

الدلالة الفنية للمحاكاة في الكتابات النقدية الغربية والعربية (دراسة مفهومية)

The artistic Significance of Simulation in Western and Arab Critical Writings (A Conceptual Study)

د. علي بن قاسم الكلاني^{1*}، د. محمد مصطفى علي حسانين²

¹ جامعة السلطان قابوس (سلطنة عمان)، alik@squ.edu.om

² جامعة السلطان قابوس (سلطنة عمان)، m.hassanein@squ.edu.om

تاريخ الاستلام: 2024/08/27 تاريخ القبول: 2024/09/03 تاريخ النشر: 2025/01/31

Abstract:

Despite the importance of the concept of mimesis in literary criticism – ancient and modern – independent studies that dealt with it by comparison and analysis are rare or insufficiently accurate. This research aimed to study the concept of mimesis critically and conceptually instead of focusing on the recurring arguments that limit it to imitation. This study aimed to unveil the roots of the concept of mimesis and how it evolved through time by tracing the discussions of Greek and Arab theorists and critics on the subject, focusing on the points of agreement and disagreement between them. This study succeeded in filling a gap in academic research related to the concept of mimesis, as it provided a critical vision that traced the roots of this concept and its development in Western and Arabic criticism. Thus, it contributed to enriching the critical dialogue on this pivotal topic, which may open important horizons for research and study in the field of influence and impact among world literatures. Yet, this research is a new addition to the Arab critical library. It contributes to deepening our understanding of the development of critical concepts and their connection to different cultural and intellectual contexts.

Keywords: Simulation, description, simulation, representation, imagery, fantasy, visualisation, mimicry

ملخص البحث:

على الرغم من أهمية مفهوم المحاكاة في النقد الأدبي – قديماً وحديثاً – إلا أن الدراسات المستقلة التي تناولته بالمقارنة والتحليل نادرة أو غير دقيقة على نحو كاف، ومن هنا يهدف هذا البحث إلى دراسة مفهوم المحاكاة دراسة نقدية مفهومية، عوضاً عن التركيز على المقولات المتكررة التي تقصر المحاكاة على التقليد. إن أهمية هذه الدراسة تتمثل في الكشف عن جذور مفهوم المحاكاة وكيف تطوّر عبر العصور من خلال تتبع مناقشات المنظرين والنقاد اليونانيين والعرب حول الموضوع مع التركيز على نقاط الاتفاق والاختلاف بينهم.

ولقد تمكنت هذه الدراسة فيما نحسب من سدّ فجوة في البحث الأكاديمي المتعلق بمفهوم المحاكاة؛ حيث قدّمت رؤية نقدية تتبعت جذور هذا المفهوم وتطوّره في النقد الغربي والعربي، وأسهمت بذلك في إثراء الحوار النقدي حول هذا الموضوع المحوري ممّا قد يفتح آفاقاً مهمة للبحث والدراسة في مجال التأثير والتأثر بين الآداب العالمية، ولهذا السبب فإنّ هذا البحث هو إضافة جديدة للمكتبة النقدية العربية، ويسهم في تعميق إدراكنا لتطوّر المفاهيم النقدية وارتباطها بالسياقات الثقافية والفكرية المختلفة.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة، الوصف، التشبيه، التمثيل، التخيل، التخيّل، التقليد.

مقدمة:

يمثل مفهوم المحاكاة في النقد الأدبي الغربي أحد القضايا المركزية التي أثارت جدلاً واسعاً منذ العصور القديمة حتى العصر الحديث. بدأ هذا المفهوم مع أفلاطون، الذي عد الفن محاكاة للواقع، مما جعله ينظر إلى الشعراء بوصفهم "مقلدين" لا يستطيعون الوصول إلى الحقيقة المطلقة، وذهب أفلاطون إلى أن الفنون تمثل مجرد ظلال للواقع، مما أدى إلى إقصاء الشعراء من مدينته الفاضلة، ومع مرور الزمن، تطورت هذه الفكرة لتشمل رؤى متعددة حول طبيعة العلاقة بين الفن والواقع.

استمر الجدل في العصور الوسطى، حول المحاكاة، حيث عدت الفنون وسيلة للتعبير عن القيم الدينية والأخلاقية، ومع ظهور النهضة، بدأت الفكرة تتطور لتشمل جوانب جديدة من التجربة الإنسانية، إذ أصبح الفن يُنظر إليه بوصفه وسيلة للتعبير عن الجمال والإبداع، وليس فقط كمحاكاة للواقع، وبدأ النقاد في استكشاف كيفية استخدام الأدباء للمحاكاة لتقديم رؤى جديدة للعالم من حولهم.

شهد مفهوم المحاكاة مع بداية العصر الحديث تحولات كبيرة؛ فقد ظهرت مدارس فكرية جديدة مثل الرومانسية، التي انتقدت فكرة المحاكاة التقليدية وذهبت إلى أن الفن يجب أن يعبر عن العواطف والتجارب الذاتية عوضاً عن مجرد تقليد الواقع. في هذا السياق، أصبح النقاد يتحدثون عن "التعبير" بدلاً من "المحاكاة"، مما أدى إلى إعادة تقييم دور الفن في المجتمع.

استمر الجدل في القرن العشرين حول المحاكاة، حيث ظهرت نظريات جديدة مثل البنيوية وما بعد البنيوية، التي تناولت العلاقة بين النص والواقع بشكل أكثر تعقيداً. اعتبرت هذه النظريات أن النصوص ليست مجرد محاكاة للواقع، بل هي بني لغوية تحمل معان متعددة تعتمد على السياق الثقافي والاجتماعي، وبالتالي أصبح مفهوم المحاكاة أكثر تعقيداً، حيث تم ربطه بمفاهيم مثل التناص والاختلاف.

ولا يتناول هذا البحث تطبيقات المحاكاة وإنما يدرسها نقدياً دراسة مفهومية لينظر في جذورها وتحولاتها بين البلاغة والأدب عند اليونان والعرب وما اتفقوا عليه وما اختلفوا فيه بشأنها، وقد التزم بالموضوع ولم يهدف إلى الإطالة بالحشو والتكرار؛ وحرص على تنظيم الأفكار وترتيبها بغية أن يكشف عن تطوّر مفهوم المحاكاة، وينقسم البحث إلى مقدّمة وخاتمة وثلاثة مباحث:

■ المبحث الأول: نشأة المحاكاة وتطوّرها عند اليونان.

■ المبحث الثاني: المحاكاة عند العرب.

■ المبحث الثالث: المحاكاة في العصر الحديث.

والتزمنا بهذا التقسيم بحيث لم نخلط الأفكار بين المباحث الثلاثة، وحرصنا على ذكر تاريخ وفاة الأعلام الواردة أسماؤهم في البحث لما ذلك من فائدة في فهم مرجعية الأفكار وانتقالها، لكننا لم نترجم لأي من الأعلام لا في المتن ولا في الهوامش، وهذه الهوامش التزمنا فيها بالأرقام المتسلسلة واستغنيينا عن العلامات والرموز الأخرى، وصقّيت اللغة على ما في الموضوع من تعقيد وجفاف، حرصاً على التخلّص من فكرة إلى أخرى بما يشبه التمهيد حتى لا ينقطع تسلسل الأفكار.

المبحث الأول: نشأة المحاكاة وتطورها عند اليونان

أول من استعمل مصطلح "محاكاة" هو أفلاطون¹ (428-348 ق.م.) وذلك في محاوره "إيون" عندما اشتغل بالتفريق بين موقف الشعر وموقف العلم من الأشياء². ثم توسّع بنظرية المحاكاة ليفسّر بها حقائق الوجود وظواهره، فالحقيقة لا تكون إلا في عالم "المثل" أو عالم الصور الخالصة التي لا تدرك في عالم الحس إلا من خلال الأشكال الحسية أو الصور المنعكسة. وجميع ما في عالم الحس محاكاة لصور عالم المثل، فحتى اللغة ما هي إلا محاكاة لما ندركه من أشياء تقوم الكلمات فيها مقام الأنغام والألوان في الموسيقى والرسم. كان موقف أفلاطون من المحاكاة سلبياً، حيث عدها محاكاة للظواهر المحسوسة التي هي بدورها محاكاة للمثل الأفلاطونية. وفقاً لأفلاطون، فإن الفن هو محاكاة لمحاكاة، أي أنه ظل لظل، وبالتالي فهو بعيد عن الحقيقة والجوهر. فقد قسم الموجودات إلى ثلاثة مستويات:

1. عالم المثل: وهو العالم الحقيقي والأصيل الذي يحتوي على المثل الأزلية والأبدية والكاملة.
2. عالم الظواهر المحسوسة: وهو عالم التغير والزوال الذي نعيش فيه، وهو محاكاة لعالم المثل.
3. عالم الفن: وهو محاكاة لعالم الظواهر المحسوسة، وبالتالي فهو محاكاة لمحاكاة، أي أنه بعيد عن الحقيقة والجوهر.

لذلك تدلّ المحاكاة- عند أفلاطون- على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً، حقيقياً أو ظاهراً. فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة حسنة إذا دلّت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص. واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المثل في عالم الحس. وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها، لكن المحاكاة الصحيحة لا تغني عن الحقيقة لأنها ما هي سوى خطوة للاقترب من الحقيقة، وبين المحاكاة الصحيحة والحقيقة تقع مراتب المعرفة الأربع: الصور الحسية والصور الهندسية والصور النوعية أو الكلية ثم الصور الثابتة أو الكاملة³. ومن ثم، تتدرج معرفة الجمال مثلاً من التعلق بجمال المحبوب إلى التعلق بجميع الأشكال الجميلة إلى التعلق بالأفكار الجميلة إلى التعلق بالجمال المحض، وفي نظر أفلاطون فإن الشاعر أو الفنان بصفة عامة يعكس في فنّه خيالات الأشياء أو مظاهرها التي يراها في عالم الحس دون جواهرها؛ لذا فإن مرتبته دون مرتبة الفيلسوف الذي يرتقي إلى الصور الكلية ودون مرتبة الصانع الذي يعتمد على الصور الهندسية. وقد مثّلت هذه النظرة صلب نظرية المحاكاة عند أفلاطون التي جعلته يحمل على الشعر والشعراء، لذلك، اعتبر أفلاطون أن الفن لا يقدم الحقيقة، بل يقدم صورة مشوهة ومحرّفة لها.

وهذا جعله ينتقد الشعراء والفنانين ويطالب بإبعادهم عن مدينته الفاضلة، لأنهم يشوهون الحقيقة ويؤثرون سلباً على المواطنين. فهم في نظره يقومون بمحاكاة سيئة لموجودات عالم الحس، فإذا انحرفوا عن الفضائل الأخلاقية في شعرهم واتجهوا إلى الرذائل فإنهم يقومون حينئذ بمحاكاة سيئة للنقائص؛ لذا حمل على هوميروس (توفي حوالي منتصف القرن التاسع ق.م.) في ملحمة عندما عرض نقائص الأبطال وصوّر شقاوة أهل الخير وما يعانونه من محيط الشر، مؤسساً بذلك شعر المآسي، فشعراء المآسي يسيئون -في نظر أفلاطون- محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاةهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقيّاً، ويقول "لا شيء من الشر يمكن أن يحدث الخير للإنسان، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت". وتبعاً لنظرية المحاكاة، وما يتحقق للشاعر

من قرب أو بعد من الحقيقة التي تتمثل في الخير والفضيلة فيما يختص بسلوك الإنسان، فإنّ أفلاطون رتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة، ففضل نسبياً الشعر الغنائي لأنه يشيد بأمجاد الأبطال، يليه شعر الملاحم لأن ما يصوره من نقائص لا يؤثر في مصير البطل، ويأتي بعده شعر المآسي ثم الملهة وهما وإن كانا سيئين إلا أن الملهة أسوأ لأنها تقوّض الأخلاق⁴.

مهما يكن من أمر، فإنّ الشعر عند أفلاطون ينتج من استسلام للنشوة، لذا لم يقل مطلقاً بأنه إبداع أو صناعة بل وصف الشعراء بـ"المأخوذين" أي تأخذهم وتسيطر عليهم القوى الخفية وتنطق على ألسنتهم بالشعر، من هنا فسّر الشعر بمصطلحات آخر منها "الإلهام" و"الهواتف" وهي في أساسها قريبة من المحاكاة⁵.

إن المتأمل لموقف أفلاطون يلحظ أن موقفه من الشعر كان سلبياً بشكل عام. ففي كتابه "الجمهورية"، انتقد أفلاطون الشعراء واعتبرهم مقلدين للظواهر المحسوسة التي هي بدورها محاكاة للمثل الأفلاطونية. لذا عد الشعر محاكاة لمحاكاة، أي أنه بعيد عن الحقيقة والجوهر، ولم يكن موقفه العام من الخطابة مختلفاً عن الشعر فقد رأى أنها في أيدي السفسطائيين تدل على فنون الخداع والاحتيال، ففي محاوره "فايدروس"، انتقد أفلاطون الخطابة السوفسطائية التي تهدف إلى الإقناع دون البحث عن الحقيقة. ورأى أن الخطابة الحقيقية يجب أن تكون مبنية على المعرفة الحقيقية للموضوع. في مجمل آراء أفلاطون، يبدو أنه لم يفضل الخطابة على الشعر، بل كان موقفه سلبياً من كليهما. فقد انتقد الشعر لكونه محاكاة بعيدة عن الحقيقة، وانتقد الخطابة السوفسطائية لكونها مجرد إقناع دون معرفة. وكان يرى أن الفلسفة هي الطريق الوحيد للوصول إلى المعرفة الحقيقية والجوهرية.

وربما مال أفلاطون لنوع من الخطابة الجادة البعيدة عن الخداع حين تكون هادية للنفوس نحو الجمال والعدالة، فهي تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ومعرفة النفس من جهة ثانية، ثم تستلزم أن يكون الخطيب حريصاً على إرادة الخير للسامعين حتى يتسنى له أن يقودهم إلى الحقيقة، بالتالي فهي أقرب ما تكون إلى الفلسفة. وبتأثير من رفضه للمحاكاة رفض أفلاطون التدوين؛ لأنه يقصر عن إيصال الحقيقة، ومما أثار دهشة بعض الكتاب من موقف أفلاطون أنه ركّز هجومه على الشعر في المقام الأول ثم على الموسيقى من بعد، بينما كانت حملته على التصوير ضعيفة، على حين أنه كاد يسكت تماماً عن فنون كالنحت والعمارة، وهذا يبدو غريباً في ضوء عداوة أفلاطون للمذهب الحسّي إذ أنّ الطابع الحسّي واضح في النحت، وهو في التصوير أوضح منه في الموسيقى والشعر⁶.

لقد أثّرت نظرية المحاكاة عند أفلاطون على إدراك اللاحقين للفنون كالأدب والغاية منها، ويعتبر تلميذه أرسطو (384-322 ق.م.) من أكبر المطوّرين لآرائه، وقد ابتعد لاحقاً عن ميتافيزيقية أفلاطون إلى التجريبية، كما عد اللغة من خواص الإنسان التي تقوده إلى المعرفة؛ لذا تقبّل فنون اللغة من مثل الشعر بوصفها تقدّم محاكاة مختلفة لصور الأشياء عن الفنون الأخرى.

ولم يقدّم لنا أرسطو تعريفاً واضحاً للمحاكاة لكنّها قامت عنده -فيما يختص بالأدب- على نظرته الخاصة لوظيفة اللغة، فهي ليست مجرد وظيفة عضوية بل هي أساس للفضائل والصلوات والعلوم، وكلمات اللغة رموز لمعاني الأشياء التي تتكوّن من المفهوم الحسّي (من عالم الحس) والمفهوم المجرد (عالم الخيال)، وهي رموز لحالات نفسية توصّل إليها الإنسان من خلال تجاربه وتواضع على استعمالها لتعبّر عن تلك التجارب. والتعبير عن تلك

التجارب يستلزم القيام بعملیات عقلية تخرج على هيئة كلمات، بالتالي فإن اللغة رموز للأقيسة الفكرية المستمدة من الحقيقة. وعن طريق الضرورة أو الاحتمال يقوم الشعر والخطابة بالمحاكاة بالوسائل الفنيّة التي قد تخطئ أو تصيب في العرض، بالتالي أكد أرسطو أن الوضوح والدقة من شروط المحاكاة المقبولة، وأنها لا تصح إلا إذا تقيّدت بالفضائل الأخلاقية، ولذلك عدّ الخطابة فرعاً من المنطق وعلم الأخلاق، وأن الأخلاق الفردية تقود إلى الأخلاق الاجتماعية، وأن الرذائل تتضاد مع العقل الصائب، وأن محاورات المغالطين (السوفسطائيين) التي تظهر المستحيل ممكناً والممكن مستحيلاً ما هي إلا تلاعب بالمعاني وهروب من الحقيقة، ينكشف عند الرجوع إلى العلوم والمنطق وتحليل المضمون.⁷

وبعد أن كان أفلاطون يعمم المحاكاة على كل الموجودات ويفسّر بها المعرفة، إذا بأرسطو يرى أنها لا تقع إلا في الفنون العملية كالنجارة والبناء مثلاً، وفي الفنون الجميلة كالموسيقى والشعر والرسم، وبينما عدها أفلاطون أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لبعدها عن إدراك جوهر الحقائق، فإنّها عند أرسطو أعظم من الحقيقة ومن الواقع، لأنها تحاكي الطبيعة وتساعد على فهمها وتكشف عمّا ينقصها فتكمّله. وتعدد وسائل المحاكاة من ألوان في الرسم، وأنغام في الموسيقى، وكلمات موزونة في الشعر. كما تختلف مواضيع المحاكاة في كل فن أدبي، فهي المناظر في الرسم، والأصوات في الموسيقى، وأفعال الناس في الشعر.⁸

وينحصر الشعر عند أرسطو في المحاكاة، وقد قسمه تبعاً للأخلاق إلى قسمين: ما يحاكي الفضائل كالمدائح والملمحة والمأساة، وما يحاكي الرذائل كالهجاء والمهابة، والمحاكاة في نظر أرسطو - لا الوزن هي التي تفرّق ما بين الشعر والنثر، فمن ينظم معلومات طبية أو تاريخية يسمى عادة شاعراً، والحقيقة أنّه ليس بشاعر، فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وإمبدوكليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي الأول شاعراً والثاني طبيعياً، وقد يكون الكلام ذا طابع شعريّ على حين لا وزن له كمحاورات سقراط.⁹ وأرسطو لا يقيم وزناً للشعر الغنائي لأنه لا يعبأ بالحقائق والأغراض الاجتماعية، لذلك لم يدخله في قضايا الأدبية، في المقابل ركّز على الشعر الموضوعي الذي يعالج الأفعال العامة لأن الفعل هو روح الشعر عند أرسطو، ولأن الشعر -عنده- ينشأ عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الإنسان منذ الطفولة وبها يكتسب معارفه، وبها يتميّز عن سائر الحيوان.¹⁰

والمحاكاة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعياً "فالحق أنّ الشاعر يجب ألا يتكلّم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، لأنه لو فعل ذلك لما كان محاكياً"، ولا ينبغي له أن يتأنّق في اللغة لأنّ تنميقها يخفي الأخلاق والأفكار، وليست المحاكاة رواية الأمور بالحرف، بل تحويلها إلى حكايات وخرافات، لأنّ الشاعر شاعرٌ بفضل المحاكاة، وهو إنّما يحاكي أفعالاً، وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كليةً لنماذج بشرية، حتّى لو كانت هذه الأسماء تاريخية، لأنّ وقائع التاريخ ما هي إلا ذريعة للفنان وليست مقصداً.¹¹

ويقصر أرسطو المحاكاة الشعرية على ثلاث طرق: أن يمثل الشاعر الأشياء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدّث عنها الناس، أو كما يجب أن تكون.¹²

ولا يعني بالطريقة الأولى النقل الحرفي بل مراعاة نماذج الواقع ليكمل نقصها عند التصوير، أمّا الطريقة الثانية فهي طريقة الحكاية أو القص، والطريقة الثالثة هي طريقة الخرافة التي تصوّر أبطالاً لا يوجدون ومن المستحيل أن يوجد مثلهم في الواقع، ولا يعني أرسطو أن تتحوّل المحاكاة بهذه الطريقة إلى محاكاة اللا معقول،

لأنّه يقول بصريح العبارة " إذا كان الشاعر يصوّر المستحيل فهو مخطئ"¹³ ، وإنّما يعني محاكاة المثل أو ما يجب أن يكون عليه الأبطال من حال.

ومع ذلك فقد رخص أرسطو للشاعر أن يدخل الأمر اللامعقول إذا عرف كيف يضيف عليه مظهراً من الحقيقة حيث يكمل قائلاً: "ولكنّ الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت الغاية... أعني إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة"¹⁴. هذا التسويغ يربطه أرسطو بثلاثة مبادئ: مبدأ الصنعة الشعرية، ومبدأ تحسين الواقع، ومبدأ الاحتمال. وقد قصد بالمبدأ الأول أن يستعمل الشاعر من الأدوات الفنية ما يبرر به المستحيل حتى يصل إلى درجة الإقناع. وقصد بالمبدأ الثاني ما كان المثل المحاكي (بالباء) أفضل وأسمى من المثل المحاكي (بالألـف)، ويبدو هذا المبدأ غريباً بعض الشيء إذ كيف يمكن أن تكون المحاكاة أفضل من الواقع؟ لكن هذا المبدأ يتسق في حقيقته مع مفهوم أرسطو للمحاكاة في الفنون من حيث أنّها تكمل النقص وتكمل الواقع مثلما أشرت إلى ذلك في مواضع أخرى من البحث. أمّا المبدأ الثالث فيبرره بأنّ العقل قد يقبل ما يخالف العقل، ويحتجّ أرسطو بأنّه من المعقول أن يقع شيء خارج المعقول¹⁵.

يمكن القول بأن مفهوم المحاكاة عند أرسطو يعد نقطة تحول في النقد الأدبي مقارنة بموقف أفلاطون. في كتابه "فن الشعر"، يُعرّف أرسطو المحاكاة بأنها عملية تقليد الطبيعة، حيث يرى أن الفن، بما في ذلك الشعر والمسرح، يُمثل محاكاة للواقع، لكنه يُضيف أن هذه المحاكاة ليست مجرد تقليد سطحي، بل هي وسيلة لفهم العواطف البشرية وتجارب الحياة. يميز أرسطو بين أنواع المحاكاة، حيث يعتقد أن الشعر يُحاكي الأحداث الإنسانية من خلال تقديم شخصيات وأحداث تعكس الواقع، ولكن مع إضافة عنصر التفسير والتأمل. في هذا السياق، يعد الشعر أداة لتعليم الجمهور من خلال العواطف، حيث يُساعدهم على التعاطف مع الشخصيات وفهم الدوافع الإنسانية. وبالتالي، يُظهر أرسطو أن المحاكاة في الفن ليست سلبية كما اعتقد أفلاطون، بل هي وسيلة لتعميق الفهم الإنساني. علاوة على ذلك، يُبرز أرسطو أهمية المحاكاة في تحقيق الكاثاريسيس Catharsis ، أو التطهير العاطفي، من خلال استثارة مشاعر الخوف والشفقة لدى الجمهور. يُعتبر هذا الجانب من المحاكاة أساسياً في المسرح، حيث يُمكن للجمهور أن يتفاعل مع الأحداث والشخصيات بطريقة تُسهم في تطوير وعيهم العاطفي. من هنا، يُمكن القول إن مفهوم المحاكاة عند أرسطو يُعزز من قيمة الفن كوسيلة للتعبير عن التجربة الإنسانية، مُعتبراً إياه أداة للتعليم والتأمل في الحياة.

المبحث الثاني: المحاكاة عند العرب

عرف الكتاب العرب "المحاكاة" وفق المفهوم الأفلاطوني -أي على أنّها تقليد- قبل أن يتعرّفوا على تطوّر مفهومها في الثقافة اليونانية، ويمكن أن نصل إلى هذه النتيجة من النصوص التي ترد في كتابات الأوائل من أمثال الجاحظ(ت255هـ) الذي يورد -على سبيل المثال- في البيان والتبيين: " نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكّان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً، وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والجناس وغير ذلك. نعم حتى تجده أطبع منهم، وأمّا إذا حكى كلام الفأفاء فكأنّما قد جمعت كل طُرفة في كلّ فأفاء في الأرض في لسان واحد، كما أنّك تجده يحكي الأعلى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعنى واحداً يجمع ذلك كلّ، فكأنّه قد جمع جميع طرق حركات العميان في أعنى واحد. ولقد كان أبو دُبُوبَةَ الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمارٌ مريض ولا هرمٌ حسيّر ولا

متعب بهير إلا نهق، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك حتى كان أبو دُبُوبَة يحركه"¹⁶.

هذه النظرة لدى الجاحظ لم تتطور عند من جاء بعده؛ ذلك لأنه لم يتم ربط الأدب بالمحاكاة أو التقليد، وإنما ارتبط عندهم بقضية أخرى نالت من عنايتهم الشيء الكثير، وهي قضية الصنعة الشعرية أو الصناعة الشعرية وما تفرع عنها من قضايا أصغر كاللفظ والمعنى والسرقات وغيرها.

ومع أنّ عهد الترجمة من اليونانية إلى السريانية جدّ قديم إذ ابتدأ قبل الإسلام¹⁷ لكن الترجمة إلى العربية لم تنشط ولم تزدهر إلا في العصر العباسي، وتعد ترجمة اسحق بن حنين (ت298هـ) لكتاب فن الشعر لأرسطو أولى ترجماته إلى العربية، ومن المرجح أنها فقدت، إذ لا أثر لها ولا ذكر لها إلا في الفهرست لابن النديم وفي عيون الأنباء لابن أبي أصيبعة¹⁸، أمّا الترجمة التي نالت حظاً وافراً من الاهتمام والانتشار فهي ترجمة متى بن يونس (ت328هـ) الذي قال عنه ابن النديم: "إليه انتهت رئاسة المنطقيين في عصره، وفسر الكتب الربعة بأسرها وعليها يعول الناس في القراءة" إلا أننا نجد الدكتور شكري عياد الذي نقل ما سبق من كلام لابن النديم - يأخذ على متى قلة معرفته بالعربية، ويبرر ذلك قائلاً: "إنّ أساتذته لم يكن منهم رجل واحد متمكّن من ثقافته العربية"¹⁹.

مهما يكن من أمر، فإنّ متى قد خلط في ترجمته بين مصطلح "المحاكاة" و مصطلح "التشبيه" فكثيراً ما أحلّ التشبيه محلّ المحاكاة، وقد حالّ هذا دون شيوع مفهوم "المحاكاة" الأرسطي في كتابات النقاد العرب القدماء، هذا بالرغم من رواج كتاب الشعر بين العلماء العرب، ومن الطبيعي أن يكون الفلاسفة أوّل من يهتم بالثقافة الوافدة وذلك لتحزّزهم من وطأة التخصص ولتطلّعهم المستمر للجديد من الأفكار والعلوم، ولهذا كان الفيلسوف الكندي (ت حوالي 227هـ) أوّل من اهتم بكتاب "الشعر" لأرسطو، إذ اختصره²⁰ بعد أن اطلع على ترجمة سريانية قديمة قبل أولى ترجماته إلى العربية وهي ترجمة اسحق بن حنين التي أشرنا إليها، لكنّ مختصر الكندي فقد مثلما فقدت معظم كتبه ورسائله. وتجدد الاهتمام بمحتوى كتاب الشعر لأرسطو بظهور فيلسوف كبير هو أبو نصر الفارابي (ت339هـ) الذي اختصر كتاب الشعر فكان مختصره أسلم لغة من ترجمة متى بن يونس، وقد عرف عن الفارابي إجادته للغات عدّة من بينها السريانية، وقد قدّم لكتاب أرسطو أكثر من شرح منها "رسالة في قوانين صناعة الشعراء" نشرها عبدالرحمن بدوي ضمن ترجمته لكتاب "فن الشعر" عام 1953م، وفي هذه الرسالة يبدو الفارابي مدركاً لحقيقة أنّ المحاكاة هي جوهر الفنون جميعاً، حيث يقول "محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول: فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما مثل أن يعمل تمثالاً...وثانيهما أن يفعل فعلاً يحاكي به إنساناً ما أو غير ذلك، والمحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء"²¹.

فالفارابي يميز بين فن الشعر وفنون أخرى تقوم على المحاكاة كالتمثيل والنحت، والذي يميز الشعر عن هذين الفنين أنه يتوسل بالقول-أو اللغة- واللغة هنا لغة خاصة تتسم بالمحاكاة²². لكنّه في مواضع أخرى يخلط المحاكاة بالتشبيه عندما يقول -مثلاً- "فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن التشبيه"²³ أو يقول "إن بين أهل هذه الصناعة [الشعر] وبين أهل صناعة التزييق مناسبة...وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل وتلك الصناعة الأصباغ، وإنّ بين كليهما فرقاً، إلا أنّ فعلهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"²⁴.

وقد استلهم الفارابي من نظرية المحاكاة رأياً جوهرياً آخر، وهو أن المحاكاة هي الفارق الرئيس بين الشعر والخطابة وأن الوزن ليس هو عمود الشعر، وقد يكثر التخيل في خطبة فتقرب من الشعر كما قد يكثر الإقناع في قصيدة فتقرب من الخطبة، أو كما يقول: "وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوّة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، فيكون قوله...قولاً شعرياً قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوّة على الأقاويل المقنعة فيكون ذلك...قولاً خطيبياً عدل به عن منهج الخطابة"²⁵. وفي الحقيقة فإنّ هذا الرأي رأيناه عند أرسطو عندما أخرج النظم العلمي والتاريخي من دائرة الشعر وذهب إلى أن بعض النثر أقرب إلى الشعر.

وقد نقل عن شروح الفارابي لكتاب الشعر من أتى بعده من المؤلفين، ومن المؤكد أن قطب الطب والفلسفة ابن سينا (ت428هـ) اطّلع على مؤلفات الفارابي وأفاد منها، ويذكر محمد كرد علي في "تاريخ حكماء الإسلام" نقلاً عن البيهقي في "تتمة صوان الحكمة" أن ابن سينا عند اتصاله بالأمير نوح بن منصور سأل الإذن لدخول بيوت الكتب، فنال الإيجاب فطالع من جملتها فهرست كتب الأوائل وطلب ما احتاج إليه، فرأى من الكتب ما لم يقرع أسماع الناس اسمه لأبي نصر الفارابي وغيره، فقرأ تلك الكتب وظفر بفوائدها وعرف مرتبة كل رجل في علمه من المتقدمين، ثم اتفق أن احترقت جميع تلك الكتب واتهم ابن سينا أنّه نسب فوائدها لنفسه.

وللحق فإن أغلب الدارسين يذهبون إلى أنّ فهم ابن سينا لفلسفة أرسطو بشكل عام، ولما ورد عن المحاكاة بشكل خاص أوضح وأشمل وأدق مما هو عند الفارابي²⁶. وقد شرح ابن سينا كتاب الشعر لأرسطو فوقع شرحه في ثمانية فصول²⁷، ويقرر في بداية الفصل الثاني أن المحاكاة شيء طبيعي للإنسان، ويعرفها بأنها "إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض، ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم"²⁸.

إن ابن سينا يؤكّد هنا- أنّ المحاكاة تعطي شبه الشيء ولا تنقله كما هو، وهو حين يضرب أمثلة للمحاكاة في الرسم والتمثيل يريد أن يشير إلى أنّ هناك فرقاً بين ما هو حقيقي وما هو محاكى، وأنّ هذا الفرق يسمح بأن نقول أنّ المحاكاة لا تطابق الواقع، وأنّها ليست تقليداً حرفياً له، حتّى وإن اقتصرنا على تصوير مظاهر الشيء²⁹.

وقد رأى ابن سينا أنّ من المحاكاة ما يكون عادياً، ومنها ما يكون صناعياً، ومنها ما يكون بفعل ومنها ما يكون بقول، و"الشعر من جملة ما يخيّل ويحاكي بثلاثة أشياء: باللحن...وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً... وبالوزن...وربما اجتمعت هذه كلّها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيّل"، وقد حدد ابن سينا -في معرض كلامه عن الشعر اليوناني في الفصل الثاني من شرحه- أغراض المحاكاة بثلاثة: تحسين وتقبيح ومطابقة، أو كما قال: "كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال. وكلّ فعل إمّا قبيح وإمّا جميل. ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف لا لتحسين أو تقبيح. فكلّ تشبيه ومحاكاة كان معدّاً عندهم نحو التقبيح أو التحسين، وبالجملة المدح أو الذم...وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل، وإن لم يخيّل منه قبحاً وحسناً، بل للمطابقة فقط"³⁰.

وفي الفصل الثالث يرّد ابن سينا نشأة الشعر إلى التذاذ الناس بالمحاكاة وحبّ الألحان والأنغام، ويبسط في الفصل الرابع القول عمّا تقع به المحاكاة في الشعر، ويقول إنّها تقع بالوزن والخرافة واللحن، لكنّه يذهب إلى ما ذهب إليه أرسطو من أنّ الأفعال هي مادة المحاكاة، وبعد أن ينتهي من المحاكاة في الشعر ينتقل في الفصل

الخامس إلى المحاكاة بالأمثال والقصص، ثم يبحث في الفصل السادس أثر المحاكاة من انفعال ومشاعر ثم يركّز على محاكاة الأخلاق ويرى أن شرط الإجادة فيها أن تحاكي من الممدوح-مثلاً- خيريته. فمن وجهة نظر ابن سينا أنّ كلّ صنف من الموجودات فيه صنف من الخير، ويجب على الشاعر هنا أن يحسّن كلّ ما يحاكيه شأنه شأن المصوّر- وأجزم هنا أنّ ابن سينا متأثر بمثاليّة أفلاطون- ويتفرّع به الحديث في الفصل السابع إلى أقسام الألفاظ وأنواع الاستدلال قبل أن يعود في الفصل الأخير إلى بحث الأغلاط الشعرية التي تشوّه المحاكاة³¹.

ونتبيّن مما تقدّم أن ابن سينا كان مدركاً لنظريّة المحاكاة مثلما وردت عند أرسطو لكنّ الترجمة التي اعتمد عليها في شرحه قد تكون ضلّته³² ففهم أن مصطلح المحاكاة يطابق مصطلح التخيل، أمّا المفهوم- مفهوم المحاكاة- فقد كان واضحاً عنده إلى حدّ بعيد، بل كان مطابقاً لمفهوم أرسطو الذي أرجع نشأة الفنون إلى المحاكاة، وأنّ الفنون إنما تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها الأشياء. وقد يكون استعمال ابن سينا لمصطلح "التخيل" ناشئاً من إدراكه لاختلاف الشعر العربي عن الشعر اليوناني الموضوعي، فأراد أن يقرب صورة "المحاكاة" بمصطلح مرادف هو "التخيل".

وقد أدّى تطابق أفكار ابن سينا مع أفكار ابن رشد (520-595هـ) آخر كبار الفلاسفة المسلمين إلى أن يستنتج بعض الباحثين أن ابن سينا وابن رشد اعتمدا على تلخيص الفارابي حيث تردد ذكره عدّة مرّات في تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي نقل إلى اللغات الأوروبية وكان السبب في تلقيب الغربيين لابن رشد بـ "الشراح" دلالة على قربيه من فلسفة أرسطو أكثر من أي فيلسوف عربي آخر³³.

وتدل المحاكاة عند ابن رشد في كثير من الأحيان على التخيل الذي يؤدّي إلى الصور البلاغيّة بما فيها من تشبيه بأقسامه واستعارة وكناية، إذ يقول: "والتخيل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء من قبل النغم [الأنغام] المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه"³⁴. ومن الملاحظ هنا أنّ ابن رشد يطلق لفظ التشبيه على اللغة المستخدمة في الشعر بصفة عامّة.

وفي أحيان أخرى، يعني مصطلح المحاكاة عند ابن رشد الاستخدام الحسي المؤثر للغة الشعرية في مقابل الاستخدام العلمي التجريدي المباشر للغة البرهان، نفهم ذلك من موقفه المتشدّد حيال الشعر الذي يعتمد على التصديق والإقناع، حيث يخرج من دائرة الشعر فيقول: "وها هنا نوع آخر من الشعر هي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع... وهي أقرب إلى المثلالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية... وهو كثير في شعر أبي الطيّب، مثل قوله:

ليس التكحلّ في العينين كالكلّ *** في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل³⁵.

ويبدو أنّ ابن رشد يشرح هنا ما قاله أرسطو من أنّ المحاكاة هي جوهر الشعر، ويطبّق ذلك على الشعر العربي حيث يخرج ما يخلو من تخيل ومحاكاة من دائرة الشعر المقبول، وهذا التطبيق نقلناه أيضاً عندما يشرح أقسام المحاكاة عند أرسطو، لكنّ الملاحظ هنا أن ابن رشد يورد أقساماً لا علاقة لها بالمحاكاة فيجعلها في باب المحاكاة، ومن ذلك النوع الذي سمّاه أرسطو بـ "التعريف" و أورده كأحد طرق المأساة، أمّا ابن رشد فأورده كأحد أقسام المحاكاة وسمّاه: النوع الذي يقع بالتذكّر، وهو عنده "أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شيئاً آخر، أو أن يرى إنسان خطاً إنسان فيتذكّره، ومنه قول المجنون:

وداعٍ دعا إذ نحنُ بالخيفِ من منى *** فهيجَ أحزان الفؤاد وما يدرى

دعا باسم ليلي غيرها فكأنما أثار *** بليلى طائراً كان في صدري"

ومع ذلك يظل ابن رشد من أكثر الفلاسفة تعمقاً لأفكار أرسطو، وقد تعدى ذلك إلى تطبيقها على الشعر العربي، وما لم يجد له نظائر في الشعر بحث عما يناظره في القرآن والنثر، ومن ذلك مثلاً بعض موضوعات المدائح، حيث يقول: "وينبغي... ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات؛ ذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء محزنة". وحيث أن ابن رشد لا يجد مثلاً لهذا النوع من المدائح في الشعر العربي نراه يذهب إلى القرآن الكريم فيجد بغيته في القصص القرآني من مثل قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ويقول: "إذ كانت تلك هي أقاويل مديحة تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف - صلى الله عليه - وإخوته..."³⁶.

ويبدو أن ابن رشد هنا، يصل إلى نتيجة مفادها أنه مهما اختلفت الأجناس الأدبية من شعر أو نثر، فإن مواضيعها لا تقوم إلا بالمحاكاة، وهذه الرؤية - بالطبع - لا تناقض ما قاله في مواضع أخرى من أن المحاكاة في الشعر مثلاً لا تقوم إلا بالوزن، وأن الأشعار الطبيعية هي التي تجمع بين المحاكاة والوزن.³⁷ فابن رشد لم يقصد بتلك الأقوال أن يجعل الوزن مقياساً للشعرية بل قصد إلى أن الشعر لا يعرف إلا بالوزن، وأن هذا الوزن لا قيمة له بذاته ما لم يحمل معنى شعرياً. وحيث أن المعنى الشعري لا يقوم إلا بالمحاكاة - مثلاً رأى ابن رشد - فقد وصل إلى أن المحاكاة في الشعر لا تتحقق إلا بالوزن، أو بمعنى آخر أن الشعر عمله لها وجهان: الوجه الأول هو الوزن، والوجه الثاني هي المحاكاة، ولا قيمة لوزن من غير معنى شعري قائم على المحاكاة. ونصل من هذا كله إلى أن مقياس الشعرية عند ابن رشد هي المحاكاة، وبذلك يتفق تمام الاتفاق مع فكرة أرسطو عن مقياس الشعرية مثلاًما تقدم ذكرها.

وبالرغم من كل ما تقدم من أفكار وملاحظات لكبار الفلاسفة المسلمين وتطابق أفكارهم مع أفكار أرسطو، وما بذلوه من جهود تجاوزوا بها الحواجز اللغوية بشكل خاص والثقافية والحضارية بشكل عام، بالرغم من ذلك يدعي المستشرقون من أمثال الإنجليزي مرجليوث في كتابه (أثار شرقية من كتاب الشعر الأرسطي - لندن 1887)، و الألماني تكاتش في الجزء الأول من كتابه (الترجمة العربية لكتاب الشعر لأرسطو وقواعد نقد النص اليوناني - 1928)، والروسي كراتشكوفسكي في مقدمة كتاب "البديع" لابن المعتز (لندن 1935)، وتلامذتهم من أمثال طه حسين في مقدمة كتاب "نقد النثر" المنسوب لقدامة بن جعفر، يدعي هؤلاء أن الفلاسفة المسلمين لم يفهموا "كتاب الشعر" لأرسطو، ولا يوجد أثر لهذا الكتاب في الثقافة العربية، ويعلمون ذلك بأن الشعر العربي يختلف تماماً عن الشعر اليوناني، وأن الموضوعات التي تناولها نقد الشعر عند العرب بعيدة كل البعد عن الموضوعات التي تناولها أرسطو.³⁸

هذه الدعوى مع ما فيها من صحة جزئية فإنها تغفل ما ورد في بعض الكتب النقدية العربية من تأثر بالمنطق اليوناني بشكل عام، و أفكار أفلاطون وتلميذه أرسطو بشكل خاص، فإذا أخذنا بعض الكتب المتقدمة كـ "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (ت 337هـ) سندرك أن أثر الثقافة اليونانية لا يخفى خاصة فيما كتبه قدامة عن حد الشعر، والشعر والأخلاق، والغلو في المديح والهجاء، وتعريفه للمديح بأنه "إصاق الفضائل بالممدوح" وأن الهجاء هو "سلب الفضائل"³⁹. ونرى أحد الباحثين يقف وقفة المستغرب من عدم استعمال قدامة لكلمة "محاكاة" في تعريف الشعر، وإن كان قد طبق الأصل الفلسفي العام⁴⁰. على أن أبرز ما في كتاب قدامة من تأثر

بأفكار أرسطو خاصة، هو منهجه المنطقي واستعماله لمصطلح "نقد الشعر" عنواناً لكتابه الذي ترك أثراً بارزاً على الكتب النقدية والأدبية اللاحقة⁴¹.

وفي القرن الرابع أيضاً سنجد أن محمد بن الحسن الحاتمي (ت 388هـ) يصنّف رسالة في سرقات المتنبي دعيت بـ "الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو".

إننا لا نسعى هنا لبيان أثر الثقافة اليونانية بل ما يهمنّا هو مصطلح "المحاكاة" واستعماله وأثره في النقد العربي، وللحق فإنّه لا وجود لهذا المصطلح - مثلما عرفناه عند أرسطو وشارحيه- في الكتابات النقدية التي سبقت كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"⁴² لأبي الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم القرطاجي (608-684هـ)، وقد اعتمد حازم اعتماداً تاماً على شرح ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر، واستفاد من أفكاره وطبقها بشكل واسع⁴³.

ويذهب أحد الباحثين إلى أنّ حازماً قد توسّع في تطبيق فكرة "المحاكاة" على الشعر أكثر ممّا توسّع أرسطو. فأرسطو لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية، أمّا حازم فقد طبّقها على ألوان كثيرة من الفن القولي: طبّقها على المحسوسات ممّا لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني، وطبّقها على الحكم الشعرية، وطبّقها على القصص أيضاً⁴⁴. وللحق فقد رأينا تطبيق المحاكاة على القصص قبل حازم عند ابن رشد مثلما عرضنا له في محلّه.

وقد عرّف حازم الشعر بأنّه "كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكرهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخيل له ومحاكاة"⁴⁵. ويمضي حازم بعد ذلك ملتفتاً إلى اقتران المحاكاة بفكرة "التعجيب"، وما للتعجيب من أثر في تحريك النفس وتقوية الانفعال. ثمّ يقسّم حازم المحاكاة إلى قسمين: محاكاة الشيء نفسه، ومحاكاة الشيء في غيره أو ما سمّاه بالمحاكاة التشبيهية، وإذا كان النوع الثاني يحدث بالتشبيه فإنّ النوع الأول يحدث بالوصف. وقد لاحظ حازم أن الأمور التي يتعرّض الشاعر لوصفها منها ما يدرك بالحسّ ومنها ما لا يدرك بالحسّ لكنّ طريقة الشاعر في وصفها يجب أن تكون حسية دائماً، وهو يقول إنّ الشيء المحاكى له أحوال وأعراض كثيرة، والشاعر إمّا أن يقصد إلى محاكاة الشيء بأشهر أحواله وأقربها، وإمّا أن يصوّره في كل حال من أحواله تصويراً متناسقاً متسلسلاً، أو مفصلاً مقسماً.

ويلمّ حازم بخصائص المحاكاة في المسموعات، والمتلونات، والقوليّات. ويبدو أن مفهوم المحاكاة عنده يتسع ليشمل كل الفنون بما فيها النحت والموسيقى، لكنّه يمضي فيركّز تركيزاً خاصاً على المحاكاة التشبيهية، ويحشد لأنواعها طائفة من الشواهد التي يستقيها من الشعر العربي، فمن ذلك قوله عن "المحاكاة التامة" فهي "في الوصف استقصاء الأجزاء التي بمولاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف، وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة المعنى الذي جعل مثلاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال...وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على حدّ انتظمت عليه حال وقوعها، كقول الأعشى:

كن كالسموأل إذ طاف الحمام به *** فيث جحلّ كسواد الليل جرّار

إذ سامه خطي خسف فقال له *** قل ما تشاء فإنّي سامع حار

فقال: غدرٌ وكلُّ أنت بينهما *** فاختر، وما فيهما حظٌ لمختار

فشكَّ غيرَ طويلٍ، ثمَّ قال له *** اقتل: أسيرك إنِّي مانعٌ جاري

فهذه محاكاة تامّة، ولو أخلّ بذكر أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة⁴⁶. وإذا مضينا بعد ذلك، سنلاحظ أن المحاكاة ترتبط عند حازم بمصطلحات أخرى كالإحالة والتعجيب والاستطراف وغيرها. لكن أهم ما يمكن أن نصل إليه هو أنّ حازماً كان يرى أن المحاكاة الفنيّة هي لبّ الفنّون، وهي التي يحصل بها التأثير، وهي التي يتوصل بها الشاعر إلى التصوير، ولا يقوم الشعر إلّا بها.

ونصل من خلال هذا كلّهُ إلى توسّع حازم في فهم شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، وقد أعانته تلك الشروح في تكوين رؤية أفضل لنظريّة المحاكاة عند أرسطو، مما جعله - بالتالي - ينقد الشعر نقداً فلسفياً ونفسياً هو أقرب ما يكون إلى النقد الحديث، ذلك بالطبع بعدما استطاع ببراعة أن يتخلّص من القضايا الجانبية التي كان من سبقه من النّقّاد يدورون حولها، وليس علينا بعد ذلك، إذا قلنا - بكل وضوح - إنّ حازماً سبق كثيراً من المنظرين المعاصرين فيما طرحه من قضايا، وفي فهمه الشامل - لما يمكن أن نسمّيه - فلسفة الشعر، وأن كتاب "منهاج البلغاء" شكّل ذروة النقد العربي القديم، وقمّته في النّوع والكيف، وأنّ جواهره لم تستخرج وقيّمته لم تنكشف وآثاره لم تظهر ظهوراً تامّاً بعد، وقد استخلص أحد الباحثين العرب المعاصرين - وهم للأسف لا يهتمّون بمحتوى الأفكار بقدر اهتمامهم بسردها أو عرضها أو تلخيصها - من خلال كتاب منهاج لحازم مفهوماً شاملاً للمحاكاة بقوله: " إنّ المحاكاة هي العمليّة الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظل مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلاً متميّزاً إلى المتلقي، كي يحدث فيه أثراً متميّزة، سبق أن عاناها الشاعر أو عانى بعضها. عندئذ تغدو المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع، ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي"⁴⁷.

المبحث الثالث: المحاكاة في العصر الحديث⁴⁸

تشكل فهم المحاكاة في العصر الحديث على ضوء الثقافة الاجتماعيّة والتيّارات الفكرية التي تسود في كل جيل أو مدرسة، وقد شاع في عصر النهضة استعمال مصطلح "المحاكاة" كتعريف شامل للفنّون، وفي القرن التاسع عشر اختلف مفهوم المصطلح عن المفهوم الذي عرفناه عند أرسطو، وذلك بحسب ميول النّقّاد ونوازعهم، فكان الإنجليزي فليب سدني (1554-1586) - من جماعة المتطهرين - أقرب في فهمه للمحاكاة لأفلاطون وللشاعر هوراس (65-8 ق.م.) الذي رأى أن الشاعر يجب أن يتمتع ويعلم في آنٍ واحد، فذهب سدني إلى أن الشعر ينقسم إلى نوعين: نوع يصدر عن محاكاة وهذا النوع يفسد الأخلاق ويضعفها ويغري بالجنس، ونوع يصدر عن ابتداء وخلق وهو الذي يؤدي إلى الأعمال الفاضلة ويقوم بوظيفته الأخلاقية، وهذا النوع هو المقبول لدى المتطهرين⁴⁹. أمّا بن جونسون (1573-1637) فقد فهم المحاكاة على أنّها المحاكاة الموضوعية للطبيعة⁵⁰.

وقد نظر آخرون إلى المحاكاة الشعرية نظرةً جماليةً بحيث لا تنقل الواقع نقلاً حرفياً وإنّما تخضعه لعملية تعديل جمالي، ومن هؤلاء الفيلسوف الفرنسي تشارلز باتو Charles Batteux (1713-1780) الذي يقول: إنّ المحاكاة ليست محاكاة للحقائق اليومية وإنّما هي محاكاة للطبيعة الجميلة بجمع خصائص المفردات وتكوين نموذج يحتوي على كل ما في الأجزاء من كمال⁵¹.

ومن هؤلاء الناقد الألماني "لسنج" (1729-1781) الذي ساءه ما أدت إليه المحاكاة من خلط بين الفنون، وبالأخص ما ذهب إليه سيمونيدس (1675-1755) عندما قال إن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق، فرأى "لسنج" أن الشعر كالرسم نوع من المحاكاة، ولكن اختلاف الفنون في المادة لا بد أن يخلق اختلافاً في الأشياء الصالحة لأن يحاكيها كل فن.⁵²

أما الكلاسيكيون فقد رأوا أن المحاكاة لا تعني نقل الواقع كما هو بل نقله مهذباً، فرأوا أنه لا يمكن -في المسرحيات مثلاً- أن تعرض حوادث سنين طويلة في مدى بضع ساعات بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة.⁵³ ولم يلبث هذا المفهوم أن تغير عندما برزت مشكلة "محاكاة نماذج المحاكاة" أي تقليد الأدب القديم عند اليونان والرومان، وبذلك أصبح هذا التقليد ضربة للأصالة، وأصبحت الشكلية والسطحية من سماته الظاهرة، وقد أدت هذه الكلاسيكية المقلدة إلى سقم في الخيال وكبح لقوة الخلق والإبداع، فقامت ثورة الرومانتيكيين التي ألحت في نشأتها عند "هردر" (1744-1803) على معاني الولادة والنمو والفناء والنمو ثانية في كل شيء، فعابت على الشعراء أنهم لا يتغنون بلغة الإنسان الطبيعية وإنما يفتشون عن تعبيرات ميتة متحجرة، لذا جنح هردر إلى تفضيل الأغنية البدائية النابعة من حياة الناس البسطاء، وقد تعلق من جاء بعد هردر بهذا الاتجاه، لكن فرقاً دقيقاً وجد بين الرومانتيكية الألمانية التي قامت على الموسيقى، والرومانتيكية الإنجليزية التي قامت على الشعر الغنائي، فاتجه نوفالس (1772-1801) و فريدريش شليجل (1767-1845) إلى الموسيقى، بينما اتجه كولردج (1772-1834) و وردزورث (1770-1850) إلى الشعر الغنائي.⁵⁴

بهذا انكشفت المحاكاة وحلت محلها نظرية جديدة ترى أن الشعر-والفن عامة- تشخيصي تعبير، وقد انطلقت هذه النظرة عندما تبناها بعض كبار الفلاسفة من أمثال جوته (1749-1832)، ووجد أعلام الرومانتيكية من أمثال وردزورث مجالاً ليعرفوا الشعر بأنه: "فيض تلقائي لعواطف قوية".⁵⁵ أما كولردج فرأى أن الشعر هو النشاط العام للخيال والقصيدة هي البناء الخاص للكلمات، وأن الشعر رؤية روحية للأشياء وليس محاكاة.⁵⁶

ولقد توالى هجوم الرومانتيكيين على نظرية المحاكاة وصاحبها أرسطو فوصفها الناقد الألماني سولزر (1720-1779) بأنها لا تصدق إلا على الفنون التخطيطية ولا تصدق على الشعر والموسيقى والرقص لأنها وليدة الشاعر الحية. كما رفضها شلنج (1775-1854) قائلاً إن الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتلّى له المثل التي في الطبيعة. وتتوج هجوم الرومانتيكيين بموقف كروتشه (1866-1952) الذي دمر المحاكاة عندما أنكر جمال الطبيعة مصرحاً بأن إطلاق لفظة الجمال عليها ما هو إلا تعبير مجازي محض، وعدّ الطبيعة خرساء وبليدة، ومع ذلك فقد ابتعد كروتشه عن الرومانتيكيين عندما انتقد تقسيم الفنون، وعندما ميّز بين التجربة العاطفية في الحياة والتجربة العاطفية في الفن، وغير ذلك من أفكار هي أبعد مما وصل إليه الرومانتيكيون.⁵⁷ ووقف موقفاً مناقضاً لمفهوم الأجناس الأدبية ومن منطلق النزعة التعبيرية وتأكيداً للروح الفردي التي تنطوي عليها عملية الإبداع التي في صميمها لديه حدوس جمالية لا متناهية، يرفض هدم الوسائل التعبيرية المجردة أو إعادة توزيعها أو تفكيكها للوصول إلى سلسلة أخرى من الأنواع والأصناف، "ومعنى هذا أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس، فالنوع والصنف هما، في هذه الحالة شيء واحد، هو الفن أو الحدس، أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددها، وهي جميعاً أصيلة. فليس بين الكلي والجزئي ها هنا أي عنصر وسيط بالمعنى الفلسفي للكلمة، ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع".⁽⁵⁸⁾

وفجأة، انحسرت الرومانتيكية التي حاربت المحاكاة وأعلت من شأن الذاتية الإنسانية، وذلك بوفاة جوته (1832) وبظهور نظرية التطور التي قرنت الإنسان بالحيوان الأعجم فعاد صغيراً خاضعاً للقوى من حوله، وهكذا نشأت مدرسة جديدة عرفت باسم الواقعية والطبيعية، وقد حدث ذلك في فرنسا على يد فلوبير (1821-1880) وموباسان (1850-1893) و زولا (1840-1902) وغيرهم، وعاد مفهوم نظرية المحاكاة جزئياً عندما قالت هذه المدرسة بالسعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير أو تحوير. إلا أن غلو الواقعيين في تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفاصيل التافهة أدى إلى عودة الرومانتيكية متلبسة بثوب جديد أو بصيغة مطورة هي المدرسة الرمزية التي غرس بذرتها الفرنسي أوجار ألان بو (1809-1849)، واكتشفها فنانون من أمثال فاليري (1871-1946) فأنتجت خليطاً فوضوياً من مدركات الحواس المختلفة، ذلك بغية الوصول إلى اللامحدودية، وقد عرفت لاحقاً بطابعها الثوري السلي الهروبي الذي أنكر كل القيم السائدة آنذاك، واشتهر من أعلامها وليم بتلر (؟) و اسكندر بوك (1892-1973) في إنجلترا، و رينر ريلكه (1875-1926) في ألمانيا، و بلومنت (1867-1942)، وتفرعت عنها مدارس فنية أخرى كالتعبيرية التي قالت إنه (من السخف عرض العالم كما هو)، والسرالية التي اهتمت بـ (عرض كل ما هو سخي) وقد سيطرت هذه المدرسة على الفنون حتى منتصف القرن العشرين⁵⁹ وتخلّت المدارس الأدبية بداية من الرمزية عن الاعتماد على نظرية المحاكاة كأساس لنظرتها إلى الأدب، وبذلك سقط مصطلح المحاكاة من قاموس المدارس الأدبية الحديثة.

خاتمة البحث

أسهم هذا البحث في إلقاء الضوء على أهمية مفهوم المحاكاة في النقد الأدبي، وتتبع تطوره عبر العصور في الفكر النقدي اليوناني والعربي، وأظهر أن المحاكاة ليست مجرد تقليد سطحي للواقع، بل هي وسيلة للتعبير عن الحقائق الإنسانية والكونية، وتجسيد للقيم الجمالية والأخلاقية.

وتبين من خلال تتبع آراء النقاد والبلاغيين اليونانيين، أن أفلاطون كان له موقف سلبي من المحاكاة، باعتبارها محاكاة لظواهر محسوسة بعيدة عن الحقيقة المطلقة. في المقابل، أظهر أرسطو أن للمحاكاة دوراً إيجابياً في فهم العواطف البشرية وتجارب الحياة، وأنها وسيلة لتحقيق الكاتارسيس أو التطهير العاطفي.

أما في التراث النقدي العربي، فقد برز دور الجاحظ في تطوير مفهوم المحاكاة، حيث اعتبرها تقليداً للواقع يتجاوز السطح ليصل إلى المعاني العميقة، وأضاف الفارابي بُعداً فلسفياً للمحاكاة، مؤكداً أهميتها في نقل المعاني والقيم الأخلاقية، وتشكيل الوعي الثقافي والفكري للمجتمع.

وفي العصر الحديث، شهد مفهوم المحاكاة تحولات كبيرة، فقد ظهرت مدارس فكرية كالرومانسية تنتقد المحاكاة التقليدية وتدعو إلى التعبير عن العواطف والتجارب الذاتية، كما برزت نظريات كالبنوية وما بعد البنوية التي تناولت العلاقة بين النص والواقع بشكل أكثر تعقيداً، معتبرة النصوص بنى لغوية تحمل معاني متعددة تعتمد على السياق.

وقد وجد البحث أن انحسار نظرية المحاكاة وبالتالي مصطلح "محاكاة" لم يحدث فجأة، بل بدأ بأرسطو نفسه حين قصّر نظرية المحاكاة على الشعر والخطابة والموسيقى، ممّا جعل ابن سينا، ومن بعده ابن رشد، وحازم القرطاجي يعتقدون أنّها قاصرة ويصعب تطبيقها على الشعر العربي (الغنائي). وقد أكد هذا الرومانتيكيون في العصر الحديث، فأخذ عليها بعضهم أنّها أغفلت إغفالاً تاماً الشاعر ولوازم عملية الإبداع الفني، هذا بالإضافة

إلى أنّ الفنون التي اهتمّت بها نظريّة المحاكاة كالملمهة والمأساة قد تغيّرت بدورها وتطوّرت واقتربت، أو اختلطت في بعض الأحيان، بأجناس وفنون أدبيّة كثيرة.

ختامًا، أوصلنا هذا البحث إلى فهم أعمق لتطور مفهوم المحاكاة وارتباطه بالسياقات الثقافية والفكرية المختلفة، وكيف أن فكرة المحاكاة تغيّرت عبر العصور لتعكس رؤية متعددة حول العلاقة بين الفن والواقع، مما جعل دراسة مفهوم المحاكاة أمرًا حيويًا لفهم الأدب والفن بشكل أعمق. كما أكّد البحث على أهمية دراسة المفاهيم النقدية دراسة مفهومية تساعد على فهم جذورها وتطورها، وبذلك أضاف البحث قيمة جوهريّة للمكتبة النقدية العربية، وفتح مجالًا لمزيد من الدراسات التي تتناول علاقة المفاهيم النقدية بالتراث والحداثة.

الهوامش والإحالات:

¹ للأسف تخطى بعض المراجع العربيّة في التأريخ لحياة أفلاطون؛ وقد اعتمد البحث في هذا على كتاب جيّور عبد النور: المعجم الأدبي، الطبعة الثانية (1984)، دار العلم للملايين، بيروت.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ت، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص: 23. ويفهم من كلام احسان عباس (فن الشعر، الطبعة الرابعة 1987، ص: 17) أنّ أول من استعمل مصطلح محاكاة هو سقراط (470-399 ق.م). أستاذ إفلاطون، والصحيح أنّ أفلاطون استعمل المصطلح على لسان سقراط الذي كان محاوراً لإيون، وقد كانت من عادة أفلاطون أن يعرض أفكاره -بالأخص في محاوراته- على لسان أستاذه سقراط.

³ انظر محمد غنيمي هلال، ص: 24-26.

⁴ محمد غنيمي هلال، ص: 27.

⁵ مجدي توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 1980، القاهرة- ص: 66.

⁶ عصام قصبجي: نظريّة المحاكاة في التراث النقدي، الطبعة الأولى 1980، دار القلم- ص: 9.

⁷ انظر: الفصل الثاني من كتاب النقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال، وهو ينقل عن باحثين درسوا فن الخطابة عند أرسطو، ص: 23-42.

⁸ [كتاب] أرسطوطاليس في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، ط 1967، دار الكتاب العربي، القاهرة - ص: 28. وتوجد إلى جانب ترجمة شكري عياد الترجمة التي حققها وهي ترجمة يونس بن مئى وقد نشرها إلى جانب ترجمته، كما توجد ترجمات أخرى كترجمة عبدالرحمن بدوي لكنني اعتمدت فيما خص أرسطو على ترجمة عياد.

⁹ [كتاب] أرسطوطاليس في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، ص: 30.

¹⁰ نفسه، ص: 36.

¹¹ [كتاب] أرسطوطاليس في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، ص: 138.

¹² نفسه، ص: 142.

¹³ نفسه، ص: 142.

¹⁴ نفسه، ص: 142.

¹⁵ [كتاب] أرسطوطاليس في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، ص: 150.

¹⁶ عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، د ت، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج 1- ص: 39- حسير: ضعيف، بهير: منقطع نفسه من الإيعاء.

- ¹⁷ من أشهر مترجميهم قبل الإسلام (المترجم: سرجيس)، ومن مترجميهم في القرون الأولى للإسلام حنين بن إسحق وابنه اسحق وحبيش وعيسى بن يحيى، وقسطا بن لوقا وأيوب الرهاوي وغيرهم. وقد عقد شكري عياد فصلاً عن الترجمات السريانية في دراسته على ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 168 وما بعدها.
- ¹⁸ دراسة شكري عياد على كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 19، و 167، و 169 مع ملاحظة أنه أحياناً ترد أخطاء مطبعية في بحث عياد توهم بأن الترجمة كانت إلى السريانية.
- ¹⁹ شكري عياد، ص: 178.
- ²⁰ راجع: ابن النديم، الفهرست، ليبزج، 1872، ص: 250-257 نقلاً عن ألفت عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 9.
- ²¹ الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن (ترجمة كتاب أرسطو فن الشعر) لعبد الرحمن بدوي، ط 1953، مكتبة النهضة المصرية، ص: 150.
- ²² نفسه، ص: 157.
- ²³ نفسه، ص: 152.
- ²⁴ نفسه، ص: 157.
- ²⁵ نفسه، ص: 158.
- ²⁶ شكري عياد، ص: 195-196. وعصام قصبجي، هامش ص: 36.
- ²⁷ دراسة شكري عياد، ص: 197.
- ²⁸ نفس المصدر، ص: 199.
- ²⁹ ألفت عبد العزيز، ص: 83.
- ³⁰ دراسة شكري عياد، ص: 200.
- ³¹ نفسه، ص: 197-207.
- ³² على افتراض أنها ترجمة متى بن يونس.
- ³³ دراسة شكري عياد، ص: 215.
- ³⁴ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص: 60. نقلاً عن ألفت عبد العزيز.
- ³⁵ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص: 60.
- ³⁶ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص: 17-18.
- ³⁷ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: 61.
- ³⁸ شكري عيد، ص: 225.
- ³⁹ انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، ص: 95 وما بعدها.
- ⁴⁰ شكري عياد، ص: 257.
- ⁴¹ يذكر محمد خفاجي محقق [نقد الشعر] طائفة من الكتب التي ألفت حول قدامة منها: "تبين غلط قدامة في نقد الشعر" للأمدي، و "الميزان في الترجيح بين قدامة وخصومه" لابن أبي الإصبع المصري، و "شرح نقد الشعر لقدامية" و "التكملة في شرح نقد قدامة" و "كشف الظلالة عن قدامة" لعبد اللطيف البغدادي، وغيرها. انظر ذلك ص: 49.
- ⁴² تحقيق محمد بن الخوجه، ط 1981، دار الغرب، بيروت.
- ⁴³ إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة 1986، دار الشروق - ص: 542.
- ⁴⁴ شكري عياد، ص: 263.
- ⁴⁵ حازم القرطاجي، ص: 89.
- ⁴⁶ حازم القرطاجي، ص: 106.
- ⁴⁷ جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة 1978، ص: 302.

- ⁴⁸ تواريخ حيوات الأعلام الواردة أسماؤهم في هذا المبحث أخذتها من كتاب جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، الطبعة الثانية (1984)، دار العلم للملايين، بيروت. والملاحظ أنّ أغلب الكتابات النقدية التي اعتمدت عليها لا تهتم -للأسف- بهذه المسألة مما سبب خلطاً شديداً في الأفكار وخلق صعوبة كبرى في تتبع تطور المصطلح الذي تناولته هنا.
- ⁴⁹ عبد الجبار المطليبي: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة العراقية - ص: 147-150.
- ⁵⁰ عبد الجبار المطليبي، ص: 151.
- ⁵¹ إحسان عباس، فن الشعر، الطبعة الرابعة، دار الشروق، ص: 20.
- ⁵² إحسان عباس، ص: 21.
- ⁵³ محمد غنيمي هلال، ص: 56.
- ⁵⁴ إحسان عباس، ص: 27.
- ⁵⁵ إحسان عباس، ص: 29.
- ⁵⁶ عبد الجبار المطليبي، ص: 161 وما بعدها.
- ⁵⁷ إحسان عباس، فن الشعر، ص: 25 وما بعدها.
- ⁵⁸ - كروتشه: المجلد في فلسفة الفن، ص 72.
- ⁵⁹ انظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص: 17-91.

المصادر والمراجع

- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 1986، دار الشروق، عمّان.
- إحسان عباس: فن الشعر، ط 1987، دار الشروق، عمّان.
- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتبيين، ج 1، د ت، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد): رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن (ترجمة كتاب فن الشعر) لعبد الرحمن بدوي، ط 1953، مكتبة النهضة المصرية.
- ألفت محمد عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي، ط 1978، دار الثقافة، القاهرة.
- جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، الطبعة الثانية 1984، دار العلم للملايين، بيروت.
- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجه، ط 1981، دار الغرب، بيروت.
- عبد الجبار المطليبي: مواقف في الأدب والنقد، ط 1987، منشورات وزارة الثقافة العراقية.
- عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد القديم، الطبعة الأولى 1980، دار القلم العربي.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد خفاجي، الطبعة الأولى 1978، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.
- مجدي توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 1980، القاهرة.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د ت، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.