الوصف من فرضيات التراث النقدي الإغريقي إلى نظريّة عمود الشّعر العربي

إعداد:

د. علي عمارة حمد بوبكر

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، جامعة قفصة، تونس

الاستلام: 18.5.2025 القبول: 20.6.2025

مستخلص:

تستهدف هذه الدراسة، على نحو رئيس، الإجابة عن سؤال مركزي، هو ترحال الفرضيات الوصفية من الإغريق إلى العرب وآفاق القراءة ، وهو بحث تحدّده ثلاثة مجالات رئيسية ،أولها يتركّز على الوصف باعتباره نمطا من أنماط الخطاب الأدبي نشأ عند الإغريق وارتحل من خلال الترجمة الى العرب / وثانيهما يرتبط بنتائج الارتحال النظري للوصف من بيئته اليونانيّة إلى التراث العربي وثالثهما في القول بالنظرية الوصفية العربية .

وتتمثل أهمية الدراسة في ما قد تتيحه للدّارس من أفاق واسعة للبحث في ترحال النظريات النقدية مشرقا ومغربا وهو ما يشرع الأبواب للخوض في بعض الدراسات المتعلقة بالوصف وما تثيره من إشكاليات ، وهو بحث نقدّر طرافته لارتباطه بأكثر من أصل من أصول المعرفة الإنسانية وبأكثر من فرع من فروعها وهو ما يدفع إلى النظر في بينيّته فهو في النقد وفي تاريخ النقد وهو في الفلسفة وله صلات متشعبة ومعقدة بالمناهج اللسانية و العرفانية البنيوية الحديثة.

وترتبط الدّراسة بإشكالية كبرى: كيف تلقى العرب الفرضيات الوصفية الاغربقية وما أفاقها قراءتهم لها ؟ وعن هذه الإشكالية المركزية نشأت إشكاليات أخرى منها : ما منزلة الوصف في الإبداع والنقد العربي قديما وحديثا ؟ كيف تطور مفهوم الوصف وما علاقته بالمحاكاة والتشبيه ؟وما علاقة النقد العربي بنظرية المحاكاة الإغريقية في معالجة الظاهرة الوصفية نقدا وإبداعا ؟وهل أنّ ترحال الفرضيات الوصفية الاغربقية حتّم على النقاد العرب إعادة النظر في علاقتهم بإبداعهم ونقدهم وبذواتهم وبمحيطهم الموصوف ؟وهل انتهى النقد العربي إلى تأسيس نظرية في الوصف لها خصائصها المميزة : في أنظمة دوالها وأبعاد مدلولاتها؟

كلمات مفتاحية: ترحال – الإغريق- النظرية عمود الشّعر - أفاق القراءة

summary

This study aims, mainly, to answer a central question, is the migration of descriptive theory from the Greeks to the Arabs and the horizons of reading, a research determined by three main areas, the first of which focuses on description as a pattern of literary discourse originated when the Greeks and traveled through translation to the Arabs / and the second is related to the results of the theoretical migration of the

description from its Greek environment to the Arab heritage and the third in saying the Arab descriptive theory.

The importance of the study lies in what it may provide the researcher with broad horizons for research into the travel of critical theories in the East and the West, which opens the doors to delve into some studies related to description and the problems it raises. It is a study whose novelty we appreciate because it is linked to more than one origin of human knowledge and to more than one branch of it, which prompts us to consider its structure, as it is in criticism and in the history of criticism, and it is in philosophy, and it has complex and intricate connections with modern linguistic and structural Mystics approaches.

The study is linked to a major problem: How did the Arabs receive the Western descriptive theory and what are the prospects of their reading of it? From this central problem other problems arose, including: What is the status of description in Arab creativity and criticism, ancient and modern? How did the concept of description develop and what is its relationship to imitation and simile? What is the relationship of Arab criticism to the Greek theory of imitation in dealing with the descriptive phenomenon, critically and creatively? Did Arab criticism end up establishing a theory of description that has its distinctive characteristics: in the systems of its functions and the dimensions of its meanings?

Keywords: Traveling - Greeks - Descriptive theory in the ancient Arab critical heritage - reading horizons

1- في ترحال النظرية : مفاهيم تأسيسية:

نعني بالنظريّة لغة مادّتها الاشتقاقية، فهي من النّظر وصيغتها الصرفية مصدر صناعي، وهي مصطلح مولّد في العربيّة والحجة على توليديّته ما نظفر به من تعريف اصطلاحي له، ففي اللغة الفرنسية théorie التي تترجم في العربية الى نظرية ، ولقد أشار ريموند وليمز في كتابه «الكلمات المفاتيح «[1] ، نقلا عن معجم اكسفورد وغيره الى ان كلمة النظريّة تعود إلى القرن السادس عشر، وهو تاريخ متأخر نسبيا إذا علمنا أن العبارة قد جرت في اللاتينية منذ القرن الرابع عشر وتعني النظرية théoria في أصلها اللاتيني تأمّل أو مشهد أو تصور ذهني أما اصلها البعيد فهو يوناني thea او theorosوتعني مشاهد وهي المعنى نفسه الذي اشتق منه المسرح theatre.

ويرصد ريموند وليمز ارتحال مفهوم النظرية، فيتوقف عند معانيها في القرن السابع عشر ليؤكد اتساع دلالتها فهي « مشهد أو نظر» وهي « نظرة فيها تأمّل» وهي « مخطط أفكار» وهي « خطة تفسيريّة « وهي « الممارسة « وهي « الافتراض» . إنّ هذه المعاني على تنوعها تشي في جزء منها بالتناقض تناقض «التأمل « و«الممارسة» وهو تناقض يشي بقلق العبارة وتهجينها بسبب من قلق رحيلها الدائم من فضاء إلى آخر، ومن معنى إلى غيره

(1) ريموند وليمز ، الكلمات المفاتيح ،ترجمة نعيمان عثمان ،بيروت والدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،2007،ص313

ولكن هذه التعريفات على ما بينها من تباعد ظاهر لا تعدم خيطا ناظما قد يؤلّف بين ما تباعد ويقرب بين المختلف والمتناقض. من ذلك نذكر أنّ التعريفات كلها لا تستبعد ترادف الفكر والتأمّل من جهة، والنظر من جهة ثانية وهذا التلازم بين الجهتين ساعد المترجم العربي على الاطمئنان إلى عبارة نظريّة، وهو اطمئنان تعززه معاجم العربية[2] في تأكيدها على التلازم بين التأمل والفكر من جهة والنظر البصري أو الذّهني من جهة ثانية.

والثابت اصطلاحا أنّ النظريّة هي تركيب عقلي متّسق وشامل، يفسّر عددا من الظواهر في مجال من مجالات الواقع الطبيعي، أو الإنساني يربط بيم الممارسة والقوانين ربطا كليّا، وبذلك فان كل نظريّة وان استقرت في قوانينها وأنظمتها الداخلية سرعان ما ترتحل انطلاقا من اكراهات الممارسة وتنوعها كما هو الحال في الاختلاف الحاصل بين النظرية في العلوم الطبيعية والنظرية في العلوم الإنسانية[3] وهو اختلاف أشار إليه ماكس هوركهايمر بقوله : « النظرية التقليدية تكوّن منظومة منغلقة من القضايا تترابط فيما بينها (ترابطاً يتخذ شكل الاستنباط والاستدلال الموحدين)، ومن ثم تخضع إلى مبدأ التخصص العلمي ووهم الاستقلالية العلمية.

وتقوم النظرية النقدية بحسب ماكس هوركهايمر، على تطوير مفهوم مادي للعقل يجعل النظرية ترتبط ارتباطا متوترا بالممارسة، (أي من دون افتراض وحدة تماه صوريٍّ بينهما)، ومن ثم على العكس كليّاً من النظرية التقليدية التي تفصل المعرفة عن العمل والممارسة؛ ترى النظرية النقدية أنه من همّها الأكيد أن تفهم الوحدة الجدلية للمعرفة والنظرية والموضوع (لا فهماً نظرياً، منطقياً وحسب؛ بل تطبيقياً – عملياً أيضاً.) ويؤكّد ماكس هوركهايمر على أن وحدة المعرفة (النظرية) والموضوع (المجتمع)؛ أي أسس الممارسة الاجتماعية في سياقات تاريخية عينية، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تُفْهم باشتقاقاتها أو استنتاجها «من الوضع المنطقي وحسب» (أي من تلقائية الفعالية النظرية دون غيرها)؛ فإنه لا مناص للنظرية النقدية أن تتوخى منهجاً جدلياً لا يسلّم بالثبات الجوهري «للعلاقة بين الذات والنظرية والموضوع» بقدر ما يعي أنه لا بدّ للتفكير النقدي أن يقترن بالتجربة من دون أن يكون في «خدمة واقع معطى مسبّقاً. وبعبارة أوضح، لا تعني جدلية التفكير النقدي «في ظلّ بنيان اجتماعي بات متصدعاً»، مجرد الوقوف عند الوقائع والأحوال (فهذا خُبريّ يكتفي بترسيخ وتنظيم مقولات يُزعم أنها محايدة قدر الإمكان)، ولا تعني أيضاً نسخ هذه الوقائع والأحوال في وحدة فكرية صمّاء (فهذا تنوير مثاليّ لا يلبث أن ينصهر في النظام القائم للأشياء ويتواطأ معه)؛ بل تعني الجدلية هنا الانخراط في التطور التاريخي للتناقضات الاجتماعية، انخراطا ما ينفك «برغم التفكير على التدقيق والتمحيص ويبدّل بالنسبة إلى النظرية والممارسة النقديتين، دلالة المعارف التي تُنتجها العلوم المتخصصة»، ومن ثم يرغم النظرية النقدية نفسها على مراجعة مقولاتها ومفهوماتها (التي لو سلّمت نهائياً بمصداقيتها لوقعت في «أغلظ أشكال الكذب» والوهم)[4].

وبهذا المعنى تكون النظرية في العلوم الإنسانية، أقلّ انضباطا للوقائع التجريبية كما هو

(2) راجع نظ.ر في لسان العرب لابن منظور.

(3) للتوسع راجع كتاب ماكس هوركهايمر: النظرية التقليدية والنظرية النقدية ترجمة وتقديم: ناجي العونلي ، الطبعة الأولى ، منشورات الجمل، بغداد بيروت 2015 .ص16-19

(4) ماكس هوركهايمر: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة وتقديم: ناجي العونلي ، ط، 1، منشورات الجمل بغداد بيروت 2015ـص16

الحال عند نيوتن أو قاليلي او انشتاين، وهي تقوم على العدول في الآداب والفنون لابتعادها عن الثبات ونأيها عن التجريبية، وإذا كانت النظرية في المجال الطبيعي محكومة في قواعد إنشائها علة قوانين فيزيائية ثابتة، هي كامنة فيها فإن النظرية في المجال الإنساني خاضعة إلى أهواء الذات ومزاجها وتقلبها لحاجتها الدائمة إلى عوامل خارجية تعول عليها باستمرار في نسج أنظمتها، من أجل ذلك استقر في الجهاز الاصطلاحي مفهوم نظريات العلمية في العلوم الطبيعية ونظرية الأدب في العلوم الإنسانية، فشأن الأدب أنه موحد على تنوع مرجعياته الفردية والاجتماعية والنفسية والثقافية، وهي خاصيّة جعلت النظريّة الأدبية متجددة متحولة مرتحلة باستمرار كأنّها تطلب المستقر بكل أرض، فلا تظفر بمستقر على حدّ قول أبي العتاهية إن صح أنّ البيت ينسب له، وهذا الارتحال يعود إلى أنّ النظرية الأدبية متجددة بتجدد فعلها المعرفي، وهو فعل غير مستقر يتجدد بتجدد علاقات التأثير والتأثر بين الباث والمتلقي وبين الذات والموضوع، ولما كانت علاقة المبدع بالواقع غير ثابتة كان لابدّ من إحداث تجديد وابتكار، على سبيل فهم المستجد في هذا الواقع المتغير وهو ما يقتضي تنويع المقاربات وبذلك فان نظرية الأدب هي ارتحال دائم يطمح إلى التفكير في المفكر فيه نقديا وهي مشاكسة مستمرة لفكرة أخرى أو وجهة نظر مغايرة، وهي ليست إحصاء لمناهج قراءة الأدب ومذاهبه وإنما هي تبصر بحركة التحول المعرفي المتنامي حول الأدب.

وبذلك فانّ النظريّة سواء أكانت متعلقة بعلوم الطبيعة أو بالعلوم الإنسانية، هي مجموع الفرضيات الصوريّة تقترب من الممارسة حينا، وتنأى عنها أحيانا، وهي في كل الأحوال فرضيات لا تخلو من برهنة واستدلال يدعم أركانها ويقيم أساسها المنطقي، ولعلّه من البديهي أن نتوقف عند فرضيات في الوصف هي خيار عملنا فننظر ارتحالها في الزمان والمكان، انتهاء بغاية تشكّلها نظريّة في الوصف الأدبي.

2- فرضيات الوصف في التراث النقدي اليوناني:

لم يكن الوصف في التراث الإغريقي دقيق الحدّ واضح التعريف، وإنّما تطوّر تصوّره عبر الفترات التاريخية المختلفة التي مرّ بها[5]، فهو في الأصل مكوّن من مكوّنات البلاغة القديمة، وأثر من أثار النشاط اللغوي في الجمهور، تنسج خيوطه المحاكاة، انطلاقا من الوظيفة العليا للكلام في جعل الشيء «يُرى» (montrer). ولذلك اشترط أرسطو في عملية إنشاء الخطاب الشعري والبلاغي شرطين أساسيين: هما الوضوح والشفافية اللذين أصبحا الأساس التنظيري الأوّل لعملية التّلفظ. وهي عملية سترتكز، أساسا، على مبدأ «الرؤية» ، والقدرة على أن تجعل الشيء يُرَى ببداهة (le concept de l'évidence).[6]

وسيصبح هذا المبدأ مقياس الإجادة عند كلّ من يتمكّن من تحويل قارئه إلى متفرّج، ويبعث فيه الإحساس الذي يشعر به من شهد الوقيعة المحكية شهادة عيان، سواء أكان ذلك في التاريخ أم في غيره من الميادين المعرفية، وعلى هذا ارتكز مبدأ المحاكاة أي محاكاة الواقع ونقله كما هو، لا يُغيَّر منه شيء. « فكلّ فنّ محاكاة»، ولا

(5) استفدنا في هذا المستوى من عملنا ممّا ورد في كتاب الوصف في الشّعر العربي في القرن الثاني للهجرة ، بسمة نهى الشاوش ، ط1،مسكيلياني للنشر والتوزيع ،2010

(6) Claude Calame, Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique , « Etudes de Lettres », n°4, 1991 , Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne .

يمكن أن يكون غير ذلك وإلا فلا يكون فنا، تلك هي فرضيّة أرسطو ومن جاء بعده من البلاغيين القدامى الذين انطلقوا من هذا المبدأ في التّلفظ لجعله أساس الفنّ البلاغي. وهكذا كان لزاما على «الشاعر الجيّد أو الخطيب الفذّ أن يحاكي المادة التي يعبّر عنها كلامه. وذلك بانتقاء الألفاظ وطريقة نظمها وتركيبها فيما بينها»[7] . ولعل هذه الفرضيّة ظلّت دون المأمول في حجيّتها تنتظر القرن الأوّل بعد الميلاد ليتشكّل مفهوم الوصف والاكفرازي، وهو مفهوم سيقوم على مبدأ «الرّؤية الواضحة» التي ينبغي أن تكون الوظيفة الأولى للكلام والإنشاء البلاغي كما تدعّمت مع «سيسرون « (Cicéron) و«كانتيليان»: [8](Quintilien) « فكرة عرض الوقائع حتّى تصبح مرئية» وذلك لبعث انفعالات حيّة في الأذهان، يقول «كانتيليان «:إنّها لخصلة جميلة أن نقدّم الأشياء التي نتحدّث عنها بوضوح شديد إلى حدّ يجعلنا نتوهم أننا نراها «[9]،

وهكذا تطوّر مفهوم الفرضيّة المتعلقة بالوصف شيئا فشيئا ليبتعد قليلا عن معنى المحاكاة التي تريد أن تنقل الواقع كما هو فتجعلك تراه، إلى معنى العرض المفصّل المليء بالتفاصيل والجزئيات لا لتوليد الرّؤية كما الأمر في المحاكاة بل لتوليد ما سماه «كانتيليان» بوهم الرّؤية أو توهمها، وأصبح الحديث عن الوصف يندرج ضمن ما سمّي عند البلاغيين القدامى ب»الأكفرازيس (LEKPHRASIS) التي تعني العرض المفصل والتصوير الدقيق، وسيتماهى هذا التّصوّر في القرن الثاني ميلادي مع مفهوم جديد للوصف يطلق عليه «الأنرجيا «(En–argeia) ، وهو مفهوم متماه مع مفهوم الاكفرازيس وسيتطوّر بظهور البلاغي الإغريقي «هرموجين» وهو أحد الذين اهتموا بالوصف في القرن 2م، فعرّف الأكفرازيس بأنّها خطاب متلفظ يجعل الأشياء ترى بأدقّ تفاصيلها، وهنا أضاف معنى جديدا دقق مفهوم الأكفرازيس وطوّرها إلى ما سيعرف في التراث الإغريقي ب»الأنرجيا» (Enargeia) التي ستتجاوز المعنى الأوّل بتفصيل جديد يتمثل في أن تجعل الأشياء لا ترى فحسب، بل تحيا وتتحرّك أمام أعين المتقبّلين. ولابدّ من التذكير، هنا، بأنّها كانت من مشمولات الآلهة وقدراتها الخارقة.

وهكذا تطوّرت فرضيّة مفهوم الوصف من مفهوم الرؤية الواضحة والبداهة إلى مفهوم التصوير الدقيق والمفصّل، الذي يجعل الأشياء ترى، ويضعها أمام العين المخيلة (الأكفرازيس)، إلى التصوير الحي الذي يبعث الحياة والحركة في الموصوف (Enargeia). ..... ، وظهر بعد هذه الفرضيّة وخلال القرنين الثالث والرابع ميلادي التعريف التصنيف، فأصبح الحديث عن أنواع وأنماط للوصف، وظهرت الأسماء والمسّميات، وتطورت المفاهيم وحدّدت أنظمة الوصف وأساليبه. فإذا بحدّ الوصف هو «الخطاب الذي يعرض الأشياء بشكل يظهرها للعيان ببداهة ووضوح»، وهذا المعنى بالضبط هو الذي سيتبناه، بعد ذلك، النقاد العرب القدامى من أمثال ابن رشيق وغيره وبلغت الفرضيات ذروتها في هذه المرحلة ونزعت منزعا تصنيفيا فصنّف الوصف أو الأكفرازيس إلى أصناف عديدة منها : وصف الأشخاص والرجال/ وصف الأحداث. /وصف الفترات الزمنية والأوقات/ وصف الأماكن/ وصف الدواب/ وصف النّبات....

(7) DENYS D'HALICARNASSE, Opuscules Rhétoriques, Tome3 , La composition stylistique(T6, 20, 7-16), texte tabli - raduit du gree par G. Aujac et M.Lebel, Paris Les Belles- Lettres, 1981, pp141-144.

(8) وهما رجلا بلاغة في العهد الإغريقي

(9) Quintilien, Institution Oratoire, T3 , Livre 8, texte revu et traduit par H. Bornecque, Garnier, Paris, 1934, p p 181-185 .

وقد احتلت هذا الأنماط منازل بالغة الأهميّة في سلّم أنماط الوصف لدى الإغريق لما فيه من حركية منتجة للصورة، وهي أنماط ستجري في أشعار العرب كثيرا في وصف الطلل أو الناقة أو المرأة او الحمار الوحشي أو غير ذلك أمّا عن نظام الوصف، فقد حدّد لكلّ صنف من هذه الأصناف أنظمة خاصة بها: فإذا تعلق الأمر بوصف الأشخاص وجب التنقل من الرأس نحو القدمين. وإذا كان الوصف للنبات، فيجب التّدرّج من الجذور نحو قمّة الأغصان. وإن كان وصفا للتاريخ وما جرى فيه من حروب ومعارك ووقائع وجب وصف ما جرى فيها. وإن كان وصفا للأماكن، فتوصف محتوياتها. وإن كان وصفا للأحداث، وجبت مراعاة التسلسل الزمني بدءا بالأحداث المتقدّمة فالأحداث الراهنة فالأحداث اللاحقة فالنتائج والعواقب. وأمّا عن أنماط الوصف، فمن الأوصاف ما هو ذو تركيب بسيط ومنها ما هو ذو تركيب معقد. فأمّا البسيط فوصف المعارك البحرية والبرّيّة، وأما المعقد، فهو وصف يربط بين الأحداث والوضعيات وبين الفترات. وأمّا عن أسلوب الوصف، فقد دعا البلاغيون القدامى إلى أسلوب خال من التعقيد سيتحول في تراثنا النقدي إلى ما تسميه العرب الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وشرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، وإلى وجوب مزج الأسلوب بصور متعدّدة ومتنوّعة تحكمه محاكاة تامّة لما يقع وصفه، بما في ذلك محاكاة الجمل والتراكيب في طولها وقصرها، وفي جرسها وإيقاعها، وفي نوع الحروف المستعملة فيها إلخ... وقد أولى النّقاد الغربيون القدامى أهميّة كبيرة للوصف الذي اقترن، في بدايات استعماله، بالخطاب القضائي، ليرتبط، بعد ذلك، بالخطاب ألمدحي القائم على إظهار الخصال والشمائل وإبراز الفضائل والمزايا . واحتفوا بالوصف الذي يصوّر الموصوف تصويرا حيّا حركيّا فتتوهّم أنك ترى ما هو ليس بحاضر، إذ أظهر بشدّة للعيان حتى تتوهّم الأسماع أنها ترى ما يقال لها وصفا وتلك ماهية الوصف الحيّ (L'hypotypose)، ونزلوه منزلة خاصة. وهنا طهرت علاقة الوصف بالرسم: فما يقع تصويره بالكلام، تقع رؤيته بالعيان.

وسيدفع نقاد العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي المشتغلون بالوصف خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر بالفرضيّة إلى أقصاها وذلك من خلال التنظير لأساليب الوصف وأنظمته. فكان تركيزهم على فرضيّة اقتران الوصف بالخطابة والقضاء، ثم توسع استعماله ليشمل المدح والثناء ووصف الطبيعة (Locus Amcenus) بما فيها من حدائق وأشجار وأزهار إلخ... ونحن نعتقد أنّ اهتمام النّقاد بالوصف ولاسيّما بوصف الطبيعة سيكون منطلقا لمنعرج مهم في تصوّر الوصف ، منعرج سيتوقف مليّا عند الواقع من خلال انتباه بعضهم إلى غياب المرجعية الحقيقية في وصف الطبيعة (فما يوصف ليس بالضرورة موجودا في الواقع) وهو ما سيولد لديهم القول بالقراءة الرّمزية للوصف ذلك أنه قد وقع تنظيم وصف الطبيعة في مقولات محدّدة ونظام مضبوط يتبعه الوصّاف نقطة نقطة (عيون الماء، النباتات، الحدائق، النسيم العليل، الأزهار، زقزقة العصافير، إضافة إلى عناصر أخرى كالثمار والغابة والمرج الذي يشرف عليه تلّ[10] ويقع توزيع هذه العناصر حسب نظام الحواس الخمس أو الفصول الأربعة أو العناصر الأربعة إلخ...

(10) راجع في ذلك ما قاله افتتيوس» (ق 3و4م) Aphtonii Sophistae Progymnastanata, Edition Jesuite, Paris, par Philippe Hamon 1685, p129 et suiv, traduit du Intin.

وبذلك انتهت الفرضيات إلى أنّ اهتمام البلاغيين الإغريق بالتنظير للوصف، وتصنيفه إلى أنماط وتبويبه إلى أنواع، وتسمية كلّ نوع منها، وضبط نظام كل نوع ودرجات تركيبه والتأكيد على ارتباط الوصف بجودة الأسلوب وجمال العبارة والتصوير، وهو رأي ينبع بلا شك ممّا قاله أرسطو في كتابه: «فنّ الشّعر»: «بما أنّ المأساة تصوير لرجال أحسن منّا، فإنّه يجب تقليد رسامي الأشخاص إذ يرسمون الشكل الخاص بالشخص ويرسمون لوحات مماثلة ولكن بصفة أجمل» ، ورغم إقرارهم في أغلب فرضياتهم بانّ الوصف هو المنتج للجمال وإحداث الجميل في الفنّ ، وهذا المنجز الإغريقي ظل دون بلوغ الهدف وهو التأسيس لنظريّة في الوصف برهانية الإنشاء قويّة الاستدلال نلمس ذلك في النظرة الدونيّة للوصف واعتباره اقل منزلة من السرد والحوار ، واعتباره لا يقدّم تعريفا دقيقا للموصوف بل ظل هذا التعريف دائما نسبيا وقاصرا عن تحديد ماهية الموصوف، فالوصف لا يقدّم إلا تعدادا لأوصاف الموصوف، وهي أوصاف غالبا ما تكون حادثة وظرفية مثلما هو الأمر حين يوصف شخص بأفعاله وكلامه وأشغاله ، وبذلك ظلت الفرضيات في أغلبها الأعم تميّز الموصوف ولكنها لا تحدّد ماهيته وهي نقيصة لا تنسجم مع النظريّة باعتبارها فضاء الدقة المفهوميّة والتعريف القريب .

ورغم ذلك فانّ ما انتهى إليه الإغريق القدامى مثّل خطوة ضروريّة مهّدت لظهور النظريّة الوصفية ، وعجّلت برسم حدودها واكتمال أركانها ، خاصة في النّقد العربي القديم حيث تلقى العرب القدامى المحاكاة وبنو انطلاقا منها قواعد الوصف وهو بناء سيؤسس لاحقا للنظريّة الوصفية سواء أكان عند العرب القدامى أو في الغرب الحديث وهي فرضيات سترقى إلى مستوى النظرية من خلال المراجعات التي نظرت في المحاكاة -وهي أصل الفرضيات عند الإغريق – وأعادت النظر في نتائجها من خلال التأكيد على أنّ الوصف لا يمكنه أن يكون نسخة للكون ، بمعنى أنّ المحاكاة التي دعا إليها أرسطو في الفن ليما هي الفن و الطبيعة أمر تفطّن النّقّاد إلى أنّه مستحيل، فلا تطابق بين الوصف وموصوفه لاختلاف طبيعة كلّ منهما عن الآخر.

و هكذا يبدو الوصف نمطا من الخطاب، خاضعا لنظام وقواعد تفنّد ما اتّهم به من الفوضى وعدم قابليته للتصنيف، وينهض بوظائف بنيوية ودلالية عديدة في الخطاب السّردي ، على أنّنا لم نجد من بين هؤلاء النّقاد الغربيين من اهتمّ بالتنظير للوصف في الشّعر، وإنما غاية ما فعلوا، أنهم اكتفوا ببعض الإشارات الخاطفة إلى وجوده في الأدب، هذا إن لم يهاجموه ولم يتصدّوا له بالانتقاد والرّفض.

3- أثر الفرضيات الوصفيّة الإغريقية في التأسيس لنظريّة عمود الشعر وآفاق القراءة:

لم نجد في مصادر النقد العربي القديم تنظيرا للوصف، بمعنى التأسيس لنظرية عربية متكاملة تحدّد مفهومه، وتوضّح نظامه، وتضبط وظائفه وتنظر في دلالاته، وأقصى ما عثرنا عليه مجرّد إشارات خاطفة سريعة إلى مفهومه عند البعض، وإلى مادّته عند البعض الآخر، أو إلى إعادة تلخيص لنظرية المحاكاة الأرسطية، مثلما هو الشّأن في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، لحازم القرطاجني الذي عقد فصولا بأكملها لبيان أصول المحاكاة ومقوّماتها وكيفية إجرائها ، مما يعدّ إرثا للحضارة الإغريقية ولنظرية أرسطو بصفة خاصة . بل إنّ معظم ما نجده في المدوّنة العربية القديمة يشكّل انعكاسا واضحا لما استعرضناه من آراء في البلاغة الإغريقية القديمة عن الوصف. ويظهر ذلك، علاوة على الفصول التي عقدها حازم

القرطاجني للمحاكاة، حيث بيّن خدمة الوصف للمحاكاة في الشّعر إلى غير ذلك ممّا كان مبنيّا على ترجمة ابن سينا لكتاب «فنّ الشّعر» ، [11] لأرسطو طاليس، وما الوصف عنده إلا وسيلة لخدمة المحاكاة. ولعلّه من المفيد أن نتوقف عند ارتحال الفرضيات الإغريقية إلى النقد العربي القديم و نتبين أثرها فيه .

الناقد	الكتاب	الشّاهد
الجاحظ[12]	البيان والتبيين	وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقيّ رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات.شروط الكلام هذه تذكرنا بعبارة أرسطو:» والصفة الجوهرية في لغة القول أن تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة...
الامدي[13]	الموازنة بين الطائيين	والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون لهم الفضل عندهم من جهة الاستقصاء المعاني، والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى .
القاضي الجرجاني[14]	الوساطة بين المتنبي وخصومه	كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وش به فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله و شوارد أبياته (
قدامة بن جعفر[15]	نقد الشعر	«الوصف إنّما هو ذكر الشّيء كما فيه من الأحوال والهيئات.... ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتّى يحكيه بشعره ويمثّله للحسن بنعته

(11) راجع حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1981 ، ص3.

(12) الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 تحقيق عبد السلام هارون ط1، ص135

(13) الأمدي) الموازنة بين الطائيين (ت : السيد صقر- دار المعارف ، ذخائر العرب ،القاهرة مصر 1895 م، ص 380

(14) القاضي الجرجاني) الوساطة بين المتنبي و خصومه(تح : محمد أبو الفضل و علي البجاوي دار القلم-بيروت- لبنان، 1899 م ،ص : 32

(15) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 130

ابن طباطبا [16]	عيار الشّعر	«واعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرّت به تجاربها ، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء. فليست تعدو أوصافهم، ما رأوه منهما وفيهما. وفي كلّ واحدة منهما في فصول الزّمان على اختلافها من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرّك وساكن، وكلّ متولد من وقت نشوئه وفي حال نموّه إلى حال النّهاية. فضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها وأمنها وخوفها، وصحّتها وسقمها، والحالات المتصرّفة في خلقها وخُلقها من حال الطفولة إلى حال الموت. فشبّهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها. فإذا تأمّلت أشعارها، وفتّشت جميع تشبيهاتها ، وجدتها على ضروب مختلفة، تتدرّج أنواعها. فبعضها أحسن من بعض، وبعضها ألطف من بعض.»
أبو علي المرزوقي[17]	شرح ديوان الحماسة لأبي تمام	«فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميّز تليد الصّنعة من الطّريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه ومراسم إقدام المزيّفين فيما زيّفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع وفضيلة الأتي السّمح على الأبيّ الصّعب. فتقول وبالله التوفيق: إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات -، والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب، هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار ويقول أيضا :») إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار (

(16) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن الناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص ص 15.19-
(17) أبو علي المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ،، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.، 2003، ج1، المقدمة، ص 9و10.

حازم القرطاجني[18]	منهاج البلغاء وسراج الأدباء	وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصورة بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصورة أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة بصفاتها نفسها وتارة يخيل لك بصفات شيء آخر وهي مماثلة لصفات ذلك الشيء فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على هذين الطرفين: إما أن تحاكي لك الشيء بأوصافه الذي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف ».
ابن رشد[19].	تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر	يرى أن الأقاويل الشعرية، هي الأقاويل المخيلة »وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما أما الاثنان البسيطان، فأحدهم: تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم مثل: كأن و أخال...أما النوع الثاني، فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة... وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»
ابن خلدون [20]	المقدّمة	يقول ابن خلدون « الكلام البليغ المبني يقول الاستعارة و الأوصاف ".
أبو الحسن الباهلي الإشبيلي[21]	الذخائر و الأعلاق في آداب النفوس و مكارم الأخلاق	يرى أن الشعر لا يظهر فضله إلا " من ذوي الإبداع و الإحسان... لا ينكره إلا أحد رجلين : مراء بكراهيته يظهر بذلك نسكه, أو جاهل به لا يصلح لروايته" .

تقودنا هذه الشواهد التي اصطفينا، إلى التأكيد على أنّ العرب القدامى وبقطع النظر عما بينهم من فويرقات في تحديد ماهية الشعر وقواعد إنشائه، اشتركوا في الوعي بنظريّة عمود الشعر مبكرا وهي نظريّة لاشكّ أنّها استفادت من الإرث الإغريقي، وهي استفادة تحتاج منا إلى توسع وسيقتصر عملنا في هذا السياق على مستويين من نظرية عمود الشعر، هما الوصف والتصوير باعتبار حضورهما الثابت في مدونة النقد العربي القديم، فلا تخلو مقالة من مقولات القدامى من التأكيد على الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له وربما اتسع مقالنا لاحقا للوقوف عند شرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

(18) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1ص119

(19) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر : تحقيق محمد سليم سالم (المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية، 1971، القاهرة)، ص: 163-164

(20) المقدمة: 1205/2.

(21) الذخائر و الأعلاق في آداب النفوس و مكارم الأخلاق : ص 166

ولاشك أنّ الوصف والتصوير قبل أن يتحوّل إلى ركن متين من أركان نظريّة عمود الشعر، عند العرب قد استفاد من نظريّة المحاكاة الأرسطية وتشرّبها بما ينسجم مع خصوصياته العربية، فكيف ارتحلت الفرضيات الوصفية إلى التراث النقدي العربي فأسّست نظريّة عمود الشعر؟

نشير إلى أنّ أرسطو من الأوائل الذين وضعوا هذه النظرية، وقد استفاد أسلافنا منه كثيرا، فكيف وظّف النقاد العرب مفهوم المحاكاة الأرسطي؟ وماذا أضافوا من تعديلات أو مواء مات حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية؟ ثمّ ماذا كانت رؤيتهم النهائية للعلاقة بين الأدب والواقع الذي يحاكيه. وما الصّلة بين الصّـــورة والمحاكاة؟

عدّت المحاكاة في كتاب الشعر لأرسطو جوهر العمليّة الإبداعية في الفنون كافّة، وعدّت أيضا أساس التأليف لكلّ جنس من أجناس الشّعر التّمثيلي، وليست المحاكاة مخصوصة بالشعر التمثيلي في أجناسه الثلاثة المعروفة (المأساة، الملحمة، الملهاة) وإنّما هي الأصل الذي إليه تردّ نشأة الفنون بجميع أنواعها. والحقيقة أنّ تصوّر "أرسطو" للمحاكاة نابع من محاورته لأفلاطون، ومن مساجلته لأفكاره في المسألة. والحق أنّ المحاكاة في نظر "أفلاطون" لا تولّد إلاّ أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع الملموس وهو موضع اهتـمام السّاسة ورجال الدولة والمدينة، وهي أيضا تبعد عن الحقيقة والمثال وتوهم بهما لسببين: أحدهما جهل النّاس بالحقيقة ولذا يبدو ما صوّره الفنّان أمامهم حقيقة لافتقارهم إلى صورة أخرى لها. وأمّا الثاني فهو ما يستخدمه الشاعر من سحر البيان و انسجام في الإيقاع يخيّل بها الوهم حقيقة، فموقف "أفلاطون" من المحاكاة في الفنّ عامّة و في الشعر تخصيصا محكوم بنظرية في الوجود، وانقسامه إلى عالم المثل، وهو عالم الكمال والثبات، وعالم الطبيعة، وهو ظلّ من ظلال عالم الطبيعة، ومن ثمّة اعتبر "أفلاطون" الرّسم أكثر أشكال المحاكاة انحطاطا لأنه نسخ للواقع من الدّرجة الثالثة، وعدّه مظهرا خادعا[22]

ويعلّق "أرسطو " نشأة الفنون كافة وولادة الشعر التمثيلي بالمحاكاة ويكثر مـــن استخدام المصدر والفعل المتصل به ويطلعنا هذا التصوّر الإنشائي منذ البداية التي يضبط فيها "أرسطو" موضوع عمله وهو حقيقة الشّعر وأنواعه، إذ يقول :" الملحمة والمأساة والديثرمبوس وجلّ صناعة العزف بالنّاي والقيثارة، هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها". [23]

وبهذا فإن المحاكاة في التصوّر الأرسطي هي :" فعل نبيل تامّ، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية" [24]. وفي الفصل الثالث و العشرين من كتابه الشهير فن الشعر تعرّض "أرسطو" للملحمة بالتحديد، واعتبرها محاكاة بالقصص وأشعار، ولم يقتصر الفيلسوف على قران المحاكاة بأجنـــاس الشعر التمثيلي وإنما حدّ بها حقيقة الشاعر ذاته:" لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنّما يحاكي أفعالا ... ولمّا كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرّسام، وكلّ فنّان يصنع الصّور تأكّدنا من أنّ المحاكاة محدّد ما هـــوى للشـاعر المنشئ، و لأجناس الفنون و الشعر التمثيلي كافة.[25]

(22) للتوسّع راجع كتاب، Marc Jimenez ; Qu'est ce que l'esthétique ? p225
(23) فنّ الشعر، ترجمة بدوي ، ص3
(24) فنّ الشعر، ترجمة عبدا لرحمان بدوي طبعة دار الثقافة، بيروت لبنان ترجمة بدوي ،صص18-19
(25) م.ن ، ص.ص 28-71 .

غير أنّ المتمعّن في "كتاب الشعر" لا يعثر على تعريف للمحاكاة، على الرّغم من كثر دوران المفهوم في المؤلف الأرسطي "فنّ الشعر" و أقصى ما يصادفه من المسألة فيه قول لـ"أرسطو" "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأوليّة، كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة" ، ولئن غاب في الشاهد حدّ المحاكاة و حدودها القريبة والبعيدة فإن "أرسطو" يدقّق في مسائل ثلاث تقرير حقيقة تخصّ الإنسان وتميّزه عن الحيوان وأمّا المسألة الثانية فهي قريبة من السابقة مختلفة عنها من جهة المجال والمظهر فالمحاكاة جبلّة في الإنسان لا تتيح له التعلّم فحسب، بل تولّد أيضا لذّته وسروره، وما يمكن اعتباره متعة جماليّة ينفرد بها الإنسان عن سائر الكائنات، وعلى هذا النحو من قراءة الشاهد[26] السابق تغدو المحاكاة عند "أرسطو" عمليّة اتصال بالوجود، والعالم والإنسان جنسا لا فردا، يعبّر بها الفنّان عامّة والشاعر المسرحي تخصيصا عن وعيه بالوجود المتعدّد، بواسطة بناء فنّي متكامل يجسّمه العرض المسرحي. يقول أرسطو في « فنّ الشعر»: « يبدو أنّ الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة...كما أنّ النّاس يجدون لذّة في المحاكاة والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذّ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها... سبب آخر هو أنّ التعلّم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا لسائر النّاس فنحن نسرّ برؤية المصوّرة لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدلّ عليه. كأن نقول: إن هذه الصّورة صورة فلان. فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرّنا لا بوصـها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو ألوانها أو ما شاكل ذلك. فلمّا كانت غريزة المحاكاة طبيعيّة فهي شأنها شأن اللّحن والإيقاع كان أكبر الناس حظّا من هذه المواهب هم الذين تقدّموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر".[27]

والملاحظ أنّ أغلب الدّراسات تجمع على أن أرسطو من أقدم من قال بالمحاكاة والحال أنّ أفلاطون كان قد استعملها وبيّن العديد من وجوهها، ومن أهمّها يمكن أن نذكر جواب سقراط من خلال مثـال السّريـــر والمنضدة حيث أنّ الصّانع يصنفها انطلاقا من المثال الذي لا يمكن أن يكون صانعه سوى صانع أكبر، وهذا الصانع ليس قادرا على صنع جميع المصنوعات فقط، ولكنّه هو الذي يصوغ جميع الكائنات الحيّة وكلّ ما هو موجود، إنّ الإله خلق المثال الأول للسرير كامل الصّفات كم أتى النجّار وضع سريرا عن طريق تقليد أو محاكاة السرير الأوّل، أي المثال ثم أتى المصوّر ورسم السرير الذي صنعه النجّار، و بهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمل الرّسام بعيدا عن الحقيقة بثلاث درجات.

ولقد أشار جابر عصفور[28] لتأثر قدامه بأرسطو في فنّ المحاكاة والشعر ويذكر أنّه من الواضح تركيز قدامة على الشكل، لا يعتمد على الأفكار النقديّة لأرسطو في كتابيه عن الشعر والخطابة فحسب، بـــل يعتمد - بالمثل – على الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصّة ما يسمّى منها بالفلسفة الأولى حيث التمييز بين الشكل أو الصورة وبين المادة أو الهيولي، والكشف عن العلاقة بينهما وليس قدامة وحده من تأثّر بالمحاكاة الأرسطية، إذ النّاظر في المدونة النقدية يميل إلى حضورها عند أغلب أسلافنا، وإن كانت بدرجة متفاوتة فلقد حوّل الجرجاني مثلا

(26) أحمد الجوّة بحوث في الشّعريّات مفاهيم و اتّجاهات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفا قس 2004 ص.ص 60-61
(27) فن الشعر، ترجمة عبدالرحمان بدوي طبعة دار الثقافة، بيروت لبنان، ص 3-13
(28) جابر عصفور، مفهوم الشعر مرجع سابق..، ص 102

مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة، إلى نظرية "ابتداع" عربيّة ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة، "فالاحتفال والصنعة في التصورات التي تروق السامعين وتهرؤهم والتخيلات التي تهزّ المدوحين و تحرّكهم... في حكم الموجود المشاهد" و يضيف:" إن المعاني والتجارب الذاتية أو الحياتية التي انطلق منها الشاعر قد تحوّلت، أثناء عمليّة المحاكاة والتخييل إلى تجارب لا وجود لها إلا داخل القصيدة، و من ثمّ يجب ألاّ نرجعها إلى مكوّناتها الهيولانية الأولى."[29] وبهذه النظريّة في الابتداع يرسم الجرجاني للشاعر مسارا يسلكه وهو مسار يقوم على « حفظ واسترجاع وتمييز ليربط بين متباعدين عن طريق الضّمّ والنظم، وبهذا قدّم علاقة لا وجود لها في المادّة أو الواقع خارج القصيدة، لقد أدخل جزئيات أو انطباعات استدعاها خياله من مخزون الذاكرة ، وأدخلها في علاقات جديدة تماما. لقد قدّم شيئا جديدا، لقـــد حقّق فعل الإبداع»[30] والواقع أنّ الجرجاني لا يتعاطى مع المحاكاة جاهزة، وإنّما حاول تطويرها بإضافة فعل الإبداع فيها ذلك أنّه نظر إلى تخييل الشئ على غير ما هو عليه، لا يعني فقط اختلاف الصورة عن الأصل بل جدّتها بالكامل ما دام خيال الشاعر يتحرك بين طرفي الحريّة والعقل أو بين الحريّة ودائرة "الهيئات التي وقعت للعرب". و لم يكن مفهوم المحاكاة عند العرب منحصرا في التأثّر بالرؤية الأرسطية فحسب، بل كانت العودة إلى أفلاطون نفسه نلمس ذلك فيما أورده حازم القرطاجنّي لنصّ أفلاطوني معروف من كتاب السياسة يقول فيه :" إنّا لا نلوم مصوّرا إن صوّر صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فتقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصّورة، و ذلك أنّ المثال ينبغي أن يكون كاملا وأمّا سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال. "ولم يكن من قبيل المصادفة أن يورد حازم القرطاجنّي[31] نصّا أفلاطونيّا معروفا من كتاب السياسة.

ويبدو أنّ المحاكاة عند حازم القرطاجنّي قد ارتبطت بمفهوم « الاختلاق الامكاني» حيث امتنعت أن تكون استنساخا للصوّر والأشكال فنالت بذلك تميّزها وبذلك يكون القرطاجنّي قد رفض إرجاع التجربة الفنية إلى التجربة الواقعية بغرض المقارنة بين التجربتين أو حتى إصدار حكم بالصدق أو الكذب على التجربة الفنية في علاقتها بالواقع ذلك أنّ التخييل الجيّد، في رأي حازم القرطاجنّي، يدفع المتلقين إلى الانفعال بالصورة الجديدة لدرجة أنّهم، في حضور ذلك التخـــييل الجيّد، "يتركون التصديق للتـــــخيل" و " يطيـعون تخيّلهم و يلغون تصديقهم"، ثم إنهم في انبساطهم لما يتمّ تخييله أو انقباضهم منه، لا يهمهم إذا كان الأمر "الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلته لهم المحاكاة حقيقة أو كان ذلك لا حقيقة له". إنّ ما يقوله حازم هذا ببساطة بالغة إنّنا لا يجب أن نرد التجربة الشعرية إلى التجربة الواقعية و إن المقارنة بين التجربتين غير واردة و لا طائل وراءها حتى في قضايا الصّدق و الكذب. مرّة أخرى لقد تغيّرت التجربة الحياتية أو الواقعية وتحوّلت بالكامل إلى تجربة جديدة تماما كما قال "اليوت"[Elliott] بعد ذلك حينما شبّه العملية الإبداعيّة بعملية تفاعل كيميائي ينتج عنها مركّب جديد بالكامل، مركّب مختلف عن مكوّناته الأصلية الأولى و لا يمكن إرجاعه إليها[32].

(29) جابر عصفور، م ن ، ص102
(30) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة ،عدد 272 أغسطس 2001 ص 370
(31) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، ص119
(32) د. حمّودة عبد العزيز، المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة ،عدد 272 أغسطس 2001

ولقد تكلم حازم القرطاجنّي عن المحاكاة في المنهاج وهي عنده على ضربين:

أحدهما: محاكاة الشيء في نفسه: وهي الوصف أو المحاكاة المباشرة.

والأخرى: محاكاة الشيء في غيره: وهي المحاكاة التشبيهية، وتنطوي تحتها الأنواع البلاغية للصورة الفنية من تشبيه واستعارة ومجاز بوجه عام. يقول حازم القرطاجني في صدد ما ذكرناه»: وتنقسم المحاكاة من جهة تخيل الشيء بواسطة، أو بغير واسطة قسمين:

- قسم تخيل لك الشيء نفسه، بأوصافه التي تحاكيه.
- وقسم تخيل لك الشيء في غيره.

وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصورة بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصورة أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة بصفاتها نفسها وتارة يخيل لك بصفات شيء آخر وهي مماثلة لصفات ذلك الشيء فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على هذين الطرفين: إما أن تحاكي لك الشيء بأوصافه الذي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف »[33].

وانطلاقا ممّا سبق، يمكن القول بأنّ البلاغيين العرب قد تأثروا بآراء أرسطو وفتحوا عقولهم لها بطريقة متزايدة ابتداء من القرن الرابع الهجري، حتى نهاية العصر الذهبي (خاصة في مسألة المحاكاة) لكن هذا التأثّر مكّنهم من التطوير والابتداع خاصّة في مستوى رسم العلاقة بين المتخيّل والواقعي أو بين الصّورة و حقيقتها.

وقد أشار حسين الواد في" جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير" إلى هذه العلاقة بين المتخيّل والواقع قد خضعت إمّا إلى المجاورة أو إلى المنافرة أو إلى التوفيق و لكنّها في كلّ الأحوال لم تخل من مشكلات فقد فهمت هذه العلاقة، أكثر ما فهمت لدى معظم المدارس والاتجاهات، في ضوء التجاور بين عالمين، عالم الوجود و الواقع و التاريخ، و عالم الشعر أو الفنّ عموما. أمّا الذهاب إلى أنّ الفنّ، والشعر خاصّة، لا يحيل على شيء خارجه لاكتفائه بذاته، وانغلاقه عليها، فإنه يسلم أيضا إلى مجابهة مسائل وقضايا كثيرة لم تجد بعد، في ما نقدر الطريق إلى الحلّ المقنع. ولا نعتقد أنّ الذهاب إلى أنّ الشعر، والفنّ عموما، منغلق على نفسه منفتح على سياقه التاريخي في آن واحد، كفيل بتجاوز هذه المشكلات المعيبة، على أساس التوفيق بين المتنافرات بالتقريب بينها ذلك أنّ هذا التوقف التوفيقي يبقى على علاقة التجاور بين العالمين عالم الشعر من جهة، وعالم الوجود والواقع من جهة ثانية... يبدو إذن أننا في حاجة إلى الخروج من مأزق الإقرار بوجود العالمين المتجاورين، عالم الفنّ وعالم الوجود والواقع ومن الإغراق في التماس أوجه الاتصال والانفصال بينهما. وانتهى حسين الواد إلى أنّ الشاعر لا ينازع الملوك ملكهم ولا الأمراء إمارتهم ولا الأسياد سيادتهم، بل هو يزيدهم استحقاقا لها بفضل الثناء الذي يرفعه لهم على الفضائل التي ارتقوا بها، و لكنه يريد أن يحقّق لنفسه الارتقاء ملكا على "مملكة الشعر" وبذلك فالشعر القديم لا ينهض على المحاكاة أو التعبير عن ذات صاحبه أو تصوير الواقع"[34].

(33) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء...ص119

(34) حسين الواد ، جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، ص ص 138-141

و لعلّنا لا نبالغ إذا اعتبرنا أنّ المحاكاة قد تطوّرت بين قدامة المتأثّر، والجرجاني المؤصّل وحازم القرطاجنّي المطوّر، حتّى انتهت إلى رؤية فنيّة لا تعيد الواقع ولا تستنسخه وإنّما تبتدع فيه وتخترع حتّى يكتسب هويّة جديدة هي في الصّور والأشكال التي سكبها المبدع في جسمه الجديد وهو عين الرأي الذي عبّر عنه ريكور "إنّ المحاكاة ليست استنساخا للعالم تنقل صوره في هيئة أكثر انسجاما ممّا كانت عليه في وضعها الأوّل و إنّما هي فعل اكتشاف و تأليف... ستقدّم الذات المصوّرة الواقع إلا أنها لا تستقدمه كما هو و إنما ترتقي به إلى نموذج كوني و مثال ينبغي أن يكون... فالتعابير المصوّرة أداة بيد الشاعر يكتشف بها العالم اكتشافا جديدا و يعيد إبداعه، أو هو يكتشف ما يبدع و يخترع ما يجد".[35]

وهذا الاتجاه قديم منذ عهد أرسطو هذا العهد الذي نشأت فيه البلاغة مقترنة بفنّ الخطابة وفي مقام المرافعات والمخاطبة والارتجال والمحاكمة منذ عهد قال فيه أرسطو :» إنّ الفن محاكاة أولا يكون»، فقد بنى نظرية الفن على المحاكاة ، والمحاكاة عرّفت في عهد أرسطو بأنّها نقل الواقع كما هو إلاّ أن هذه النظرية تطورت بعد أرسطو وعند الإغريق أنفسهم الذين انتهوا إلى أنّ المحاكاة لا يمكن أن تكون نقلا للواقع كما هو وإنّما هي إنتاج نسخة من الواقع ،هذه النّسخة يجب أن تقوم على العرض المفصل والتصوير الدقيق لتنتج ما يمكن أن يُرى ووفق ما يسمى بوهم الواقعية أي يوهم الفنان/ المترافع أمام القاضي /الخطيب أمام الجماهير أن ما يقوله هو الواقع وهذا هو الوهم المرجعي أو «اثر الواقعية» بعبارة فيليب هامون الذي يهدف إلى المشابهة مشابهة الواقع /مطابقة الواقع ،أي أن يجعل الحديث الذي ينتجه قابلا للتصديق ، بناء على هذا لم تعد المحاكاة إنتاجا أو تصويرا للواقع /نقلا للواقع كما هو أو تصويرا فوتوغرافيا وإنما أصبحت إعادة إنتاج بالكلام للواقع ومن هنا جاءت كتب نظرية فنّ الشعر ، ومن هؤلاء الإغريق الذين كتبوا في فنّ الشعر هوراس الذي قال :»إنّ الشعر رسم» فساوى بين الشعر والرسم، ومن هنا نفهم سر العلاقة الرابطة بين الشّعر والتّصوير وهي علاقة لئن كانت إغريقية فقد تبناها العرب في ما بعد ولاسيما الجاحظ القائل : «إنّ الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير « .

والثابت عندنا أنّ الصّورة نبعت من هذه النظرية الإغريقية وتطوّرت فيما بعد ولا سيّما حينما أصبحت المحاكاة وصفا بمعنى وقع ترحال متدرّج من نظريّة المحاكاة فنظريّة الاكفرازيس L'ekphasis بعبارة كوتوديان (quatidiens) ، ونظريّة الاكفرازيس L'ekphasis هي نمط الوصف المصوّر القائم على حشد جمع كبير من التفاصيل والجزئيات التي من شأنها أن تجعل من الأشياء تُرى ثم جاء بعد كاتديان (quatidiens) جيل من البلاغيين الإغريق الذين قالوا إن الشيء ينبغي أن لا يُرى فحسب بل يجب أن نجعله يتحرك ويحيا وهذا هو مفهوم الأنرجيا (énergia) الذي قال به الإغريقي هرموجين ومن هنا نفهم لماذا حافظ البلاغيون العرب على هذه النظرية في التصوير وقالوا « إنّ أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا « [36].

(35) p 56,61 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1997 (1re éd. 1975)

(36) ابن رشيق ، العمدة ، ص295

ونجد عند الفلاسفة اتجاهين كبيرين ما تعلق بالصورة والهيولى عند الفارابي ثم ما تعلق بفلسفة الفن أو الاستيتيقا ومن هنا ننطلق في مجالات شتى لتأويل الصورة الشعرية الصورة تنتقل من مجرد منافسة للطبيعة عندما كانت ناقلة للواقع وتصويرا للطبيعة إلى مبدعة للطبيعة وللمعنى فالشعر إذن «رسم بالكلمات « على حدّ عبارة هوراس.

إنّ نهوض العرب القدامى ببحث الصورة الشعرية قد حفّزهم على النظر في الوصف جنسا وخطابا وأسلوبا وغرضا شعريا ،لأنّ الصورة سليلة الوصف.

والثابت عندما أنّ نظريّة عمود الشعر كما ترسّمها أسلافنا كانت في وجه من وجوهها ثمرة ترحال الفرضيات الإغريقية إذ بات من المسلّم به أنّ الإغريق القدامى صنّفوا الوصف أصنافا ونجد هذه الأصناف مذكورة عند روجين وعن أساطين البلاغة والخطابة الإغريق، وهي أصناف ذاكرها ميشال آدم في كتابه» Linscription «[37] ، وهذه الأصناف وإن كانت غير مذكورة بالحدّ المفهومي الذي ضبطه اليونان القدامى فإنها لا تعدو أن تكون حاضرة من خلال ما أشار إليه أسلافنا، من ذكر لمنزلة الوصف والتصوير في إنشاء الشعر ورسم ماهيّته ، وهذا القول مهم جدا من ناحية كونه يصل الفرضية الوصفية بالممارسة /الواقع نلمس ذلك في اقتران بين الوصف بالتشبيه/ تحديد موضوع الوصف عند العرب/ كثرة الوصف في الشعر العربي/ تنوع الموصوفات في الشّعر العربي/ واقعية الوصف في الشعر العربي/ مادّيّة الوصف في الشعر العربي/ أنواع الموصوفات (مادية، أخلاقية، نفسية / نظام الوصف / القول بوجود أنماط في الوصف/القول بتراتبية الجودة في الوصف وهي مراكز اهتمام نقدية وان كانت في جوهرها أساس بناء نظريّة عمود الشّعر عند العرب، فإنها في الأصل تطوير لما ورد من فرضيات مبثوثة في التصور الإغريقي وان حصل اختلاف بين الفرضيّة ونظرية عمود الشعر العربي فانه يعود الى سببين أولهما كثافة البرهنة والاستدلال عند العرب والسياق الذي يضمر اختلافا بين مستويات معرفية متباعدة في مرجعياتها وفي منهجها وغاياتها

(37) وسميت هذه الأصناف : وصف الجسد Prosographie – ،وصف الأخلاق Ethopée : - - ،الوصف المادي والمعنوي للشخص Portrait، الوصف المقارن Le Parallele: ،وصف الأوقات والعصور Coronographie ،وصف الأماكن Topogra-phie،الوصف الحي والمتحرك للعواطف والأفعال والأحداث والظواهر المادية والمعنوية Le Tableau: ،الوصف الحي المولّد للوحة أو لصورة Hypotypose

الخاتمة:

إن دارس نظرية عمود الشعر عند العرب، المطلع على ظروف نشأتها وما عالجت من قضايا لا يمكن بحال من الأحوال أن يسلم بالآراء التي ترى تبعية النقد العربي لليونان بعد الاطلاع على مراحل نشأة النقد اليوناني القديم وطبيعة مباحثه ،وهو عدم تسليم لا يعدم الاعتراف بفضل الإغريق في البذرة الأولى التي مهدت بعد ترحال ساعدت عليه الترجمة فنشأت نظرية عمود الشعر ملتفتة إلى فرضيات اليونان في الوصف والتصوير وهو التفات من سعى إلى التطوير والتأسيس حيث رأينا كيف انبثق النقد اليوناني من واقعهم الأدبي وحاجات مجتمعهم قبل الميلاد وهذا أمر بديهي تقتضيه شروط النظرية وخاصة في شرطها المتعلق بالواقع والسياق الحضاري .

و لقد ترحّل النقد اليوناني فقطع مراحل عدة قبل نضوج مباحثه ، وكانت المرحلة الأولى فطرية تتصل بتطوير الشعراء كتاباتهم والارتقاء بمستواها الفني ، ثم تلتها مرحلة الرواة الذين غيروا وبدلوا في تلك الأشعار حسب حاجات بيئاتهم ، ووفق ذوقهم الفني ، ثم ارتقت الحركة النقدية اليونانية درجة أخرى على أيدي الفلاسفة النقاد بدءاً بالسفسطائيين ومروراً بآراء سقراط ومواقف أفلاطون من الشعر والشعراء ، وأخيراً أرسطو الذي استوى النقد اليوناني على سوقه في مؤلفاته، وخاصة في كتابيه فن الشعر والخطابة ... ، لكن أرسطو على منزلة علمه وثرائه بقي دون بلوغ مرحلة التأسيس لنظريّة شعرية مكتملة لكنه مهد للنقد العربي فأسس نظرية عمود الشعر بعد رحلة شاقة بدأت بتخليص الشعر العربي من بعض الشوائب كالإقواء ، وأخطاء المعنى ، وكذلك الإشادة ببعض القصائد ووصفها بأوصاف تدل على نضوجها الفني كتسمية بعضها باسم اليتيمة أو سمط الدهر أو البتارة ، وإضفاء بعض الألقاب على الشعراء إشارة إلى مكانتهم الأدبية أو لفت الأنظار إلى بعض الألفاظ الغريبة التي وردت في شعرهم ، كإطلاقهم لقب قاضي الشعراء على زهير بن أبي سلمى ، والنابغة على زياد بن عمرو ، كذلك ما ينسب لأم جندب من حكومة نقدية بين امرئ ألقيس وعلقمة الفحل ، وللنابغة الذبياني من حكومة بين الشعراء ارتضتها له العرب في سوق عكاظ ... ، ثم تطور التنظير للشعر إلى أول المؤلفات النقدية كفحولة الشعراء للأصمعي وطبقات ابن سلام والشعر والشعراء لابن قتيبة وغيرهم ، قبل أن يثبت اطلاع العرب على التراث النقدي اليوناني ، وقبل أن يترجم اسحق بن حنين (ت 298 هـ) كتابي أرسطو «فن الشعر»و«الخطابة» إلى العربية .

ولقد بلغ التنظير للشعر ذروته بالملاحظة والذوق والفطرة وبالتأمل والنظر ، وانتهى بالمناهج والمقاييس التي ضبطتها مدونة عمود الشعر وبذلك جاز لنا القول بأنّ الحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها هي حاجة إلى معرفة موضوع المعرفة من حيث هو دلالة على كل؛ إنها حاجة إلى معرفة الجزء معرفة تجاوزه إلى الكل الذي يندرج فيه، وهذا هو ما يجعل من النظرية حاجة علمية تخصيصاً لا معرفية بإطلاق، فالعلم هو الدلالة التي تَخُص إدراك الكلي وتمتاز به، ولهذا ...كان على العلم كي يكون علماً أن يحيط بأحوال المعلوم إحاطة تتصف بالوحدة والتعميم، وكانت المعرفة المتصفة بأقل من ذلك معرفة عامية لا علمية، أي معرفة لا تتحقق لها شروط العلم، سواء في اقتصارها على المعرفة بالجزئي، أم في وجهتها إلى الجانب العملي والتطبيقي، أم في تضاؤل قدرتها على النفاذ من الجزئيات إلى العموميات، ومن الواقعة العملية إلى البناء النظري الحاكم لها ، والحاجة إلى معرفة النظرية وفهمها حاجة إلى فعل

النظر بالمدلول الذي يحيل على النظرية، أي الفعل العقلي الذي تحصل به صورة المنظور الكلية حصولاً استدلاليا يرتهن إلى ذاتية أو خصوص، وليست حاجة إلى مضمون النظرية فحسب وما تنتجه من معلومات وتمثلات وصور ذهنية عن الموضوعات ، وهذا معنى يصنع أهمية للنظرية في تنظيم المعرفة العلمية وبنائها، وفي إحداث التقدم المطرد فيها بوصفه نتيجة لما هو في صلب النظرية وجوهرها من معالجة فعل النظر ومعاودة الفحص له وامتحانه، فحصاً لا يقف عند التثبت من معقوليته بل يجددها وينفي الجمود عنها ،وما دام الأمر كذلك، فإن النظرية دلالة على أن المنهجية بقدر ما هي دلالة على العلمية، فلا منهج في البحث والدراسة لأي موضوع بلا مستند نظري، أي بلا صورة كلية عن الموضوع الذي يتجه إليه بالدراسة تتأسس عليها طريقة الفهم والتفسير والاستنتاج والأدوات الاصطلاحية لذلك؛ أي يتأسس عليها المنهج.

لائحة المصادر والمراجع:

مصادر النقد العربي القديم:

*الآمدي) الموازنة بين الطائيين (ت : السيد صقر- دار المعارف ، ذخائر العرب ،القاهرة مصر 1895 م،

*القاضي الجرجاني) الوساطة بين المتنبي و خصومه(تح : محمد أبو الفضل و علي البجاوي دار القلم-بيروت- لبنان، 1899 م

*الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ط1

* الجرجاني (عبد القاهر)،(ت471هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

*ابن جعفر (قدامة)،(ت337هـ)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة، الطبعة الأولى القاهرة.

*الجوّة (أحمد) بحوث في الشّعريّات مفاهيم و اتّجاهات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الانسانيّة بصفاقس 2004

* ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن الناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)،

* قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)

* القرطاجنّي (حازم)،(ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بلخوجة، ط1، دار الكتب الشرقيّة، 1966.

* المرزوقي)شرح ديوان الحماسة (نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون-لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط -1)ج 1951،1،القاهرة

* المعاجم:

* ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين)،(ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، ط3، 2004.

المراجع العربيّة الحديثة:

* الرّوبي (الفت كمال)، نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007.

* الشاوش(بسمة نهى)، وصف الحيوان في الشعر الجاهلي، منشورات جامعة تونس كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، المجلّد 24 السلسلة عربية8، جانفي 2009.

- الايقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي 2003.

- الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

*صمّود (حمّادي)، في نظريّة الأدب، دار شوقي للنشر ط 1، 2002.

- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس منشورات كلية الآداب بمنوبة، سلسلة الآداب مجلّد 21، ط 2 ، 1994.

*العجيمي (محمد الناصر)، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربيّة، دار محمد علي الحامّي، ط1، ديسمبر 1998.

المراجع المعرّبة :

*ارسطو فن الشعر، ترجمة عبدالرحمان بدوي طبعة دار الثقافة، بيروت لبنان.

*عياد (شكري محمد)، كتاب أرسطوطاليس فنّ الشعر، دار الكتاب العربي، القاهرة 1965.

*بيريس (هنري)، الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ملامحه وموضوعاته الرئيسية وقيمته التوثيقية، ترجمة الطاهر مكي، ط1، دار المعارف القاهرة، 1988.

*مورو (فرانسوا)، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم دار الينابيع للنشر ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية 1995.

* هامون (فيليب): في الوصفي، تع/ سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط1، 2003.

* ماكس هُورْكْهَايْمر: النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة وتقديم: ناجي العونلي ، ط، 1، منشورات الجمل بغداد بيروت 2015

* ريموند وليمز ، الكلمات المفاتيح ،ترجمة نعيمان عثمان ،بيروت والدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،2007

دوريّات عربية:

* (مورو) فرنسوا، الصورة الأدبية، طرح المسألة وبعض التعريفات، مجلة الحياة الثقافية، السّنة 22 – العدد82 فيفري 1997، تعريب: البشير بن عمر، ص. ص 26– 35.

المراجع الغربيّة :

***Aphtonii Sophistae Progymnastanata**, Edition Jesuite, Paris, **1685**, , traduit du Intin par Philippe Hamon**.**

***Bachelard (Gaston) : -** La poétique de l'espace, P**.**U**.**F **1958.**

- La poétique de la rêverie, P**.**U**.**F Paris, **1965.**

***Groupe μ** ; Rhétorique générale , éd**.** a été publié par la librairie Larousse Paris, **1970.**

***Hamon(Philippe) : -**Introduction à l›analyse du descriptif ; Hachette ; Paris ; **1981.**

***Quintilien**, Institution Oratoire, T**3** , Livre **8**, texte revu et traduit par H**.** Bornecque, Garnier, Paris, **1934.**

***Jean ;Michel. (Adam)** La Description, Paris, P**.**U**.**F**.** coll**.** « Que sais-je ? », n°**2783**, **1993.):**

-Genres de récits ; Narrativité et généricité des textes, Louvain-la-Neuve, Ac

-Les textes **:** types et prototypes, Paris, A**.** Colin ; **3**ème édition entièrement **.**

***Ecco (Umberto)** ; Sémiotique et philosophie du langage ; P.U.F ; Paris ; **1988 .**

-La Description littéraire**.** De l'Antiquité à Roland Barthes**:** une anthologie ;Macula Litteraire ; Paris ; **1991.**

***Ricœur (Paul.),** La métaphore vive, Paris, Seuil **1975.**

***MARC JIMENEZ**‹ Qu'est-ce que l'esthétique ? Première édition**–** Collection Folio essais **(**n°**303)** Gallimard**1997-**

2-Les Articles

* **Hamon (Philipe),**« Qu 'est ce qu une description ?», Poétique, n**12**, **1972**