إلى توضيح كل مرحلة منها على حدة للمبدعين المبتدئين، فمع مرور الوقت، «قد يحصل للشاعر بالطبع البراع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقالُ خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسبَ من سرعة الخاطر أنه لم يُشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة»⁽⁵²⁾. وذلك أنّ «العمل الشعري في نهاية الأمر معطى في كليته وشموله، وهذا الشمول كفيل بأن ينقص التفكير المتعسف لوحدة البناء الشعري وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب، ولم يقل أحد إن الشاعر أو المتلقي يتابع هذا التقسيم، فيخيّل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التخيل»⁽⁵³⁾.

وقد نعتقد مخطئين أنّ حازماً حصر دائرة الإبداع في الشعر وحده، لاهتمامه الشديد به باعتبار أنّ الشعر في هذه المرحلة من الزمن وما قبلها، كان يمثل ديواناً للعرب، لكن يفاجئنا حازم بكلامه عن "علم الشعر المطلق"، بالإضافة إلى "علم الشعر"، وهو يسوق لنا قول ابن سينا الذي يدعو إلى ضرورة خوض العرب بدورهم في هذا المجال، بحسب خصوصيات الزمان والمكان عندهم.

يقول "القرطاجني": «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر، بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل»⁽⁵⁴⁾. فالمقصود بعلم الشعر المطلق هنا، هو الإبداع الفني بشكل عام متأثراً في ذلك بالمعلم الأول أرسطو الذي درس الشعر في إطار الفنون المختلفة فالكلمة اليونانية "Poiësis" - كما يقول "جيرار جينيت" - لم تخص الشعرَ لوحده وإنما كانت تشملُ الإبداع بشكل عام⁽⁵⁵⁾.

كان القرطاجني على دراية بالاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، كالنحت والرسم وغيرهما، فإنّ كانت هذه الفنون كلّها تشترك في كونها

تخييلاً أو محاكاة، إلا أنها تختلف من حيث الوسيلة المعتمدة فيها، فبينما يستعملُ النحتُ والرسمُ الحجارَةَ والألوان يستعملُ الشعرُ الكلمةَ والقولُ أداةً له، يقول: «وطرقُ وقوع التخييل في النفس: إنّما تكون بأن يُتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهدَ شيئاً فنذكر به شيئاً، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها معنى بقول يُخيلُ لها - وهذا الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»⁽⁵⁶⁾.

ولعلّ حرص "حازم" الملح على التعجيل في إتمام التأليف، هو الذي جعله يقتصر في هذه الدراسة على الإبداع القولي وحده، دون غيره من الإبداعات الفنية الأخرى، فالحديث عنها قد يطول والوقت لم يكن في صالح "حازم". لقد كان "حازم" يخشى حتى من عدم إتمام التأليف في مجال الشعر وحده، فما بالناس بالفنون الأخرى، لذا نلفيه يصرح في بعض المواضع بالابتعاد عن تفاصيل وجزئيات هذه الصناعة مكتفياً بقوانينها العامة⁽⁵⁷⁾.

وهنا يذكرنا "حازم" بـ "جيرار جينيت" في قوله: «إنّ ميدان الأدب هو من دون شك ضيق جداً لمعالجة العلاقات بين الجمالي والفني كما يجب»⁽⁵⁸⁾ ومن يدري فلو أُتيح لـ"حازم" متسع من الوقت، لكان ربّما ألف كتباً أخرى يتناول فيها خصوصيات هذه الفنون.

ومثلما أشار "حازم" للاختلاف الموجود بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى، فقد عمل أيضاً على تمييزه عن سائر النشاطات اللغوية المختلفة.

لقد صنف الفلاسفة - قبل حازم - الشعر ضمن ضروب القياس الخمسة وهي: البرهان، والجدل، والسفسطة، والخطابة، والشعر، حيث يهدف كل منها إلى إيصال نوع معين من المعرفة إلى المتلقي، حسب ما يبينه "ابن سينا" فيما يلي: «فمنها ما يوقع اليقين وهو البرهاني، ومنها ما يوقع شبه اليقين وهو إما القياس

الجدلي وإما القياس السوفسطائي المغالطي ومنها ما يقع فيوقع ظنا غالبا وهو القياس الخطابي، وأما الشعري فلا يوقع تصديقا؛ ولكن يوقع تخيلا محركا للنفس إلى انقباض وانبساط بالمحاكاة لأمر جميلة أو قبيحة»⁽⁵⁹⁾.

ويتجلى الرابط بين هذه القياسات في اشتراكها جميعا في صورة القياس، إذ تتكون كلها من مقدمتين (مقدمة كبرى ومقدمة صغرى) ونتيجة، يطلقُ الفلاسفة على المقدمتين معا اسم "المقدّم" وعلى النتيجة اسم "التّالي". وقد أتى "حازم" على تعريف القياس بأنّه: «قول مؤلف من مقدمات وقضايا، إذا كانت مسلمة ورتبت الترتيب الذي يجب في القياس الصحيح لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى نتيجة»⁽⁶⁰⁾، إلا أنّها تختلف في مادة القياس، أي في نوع المقدمات المكونة لها ف«القياسات البرهانية مؤلفة من المقدمات الواجب قبولها: إن كانت ضرورية يستنتج منها الضروري على نحو ضرورتها، أو ممكنة يستنتج منها الممكن والجدلية مؤلفة من المشهورات، والتقريرية: كانت واجبة أو ممكنة، أو ممتنعة والخطابية مؤلفة من المظنونات، والمقبولات التي ليست بمشهوة، وما يشبهها كيف كانت ولو ممتنعة؛ والشعرية مؤلفة من المقدمات المخيلة، من حيث يعتبر تخيلها كانت صادقة أو كاذبة، وبالجملة مؤلفة من المقدمات، من حيث لها هيئة وتأليف تستقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك ويروجه الوزن ...، وأما السوفسطائية فهي التي تستعملها "المشبهة" وتشاركها في ذلك "الممتحنة المجربة" على سبيل التخليط ...»⁽⁶¹⁾.

وقد يأخذ القول الشعري اليقين من البرهان، أو الشهرة من الجدل، أو الظن من الخطابة، فتأتي مقدماته يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، ويبقى مع ذلك قولاً شعرياً بما فيه من تخيل ومحاكاة، فلا يصرف عنه صفة الشعرية إلاّ تجريده من ميزته التخيلية، ف«ما كان من الأقاويل القياسية مبنيًا على تخيل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية،

يقينية أو مشتهرة أو مظنونة»⁽⁶²⁾. وإذا أمكن للقول الشعري أن يأخذ من مميزات هذه الأقاويل جميعاً، فهو بالمقابل يتعرض لشيء من الحذف على مستوى الأجزاء المكونة له (إحدى المقدمتين والنتيجة)، ويكون هذا الحذف ضرورياً أحيانا لأمرين:⁽⁶³⁾

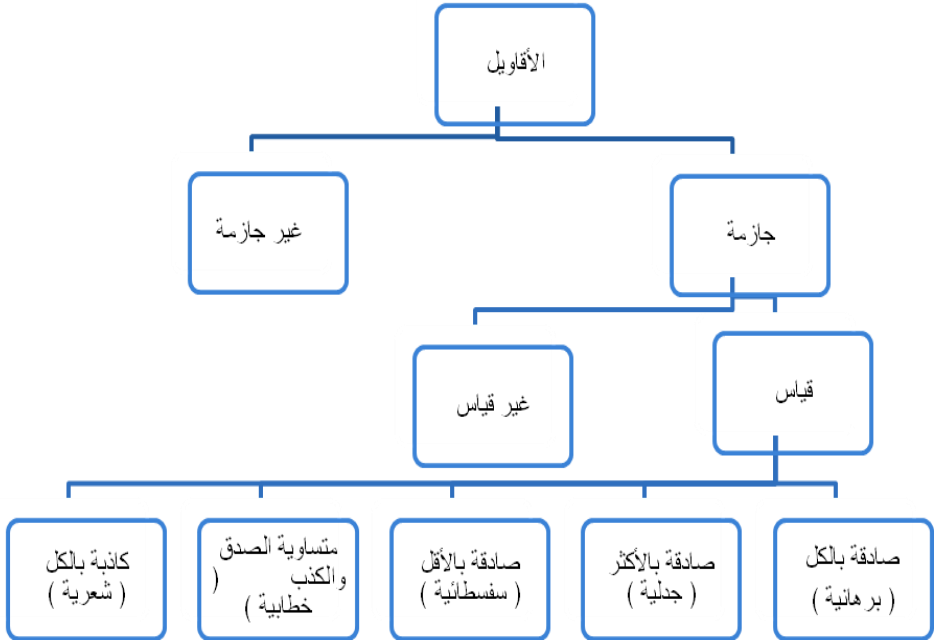
• سامة الطول، والبلاغة إيجاز.

• إخفاء محل الكذب من القياس.

ولا بد مع ذلك من أن يحيل الكلام المتبقي على ما حذف منه.

وقد نظر الفارابي في القياسات السابقة من ناحية الصدق والكذب، فعنده «أنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكل وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإمّا عكس ذلك، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب، فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطابية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية، وقد تبين من هذه القسمة أنّ القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس، وأعني بقولي: "ما يتبعه": الاستقراء والأمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوةً قياس»⁽⁶⁴⁾.

ولتوضيح القول أكثر نقترح المخطط الموالي: ⁽⁶⁵⁾



ومع إقرار "الفارابي" بأنّ الشعر نوع من أنواع السولوجسموس أو القياس، إلّا أنّه يرى أنّه لا يرد إلّا كاذباً بالكل، وهنا يبرر "القرطاجني" مخالفاً إياه في الرأي ومؤيداً في ذلك رأي "ابن سينا"، والنص اللاحق هو ردّ صريح منه على "الفارابي" وغيره، ممن يعتقد أن الأقاويل الشعرية لا تأتي إلّا كاذبة. يقول: «وإنّما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلّا كاذبة، وهذا قول فاسد، قد رده "أبو علي بن سينا" في غير ما موضع من كتبه؛ لأنّ الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما اختلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض، لأنّ صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»⁽⁶⁶⁾.

ويبدو أن التشبيه هو الحجة التي اعتمدها هؤلاء لإثبات ما ذهبوا إليه من كذب القول الشعري، ومن ثم حرص "القرطاجني" على إزالة اللبس الذي وقعوا فيه جراء عدم تمييزهم بين قولهم: «هذا الشيء هو الشيء الآخر نفسه، وقولهم: هذا الشيء هو مثل الشيء الآخر وشبهه»⁽⁶⁷⁾، وبهذا يستبعد الكذب عن التشبيه.

ومع كل ما قيل عن صدق وكذب القول الشعري، يبقى كلاهما صفتين عرضيتين فيه وتبقى صفته الجوهرية هي التخيل، وهي لا تتناقض مع أي منهما كما أنها تثير المتلقي وتشغله عن الالتفات إليهما.

وبهذا يجتمع "القرطاجني" و"جيرار جينيت" حول فكرة التخيل الأرسطية ويستثمرانها لخدمة المفهوم الذي قدّماه للأدب. وإذا كان الفن عند أرسطو محاكاة فإنّ مصطلح التخيل هو الذي أضاع مفهوم المحاكاة الأرسطية، إذ لم تعد المحاكاة مجرد انعكاس حرفي للواقع أو تقليد أعمى للطبيعة، وإنما هي طريقة فنية في التعبير يلعب فيها التخيل دوراً كبيراً.

ولئن عزل "أرسطو" أحد المفهومين عن الآخر بأن وظّف الأوّل "المحاكاة" في مجال الفن، ووظف الثاني "التخيل" في ميدان علم النفس، فقد وُفق "القرطاجني" و"جيرار جينيت" في الجمع بينهما لاستكناه ماهية الأدب والبحث عن الأدبية التي لا يمكن أن تنتهي إلى غايتها عندهما إلاّ بمقارنتها للمنهج الأرسطي الذي يفصل بين اللّغة اليومية وبين لغة الإبداع الأدبي كفن قولي مميز.

- 1- تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص10.
- 2- Gérard Genette, **Fiction et diction**, P11.
- 3 - Ibid, P11.
- 4 - voir : Ibid, P13.
- 5- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، د. ط، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص4-5.
- 6 - Gérard Genette, **Op.cit**, P 12.
- 7- Voir : Ibid, P16.
- 8- ينظر: نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2، ص16.
- 9- تودوروف، المرجع السابق، ص23-24.
- 10- لاسل أبركرمبي، قواعد النقد الأدبي، تر: محمد عوض محمد، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص14-15.
- 11- المرجع نفسه، ص15.
- 12 - Gérard Genette, **Op.cit**, P 16.
- 13 - Ibid, P17.
- 14 - Voir : Ibid, P 17.
- 15 - Ibid, P 17.
- 16- أرسطو، المصدر السابق، ص55.
- 17- ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص6.
- 18- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، شرح وتحقيق: يحيى الشامي، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003، ج3، ص408.
- 19- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- 20 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P35.
- 21 - Ibid, P17.
- 22 - Voir: Ibid, P20.
- 23- تودوروف، الشعرية، ص34-35.

- 24- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص64.
- 25 - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 488-489.
- 26 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص27.
- 27 - المصدر نفسه، ص 28.
- 28 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص13.
- 29 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص71.
- 30 - نفسه، ص63.
- 31- ابن سينا، فن الشعر، ص161. نقلا عن: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1980، ص100.
- 32- أرسطو، كتاب النفس، ص5. نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995، ص196.
- 33- المصدر نفسه، ص16-17، نقلا عن: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص207.
- 34- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد العربي والمثاقفة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص14.
- 35- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص89.
- 36 - نفسه، ص98.
- 37 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص15.
- 38- ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ص197-198.
- 39- أرسطو، فن الشعر، ص26.
- 40- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص57.

- 41- جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، ط1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، 2003، ص195.
- 42- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص55.
- 43- ينظر: المرجع نفسه، ص53-54.
- 44- ابن سينا، فن الشعر، ص171. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1999، ص33.
- 45- ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 16. نقلا عن: الأخضر الجمعي، المرجع السابق، ص33.
- 46 - ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، ص96.
- 47 - المصدر نفسه، ص69.
- 48 - نفسه، ص 69.
- 49- نفسه، ص 101.
- 50 - نفسه، ص 109-110.
- 51 - ينظر: فسه، ص89.
- 52 - نفسه، ص111.
- 53 - عاصف جودة نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص181.
- 54- ينظر: حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 69.
- 55 - Voir : Gérard Genette, **Fiction et Diction**, P 16.
- 56 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص89-90.
- 57- ينظر: المصدر نفسه، ص70.
- 58 -Gérard Genette, Op.cit, P 40.
- 59- ابن سينا، البرهان من الشفاء، ص51-52. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص34.
- 60 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص66.
- 61- ابن سينا، المنطق من الإشارات، ص 460. نقلا عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص34-35.

-
- 62- حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص67.
- 63- ينظر: المصدر نفسه، ص65.
- 64- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151. نقل عن: الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص33.
- 65- عبد الجبار داود البصري، مكانة الفارابي في تاريخ نظرية المحاكاة في الشعر، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص14.
- 66 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص81.
- 67 - ينظر: نفسه، ص74-75.