المماثلة وسؤال المعنى
في نظرية التخييل عند حازم القرطاجني

د.عبد القادر فيدوح
جامعة قطر

ملخص البحث:

تأتي هذه الدراسة لتنظر فيما جاءت به نظرية التخييل عند حازم القرطاجني؛ من أجل مقاربة هذه الرؤية بالمنجز النقدي المعاصر، وحتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارئ النفسي، وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية وتجربة الممارسة الإبداعية.

والمماثلة تبعا لنهج القدامى تُعنَى بما يريده الشاعر من الإشارة إلى **"معنى، فيضع كلاما يدل على معنى آخر، وذلك المعنى والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه"**، وإذا كان الأمر كذلك عند معظم النقاد العرب، فإنها عند حازم ضرب من التخييل التأملي.

وإذا كان معظم نقادنا القدامى يتصلون في منجز دراساتهم بالتجربة الظاهرية، فإن تجربة القرطاجني تجاوزت المألوف للخوض في معرفة العوالم الباطنية بإرجاع الأمور إلى أصولها الإبداعية، قصد إدراك البيان الدلالي الإضماري.

Similarity and the meaning question
in the imagination theory of Hazim al-Qartajanni

Abdelkader Fidouh – Qatar University

Abstract

This study comes to consider the imagination theory of Hazim al-Qartajanni; in order to approach this vision with the contemporary criticism, and fo achkve cohesion between the act of the text and the psychological integration of the reader, according to the cultural expertise and the experience of creative practice.

Similarity according to the old approach deals with what the poet wants of the reference to "the meaning, and then formulate words that indicates another meaning, and that meaning and speech inform what he wanted to point out." If that was the case with most Arab critics, for Hazim al-Qartajanni it was a contemplat\ive imagination.

If the studies of most of our ancient critics are characterized by virtual experience, the experience of Hazim al-Qartajanni exceeded the uncommon to go into the knowledge of the inner worlds by returning things to creative assets, in order to realize the elliptical semantic representation.

١. السياق الدلالي التخييلي

• الإدراك الحسي/ الرؤية النفسية للصورة

لجأ النقد العربي القديم إلى لغة الشعر بما تحمله من أحكام بلاغية، ونقلها إلى مضامين فلسفية تحاكي انفعالات معينة لقوى النفس المتخيلة في قولها الشعري، ومن هنا كان رأي القدامى في المتخيل على أنه" الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط في أمور وتنقبض في أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق "[٢]

ولعل واقع التخييل في نظر القدامى مبني على الإثارة بما تحدثه من حالة نفسية في المتلقي، ومخاطبته بما ينبغي أن يحدث في النفس من انفعال، غير أن ذلك لن يتأتى إلا بما تقدمه الصورة المخيلة من إثارة تطرب لها النفس وترتضيها؛ لأن ذلك يثير في النفس استقرارًا تطمئن له، وهي وظيفة منسوبة أساسا إلى تداعي الوعي، والاستجابة الوجدانية بين فاعلية الصورة الشعرية التي تقدم خبرات قد يشترك فيها

المبدع مع المتلقي، ولا مجال لفاعلية الإثارة إلا بقدرة العملية التخييلية التي عدّها حازم القرطاجني على أنها" تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صورة ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٣]؛ لأن ذلك يحدث في المتلقي أثرًا يرفعه عن الإحاطة بتصور الأشياء إلى الإفادة منها، ويتدرج به إلى السمو في معرفة الفعل المتخيل.

لقد كان التخييل في نظر حازم القرطاجني ـ على وجه الخصوص ـ مرتبطا بالمدرك الحسي الذي تحدثه الأقاويل الشعرية، ومن هذا تكون الصورة الشعرية في نظره تحاكي انفعالات، وهو ما دعا إليه الفارابي ـ أيضا ـ من أن الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء، شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً، أو شيئًا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا، أو قبحا، أو جلالا، أو هونا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[٤] في ذات المتلقي التي قد تنفر أو تتقبل مدلول الصورة الباطنية في قوتها المخيلة، بقصد الحفاظ على الخلق الشعري. وقد أدرك القدامي ـ على وجه العموم، والقرطاجني على وجه الخصوص ـ هذه الغاية حين عد أن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد [٤]، وذلك لأن ربط الصورة بما يحرك النفس يتجاوز حدود التعبير المباشر إلى الأقاويل المتخيلة.

وهكذا نرى عند حازم أن فضيلة استحضار الصور سبيلها التخييل الذي من شأنه أن يوسع قوة الوهم، ولا قيمة لحقيقة الشيء إلا من حيث كونها تمده بخيال ابتكاري، يدفع بالشاعر إلى الخلق، وعلى هذا الأساس يهمل ظاهرة الصدق والكذب في العملية الإبداعية، ويولي الأهمية المطلقة لمكانة التخييل في الإنتاج الشعري، وفي حال حدث أي تعارض بين التخييل والتصديق، فإن التخييل يأتي في المقدمة، حيث "اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه انقياداً للرؤية"[٥]. وليس حازم من يبعد الصدق الحرفي عن العملية الإبداعية، فقط. فقد ذكر ابن سينا أن الناس "أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكره وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراوة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة، وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، شغل التخييل

عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، التخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال القول فيه"[٦]، وليس غريبا أن يفيد حازم من آراء ابن سينا، بل نستطيع أن نقول بأنه تجاوزه في كثير من القضايا ذات الشأن بموضوع المدركات الحسية التي تمت بصلة إلى جوهر إنتاج الصورة الشعرية، بخاصة حين يجعل من التخييل قياسا في قيمته المعرفية للإنشاد الشعري، ومن هنا يكون في تصوره ـ على حسب رأي جابر عصفور ـ أنه تفرد بميزة هامة هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أي نظرية في الشعر دونها، أعني **العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي**، وذلك حين يقول حازم:" يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس"[٧]، ومؤدى هذا النص على حسب ما جاء به جابر عصفور أن دراسة العمل الأدبي عند حازم تقوم على ثلاثة عناصر أساسية:

الأولى ـ الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي

الثانية ـ المعاني، أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي

الثالثة ـ العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي

فإذا كان الشعر في صورته التخييلية قائما على بعض القيم الفاضلة من تحسين وتقبيح، أو احتمال الصدق والكذب فيه، وغير ذلك من الخصائص التي ميزت فكر ابن سينا بشأن التخييل، فإن حازما بعد إفادته من كل الذين سبقوه ـ سواء منهم الفلاسفة أو النقاد البلاغيون ـ يرى في القوى الشاعرية ذات الارتباط بعناصر التخييل غير الذي رآه هؤلاء الفلاسفة والنقاد؛ لأن مصدر الشعر في رأيه هو:" استجلاب المنافع، واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر" [٨]، وهو في ذلك يتفق مع ابن سينا في تحرك النفس بالبسط والقبض، ويستدرك ما فات، بقية، الفلاسفة ودارسي الأدب من النقاد والبلاغيين الذين نظروا إلى الصورة الشعرية بحسب ما قصد به من أغراض، والتي لا تخلو أن يكون فيها نقص أو تداخل.

ولعل المتتبع لكتاب المنهاج يلاحظ أن المدرك الحسي وارتباطه بالصورة الشعرية شغل حيزا كبيرا من اهتمام حازم، ولئن كانت هناك محاولات أخرى من

الفلاسفة المسلمين إلا أنها لا ترقى إلى الجوهر الثابت في طبيعة الصورة الشعرية وعلاقتها بالتخييل عند حازم، وذلك بحكم نزوعه العريق في عالم الأدب على عكس ما لمسناه من سابقيه الذين طغت عليهم الروح الفلسفية في أحكامهم على صورة التخييل، من ذلك أن الصورة الشعرية في منهاج حازم تتعدى المحسوس المجرد، ولن يكون ذلك في نظره إلا من خلال ما يتمتع به الشاعر من قدرات نفسية تؤهله إلى أن يسرح في عالم التخييل؛ لتشكيل الصورة الشعرية، ومن أجل توضيح هذه القوى النفسية ارتأى بأنه " ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة"[٩]، وجميع هذه القوى تدخل ضمن ما يسمى في الدراسات الحديثة بالقوى الشاعرية، من حيث هي كيان قائم بذاته في خلق فاعلية الصورة الشعرية التي تعتمد بالدرجة الأولى على القوى الحافظة في قدرتها الباطنية، وفي هذه الحالة تكون القوى الحافظة في رأيه هي التي تدير فاعلية الإبداع، كما جاء في قوله:" فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه. فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب، أو مديح، أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهّبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها"[١٠]، بينما تكون القوى المائزة خاصية يميز بها المبدع ما يلائم تخيلاته لتعزيز القوى الصانعة التي تتولى جميع ما تلتئم به القدرة الإبداعية، وكل هذه القوى في رأيه تكون وسيلة لتشكيل مادة الصورة الشعرية التي هي ملك حركة النفس المبدعة والمتلقية، وبذلك يكون حازم قد أبعد فعل الإبداع عن كل عملية وعي من شأنه أن ينفر الناس عن الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها؛ لأن " المحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضا لغرض الشعر؛ إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه، منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع"[١١]

- **المرجعية الثقافية/ الوجدان المعرفي**

يبدو أن للمرجعية الثقافية التي ارتكز عليها حازم القرطاجني في طريقة اشتغاله دورا في بلورة أفكاره، ولعل اتساع مصادره الفكرية والفلسفية منها على وجه الخصوص ما ينم عن تشبعه بالفكر اليوناني، هذا الفكر الذي بدا واضحا في المنهاج، بالإضافة إلى الأثر البالغ الذي نجده في نسبة تكوينه الثقافي من المشارب المتنوعة بين الأندلس والمغرب وتونس، وعلى الرغم من اختلاف الباحثين في تحديد تاريخ هذه الهجرة، فإن هذا الاختلاف لا يتعدى أكثر من أربع سنوات، ومع ذلك فإننا نميل

إلى الرأي القائل إن حازما خرج من الأندلس مكتمل الثقافة، ناضج الفكر، مطمئنا إلى ما بين يديه من صناعة، وما في مقدرته من شاعرية وعلم، وكان مقامه بتونس لجوءًا إلى دار هجرة لا إلى دار نشأة، فهو أديب أندلسي عريق لا مشاحة في ذلك[١٢]. غير أن الذي يعنينا في هذا المقام هو كيف استطاع أن يشكل اتجاها نقديا متميزا من غيره ممن سبقوه.

لعل المتفق عليه في نظر الكثير من النقاد والدارسين أن حازما استطاع بفعل تأثيره من الفلسفة اليونانية أن يتجاوز الدرس البلاغي العربي، وأعدّ نفسه فكريا بما يؤهله لتجاوز حدود ما تناولته البلاغة العربية القديمة، ولذلك كان مجبرا على أن ينظر إلى الصورة الشعرية من كونها تعنى بالتذوق، والأثر النفسي في المتلقي، على النحو الذي لم يتحقق عند سابقيه من النقاد العرب، وقد كان عماده في ذلك التميز استناده إلى تراث فلسفي له عناية نظرية بالشعر، ومن هنا فقد كانت فضيلة حازم، بوصفه ناقدا، متمثلة في جمعه بين الجانب النقدي والفلسفي في آن واحد، فلم يقف بالنقد عند حد التعريف والتمثيل كما فعل معظم النقاد قبله، ولم يتابع أرسطو ـ حرفيا ـ في التنظير للشعر من خلال الشعر اليوناني كما فعل الفلاسفة، ولكنه جمع كلا الاتجاهين في اتجاه آخر متفرد عنهما[١٣]، لذلك نجده يركز على المدرك الحسي واقترانه بالجانب النفسي في إنتاج الصورة الشعرية، ويلزم هذا الإدراك للصورة بوجه من الوجوه الاستجابة الوجدانية للفهم، بوصفه أداة لتوصيل المعنى المراد، وذلك يعني أن الشعور الذي يستند إليه من خلال مرجعيته الثقافية هو التصريح بالدليل الخُطَبي في مقابل التعبير بالدليل الخَطابي الذي يميل إلى الإضمار، والقصد إلى الإيجاز بالمعنى الدلالي، وفي هذا إشارة من حازم إلى أن المعاني بحسب ما تبلور لديه من مكونه الثقافي باستطاعتها ـ عن طريق الصورة التخييلية ـ أن تنفذ إلى باطن الحياة؛ الأمر الذي يسهل على المتلقي سبر أغوار الواقع، وأن يزيح النقاب عن الحقيقة التي تكمن وراء ضرورات الحياة العملية، على نحو ما جاء في قوله:" فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها، فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكوّن المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر، فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه، فيكون هذا من اقتران المناسبة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمضادة، فيكون (هذا مطابقة أو مقابلة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب) مضاده فيكون هذا مخالفة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للاخر، فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز."[١٤]

يبدو أن النص مليء بأفكار متراصة، تحفز المتلقي على إدراك عملية الارتباط بين الذات والموضوع، ومحاولة إثبات ما هو غير موجود على أنه موجود،

بالإضافة إلى أن النص يربط الصورة بالإدراك، ويوثق الصلة بين المتلقي والتأمل؛ لأن الصورة الشعرية في نظره لا تكاد تعدو تلك التأثيرات النافعة التي تزرعها في المتلقي من الوجود الخارجي؛ لكي تنير له السبيل، على النحو الذي أشار إليه النص في " اقتران الشيء بما يشبهه، ويستعار اسم أحدهما للاخر، فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز" وكأن حازما في حرصه على" **اقتران الشيء بما يشبهه**" ما يشير ضمنيا إلى إدراك الذات نفسها، وإدراكها العالم من حولها إدراكا ثقافيا، وهذا يعود فيما يبدو إلى اعتماده رؤية واضحة للمكون الشعري؛ لأن الشعر بوساطة الصورة هو وحده المعبر عن الواقع، اعتقادا منه أن الصورة الشعرية علامة في الكون، ولا شيء يوجد خارج مدار ما ترسمه دلالة (الحقيقة والمجاز) التي أشار إليها في نهاية النص، أضف إلى ذلك أن صياغة الصورة الشعرية يعدّ تعبيرا عن محاولة تخطي الواقع المعمول في سبيل السعي إلى رسم واقع مأمول كما في قوله: " فقد تبين بهذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها ومتلبسة بها، وهي كيفيات مآخذ المعاني وموقعها من الوجود، أو الفرض، أو غير ذلك، ونسب بعضها إلى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيات المخاطبة"[١٥]

ولعل المتتبع لأفكار حازم يدرك أنه يربط الصورة الشعرية بالمحيط الثقافي الذي تشبع به من الثقافة اليونانية، بخاصة في أثناء تميزه بالحديث عن ظاهرة التخييل وارتباطها بالبعد الثقافي للعالم الخارجي والمبدع والمتلقي على حد سواء، اعتقادا منه أن أي عامل من هذه العوامل لا يمكن الاستغناء عنه، بل أن كل واحد منها مكمل للآخر في علاقة متعاضدة كما في قوله:"إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[١٦].

٢. البيان الدلالي الإضمالي

- **إثارة المتلقي/خلق الحافز**

إذا كان المعنى المدرك يضع المتلقي في نظام الفهم الذي يتضمن معنى مخصوصا، وإذا كان السياق الإبداعي بهذا الشكل يحدد الماهية الحقيقية لمعنى النص ضمن قابلية معنى التفسير، فذلك لأن مثل هذه الظاهرة لها إذعانها في سريرة كل متلقٍ، من دون حاجة إلى بذل من الجهد إلى فك الإضمار؛ لأن نظام الخطاب الذي

يرد فيه النص يأتي ـ في نظر من يميل إلى هذا الاتجاه ـ على حسب مدركات العقل والتفسير المنطقي الذي تفرضه دلالة لزوم المقصود من سياق ظاهر النص، من حيث هو تعبير بالاقتداء، ومن ثم فإن المتلقي هنا لا يحتاج إلى استحضار وسائط، أو بذل جهد في التأمل؛ لأننا نعتقد أن كل خطاب، يتوارى في داخله خطاب آخر، وكأنه يحمل صفة "**اللامقول**" المتخيل من "**مقول**" النص المنجز الذي يحمل معنى التواصل المدرك على نحو خَطابي، وفي هذا إشارة إلى أن تأويل النص من مواصفاته الإخبارية الموجودة في الخطاب الخيالي قد لا تدفع بهذا النص ـ من المتلقي المتفاعل معه ـ إلى إنتاج ما تنطوي عليه المعاني المتوارية، كونها تفرض على القارئ استنباطها، قد تكون مغيبة في النص عمدا.

ولعل كشف المعنى المشتق من وراء المعنى الظاهر في النص أساسه استنباط مجهول من معلوم، ضمن ما تدعو إليه فرضية الاحتمال، وهو ما يجري التثبت منه من خلال القراءات الموازية؛ وإذا ما كان الأمر على هذا النحو فمرد ذلك يعود إلى وظيفة الطريقة الاستدلالية الافتراضية، ليس إلا. أو بحسب ما تتضمنه التخمينات التجريبية لدى القارئ النموذجي، " وهكذا تتدخل قوانين الخطاب في طور عملية التأويل لتحثّ بشكل أساس على بروز عدد معين من الاستدلالات... ومن ثم تظهر العلاقة التضمينية (التي نطلق عليها بحسب مصطلحيتنا اسم "**استدلال**" بمظهر الفرضية التي ننشئها بهدف " **ضبط**" قول انتهاكي ظاهريًا لجهة طريقة عمله البلاغية التداولية التواصلية"[١٧]

وفي مثل هذه الحال يعد النص المضمر فعلا مبطنا، تحركه أداة خفية، وبصيغة تلميحية، وفق قاعدة انتهاك المألوف الذي يتوارى في أنساق الأساليب المضمرة، وفي هذا الشأن يقر حازم بأن " يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها، وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس"[١٨]. ولعل الجامع في اللفظ الدال بين جهة موقعه من النفوس ـ من جهة هيئته ودلالته، وجهة ما تعبر عنه دلالة الصور الذهنية في النص، تكمن في التسليم فيما هو مشترك بينهما، يحتاج إلى الإبانة بما تستوجبه القرينة الدالة لإظهار التجوز في الباطن، المراد به المجاز بالبناء على التأويل؛ لحصول الفارق بين الظاهر والباطن.

وهكذا، يمكن الإقرار افتراضا أن المتلقي حاضر بقوة في العملية الإبداعية، بوصفه أكثر التحاما بتجربة المبدع من جهة موقع الدلالة في النفوس. وما عناية حازم بظاهرة التخييل إلا من منظور أنها مشتركة بين المبدع والمتلقي، ذلك لأن التخييل في

جوهره نوع من التوحيد بين الشيء وتصوره، وبين المبدع والمتلقي، أو بلغة الإبداع الفني يكون التوحيد ماثلا بين الرؤيا ومدركاتها الحسية، ولا فرق في هذه الحال بين صاحب النص ومتلقيه، وفي هذا ارتباط وثيق بين توحيد العناصر الأربعة التي حددها حازم مجتمعة في: **العالم الخارجي، والمبدع، والرسالة الشعرية، والمتلقي،** ولا يمكن لأي عنصر من هذه العناصر أن ينوب عن اللآخر على أساس أن إنتاج الصورة الشعرية لا يكتمل إلا بوجود هذه العناصر مجتمعة، وفق ضرورات التصور، بوصفه جزءا من العملية الإبداعية. أضف إلى ذلك أن ربط صلة التخييل بالعملية الإبداعية لا تتم إلا بما تستدعيه الصورة ـ في ومضتها الكشفية ـ وما يقتضيه الأثر الذي تتركه هذه الصورة في المتلقي؛ لأن الموضوعات التي يباشر بها الوعي التخييلي هي موضوعات غير قابلة للحدّ، أو بالأحرى هي موضوعات متحركة زمانيا ومكانيا، من حيث كونها ـ أي الصورة التخييلية ـ تعنى بفعل الرؤية، وكشف الرؤيا، وفي هذه الحال يركز حازم على استعمال الإقناع في الأقاويل الشعرية من منظور "أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية. واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع. كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى؛ لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متؤاخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه."[١٩]

لقد جعل حازم مكانة الصورة الشعرية قائمة على العناية بوظيفة التلقي، استنادا إلى ما تذعن له النفس، عبر المخيلة المشتركة بين منتج النص ومتلقيه، أو من خلال ما يرمي إليه المبدع باستدراج المتلقي عبر **"استراتيجية الاحتيال"** ولئن كانت الكتابة في التراث النقدي لا تقوم إلا على عن**"حيلة"** فإن من مستلزمات هذا التصور أن يأخذ المتقبل نصيبه عند **"إيقاع الحيل"** فيطوع المبدع كلامه للأطوار النفسية التي يكون عليها المخاطب"[٢٠]، وهو ما أشار إليه حازم في" إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه"[٢١] من خلال ما يستعمل من تقنيات لاستثارة دوافع التلقي وتحفيزه كرد فعل لتبقل الصورة، من حيث إن العواطف الوجدانية بعد استجابتها للمثيرات تعمل على أن تسهم في إبداع أعمق منابع الخلق الفني، وفي هذا يكمن ارتباط التجارب الذاتية ـ لكل من المبدع والمتلقي ـ بالتخييل، بخاصة مع المتلقي الذي تُكسِب فيه وظيفة أساسية في تصعيد الإحساس بدافع الاستجابة الوجدانية، فيما تتركه الصورة الشعرية من بصمات متميزة تعود أساسا على تنمية الخلق الفني

الرفيع، والسمو به إلى الوظيفة الشمولية للإبداع في مسعاه نحو التجديد الذي يعطي ـ للمتلقي على وجه الخصوص ـ قابلية الحاجة إلى التشبع من هذا الفعل، على النحو الذي أشار إليه حازم بقوله" وتفصيل هذه الجملة أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه... فإن النفوس تميل إلى تصديقه وتقنعها دعواه، أو بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتفريطه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بان تلك عادته وأنها من أفضل العادات.[٢٢]

إن ما يميز تقبل الصورة الشعرية هو تنوع الاستجابات بتقبل التجارب، لتكون خبرة فنية وثقافية ذات قيمة فعلية، تحفز فكر التلقي بوجه عام، والمبدع على وجه الخصوص؛ من أجل تنمية مقدرته الإبداعية حتى تكتسي الطابع الخيالي إلى مواصفات الأصالة الإبداعية[٢٣] التي من شأنها أن تحفز المتلقي لمحاولة اكتشاف **"اللامقول في النص"**، اعتقادا منا أن مهمة المتلقي تكمن في البحث عن معنى ثانٍ يتقاطع مع المعنى الظاهر في النص، وفق قاعدة مسوغات الفراغ الباني الذي يأسر المتلقي، ويشده، من أجل تعزيز دور التلقي المنتج لديه، وهو ما يعكس الخصائص المشتركة بينه وبين المبدع من خلارل وجود علاقة بين رؤيا المماثلة[٢٤] واستجابة التلقي.

- **الصورة المتخيلة/اندماج الآفاق**

تبدو الصورة مزية يتضلّع بها الإبداع الذي نال منها نصيبا وافيا على حساب المسارات المعرفية الأخرى، ومتى تم إنتاج الصورة الفنية ـ بوجه عام ـ يتم إعادة تشكيل الواقع؛ الأمر الذي يستوجب أن يكون موضوعها قابلا للتغيير، لأنها تستمد إبداعها من القوة المخيلة التي تحرك الواقع في تصوره نحو إيجاد بديل أرحب، كما أنها تستمد رؤاها من عتوّ الوعي في تجاوزه المألوف، وخرق المكرور، وتحديها إرادة القوة الفاعلة باستبدال المعنى الافتراضي بالمعنى المركزي، من حيث هي إنتاج دلالات، ترغب في التكيف مع الواقع المحتمل، أو الممكن الافتراضي، وبوصفها انبعاثا لصدى المبدع، والمصاحبة، توافقيا، حالة طموح الوعي الجمعي.

وإذا كنا نعتقد أن كل صورة فنية، إلا وهي قابلة لأن تتحقق في الواقع، فإنها من باب أولى تبعث في المتلقي حافزا يهدف إلى الحصول على ما كان يفتقر إليه من معلومة، أو إلى خلق تصور لم يوجد في ذهنه من قبل. ومن هذا المنظور تنشيء الصورة الفنية وعيا نابعا من الفراغ إلى الملأ، أي من المعمول إلى المأول، أو من الغيبة إلى الحضور، بحسب كفاية كل متلقٍ وطريقة تقبله، والاتجاه الذي يميل إليه، لا لشيء إلا لأن كل **فرد/ مجتمع** إلا وهو محاط بما يمليه عليه واقعه، وهو ما يدفع هذا

الفرد، أو ذاك المجتمع، إلى البحث عما يريد الحصول عليه، ومن هنا يتحول إدراك المتلقي للصورة من الحقيقة الواقعية، الممكن تخيلها، أو تصورها، إلى وجود بديل يثير فضوله، رغبة في تجاوز الواقع القاتم، والسعي إلى الارتماء في كنف الواقع المشرق، وتبدو فكرة الرغبة في هذا التحول لدى المتلقي كما لو كان انتصارا على المجهول بفعل مستودع الصورة التي ترسم لديه فكرة الاتحاد بالمطلق، بعد أن أبعدت من وعيه فكرة اللاممكن، قبل أن يكون رهين السائد، والمسلم به.

وفي هذا المنظور ما يدفعنا إلى استقراء الصورة لاستكشاف ما بها من تصور مجازي موحى به في تعبيره غير المباشر إلى صورة ذاتية تعبر في داخلها عن علاقة المدرك بالتصور، وهذا ما أكده حازم ـ على سبيل الحصر ـ في قوله:" إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها."[٢٥]، وإذا كان **كل شيء له وجود خارج الذهن** قد يكون من المهم، هنا، إعطاء الصورة التخييلية أبعادا دلالية، أما عن فهم هذه الأبعاد فإن الأمر يتوقف على المتلقي الذي ستنتج منها ما يناسب المراد الحصول عليه، وشكل الشيء الذي يتصوره، ومن هنا **"يصبح للمعنى وجود آخر"** حسب رأي حازم.

يبدو من خلال ما يطرحه حازم أن لوعي المتلقي اثرا في الشكل الذي يتصوره من النص، من منظور أنه ليس منجزًا، ثابتا، قطعي الدلالة، أو أنه شكل نهائي، وإنما إعطاء فرصة الاحتمال للتصور سمة بارزة فيه، كما لو كانت الصورة ـ فيه ـ نسيجا يفصّل منها المتلقي ما يراه مناسبا، وبوسائط متجانسة مع ما يراد الوصول إليه، أو النظر فيه؛ لأن النص في منظور الإجراءات النقدية على استعداد تام للانسجام مع أي تحليل، بالإضافة إلى أن الظاهر فيه لا يعبر عن مرام المعنى في حقيقته مطلقا، اعتقادًا منا أن الدال في الإبداع لا يحتمل الثبوت والإقرار، وإلا فإنكار دلالته على ثبوت المعنى وانتفائه معلوم البطلان قطعا؛ إذ لا معنى للدلالة إلا فهم المعنى منه[٢٦]، ونورد هنا نصا لحازم ـ نجتزء منه المفيد ـ يوضح فيه تنوع تناسب المعنى مع المراد، ونوعية الاستيعاب الذي يتخذ طابع الإنتاج، وذلك بعد الأخذ بضرورة الفهم كي **"تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض"**. كما في قوله: ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر. **فالأول** يكون بالقوة

الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض... وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها؛ لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده، وأن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض. **والطريق الثاني**... هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام.... فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام، أو بعضه، بنوع من التصرف والتغيير، أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه"[٢٧]

إن الفاعلية التخييلية التي يعرضها علينا حازم ـ في هذا المقام ـ تمد المبدع حسب رأيه بصور تكتمل فيها" الهيئات، والأدوات، والبواعث، يكون من شأنها أن تبني وعي المتلقي وتعزز فيه الاستثارة لإنتاج تجربة ليس بالضرورة أن تكون موازية لتجربة المبدع، ذلك أن كل صورة تخييلية ـ في نظرنا ـ تعد حافزا لفعل إنتاج فعل تجريبي، وهذا يقودنا إلى أن التصور الذي نجده في قوة التخييل لا يمكن أن نجد له موضعا في الاتجاه الذي حددته دلالات الصورة فقط، وإنما بما تستدعيه هذه الدلالات من سياقات مختلفة، وحسب استنتاجات كل متلق في كشف الصيغ المناسبة للقدرة التخييلية المتجانسة مع واقع الحال، كما في قوله:"... وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده" فحيثما تكون الدلالة موحية تكون أهميتها قابلة لإنتاج دلالات أخرى، وفي مثل هذه الحال يتجاوز المتلقي الدلالة المنشأة إلى دلالات أخرى منشئة، تسعى إلى إمكانية إيجاد بديل لواقع افتراضي، ما له من مناص في الواقع، لذلك رأى أن "المعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر، ومعتمدا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك، أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك، أو استدلالات عليها، أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيآت التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان، وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها،... ولمناقضة المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل يكون إتباع المشتهر بالخفي حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة.[٢٨]

وقد أشرنا في كتابنا "**إراءة التأويل**"[٢٩] إلى جملة من الأفكار التي حددت مسار النقد العربي القديم بوصفه لم يكن بعيدا عمّا تطرحه النظريات الحديثة في تفصيلها الحديث عن المادة الإبداعية التي من شأنها أن تثير الإحساس في مشاعر القارئ؛ لتجعل منه منتجا ثانيا، بخلق قيمة جمالية تضفي على المعرفة السابقة في النص الوارد تجربة جديدة، وإذا كان الأمر كذلك، فإن نظرية التلقي ـ عبر مراحلها الزمنية ـ تحرص على الوجود الفعلي للقارئ بالمشاركة النفعية لعملية الخلق، بعيدا عن كونه قارئا مستوعبا للمادة فقط؛ ذلك أن "حالة الإبداع هذه ليست من صنع المبدعين وحدهم، فإن القارئ، والناقد، جزء أساس من حالة إبداعية لا تكتمل بدون هذا الثالوث العضوي المتماسك : [المبدع ونتاجه، والمتلقي وإمكاناته، والناقد وطرائقه، وأدوات إبداعه"[٣٠]

لذا، فإن علاقة القارئ بنتيجة المقروئية مرتبطة بفعل التلقي والتي يحصرها التشكل الدلالي "للنص الممكن" أو "الناص الحامل"؛ لأن هذا التشكل يبقى خاضعا للممكنات المعرفية في وضعها الاستدلالي للإرسالية "التراسلية" التي تحكمها وحدة السبب بالمسبب. والحال، أن هذا التشكل النوعي لا يتم إلا من خلال توافر ملكة الاستجابة الوجدانية لوعي النص باستكشاف تخوم فضائه، بدلالة ما تحمله توزيعاته التركيبية المتوالية، وفي هذه الحال يبعد المتلقي وحدة المعنى من السياق الذي يأخذ بضرورة حدود اليقين، وهو تداول مشروع في الدراسات الحديثة ـ على وجه الخصوص ـ التي تعنى بكيفية تصور الناتج البنائي التركيبي لهذا التحقق الجمالي. وقد لاحظ نقادنا القدامى هذه الظاهرة من حيث كون النص علامة توالدية، والقراءة تستنطقها بخاصة ما ورد عند حازم القرطاجني الذي عدّ الصورة التخييلية بالنسبة إلى الشعر تنقسم قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس على طلب الشيء أو الهرب منه.[٣١]، ويرى في موضع آخر أن المحاكاة تنقسم ـ من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة ـ قسمين: قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره[٣٢]، وهو ما أشار إليه أيضا الجرجاني في أثناء تطرقه إلى معنى النص الذي وصفه بأنه يأتي على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل [٣٣]، وهو ما أشار إليه أيضا بـ " معنى المعنى"، ويعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، وهكذا دواليك مع توالد المعاني التي أشارت إليها الدراسات الحديثة، باعتبار النص

جملة من الاحتمالات تتضمنها سيرورة السيميوززيس [٣٤]. وفق هذا المنظور " المبكر" ندرك العلاقة الجدلية بين توالد النصوص باحتمالات دلالية تسمح بتعددية المعاني الواردة في النص المنتج.

وهذا يقودنا إلى القول بإن للنص المُبين، الظاهر، نصف المعنى في وظيفته، وللنص المضمر، المتوارى خلف خلف الدال، نصفه الثاني، المشفوع بالاستدلال. ولعل في مثل هذا الطرح ما يجعلنا نتساءل عن إمكانية إسهام صورة التخييل التي يطرحها حازم في بناء النص، حيث نستنتج أنه متى ما كانت الصورة عابرة بتعدد دلالاتها، كانت حافزا لفاعلية الإنتاج، ومن هنا نعتقد أن كل محاولة لتوسيع دائرة الصورة التخييلية بالخروج عن القواعد المرسومة لا يكرس إلا امتدادا للانفلات من قبضة القياس الدلالي، ضمن علاقة الانطباق بما يؤديه التصور من وظيفة دالة على معناه الذي وضع له من قبل المتلقي، ووفق بيان إمكان حقيقة الشيء وإيضاح معناه.

وإذا قلنا إن الصور التخييلية ـ حسب منظور حازم ـ هي الغاية التي يهدف إليها المعنى، فإن دلالة هذا المعنى في سياقه يغير من معنى النص الأول، ويتخطى نمطية التحليل التي شكلت وعي المتلقي عبر العصور المتعاقبة، وربطته بفرض إرادة الصيغ المعهودة، ولعل مؤدى هذا التصور في سياقه التخييلي أن أي نص يتعارض مع قراءته بيانيا؛ لأنه لا يبين وجه الصفة التخييلية فيه، لذلك يسعى حازم إلى قلب المعنى من الظاهر الخَطابي إلى الباطن الخِطابي، حيث يكون التخييل موجودا بوجود ملازمة الخيال بالإبداع بوجه عام، ومن منظور أن المتلقي يعطي واقعا افتراضيا تقتضي إجراءات قراءاته ـ وفق أنساق نظرية التلقي الحديثة ـ استنتاج واقع آخر، مطابقا للواقع الاحتمالي؛ أي وفق التوقعات الممكنة، ولن يتأتى ذلك إلا بما أسماه بالعارف الذي يمتلك المقدرة على التأويل، كما في قوله" وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم. فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام. وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفا به في الحقيقة. فإن العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه، من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة، وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرّج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصلوه"[٣٥].

قائمة المراجع

أولا- المصادر

- ابن سينا: الشفاء، ملحق بكتاب فن الشعرلأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣.
- حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، ط ٢، ١٩٨١.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م

. قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ١٣٠٢

ثانيا . المراجع

- شكري المبخوت: جمالية الألفة ـ النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ١٩٩٣،
- صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية.
- عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معى الشعر، دار صفحات، ط ١،٢٠٠٩
- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١.
- كاترين كيربارت ـ أوريكيوني: المضمر، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨.
- لطفي عبد البديع: فلسفة المجاز، بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط ٢، ١٩٨٦،
- مصطفى الجوزو: نظرية الشعر عند العرب، دار الطليعة ، بيروت، ط١، ١٩٨١.

الدوريات

- كريم أبو حلاوة : دور المتلقي في العملية الإبداعية ، مجلة الواحة ، عدد ٨٣/٨٢

الهوامش :

١

٢ ابن سينا الشفاء، ملحق بكتاب فن الشعرلأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ص ١٦١

٣ حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، ط ٢، ١٩٨١، ص ٨٩

٤ ينظر، إحصاء العلوم، ص ٨١ ـ ٨٥، عن مصطفى الجوزو: نظرية الشعر عند العرب، دار الطليعة ، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١١٦.

٥ نفسه: ص ١١٦.

٦ ابن سينا، الشفاء ملحق بفن الشعر، مرجع سابق، ص ١٦٨

٧ المنهاج، ص ١٧

٨ المنهاج، ص ٣٣٧

[٩] المرجع نفسه، ص ٤٢

[١٠] نفسه، ص ٤٢

[١١] نفسه، ص ٢٩٤

[١٢] ينظر، محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص ٤٧٢، ٤٧٣، عن صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة مصر، ١٩٨٦، ص ٥٠، ٥١.

[١٣] ينظر، صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص ٥٣.

[١٤] المنهاج، ص ١٤ ـ ١٥

[١٥] المنهاج، ص ١٤

[١٦] المنهاج، ص ١٨ – ١٩.

[١٧] كاترين كيربارت ـ أوريكيوني: المضمر، ترجمة ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٨٥.

[١٨] المنهاج، ص ١٧

[١٩] المنهاج، ص ٣٦١

[٢٠] شكري المبخوت: جمالية الألفة ـ النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ١٩٩٣، ص ٢٢

[٢١] المنهاج، ص ٣٦١

[٢٢] المنهاج، ص ٣٤٧

[٢٣] ينظر كتابنا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١، ١٢٥ (وقد اعتمدنا الكتاب في مواضع أخرى)

[٢٤] المماثلة هي كما وردت عند القدامى: هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه، ينظر، ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ١٣٠٢ هـ، ص١٥٧

[٢٥] المنهاج، ص ١٨ ـ ١٩

[٢٦] ينظر، لطفي عبد البديع: فلسفة المجاز، بين البلاغة العربية والفكر الحديث، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٢٣٥

[٢٧] المنهاج، ص ٣٨، ٣٩.

[٢٨] المنهاج، ص ٢٣

[٢٩] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معى الشعر، دار صفحات، ط١،٢٠٠٩، ص ٩١، في مواضع متعددة من الكتاب.

[٣٠] كريم أبو حلاوة : دور المتلقي في العملية الإبداعية ، مجلة الوحة ، عدد ٨٣/٨٢ ، ص ١٢٠.

[٣١] المنهاج، ص ٨٩

[٣٢] نفسه، ص ٩٤

[٣٣] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص[٣٣]

[٣٤] أطلق شارل سندرس بورس على هذه السيرورة " السيميوزيس" ويقصد به السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة منتجة، وهي سيرورة تتصل بقضايا الدلالة، وبكيفية إنتاجها، وطرق اشتغالها، عبر توالد المعاني.

[٣٥] المنهاج، ص ١٤٤.