

## الفصل الثاني

### المبحث الاول المحاكاة والتقليد

#### 1:1 مفهوم المحاكاة والتقليد

##### 1:1:1 المحاكاة

ورد في معجم "القاموس المحيط" أن كلمة المحاكاة مأخوذة من "حكوت الحديث احكوه"، اي: كحكيتته أحكيه وحكيت فلانا وحاكيتته: شابهته وفعلت فعله أو قوله سواء، وعنه الكلام حكاية: نقلته، والعقدة شددتها، كأحكيتها، وامرأة حكي، كغني: ناممة، واحتكى أمري: استحكم، وأحكى عليهم: ابر(محمد بن يعقوب الفيروزابادي، 1995م، ص346).

وقد أخذ العرب هذا المفهوم (أي المحاكاة) عن اليونان على ما يكاد يكون مؤكدا، ولا يفيد هنا القول إن الفعلين حكى وحاكى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب "فن الشعر" لأرسطو بزمان بعيد، صحيح أن الحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليد كاملا، كما يفهم من معاجم اللغة، وصحيح أنه ورد في الحديث النبوي: ((ما سرنى انى حكيت انسانا وان لي كذا وكذا))، أي فعلت مثل فعله، والظاهر أن العرب و المستعربين ظلوا يستخدمون كلمة حكاية كمصدر للفعلين المترادفين حتى كان عصر المترجمين فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة ( مصطفى الجوزو، 1981م، ص92).

##### 2:1:1 المعنى الفلسفى للمحاكاة:

جاء في "موسوعة المصطلحات الفلسفية" أن المحاكاة " خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا نحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكاة لتلك، وأحيانا نحاكي المعقولات، وأحيانا نحاكي القوة المغذية، وأحيانا نحاكي القوة الترويعية، ونحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج. أما المحاكاة بالمثالات فهي "ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامّة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها، ويجتزأ منهم ألا يتصوروها ويفهموها كما هي في الوجود ولكن يفهمونها ويعقلونها بمناسباتها إذا كان فهمها ذاتها على ما هي عليه في الوجود عسرا جدا إلا على من سبيله أن يفرد بالعلوم النظرية فقط" (جيرار جيهامي، 1998م، ص774).

##### 3:1:1 المعنى الاصطلاحى للمحاكاة:

المحاكاة اصطلاح يوناني ميثافيزيقي الأصل، استعمله الفلاسفة والمفكرون منذ القدم، غير أن المعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة لم يستخدم إلا في وقت متأخر. وقد استمدت كلمة المحاكاة من المصطلح الإغريقي (Mimesis) التي جرت العادة بترجمته إلى (محاكاة بالعربية) (Imitation)، وما يماثلها في اللغات الأخرى، غير أن كثيرا من الباحثين يصرون على أن كلمة (Mimesis) لا

تؤدي هذا المعنى بالضبط، أما بنيديتو كروتشيه<sup>(1)</sup> الفيلسوف الإيطالي يرى أنها تعني شيئاً وسطاً بين المحاكاة والتصوير.

أما الفيلسوف الأمريكي ولتر كوفمان<sup>(2)</sup>، فيذهب إلى أن كلا المصطلحين لا يؤيدان المعنى المقصود بدقة، وإن كانت كلمة تصوير تلائم بعض المواضع في فن الشعر أكثر من كلمة محاكاة (جيروم ستونليتز، 1982م، ص155).

وتطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد والمحاكاة في القول أو الفعل أو غيرهما ومنه قول أفلاطون "الفن محاكاة للطبيعة" وتطلق بوجه خاص على ما يتصف به الحيوان من التلون الدائم أو المؤقت بألوان البيئة التي يعيش فيها كتلونه بألوان أوراق الشجر أو مماثلته لصورها، والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة منها أن الحرباء وهي ضرب من الزواحف تتلون في الشمس بألوان مختلفة ومنها أيضاً تلون بعض أنواع الحشرات والأسماك، والمحاكاة أيضاً هي المشابهة السطحية بين الحيوانات البعيدة بعضها عن بعض من الناحية التشريحية، وسبب مشابقتها لبعض اشتراكها في نمط واحد من العيش أو اضطرارها إلى التكيف في سبيل الدفاع عن النفس، والمحاكاة أيضاً هي التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم كتقليد حركاتهم وسلوكهم واقتباس لهجاتهم وأفكارهم، ومن طرق المحاكاة النافعة في الفهم والإفهام طريقة تسمى بالتمثيل لإفكاره بأشارات الأصابع والإيماءات (Mimique) وهي تعبير المرء عنه بالجفون وحركات الوجه الممثل للاشياء (جميل صليبيا، 1971م، ص350)، ومما يثير الانتباه أن لفظة كلفظة المحاكاة استحوذت على أكبر قدر ممكن من تفكير الفيلسوفين اليونانيين أفلاطون وأرسطو في ميدان الفن، فقد كون كل واحد منهما لنفسه مذهباً في الفن من خلال دراسته لنظرية المحاكاة، وشغلا بها المفكرين بعدهما

إن التقاليد هي التي تمثل التعامل مع القيم والمعاني، ويمكن أن تترجم إلى وسائل تؤدي إلى النظام في البيئة الاجتماعية للإنسان إذ أن نشوء التقاليد يأتي نتيجة حاجة البشر إلى شيء من الانتظام في حياتهم الاجتماعية (محمد نزار اسماعيل، 2002م، ص30)، ولذلك فإن التعامل مع التقاليد يمكن أن يكون بصيغتين، الأولى صيغة التقليد والثانية صيغة المحاكاة، في حين اختلفت وجهات النظر تجاه التقاليد والتي تراوحت بين مواقف متحررة وأخرى محافظة، فالموقف الأول يؤكد على صيغة المحاكاة باعتبارها الصيغة التي تتلاءم مع التغيرات التي تساهم في بروز أعمال ونتائج فنية أو معمارية تستوعب تلك المتغيرات التي تمر عبر التاريخ (مها عبد الحميد البستاني، 2001م، ص464).

(<sup>1</sup>) بنيديتو كروتشه Benedetto Croce ، فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة. ولد في (بسكاسيرولي Pescasseroli إيطاليا)، كانت حياته عملاً دؤوباً من الدراسات الفلسفية رفعت ذكره في مجالات النقد الأدبي وعلم الجمال وتاريخ الثقافة وعلم التاريخ (www. wikipedia.org).

(<sup>2</sup>) ولتر كوفمان. ألماني الأصل هاجر إلى أمريكا في عام 1939 وبدأ يدرس في كلية وليامز، حيث تخصص في الفلسفة وتولى العديد من الدروس الدينية. على الرغم من أنه أتاحت له الفرصة للتحرك على الفور إلى دراساته العليا في الفلسفة، وبعد الحرب الثانية، أكمل شهادة الدكتوراه في فلسفة الدين في جامعة هارفارد في مجرد عامين. وكان عنوان أطروحته "نظرية نيتشه من القيم"، وأصبح في نهاية المطاف فصلاً في كتابه، نيتشه: الفيلسوف وعالم النفس، المسيح الدجال. قضى حياته بعد ذلك، 1947-1980، تدريس الفلسفة في جامعة برينستون (www. wikipedia.org)

## 2:1 رأي الفلاسفة في المحاكاة والتقليد

يعبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة (بالتقليد) وعن اللامحاكاة (بالتزيين) ويقول بعضهم ان كل فن هو لغة للتعبير وان هذا التعبير قد يتجه الى الغير او الى الذات فهو اما ان يكون تقليدا او تزيينا، فالدافع يتجه الى الغير مما يضطر الذات الى المشاركة في تطوير حياة هذا الغير، بينما يدل التزيين على وجود ذات شاعرة بصفات ذاتية الخاصة وكيانها المستقل المطلق، في حين يعبر بعض اخر عن العلاقة بين (التقليد و التزيين) بأن عنصر التقليد يعبر عن جانب المعنى اما العنصر التزييني فيميل الى جانب الحس، مع هذا لا يمكن فصل التزيين عن التقليد. وهكذا نجد أنفسنا أمام تحد آخر (ما هو فن الجميل)؟ وكانت أولى الإجابات التي وضعت تسيير في الاتجاه القائل "إن الفن محاكاة"، وهو أقدم الاتجاهات وأوسعها انتشارا، وقد اتخذ عدة مستويات أولها تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول، وتمثل في محاكاته لعالم الأشياء من حوله، وهي أن يجعل شيئا من مادة ما في متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة مستخدما براعته ومهارته فيكون بذلك فنانا، وعلى ذلك فأهم شيء في الفن هو المشابهة (وفاء محمد ابراهيم، (ب ت)، ص93). مثل هذا المستوى من المحاكاة أنصار كثيرون من الفنانين والنقاد لأنه جعل من العمل الفني نقلا حرفيا عن الواقع أوتريديا حرفيا أمينا لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها. أما نظرية محاكاة المثل الأعلى فتذهب إلى أن الفنان لا يحاكي دون تمييز بل يقتصر في محاكاته على موضوعات معينة وقد عبر عنها صموئيل جونسون<sup>(1)</sup> بقوله "يقول الناس عن حق إن أعظم مزايا الفن هي محاكاة الطبيعة ولكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التي هي أليق بالمحاكاة." (جيروم ستونليتز، 1982م، ص184)، وفي قوله هذا يركز على الجانب الأخلاقي، وهذا معناه أن هذه النظرية تضع معيار لقيمة الفن يتمثل في أخلاقية العمل، لكن هذا غير كاف، فلا بد لها أن تعمل حسابا لكل العناصر المؤلفة للعمل الفني ولا تقصر اهتمامها على أخلاقية الموضوع.

لقد ظلت نظرية المحاكاة صامدة رغم كل الانتقادات الموجهة إليها من قبل النقاد والفلاسفة، وعلى الرغم من أنها حاولت أن تخدم الفن إلا أنه يبقى للعمل الفني حياته الخاصة به وهكذا يكون الحكم عليه قائم على أساس وحدته الكامنة وحيويته وفعاليتها.

فالمحاكاة يمكن اعتبارها تشبيهاً واستعارة أو تركيباً على سبيل تشبيه الشيء بغيره (عقيل مهدي يوسف، 1988م، ص58). كما وانها تمثل التأكيد على نتاجات الماضي لتوليد نتاجات الحاضر حيث يمكن اعتبار الاشكال السابقة قائمة بحد ذاتها وبالتالي فإن إعادة تشكيلها يمكن ان يحقق التواصل لتفاعلها (مها عبد الحميد البستاني، 2001م، ص464).

(1) صموئيل جونسون، دكتور وكاتب لأب يعمل بائع كتب، فكانت نشأته هذه عاملا مؤثرا في ارتباطه بقضايا النشر والطباعة. كان كاتب وناقد وشاعر بريطاني المولد: ١٨ سبتمبر، ١٧٠٩ الوفاة: ١٣ ديسمبر، ١٧٨٤، لندن، المملكة المتحدة، لقد كان نسيح وحده وكان نموذجيا، فهو يختلف عن أي إنجليزي في زمانه، ومع ذلك فهو خلاصة لجون بول جسداً وروحاً، يبرزه معاصروه في جميع الميادين الأدبية (خلا تصنيف المعاجم) ومع ذلك فهو يسود عليهم جيلا بأسره، ويملك عليهم دون أن يرفع شيئاً إلا صوته. وعن أبيه أخذ مبادئ المحافظين، والميول الاستيوارتية، والشغف بالكتب. فكان يقرأ بعضهم في مكتبة أبيه، وفي 1728 أتيح لأبويه من الموارد ما يسر لهما إرساله إلى أكسفورد، وهناك راح يلتهم الكلاسيكيات اليونانية واللاتينية ويزعج معلميه بصيانه وتمرده. (www. wikipedia.org)

على ضوء ذلك يتبين أن المحاكاة تستند الى إعادة تركيب وبناء جوهر الشيء (الشكل) مع الاهتمام بالقيم الجمالية، من المصدر الاصيل حيث توجد هناك العديد من الاعمال المبدعة والاصيلة التي تعكس صورة الأصل، وهذا ما يبدو واضحاً في فن الرياسة المعمارية كأحد العناصر الأساسية في التصميم الداخلي لفضاءات فناء القصور والمدارس والمساجد، إذ نجد أن تكوينها التصميمي اعتمد على المحاكاة للأصول التصميمية لهذا النوع من الفنون الاسلامية وبحسب الفترة التاريخية لكل عصر.

اما التقليد فهو عبارة عن مجموعة من العادات والمعتقدات والمهارات التي ينقلها جيل الى جيل آخر (ابراهيم فتحي، 1986م، ص 151)، وأنه يمثل أيضاً الموروث العمدي لشيء خالد في حقيقته الشكلية والجمالية (روبرت غروس، 1989م، ص 130). هذا فضلاً عن كونه يمثل قضية ذات دلالة عميقة تتعلق بالموقف تجاه التاريخ، مع الشعور بكل الإبداع بين الماضي والحاضر والمستقبل (Juhani Pallasmaa, 1988, p.29).

وهذا ما يمكن ان يلاحظ في التصميم الداخلي للفضاءات الاسلامية التي ترسخت فيها دلالات ومعاني اتخذت من التقليد كوسيلة للتعبير عما تحتويه من قيم جمالية نابغة من الإرث التاريخي. ولعل هذا أهم ما يميز الفن العربي الإسلامي لاسيما فن ((الرياسة المعمارية))، هو في قدرته على الجمع بين المحاكاة والتقليد، بسبب تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية، فضلاً عن تجده الدائم على مر العصور (أحمدالسوداني، 1994م، ص 73) لذلك فقد كان الفنان العربي المسلم منضبطاً في تجده وملتزماً بثوابت التقاليد الصحيحة عبر العصور التاريخية. بل واستطاع المعماري المسلم أن يثبت قدرته في الفن بشكل عام، وهندسة البناء والرياسة بشكل خاص، لإظهار اسسها الجمالية وذلك لجعلها خالدة عبر الأجيال اللاحقة كما تضمنت أيضاً في جوهرها الفني، الجمالية الروحية للفكر العربي الاسلامي، فضلاً عما تتضمنه من تقليد متطور لتقنيات الصنعة والبناء (يوسف شريف، 1982م، ص 541).

وعليه أن التواصل مع المحاكاة والتقليد سوف يؤدي إلى توليد نتاجات جديدة لها طابع التواصل مع الماضي، إذ يقوم المصمم بأسترجاع العناصر والمفردات التصميمية السابقة وإعادة توظيفها بما يتلاءم مع مستجدات الظروف الحالية، وقد يتجلى ذلك في فن الرياسة العمارة الإسلامية.

أنه الفن الذي حاول الفنان العربي المسلم ان يكشف كنوزه بالقراءة وان يفصح اسراره بالتأمل، من اجل اغناء التراث للوصول الى نماذج تتسم بطابع الرقي والجمال لاسيما في الفضاء الداخلي لفناءات القصور والمدارس والمساجد الإسلامية. ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن السمات المميزة في التقليد والمحاكاة لتصاميم الرياسة العمارة ضمن فضاء اي صرح اسلامي، لم تتعارض مع تراث وخصوصيات الشعوب والأمم المتحررة تحت لواء الإسلام، بل وأن الإسلام الهمها ومكنها من تطوير نفسها ضمن أهدافه وتعاليمه السامية، لذلك نجد أن المحاكاة والتقليد في فضاءات العمارة الاسلامية اعتمدت على أغناء إشكاله العمارة بتحفة تنوع فنون الرياسة الدقيقة التنظيم والمتقنة الصنع، اذا وظف

المعماري والمصمم المواد والألوان والمفردات التصميمية لزخرفة سطوحها سواءً كانت مُصنعه من (الجبس، الخزف، المعدن الخشب..الخ)، ضمن تنوع تصاميم الاواوين والقباب والأعمدة والمنابر وغيرها من العناصر المعمارية للفضاء الداخلي للصرح، فضلاً عن زخرفة أجزائها الأخرى. والواضح من كل ذلك أن الدين الإسلامي ساهم في إرساء (فن) يتميز بالوحدة والجمال والابتكار المبني على أساس المحاكاة والتقليد بأسلوب متطور.

## 1:2:1 رأي الفلاسفة الاغريق عن المحاكاة والتقليد

### أ- المحاكاة عند افلاطون

تعود بداية ظهور نظرية المحاكاة إلى القرن الرابع قبل الميلاد (4 ق.م)، وبالتحديد مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون<sup>(1)</sup> (347-428 ق.م)، ونظريته في المثل التي تعد الأساس والمنطلق الذي تبني عليه فلسفته بكاملها في الفن والجمال والتي أراد بها التعبير عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم من حيث تخليها عن الطابع العرضي للظواهر المتغيرة، فنظرية المثل كانت تعبيراً عن نظرية عقلية كلية، وهكذا فإن فلسفة أفلاطون المثالية ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة أي أنها توجت الوجود كله بعالم المثل (عصام قصبجي، 1981م، ص48).

لقد كان أفلاطون يرى أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر:-

- **الدائرة الأولى** هي دائرة المثل والمدرجات العقلية وهي دائرة الحقائق الكلية.

- **الدائرة الثانية** هي دائرة العالم المحسوس والطبيعة والواقع.

- **الدائرة الثالثة** هي دائرة الفنون.

والعلاقة التي تربط بين هذه الدوائر الثلاث هي علاقة محاكاة وتقليد (شوقي ضيف، 1962م، ص15). كما عبر إحسان عباس<sup>(2)</sup> عن هذه الدوائر بقوله "الأولى عالم المثل، والثانية عالم الحس وهو صورة للعالم الأول، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية" (إحسان عباس، 1993م، ص17).

لقد قسم أفلاطون الكون في ضوء فلسفته المثالية إلى عالم مثالي كامل من صنع الإله يتضمن الحقائق المطلقة والتي لا يمكن لمسها في الواقع، وعالم محسوس طبيعي مادي هو عالم الموجودات والذي هو ظل أو صورة منقولة عن عالم المثل، ومعنى ذلك أن العالم الطبيعي، الموجود هو عالم

(1) افلاطون، (عاش بين 427 ق.م - 347 ق.م) فيلسوف يوناني قديم، وأحد أعظم الفلاسفة الغربيين، عرف من خلال مخطوطاته التي جمعت بين الفلسفة والشعر والفن. كانت كتاباته على شكل حوارات ورسائل وإبيغرامات (إبيغرام: قصيدة قصيرة محكمة منتهيه بحكمه وسخره). ولد في أثينا في عائلة أرسطوقراطية، أطلق عليه بعض شارحيه لقب "أفلاطون الإلهي". يقال إنه في بداياته تتلمذ على السفسطانيين وعلى كراتيليس، تلميذ هراقليطس، قبل أن يرتبط بمعلمه سقراط في العشرين من عمره. وقد تأثر أفلاطون كثيراً فيما بعد بالحكم الجائر الذي صدر بحق سقراط وأدى إلى موته؛ الأمر الذي جعله يعي أن الدول محكومة بشكل سيئ، وأنه من أجل استتباب النظام والعدالة ينبغي أن تصبح الفلسفة أساساً للسياسة، سافر إلى جنوب إيطاليا، وهناك التقى بالفينثاغوريين. ثم انتقل من هناك إلى صقلية لكنها كانت تجربة فاشلة، سرعان ما دفعته إلى العودة إلى أثينا، حيث أسس في حدائق أكاديموس مدرسته التي باتت تُعرف بأكاديمية أفلاطون. أما أهم تلاميذه أرسطو (www.wikipedia.org)

(2) إحسان عباس، ناقد ومحقق وأديب وشاعر وفيلسوف ومؤرخ فلسطيني، ولد في حيفا سنة 1920م. حصل على الدكتوراه عمل في التدريس سنوات، كان غزير الإنتاج تاليفاً وتحقيقاً وترجمة من لغة إلى لغة؛ فقد ألف ما يزيد 25 مؤلفاً بين النقد الأدبي والسيرة والتاريخ، وحقق ما يقارب 52 كتاباً من أمهات كتب التراث، وله 12 ترجمة من عيون الأدب والنقد والتاريخ. كان مقلاً في شعر لظروفه الخاصة كونه معلماً وأستاذاً جامعياً، وقد أخذ البحث الجاد والإنتاج النقدي الغزير من ساحة الشعر والتفرغ له (www.wikipedia.org)

مشابه و مماثل لعالم المثل فهو محاكاة له وصورة عنه وذلك ما سماه أفلاطون التقليد الأول أي صورة المثل في الواقع (عطية عامر، 1964م، ص84). ولشرح ذلك يمكن تقديم مثال الشجرة، فالشجرة الموجودة في الواقع أي في العالم الطبيعي هي صورة للشجرة الأولى الموجود في عالم المثل التي خلقها الإله أي إنها تقليد للمثال الأول، فإذا رسم الفنان (الرسام) شجرة ثالثة فإنه سينقلها عن الشجرة الثانية التي هي بدورها صورة عن الشجرة الأولى، ففي حالة الفنان يمكن إطلاق عبارة "تقليد التقليد" أو "محاكاة المحاكاة" لأنه حاكى الشجرة الثانية التي هي بدورها محاكاة للشجرة الأولى في عالم المثل. وما دام العالم الطبيعي الموجود هو عالم مشابه ومماثل لعالم المثل، فهو محاكاة له وصورة عنه، ومن ثم فهو صورة ناقصة لاتطابق الحقيقة مثل التمثال الذي يرسم لشخص ما، لذلك رأى أفلاطون أن الأشياء الخارجية لاحقيقة لها إنما هي صور لأفكار مكونة هي المثل الموجودة حقيقة، من هذا المنطلق جعل للحقيقة منازل ثلاث "أولها منزلة الصنع الحقيقي والخلق وهو عمل الله صانع المثل، والثانية هي الصنع الإنساني، والمنزلة الثالثة هي المحاكاة، وهي خلق للمظاهر وللصور لا للحقائق" (مصطفى الجوزو، 1981م، ص 89). فالحقيقة موجودة في المثل التي لها (حسب رأي أفلاطون) وجود مستقل عن الأشياء المحسوسة، فكل ما هو موجود في عالم الحس ليس إلا محاكاة لعالم الصور والأفكار الخالصة.

لذا فإن نظريته في المثل تعد أساسا لفلسفته في الفن والجمال أيضا لذلك افترض في نظريته "وجود مثال للجمال خارجي وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويقترّب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال" (عز الدين إسماعيل، 1986م، ص35).

ويبدو أن أفضل تفسير لنظرية المثل الأفلاطونية نجده عند كميل الحاج<sup>(1)</sup> في موسوعته الفلسفية والاجتماعية حيث يعبر عنها بقوله "تعتبر نظرية المثل نقطة الانطلاق لفلسفة أفلاطون بكاملها، فهذه النظرية لها المكان الأول إلى جانب الآراء السياسية، فالمثل عند أفلاطون هي الصور المجردة أو الحقائق الخالدة في عالم الإله، وهي لا تفسد ولا تندثر ولكنها أزلية أبدية، والذي يفسد ويندثر إنما هو الكائن المحسوس، فهناك إذن بالنسبة إلى أفلاطون عالمان:-

1- عالم العقل أو عالم الإله، وفيه المثل العقلية والصور الروحانية.

2- عالم الحس أو عالم الظلال وفيه الصور الجسمانية والأشخاص الحسية.

فكأن عالم الحس هو عالم الظواهر المتغيرة، وكأن عالم العقل هو عالم الحقائق الثابتة، وتشبه الحقائق التي في عالم العقل النسخ التي في عالم الحس، كنسبة الأشخاص الحقيقيين إلى الصور التي في المرآة، والفرق بين الصور المنطبعة في مرآة الحس، والحقائق الموجودة في عالم العقل هو أن صورة المرآة الحسي صورة خيالية متغيرة، في حين إن المتمثل من الحقائق في عالم العقل صور

(1) كميل الحاج، ينتمي إلى رعية الفلاسفة الذين آمنوا بالفكر الفلسفي لبناني الأصل حصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة، ميوله لفلسفة أفلاطون من مؤلفاته، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي (www. wikipedia.org)

روحانية مجردة أو مثل ثابتة تحرك الأشخاص ولا تتحرك ولها الوجود الدائم والثبات المستمر، ومعنى ذلك أن المثال هو الحقيقة المعقولة القائمة بذاتها وهو أزلي وثابت لا يتغير ولا يفسد ولا يندثر، أما الكائن المحسوس فهو جزئي وكثير ومتغير، وبين الحقائق العقلية والأشياء الحسية مطابقة ومشاركة إلا أن المحسوس أدنى مرتبة من المعقول، وإذا كانت العامة لا تحكم على حقيقة الأشياء إلا بالاستناد إلى حواسها، فالفيلسوف يعلم أن المثل خارجة عن متناول الحواس ولا يمكن إدراكها إلا بواسطة العقل، نعم إن مثال الإنسان أكثر حقيقة من سقراط، وليس لسقراط حقيقة إلا لأنه يشترك في مثال الإنسان." (كميل الحاج، 2000م، ص47).

وتتبلور فلسفة أفلاطون في الفن فيما أسماه بالحاكاة (Imitation)، فالفنون عنده محاكاة للواقع الذي هو محاكاة لعالم المثل، فالرسام عندما يرسم سريرا إنما يحاكي السرير الذي صنعه النجار الذي بدوره حاكى صورة السرير كما هي في عالم المثل، وبهذا يكون الفن محاكاة للمظهر لا للجوهر، وبالتالي فهو خداع وتشويه. ويستند أفلاطون إلى عالم المثل في نظريته للمحاكاة. لهذا رأى أن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للشيء هي تقليد التقليد فلا حاجة إليه، فبالنسبة إليه أن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود (سيد قطب، 1990م، ص109). فالفنون عند أفلاطون ليست إلا محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة، وفي ذلك بعد واضح عن عالم المثل، وكأنه لم يلاحظ أن الفنان لا يقدم صورة طبق الأصل عن الطبيعة بل يضيف إليها من مشاعره وعواطفه وطموحه، وقد عبر زكي نجيب محمود<sup>(1)</sup> عن هذا المعنى بقوله "هو لم يلحظ ما للفن من خلق ولم ير أن الفنان لا يقتصر على تقليد الطبيعة، بل يكملها ويسبغ عليها شيئا من شعوره وطموحه".

إن دعوة أفلاطون إلى القول إن الفن تقليد للطبيعة ومحاكاتها كان الهدف منه الوصول إلى أن الفن ناقص بطبعه، كما قرر "أن الطبيعة نموذج لمثال يحاول الفنان أن يحاكيه ولكنه يقصر عن محاكاته، ذلك لأن الفنان في رأيه يقف عند ظواهر الأشياء لا على جوهرها المثالي" (كريب رمضان، 2004م، ص28-29).

والفن بالنسبة لأفلاطون هو طريقة في التعبير بواسطة أشياء حسية عن عالم المثل، فعالم الفن هو عالم أشباح وظلال كلها ترمز إلى عالم آخر. لقد ربط أفلاطون الفن بنظريته (Epistemology)، فاعتبر محاكاة الفنان للطبيعة محاكاة لما هو محاكاة أولى لأن الطبيعة تحاكي الأصل، ولذلك قال "إن الفن يبعد عن عالم المثل بمقدار درجتين"، والظاهر أنه كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة في الإجابة والإتيان لأنها هي الأصل، والأصل أفضل وأجود من صورته، فالطبيعة الحسية كما هي في الواقع أرقى وأفضل من تصوير الفنان لها، وبالمقابل فإن الطبيعة المثالية وهي الأصل الأول

(1) زكي نجيب محمود، ولد في ميت الخولي عبد الله، مركز الزرقا؛ دمياط. حصل على الدكتوراة في الفلسفة من لندن. بعد تخرجه عمل بالتدريس حتى سنة (1362هـ - 1943م) وأكمل دراسته في إنجلترا في بعثة دراسية لنيل درجة الدكتوراة في الفلسفة، وتمكن من الحصول عليها من جامعة لندن عام 1367 هـ = 1947م فقد نجح في تقديم أعسر الأفكار على الهضم العقلي للقارئ العربي في عبارات أدبية مشرقة، وفكّ أصعب مسائل الفلسفة وجعلها في متناول قارئ الصحيفة اليومية، واستطاع بكتاباته أن يخرج الفلسفة من بطون الكتب وأروقة المعاهد والجامعات لتؤدي دورها في الحياة (www. wikipedia.org).

والمثل الأعلى تكون أكثر جمالا من الطبيعة الحسية، ويذهب في إحدى تشبيهاته إلى الاعتقاد بأن "عمل الوهم هو العمل نفسه الذي يقوم به الفن، فالفن محاكاة المحاكاة، والفنون بصفة عامة كالشعر والرسم "محاكاة محرفة، عابرة، خادعة، ماسخة، تصور بخبث السطور والألوان ونور الأشياء التي تحاكيها." (فتحي التريكي، 1985م، ص55-56).

لقد اختار أفلاطون فن التصوير وسيلة لشرح نظريته في المحاكاة التي طعن بها الفن، ولم يحاول اختيار شيء متحرك تدب فيه الحياة، وكأنه باختياره لمثال السرير أراد أن يسخر من الفن، وأراد أيضا أن يظهر أن دور الفنان ليس سوى دور تافه، ومرد ذلك كله خضوعه لفلسفته المثالية، فهو فيلسوف ينتقل من الأفكار إلى الأشياء، ويؤمن بوجود الفكرة مستقلة عن الشيء ذاته. وما هو ملاحظ أن أفلاطون دعا إلى ضرورة اتسام الفن بالشمولية وابتعاده عن الجزئية كي يكون جديرا بالسمو، وهذا يوضح أنه كان يعتبر المحاكاة تشبيها حسيا يعكس ظواهر الطبيعة الجزئية المتغير (عصام قصبجي، 1981م، ص48).

وتنقسم المحاكاة عند افلاطون إلى:-

- محاكاة حقيقية

- محاكاة مزيفة

فالمزيفة أساسها الظن، وهي تحاكي الواقع المحسوس، ومن أمثلتها، فن الخطابة السفطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي، وفي هذين الفنون خداع وإيهام بأن المظهر هو الحقيقة، أما المحاكاة الحقيقية فهي صنعة ذلك الفنان الذي يبحث عن الصور أو المثل التي سوف تظهر جميلة، ومن نماذجها، الفن الغنائي والملحمي في الشعر، كشعر بندراوس<sup>(1)</sup> الذي تتوفر فيه المعرفة الحقيقية للجمال، أما فن التصوير بالنسبة إليه (أفلاطون)، فيكون جميلا إذا حافظ على القياس والنسب (وفاء محمد ابراهيم، (ب.ت)، ص23).

وعليه فالمحاكاة عنده اتخذت ثلاثة معان:-

**1- محاكاة بمعنى التمثيل** يقصد بها فن التمثيل والفن المركب والمعقد، فهو يرى أن شاعر التراجيديا أو الكوميديا لا يعبر عن نفسه بل عن شخوص مسرحياته بتقمصه شخصية النبيل والشرير على السواء، وبالتالي تكون عواطفه مزيفة، ويكون أيضا صاحب شخصية مزدوجة وهذا يتنافى مع قوانين الجمهورية المثالية الأفلاطونية (مجاهد عبد المنعم مجاهد، 1986م، ص48)، والملاحظ أيضا أنه رفض كل فن مركب وحتى الإيقاعات المركبة كما هو الشأن بالنسبة لآلة المزمار القادرة على عزف قدر كبير من النغمات.

(1) بندراوس، (518 - 438 ق.م.) أعظم الشعراء الغنائيين عند اليونان. وبندراوس شاعر معتر بنفسه، فخور بشعره الرائع، الذي يفقد كثيرا من روعته إذا ترجم، لأن روعته مستمدة من تركيب الجملة اليونانية، ومن خضوعها لأوزان الشعر التي اعتمد عليها الشاعر اعتمادا بالغا للتأثير في سامعيه. كانت كل أغنية تتضمن أسطورة تتصل من قريب أو من بعيد بالبطل الفانز، وكان الشاعر يستغل هذه الأسطورة في تلوين أغنيته بلون هادئ، وبطبعها بطابع ديني وقور، يليق بالعبرة الخلقية التي يريد إبرازها والتغني بها . (www. wikipedia.org)



2- محاكاة سطحية أي المحاكاة السطحية يقصد بها محاكاة المظهر، وبالتالي فهي بعيدة عن الحقيقة قائمة على الظن، وقد عبر عن ذلك بقول: "إن من لا يعرف الحقيقة يقتصر على إتباع الظنون لا يصل إلا إلى فن مضحك، بل إلى فن لا ينطوي على أي قيمة على الإطلاق".

3- محاكاة مستنيرة وهي المحاكاة المستنيرة فيقصد بها المحاكاة التي تقترب من الحقيقة وتبحث عن الجوهر، ونموذج هذا النوع من المحاكاة الشعر الغنائي والملحمي بعد تخليصهما من سرد قصص الأبطال، يقول في محاوره جورجياس<sup>(1)</sup> "المحاكاة التي لا تتغلغل في معرفة طبيعة الشيء ليست لها قيمة" (مجاهد عبد المنعم مجاهد، 1986م، ص، 49، 50).

إن أفلاطون دعا إلى ضرورة أن يمثل الفن موضوعات واقعية شريطة أن يكون لها رسالة اجتماعية وأخلاقية، كما أن هدفه من إقامة جمهورية مثالية واقعية في الوقت نفسه لم يكن الهروب من عالم الواقع بل حاول أن يجسد للفرد قيما عليا، وعليه أن يختار الحياة في عالم بلا معنى وبلا شكل أو نظام، أو أن يسمو إلى عالم ذي معنى وشكل ودلالة يحكمه ويقوده سلطان العقل والفكر وللفن حسب الموقف الأفلاطوني وظيفة مثالية تتمثل في محاولة تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يسقط على الحياة طابعا جميلا من خياله الخصب، وذلك كما هو موجود في أقاصيص البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين (محمد علي ابو ريان، 1985م، ص182).

### ب- المحاكاة عند أرسطو

استخدم أرسطو<sup>(2)</sup> مصطلح المحاكاة والذي ورثه عن أفلاطون، وأعطاه مفهوما يختلف عن مفهوم أستاذه اختلافا جوهريا، ولا شك أن هذا الاختلاف نابع من اختلاف النظرة الفلسفية، فأفلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية، بينما كان أرسطو ذا نزعة علمية تجريبية. لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة، ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية فيكبل الفن بقبود الفلسفة، حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، والشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن، وفي هذا المعنى يقول: "لما كان الشاعر محاكيا شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث:- فهو يصور الأشياء " إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"، وهو إنما يصورها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزأها للشعراء (محمد زكي العشماوي، 1979م، ص 116).

(1) محاوره جورجياس، يقوم النقاش في المحاوره على أربعة أشخاص، ثلاثة ممثلون البيان، وهم جورجياس وبولوس وكالكليرس، وهم ينضمون إلى المناقشة كل بدوره، وأمامهم سقراط. وهي محاوره تتحدث عن الماديات والفوضى الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهي كفيلا أيضا لو الأخذ بعين الاعتبار لما فيها لتخلص المجتمع من بحر الماديات والتمويه الذي يغرق فيه اليوم. (www. wikipedia.org)

(2) أرسطو، فيلسوف يوناني، ولد عام 384 ق.م توفي 322 ق.م تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. توثيق (www. wikipedia.org)

وعليه فأرسطو يرجع الفنون كافة إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية، ويقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع هي محاكاة الواقع أي لما هو كائن فعلا، ومحاكاة لما يمكن أن يكون، ومحاكاة للمثال أي لما يجب أن يكون. فالفنان إذا ما أراد تصوير منظر طبيعي مثلا، فإنه لا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، وليس تصويرا مرأويا، فالطبيعة ناقصة، والفن يكمل ما فيها من نقص ويسهم في كشف أسرارها، فعمل الفنان إذن لا يقتصر على النقل الحرفي دون تدخل منه، لأن الفن في نظر أرسطو "ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، وتمثلها تمثيل المرأة، وتنقلها نقل الآلة، تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء والعبودية التي تسلب القوة، إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة" (كريب رمضان، 2004م، ص29).

لقد اتجه أرسطو بالمحاكاة اتجاهها إيجابيا نازعا عنها تلك الصبغة السلبية التي ألصقها بها أفلاطون، فالمحاكاة عند أرسطو لا تعني النقل الحرفي للطبيعة، فالفن ليس مجرد مرآة تعكس مظاهر الأشياء بصورة آلية خالية من الإبداع، وكل ما أكد عليه هو ضرورة وجود صلة وشبه بين الصورة التي ينتجها الفنان وبين الأصل الذي حاكاه.

إن الفن عند أرسطو وسيلة من وسائل توضيح ميثافيزيقاه وبث الحيوية فيها، فالفن يحاكي الطبيعة التي هي القوة الكامنة والمحركة للكائنات لكي تظهر صورتها الحقيقية، أما الفنان فمهمته أن يخرج من المادة ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل، وبذلك يستطيع أن يتم ما فشلت الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه، وعلى هذا الأساس يكون الفن والطبيعة القوتين الأساسيتين في العالم، والاختلاف بينهما يكمن في أن الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة في ذاتها، أما الفن فيكسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التي تحدثها روح الفنان (وفاء محمد إبراهيم، (ب.ت)، ص28). وبالمقابل يمكن القول إن الفن كالطبيعة مبدأ للخلق والإنتاج، فإذا كانت الطبيعة تنتج موجودات طبيعية، فإن الفن ينتج موجودات فنية، وبذلك يصبح عالما مستقلا في مقابل عالم الطبيعة، ويصبح العمل الفني موجودا فنيا ولا يتأتى ذلك إلا لفرد ازدوجت طبيعته، فهو بما هو إنسان موجود طبيعي، وهو بما هو فنان طبيعته فنية مبدعة، إن الفنان عند أرسطو كالإله عند باروخ سبينوزا<sup>(1)</sup> طبيعته طابعة ومطبوعة، إن نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعته مطبوعة، وإن نظرت إليه من حيث هو فنان كان طبيعة طابعة أو خالقة، وتكون الأعمال الفنية بمثابة الأحوال التي تتبدى عليها الطبيعة الطابعة (وفاء محمد إبراهيم، (ب.ت)، ص 95).

أن الفن عندما يحاكي الطبيعة، فهذا يعني في رأي أرسطو أنه لا ينسخها بل يوحى بها، وهكذا يكون الفن هو المؤثر في الطبيعة وعقلها المفكر، وبواسطته يفهم الإنسان الطبيعة (ميشيل ديرميه، 1988م، ص201).

(1) باروخ سبينوزا ولد في عام 1632م في أمستردام هولندا، ويعتبر كتابه الأخلاق الذي الفه سنة 1677 من أهم الكتب المؤثرة في الفلسفة الغربية توفى سبينوزا 1677 في 21 فبراير - شباط (www. wikipedia.org)

إن المحاكاة عند أرسطو ليست فعلا أليا، بل هي إلهام خلاق بواسطتها يمكن للفنان أن ينتج شيئا جديدا مستخدما في ذلك ظواهر الحياة وأعمال البشر المتمسة بالجدية والكمال في إطار فني منمق، وهكذا يكون الفنان وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو أجمل منها. وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة، فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها ثانيا، وليست المحاكاة في نظره نقل للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها، أي مجرد تصوير فوتوغرافي للمرئيات، بل يجب أن تكون محاكاة الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية ولواقعها الذي تنبض به داخليا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو كان على رأس من نجحوا في الربط بين الفن والحياة، وذلك لأن نظريته في المحاكاة قائمة على مبدأ محاكاة الطبيعة، وهذا معناه أن الفنان يستمد وحيه وإلهامه من الواقع شريطة أن تكون المحاكاة منقحة معتمدة على التخير، وهذا دليل على وجود فرق شاسع بين الواقعية الساذجة التي تصور الواقع تصويرا مرأويا يشبه عمل آلة التصوير، والواقعية النقدية الرامية إلى تعديل الواقع والسمو والارتقاء به (محمد علي ابو ريان، 1985م، ص20-21). وهذا هو موقف أرسطو، وعلى هذا الأساس يكون الفن قريبا من الواقع أي من الحياة.

وعموما فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها من الصورة، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يضع للصورة إطارا واقعيا كما كان لها من قبل إطار في الواقع الطبيعي، لكن الفرق يكمن في عدم تطابق العمل الفني مع صور الطبيعة، وهذا معناه أن الصور الطبيعية هي نقطة البداية في عملية الخلق الفني. والملاحظ أن أرسطو لم يكن يزدري المحسوسات ولذلك نجده يؤكد على أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدل وتغير فيها، واعتمد في توضيح ذلك على تقسيم الفنون عامة إلى قسمين، فكلها محاكاة للطبيعة، لكن قسما منها يحاكيها باللون والشكل كالتصوير والنحت، وقسما آخر يحاكيها بالصوت كالرقص والموسيقى والشعر، وعلى هذا الأساس فإن الشعر إذا قيس بالفنون لايقاس بالتصوير لأن المحاكاة فيه نقل حرفي، إنما يقاس بالرقص والموسيقى، فالراقص والموسيقار يبذل كل منهما في محاكاته للطبيعة، ومثلهما يبذل الشاعر في محاكاته بحيث تظهر مواهبه وأفكاره خيالاته (شوقي ضيف، 1962م، ص18-19).

## 2:2:1 رأي الفلاسفة المسلمين عن المحاكاة والتقليد

### أ- المحاكاة عند ابن سينا

يعرف ابن سينا<sup>(1)</sup> المحاكاة بأنها "هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالتطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي

(1) هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، ولد سنة 370 هـ، ونشأ في بيت ثروة وجاه، وقد أقبل على تحصيل علوم عصره، نبغ في الطب والفلسفة، وشارك إلى جانب اهتمامه بالمطالعة والتأليف في الحياة السياسية، وكانت وفاته همذان سنة 428 هـ. كان ابن سينا متعدد المعارف، فقد كان طبيبا وفيلسوفاً وعالم طبيعة، كما كان له إلمام واسع بعلم الفلك وعلم الموسيقى، وإذا كان قد عرف الفلاسفة من طريق الفارابي إلا أنه توسع فيها إلى أن فاقه، وإليه يعود الفضل في تنظيم الفلسفة في الإسلام على نحو ما فعل أرسطو ولعله لذلك لقب "المعلم الثالث"، على أن ابن سينا لم ينح منحى فيلسوف واحد وإنما كان متحيزاً يأخذ من كثير من السابقين ولاسيما أفلاطون وأرسطو، ولا نجد أحداً من فلاسفة الإسلام فاض إفاضة ابن سينا في موضوع النفس. (www.wikipedia.org)

بعضهم بعضا، و يحاكون غيرهم" (ألفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص83)، فهو يشرح قوله بأمثلة عدة كحاكاة الحيوان بصورة، وتشبه الناس بعضهم ببعض، ومحاكاة بعضهم بعضا، وهو يلح على فكرة هامة مفادها أن المحاكاة لا تنقل الشيء كما هو بل تقدم شبيهه، وبعبارة أخرى فالمحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامة له، حتى وإن اقتصر على تصوير مظاهر الشيء، وبهذا فهو يؤكد وجود التميز بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه.

ويدرك ابن سينا العلاقة التي تجمع بين الشعر والفنون الأخرى من خلال حديثه عن محاكاة الشاعر ومحاكاة المصور، وما تميز به ابن سينا إدراكه لأبعاد نظرية أرسطو التي ترى أن الفنون جميعها قائمة على المحاكاة رغم اختلافها في الوسيلة أو الأداة التي يختص بها كل فن عن الآخر، ويذهب أن المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط كما رأى الفارابي، وإنما تكون من قبل الكلام واللحن الوزن، وربما تكون من قبل الكلام والوزن، وربما تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، أو قد تقتصر على الإيقاع وحده كما هو الشأن في الرقص، وفي هذا السياق ورد قوله "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة، باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، و بذلك التأثير تصير النفس محاكيه في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك وبالكلام نفسه اذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن فأن من الاوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسله التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس" ( ألفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص79).

وإذا كان ابن سينا يشير إلى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الكلام المخيل والوزن واللحن، فهو يقرن ذلك بالشعر المغنى، وقد ينفرد الكلام المخيل والوزن في الشعر دون اللحن وهو متحقق في الشعر العربي أو الشعر غير المغنى، وهذا ما يقره ابن سينا. ويبدو أنه قد لاحظ ما للحن من أثر انفعالي في النفس يتمثل في الحزن أو الغضب، وكأنه يقرن غاية الشعر بغاية الموسيقى من حيث الأثر النفساني، كما أنه تنبه إلى ما يملكه الرقص من قدرة التأثير في النفس بما يشتمل عليه من إيقاع سواء أكان مجردا من اللحن أو مقترنا به، إلا أنه لم يستنبط من ذلك أن اشتراك الشعر مع الرقص والموسيقى في التأثير النفساني يتيح له أن ينهج منهجها في محاكاة المشاعر الداخلية دون الإقتصار على محاكاة الظاهر(عصام قصبجي، 1981م، ص80). أما الوزن فهو ضروري، وقد اعتبره جزءا من التخيل "فكان المحاكاة ينبغي أن تحقق أثرها النفساني بوسيلة موسيقية هي الوزن الذي عرفه ابن سينا، بأنه عدد إيقاعي ولا ريب أن من شأن هذه الملاحظة إعلاء الجانب الموسيقي في الشعر بكل ما ينطوي

عليه من إحياء رمزي يمس صميم المشاعر، وهكذا فإن كان ابن سينا قد أغفل مقارنة الشعر بالموسيقى، فإنه مزجه بها وجعله تخيلاً موسيقياً" (عصام قصبجي، 1981م، ص80-81).

ويستخدم ابن سينا مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، والحق أنه ليس ثمة تفسير لانصرافه إلى فهم المحاكاة مرآة لظاهر الأشياء سوى أنه فهمها مرادفة للتشبيه. ولاشك أن اعتماد التشبيه على الحواس والوضوح يقيد حرية الشاعر في مجال الإبداع، ولاسيما أن النقد حدد بعض النماذج من التشبيهات مثلاً علياً يتوجب ترادها في رتبة مملّة بحيث يكون الجميل دائماً قمراً والجراد بحراً، والشجاع أسداً إلى غير ذلك، وبهذا ضاعت إمكانية سمو الشعر من عالم الحس إلى عالم الفعل، فيتخلص بذلك من النزعة الشكلية إلى النزعة الإنسانية (عصام قصبجي، 1981م، ص88-89).

وإضافة إلى أن المحاكاة مرادفة للتشبيه عند ابن سينا، فهي مرادفة أيضاً لما يخيل أو للتخييل أو المخيالات، وهذا ما نجده في بعض أقواله كقوله "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي"، وقوله "أما الشعر من جملة التخييلات والمحاكيات"، كما أنه يقرن مصطلح المحاكاة بالتخييل، وبما أنه يعرف المخيالات بأنها "مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"، فإن هذا يوحي بأن المحاكاة مرادفة للمخيالات، كما يوضح ذلك قوله "لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر" (ألفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص85).

وتدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة لهذا نجده يشير إلى أن المحاكيات ثلاثة أقسام:- محاكاة تشبيهية ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع.

ومحاكاة التشبيهية نوعان :- نوع يحاكي به الشيء بشيء ويدل على المحاكاة أنها محاكاة، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه كـ "مثل" و "ك" و "و" كأنما "ما هو إلا نوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء، وأما الاستعارة فهي قريبة من التشبيه الفرقان بينهما بشيء وهو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة وهي كقول القائل:

(لسان الحال افصح من لساني.....وعين الطبع طامحة اليك).

وأما المحاكيات التي نسميها من باب الذوائع فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة، ولا يكاد يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة كقولهم "غزال للحبيب، وبحر للمدوح، وغصن للقد، وما جرى مجراه"، ومهما بسطت الذوائع وعمدت بأدنى شرح خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة" (محمد سليم سالم، 1969م، ص20).

وهذا معناه أن المحاكاة عند ابن سينا تدل على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري وهو التصوير القائم على علاقة المقارنة أو الإبدال، وبهذا تصبح المحاكاة مرادفة للتخييل بمعنى التصوير. وإذا كانت المحاكاة تشبيهاً سواء اقترن بالأداة أم لم يقترن، فهذا يعني أن ابن سينا ينظر إلى الشعر نظرة أفلاطون التي ترى أن الشعر أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم، وذلك يفضي إلى

أن المحاكاة عند العرب تختص بالطابع الحسي الظاهري، وإضافة إلى ذلك فإن ابن سينا يعتبر التخيل أسلوب مجازي محض قد يخيل بذاته وقد يخيل بصنوف البديع، وشرح ذلك بقوله " إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخيل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته" مثال ذلك قول القائل:-

(وما ذرفت عينك الا لتضربني.....بسهميك في اعشار قلب مقتل)

و أما في المعنى كقوله:-

(كأن قلوب الطير رطبا وياسبا...لدى وكرها العناب والحشف البالي)

يتضح من هذا الكلام أن التخيل هو التشبيه ( محمد سليم سالم، 1969م، ص23).

وبناء على ذلك يصبح التخيل أو الأقاويل المخيلة أو المخيلات أعم من المحاكاة عند ابن سينا لأن كلا منها يتخذ المحاكاة وسيلة لتحقيق التأثير النفسي لدى المتلقي، وعليه يصبح مفهوم التخيل شاملا لعملية التأليف، و تصبح المحاكاة جزءا من هذه العملية.

ويبدو أن التخيل هو جوهر الشعر عند ابن سينا إلا أن قيمة هذا التخيل لا ترجع إلى القائل وإنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني لا علاقة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل، ولكنه يخاطب الشعور، وهو إنما يصل إلى ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة، وبما في النفس الإنسانية من ميل فطري إلى المحاكاة من جهة أخرى، ووسيلته ( أي وسيلة الشعر) في ذلك تجريد النفس من عنصر الإرادة والاختيار، فكأنه ينبغي أن يصل إلى نفس المتلقي بطريقة دون اختيار عقلي، ذلك أن الشعر أصلا قول مخيل لا يشترط فيه صدق أو كذب، ويؤكد ابن سينا ذلك بالفصل بين التخيل الذي يخاطب النفس والتصديق الذي يخاطب العقل، ويذهب بعد ذلك إلى التأكيد على ضرورة أن يسلك الشعر طريق التخيل ليؤثر في النفس سواء أكان بعد ذلك صادقا أم كاذبا، ومن ثمة فإنه إن توفر عنصر التخيل لم يعد مهما أن يكون المضمون صادقا أم كاذبا (عصام قصبجي 1981م، ص75-76).

ويلاحظ إن المحاكاة عند ابن سينا استخدمت بوصفها تشكيلا أو وسيلة من وسائل التخيل على كونها تعالج علاقة العمل الأدبي بالواقع فأصبحت بذلك جزءا من التخيل الذي هو جوهر الشعر.

وهي بذاتها متأرجحة بين ما هو كائن أي بظاهر الشيء أو بما يمكن أن يكون أي بجوهر الشيء، والظاهر أن الأمر هنا ناجم عن اختلاف مفهوم المحاكاة، فبينما يذهب أرسطو إلى أن المحاكاة تتناول الفعل غالبا، يذهب ابن سينا إلى أنها تتناول الشيء غالبا، وعلى الرغم من افتراضه مع أرسطو أن المحاكاة متعلقة بما يمكن أن يكون، فكأنه يسمح له أن يتصور الشيء كما يشاء، وبالمقابل يطالبه أن يصوره كما هو، إلا أن الفنان الذي يحاكي فعلا أو خلقا يجد أمامه عددا غير محدود من الاحتمالات، فالفعل قابل للاحتمال والتطور، ولا يتعلق بأمر جزئي بل يتعلق بأمر كلي يمكن أن يتجلى في عدة صور، ولا ريب أن هذا الأمر كان واضحا في كلام أرسطو، ولكن اتجاه ابن سينا إلى مفهوم معين

للمحاكاة يجعلها نوعا من التشبيه جعل من الصعب عليه أن يتصور محاكاة ما يمكن أن يكون كما في الأساطير الإغريقية مثلا.

### ب- المحاكاة عند الفارابي

يعرف الفارابي<sup>(1)</sup> الشعر أو الأقاويل الشعرية بأنها هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول أو أنها هي التي توقع في ذهن السامع المحاكي للشيء (ألفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص77)، وأهم ما يمكن استنتاجه من هذين التعريفين أن الشعر عند الفارابي يقوم على المحاكاة مما يجعله يتشابه مع فنون أخرى ويشترك معها في كونها محاكاة أيضا، وهذه الفنون هي النحت والتمثيل والرسم، إلا أن ما يميز كلا منها عن الآخر وخاصة عن الشعر هو الأداة أو وسائل المحاكاة التي يختص بها كل فن عن الآخر، وذلك ما وعاه الفارابي عندما عدد وسائل المحاكاة مما يسمح باستيعاب معناها، وفي تعداده للوسائل يجعل المحاكاة نوعين بفعل وبقول، وفي هذا المعنى يقول "إن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك، والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء" (مصطفى الجوزو، 1981م، ص93)، فالمحاكاة عنده محاكاة شكل أو فعل أو قول، فإذا كانت بالقول بدت شبيهة بما يسمى كناية عند البلاغيين، حيث أن مستعمل المحاكاة يلجأ إلى قول مؤلف من أمور تدل على الشيء المحاكي.

ويفرق أيضا بين الشعر والفنون القائمة على المحاكاة كالنحت والتمثيل من خلال الوسيلة والتي هي اللغة، فالشعر يستخدم لغة خاصة تتسم بالمحاكاة، ويتضح هذا الفرق بشكل متميز عندما يقارن الفارابي بين الشعر والرسم أو كما يسميه صناعة التزييق، فكلاهما قائم على المحاكاة أو التشبيه إلا أنه لكل منهما وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة، فالشعر يتوسل الأقاويل أو اللغة، أما الرسم فيتوسل الأصباغ أو الألوان، وهذا ما عبر عنه الفارابي بقوله: "إن بين أهل هذه الصناعة (أي الشعر) وبين أهل صناعة التزييق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها أونقول وإن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه

(1) ولد أبو نصر محمد الفارابي سنة 260 هـ قرب فاراب وهي مقاطعة بتركيا، ثم انتقل إلى بغداد فانكب على دراسة مختلف العلوم، وكان له اهتمام خاص بالفلسفة، فتناول بالدرس كتب أرسطو وشرحها وعلق عليها، وفي بغداد ألف معظم كتبه، وكان أحد الفلاسفة الكبار في العالم الإسلامي. وأهم ما يميز فلسفته ميله إلى التوفيق بين المذاهب، فقد حاول التوفيق بين فلسفة أفلاطون وفلسفة أرسطو في كتاب سماه "الجمع بين رأيي الحكيمين أفلاطون الإلهي وأرسطو طاليس" كما حاول التوفيق بين الدين والفلسفة وإن لم يؤلف في ذلك كتابا كما فعل بعض الفلاسفة المسلمين من بعده (www.wikipedia.org)

وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم" ( الفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص78).

وما هو جدير بالذكر أن الفارابي يقصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن، كما أنه حرص حرصاً شديداً على التفريق بين المحاكاة والمغالطة السفسطائية، فالمحاكاة نوع من الإيهام بشبيه الشيء، أما المغالطة فتوهم نقيض الشيء على أنه حقيقة، وهذا معناه أن غاية المحاكى إيهام الشبيه، أما غاية المغلط فهي إيهام النقيض، و نجد الفارابي في نصه الموالي يحاول توضيح الفرق بين كل من المحاكاة والمغالطة قائلاً "ولا يظن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد و ذلك أنهما مختلفان بوجوه، منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المراني والأجسام الصقلية فهي الحال الموهمة شبيه الشيء" (ارسطو طاليس، 1973م، 150-151)، فالفارابي يفرق بين الإيهام الذي تعتمد عليه المغالطة السفسطائية<sup>(1)</sup>، وهو إيهام خارج عن دائرة الإيهام في الفن عموماً وفي فن الشعر خصوصاً، وبين الإيهام بشبيه الشيء الذي تقوم عليه المحاكاة الشعرية، ذلك أن المغالطة تهتم بإثبات الشيء على أنه الحقيقة حتى ولو كان مناقضاً للحقيقة ذاتها في حين أن المحاكاة تهتم بتحقيق تأثيرها بواسطة تقديم الشبيه أو المثل دون أن تهتم بأن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وعلى هذا الأساس فالمحاكاة عند الفارابي ليست خداعاً بل إيهاماً بالمشابهة.

ولاشك أن تمثيل الفارابي للمحاكاة في الفن الشعري بما يعرض في المرأة من صور الشيء انما افترضه أفلاطون من أن الشاعر يشبه في محاكاته من راح يلهو بمرآة ويجلو فيها صور الأشياء، وبما أن صورة الشيء في المرأة ليست هي حقيقة الشيء، فالشعر أيضاً أقوال تخيل الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة، وقد لاحظ إحسان عباس هذا الأمر، فذهب إلى الاعتقاد بأنه لا يحط من قيمة الشعر بل يميزه عن القول البرهاني (احسان عباس، 1993م، ص217-218)، وفي تمثيل الفارابي للمحاكاة على هذا الشكل إشارة إلى مفهومه لها من حيث أنها تدل على علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة، ومن جهة أخرى إشارة إلى أن المحاكاة عنده تفيد المشابهة أو المماثلة ولا تعني المطابقة، وبهذا تكون المحاكاة عند الفارابي عدم مطابقة الواقع أو تقليده، وهذا بدوره يؤدي إلى فكرة مفادها أن الشعر عنده ليس نقلاً

(1) السفسطة كما تشير أغلب الكتب هي مذهب فكري-فلسفي نشأ في اليونان إبان نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس ق.م في بلاد الإغريق (اليونان حالياً)، بعد انحسار حكم الأوليغارشية (الأقلية) وظهور طبقة حاكمة جديدة ديمقراطية تمثل الشعب، وقد ظهر السفسطائيون كمنتمين للشعب وحاملين لفكرة وحرية منطقية هذا هو الذي كلفهم كل ما تعرضوا له من هجوم حتى ليصدق القول بأن السفسطائيين كانوا من أوائل المذاهب الفكرية التي تعرضت للتنكيل والنفي والقتل لمجرد كونها تخدم مصلحة الضعفاء والمساكين. (www. wikipedia.org)



حرفيا عن الواقع، بل هو إعادة صياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، أي أنه يضيف عليه حسنا أو قبحا أو صفة أخرى بحيث تجعله يتجاوز هذا الواقع، ويتضح ذلك في تعريفه للأقويل الشعرية بأنها هي "التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أوشينا أفضل أو أخص، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلاله أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه" (الفت محمد كمال عبدالعزيز، 1984م، ص82).

وليست المحاكاة دائما أمرا بسيطا يخيل الشيء في نفسه، بل قد تكون مركبة أيضا تخيل وجود شيء في شيء آخر كأن يصنع تمثالا يحاكي شيئا ما وتوضع معه مرآة يرى فيها تمثال ذلك الشيء، وهذا الأمر ينطبق على الأقويل المحاكية، فقد تُولف عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وقد تُولف عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، وكما أن النحت محاكاة تتم بالفعل فإن الشعر محاكاة تتم بالقول فيلتمس "بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء، إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر فيكون القول المحاكي ضربين" ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر" (مصطفى الجوزو، 1981م، ص93-94).

وما دامت المحاكاة جوهر الفنون جميعا، فإن الفارابي مولعا بمقارنة الشعر بالفنون الأخرى خاصة النحت والرسم، لكنه أغفل الموسيقى على الرغم من إحاطته بعلمها نظريا وتطبيقيا، وبالمقابل نجد أرسطو يذكرها ضمن فنون المحاكاة، كما أنه - الفارابي- لم يقارن الشعر أيضا بالرقص، وقد يكون السبب في ذلك كله تطابق مفهوم الفارابي مع مفهوم أفلاطون في أن الشعر يعنى بتصوير ظاهر الشيء تماما كما يصور النحات ظاهر الإنسان عندما يصنع له تمثالا، ولم يلحظ أن الشعر يمكن أن يقرن بالموسيقى لما فيها من محاكاة للمشاعر النفسية على نحو لا تخضع فيه لقيود الحس، فهي لا تتخذ من العالم الحسي أنموذجا لها، ولو أن الفارابي تنبه إلى هذه المقارنة لتوصل لفكرة مهمة هي أن الشعر لا يصور الظاهر فحسب ولكنه يصور الباطن أيضا بما يزخر به من غنى المشاعر، غير أنه أغفل ذلك ليؤكد الطابع العيني للشعر عندما قارنه بالرسم أو كما يسميه "صناعة التزييق" (عصام قصبجي، 1981م، ص61-62).

ومما هو جدير بالاهتمام أن المحاكاة اتخذت عند الفارابي بعدا دلاليا جديدا ينأى بها عن معنى التقليد، ذلك أن المحاكاة عنده مرادفة للتشبيه عندما يرى أن التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر، ويتسع مفهوم المحاكاة عند الفارابي بمعنى التشبيه ليشمل عملية التأليف الشعري المعتمدة على الاستخدام الخاص والمميز للغة والذي يقوم بدوره على التصوير والتمثيل، كما أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه فيه إشارة إلى علاقة الفن بالواقع، فالمحاكاة أو التشبيه ليست إلا تجسيدا لصورة العالم في مخيلة الشاعر، وهي صورة متميزة عن الواقع، وإن اعتمد الشاعر على هذا الواقع في تشكيلها (الفت محمد كمال عبدالعزيز، 1984م، ص83-84).

ورؤية الفارابي للتشبيه على أنه فعل كل من الرسم والشعر فيها تركيز على علاقة الفن عموماً والشعر خصوصاً بالواقع، فهو يؤكد أنه إذا كان الشعر محاكاة للواقع أو للطبيعة فإن هذا لا يعني بالضرورة قيام تلك العلاقة على أساس التقليد أو المطابقة بل هي علاقة مشابهة ومماثلة، وعلى هذا الأساس يمكن القول "إن علاقة الفن بالواقع في تصور الفارابي هي علاقة توازي لا مطابقة ومن هنا كان تركيزه على التشبيه بوصفه فعلاً للمحاكاة في الشعر والرسم معاً". (الفت محمد كمال عبدالعزيز، 1984م، ص 84-85). وبالعودة إلى المقارنة التي عقدها الفارابي بين الشعر والرسم (صناعة التزييق) نجد أنه يقابل بين الوسيلة التي يستخدمها كل منهما، أي أنه قابل بين الأقوال والأصباغ في صياغة التشبيه، فلاحظ في الأقوال الطابع العيني الذي يجعلها أقرب إلى الزخرفة ومن ثم إلى الحس، وإذا كانت غاية كل من الشعر والرسم هي إيقاع المحاكيات في أوهام الناس، فلربما قصد الفارابي بأوهام الناس أن الشعر بإيهامه للتشبيه أو بتخييله للحقيقة إنما يخاطب جانب الخيال في الذهن البشري، ولعل ذلك راجع إلى تأثير الفارابي بأرسطو الذي كان يخلط بين الخيال والوهم، ولكن في الوقت نفسه نجد الفارابي ينص على أن المحاكاة تخاطب الحواس أيضاً وهنا يظهر تأثيره بأفلاطون، ولا شك أن تأثيره بالحكيمن يجعلنا أمام تساؤل مهم عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين الخيال والحواس "ومهما يكن من أمر فإن اقتران الخيال بالحواس يبقى ذا دلالة بالغة الأهمية (الفت محمد كمال عبدالعزيز، 1984م، ص 85).

### ج- المحاكاة عند ابن رشد

يذهب ابن رشد<sup>(1)</sup> إلى أن المحاكاة تختلف فيما بين الفنون، فمنها ما يتوسل بالألوان والأشكال كما في الرسم، ومنها ما يتوسل بالأصوات مثل الموسيقى، أما في الشعر فالوسيلة التي تعتمد عليها المحاكاة هي الأفاويل. ويرى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام، يقول "والتخييل والمحاكاة في الشعر تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه"، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ (أرسطو طاليس، 1973م، ص 203). والتشبيه عند ابن رشد مرادف للتخييل بحيث يشمل الصور من تشبيه واستعارة وكناية، وبما أن المحاكاة عنده ترادف التشبيه، والتشبيه يرادف التخييل، فإن المحاكاة إذن تكون مرادفة للتخييل، وعلى هذا الأساس يصبح كل من المحاكاة أو التخييل أو التشبيه دالاً على استخدام الصور إن كانت بلاغية أو غيرها، وقد شرح ابن رشد ذلك بقوله "وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة" اثنتان بسيطتان وثالث مركب منهما، أما الاثنتان البسيطتان فأول تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل كأن

(1) ولد أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد في قرطبة سنة 520 هـ، ونشأ في بيت علم وجاه، وكانت قرطبة مركزاً علمياً كبيراً، فانكب ابن رشد على تحصيل العلوم المختلفة، فدرس اللغة والأدب والفقه والفلسفة. وقد اهتم بشرح فلسفة أرسطو حتى لقب بالفيلسوف الشارح، كان ابن رشد كثير التأليف، فقد ألف عدداً كبيراً من الكتب في مجالات مختلفة كالطب والفلسفة وعلم الكلام والفلك والفقه والنحو، وكانت وفاته بالمغرب سنة 595 هـ/ بنظر "الفكر الإسلامي ودراسة المؤلفات" - محمد عابد - 1969 - الجابري - أحمد السطاتي - محمد العمري الأزموري - مطبعة دار النشر المغربية - الدار البيضاء - المغرب - ط 2، ص 102.

وأخال" وأما النوع الثاني، فهو أخذ التشبيه 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، وأما القسم الثاني فهو أن يبذل التشبيه مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة، والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين التشبيهين."

وعليه يمكن القول إن المحاكاة مرادفة للتخييل عند ابن رشد، وهذا يقضي إلى أنها ستبقى محصورة في نطاق الصور الحسية التي يغلب عليها التشبيه، ثم تأتي بعده الاستعارة، ويذهب إلى أن المحاكاة عندما تكون مقترنة بالتخييل يصبح كل منهما مكملاً للآخر حيث يشملان معنى التصوير أو التأليف الشعري عامة (ألفت محمد كمال عبد العزيز، 1984م، ص 87).

### **3:1 المحاكاة بين النظرية والتطبيق في التصميم**

اكتسب التصميم أهميته في مرحلة المعاصرة بضوء علاقته بالمرحلة التي سبقتة، والتي استهدفت توجهات متنوعة في معالجة مشاكل التصميم الحديث وطرح حلول بديلة. فمشاكل التصميم الحديث ارتبطت بالجوانب الوظيفية والرمزية، حيث فشلت الكثير من التصاميم في ادائها الوظيفي، كما فشلت ابنيتهما في الانسجام والتفاعل مع المجتمع والسياق الحضاري الذي وجدت فيه، أما أسباب الفشل فقد تبلورت في بعض الطروحات الناقدة وارتبطت بالنظرة الضيقة التي تبنتها المرحلة في تفسير التصميم وتحديد أهدافه ومناهجه. فقد فسّر التصميم في ضوء مبادئ علوم تركزت اهتماماتها على حقائق موضوعية واستبعاد واضح لكافة الأحكام القيمية. فالاشكال تحكمها الوظائف، والاشكال المجردة تفتقر إلى الرموز والمعاني المتوارثة في التقاليد. أما الأهداف فقد ارتبطت بالجانبين النفعي والتقني، وتمثلت في خلق تصميم متوازن يعكس التطور التقني ويلبي حاجات الإنسان الملموسة. فالتصميم المعاصر لا تفسره مبادئ العلوم الطبيعية فقط، وإنما تفسره حلول أخرى أكثر مرونة وحلول تستوعب التصميم الموضوعي وقيمه المعنوية معاً.

لذا يرى الدارس بأن الموقف الموحد تجاه المحاكاة، أفرز مواقف أخرى متنوعة اختلفت فيما بينها في تفسير المحاكاة وكيفية التعامل معها ما بين النظرية والتطبيق في عملية البناء الشكلي للتصميم، نتج عنها تباين التأويلات لفكرة العودة إلى الماضي، فبعضهم فسّر هذه الفقرة بنظرة المحافظة على التقاليد، والبعض الآخر فسرها بنظرة أكثر انفتاحاً وتحرراً. أما النظرة المحافظة اعتبرت المحاكاة للتقاليد نماذج ثابتة تستثمر كما هي بدون تغيير، أما النظرة التحررية فقد اعتبرتها مجموعة من القواعد النظرية والأفكار التي تمثل مراحل زمنية، وبالتالي استوجب تطبيقها واستثمارها حالياً، وتعديلها وتطويرها لكي تتلائم وتتكيف مع معطيات الظروف الحالي. كما أثرت هذه المواقف على صيغ التعامل مع التقاليد ومحاكاتها وافرزت صيغاً مختلفة منها على سبيل المثال:-

**الأولى:-** تدعم وجهة النظر المحافظة وتستند إلى استنساخ التقاليد (Copying).

**الثانية:-** تدعم وجهة النظر المتحررة وتتسند إلى محاكاة التقاليد (Imitation).

## 4:1 المحاكاة بين الاصلية والابداع والابتكار في التصميم

ينبغي أن تكون عملية الإبداع والابتكار على منهج وقاعدة ثابتة ينطلق منها خيال المصمم ليبرك الخاص والعام. وذلك لكي تؤدي تصاميمه دورها للغرض المطلوب، ولإبراز هذه الابتكارات ينبغي ان تكون هناك دراسة متعمقة للحضارات السابقة. عندها يمكن إظهار الأعمال المتطورة والمبدعة من تلك القاعدة التي يعتمدها المصمم من خلال الدمج بين الدراسات القديمة والحديثة للخروج منها بقاعدة محكمة (محمد شهاب أحمد، 1999م، ص124).

كذلك تمثل المواكبة من أهم الصفات التي يتحلى بها تفكير المصمم نحو التواصل بكل ماهو جديد بدءاً من نشوء الحضارات الأولى. ولهذا فإن قدرة المصمم على الإبداع يرتبط في قدرته على الصبر واستخدام كل ماله من معارف وخبرات ومثابرة (رعد حسن، 1999م)، ص67). ذلك لان الإبداع والابتكار أمر لا بد منه لكل مصمم وفنان يسعى للريادة والوصول الى مكانة بارزة في المجتمع، وهذا يعتمد بالدرجة الأساس على إدراك الوقت لتنفيذ العمل، والذي يعتبر من أثنى الموارد. فضلاً عن ذلك فإن الملكات الإبداعية التي يمتلكها المصمم والفنان تنمو اذا وجدت المناخ الملائم لنموها، سواءً كانت على مستوى الفكر والتخطيط أو على مستوى العمل والانجاز (رعد حسن، 1999م، ص70). ومن الواضح ايضاً انه كلما ازدادت الطرق والأساليب كلما ازدادت القدرة على تقبل التغيير نحو الإبداع والابتكار، ولعل من أهم الطرق التي تساعد على ذلك هي كالاتي :-

**أ- فهم الحاضر** والذي يمثل أول خطوة باتجاه الاستثمار نحو الإبداع والابتكار وهذا يعني أن أفضل واهم الأشياء التي ينبغي التوجه إليها كمصممين هو قبول الموقف الذي نعيشه مع تفهم ظروف الحاضر.

**ب - التعامل مع الماضي** على أنه مدرسة تمثل حقبة مهمة لإنماء العقل التصميمي من اجل التعلم والتدريب.

**ج - الاستعداد للمستقبل** من خلال التفكير والتخطيط المدروس (عماد منير، 2004م، ص12).

ومن هنا يمكن القول أن الفكر التصميمي له القدرة على التخيل من خلال اعتماد المصمم على ملكاته الإبداعية للعمل التصميمي وهي عملية تواصلية قابلة للتطوير على أساس مرتكزات تصميمية من خلال علاقاتها المرتبطة بالماضي والحاضر لإنشاء المستقبل، وهذا يتطلب جمع المعلومات التي تخص ماضي وحاضر البيئة المعاصرة لاسيما في تصميم الفضاءات الداخلية لعماير القصور و المساجد الإسلامية في الوقت الحاضر، وذلك من اجل اعتماد أفكار تصميمية مستقبلية تنسجم والمكانة الإسلامية لهذه الصروح. ولا يزال هذا الموضوع مدار بحث على ايجاد صيغة حضارية للتصميم الحديث والتي ترتبط فيها الاصلية بالمعاصرة. وهنا يجدر البحث عن منظور جديد يسعى الى جعل التصميم في العمارة من الخارج يعكس المنظور الحضاري

للمجتمع، ومن الداخل عاكسا المنظور الحضاري للفرد، وهذه الصيغة تتطلب اسلوباً جديداً في التعامل مع عمارة المدينة العربية او الاسلامية بحيث توفر لقيمها الحضارية الاستمرارية التراثية، وللحفاظ على هذا التراث يجب السير في ثلاث اتجاهات :-  
**اولاً:** الحفاظ على التراث واستثماره او تقليده نصا في الشكل والمضمون وتجديدا في المواد وطرق البناء.

**ثانياً:** اختزال مفرداته وتوظيفها في صيغ جديده تبعا لمرئيات المصمم او رؤيته الشخصية  
**ثالثاً:** ربط التراث بالمعاصرة تدعيماً لاستمراريته وتواصله مع حركة الحياة واتساع دائرة الاتصالات الحضارية بين الشعوب (عماد منير، 2004م، ص13)

### **5:1 المحاكاة و التواصل في الفضاء الداخلي**

التواصل في اللغة "يأتي من أصل الفعل الثلاثي وَصَلَ يَصِلُ وَصْلاً ، وصلةً ، أي واطب عليه من غير انقطاع وكذلك (وَصَلَ) الشيء بالشيء أي ربطه به والتواصل ايضاً يأتي من (الوصل) وهو ضد الهجران (محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، 1995، ص46). وهي مشتقة من كلمة (أصل) التي تمثل قاعدة وأسفل كل شي (ابن منظور، 1956م، ص17) وقد حدد المعجم الفلسفي للأصالة خاصيتين أساسية "وهما الصدق والإبداع كما انها تمثل تميز الشيء عن غيره بصفات جديدة، فالأصالة في الانسان إبداعه وفي الأسلوب ابتكاره وفي النسب عراقه" (جميل صليبا، 1971م، ص95)، في حين ان الأصالة تحقيق عمل فني ينتمي إلى فترة تراثية مميزة بأسسها الجمالية، (عفيف بهنسي، 1979م، ص181). بينما أضاف (الجابري) <sup>(1)</sup> إلى أن "الثقافة الأصيلة هي التي يجد فيها الحاضر مكاناً قيماً يعبر من خلالها عن الماضي دون أن يحجب أفق المستقبل" (محمد عابد الجابري، 1990م، ص41). ولهذا فان الأصالة لا تتأتى إلا مع الوعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في المجالات كافة فهي تعني التفرد والتميز نحو الابتكار، كما إنها تمثل النتاج الفني المميز والمتفاعل مع الموروث الحضاري الذي يلبي متطلبات عصره (عفيف بهنسي، 1979م، ص182) .

أن تحقيق التواصل تطلب دراسة وافية للوجود الإنساني والوجود المكاني، ومالها من تأثيرات ناتجة عن عامل الزمن، فهي عملية تواصل مستمرة بين الماضي والحاضر والمستقبل والتي اعتبرها الكثير من منظري التصميم (المعماري والداخلي) إحدى الظواهر الحضارية ذات السمة الشمولية (حفصة رمزي العمري، 1998م، ص44)، ومن هنا يكون الفن هو الوسيط الجيد للتواصل الحضاري، لذلك فقد تميزت العديد من التصاميم العربية الإسلامية الداخلية والمعمارية بخصائص أعطتها هوية قومية ذات قيمة تواصلية تميزت بهما عن باقي الحضارات .

(<sup>1</sup>) محمد عابد الجابري ولد عام 1936م، بفكيك، الجهة الشرقية، في الدار البيضاء، مفكر وفيلسوف عربي من المغرب، له 30 مؤلفاً في قضايا الفكر المعاصر، أبرزها " نقد العقل العربي " الذي تمت ترجمته إلى عدة لغات أوروبية وشرقية. كزمته اليونسكو لكونه، أحد أكبر المتخصصين في ابن رشد، إضافة إلى تميزه بطريقة خاصة في الحوار (www.wikipedia.org)

ويتضح من ذلك أن هنالك دعوة في إحياء تقاليد الموروث الحضاري والتواصل معه مع التأكيد على الخصوصية المحلية لهذا الموروث، وهذا ما تبرزه بوضوح تصاميم الريادة العمرانية الإسلامية ضمن الفضاء الداخلي للقصور و المدارس والمساجد التراثية والحديثة والتي تمثل في حد ذاتها عملية تواصلية في التصميم الداخلي لإحياء تقاليد فن التصميم والعمارة ضمن موروث إسلامي عريق ( ماج جالس، 1990م، ص46).

وبذلك يمكن تحديد أنواع التواصل إلى ما يأتي :-

#### أ- التواصل الزماني

ويقصد به أنه 'لا يمكن أن يدرك شيء إلا وهو يشغل حيزاً في المكان عبر فترة زمنية لوجوده، كذلك لا يمكن لحدث أن يوجد إلا وهو يملي وقتاً (فسحة زمنية)" (سعاد بودماغ، 1999م، ص183)، فهناك أعمال في التصميم الداخلي والمعماري تكتسب بتقدم الزمن معاني جديدة وذلك بما يتناسب مع حضورها وتواصلها الزماني (شاكرمجيد، 2005م، ص148). فالتواصل الزماني يمثل أيضاً مراحل تطورية مختلفة للوجود والإحساس بهذا التواصل، وهذا غاية الإحساس بالحياة وهو منسجم تماماً مع الإحساس بالمسؤولية تجاه الحاضر والمستقبل. لذلك فإن التواصل الزماني هو الاستمرارية المقصودة لتلك الفترات بما تتضمنه من شواخص ورموز تاريخية فضلاً عن إدراك المتلقي وتفاعله وتأثيره مع ما هو موجود في الفضاء الداخلي من عناصر تتجسد فيها تلك الشواخص والرموز.

كما ويمثل أيضاً إدراك الزمان من خلال استثمار معطيات التراث وتحقيق التواصل مع الماضي عبر الحاضر باتجاه المستقبل. فالتواصل الزماني مثلاً ضمن الفضاء الداخلي لا يكون من خلال استثمار معطيات التراث في بناء تكوينه التصميمي. وهذا يعني أن هذا التداخل التصميمي في العمارة والتصميم الداخلي بما يتضمنه من محددات داخلية ومعمارية وريادة عمارية إسلامية لهذه المحددات سوف يؤدي إلى ديمومة مستمرة في التداخل الزماني (سمرالدملوجي، 1981م، ص23).

#### ب- التواصل المكاني

وهو يتجسد في المكان الذي يحدد البعد الإنساني للواقع الحاضر وبذلك يكون هذا المكان "الفضاء الداخلي" أكثر التصاقاً بحياة الإنسان من الزمان (أحمد ظاهر حسين، 1988م، ص59). ذلك لأن فهم معنى الفضاءات الداخلية يأتي من خلال توظيف الأشكال ضمن دلالاتها الرمزية والتعبيرية، فضلاً عن أن موقعها ضمن الفضاء الداخلي سوف يؤدي إلى تنظيم المكان، وبذلك سيوفر لدى المتلقي والمصمم فرصة جيدة لتحقيق قدر عال من الإحساس بالفضاء الداخلي والانتماء المكاني إليه. ولهذا فإن التعرف على المعاني الرمزية الظاهرية أو الكامنة في الفضاء الداخلي هو من العوامل الأساسية التي تساهم في إحساس الأفراد بالانتماء إلى المجتمع والمكان (Jon Long, 1989, p293). وبذلك يمكن تمييز مستوى التواصل أيضاً بالاعتماد على المستوى الفكري- التفاعل الحضاري- وذلك ومن خلال القيم والأنماط والمفاهيم السائدة في المجتمع، ويعتمد هذا المستوى على نهجين في عملية التواصل هما:-

**1- التفاعلات الحضارية عبر المكان:** والتي تعتمد ضمن إطار حقة زمنية محددة ينتج عنها تداخلات وتفاعلات الحضارات مع بعضها. فالأمة المتحضرة تمتلك معطيات للنهوض الحضاري الإبداعي، فتتأثر بها الأمم الأقل تحضراً.

**2. التفاعل الحضاري عبر الزمن:** والذي يكتسب دوافع التواصل في التفاعل المكاني بتأثير أمة على ما يجاورها، عبر استكشاف تراثها مع التأقلم مع الجديد المعاصر.

على ضوء ذلك يتبين أن التواصل المكاني والزمني يرتبط بأبعاد فكرية، إذ أن ما تشكله العناصر البنائية التكوينية للفضاء الداخلي سوف يرتبط بالذاكرة كصورة ذهنية، ويعتمد تواصل هذه الذاكرة في طريقة تنظيم هذه العناصر واستمرارها عبر الزمن، كذلك فإن مستوى المفاهيم والأفكار والقيم التي يحملها أفراد المجتمع المعبرة عن بنائهم الثقافي والاجتماعي وتوجهاتهم الفكرية لها أثر رئيسي في تحفيز المصمم الداخلي إلى تشكيل فضاء داخلي يتلائم مع توجهات هذه المفاهيم، وذلك بالأعتماد على معاني ورموز مرتبطة بالتراث والتاريخ ( طالب عبد الحميد الطالب، 1989م، ص130-131).

ومن هنا يتضح الى ان أهمية التواصل المكاني والزمني في المحافظة على ديمومة الفضاء الداخلي لأي فناء يراد له ان يأخذ طابعا معماريا اسلاميا، الأمر الذي دفع العديد من المصممين في حقل التصميم الداخلي والعمارة الإسلامية إلى الاهتمام في تحديد خصوصية التواصل المكاني والزمني لهذا الفضاء، من خلال تنوع تصاميم ريادة العقود والاووين والقباب والمقرنصات الإسلامية وغيرها من العناصر المعمارية ذات الطابع التراثي الإسلامي، اورده (محمد جار الله توفيق، 2009م).

## **6:1 المحاكاة و التراث في العمارة الإسلامية**

التراث في اللغة مشتقة من (و.ر.ث)، الإرث والورث والميراث، (علي بن محمد الجرجاني، 1969م، ص25). والتراث هو ما ينقل من عادات وتقاليده وعلوم من جيل لآخر (ينار حسن جدو، 1993م، ص82). وهو أيضاً ناتج العملية الاجتماعية للأمة، كما أنه يمثل إحدى أبرز أدوات الوعي القومي، لأنه المعبر عن انتماء الأمة الحضاري إلى التاريخ ومدى قدرتها على الإبداع (عبد الرحمن بدوي، 1996م، ص247)، ولعل العنصر الأكثر وضوحاً في التراث المادي الملموس والذي يمثل أشياء ثابتة، هو في الصروح والمباني، إضافة إلى اعتماد التراث غير الملموس والمتضمن الإرث الفكري والإبداع ضمن أنماط المعرفة الأخرى (حسن فتحي، 1972م، ص21). كما يعتبر التراث مصدر القيمة التي يجب البحث عنه وفهمه وتطويره وذلك لما يحققه من تجديد يتلاءم مع متطلبات العصر، وهنا تكمن ضرورة استيعاب الماضي ومعرفة مدى تأثيره على الحاضر. فهو محاولة استيعاب للمفردات والعناصر التراثية (بابر يوهانس، 1978م، ص4). ومن الملاحظ أيضاً أن هناك توجهين في التعامل مع التراث:-

أ- محافظ يستند إلى استنساخ التقاليد.

ب- تحرري يستند إلى محاكاتها عن طريق المعاني والدلالات.

وقد برز التوجه الثاني في الوقت الحاضر للحفاظ على التقاليد وفقاً لمستجدات الحاضر (مها عبد الحميد البستاني، 2001م، ص264). أن تعامل التراث مع العصر يقوم على نظام العلاقات بين الحاضر والماضي، وعليه فإن الرؤية في هذا المنهج تقوم على أساس قراءة التراث قراءة وافية، ووفق هذا المنهج يتم فيه رد كل شيء إلى أصله، فعندما يكون المقروء مثلاً هو التراث العربي الاسلامي فإن فهمه وقراءته تنحصر في اعدته إلى اصوله، وفي هذا المحور يتم التركيز على فهم العرب المسلمون إلى تراث ما قبلهم (محمدعابد الجابري، 1990م، ص10)، كما أن الانقياد إلى الماضي بشكل تقليدي يجب أن يكون ضمن وعي مبني على أساس الدقة في دراسة النتائج الحضارية. وعليه فإن أهمية التراث تكمن من خلال التأكيد على نظام العلاقات المتواصله بين الماضي والحاضر والمستقبل (روبرت فنتوري، 1987م، ص27). وهذا تأكيد على انه ما تم في الماضي يمكن تحقيقه في الحاضر والمستقبل فالماضي الذي أعيد بناءه بسرعة بقصد (النهوض) أصبح هو نفسه مشروعاً للنهضة، وهكذا أصبح المستقبل ايضاً يقرأ بواسطة الماضي وهذا تأكيد على ضرورة التمسك بالتراث وذلك من خلال التعامل معه بطريقة التعبير عن نفسه وبشكل متكرر ضمن مفهوم التراث للتراث، لذلك يتجسد على ضوء ذلك علاقة ما بين الحاضر والتراث وهذه العلاقة الجدلية يعتمد أحدهما على الآخر في إعادة البناء.ولهذا فإن التراث يجب ان يكون مصدر للإلهام وحافزاً للإبداع بما يحقق التطلع المستقبلي، وهو ليس دعوة للجمود والانكفاء نحو الماضي، وهنا الدعوة للتحليل ودراسة مكونات التراث (حيدر كموه، 1989م، ص78). كما وان دوافع الإهتمام بالتراث تنبع في كونها تمثل رسالة حضارية، فالفكر والقيم والسلوكيات هي ادراكات محسومة، يمكن أن تفقد نقاوتها مع مرور الزمن، إلا أن الركن الوحيد الذي يمكنه الصمود عبر الزمن أمام محاولات التشويه هو النتاجات المادية (جونسون رف، 1982م، ص44)، فالعمارة مثلاً هي اصدق الروايات التاريخية الشاخصة اذ أنها تمثل خلاصة فعل الحضارات، كما أنها تمثل الوعاء الذي تتفاعل فيه الحضارات كلها بما تضمنه من فكر وقيم. (Ganius Loei، Christion- Norbevy،Schulz،1979 p98)

لذلك فان ضرورة الاهتمام بالتراث تعتبر من الركائز الأساسية للحفاظ على حضارة الأمم العربية كما أنها الوسيلة لتطور المجتمعات فكراً وثقافياً وفنياً، وبذلك فإن تأثير المصممين وتعاملهم معها، يعتبر قاعدة أساسية تدفعهم إلى الامام حتى تجعل من تراث الأقدمين مادة متجدده تعبر عن عمق الحضارة (عبد الحليم جابر، 1988م، ص56)،

إن الشواهد التاريخية والتراثية للعمارة الإسلامية التي مازالت شاخصة ليومنا هذا ما هي إلا نوع من أنواع المراجع المهمة للتواصل (طلعت رشاد الياور، 1985م، ص72). إذ أنه لا يوجد إبداع وتطور من دون استنباط وتأمل للعناصر التراثية. فهو المرجع الذي اتخذه المعماري المسلم من خلال



المورث الحضاري (سعاد بودماغ، 1999م، ص123). وبذلك فإن التراث يمثل الوساطة التي يتم نقل المفاهيم الفكرية والمادية من جيل إلى آخر، وأن فقدانه يعني فقدان لجزء اساسي ومهم من مقومات الحضارة. وعليه فإن انفصال الفنان والمصمم الداخلي عن الموروث يعني انفصاله عن توجهات المجتمع (جنان عبد الرزاق، 2000م، ص23). لذلك فإن التواصل مع التراث يجب أن يكون بشكل ممارسة متواصلة. فالاستمرار يتم بنقل الماضي بهيئته المتكاملة مع ضرورة التطور وفق متطلبات الزمن الحالي والمستقبل (عادل سعيد هادي، 1995م، ص29). كما أن آلية التواصل مع التراث تكمن في دور المصمم الداخلي والمعماري في التعرف على مصدر المفردة التراثية الموظفة في الفضاء الداخلي والعمارة مع الأخذ بنظر الاعتبار درجة انتمائها إلى الفضاء المحدد لها (احمد حامد، 2003م، ص7). أما فيما يخص آلية التواصل المتمثل بالتراث العراقي مثلاً فإن الانتماء يأخذ القيم الآتية:-

- 1- الانتماء إلى حقبة بعيدة (السومرية، الاكدية، البابلية).
- 2- الانتماء إلى حقبة متوسطة حقبة العراق العربي الاسلامي (الراشدية، الأموية، العباسية).
- 3- الانتماء إلى حقبة قريبة حقبة العراق في مرحلة الحكم العثماني (حسن فتحي، 1972م، ص33) والتمثلة بالعمارة التقليدية والتصاميم الداخلية لفضائها. على ضوء ذلك يتبين أن التواصل مع التراث هو ليس عملية أستنساخ لوحداث وعناصر موجودة في الماضي وانما هي عملية تواصل ضمن دلالات تعبيرية، تعكس وبصيغ جديدة بروز مرحلة جديدة تتلاءم مع الظروف المحلية ويكون هذا التأكيد من خلال التواصل مع القيم والمقومات، ذات العناصر والاشكال التراثية المتعارف عليها، والتي أستلهمت افكارها من التراث الحضاري العربي الإسلامي، متمثلة برموز الريادة المعمارية في العديد من تصاميم العمارة الإسلامية، كتصاميم العقود والقباب وغيرها، والمهم من هذا أن الرموز ذات الجذور التاريخية التراثية عريقة تنتمي إلى حضارة امة (K.A.C. Creswell, 1985, p.120).

هذا فضلاً عما تتميز به رموز هذه الأشكال المعمارية من دور بارز على صعيد العمارة والتصميم الداخلي وذلك في كونها الطابع الأكثر تميزاً في الفن الإسلامي فهي تمثل صفة التجريد بوصفه عنصراً أساسياً ومهماً وذلك لما تحمله من مضامين فنية وتراثية، ضمن نتاج الفكر العربي الإسلامي المرتكز على اساس العقيدة الإسلامية. ولذلك يتبين بأن هناك توجيهين في التواصل مع التراث:-

**الأول:** هو تقليد الماضي المتمسك بالأصول والتقاليد.

**الثاني:** تقليد يحاكي الماضي بصيغة يسعى فيها إلى التجديد والانفتاح بالصورة الأفضل.

ومن هنا يجب التأكيد على هوية التراث، لان القراءة التاريخية لتطور العمارة الإسلامية من حيث النشأة والنمو، وتشكيلها الحضاري ونماذجها المعمارية وأنشطتها المزدهرة وذاكراتها الحية،

يجعلها ظاهرة ذات خصوصية متميزة، تحمل العديد من المعاني والرموز الثقافية الهامة للتواصل الحضاري، بما يعكسه تجسيدها المادي لروح الثقافة الإسلامية في جميع مراحل تطورها وتحولاتها، وذلك ومن دون الاستعانة بالعنصر الثقافي كمكون أساسي لتدويل هذه الإبداعات حضارياً على المستوى العالمي، وستبقى خصوصية وتميز العمران الإسلامي منقوصة وباهتة، وغير قابلة للمشاركة والنتاج في عالم وحدته سوق العولمة بوسائل الاتصال المختلفة، وطغت عليه أساليب الدعاية المبهرة في أشكالها ومحتوياتها.

إن التأمل في المشهد المعماري الإسلامي اليوم، يثير العديد من التساؤلات الجوهرية والملحة، عن مدى قدرة فاعلية واستمرارية العمارة الإسلامية، كظاهرة حضارية اجتماعية معاصرة، لا سيما في إطار المتغيرات العالمية المعاصرة، وتزايد التحديات التي تواجهها هذه المجتمعات في ظل زمن العولمة والحدثة وما بعدها. ولعل أهم سؤال يطرح أمام المشهد المعماري المعاصر في البلدان الإسلامية هو: -

هل سنتمكن العمارة الإسلامية من تحصين نموذجها الثقافي أمام تحديات العصرية والمعاصرة لنماذج وأنماط ثقافية عولمية؟ هل ستوفق في إبراز ملامحها الحضارية على الساحة العالمية، كما جسدتها وأتحفت بها إطارات جغرافية واسعة في الماضي؟ وهل يمكن القول بأن زمن العمارة الإسلامية انتهى في مخيلة العقل الجمعي لأبناء العالم الإسلامي، وعوض بالنماذج الغربية؟ كيف يمكن الحديث عن الحوار والتواصل الحضاري أورده (محمد جار الله توفيق، 2009).

إن المحافظة على صناعة وتطوير الفن المعماري الإسلامي، باتت تمثل مطلباً تسعى إليه الكثير من دول العالم تأكيداً لهويتها الوطنية. وفي إطار التنظيرات والاجتهادات التي تهدف للمحافظة على التراث الحضاري، ينبغي الوعي بالدور الذي يمكن أن يساهم به فن المعمار الإسلامي في بناء جسور التواصل الإنساني والحوار الحضاري العالمي (مريم آيت أحمد، 1980م، من حوار).