

This item is provided to support UOB courses.

Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.

However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.

ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.

التقد الأدبي الحبيب

تأليف
الدكتور محمد غنيمة هلال

دار التقانة
جدة - بستان

الكتور
محمد غنيمة هلال

التقد
الأدبي
الحبيب

المباب الأول

النقد اليوناني

- ١ -

١ - النقد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وارسّطوا كانت محارلات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة إثينا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة اعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الافتراض ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة اصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الافتراض أيضا . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معللة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الافتراض الخاسعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيغاتهم ووضوئهم . ومن الثابت تاريخيا كذلك أن الرشوة كانت تقدم أحيانا إلى هؤلاء المحكمين ، ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني - وبخاصة مؤلفي المهاة منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد - تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجديدة التي كان لها ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شيئا ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية « أرستوفانيس » (٢) - (٣) ق.م.٠ في مسرحيته « الضفادع »

(١) وإن قلت لها قيمة في تاريخ المسرح وشجاع الشعرا والممثلين وتربيتهم الدوّق التي عند الشعب بعامة ، وقد اهتم برسّطو بتحسييل احتمام هذه المسابقات في كتابين له لم يبق منها سوى فقرات قليلة ، انظر : Octave Navare : le Thâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, les Représentations, Paris, 1925, 2e et 4e Partie.

فهي لا تخلق الفنان ، ولكنها تتيح لواهبه وعقربيته حرية وصحة واستقامة لا تثير بذاتها وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية اذا فهمت حق الفهم ، في حدود ما شرحنا . والكاتب بعد ذلك ان يضيف اليها او يتتجاوزها اذا ابدع طريرا وأضافه الى التراث القومي او العالمي ، وعلى النقد في هذه الحالة ان يسايره فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها من عقريته التي غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة في مختلف العصور والأداب . والنقد العقري كالكاتب العقري ، قد يضيف جديدا بما يدعو من دعوة بوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة الى الاتجاه الجديد شرعا فنيا وعلميا . ويفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معا ، والكاتب والنقد كلاهما ، والحالة هذه ، صادر عن عقريته ، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في « الكوميديا الإلهية » لدانته حين قال له : « لقد وصلت الى مكان لا استثنين بنفسك ما وراءه . وقد سرت بك اليه بعلمي وفي ، ومنذ الان اتخذ هاديا ما طاب لديك اذ انك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) » .

(١) التي هي مسالك الصنعة والتعليم . انظر : دانته الكوميديا الإلهية ، المظهر ، الأغنية السابعة والعشرين ، آيات ١٢٧ - ١٢٩ .

وارسطو ، فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معانٍ الكلمات واختلافهم في ادراها ، كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث افلاطون وارسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق.م.) اعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد خاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة واللاحظة في حواره ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاہ تلميذه افلاطون في محاوراته ، ولكن اهي آراء سقراط نفسه ام ان افلاطون اتخد من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراء في محاورات ابتدعها ؟ هذه مسألة لا يمكن ان نصل فيها الى حل قاطع ، ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل اليانا كاملا في هذا الصدد . ويرجح الباحثون ان محاورات افلاطون الاولى كانت آراء سقراط فيها اقرب الى آرائه الحقيقة ثم اصبح سقراط شخصية اسطورية لدى افلاطون يروقه ان يضع على لسانه آراءه هو . والذى لا شك فيه ، مع ذلك ، ان هذه الآراء – التي تستخرج من محاورات افلاطون – مطابقة لآراء افلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذا من آراء استاذه سقراط أم لا ، ولذا نسوقها هنا جزءا من فلسفة افلاطون العامة .

٢ - نقد افلاطون

كتب افلاطون محاوراته التي عنوانها « ايون » Ion في عشر السنين الاولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، اي بعد موته استاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م.) ببعض سنين . وهي محاورة على شكل درامي تشبه المحاور التي وصفتها في مسرحية « الضفادع » لارستوفانيس ، وتدور هذه المحاور بين سقراط والشند (١) « ايون » . وفيها يتناول افلاطون مسائلين هامتين من صعيم النقد الادبي ، او لهما : ما مصدر الشعر لدى

(١) الشند : Rhapsobe (Rhapsobos) هو الذي كان ينشد الاشعار التي يمثلها امام الجمورو في الاعياد والاحتفالات الدينية . وكان القافية للاشعار مصحوبة باشارات وحركات تصويرية . وكان انشاد اشعار هوميروس وخاصة مهنة رابحة لدى الشعب اليوناني . وكان الشند يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في اثناء الاقاء ان يتقمص شخصية البطل الذي يروي قصته ، فكان يكتسب باشاداته الشعر اللحمي بمنتهى الشرقي . ويعدها افلاطون في محاورة « ايون » عن عمل آخر للشند ، وهو شرح الشعر الذي يرويه والتعليق عليه ، ويظهر انه كان يختار المؤلف الخلقتية والاجتماعية ويطلق عليها (انظر ايون ٥٢٢ ، ٥٢٤) تكون وليمة الشند في هذا الشرح خلقة اجتماعية .

انظر : W. K. Wismatt... op. cit., p. 5.

وقد مثلت لأول مرة حوالي عام ٤٠٥ ق.م. ، وموضوعها سخرية المؤلف من شاعر المأسى المسرحية العظيم « يوربيدس » الذي كان قد توفي قبل تمثيل المسرحية بعام وفي هذه الملة نرى رحلة « ديونيسوس » ، الالمسرح عند اليونان الى الدار الآخرة (Hadès - ليغيد الى الحياة) (يوربيدس) بعد موته . واثناء عبوره نهر العالم الآخر (Styx) كانت جوقة من الضفادع تصبح اصوات المجاديف في الماء بافنية من اعد الاغاني . وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة ادبية بين الشاعرين اليونانيين « يوربيدس » و « اسخيليوس » وفي هذه المناظرة ذات الطابع المزلي يتراجع مضمون جدي يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركليس » (٤٩٩ - ٤٢٩ ق.م.) عصر ائتها الذهبي ، اذ نرى في هذه المناظرة مسرحيات « اسخيليوس » موضع اعجاب ، لانه داعية الفضائل الدينية والتقاليدية في مسرحياته ، وبهاجم « ارستوفانيس » في هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مباديء الدين والخلق التقليدية بتقانته السوفسطائية وصور في مسرحه الآلة والابطال نهبا للتقاض والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس ، فقضى بذلك على قداستهم . ويظهر من هذا اقرار المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقتية والاجتماعية، هذا الى ان في المناظرة نفسها يعب « ارستوفانيس » على يوربيدس تكلفه في الاسلوب وجيئه المسرحية التي يجافي بها طبيعة الفن . وتنتمي مسرحية الضفادع بهزيمة « يوربيدس » للعيوب الفنية والخلقتية السابقة في مسرحياته . ويقتصر « ديونيسوس » ، بان اسخيليوس خير منه ، فيقوده الى الارض ليرشد بمسرحياته الآتينين الفضاليين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاهها عاما ساد النقد الادبي اليوناني . وهو أن البحث في الادب وسائله ارتبط اوثيقا بارتباط بالنظر في الانسان ومشكلاته الخلقتية والاجتماعية مما سترى اثره جليا واضحا في فلسفة افلاطون (٤٢٩ - ٤٤٧ ق.م.) . ثم تلميذه ارسطو (٢٨٤ - ٣٢١ ق.م.) . ولا شك ان للسوفسطائيين (٢) فضللا كبيرا في التعميد لافلاطون

(١) راجع فيما عدا نعن مسرحية الضفادع هذا الرجع :
W. K. Wismatt and C. Brooks : Literary Criticism ; New York, 1957, p. 3, 5.

(٢) السوفسطائي (Sophist) (Sophistés) معتنعا في الاصل العالم في فن او مهنة ، ثم اصبح منها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد اصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة او السياسة او الرياضة نظير اجر ، وقام السوفسطائيون في ذلك بدور هام في تعليم التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمن عنوا بالبلاغة وصور التعبير الشكلي أكثر من عنائهم بجواهر المعرفة ، ولذا صاروا هدفا لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى مميت هو الرجل الجيد ، او الولوّع بالجدل .

طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن أن تلقن ؟ وهي تدور بين سقراط والأمير « مينون » وينجه سقراط . فيها إلى أن الفضيلة تهتمي إليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به في عالم الأرواح قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل في الجسم . فالفضيلة ليست سوى الهمام . وهي من نصيب الملهمين من الحكم والعرفان والكهنة والشعراء ، ولا يمكن لهؤلاء أن يلقنها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون – في محاورته التي عنوانها « فيدروس » Phaedrus – يضع الشعر في المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من أنه يضع الفلسفة في أول مرتبة ، مفضلًا إياهم على من سواهم ، فإنه يشيد بالشعر على نحو يوحي ما ذكرناه له فيما سبق . ففي أول خطابه الثاني من « فيدروس » موضوع هذا الخطاب هو الحب – بذكرة على لسان سقراط أيضًا أن عواطف الإنسان العليا تقتربن كلما بنوع من النشوة التي تطغى على العقل Mania . وفي هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف هي ، ثم يمثل ذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يحدث ، على لسان سقراط كذلك ، عن الالهام الشعري الصادر عن النشوة الإلهية ، فيقول : « حين يطفر ذلك الالهام بروح ساذجة ظاهرة ، فإنه يواظب ويسمو بها ، فتتجدد – بتأشيد أو بآية أشعار أخرى – مأثر الأجداد ، فتربي الأجيال . أما ذلك الذي حرم النشوة الصادرة عن آلة الغنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر ، وأهلاً أن الصنعة تكتفي لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائمًا لا اشتراق فيه إذا ما قورن بشعر الملم (٣) » .

وأما المسألة الثانية التي شغل بها أفلاطون منذ تاليقه محاورة « أيون » السابقة الذكر – وهي الفرق بين موقف الشعر و موقف العلم والعقل من الأشياء – فاثنا نراه ، في المعاورة السابقة ، يدع سقراط يستدرج « أيون » إلى أن في هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب ، أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد شرحها المشد ، وإنما يجيده الطبيب

(١) انظر : أفلاطون . مينون ٩٨ - ٩٩ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ٤٤٨ .

(٣)

Platon : phèdre , XXII ; of Chamard : la Pléiade , IV , p. 148-149.

الشاعر : الفن أم الالهام ؟ وثانيهما : ما الفرق بين حكم الشاعر والنافذة الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط – في هذه المعاورة – « أيون » حتى يصرح بأنه لا يتم الإشرح شعر هوميروس وانشاده دون سائر الشعراء ، وأنه في هذا الشرح والانشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوء الفنية يغيب فيه عن شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون : الالهام ، ومصدره هي مجض . ويستنتج سقراط أذن – من « أيون » – أن النافذة والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الالهام الأدبي ، والشاعر يصدر عن ذلك أصلة ، ثم يهدى الشاعر المشد ، كما يتقلل الجذب من الحديد المفنت إلى قطع الحديد الآخرى ، فتصبح بدورها مفناطيسية تحتجز ما يمسها ، فالشاعر « كان أنيري قدس ذو جناحين : لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، وبفقد في هذا الالهام أحساسه وعقله . وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة الالهة ، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتنقل إلا ما تلهمه إله ربة الشعر ...» لذلك يقدّهم الآله شعورهم ليستخدمون وسطاء كالأنبياء والعرفان الملهمين ، حتى ندرك – نحن الساعدين – أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهمَا الشعر الرائع إلا غير شاعرین بأنفسهم ، وإن الله هو الذي يحدثنا بالستهم (١) » .

وقد يفهم من ذلك أن أفلاطون – بهذه المعاورة – يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لأنه أقر أن مصدر الشعر هو الالهام الأدبي ، ولأنه قرن الشاعر بالأنبياء والعرفانين . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اهتمدوا بالالهام والقريحة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفي الحق يتحقق تمجيد أفلاطون للشعر – على نحو ما أوردنا من معاورته السابقة – مع ما ذكره في معاورة أخرى له عنوانها : « مينون » Ménon ، وموضوعها البحث في

سوى
عمرًا

(١) أفالاطون : أيون ٥٣٤ - د ، وانظر كذلك ٥٣٣ - ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

(٢) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عمر النهضة في أوروبا . ثم كان الاتجاه السادس عند الرومانستكين ، شخص بالذكر مثلاً شيللي Shelley في دفاعه عن الشعر Of Poetry Defense في معاورة أخرى له عنوانها : « مينون » Ménon ، وموضوعها البحث في

١٠ ، ٥ - ١١ ، ٢٢ ، ٢٣ - ٢٤ ، ٢٥ .

تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحرروف التي تختلف منها الكلمات هي أيضا وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المعاكاة – عند أفلاطون – على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونوعه . والتشابه بينما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا ، حقيقيا أو ظاهرا . فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحرروف والمقطوع والكلمات والجمل تكون المعاكاة حسنة إذا دلت على خصائص الموجود . وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص . ولللغة بغيرها المختلفة طريق لتاثير عالم المعمول أو عالم المثل في الحسن ، وإدامة لذلك التاثير . وينحصر تجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلّي مجده الفنان ويؤتي ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المعاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من الجمهورية (١) يشرح أفلاطون مراتب المعرفة . فاذني مرتباها الخيال الحسي الذي تبدى فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كمظهر حسان أو سرير مثلا ، مما يمكن رسمه أو تصوّره . وارقى من المرتبة السابقة ، مرتبة الادراك النوعي للموجودات ، كما هي الحسان أو المضدة .. وأسمى منها مرتبة المعرفة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية ، ثم ان أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . ولمراتب الكمال صور ثابتة خالدة هي من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة ... كما ان للأشياء المادية صور كمال ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تدرج فيها وهذا هو الادراك النوعي السابق – ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هي من خلق الله . فمثلا لجميع أفراد الامرأة ماهية هي الادراك النوعي ، ولكن درجة كمالها تتمثل في سرير مثالي موجود في ذاته ، وكل نجار يحاول ان يقرب من درجة الكمال في صنعته للسرير بتأمله في ذلك السرير المثالي .

والمرتبة الأخيرة ، وهي معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . ففي محاورة « مينون » ، وفي محاورة « فيدون » phèdon فيدورون (phaidon) وهي محاورة على لسان سقراط مع تلميذه « فيدون » فييل تجرب سقراط السم – يذكر أفلاطون على لسان

(١) انظر : أفلاطون : ٦١٠ .

واللاح وسائل العربة وسائل السمك ، لأن هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المثل فهو كالشاعر ، لا يصدر الا عن موهبة الهمة . وكان أفلاطون يقصد الى ان يقدر أن مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء ، غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرعا عقليا ، وأن الشعر ليس هدفه الشرح العملي للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بادراته لنظرية المعاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون :

يتسع أفلاطون في المعاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنه ان الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن في المثل او الصور الخالصة لكل انواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكن لا ندرك الا اشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيه الرمزي المشهور لدى ادراكتنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية الملتهب ، فهم يرون على ضوئها مناظر اشباح تتحرك منعكسة على الحائط امامهم ، وهذا مبلغ ادراكتنا لما نفكر انه حقيقة الاشياء . فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة كانعكاس الاشباه على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحسن . وجميع ما في عالم الحسن محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . وكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المالية) في عالم الصور او الافتخار . والقوانين نفسها – وهي الاسس للحكومات – محاكاة الخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . وسبق ان اشرنا الى ان أفلاطون يشرح – في محاورة « مينون » – ان الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم الملوى قبل هبوطها الى العالم المادي (٢) فالاعمال والفضائل والنظام محاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الاشياء واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الاشياء التي هي بدورها محاكاة ، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقه

(١) انظر : أفلاطون : ايون ٥٣٩ - ٥٤٢ .

(٢) انظر : ص ٤٨ من هذا الكتاب .

الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحتنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية . وكذلك شعراء الماسي ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية^(١) .

وذلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله من غنائي وغير غنائي – نتيجة لنظريته في المحاكاة .

وثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقي من الوجهة النظرية . وأفلاطون فيه مختلف كل التخلف من النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه أرسطو نفسه . ذلك أنه يرى أن الشعر يصف التفاصيل التي تبدو فيها محاكاة الشعر السينية . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعراء عامة ، فيحمل على هوميروس في ملحمته^(٢) لأنه عرض فيما تفاصيل الأبطال ، وأنه كان – من هذه الناحية – مصدرًا لشعراء الماسي فيما بعد وهم الذين صوروا الخبرين يتلقون من السعادة إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقي خطير عند أفلاطون ، لأنه – مثل استاذه سقراط – يرى أن العدالة المترافق للخبرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيدا . فشعراء الماسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظہرون في محاكاتهم أن من الممكن أن يصر الشرير سعيدا والخير شقيا . ويقول أفلاطون انه «... لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الغير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت^(٣) » .

ولكن أفلاطون – تبعا لنظرته السابقة – يعود فيرتقب اجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية البشرية ، فيفضل – نسبيا – الشعر الفناني ، لأنه يشيد مباشرة بامجاد الأبطال ، يلي ذلك شعر الملاحم ، لأن التفاصيل المchorة فيه لا تتوفر في مصرير البطل ، ولا تتقلل كثيرا من اعجابنا به بوصفه بطلًا . و يأتي بعد ذلك شعر الماسي ثم الملاحة . فهما أسوأ نماذج الشعر لساهمهما المباشر بالخلق^(٤) .

(١) الجمهورية ٥٩٥ - ٥٩٧ .

(٢) سنتحدث عنها في مراجعتنا للملاحم أرسطو في هذا الفصل ، وهاتان المهمتان هما الآيادة والأوديسيا .

(٣) Plato : Apology, 41 d

(٤) انظر الجمهورية لأفلاطون ٢ ، ٣٩٧ و ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . وتذكر أن هذه نظرية مختلفة كل التخلف من حيث الصناعة بالدلالة البشرية للأدب ، وقد أمحى تماما من النقد بعد أفلاطون .

٣٥

سقراط كيف ترقى الروح إلى ادرالك تلك الصور العقلية – وهي أكمل مما في عالمتنا من أشياء تدركها بالتجربة – عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمته في عالم الجمال الخالد قبل هيبوتها إلى الجسم . وينظر أفلاطون الجمال – في محاورة « فيدون » – على أنه نوع من أنواع الكمال^(١) . ولكنه في محاورته التي عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر أن المحب يتدرج في طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلبية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحب ، أي الله^(٢) .

وفي محاورة « فيدروس^(٣) » يذكر أفلاطون – على لسان سقراط دائما – أن المحب ينتقل من جمال الجسم ، لا إلى الجمال المحب أو المثالي (الله) ، بل إلى الحكمة والخير وما اليهما من مراتب الكمال^(٤) .

وفي هذه المحاورات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرقى أنواع المعرفة والكمال ، بالإهتداء إلى ادرالك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدى (عالم المثل) . وليس كل ما في هذا العالم الا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحتنا . وفي كلام أفلاطون تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية ، ولكن لكليهما صلة وثيقة برأيه في الشعر والنقد .

فالمحب يصل إلى أرقى أنواع المعرفة بالتدريج في الأدراك . والمحب هو الفيلسوف ، أما الشاعر ، او الفنان عامه ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء او مظاهرها لا جوهرها . وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلا ، يحاول أن يقرب – في صنعته لسرير خاص او منضدة خاصة – من درجة الكمال ، يتأمله في صورة السرير المثالي او المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة

(١) انظر ص ٢٨ للتعريف بموضوع محاورة « مينون » ، وانظر : أفلاطون : مينون ٨٢ - ٨٥ ، لم انظر : أفلاطون فيدون ٢٦ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ .

(٢) انظر : أفلاطون : المائدة ٢١. symposium المائدة وتنصل بعض التفصيل في فلسفة أفلاطون في المجال وائزها في النقد العربي والأدب في الباب الثاني من هذا الكتاب حين تتحدث عن الخط المطري والخط الصوفي .

(٣) معرفة موضوع هذه المحاورة انظر ص ٢٨ - ٢٩ من هذا الكتاب .

(٤) انظر أفلاطون : فيدروس ٣٦٥ - ٣٦٦ ، ٣٧٧ .

النقد ، وهي النزعة التي تستجلى في تقد تلميذه ارسسطو على اعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، ولفلسفة أفلاطون في الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة في نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائي .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذي كان شائعاً في مصر وقبل عصره ، وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقون فيها كيف يستطيع المرء ايهام القضاة في المحاكم ، ونواب الشعب في المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون انهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى أفلاطون رايهم في اتخاذ الخطابة وسيلة للإيهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط في محاورة « فيدروس » . « ليس فمن الجدل في الآراء مقصوراً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أنها إذا عدناها فنا من الفنون بعامة ، فإنه يكون هو هو في جميع أنواع الكلام ، أي يكون هو الفن الذي يستطيع المرء بواسطته أن ينتج شابها بين كل الأشياء التي يمكن أن ينتج بينها ذلك الشابه (١) ». وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع معاودة « فيدروس » هو الاهتمام إلى الفضيلة عن طريق المعرف الروحية أباقية في النفس من عالمها (٢) الأعلى ، وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتم بالروح . والفضيلة والمعرفة شيء واحد كما هو الشأن عند سقراط ويترتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (أو فن الكلام) - عند أفلاطون - ليست هي محاولة التغريب بالناس أو القضاة ، بل هي طريق الوصول إلى المعرفة ، أو تشخيص هذه المعرفة . وبهذا تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة المهمة ، والخطابة السليمة تكون أما صادرة عن أمرىء يقول ما لا يعرف ، فيفضي به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقرلة ولكنها فارقة ، فهي نوع من رياضة المرء على صنمة الكلام فحسب ، واما عن أمرىء يعرف ما لا يقول ، أي يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على ساميته نوعاً من مقدرته على رياضة الكلام (٣) . وفي هاتين الحالتين لا تساعد البلاغة على الوصول إلى

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة الهم و استسلام للنشوة ، فهو متجرر أصلاً من قواعد المعرفة والعقل . وهذا ينافي الاتجاه العلوي الذي شغل أفلاطون في جمهوريته ، ولهذا يندد بوميروس : اي دستور أصلح ؟ وأية قوانين أقر ؟ وأية حرب قادها إلى النصر ؟ وأية مدرسة أسس ؟ وأي اختراع مفيد أخرج ؟ » ، على أن أفلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فهو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد في تحقيقه ، أو أسهموا في ذلك التحقيق (٤) .

ويحصل بهذا الجانب العملي أن أفلاطون نهى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتلقون الجماهير ، وهو في تملقهم خاضعين لتوسيعهم من الاستبداد : استبداد الجمهورية واستبداد الحاكم (٥) .

وهذه النظرية العملية هي التي جعلت أفلاطون يربح في جمهوريته بالشمراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة . وبعد أن طردهم من الجمهورية باسم المبادئ العامة للنظرية الميتافيزيقية والخلقة والعملية كما سبق أن شرحنا ، عاد فادخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها (٦) .

هذا هو جوهر فلسفة أفلاطون فيما يهمنا الآن (٧) . ولعل لها الفضل في أن تتجه هذا الاتجاه إلى تلميذه ارسسطو - حين كرس جهده الفكري للرد عليها كما سترجح بعد - بأراء خالدة في النقد العالمي . على أنها بعد ذلك ثانية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون - على الرغم من تقريره الألهام مصدرًا للشعر ، وعلى الرغم من نزعته الخلقة المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعه الشعراء الخيالية - زراه يرجع المبادئ المقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذا كله تكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هي نزعته إلى الجانب التجربى في

(١) أفلاطون : الجمهورية ٥٩٦ ب ٦٠٠ ب .

(٢) أفلاطون : الجمهورية ٦١٨ ب . وانظر كذلك مقدمة أميل شامبرى E. Chambray للترجمة الفرنسية لجمهوريه أفلاطون ، طبعة Belles-lettres من VI - C × VIII .

(٣) أفلاطون : الجمهورية ٥٦٧ .

(٤) سنذكر كثيراً من آراء أفلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسيبين إن ذلك كان في النقد الجمالي العربي - وبخاصة النقد الصوفي - فيما بعد .

(١) أفلاطون : فيدروس ٣٦١ .
 (٢) انظر هذا الكتاب ، من ٢٨ - ٢٩ .
 (٣) أفلاطون : فيدروس ٣٦٢ .

ثم يتحدث أفالاطون عن تنظيم أجزاء الخطابة في أجمال ، فيقول على لسان سقراط يخاطب « فيدروس » : « أحسنت إنك تواقني على أن كل خطاب يجب أن يكون منظما ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعا (١) » .

وهكذا لم يرد أفالاطون أن تكون الخطابة – كما كانت عند السوفسطائيين – ذات قواعد شكلية ترمي إلى إهمام الآخرين بصواب فكرتنا على إية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هاديا للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الأخض لدى الخطيب أن يكون حريصا على توفير الخير للسامعين ، محبا لهم كي يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة .

وفيما قدمنا من آراء أفالاطون في الخطابة تتوحد الخطابة – كما يريدها أفالاطون أن تكون – مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام – على التحويل الكامل الذي نشده أفالاطون – أقرب من الشعر في الوصول إلى الحقيقة في شكل الحوار الحي الذي يتبدل المتكلم مع السامع أمامه ، ولهذا يفضل أفالاطون الكلام في التعليم على الكتابة ، لأن الكتابة تدويين . والتدويين يكتب على سمع البوت والاستقرار ، فيصير جاماً في صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجданى والمرحيات (٢) . وكان تفضيل أفالاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفي كل ذلك كان هم أفالاطون منصرفا إلى الوقوف على الحقيقة والاهتداء إلى الفضائل والهدىانية إليها . وكذلك كان تلميذه ارسسطو

هذا وقد أفاد ارسسطو من تلميذه أفالاطون في كثير من ادراكه للفنون والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالقه في كثير من الموضع الآخرى ومن أهم ما خالقه فيه ميدان : كان ارسسطو شديد الملاحظة الواقع ، فكان تجربياً في أسلمه ، فلم يلق بالا إلى الميتافيزيقية التي حفل بها أفالاطون

(١) نفس المرجع ٢٦٤ – واضح أن لهذا الادراك انما في اكتشاف ارسسطو للوحدة الفضوية في المسرحيات واللاحم كما مستحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ – ٢٧٨ .
وانظر أيضاً : W. K. Wimsatt and C. Brooks, op. cit. p. 61-65.

المعرفة ، بل تكون وسيلة للتضليل . فهي في هذه الحالة ليست فنا ، ولكنها حرفة خالية من الفن . « ففن الكلام الحق الذي لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، وإن يوجد أبدا (١) » .

ولا بد من توافق مبدئين كي تؤدي الخطابة – في معناها السابق – إلى الحقيقة . أو لهما أن يدرك الماء الجنس ؛ ويجمع خصائصه المترفة تحت فكرة واحدة ، وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب أفالاطون في « فيدروس » مثلاً لذلك بالحسب ، فحدد أولاً ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسناً أو سيئاً . وثاني المبدئين ، أن يقسم الماء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجلسة – طبيعة – مندرجة تحت جسمها ، لا يحاول أن يفصل أي جزء منها كما يفعل المثال الرديء الذي يشوّه عمله ما يصنعه من تعامل (٢) » .

وموجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقي السليم في تحديده للأشياء وتقسيمها . وتكون الخطابة ، إذن ، هي الفلسفة التي تشد الحقيقة . والخطباء الفلسفة هم الخطباء كما يجب أن يكونوا ، ويعارضهم أفالاطون بالغالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذين يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، أو ما يجب أن يقال .

على أن الخطيب يجب أن يراعي مقتضى الحال ، أو في عبارة أخرى ، يجب أن يعرف إلى من يتوجه في قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى الماء – لكي يكون قادرًا على الخطابة – أن يعرف ما للنفوس من أنواع ، وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم ... وكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة ... فعلى ، إذن ، كي أولد في النفوس نوعاً من الانتعاش ، أن أطابق بين كلامي وطبعتهم ، وإذا توافت للماء هذه المبادئ ، عرف متى يجب أن يتكلم ، ومنى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطولاً أو مبالغًا ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك (٣) » .

(١) أفالاطون : فيدروس ٢٦٠ .

(٢) مراجع السابق ٢٦٦ .

(٣) أفالاطون : فيدروس ٢٧١ - ١ - ٢٧٢ ب .

الذكرى
الذكرى
الذكرى

- ٢ -

نقد ارسطو

الفصل الأول

اللغة عند ارسطو

لا يستطيع فهم الادب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية عند ارسطو دون معرفة نظرية ارسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الانسان ، وهي كذلك اساس طبقي لل فالسائل والصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة الكلمات ، وهي بمقاطعها تتوجه لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عملية عقلية ، اذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، تحدث في الفكر حرارة ما . وهذه الكلمات رموز لمعنى الاشياء ، اي رموز لمفهوم الاشياء الحسية اولا ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت الغويم وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام النفسي الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تشيرها اللغة ليست فردية محضة ، لأن دلالتها على الاشياء ومعاناتها ليست طبيعية ، بل هي وضعيه اصطلاح عليها ، فمعاناتها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية . وبهذا وحدة نستطيع ان نفك بالكلمات ، ونبني حججنا عليها بوصفها رموزا للأشياء . فهي في الواقع رموز لتجارب افادها الانسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر في الانسان وفي قليل من انواع الحيوان . ولكن هذه التجارب تهدى الانسان وحده ، دون الحيوانات ، الى المادي ،

ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الانسان ، وهي اداة المعرفة .

ثم ان ارسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولا يعم المحاكاة في كل شيء كما فعل افلاطون . وقد نظر الى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب انسنة النسخة وعلى اساس محاكاتها لصور الاشياء ، وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظرية ورياضية وطبيعية وعملية ونحوها . ولارسطو اصالة امتاز بها عن سابقه في ادراكه للغة ووظائفها ، مما جعله يتميز عنهم في ادراكه لفنون اللغة والادب بخاصة وسنجمل القول في ذلك قبل ان ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الاجناس الادبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم اخيرا بوجوه نظره في الاسلوب عاملا .

ليس هناك ما يمنع من أن أقول عن شيء أنه أبى على حين اراه اسود ، والا انتهى الكذب - ضرورة - من اللغة . واللغة هي وسيلة للاستهانة بالكلمات المكتوبة بالكلام المنطوقة من حيث ان الاولى رموز للثانية . يقول ارسسطو : « الكلمات المنطقية رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلام المنطوق ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطقية . ولكن المحاولات التفسية التي يدعيها دليلاً مباشراً عليها هي هي عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الاشياء التي تعدد هذه الحالات صوراً لها » (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز لأفكار ، اي محاجة واقبسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادة الكلمات ، واجزاؤه تختلف على حسب مادة موضوعه . فاجزاء الخطابة غير اجزاء المسرحية ، وغير النطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقي او محتمل ، والمعيار فيها جميعها هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والجمل والأقىسة مستمدّة كلها من الحقيقة او الضرورة او الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل الحكي في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الاقىسة والوحج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرمي إلى تصويره من نتائج . وهو في هذا يشبه العالم النظري أو العملي . فعرض المстиحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معاً (٢) . وممّا اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق - من التزام التعبيرات الحقيقة المساوية للمعنى أو من سوق الكلمات الموجبة والمحاذيات في الخطابة والشعر أحياناً - فان

(١) يرى ارسسطو ان علينا ان نستوافق من التجارب كي نتوصل منها الى نتائج علمية ، وعلينا بعد ذلك ان نثق بالنظريات حين يتضح الطلاقها على التجارب .

انظر ارسسطو : De la Génération des Abimaux III, 10, 76 ob., 31, of B. Parain op. cit.. p. 50.

(٢) غير انه قد توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة ستردحها بعد قليل ، ونبادر هنا فنقول ان هذه الحالات بعد ما تكون عن المبالغات في الملح والهجاء استرسالاً مع الخيال كما قد يتوجه .

العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحججة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسي - من حيث هي رموز له - كصلة الكلمات المكتوبة بالكلام المنطوقة من حيث ان الاولى رموز للثانية . يقول ارسسطو : « الكلمات المنطقية رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلام المنطوق ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطقية . ولكن المحاولات التفسية التي يدعيها دليلاً مباشراً عليها هي هي عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الاشياء التي تعدد هذه الحالات صوراً لها » (١) .

فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند ارسسطو مبدأ العالية في المعاني ، وهو ما مستخدم به اللغة اداة للصلات بين الناس . فالتسمية نفسها تضيف الى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فإذا قلت « مخدنا » - مثلاً - فهذه التسمية تتضمن مبدأ « الانسانية » اضافة الى تعينها هذا الشخص المراد بهذا الاسم . ومبدأ « الانسانية » عالي في ذاته . وبذلك كانت اللغة عند ارسسطو رمزاً للفكر ، وهي فرق ما بين الانسان والحيوان . فالنطق والفكر عند ارسسطو متلازمان . والنطق خاصة الانسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » في الاصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة وهي عند ارسسطو مرادفة للعقل اما بوصفه قوة من قوى الانسان الروحية ، او بوصفه عملية فكرية ، اي اثراً من آثار تلك القوة ، او يراد بها المقصود نفسه اي الشيء الذي كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الاشياء . فإذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز الى شيء حقيقي ، فالكلام المثل في الجمل على العكس من ذلك ، اذ هو عملية عقلية مميزة عن طبيعة الاشياء الحقيقة . والكلمة ترمز الى شيء ما دون ان تثبت له صفة او تفيها . والجمل وحدتها هي التي يمكن ان يوجه اليها التصديق والتکذيب : واستقلالها عن حقيقة الاشياء تمثل فيه مأساة اللغة لدى الانسان . فمن الممكن ان اتفى عن شيء ماله من خصائص وان اثبت لآخر خصائص ليست في الحقيقة له . وحقا

(١) انظر Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Langage, p. 49-52.

(٢) ولذا كان من معانيها ايضاً : النطق او العمل ، وكانت الكلمة لوجوس logos موضع بحث كثيرة ، انظر : R. S. Crane, op. cit., p. 177-178

واللغة في جانبها العملي تتضمن عملاً هادئاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دفعة مشتركة بين الناس . ومن هنا يمكن أن تخضع اللغة من الناحية العملية إلى مبدأ عقلي وقاعدية . وفي هذا الجانب العقلي أساس الفضائل عند أرسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الإنسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب المقل فتيس له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم إلا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب لا يكون ميدان النشاط الإنساني في الكلام عيناً أو هادفاً إلى عث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبي كلاماً ومجموعاً لا على حسب جزء أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتحقق الغاية الجدية منه ، وحتى في الخطابة – وهي كالجدل غايتها الاقناع في ذاته ، فيمكن أن تستخدم للشيء وضده – يؤكّد أرسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلاً : « يجب أن يكون المرأة ذا قدرة على الاقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالآخرين بما دون تفرقة ، (إذ يجب لا تقنع بما يضاد الأخلاق) » ، ولكن لولا يجعل المرأة طريقة وضع المسائل ، ولتكن قادرًا على تفنيـد حجج من يجادل ضد المدالة ... والخطابة والجدل – وحدهما من بين فنون القول – بمعالجهن القضية المتناقضة على سواء . على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة . فالخطابة الحقائق مطابقة لقواعد الحق فيما دائمًا أصلح للتعقل والاقناع » (١) . ولهذا يمد أرسطو الخطابة فرعاً من المنطق ومن علم الأخلاق والسياسة معاً . ذلك أن أرسطو يعتقد أن الأخلاق الفردية تعود إلى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لأنها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك إلا في حكومة صالحة . والكلام الفني الصادر عن العقل هو الذي تتحدد به نظم الحكم ، وهو وسيلة الإصلاح . لأن الناس كثيراً ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل أساس الحياة الفاضلة . وأرسطو يذكر على سؤاله إن الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس Logos شيء واحد ، ولكنه يؤكّد مع ذلك أن الفضائل تتلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل في تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكريّة أساس للسعادة . » والكلام هو الذي يجلـسو

Aristote : Rhétorique, I, I, 1355 a, 29-38

(١) انظر :

(٢) انظر المراجع السابق : ١٤٦ ، وكذا :

Aristote : Nicomachean Ethics, I, I, 1094 a.

هناك خصائص تعداد من فضائل الأسلوب في استعمالات اللغة كلها وهم :
الوضوح والدقّة (١) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الإنسان والانسان ، أو معرفة الإنسان للأشياء . وقد تستخدم كذلك أداة للتربية والمعونة في ناحية خاصة من نواحي النشاط الإنساني ، وهي ناحية الفن . ولكن اللغة يمكن أن تستخدم الأسلوب ومعاني الألفاظ وسيلة للتلعب بالمعنى لظهور المستحيل ممكناً ، والمعنى مستحيلًا . والقياس الذي يرجع إليه في الحكم على اللغة وصوابها قد يرجع إلى طبيعة الأشياء في العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التي يهدى إليها المنطق . أو إلى اسس الفن كما يهدى إليها العقل السليم . وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث في الجمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق ، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مداول عليها في اللغة . ثم الرجوع إلى الأشياء التي هي مدلول الفكر (٢) . ولا يتوقف استثناء الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبعات الأشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الجمل ، إذ الكلمات في الجمل رموز للمعاني ، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يمحاجون للذات المحاجة ، كالسوفطيّين مثلاً ، وبين من يسلكون الطريق السوي في تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجا السوفطيّيون إلى المفارقات اللفظية . والسوفطيّيون – كغيرهم – يستخدمون اللغة للإيهاد والاقناع ، ولكنهم لا يتقيدون كغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية . ولهذا يجب أن نبحث عن المصون (٣) ، والغاية لا تقتصر على البحث في الكلمات وخصائصها العريضة التي لا تمثل جوهر الحقيقة . وحتى في القانون ، يحملنا الانصاف على الا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر إلى ظروف تشرعيه ، فلا نطبقه حرفيًا ، بل نعتمد بالروح التي وضع بها ، ولا ننظر كذلك إلى العمل ولكن إلى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

(١) انظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50.

(٢) المراجع السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٣) يولي أرسطو أهمية كبيرة للحجج والأقوال الكلامية على شرط ربطها بتجارب الحس ، ليقطع الطريق على السوفطيّين في جهتهم التي ليس لها إلا مظهر الحجج ، وهي في الواقع هروب من الحقيقة . انظر : المراجع السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ وكذا : Sophistic Refutation, VII, 167, 2 & 6-7.

موضوعها وطرقها وبراهينها^(١) . وهي تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلما يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة . فهـي ضرورية في استدلالها ، وهي تتناول جواهر الأشياء أي لوازمهـا الثابتـة لها . ولهـذا كانت نتائجـها عامة عـالية ، لا مـوقـتهـا عـارـضة^(٢) .

وليس الامر كذلك فيما يسمـيهـ ارسـطـوـ العـلومـ العـمـلـيةـ والتـاجـيـةـ ، كالـسـيـاسـةـ والـاخـلـقـ وـكـذـلـكـ فـنـونـ الـادـبـ منـ شـعـرـ وـخـطـابـ ، فـمـادـةـ مـوـضـوعـهاـ لاـ تـنـتـيـجـ مـثـلـ هـذـهـ نـتـائـجـ الـحـشـمـيـةـ الـمـهـوـدـةـ فـيـ بـحـوثـ الـلـوـمـ الـنـظـرـيـةـ . اـذـ الـبـحـثـ فـيـ الـفـضـالـ وـالـرـذـالـ ، اوـ فـيـ الـمـاسـاـ وـاسـهـ الـفـنـيـةـ مـثـلـ ، لاـ يـتـضـمـنـ شـرـوـحـاـ لـجـواـهـرـ اـشـيـاءـ طـبـيعـيـةـ ، اـذـ هـوـ بـحـثـ فـيـ اـعـتـارـاتـ مـتـقـلـةـ باـشـيـاءـ يـمـكـنـ انـ تـتـغـيـرـ عـلـىـ حـسـبـ اـرـادـةـ الـاـنـسـانـ وـاـخـيـارـهـ . وـمـعـرـفـتهاـ تـسـتـلـزـمـ تـحـدـيدـ ماـ يـتـبـيـنـ لـهـاـ مـنـ خـصـائـصـ ، وـقـدـ تـزـيدـ مـدـلـوـلـاتـهاـ اوـ تـنـقـصـ . فـمـعـرـفـةـ الـرـذـالـ وـالـاهـوـاءـ لاـ تـؤـثـرـ فـيـ القـوـانـيـنـ الـنـفـسـيـةـ لـعـوـارـضـهاـ ، وـلـكـنـ يـمـكـنـ انـ تـؤـدـيـ اـنـ طـرـيقـ التـعـودـ وـالـمـارـسـةـ - اـلـىـ الـاهـمـاءـ اـلـىـ الـفـضـلـيـةـ - وـلـيـسـ هـنـاكـ فـضـالـ مـحـدـودـ الـمـعـالـمـ تـحـدـيدـاـ طـبـيعـاـ . وـكـذـلـكـ الشـانـ فـيـ الاـشـكـالـ وـالـنـظـمـ الـفـنـيـةـ . وـقـدـ يـرـاعـيـ فـيـ تـحـدـيدـ مـعـالـمـهاـ اـسـبـابـ الـطـبـيعـيـةـ اوـ الـاـنسـانـيـةـ كـمـاـ يـجـبـ اـنـ تـرـاعـيـ . الـمـسـلـزـمـاتـ الـفـنـيـةـ فـيـ الـاـجزـاءـ الـتـيـ يـتـكـونـ مـنـهاـ الـفنـ ، بـحـيثـ تـكـونـ مـلـائـمـةـ مـحـقـقـةـ لـلـغاـيـةـ مـنـهاـ . وـيـمـتـدـىـ اـلـىـ ذـلـكـ بـالـفـعـلـ الصـائبـ ، وـلـكـنـ الـمـبـادـيـءـ لـاـ تـسـنـ فـيـهاـ عـلـىـ اـنـهـاـ ضـرـورـيـةـ وـحـتـمـيـةـ كـمـاـ فـيـ الـلـوـمـ الـنـظـرـيـةـ ، فـطـرـيـقـ رـجـلـ السـيـاسـةـ فـيـ عـلـىـ الـاـخـلـقـ وـالـسـيـاسـةـ كـطـرـيـقـ النـاـقـدـ لـلـشـعـرـ ، تـوـقـعـ عـلـىـ اـسـتـخـادـمـ مـنـهـيـقـ شـبـيـهـ مـنـ هـذـهـ النـاـحـيـةـ بـالـنـهـجـ الـمـبـعـثـ فـيـ الـلـوـمـ الـنـظـرـيـةـ ، وـلـكـنـهـ مـخـتـلـفـ عـنـهـ اـخـتـلـافـ مـنـهـيـقـ كـلـ عـلـمـ عـنـ الـاـخـرـ^(٣) .

وـلـوـمـ الـلـغـةـ عـنـ اـرـسـطـوـ هـيـ الـنـطقـ وـالـخـطـابـ وـالـشـعـرـ . وـهـيـ الـفـنـونـ الـقـوـلـيـةـ . وـهـيـ مـنـ مـسـلـزـمـاتـ الـعـلـمـ وـالـنـتـاجـ ، وـلـيـسـ مـجـدـ كـلـامـ يـصـاغـ لـدـاتـ الـتـلـمـ . وـالـفـرقـ بـيـنـ اـسـتـعـمالـ الـلـغـةـ لـغـاـيـةـ عـلـمـيـةـ وـاـسـتـعـمالـهاـ لـغـاـيـةـ عـلـمـيـةـ

(١) هـذـاـ هـوـ مـاـ يـبـحـثـ اـرـسـطـوـ فـيـ كـاتـسـهـ : physics فـيـ بـحـثـ فـيـ مـادـةـ الـاـشـيـاءـ الـطـبـيعـيـةـ وـشـكـلـهاـ وـزـمـنـهاـ وـحـرـكـاـهـاـ ، مـاـ لـمـ صـلـةـ مـباـشـةـ لـهـ بـعـوـضـهـاـ .

R. S. Crane, op. cit., p. 216

(٢) اـنـظرـ : Weruer Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History Development, Oxford, 1948 p. 216.

R. S. Crane op. cit., p. 219-220

الـنـافـعـ وـغـيرـ الـنـافـعـ وـبـيـنـ الـعـدـلـ مـنـ الـظـلـمـ ، لـأـنـهـ خـاصـةـ الـاـنـسـانـ التـسـيـ نـهـيـرـهـ مـنـ الـحـيـوانـاتـ الـأـخـرـيـ . فـالـاـنـسـانـ وـحـدهـ هـوـ الـذـيـ يـدـرـكـ الـخـيـرـ وـالـشـرـ وـالـعـدـلـ وـالـظـلـمـ وـمـاـ يـلـيـهـ ، وـاـشـتـراكـ الـجـنـسـ الـاـنـسـانـيـ فـيـ هـذـهـ الـاـشـيـاءـ هـوـ الـذـيـ أـتـاحـ تـكـوـنـ الـاـسـرـةـ وـالـحـكـومـةـ^(٤) . فـالـكـلامـ عـنـ اـرـسـطـوـ لـهـ رـسـالـةـ جـوـهـرـيـةـ ، وـلـهـ صـلـةـ وـيـقـيـةـ بـالـلـوـمـ الـنـظـرـيـةـ وـالـعـلـمـيـةـ . وـفـنـونـ الـلـغـةـ كـلـوـمـهـاـ لـيـسـ مـجـدـ اـتـوالـ يـرـسـلـهـ قـالـلـهـ دـوـنـ هـدـفـ ، وـلـاـ قـيـمـةـ لـهـ اـذـ لـمـ تـسـاعدـ عـلـىـ تـحـقـيقـ الـخـيـرـ وـالـسـعـادـةـ لـلـاـنـسـانـ . وـفـنـانـ كـالـعـالـمـ لـيـسـ مـطـلـقـ الـحـرـيـةـ فـيـماـ يـقـولـ كـمـاـ يـرـسـمـ لـهـ خـيـالـهـ ، وـاـنـهـ وـظـيـقـتـهـ اـجـتـمـاعـيـةـ خـلـقـيـةـ . فـاـذـ اـسـاءـ اـسـتـعـمالـ مـوـهـبـتـهـ اـنـقـلـبـتـ شـرـاـ مـسـطـعـراـ . يـقـولـ اـرـسـطـوـ : «ـ سـيـعـرـضـونـ بـانـ الـاـنـسـانـ قـدـ يـضـرـ ضـرـرـاـ بـلـيـغاـ حـيـنـ يـسـيءـ اـسـتـعـمالـ هـذـهـ الـمـوـهـبـةـ الـكـلامـيـةـ دـاـتـ الـحـدـيـنـ ، وـلـكـنـ ، اـذـ اـسـتـثـنـيـنـاـ الـفـضـلـيـةـ ، يـسـتـطـعـ اـنـ يـقـالـ ذـلـكـ عـنـ كـلـ نـوـعـ مـنـ اـنـوـاعـ الـخـيـرـ ، وـبـخـاصـةـ عـمـاـ هـوـ اـكـثـرـ نـعـماـ : مـثـلـ الـقـوـةـ وـالـصـحـةـ وـالـفـنـيـ وـرـنـاسـةـ الـجـيـشـ . وـعـلـىـ قـدـرـ الـنـفـعـ فـيـ صـوـابـ الـتـطـبـيقـ يـكـونـ الـضـرـرـ فـيـ الـشـطـطـ وـالـاـسـاءـةـ» . وـالـفـرقـ بـيـنـ السـوـفـسـطـيـ (ـ المـغـالـطـ) وـغـيـرـهـ ، لـيـسـ فـيـ الـاوـهـبـةـ ، وـلـكـنـ فـيـ الـقـصـدـ^(٥) .

وـكـثـيرـ مـنـ الـاـشـيـاءـ مـوـجـدـ طـبـيعـيـةـ ، وـهـيـ تـخـتـلـفـ عـنـ نـتـاجـ الـفـنـ فـيـ اـنـ فـيـهاـ ذـاـتـهاـ مـبـادـيـءـ حـرـكـتـهاـ وـسـكـونـهاـ . فـهـيـ تـحـرـكـ اوـ تـسـكـنـ . وـبـعـضـهاـ يـنـموـ اوـ يـنـقـصـ تـبـعـاـ لـمـبـادـيـءـ ثـابـتـةـ بـيـولـوـجـيـةـ اوـ غـيـرـ بـيـولـوـجـيـةـ ، وـهـذـهـ الـاـشـيـاءـ الـطـبـيعـيـةـ تـنـظـمـ الـجـمـادـ وـالـبـلـاتـ وـالـحـيـوانـ . وـهـيـ مـوـضـوعـاتـ الـلـوـمـ الـطـبـيعـيـةـ وـالـلـوـمـ مـقـسـمـ بـدـورـهـاـ اـلـىـ طـبـيعـيـةـ وـبـيـولـوـجـيـةـ وـنـفـسـيـةـ .. وـمـنـهـاـ الـلـوـمـ الـرـياـضـيـةـ ، لـاـنـ لـهـاـ سـلـةـ بـالـمـادـةـ وـالـاـشـيـاءـ ، عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ نـزـوـعـهـاـ اـلـىـ التـجـرـيـدـ الـمحـضـ . وـمـنـ هـذـهـ الـلـوـمـ كـذـلـكـ الـمـيـتـاـبـرـيـقاـ ، لـاـنـهـ تـبـحـثـ فـيـماـ وـرـاءـ الـطـبـيعـيـةـ وـفـيـماـ لـاـ حـدـودـ لـهـ . بـلـ لـانـهـ تـبـحـثـ فـيـ نـظـامـ الـاـشـيـاءـ وـعـلـاقـاتـهـاـ بـعـضـهاـ بـعـضـ ثمـ عـنـ السـبـ الـاـولـ لـحـرـكـتـهاـ وـهـوـ مـبـداـ الـوـجـودـ ، وـهـوـ مـاـ لـيـسـ فـيـ تـغـيـرـ ماـ ، وـهـوـ وـاجـبـ الـوـجـوبـ . وـهـذـهـ اـنـوـاعـ مـنـ الـلـوـمـ - طـبـيعـيـةـ وـرـياـضـيـةـ وـمـيـتـاـفـيـزـيـقـيـةـ - هـيـ مـاـ تـسـمـيـ : الـلـوـمـ الـنـظـرـيـةـ ، عـلـىـ اـخـتـلـافـهـاـ فـيـ مـادـةـ

(٤) اـنـظرـ : Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7-18

R. S. Crane, op. cit., p. 192-192

Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b. 2-7, 15, 22

(٥) اـنـظرـ :

وـكـذاـ :

(٦) اـنـظرـ :

مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقي في كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics كتابه الميتافيزيقيا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوجدهن الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو: «الذاته الخاصة به » ، أي ما يشيره من اثر في الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتذمرون إلا بصفات عارضة للشعر . وبالظروف التي ظلم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثيرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزورنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صفيح العمل الفني (١) . والنظر إلى الشعر في ذاته - من الناحية الفنية يقتضي النظر فيما تالف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وفكار وما حاكي من شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعة الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (٢) .

وبهذا كله كانت اللغة - عند أرسطو - من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم لدراسة طبيعة الإنسان والأشياء فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتأثير في العادة والتفكير ، فتوافر التربة الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفني في ذاته للذاته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للإهاطة بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذة البحث ولأنه خاصة الإنسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناه فيه ، ولا يصح أن يصر فنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق ، وتهيئة وسائل الخير ، وثبتت دعائم الخلق ، وفي هذا تلاقى العلوم والفنون في غالبيتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الأدب من الشعر بتنوعها ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها في طبيعتها وخصائصها الفنية . وهو ما نتناوله الآن بشيء من التفصيل .

(١) كالاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، أو على حالة نفسية ، انظر : R. S. Crane, op. cit., p. 214

(٢) هذا ما يفصله أرسطو في الشعر في موضع مختلف ، ولنا إليه مودة بعد قليل.

« النقد الحديث »

٤٩

اساسه العام هو أنها في الحالة الأولى أقيمة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الآثار لمثل الخير أو التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والأداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة . فالمنطق تعرف به الأقيمة والبراهين ، ويميز به صحيحة من فاسدها ، وما هو جوهري مما هو عرضي . فهو يشارك العلوم النظرية والعملية في ميادينها المختلفة . وتمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهي مثله غير محددة الموضوع (١) . وبه تنظم حججها وأقيمتها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الافتتاح ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينبع عن إياك أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من اثر في الجمهورية (٢) ، وبذا لا يقتصر على إداء موضوعه بعبارات مساوية له ، بل يقصد إلى أتباع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الافتتاح . ويفتضلي ذلك النظر في أجزاء الخطابة ونظمها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته وموطنه للآيات الجمهور (٣) .

والشعر صلة بالخطابة من ناحية المقوله والأسلوب (٤) . على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي التنظيم . وللشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غایته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غایة العلوم النظرية والعملية ، والشعر في جوهره يمكن أن يكون عملياً في اثره في أخلاق الناس ، وعلمياً في شروطه لمنطق العوائد ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس

(١) انظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثاني ، ٢٥٥ - السادس - ٢٥ .

(٢) يبحث أرسطو في المصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الأول ، انظر خاتمة الفصل الأول والثاني ، ثم يعود إلى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بهذه الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شيء من تفصيل القول فيه هندياً نتكلم في الخطابة .

(٣) يتحدث أرسطو عن الأسلوب في الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن كان قد أشار إلى شيء من ذلك في الكتاب الأول .

(٤) وكذلك يجعل أرسطو في كتابه : «الشعر» تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك في حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

الفصل الثاني

الشعر عند أرسطو

- ١ -

نظريّة المحاكاة ومفهوم الشعر عند أرسطو

يحصر أرسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنوناً جميلة كالموسيقا والرسم والشعر ، أم فنوناً عمليةٌ تفعيلية كفن البناء والتجارة مثلاً ، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة في الموجودات ، ويفسر بها أنواع المعرف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة لأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعدها عن ادراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر الأشياء وخواصها (٢) ، إذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن – شأنه شأن النظم التهدية والتربوية – يكمل ما لم تكمله الطبيعة (٣) . والفن يتم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، لأنه في محاكاته يكشف عما ينتصبه (٤) . والفن يجاري الطبيعة وبهدف إلى أغراض ، ولو منهاج وفكرة يقصد من ورائها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحسان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت (٥) .

(١) ص ٢٢ - ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) ص ٢٥ - ٢٦ من هذا الكتاب .

(٣) انظر : Aristotle : politics, IV (VII), 17

(٤) انظر : Aristotle : physics II, 8.

Metaphysics VII, 9

R. K. Wimsatt, op. cit. p. 26

وكلدا : (٥)

فالمحاكاة ليست قصراً على نتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليس كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لا كمالها وجلاء أغراضها .

فالإيقاع والانسجام (١) في الموسيقا ، والإيقاع وحده في الرقص ، لا يحاكي بها مظهر الصوت أو الجسم ، ولكن تحاكي بها الأخلاق والوجدانات والانفعال (٢) . فعلى الرغم من أن الموسيقا ليست كلاماً ، لها مع ذلك طابع خلقي في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعني أرسطو ، وخاصة بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقا والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . أما فيما يخص الوسائل ، فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها باللون والرسوم ، والموسيقا تحاكي بالآلات إيقاعاً وانسجاماً ، والفنون التوليدية تحاكي الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن وزن ، مثل المأساة والملاحة (٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أي موضوعه ، فالرسم والموسيقا يحاكيان الناظر والآلات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع موضوعها . فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالذائقة والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب الرذيلة كالهجراء ، والملاحة . وتتجدد في الموسيقا والرسم هذه الفروق أيضاً من معالجتها للجوانب الفاضلة أو الشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر في أسلوبها ، فمنها ما يحاكي عن طريق

(١) الإيقاع rythme هو نظام العبرات الجسمية ، أو الصوتية بما شتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم والترات التتقل بعضها إلى بعض . والانسجام هو التاليف الجميل بين النغمات .

(٢) انظر : Aristotle : politics : VIII, 5 .

وكذا : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الأول والثاني .

(٤) كانت المأساة والملاحة في اليونان يستعينان بتأشيد الجوقة الواقعة على مسرف الناي .

The Oxford Companion to Classical Literature, words : Tragedy, Comedy. انظر :

وهذا الادراك للشعر يختلف اختلافاً جوهرياً عن ادراك العرب له . فالشاعر العربي ينحصر او يكاد في الشعر الغنائي . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره الفردية ، من حب و مدح و رثاء و فخر و هجاء .. ينطوي الشاعر على نفسه فيعبر عما يبدو له من خواطر ، لا يابه فيها بآراء الآخرين بل قد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته و غاياته وأهدافه الفردية هي شعلة الشاغل في نظمه ، وهي التي تشغل الجزء الأكبر في مادة موضوعاته . حقاً لا يذكر انسان ان الشاعر الذاتي الصادقة تد تمثل ما تجيش به عواطف الشاعر او خواطره . بل قد تلاقى فيما مشاعر آخرين من يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة اجتماعية خطيرة ، ولكنها على أية حال - ترجع الى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانطيكيين حفلت الآداب الأوروبيية بالشعر الغنائي ، ولكن شعراءهم غالباً ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم و مظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثوري خطير الدلالة والأثر في مجتمعاتهم (١) . وفي الآداب الأوروبيية الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر في ذاته والمسرحية التي قلما تكون شعراً (٢) .

اما ارسطو فانه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائي ، لأنه اثر الوعي الفردي ، ثم لانه خال من مقومات الفن ذي الاغراض الاجتماعية وهو الفن الحق كما يراه ارسطو . ولهذا لم يدخل ارسطو الشعر الغنائي في قضيائه الأدبية ، حتى ان اناشيد الحوق (الكتورس) - وهي تمثل جانبها في المسرحية - لم يجعل لها ارسطو المنزلة الاولى في اجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها الا من ناحية اثرها في الفعل ، اي في مجرى حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكر لكتاب الشعراء الغنائيين من القدماء مثل الشاعرة سافو Sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السادس قبل الميلاد، والشاعر سيمونيدس Simonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ او سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد اشار ارسطو الى الشعر الغنائي وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين انه كان سرحلة اولى

(١) انظر في ذلك كتابي : « الرومانطيكية » ، خاصة أباب الأول والثاني .
(٢) يكاد يكون الشعر في العصر الحديث فمرا على التحضر الوجوداني ، وتنشر نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الآداب العالمية ، وآراء مذاهب النقد المعاصر فيه ، في الثالث من هذا الكتاب .

(٣) انظر : ارسطو : الشعر ١٤٥ .

القصص كما في الملجمة ، ومنها ما يحاكي الاشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة .

وقد يقع في القصص أن يحاكي الاشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتب (١) القصص طابعاً درامياً محموداً ، كما كان يفعل هوميروس . ولبيان صلة الشعر بنظرية المحاكاة تستحدث اولاً في مفهوم الشعر ونشائه ، ثم في المحاكاة وطريقها :

١ - مفهوم الشعر عند ارسطو ينحصر في المحاكاة . أي تمثيل افعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الاجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند ارسطو يتجلى في المأساة والملهاة . والمحاكاة لا الوزن هي التي تفرق ما بين الشعر والنشر . فإذا نظر امرؤ حقائق التاريخ او نظرية في الطب او الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعراً ، والحقيقة انه ليس بشاعر ، « .. فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأميدوكليس (٢) الا في الوزن . ولهذا يتحقق هنا ان نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر مطبعياً أولى منه شاعراً (٣) » . وقد يكون الكلام ذا طابع شعرى على حين لا وزن له ، كالمحاورات التقراطية (٤) . وكان هوميروس لدى ارسطو شاعراً فحلاً ، لا لأنه يرع في فخامة الدبياجة الشعرية فحسب ، بل وأنه جعل محايياته في شعره ذات طابع درامي » . يقصد تقديم الأفعال تقديمها مسرحياً ، تتمثيل فيه الواقع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الاشخاص والأحداث تعريفاً متظهاً منسق الأجزاء (٥) .

(١) تستحدث عن ملحمتي هوميروس فيما بعد حين نتكلم في الملجمة في هذا الفصل - انظر : ارسطو : الشعر ، الفصل الاول والثاني والثالث . وفي اجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس شخصياته في حوار كما في المسرح . ويقترح ارسطو هذا المسلك من هوميروس ، لأن الملجمة تكتب طابعاً درامياً ، انظر ارسطو : في الشعر ١٤٤٨ - ٢٠ ، ١٤٤٩ - ٢٢ ، ونظرة ارسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص في العصر الحديث .

(٢) عالم وشاعر يوناني ولد في الرابع الاول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وارسطو يقصد قصيده : في « الطبيعة » ، لأن موضوعها حقائق علمية ، وأميدوكليس نظام رسائل شعرية غير قصيدة السابقة ، ولعل هذا التسبب في ان ارسطو في موضع آخر Sur Les poëtes, frag. 70 يقول عنه ان اسلوبه شعري .

(٣) انظر : ارسطو : في الشعر ١٤٤٧ ب .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢ .

(٥) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٢٥ - ٢٨ .

لأننا نفيه من مشاهدتها علماً ونستبّط ماندل عليه ، كان يقول: إن هذه الصورة صورة فلان . فان لم تكن رأينا موضوعها من قبل فانها تسرنا - لا يوصفها محاكاة - ولكن لاقتان صناعتها ، او لوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريرة المحاكاة طبيعية فيها ، شانها شأن اللحن والايقاع (اذ من الواضح ان الاوزان ما هي الا اجزاء الاقاعات) - كان اكبر الناس حظاً من هذه الماها ، في البدء هم الذين تقدموها شيئاً فشيئاً وارتبطوا ، ومن ارجائهم ولد الشعر (١) . فالشعر جوهره تعرف او محاكاة للأفعال ، ويستعمل في هذه المحاكاة بالحن والايقاع . وقد قسم ارسطو الشعر الى انواع على حسب الفعل فألاهاجي حاكت الفعل الخمس ، وحين ارتفت كونت الملاها ، كما قلدت التراثيل الدينية والمداائح الأفعال النبيلة ، ونشأت عنها الملحة ، وحين ارتفت الملحة نشأت عنها الملاسة (٢) . والملاسة والملحة والملاها هي الشعر المعتمد به عند ارسطو . وحولها يدور حديثه في المحاكاة .

٢ - والمحاكاة في اجناس الشعر السابقة تستلزم ان يكون الشاعر موضعيها ، وعن طريق تصويره الصادق لما وافق الانسان تعلم المحاكاة عملها ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية او محتملة لما ساق من وقائع . ولهذا يتضمن ارسطو الشعراء ان يدعوا الواقع تبيّن بنفسها عن نتائجها موضعيها دون تدخل منهم : « فالحق ان الشاعر يجب الا يتكلم بنفسه ما استطاع الى ذلك سبيلاً ، لانه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً (٣) . ومنطق الحوادث هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر ان يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « ان يضع نصب عينيه » قدر المستطاع ، الموقف التي يرتباها ، ف بهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الاحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يندعه شيء مما عساه ان يكون مدعاة نفور او اضطراب (٤) . واقتصر الشعراء على المحاكاة هم اولاً من يستطيعون مشاركة اشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع احوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الادبية نفسها : « والحق أن أقدر

ممهدة لوجود الملاسة والملاها اللذين هما أعلى منه شأناً : « ولقد انقسم الشعر وفقاً لطبع الشعاء . فندو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخبيثة حاكوا أفعال الادنياء فاشدوا الاهاجي ، على حين انشأ الآخرون التراثيل الدينية (في تعجب الالهة) والمدائس في تمجيد الابطال (٥) . ثم ارتفت الاهاجي فشارت ذات طابع درامي ، بعد ان كانت حكاية للمهازل والمخازن الفردية ، كما كانت الملحة أساس الملاسة « وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (الملاسة والملاها) اجل وأعلى مقاماً من الاولى (٦) » . ويشيد ارسطو بالشاعر افراطليس لانه أول من هجر الهجمات الشخصية في الم Hague ليعالج الموضوعات العامة في الملاهي (٧) . فالشاعر الذي يعتقد به ارسطو هو الشاعر الموضوعي الذي يعالج افعالاً عامة ... والفعل هو روح الشعر عند ارسطو ، لأن الحكاية او الحرافة mnthos التي هي سدى المسرحية ولحمتها - (وهي كذلك في الملحة) - تتمثل لنا الانسان وهو يعمل . والعمل هو غابة الارادة ، وبدونه تصير الارادة مجرد امكانيات لا وزن لها . والعلم يدفع الارادة الى العمل ، والمحاكاة - وهي موضوع الفنون جميعاً - وسيلة من وسائل العلم .

وفي ذلك كله لا يتحدث ارسطو عن الشعر الغنائي الا على انه مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعي المعتمد به وحده عنده ، فهو ائمّاً يتحدث عنه بمناسبة نشأة الشعر . وعنه ان الشعر نشأ اصلاً عن غريرة المحاكاة التي تظهر في الانسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الاولية وهذه الغريرة هي التي تدفعه الى حب الاستطلاع والرغبة في الاستزادة من المعرفة . « والانسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه اكثرها استعداداً للمحاكاة ». والشاهد على هذا ما نراه من حب الانسان لرؤية الاشياء بصورة مصورة التصوير ، حتى لو كانت هذه الاشياء في الطبيعة مما يرذى منظرها ، كصور العيونات الخبيثة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم للبيد في ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلسفه . « فتحن نر بروبة الصور

(١) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن المجناني اسمه الوزن الابيمبي ، Lambique - ويعناء اصلاً تراشق بالشتائم .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٣ - ٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ - ٢٧ . وقد اطلقنا قليلاً في هذه المسألة لأنها كانت مطبوعة في القديم في الترجم العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر اثره عند الصرف ، لأن هؤلاء ترجموا الملاها بالاهجية ، والملاسة بالدبيع ففسخوا قصایداً ارسطو . ولا يزال هذا الخطأ لدى بعض من واذنوا بين نقد ارسطو وبين العرب .

(٤) الشعر لارسطو ١٤٤٨ ب .
(٥) قد تأثر ارسطو باستاذة الفلاطون الذي اعتبر اللعن ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في ادراكه لها وفي شرحه لاسس الشعر الفنية ورسالته الخلقية كما سترجعها بعد .

Platon : Lois, 889, D

انظر :

(٦) ارسطو : الشعر ١٤٦٠ ، ٤١ - ٥٠ ، ٥٨ - .

(٧) نفس المرجع ١٤٤٥ ، ٢١ - ٤١ ، ١٤٥٥ .

صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع اشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة وهو أنها يحاكي أفعالا . ولو وقع أن يتخد موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا ، لظل مع ذلك شاعرا ، إذ لا مانع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقع ممكنا . ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا (١) . وبهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعرا ، لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره . فالشاعر يكمل الطبيعة بوسائلها كما سبق أن قلنا في بدء حديثنا في محاكاة ارسسطو ، ذلك أن الطبيعة عند ارسسطو بمثابة المأساة الرديئة (٢) .

ولكي نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند ارسسطو ، علينا أن نعلم أولا أنه يعني المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية في الشعر الموضوعي (شعر المرحيات واللاحام) وبخاصة في المأساة .

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها من حيث صيتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعري . ومن ثم قررتها ارسسطو بالرسم والتصوير (٢) ومن قبل ارسسطو قال سيمونيدس : «الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت» . وقد سبق أن ذكرنا أن ارسسطو يرى أن الشعر والرسم والفنون جميعا لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجودات والانفعالات (٤) . وبذلك نظل الطبيعة نموذجا للفن وميادلا له ، وإن أكملاها الفن بوسائله . فالفن يجعل الطبيعة وزرودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض ارسسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها تتضمن مسألة أخرى هامة ، هي معنى المكن والمتحتمل والمتحجّل عند ارسسطو . وتحدث في هاتين المسالتين بهذا الترتيب .

١ - وطرق المحاكاة يحصرها ارسسطو في ثلاثة . « وما دام الشاعر محاكيا - شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصور - عليه ضرورة -

(١) ارسسطو : في الشعر ، الفصل الخامس والعشرون ٦٠ : ٦٧ ب ١ : ١٠ - ١١ .

(٢) ص ٢ - ٤٤ من هذا الكتاب .

(٣) ارسسطو : في الشعر ١٤٥٤ ب ٨ : ١٠ - ١١ .

(٤) هذا الكتاب ص ٢ - ٤٤ وسيقرن الجاحظ وقدامة عبد القاهر الشعري (الثانية) بالتصوير والنقش ، كما سترى في النقد العربي - ولم يستطع أحد أن يستخرج منه في النقد العربي نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجيئ .

الشعراء تعبيرا عن الابحاء أولئك الذين تملّكون العواطف ، واقتدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع ان يملا بالغضب قلبه . ولهذا فإن في الشعر من شأن الوهوبين فطرة (أي الذين يتمثّلون المواقف ويكتيفون معها) ، أو من شأن ذوي العواطف الجياشة (أي الذين يعبرون عن تعابيرهم الذاتية) ، فالآولون أكثر تهيئا للتكييف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لشنوة الجنون الشعرية (١) .

وعلى قدر براعة الشاعر في الاباهة عن قضيّاته العامة - بوساطة ترتيب الأحداث وتصویرها - تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن ينافق قوى اللغة . لأن تتميقها يخفى العبرة والاتصال (٢) . « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة ، لما بلسغ المراد من المأساة . إنما يبلغه حقا بما شاء أقل عبارة ونكرة ولكنها ذات خرافية (٣) وتركيب أفعال» . ثم أن «الشعراء الناثرين يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال (٤) » . والشاعر هو الذي يتتصور هذه الأفعال ويرتها .

وليس المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلًا ، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعرا لظل تاريخا ، لأنه يروي ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئي يروي ما هو خاص بافراد ، على حين مواضع الشعر كلية عامة . وليت اسماء الأشخاص في الشعر الا رموزا كلية لتماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الاسماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان .. ولهذا فضل الملاحة اليابسو (المهاجء) ، لأن الأسماء في الملاحة كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، على حين الحديث في المهاجء عن أفراد (٥) و « من هذا كله يتضح ان الشاعر يجب ان يكون

(١) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ١١ - ٢١ ويفهم من ذلك أن ارسسطو يرى ان سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة او معاناتها بنفسه . ويري هذا الرأي هو رأي فن الشعر أبيات : ١٠ وما يليه) .

(٢) ارسسطو : في الشعر ١٤٦٠ ب ٥ - ٦ .

(٣) الخرافية يقصد بها العنكبوت بما تستلزمها من أفعال مرتبة يستتبع به بعضها بعضا احتمالا وضرورة ، وستحدث عنها بعد قليل .

(٤) المرجع السابق : ١٤٥٠ . ١١ س ٢٦ - ٢٧ .

(٥) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

جبناء او فيهم نقيصة من هذا النوع في اخلاقهم ، فعليه ان يجعل منهم انسانا ملحوظين فيما هم عليه . مثل اخيليوس عند اجاجتون وهو ميروس » (١) .

ويتفى ارسطو الامور الالاعقوله من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها او يقبلونها ، لأنها تضاد الغاية من المحاكاة . يتبين الا تناقض المجموعات من اجزاء لا معقوله ، بل بالعكس ، لا يمكن ان يكون فيها امر لا معقول ، الا اذا كان ذلك خارجا عن المراجحة ، مثل اوديبيوس الذي لا يدرى كيف مات لايوس (٢) .. حتى انه لمدعاة للسخرية ان يقال ان المحاكاه بغیر هذا تحطم اذ يتبين اولا الاحتراز من تأليف مثل هذه المكتبات (٣) .

ثم يحدد ارسطو المفهومات السابقة تحديدا يزيدها عمقا ، وان كانت هنا بحاجة الى جهد للتوفيق بين ما يقوله ارسطو فيها في المواطن المختلفة . ومحور تحديد ارسطو للمفهومات السابقة امران ، هما : القىصرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث ارسطو في المستحيل في الشعر ، وكيف يستساغ احيانا ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

اما الامر الاول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فانها قد تجعل ما يبدو نادرا او مستحينا في العادة ممكنا لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الاسلوب والغوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الاحداث وسبك المحاكاه ايضا . يقول ارسطو . « اما اذا دخل الشاعر الامر الالاعقول ، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالته والا فان الامور غير المحتملة في الاوديسيا ، في قصة تعريض يوليسيس (٤) على

(١) شخصية اخيليوس في هوميروس مستحدث عنها حين تعرّف نظريات ارسطو في الملحمة في هذا الباب ، واجاتون شاعر ماسوي اغريقي متوفى عام ٤٠٠ ق.م. ولم يبق الا قفرات قليلة من شعره ومتاسبه ، وهو صاحب الوليمة في مادرة المقطون . وارسطو في هذا النص يلاحظ التدوين المصوّر بحيث يستترع النظر في صفاته من نفس او كمال . وعلى هذا اعتمد الشاعر الفرنسي كورني - فيما بعد - في تصوير النزاج الشريرة في المأساة ، كما سنشرح في الفصل الاخير من الكتاب ، حين نبين كيف ماتت المأساة . للنص السابق انظر ارسطو : فن الشعر ، ١٤٥ ب ٨ - ١٤ .

(٢) في مسرحية اوديبيوس ملكا لسوفوكليس ، اذ تحدى نده الحادة في المراجحة ولا تعرّض ، وتنتهزها موت هيبوليتوس باقتراض الوشن له في مراجحة راسين : فيدر .

(٣) نفس الرجع ١٤٦ - س ٢٨ وما يليه .

(٤) النظر الاوديسيا ، الانقنة الثالثة عشرة ، أبيات ١١٦ وما يليه ، حين ابعر يوليسيس على السفينه ، فقام ولم يستيقظ حتى بعد نزوله الى الشاليه .

ان يتخذ طرقا من طرق ثلاث . ان يمثل الاشياء كما كانت في الواقع . او كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه . او كما يجب ان تكون » (١) .

ويذكر ارسطو الطريقة الاولى التي يصور فيها الشاعر الاشياء كما كانت او كما هي اولا . وينبغي ان نلاحظ ان هذا لا ينافق قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة اكمال الطبيعة . ذلك انه يقصد هنا ان يراعي الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يزيد من وراء تصويره الواقع من اكمال له . ويضرب ارسطو نفسه لذلك مثلا بالشاعر بوريدس (٢) فإنه كان يصور الناس كما هم . وذكر مثلا لذلك مسرحيته « انجيبيينا في وليس » حيث يقصد الشاعر تصوير بطلة فتاة بريئة ساذجة ، هي الفتاة انجيبيينا - في وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حبية الى ذلك الشاعر اليوناني في مسرحياته .

والطريقة الثانية ان يصور الشاعر الاشياء او الاشخاص كما يراههم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الاحداث ، حتى لو كانت في الواقع الامر مستحيلة . وذلك كما في الحديث عن الاساطير واستخدامها في الشعر . ومشهور أنها منبع تخصص للمسرحيات . ومن وراء تصويرها - كما تبدو عليه - تتضخم قضيابا نفسية ووجذبية تسهل اساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة ان يصور الشاعر الاشخاص كما يجب ان يكونوا عليه وقد اشتهر سوفوكليس في مسرحياته انه يصور شخصياته ابطالا نادري المثال في بطولتهم . وهذه الندرة محاالة في الواقع ، ولكن يسوغها انه يصورهم كما يجب ان يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمى بالواقع .

ويتحقق بهذه الطريقة الاخيرة عند ارسطو ان يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء في صفات الكمال كما سبق ، ام في صفات النقص ، على حسب ما يضيفه ارسطو ليكمل رايها في طريقة الثالثة هذه قائلا : « وبما ان المأساة محاكاه لناس افضل منا ، فعلينا ان نتبع طريقة مهرة الرسامين . فهولاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الاصل ، يرسمون صورة اجمل من الاصل ، وان كانت تشبهه . وهكذا حال الشاعر . فإذا حاكي انسا شرسين او

(١) ارسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦ ب ، س ٧ - ١٠ .

(٢) نفس الرجع ٤٦ ب س ٣٢ وما يليه .

أو مراعاة المحتمل . وفي هذه الحالات يتعدى الشعر من الحقيقة أحياناً في الأحداث (١) » للوصول لغاية وهي الاقناع الفني ، بالباس القضايا العامة لباسها من التصور . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الأمور المستحيلة بالمعنى السابق – مع بعدها عن الحقيقة في الأحداث – للضيورة المتعلقة بالجمهور ، كي يصل الشاعر إلى غايته ، ولكن أرسطو ، بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه الواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو . « فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغفاره ، إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذلك من العمل الأدبي أروع باتباع هذه الطريقة .. على أنه إذا المكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساواً مع احترام الحقيقة فإن هذا الخطأ لا يمكن اغفاره ، إذ ينفي إلا يكون هناك أدنى خطأ مما استطعنا إلى ذلك سبيلاً (٢) » .

ونظرية أرسطو في ذلك غنية بمعانيها ، فهي إلى ربطة التصويري الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبئ بذلك بما سيكون – بعد – من تطور للأدب متى أرتقى الجمهور ، وإن الشاغر سيصل – في عاقبة الأمر – إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون أدنى عائق .

وفيما سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ، وإنها السبيل للوقوف على جوهر الأشياء ، إبان أرسطو قيمة الشعر وفضله في الكشف عن جوهر الأخلاق والوجودات ، وإبان ميراثه الإنسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو في هذا استاذه أفلاطون – كما رأينا في آراء أفلاطون فيما سبق (٣) – إذ أن أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة وباسم الخلق . باسم الحقيقة لأن يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة العالم (المثل) ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلة فريسة للاهواء الإنسانية . وقد قال أرسطو يجاج استاذه مبينا صلة الشعر بالحقيقة والواقع

(١) المرجع السابق ١٤٦٠ ب س ٢٢ - ١٤٦٦ ب - س ٢١ .

(٢) أرسطو : في الشعر ١٤٦٠ ب - س ٢٤ - ٢٨ .

(٣) هذا الكتاب ص ٤٢ - ٤٥ .

الشاطيء ، لن تكون مقبولة . وهذا أمر يبدو واضحأ لو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هذه الأمور في عمله أما ها هنا – يقصد حالة هوميروس – فإن الشاعر يستر عدم المقولية بقلالة من صفات أخرى ، مضيقاً إليها عدوية الطلاوة » (١) ، والمستحيل الذي يعجز المؤلف عن تبريره هو ما نسميه : المستحيل فنياً . وينفيه أرسطو من العمل الأدبي على أطلاقه .

واما فيما يتعلق بالجمهور – وهو الامر الثاني من الامرين السابقين – فان أرسطو يلحظ الواقعية او المكن من ناحية ، ويلاحظ امكانية الجمهور من ناحية ثانية . فالدار على الامر المأثور ، ولكن هذا المأثور يختلف باختلاف المصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلاً ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الاساطير . وهذه امور مستحيلة عقلاً في ذاتها . ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء ان يصوروها ويرووها « لا على وجهها امثل ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينو فانس : على وفق الرأي الشائع (٢) .. » .

ويشرح أرسطو مبدأ المكن ، ويقصد به ما حدث فعلًا في المأساة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المقعن للأحداث كما سبق) – او ما يمكن ان يحدث في المأساة ، كما ستروض ذلك عند شرح الفرق بين المأساة والملهاة ، ولكن بجانب هذا المبدأ لا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور . فقد يبدو لديه هذا المكن مستحيلاً ، كما يبدو المستحيل ممكناً . وحيثند يفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والاساطير ، على أن تشف عن قضايا للمؤلف أن يطرحها كما يشاء من وراء تركيب الأحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسمى « أرسطو بالمحتمل (فتح الميم) . ومبدأ المحتمل إنما أتى به أرسطو للتوسيع في معنى المكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول أرسطو : « المستحيل المحتمل خير من المكن غير المحتمل (٣) » . فغيرات المستحيل أو غير المكن محضورة في مقدرة الشاعر ، وفي تصويره لما يجب أن يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ،

(١) أرسطو : في الشر ١٤٦٠ أ س ٣٥ وما يليه . وهذه نظرة عميقة في النقد . فكم من موقف يبررها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السبك . مثلاً كونني في مسرحية : «(السيد» الشهيرة ، وستتحدث عنها لي فصل المسرحية في آخر الكتاب . وغيره من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها لأمور المكتنة مستحيلة لضعف المؤلف وقصوره .

(٢) نفس المرجع ١٤٦١ أ س ١ - ٢ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ س ١١٤٦ .

الأشياء (١) . وقد فطن أرسطو لقويمات المحاكاة ، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية والمواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعنى الإنسانية والاجتماعية كما رأينا ، وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيراً من شرحوا المحاكاة بعده .

وعلى أساس المحاكاة افاغن أرسطو في شرح التواحي الفنية للإجناس الشعرية وقد ربط بين التواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلفية بل لم يعن بدراسة التواحي الفنية إلا لأنها تشحد إدراك التواحي الاجتماعية والخلفية التي تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعدد المأساة والملهاة والملحمة أسمى إجناس الشعر . وستحدث عن كل منها مبينين في ثنايا حديثنا – ما يقصد إليه في نظرية المشهورتين . نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

وما له من صلة بالمعنى الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث السوفة في حكاية الشعر فالشعر بهذا « أوفر حظا – في الفلسفة – من التاريخ (١) » . وبهذا لم يعارض أرسطو استاذة أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

ومن بعد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين وال فلاسفة في مختلف المصور ، ولكن لوحظ أن المعنى الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر – لها آثارها في فهم المحاكاة وتؤديها تأويلاً خاصاً على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون – مثلاً – دعوا إلى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحججة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن ت تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنتين طوبية في مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الإسباني المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكراً أن الزمن الذي تعرض أحدهاته على المتفرجين كفيل بأن يجعل من الطفل فتى ذا لحية (٢) . ثم أن الرومانطيكيين دعوا إلى القضاء على وحدة الزمن باسم المحاكاة للطبيعة أيضاً ، لأن الاقتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلغي المؤلف إلى الاعتماد على حكاية كثير مما وقع في خارج المسرح ، فيكون المثلون أشبه برواية القصة لا قائمين بادوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة (٣) . فناسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضًا . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا في حدود النظرة الفنية . فمتناقض الطبيعة الرائعة لم تكن شيئاً يُؤبه به كثيراً حتى جاء الرومانطيكيون . ثم أن الحديث المنشطة النسقة كانت مما يستتبعه هؤلاء وينغرون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالتها الطبيعية . ومن قبل ذكر الكاتب الفيلسوف دiderot Diderot أن الفنان ، لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يجعلها ، وإن أهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة لأن الفن يحاكي ولكن على حسب إدراك ذهني تسيبي أساسه الملاحظة والإدراك لطبيائع

(١) انظر :

Diderot : Oeuvres, éd. de la Pléiade, p. 1045, 1244.

(٢) فن الشعر ١٤٥١ ب، ٤، ٥.

(٣) انظر : Boileau ; Art Poétique, chant III, vers 38-49.

(٤) وقد شرح ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته كرمولن Cromwell

يعرف ارسطو المأساة بانها : « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، يلغة متبولة يطلع من التزين . تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء (١) » ; وهذه المحاكاة تم بوساطة اشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي الى التظاهر من هذه الانفعالات » . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين ، وهي ثلاثة : (١) المنظر المسرحي (٢) الموسيقيا والانشداد (٣) الاقاء او المقوله وهذه الاجزاء خارجية لا تكون جوهر المأساة والاجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهي . (٤) الحكاية او الغرافة التي تحتوي عليها المأساة ، وهي تستدعي تركيب افعال انسانية منجزة . يقوم بها اشخاص يفعلون بالضرورة اخلاقاً وأفكاراً خاصة . ومن هنا كان الجزءان الاخران ، وهما (٥) : الخلق ، « وهو ما يجعلنا نقول عن الاشخاص الذين نراهم يفعلون انهم يتصرفون بكلها وكذا من الصفات » (٦) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الاشخاص لاثبات شيء او للتصريح بما يقررون (٧) » وهذه الاجزاء الثلاثة الاخيرة هي موضوع المحاكاة ، وهي ترجع الى المؤلفين على حين ان الاجزاء الثلاثة الاولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . وبهمنا هنا ان نقرر نظريات ارسطو فيما يخص موضوع المأساة : وهو اجزاؤها الثلاثة الاخيرة .

١ - الحكاية او الغرافة Muthos

مجموعة الافعال المرتبة التي تدور حول موضوع . وهي عند ارسطو « مبدأ المأساة وروحها (٨) » . وذلك ان المأساة « لا تتحاكي الناس بـ تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل (٩) » . ويربط ارسطو بين الافعال في الحكاية والأخلاق فيها . لأن المحاكين « إنما يحاكون افعالاً ، أصحابها بالضرورة أما أخبار أو أشرار (١٠) » وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند ارسطو مستلزمة لاخلاق الاشخاص الذين سند اليهم افعالاً . ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الاشخاص من افكار . فالحكاية تحتوي ، ضمناً ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان في المأساة بعد الحكاية ، والحكاية اساس محاكاة نشاط الانسان

(١) داجع في الشعر لارسطو الفصل السادس .

(٢) ارسطو : في الشعر . ٤٨١٤٥.

(٣) نفس المرجع . ١٤٥ . ١٥ - ٢٠ .

(٤) نفس المرجع . ١٤٥٨ . ٢ - ١٤١ .

- ٣ -

أجناس الشعر عند ارسطو

وهي المأساة والملهاة واللحمة ، ونتحدث فيها على هذا الترتيب .

١ - المأساة :

يمتنا بخاصة حديث ارسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل اليانا كاما ، ولأن المأساة ذات شأن في الأدب المختلفة ، ولها مكانتها في ادب العربي الحديث . وقد عد ارسطو المأساة من انواع الشعر ، ولكن غالباً ما تعالج ثرا في العصر الحديث . ومع ذلك لا يقل هذا من نظرات ارسطو الثاقبة في المأساة واجزائها ومكانتها بين الاجناس الادبية .

(١) يتحدث ارسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزرودة - الى جانب الابيق rythme الشعري في الوزن - بالحن Chant المليدي والنشيد mélodie الذي كان من اجزاءها في التقىم الجوجة Chorus التي كانت مكونة من النبي عشر شخصاً فائضاً ، يقونون في شكل مثلث ويتشتتون ويرقصون ، وكانوا يتشتتون اهابانا شعر غالانيا (وجنانيا) ، وفي المأساة اليونانية في اقدم عهودها كانت الجوجة هي التي تدخل منتقلة موضوع المأساة ، ولكنها تطورت . ففي عهد ارسطو كانت اجزاء سرفن المأساة هي : (١) الدخل Prologos زعموا يسبق دخول الجوجة ويقوم به فرد او يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة الموقف الذي تبدأ منه (٢) الدخيلة Epeisodon وهي الماظر او الفصول التي يشتراك فيها ممثل او اكثر مع الجوجة (الكورس) ، ويعkin ان تتضمن الدخيلة اشعاراً غنائية عارضة (٣) المخرج Exodus وهو المنظر الاخير الذي لا تعقبه الناشيد الجوجة . وناشيد الجوجة قسمان : العاز Parodos وهو الاغنية التي تصاحب دخولها الى المسرح ، ثم المقام Stasimou (هو الايقية التي تنسد لها الجوجة في مكانها) في الاوركسترا (وقد كانت اهمية الكورس في التقىم شيئاً فشيئاً . وكان المفضل للشاعر اسخيلوس في تقليل هذه الأهمية . وحضر ارسطو قيمة الجوجة في مسامحتها على تقسم الفعل في المسرحية ، وقد اختفت الجوجة في المسرحيات ضد المسرح الكلاسيكي . الظرف The Oxford Companion to Classical Literatur, the Word : Tragedy .

وحيثما في الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظرية الوحدة العضوية كما اكتشفها أرسطو .

الوحدة العضوية للمساواة :

يجب أن تشمل المساواة على فعل تام . والناتم له بداية ووسط ونهاية . وبهذه الأجزاء تكون المساواة موضوعاً كاملاً أي مستقلة بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقاً فيما بينها لتوافر موضوعاً . ويطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي - طبيعة - إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتي منطقية لما سببها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافة ، ولكن يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة أقيمة عامة على حسب الاحتمال أو الفضيلة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية في تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فيها مقام الاقناع المنطقى ، عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم . والاجراءات مختلفة في ذاتها ، أي أن كل جزء يغير الآخر ، ولكنها تتوارد على شد أثر النهاية والغاية منها على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجلسة في موضوع واحد من جهة أخرى (٢) .

وتتوافق للمسرحيات هذه الوحدة ، فهي كالكائن الحي ذي الأعضاء ، وبهذا تتميز عن القصص التاريخية « التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمن لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض الا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجيون في صقلية قد

(١) نفس المرجع ١٤٥، ب ، ٢٥ - ٢٠ . ويكلّم أرسطو كذلك عن تصريف المجموع التجانس الأجزاء الذي يكون وحدة عامة في كتابه : Physics 111,6 وكتابه : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 29-30 Metaphysics V, 26

(٢) يشرح أرسطو في موضوع من كتاب السياسة ما يفاد منه أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتوازدها على فعل مشترك ، فقوية حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كلية كل عضو في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم في عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف ، على عكس قوّة كل وحدة من وحدات العيش ، إذ تكون أكثر كلما تتشابه كلية أفرادها ، لأنها تتفق بالكم ، وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ، انظر :

W. K. Wimsatt, op. cit. 31-52 — Aristotle : Politics, II, 2.

وهي مثار تحريك الإرادة إلى العمل . والسعادة والشقاوة نتيجة تحقيق هذه الإرادة في الإنسان ، فهي من عمل الإنسان وارادته (١) . وقد يتصور نظرياً - فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مأس لا تبني عن خلق أشخاصها وعاداتهم (٢) . ولكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلان كلاهما عن الآخر (٣) . والحكاية المحكمة فيها تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها . وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، والكم يكتونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . وأن فالأشخاص لا يتعلمون ابتعاد محاكاة الأخلاق ، ولكن يوصون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم . ولهذا كانت الأفعال في الغرافة هي الغاية من المساواة ، والغاية في كل شيء أهمل ما فيه (٤) . ومهارة الشاعر لا تتجلّى في القول وتنمية العبارة ، ولا مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في تركيب الأفعال وترنيتها ، وهو مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها ، وبه تظل قوة المأساة كما هي ، حتى من غير ممثلين ومشاهدين (٥) .

(١) يرى أرسطو أن السعادة فعل ، انظر : أرسطو : الطبيعيات Physics 197 ب ، دن ، ١٤٢٥ ، ٢٢ - ٢٤ ، والسياسة ١٤٢٥ ، ١١ ، ١٩٠,٨ ب ، ٤١ ، وهي مذكورة في تعليقات الترجمة الفرنسية طبعة belles-Lettres من ٢٨ ص - وهي نوجة الدستور بعد الرحمن بدري الكتاب في الشعر هامش ص ٢٠ .

(٢) أرسطو : في الشعر ١٤٥، ١ ، ٢٥ - ٢٢ ، ويقصد أرسطو الحكايات التي لم يحسن أصحابها تركيب أفعاليها فلا تشفي عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحيثناها تكون المأساة معيشة نحنها ، ونستطيع أن نقرب مثلاً في عصورنا للحكاية التي لا يعني فيها بالأخلاق بالروايات البوليسية . انظر :

W.K. Wimsatt : Literary Criticism, p. 37

(٣) الحكاية التي تعنى بالأفعال دون الخلق يمكن التعميل لها بالروايات البوليسية ، ولذا فترتبتها النسبة دون القصص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محاذيات حوارية ، أو أحاديث فردية ينادي بها الفرد نفسه مثلاً . ولكن في العمل الفنى الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنري جيمس : « وما قيمة الخلق إذا لم يكن تخصيصها لحادثة من الحوادث ؟ وما قيمة العادلة اذا لم تكن تصوبراً لخلق خاص ؟ لو ان امرأة استندت يدها الى مائدة ، ونظرت الى نظرات خاصة ذات لالة ، فذلك حادثة » . انظر : Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) p. 86.

وانظر المرجع السابق ، ص ٢٧ .
وتبين الحكاية عن الخلق بطريقة الخطبة الرسمية من المؤلف في ترتيب الأفعال ، لا بطرق التصريح بالخلق : « وشبّيه بهذا ما يقع في الرسم ، فهو أن رساماً أياض في التلوين ياجمل الألوان يغير خطبة مرسمة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسماً يرسم صورة خططيه » . انظر : أرسطو : في الشعر ١٤٥، ١٦ ، ٢٢ - ٢ .

(٤) أرسطو : في الشعر ١٤٥، ١٦ ، ٢٢ - ٢٤ .
(٥) نفس المرجع ١٤٥، ١٦ ، ٢٤ - ٢٦ .

واحداً (١) . فإذا كانت المأساة عن حياة شخص ، وحجب على الشاعر أن يختار جزءاً من حياته يكون فعلاً تماماً ، لأن يقص كل حياته ، ثم يربّ هذه الأحداث المؤلفة لل فعل ، فهو ميروس ، مثلًا حينما الف أوديسيا (٢) » ، لم يرو جميع أحداث أوديسوس ، بل جعل موضوعها مخاطراته في عودته من حرب طروادة . وكذلك سوفوكليس في مأساة « أوديسوس ملكاً » تناول فترة من حياة أوديسوس ، وهي التي كان فيها ملك طيبة وزوج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايوس قاتله ، وأن جوكاستا أمه ، مما جعلها تقتل نفسها ، أما هو ففتقا عيني نفسه (٣) .

ويتضح عن أحكام هذه الوحدة أيضًا أن خواتيم الحكايات يجب أن تستخرج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل الهي مثلاً . ويعيب أرسطو ذلك على يوريديس في سيرحيته : ميديا (٤) أنه جعل ميديا تقتل عروس زوجها والد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجنة ، كما عاب على هوميروس أنه جعل الآلهة آثينية Athena تظهر في اليادته لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم (٥) .

وتقتضي الوحدة كذلك أن يكون للمأساة طول معلوم ، ولا سبيل إلى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون ب بحيث تقوى « الذاكرة على وعيه بسهولة »

(١) أرسطو : في الشعر ١٤٥١ ، ٤٦ - ٤٥ .

(٢) تشبه هنا تقبيلها عاماً يلاحظ في كتب أرسطو وفي شواهدنا منها بعده : هو أن أرسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمة — كما في استشهاده بأوديسيا هوميروس هنا — فإنه يقصد إلى أن القاعدة يجب أن تتعذر في كل من المأساة والملحمة .

(٣) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معبجاً بهوميروس وسوفوكليس ، انظر المرجع السابق ١٤٥١ ، ٤٢ - ٤٥ .

(٤) ميديا Medea مسرحية يوريديس ظهرت عام ٢٤١ ق.م. هربت ميديا مع زوجها إلى « كورنوس » بعد أن قتلت عمها من أجل زوجها . تم إراذ زوجها أن يهجرها ليتزوج بنت كرونون حاكم كورنوس . وحين وجدت نفسها دون أهل وأصدقائه ووطن في بلد يهجرها فيها من فتحت من أجله ؟ فكرت في الانتحار . فخاف حاكم كورنوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكم عليها وعلى أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنفيذ خطتها في دس السم لزوجها ، ثم قتلت أولادها تقبلاً لزوجها لتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لاته محكوم عليهم بالموت ، ففضلت أن يموتو بيتها !

(٥) أرسطو : في الشعر ١٤٥٤ ، ٢٧ ، ٢٩ — وباسم هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على هومير أنه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tratuffe لحل عقدة المسرحية بعقاب تارتوف على خداعه .

وقدت في نفس الوقت (١) : دون أن تهدى إلى نفس الغرض ، كذلك فسي تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتي حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما ابطة (٢) » والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلاً طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً ، والنف في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الواقع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث المعارضه . وهي بذلك تشبيه المأساة الرديئة (٣) . والشاعر يمكن هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بياناً .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علمًا يستدعي وحدته . وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضاً . ولكن وحدة المأساة تفترق عن غيرها بأنها عضوية ، أي أنها ذات أجزاء تؤلف فعلاً واحداً تماماً ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث إذ نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل (٤) » .

وتفتقر الوحدة العضوية للمسرحية إن تكون المأساة خالية من الأحداث المعارضه التي لا ترمي إلى الفعل في المأساة سبب . وذلك لأن تكون كل حادثة — تذكر — لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث تخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفس الشخص في المسرحية . والاتم عن ضعف المؤلف وكانت سبباً في سقوط المأساة ، واسوا الخرافات (احفلاها بالحوادث المعارضه ، وأعني بالخلافة ذات الحوادث المأساة تلك التي تتوالى فيها الأحداث المعارضه على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلدون ، لأنهم متخلدون (٥) . على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصاً واحداً . (لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثاً لا تكون فعلاً

(١) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م . والمركتان المذكوران في النص وفعتا في يوم واحد على حسب هيرودوتوس (م ٧ : ١٦٦) ، انظر هاشم الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ، ص ٦٦ .

(٢) أرسطو : في الشعر ١٤٥٩ ، ١٣ ، ٢٠ - ٢٨ .

(٣) أرسطو : بينغافريقيا ١٩ ، ب ١٩ ، مذكورة في هاشم الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب في الشعر لأرسطو ، ص ٤٢ .

(٤) في الشعر لارسطو ١٤٥١ ، ١٣ ، ٣٠ - ٣٥ .

(٥) نفس المرجع ١٤٥١ ب ١٣ ، ٢٢ - ٢٥ كذلك : 212 R. S. Crane, op. cit., p

في غير موضعه ، لأنّه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهأة ، وتتوزع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفي المأساة يلتجأون إلى هذا النوع ارضاء للجمهور ذي الذوق الفسيف ، فلا استطاعة له على تقويم الواقع الفني الرفيعة التي تثير الاضطراب في نفسه (٢) ، فيستمال بمسرحيات متعددة فيها الحلول لترضي ذوقه .

وإذا كان أرسطو قد قرر ان الحكاية يجب ان تكون بسيطة في المأساة الرفيعة ، فإنه يقرر كذلك ان الفعل - الذي هو موضوع الحكاية - ذو إجزاء بطبيعته ، وهي الاحداث الجزئية المرتبة التي يتكون من مجموعها الفعل التام . وفي مجرى هذه الاحداث لا بد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال الى حال مخالفة في آخر المسرحية . والفعل قسمان : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول *péripétie* ولا تعرف او التحول او كلّيهما معاً . وهذا الامر (التعرف والتحول) يجب ان يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدورا ضروريّا او احتماليّا (٣) .

ويستفاد من ارسطو ان الحكاية في المأساة خمسة اجزاء : التحول ، والتعرف ، والعقدة ، والحل ، وداعية الالم .

والتحول : *Péripétie* تتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لأنّه تحول الفعل الى نقيشه ، بالانتقال من السعادة الى الشقاوة او العكس ، ويقتبض به تغير مجرى العوادث من الصد الى الصد ، وهذا التحول يقع نتيجة

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٢ ، ١ ، ٢٥ ، ٤ . وكان هذا الازدواج مألوفا في مسرحيات الرعاع في مصر النهضة وأوائل المسرح الكلاسيكي ، ونضرب لذلك مثلا مسرحية الرعاع *Les Bergeries* — ملائكة، الفرنسية، رakan Racan . وهذا الازدواج موجود في بعض مسحيات كورنيل *Corneille* — مثل مسرحية *الرصيفية* *Le Suivante* ومسرحية *Agésila* *Agésila*

(٢) لعل احمد شوقي لجأ إلى هذا النوع من الحلول في ماسحاته ليرضي ذوق الجمهور المسرحي اذناك حين ألف مسرحياته ، مثل مسرحية *صرع كليوباترا* التي يزدوج فيها الحدث في انطونيوس كليوباترا من ناحية ، وحب حabi لهيلانة من ناحية أخرى .

(٣) انظر آخر الفصل العاشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

و "يسمح لسلسلة من الاحداث ، التي تتوالى وفقا للاحتمال او الضرورة ان تستقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم ، او من النعيم الى الشقاوة (١) " . ويعود ارسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكان العضوي الحي : «فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن ادراكنا له يصبح غامضا ، وكأنه يقع في برره لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك إن كان عظيما جدا لأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلا ، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر . بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) . وفي هذا المدى المعلوم للمسرحية يجري الفعل ، وللمؤلف ان يعرض العوادث التي يتركب من مجموعها الفعل في الزمان القادر لها . ولكن المسرحية - بعامة - تختلف عن الملحمة في أنها تنحو إلى حصر الزمن المقدر للعواوادث أن تجري فيه . وفي الواقع لم يضع ارسطو قاعدة لهذا الزمان ، وإن كان قد ذكر أن العوادث في المأساة «تجري في زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أولا لا تتجاوزه إلا قليلا » وقد اعتقد بأن هذا المقدار عادة ابتدءها المحدثون في عصره من الشعراء واقرهم عليها (٣) .

ولكي تتحقق وحدة الحكاية في المأساة يجب أن تكون بسيطة ، ويقصد ارسطو بالبساطة تلك التي تكون فيها العقد — او النهاية — واحدة ، لا مزدوجة تنتهي بحلين . ويشيد ارسطو بالشاعر يوربيديس Euripides في انه يعتمد حكاياته بحل واحد يحدث لإبطال مأساه ، يتحولون فيه من السعادة الى الشقاوة . وبأخذ على هوميروس في الاوديسا انه عدد الحلول في آخر ملحنته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاوة . السعادة في مصير أوديسيوس وتعرف امراته بليلوب عليه والشقاوة لمنافسه الذين كانوا يتنافسون في اراضيه أمراته الوفية ليظفر كل واحد منهم بما في غيبته (٤) ، وينذكر ارسطو مع ذلك ان بعض النقاد يفضل المأساة التي يزدوج فيها مجرى العوادث بحيث تنتهي بحلين ، ويرى ان هذا التفضيل

(١) ارسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ١ ، ٥ - ١٤٥٦ - ٥ .

(٢) المراجع السابق ١٤٠ ب ، ٣٣ - ١٤٥١ س ٥ ، وهذا هو اصل وحدة الزمان التي أصبحت قاعدة مرجعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون وقسموا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٢ ، ١٢ ، ٣ - ٢٥ ، ٤ - ٣٠ .

(٤) المراجع السابق ، الموضع نفسه .

الذي يستنبع من الواقع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتللة (١) ». وذلك كما في مسرحية « أوديبيوس ملكاً » السابقة .

وأجمل أنواع التعرف هو التعرف المصحوب بالتحول كما في المسرحيتين السابقتين (٢) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيداً ، وبخاصة في أول المسرحية . وتدققون بالتحول فيكون أفضل أنواع التعرف كما سبق .

والعقدة . هي الجزء من المأساة الذي يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية (٣) وأحياناً يفترض وجوده قبلها (٤) : وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاوة أو العكس . والحل يبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية ، فيبتدئ في مأساة أوديبيوس – مثلاً – بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٥) .

وذاعية الألم Pathos . وهي الفعل الذي يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف الرض والموت ، وقلة الاصدقاء أو فقدهم ، والإبتعاد عنهم ، وماتي الشر من حيث يتضرر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الاوان ، كان يصل الى امراء قبيل موته أو بعده (٦) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفوارة على المسرح أمام النظارة ، او يجعلها تحدث خارج المسرح على ان تحكي قصتها فيها (٧) . ولذاعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، او ما يسمى بالاليونانية : هامارتييا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند ارسطو ، ولهذا سنشرحه عندما نتحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الانكارات الفنية التي ادى بها ارسطو . وهو في كل ذلك ينظر الى المأساة – كما سنرى بعد – نفس

(١) الرجع السابق ١٤٥٤ - ١٦ - ٢٠ .

(٢) نفس الرجع ١٤٥٢ ، ١٤٥٣ - ٢٠ - ٢٥ .

(٣) يطلب هذه على المسرحيات الرومانسية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٤) ويطلب هذا النوع في الكلاسيكية .

(٥) نفس الرجع ١٤٥٥ ب - ٢٥ - ٣٠ .

(٦) ارسناني : فمن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه – وكذا الخطابة ٢ - ١٢٨٦ ، ١ - ١٦ .

(٧) فـ: الشعر لارسطو ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ٢٤ ، والرومانسيون يفضلون في

مسرحياتهم الحالة الاولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

الحوادث السابقة احتمالاً او ضرورة . ففي مسرحية « أوديبيوس ملكاً » Sophocles كان أوديبيوس ملكاً على طيبة ، وزوجاً ليوكاستة ، وكان بقصد البحث عن قاتل لايوس ملك طيبة السابق ، دون أن يدرى أنه كان إيه ، ودون أن يعلم أنه هو الذي قتله ، فوصل في هذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بوليبيوس Polibus ، ويشعره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكاً عليها . على أن أوديبيوس يخافنبوء الكاهن له بأنه سيتزوج بآمه ، فيتردد في الرجوع إلى كورنثوس . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لانه (الرسول) هو نفسه الذي أخله من أحد الرعاة وقدم به إلى بوليبيوس وامرأته مirob Metope وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديبيوس ، ويطمئنه من جهة آمه ، ولكن هذا الرأي المجوز قد استدعى فكشاف لأوديبيوس من حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس ، وإن آمه هي يوكاستة التي هي زوجه الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديبيوس من الضد إلى الضد ، فقتل جوكاستة نفسها ، وسلم أوديبيوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة . يؤدي إلى الانتقال أما من الكراهة إلى المحبة ، او من المحبة إلى الكراهة . ويتم التعرف احياناً بعلامات خارجية او جسمية ، مثل تعرف مربية اودوسوس عليه بواسطة التدبة التي رانها فيه وهي تغسل قدميه . وقد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من احداث ، كما في مسرحية : افينجنا بين الطوريين Iphigenia in Tanis لابرييدس : « وهي فتاة في ريق العمر ، تفتاد لتنحر قريانا ، فتخطف من الم悲哀 على غير علم من الكهنة المضحين ، وينذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الآجانب وتقديفهم قريابين لأحدى الآلهات ، ووكل إليها أمر هذه الهيئة ، تقديم الذبائح ، وحدث بعد حين أن قدم آخرها » . وكان قد تعرف إليها من قبل بواسطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد . « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة ببنحره قريانا للإلهة ، كشف الآخر عن حقيقة نفسه وكان هذا الكشف سبباً في نجاته (٢) » . وأنواع التعرف كثيرة (٣) ، ولكن أفضلها هو ذلك

(١) انظر في الشعر لارسطو ١٤٥٢ ، ١٤٥٣ - ٢٥ - ٢٩ .

(٢) انظر في الشعر لارسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٢٢ ، ١٤٥٥ ب س ٤ .

(٣) راجع الفصل السادس عشر من في الشعر لارسطو .

ويرى ارسطو أن الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلاً، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم، لأن غاية المأساة الحقيقة (١) في جوهرها. ولكنه لا يرى بأساً من الاستعانة باشخاص ثانويين سيئي الخلق، بفيده تصويرهم في أحداث الآخر «الترابجي»، على شرط أن تدعوا الفرودة الفنية إلى تصويرهم (٢). فاذالم تدع الفرودة الفنية إلى تصوير الخasa كانت عيباً، كما في شخصية مثلاوس Menelaus في مسرحية أورسطوس (٣) Euripides Oreataos للشاعر اليوناني يوربيدوس (٤).

والى هذا التل في الخلق يتشرط كذلك التوافق، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل. «فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجلة، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك». وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسيد والولى مما يختلف فيه عصر عن عصر، ولكنه يجب أن يراعى في العمل الأدبي.

(١) ثانٍ بهذا المبدأ الكلاسيكيون أبلغ النثر، النظر كتاباً : «الرومانتيكية» من ٨ - ٩، وقد نادى عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة إلى الشر ، بل وقف المجتمع على صعباته نتيجة لنظمه الفاسدة ، (انظر كتابنا : «الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث»). كما نادى عليه كذلك الواقعيون والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم إلى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن الوقوف على حقيقة الإنسان في الكون ، فليس تصويره على حقيقته تنوير للوعي العام ، وعلى أساس هذا الوعي ، على موارنه ، تكون محاولات الاصلاح لدى المثقفين من هؤلاء .

(٢) ترى أمثلة كثيرة لهؤلاء في مسرحيات شكسبير .

(٣) ملخص هذه المسرحية أن أورسطوس - بعد أن قتل أخيه كلتيمنسترا Clitennestra - ينتقاماً لإيه أجا منون ، لأن هذه كانت قد قتلتة بعد عودته من طروادة لأنها أحبته آخر . يندو في أول المسرحية أنه قد استولى عليه السعار على أثر الانتقام ، ولكن الكثرا يحتوا عليه وتعزبه ، وكان الحكم عليهم بالموت متوقعاً جراء جريمتهم ، واذا مثلاوس يظهر عائداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه أورسطوس يعطيه به على أساس أنه أخذ بشار أجا منون أخ مثلاوس ، ولكن مثلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالامسادام . ويتأمر أورسطوس وأخته على قتل هيلين معدداً كل هذه الفوائج ، يساعدهما في ذلك بيلادس pylades الاخ الوفي لأجا منون ، لكن هيلين تخفي لا يدرى إلى أين ذهبت . فيحاولون الاحتماء مرة ثانية بمتلاوس مهددين إيه بقتل ابنته هرمونه Hermione . ويحل الوالد المختلط بظهور الإله أبولو يامر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفعت إلى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع لدور بيرينس في أنه حل المقيدة بطريق التدخل الآلي .

(٤) فن الشعر لارسطو ١٤٥٤ ، س ٢٧ - ٣٠ ، ١٤٦١ ب س ١٨ - ٢٤ .

النظرة له في المسرحية والملحمة عامـة - بوصفها جميعاً كائنات حية . وفي الحق كان اكتشاف ارسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيم الآخر . فالمأساة كالكائن العضوي ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانة ، إذا اختل أو نقل انفصمت الوحدة ، وضاع العمل الفني كلـه ، وتغدر عليه أداء وظيفته . وقد أثر ارسطو بهذا الكشف في ادراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة او في مختلف الأجناس الأدبية بعده (١) . وكما كانت لارسطو الأصالة في هذه النظرة إلى الوحدة ، كان له الفضل كذلك في اقرار وظيفة المأساة بوصفها كانتا عضواً يوثق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الأخلاق في المأساة كما سترى .

٢ - الأخلاق في المأساة :

يجب أن نلاحظ - ابتداء - أن ارسطو يعني بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ، ولكن من حيث وظيفته الفنية المطلقة - ضرورة - بما سبق أن تحدثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأنة طبيعية بالعادات والتقاليد المتتبعة لدى ذلك الجمهور كي ينتج العمل الفني أثره . ولكن صلتها أوافق بالخطأ وبالدلائل الأدبية وطبيعتها غير المباشرة في الأدب بعامة . وفي هذا الجانب تظهر اصالة ارسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفترق جوهرياً عن استاذه أفلاطون . ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشتربطه ارسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كي تتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند ارسطو ، لاتصالها الوثيق بالمسائلتين السابقتين .

١ - يقصد ارسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتتجبه (٢) والأقوال - مثل الأفعال - تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) .

(١) انظر : J. Hardy: préface de la traduction de la poétique d'Artistote p. 14-15.

وستتحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة والقصة والمسرحية الحديثة في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فن الشعر لارسطو ١٤٥٠ ب س ٩ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ آ س ١٨ - ١٩ .

الاثارة يظهر فضل المأساة على الرحمة ، على حين ان افلاطون حمل على المأساة من حيث اثارتها للقلق والاضطراب الناشئين عن اثارتها للرحمة والخوف في تصوير مصائر الابطال^(١) . ذلك ان ارسطو يتذكر في العمل الادبي الى الاثر الناتج ، لا الى الاثر الباطر .

ولم يذكر ارسطو اثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة، لأن الملحمة تثير - بخاصة - الشعور بالاعجاب^(٢) (باتباعها) ، على حين قصر ارسطو شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى ارسطو ان المأساة «يجب ان تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، لأن هذه هي خاصة المحاكاة التي من هذا النوع^(٣) » . ويشرح ارسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التي تثيرها المأساة بتحديد خواص شخصياتها . فعلى الرغم من انه يتشرط في شخصيات ابطال المأساة نيل الخلق ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة الا اذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فإنه مع ذلك يقصى الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، ردا على استاذه افلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية . هذا والشخصيات التي يتتصور عرضها في المأساة قسمان : خيرة وشريرة ، كما ان مصير كل منها اما الشقاء واما السعادة . فالصور اربع : اما انتقال الشخص الخير الى السعادة فواضح انه لا يثير خوفا ولا رحمة ، على الرغم من انه يرضي عاطفة محبة الانسانية والعدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي : بل ملحمي في جوهره . ولهذا حذفه ارسطو ولم يذكره .

بقي اذن ، الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة الى الشقاوة ، والشیر الذي ينتقل اما الى السعادة واما الى الشقاوة . ويرى ارسطو ان انواع هذه الشخصيات جميعا لا مكان لها في المأساة . واساس ذلك - عنده - ما اختصت به المأساة من اثاره شعور الخوف والرحمة ، والخوف اساسه حدوث الكوارث لن يشهوننا ، والرحمة اساسها البائس غير

(١) هذا اثرها الادبي المباشر الذي قامت به المأساة في نظر افلاطون . على حين عدت متخلقة عن المأساة بسببه في نظر ارسطو .

(٢) ارسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٢٠ وما بليه .

(٣) هذا الكتاب ص ٢٢ - ٢٣ ونظرة افلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالى الان كما نبهنا ، وسيزداد هذا وضوحا بما سنذكر في فلسفة النقد الحديث والمذاهب الادبية في الباب الثالث : الفصل الاول والاخير .

ونالت هذه الشروط المبالغة ، اي التشابه العام في تصوير الشخصية في المسرحية كما وردت في الاساطير او التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان في اختيار الحوادث وترتيبها ترتيبا ضروري او احتماليا ، بحيث تؤدي الى نتيجة انسانية كلبا لا فردية خاصة على نحو ما مر^(١) .

ورابعها : الثبات ، « وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقى) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب ان يظل دائمًا غير متكافئ ... وعلى عدم الثبات نذكر شاهد افيجينيا في اوليس^(٢) Iphigenia at Aulis لأن افيجينيا الشارعة لا تشبه مطلقا افيجينيا كما تظهر من بعد في مجري المسرحية » .

والشرط الاخير يتصل بالاقتناع الاحتمالي ومقدرة الشاعر . كما سبق ان تحدثنا في ذلك^(٣) كما انه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيما سماه ارسطو : الخطأ .

٢ - الخطأ او الهمارطيا : هنا يظهر اهم ما امتاز به ارسطو من اصالة في فهمه لوظيفة الاب الحقيقة - حتى على استكمال الاسس الفنية . وارسطو في هذا الأمر ينافق تماما استاذه افلاطون ، اذ انه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها استاذه^(٤) .

وعندہ ان اثر المأساة محصور في اثاره الرحمة والخوف . وفي هذه

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٠ .

(٢) آخر مسرحية ليوريس ، ترکتها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذي اكملها ، وموضوعها التضحية بافيجينيا في اوليس ، وفيها يظهر اجا ممنون والدعا متراجدا باسنا . قد ارسل الى افيجينيا - على حسب امر ميلاوس - موهمها اياها ان حضورها لدية كي يزوجها من اخيليوس Achileus الذي لم يكن يعرف شيئا عن الموضوع (والحقيقة انه ارسل اليها ليوضحها بها تفاصيلا لتفسيـر الاتهـامـاتـ الـذـينـ ارسـلـواـ رـيـاحـاـ مـوـعـدةـ لإـسـاطـرـولـ اليـونـانـيـ الىـ طـرـوـادـةـ) ، ثم عاد فارسل امرا آخر لا تضرـرـ مع رسولـ علمـ بهـ مـيلاـوسـ فـارـفـاقـهـ ، فـعـخـرـتـ اـفيـجيـنـياـ معـ اـمـهـ كـلـيـمـنـسـتـراـ ، وـنـهـمـ بـعـدـ ذـلـكـ مـنـلاـوسـ عـلـىـ مـاـ اـتـىـ مـنـ حـيـلـةـ ، وـابـدـىـ اـسـتـعـادـهـ اـنـ يـسـلـمـ الـحـمـلـةـ لـتـفـسـيـرـ اـذـاهـةـ . وـلـكـ اـجاـ مـمـنـونـ يـخـافـ غـصـبـ العـيشـ . وـيـعـلـمـ اـخـيلـيوـسـ اـنـ اـخـذـ طـعـمـ لـلـايـقـاعـ باـفيـجيـنـياـ ، فـيـعـتـزـمـ فـيـ شـجـاعـةـ الدـفـاعـ مـنـ الفتـاةـ الـبرـيـةـ ، وـتـفـرـعـ اـفيـجيـنـياـ ضـرـاعـةـ تـثـيرـ الشـفـقـ تـبـقـىـ عـلـىـ حـيـاتـهاـ ، وـلـكـهاـ بـعـدـ ذـلـكـ تـسـمـوـ فـدـنـهـ الـالـهـ دـيـانـةـ بـظـبـيـ ، وـنـقـلـهـ اـلـىـ طـوـريـ حيثـ صـارـتـ كـاهـنةـ) .

(٣) ص ٥٢ - ٥٥ من هذا الكتاب .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٦٩ .

يعاني تغير مصيره الى الشقاء . لا للزوم فيه وخسارة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون منهن ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النع (١) .

وهذا الخطأ - او ما يسمى باليونانية : هامارتيا - اهم خاصية للبطل في المأساة عند ارسطو . فبطل المأساة انسان من الناس ، يعاني اكثر من غيره . وهو يشبهنا بعامة . فلا يعلو علينا كثيرا ، فيشير ما يصيبه من سوء تفرازا واسمنزارا . ولا يكون عاديا جدا فلا نتهم بعرض اعماله علينا في المأساة . على انه يفهم - من نهاية النص السابق - أن بطل المأساة يكون أقرب الى الاعلى منه الى الشخص الوسط . ولكن ارسطو لا يعتقد بهذا قاعدة جامدة (٢) . يقرر فيه ما هو متبع عادة في ادب قومه . ولا يابن بعد ذلك التجدد في هذا الامر . بل يبحث الشعراء عليه . ويضيف ارسطو - لتحديد معنى الخطأ وتأكيده - قوله : « وان يكون ثمة تحول من السعادة الى الشقاوة . لا من الشقاوة الى السعادة : تحول لا ينشأ من اللوم والخسارة (في طبع البطل) . بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (اي شبيه بنا) . او خير منه . لا اسوأ (٣) » .

ودون ان نخوض في تفاصيل (٤) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده ارسطو من معنى الخطأ . نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو ان الخطأ - عند ارسطو - ليس سوى الجهل بالمبادئ الخاصة ؛ لأنها هي التي تستحق الرحمة والتسامح . كان يريد المتسايف ان يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكم من يرى في أمراته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من اثمتها ، ثم تظهر براءتها . وكم من لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيعة ، او يحاول ان يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته ، وهذه أمثلة يذكرها ارسطو في كتابه : اخلاق نیکوماکوس (٥) ، وهي تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التي ذكرها ارسطو في : فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس تقىصة . وخاصة هذا الخطأ انه يرتكب عن غير وعي به ، او يهم الشخص

(١) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ آس ٧ وما بليه .

(٢) فن الشعر ١٤٥٤ آس ١٩ ، ١٤٥٤ آس ٩ وما بليه .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ آس ١٣ وما بليه .

(٤) وقد لخصنا هذه البحوث في معاشر اتنا في المهد العالمي للدراسات العربية في العام السابق ، انظر كتابنا : المؤلف الأدبية من ٤٠ - ٤٢ .
Aristotle : Nichomachean Ethics , 110 g p. 35, Illob, (٥) 18-27.

المستحق لبوسه (٦) . فانتقال الخير الى الشقاوة لا يثير خوفا ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك - ومن باب اولي - انتقال الشرير الى السعادة . أما انتقال الاشرار الى الشقاوة فقد يرضي عاطفة محبة الانسان ، شأنه شأن القسم الذي لم يذكره ارسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول ارسطو : « ... فمن البين اولا انه يجب الا يظهر فيها (في المأساة) الاخيار متقللين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، ولا الاشرار متقللين الى السعادة (وهذا بعد الامور من طبيعة المأساة ، لانه لا يتحقق اي شرط من الشروط المطلوبة فلا يوقف الشعور الانساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللشيم العنصر يهوي من السعادة الى الشقاوة ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الانسانية (٧) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف ابدا (٨) » .

فاثارة الشعور المأسوي انما يكون بتراث المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة . وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على الباليس غير المستحق لبوسه ، وشعور الرحمة لحدود الكوارث له في حين هو يشبهنا ، فجزءا هذا الباليس غير عادل (اي لا خلقى) ، ولكن أثره - في نفس القارئ او المشاهد المسرحية - خلقى ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشهد . فينتفع عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة « حكم فكري » يصدر عن المشاعر التي تشير لها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلي المتطرق مع ما يثار في المأساة من شعور . فليس في المأساة اضطراب ولا بللة للخواطر كما زعم افلاطون ، او ترضية لها - كما في الموقف الملحمي لدى الجمهور الملحمي - ولكن فيها اثاره من جانب فكري به ينتفع عن الجزء الاخلاقي تطهير خلقى ، على حسب ما سنشرح في نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد ان بعد ارسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضحنا . اخذ يحدد صفات البطل الذي يجب ان تصوره المأساة ، قائلا : « ... بقي - اذن - البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المترلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والمعدل من نعمة ، ولكنه من جهة اخرى

(٦) فن الشعر ١٤٥٣ آس ٤ - ٦ .

Philanthropic

(٧) فن الشعر ١٤٥٣ - ١٤٥٤ ب س .

بالتنفيذ ثم يمتنع . فانها تثير الاشمئزاز . ويعوزها طابع المأساة ، لانها خالية من الفواعج . ولهذا لا يرى شاعرا يقدم لنا موقفا كهذا (١) ، او لا نجد له الا نادرا . مثل موقف هيمون بازار اكرييون في مسرحية «انتيوجونه . . . ». وخير الحالات هي الحالة الاولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التي تلتها علم ، الترتيب السابق ٤٢١ .

فالخط - او الهمارنيا - روح الحكاية في المأساة وجوهرها : وفي الحق نم ينص ارسسطو على ان الهمارنيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة . (اي ذات الحل الواحد) . والتي يكون فيها الحدث مركبا . اي متشتملا على التحول والتعرف) . ولمله لم ينص على ذلك لأن الهمارنيا - الخطأ - قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما في مأساة أوديبيوس ملكا ، اذ تبدأ المأساة بعد ان قتل أوديبيوس اباه وتزوج بامه : وعلى اي حال لا بد من الاعتناد بها جزءا جوهريا من الفكرة .

ويجب ان يكون منشا الخوف والرحة ترتيب الحوادث اولا ، ولا
مانع مع ذلك من ان يستعان في هذه الاشارة بالمنظار المسرحي . واثارتهما
بطريق الحوادث افضل وهو من عمل فحول الشعرا . فتكون للحكاية نفسها
اثارتها في احداث الخوف والرحة بمجرد سماعها ، دون حاجة الى عرضها
على المسرح . اما احداث هذا الاثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فامر
بعيد عن الفن ، ولا يقتضي غير وسائل مادية . اما اولئك الذين يرومون
عن طريق المنظر المسرحي ان يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم
بالمسألة ، لأن المأساة تستهدف جلب آية للذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها .
فكلما كان الشاعر يجب ان يحتل اللذة التي تهيئها الرحمة والخوف بفضل

(١) وفي هذه المسخرة ان اكربيون حاكم طيبة حرم دفن بولينيكس اخ انتيجونه وحصل مقابل من يدفعه الموت ، فتحده في هذا النظر انتيجونه ، ودفعت اخاه ، تم دافعه من نفسها امام الملك باسم الشريعة الالهية التي لا سلطان لها علىقوانين الالله ، ولكن الملك عاقبها بالسجن في كهف . ويشود على هذا مقابل هيمون ابن اكربيون ، لانه كان قد خطب انتيجونه عن حب لها . فيهدى ايه بأنه سيقتل نفسه مع حبيبته . وكان احد العاقبرين قد خوف اكربيون من عالية عصيائه شرائع الالهية ، فسرع اكربيون الى الكهف الذي سجنت فيه انتيجونه ، فبرى انه هيمون محتضنا جثتها ، لانها كانت قد قاتلت نفسها . وحين بري الابن ايه ، يحاوون ان يدفعه بالسيف ، ولكنه يدفعه ، ليقتل بالسيف نفسه ، ويعود الاب الى النصر ليجد امراته بوروديكيس قد قاتلت نفسها .

^{٢٤}) انظر كتاب : فن الشعر ، ١٩٥٢ ب س ٢٨ - ٤٤ .

بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وإنما يتوفّر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، أي التي تحتوي على تحول ونعرف في معناها السابق الشرح ، ومع أنها ذات حكاية بسيطة ، أي تنتهي بحل واحد (١) . وهذا النوع من السرحيات هو الذي يفضله أسطو .

اما الحكاية ذات الحدث البسيط - اي التي تخلو من التحول والتعريف - فان الخطأ فيها يتجاوز المعنى ليصبح خطيئة خلقيّة ، وتفيقية ، ويثير من الخوف اكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحيّة : بيديا (٢) ، للشاعر اليوناني يوربيديس . وهي من نوع المسرحيات التي لا يفضلها ارسطو . وذلك ان ارسطو يفضل الخطأ غير الواقعي . وهذه اهم خاصية المأساة اليونانية وحدتها : وهي خاصة قضي علىها تماماً في الكلاسيكية ، كما سنتصرّ في فصل المسرحية الاخير من هذا الكتاب ، اذا صبّ الخطأ في المسرحية الكلاسيكية - وما تلاها - واعياً كل الوعي .

وفي ضوء ما سبق ، يرتب أرسسطو صنوف الخطأ (الهamaritia) في المنساة ، متدرجًا من الأدنى إلى الأعلى منزلة من وجهة نظره الفنية ، راساس تفضيله يدور حول دعى الاشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعي . فال فعل يمكن أن يجري على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون لأشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوربيدس حين مثل ميديا وهي تقتل ولادها ، ويمكن أن يرتكب الاشخاص المترنر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذي وقع في ادويسيوس فوكليس ، (٢) .

« وثمة حالة ثلاثة : وذلك ان الشخص في اللحظة التي يتهاها فيها ان يرتكب - جهلاً - فعلاً مرداً له ، يعرف جهله قبل ان يرتكبه .

وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم وبهم

٦٨ - ٦٦ ص الكتاب هذا)

(٢) ص ٦٢ - ٦٤ من هذا الكتاب . على أن ميدا ارتكبت كلّها مدفوعة بسافع قوبة ،
زدّها وفت زوجها : ياسون ، وضحت في سبيله بوطئها وأهلها ، ثم يهرجها إلى بلد ليس لها
لديه أحد ، وهي ذات نوازع إنسانية حتى في ميلولها الوحشية حين ترمي الرثى ، لانها
لسبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هي . في تتحقق شيئاً من العطف ، وتثير
لحمة إفقاً ، مما ثبّت الخفف وليس في نوازعها الشططية خلاة .

(٢) من ملخص الكتاب

المحاكاة ، كان البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث (١) .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التي تثير الرحمة والخوف ، فieri أنها لا يصح أن تقع بين عدو وعدو ، فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كان يقتل أحـ آخـ أو يوشـكـ أن يقتـلهـ ، أو يرتكـبـ في حقـهـ شناعةـ منـ هـذـاـ النوعـ ، وكمـثلـ ولـدـ يـرـتكـبـ الـتـمـ فيـ حقـ آيـهـ ، أوـ الـامـ فيـ حقـ ابـنـهاـ ، أوـ الـبـنـ فيـ حقـ آمـهـ ، نـقـولـ أنـ هـذـهـ الأـحـوـالـ هيـ التـيـ يـجـبـ الـبـحـثـ عـنـهاـ (٢) .

وفيما سبق اتضحت ارتباط الحلق بالخطأ (المamarita) ، كما اتضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات وهي أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو في التطهير ثم بحديثه في الفكرة .

٣ - والتطهير : Catharsis نتيجة اثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو . وقد خص أرسطو - فيما وصل إلينا من كتابه : « فن الشعر » - التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها في تعريف المأساة (٢) . ولم يشر تعبير من تعبيرات الأدب اليوناني من جمل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح متذكرة النهضة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من أثر في الإيحاء بأنكار قيمة في الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثیر الخطاب مع ذلك في تأويلها . والحق أن أرسطو كثیراً ما يستعمل كلمة التطهير في كتبه الأخرى بمعناها العضوي ، في حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التي يرمي الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفي هذا ما ينهيا إلى أن أرسطو لم يقصد من التطهير معنى دينياً أو خلقياً . وفي موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغاني التي لا تمت بصلة مباشرة إلى الأخلاق أو التربية ، وهي الأغاني ذات الطابع العملي أو الحماسي ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis وتحليل القول فيها على كتابه . فن الشعر ، وهو يدل

(١) نفس الرجع ٤٥٢ ب س ١ - ١٤ .

(٢) نفس الموضع ص ١٥ ، ٢٤ - وهذا المبدأ غير مسلم به لأرسطو ، راجع ترجمة هاردي Hardy من ٨١ تطليقاً على نفس المبدأ ، سل يستفاد من الخطابة لأرسطو ج ٢ فصل ٨ أن المواعظ مثار الرحمة أوسع دائرة مما حدده هنا أرسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الواقع ، والحالة هذه ، أشد اثارة للرحمة وأبلغ الرأي .

(٣) ص ٥٨ - ٥٩ من هذا الكتاب .

على أن المعنى الذي يقصد إليه واحد في المؤذعين لم يقول أرسطو ان النفس لا تضر بالمثل هذه الأغاني إلا لتهـ ، في عاقبة الامر . كأنها صادفت « طـاـ وـتـهـيـاـ (١) » . وـتـهـيـاـ ماـ يـانـيـ أـرـسـطـوـ بـمـرـادـفـينـ يـغـرـ ثـانـيمـهاـ أوـلـهـماـ وـيـحدـدهـ . وـعـلـىـ هـذـاـ يـكـونـ التـهـيـرـ اـيـشـاـ مـنـ نـصـيبـ مـنـ يـشـعـرـونـ بالـخـوفـ وـالـرـحـمـةـ فـيـ المـاسـاـ . كـماـ يـحـدـثـ لـنـدـيـ مـنـ يـسـتـمـعـونـ لـلـاغـانـيـ وـالـموـسـيـقـيـ الصـاحـبـةـ لـهـاـ . ثـمـ يـقـولـ أـرـسـطـوـ مـنـ نـفـسـ الصـنـ : « الأـغـانـيـ وـالـطـهـيـرـةـ تـسـبـبـ لـلـنـاسـ السـرـورـ بـدـوـنـ إـلـامـ وـلـاـ فـرـرـ » . فـالـإـنـسـانـ ، اـذـنـ . فيـ حـاجـةـ إـلـىـ مـعـانـاـهـ هـذـهـ الشـاعـرـ الـقـوـيـةـ مـنـ خـوفـ وـرـحـمـةـ وـحـمـاسـةـ . وـالـأـمـانـيـ تـشـيرـ هـذـهـ الشـاعـرـ كـمـاـ تـشـيرـ هـذـاـ المـاسـاـ . وـلـكـنـ عـلـىـ عـكـسـ الـحـيـاـةـ الـوـاقـعـيـةـ . لـاـنـ الأـغـانـيـ تـشـيرـهاـ بـدـوـنـ إـلـامـ . بـلـ مـصـحـوـبـةـ بـلـدـةـ . وـفـيـ هـذـاـ تـهـيـرـ لـلـنـفـسـ ، اوـ عـلـاجـ لـهـاـ وـصـحـةـ (٢) . فـتـعـتـدـ هـذـهـ الـأـنـعـالـاتـ فـيـ إـلـاـنـسـانـ دـوـنـ أـنـ تـمـحـيـ . وـفـيـ هـذـاـ تـكـنـ الـقـيـمـةـ الـخـلـقـيـةـ لـلـأـنـعـالـاتـ الـتـيـ تـشـيرـهاـ فـيـاـ المـرـحـيـاتـ وـالـشـعـرـ وـالـفـنـ بـعـامـةـ . وـبـهـ يـتـكـبـ الـرـءـ درـيـةـ وـصـلـبـةـ وـاعـتـدـالـ ، وـيـتـزـوـدـ بـذـلـكـ لـلـعـيـاـ الـوـاقـعـيـةـ . فـيـقـومـ الـإـنـسـانـ عـوـاطـفـهـ وـيـعـتـدـلـ فـيـهـ ، وـيـنـزـعـ مـنـهـاـ مـاـ هوـ ضـارـ بـاـيـشـالـ مـنـ رـئـيـشـاـ الـحـالـهـ فـيـ المـاسـاـ ، وـلـاـ يـقـضـ أـرـسـطـوـ اـنـ المـاسـاـ تـهـيـرـ لـلـأـخـلـقـ جـمـلـةـ . كـمـاـ فـهـمـهـ كـثـيرـ مـنـ الشـرـاجـ الـإـيـطـالـيـينـ وـالـكـلاـسـيـكـيـنـ الـفـرـنـسـيـينـ . وـلـكـنـهـ يـرـىـ أـنـهـ تـهـيـرـ لـلـرـحـمـةـ وـالـخـوفـ وـمـاـ يـتـصـلـ بـهـاـ مـبـاـشـرـةـ مـنـ الـأـنـعـالـاتـ (٢) . وـهـذـهـ هـيـ رـسـالـةـ الـمـاسـاقـمـنـ الـنـاخـيـةـ الـخـلـقـيـةـ ، وـلـاـ يـمـكـنـ أـنـ تـؤـديـهـاـ إـذـاـ رـوـعـتـ النـاخـيـةـ فـيـ الـحـكـاـيـةـ .

وـكـانـ هـذـاـ تـهـيـرـ - فـيـ مـعـنـاهـ الـسـابـقـ - كـثـفـاـ عـظـيـمـاـ لـأـرـسـطـوـ ، فـيـهـ يـعـالـجـ الشـرـ بـالـشـرـ . وـقـدـ أـثـيـرـ الـعـلـمـ الـحـدـيـثـةـ أـنـ بـعـضـ الـأـمـرـاـضـ يـعـالـجـ طـبـيـاـ بـتـاـنـاـلـ مـقـادـيرـ مـنـ شـائـهـاـ أـنـ تـشـيرـ نـفـسـ الـأـمـرـاـضـ . وـهـوـ مـاـ يـسـمـيـ مـداـواـةـ الشـيـءـ بـمـثـلـهـ homéopathie (كـمـاـ فـيـ التـعـيـمـ ، وـالـعـلـاجـ بـالـمـزـرـاتـ الـكـهـرـيـةـ لـلـأـمـرـاـضـ الـعـصـبـيـةـ) . فـالـفـنـ يـحـرـرـ مـنـ بـعـضـ الـأـنـعـالـاتـ الـصـادـرـةـ ، كـمـاـ يـطـهـرـ الـطـبـ بـهـذـهـ الطـرـيقـةـ مـنـ بـعـضـ الـرـوـانـدـ وـالـأـمـرـاـضـ الـعـضـوـيـةـ . وـفـيـ

Aristote : La politique , VIII , 134 b , 32 et s q.

(١) انظر : (١) يرى أفالاطون في الجمهورية (١٦٠٦) ان المأساة تشيع الانفعالات القوية في النفس من خوف ورحة ، ولكنه يرى ان هذه الانفعالات التي تثيرها المأساة والاشعار ضرورة من الصحف ، لأن بها يختلط العقل ، لكن أرسطو ينظر الى ما يصاحبها من تخفيف العدوانية الى الاتر الطيب لذلك كما فهو مما شرحنا من قبل .

(٢) قد استخدمنا في شرح التطهير بعده هاردي Hardy القلم في مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر لأرسطو ص ١٦ - ٢٢ .

المشبوهة التطهير منها . لأنها لم تكن ردائل لديهم ; بل كان أذكاً لها أمراً مقصوداً لهم .

وفي بعض الحالات لا يقصد في الجمال الفني إلى تطهير الانفعالات ، بل إلى الاصلاح من شأنها . وتقويتها ، أو المجادلة فيها وانتكارها ، كما في الشخص والمسرحيات التي تعرض قضيّة عامة . وذلك يكون أما باختيار شخصيات تحب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشعبي الذي لم يرق إلى مستوى رفيع كما في الميلودrama (١) . وفيها تعاقب الرذيلة دائمًا ، وثاب الفضيلة ؛ وأما بتصوير الشر طاغياً كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحى ببغض بعض الأشخاص أو بعض أفكار . ويحبب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعين وفي أدب الوجوديين .

فلا يصح . اذن . تعميم وظيفة « التطهير » في الفن ، بل يجب الاحترام في تطبيقها على حسب الحالات والواقف المختلفة ، على أن التطهير صحيح في بعض الحالات . ويقصد فيه . كما قلنا ، إلى تحرير النفس من الانفعالات ، أو التسامي بها عن طريق فني لا ضرر فيه . يقول هيجل : إن الشعر الفنانى « يحرر العاطفة في جو العاطفة نفسها ». . ويتحدث الكاتب القصصي الانجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب ، فيقول : « إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، فكرة استغرق فيها ، أو حزن لوت صديق ، أو حب احترق فيه ، أو جرحت كبرباوه ، أو أثارت غضبه خيانة من احسن اليه ، يكفيه أن يعبر عما يفكّر أن يشعر به برساله المداد الاسود على بياض الصفحات ، كي يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة فينساه نسيا تماماً . فالكاتب هو الانسان الوحيد الحر (٢) » ، وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معاً . يؤثر فيها الجمال الفني ثالثاً انسانياً وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توفق بين من يرون في هذا الجمال الغاية ومن يرونها وسيلة لغاية انسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طبعاً قد تكون بـ *allogathic* ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن الملاهي ، كما سترى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية

(١) انظر كتابنا : الرومانтика من ١٧٠ - ١٧١ .

(٢) راجع في هذا كله :

Ch. Lalo : L'Art près de la Vie, p. 93-94.

الحقيقة يؤدي وصف الحب - او التسامي في تصويره - إلى التخلص من نير حب واقعي ، كما تؤدي اثارة الانفعالات اثارة قوية إلى اعتدالها ، والخلص من شرورها . وأرسطو يحدد دائرة هذا التطهير في معالجة الداء بشبيهه ، أي معالجة الحقيقي الواقعى بشبيهه التخييل غير الواقعى . وقد توسمت ذلك مدرسة التحليل النفسي . اذ نرى ان التسامي بالعاطفة ، تسامياً ذاتياً أو موجهاً . يمكن ان يحصل كل (كتاب) مرضى في الاشاعر الى حال أعلى في الشعور او الوعي : فتحول الطاقة الجوية - المستفرقة في حب جنبي لمساعدة فيه او لا امل فيه - الى حب افلاطوني طابعه (التسامي ، بالعاطفة ، او الى ثقافة فنية . او الى حب للطبيعة ، او الى وجد ديني) ، فيه ازالة الاخطار التي تترتب على الاستغراف في حدود الحب الأول .

على ان هذا التطهير - في كل انواعه - نتيجة الجمال الفني او الجمال الأدبي ، لأن الدواء المقدم هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم ان التداوى من الداء بالانفراط فيه - عملاً - يعد خطاً كبيراً ، كالاستغراف في اللعب للتداوى منه ، او الاكثر من الخمر للتداوى منها ، ذلك اخطر من الداء .

ثم ان هذا (التطهير) ليس عاماً في كل الحالات - فقد يكون في عرض الخوف والرحة تطهير منها ، وقد يكون في هذا العرض اغراء بالخوف او اقلال من الرحمة لتصل الى آفة الضعف . وقد يكون في عرض الحس وتحليله تمام به ، وقد يكون فيه اذكاً للعاطفة المشبوهة ؛ على حب (١)

(١) وتزيد العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية ، وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلقي الفرنسي « لا روشنوكو » Le Rochefoucauld : « نظر، الريح القوية الشموع ولكنها تزوج النار ». وعلى هذا يعتمد ابناء الفن واعداء السرح بخاصة ، فيكتلون ان التطهير ليس طيباً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويزرون فيه قناء الشر ، وسوم الروح ، ومن العجب أن يكون من هؤلاء روسو في عداوته للمسرح ، لانه « يظهر العواطف التي ليست لدى الارى » ، ويوجه ما عنده منها » ، اذ انه لن يعتقد بخيل أو مراء في نفسه انه بشبيه هازباجون (بطل مسرحية البخيل اولبير) ، ولا تارتوف (بطل مسرحية تارتوف اولبير) ، ولكن كل الحسين يعترفون بشوقاً تكونوا مثل رودريج او شيمين (بطلين لمسرحية « السيد للشار » الفرنسي كورني) ، وعداؤه الفن لها أصل في الفلسفة افلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين ، وكلما عند برسوبيه .

انظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, p. 87-88

يصور الحال في غير ما مبرر على نحو ما شرحته فيما سبق (١) . أما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجرئي في التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشيء الموصوف أو المعكى . فالخطأ في عدم معرفة أن الآيات لا قرن لها - مثلاً - أقل من الخطأ في تصويرها ردئاً ، لأن الثاني يتعلق بجوهر الحكاية (٢) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو ردئاً ينبغي الاتباع الفحص بالنظر في الفعل أو القول في ذاته فحسب ، فنفترض فيما إذا كان في ذاته نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل ، ولاجل من ، ولالية غاية ، وهل هو - مثلاً - استجلاب نفع أكبر ، أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (٢) .

والفكرة - كما قلنا - تعتمد على ترتيب الأحداث وتاليف الحكاية ، كما تعتمد على القول . والقول فيها ذو أهمية ثانوية (٤) . وستتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما بعد عند حديثنا في الأسلوب في تقد أسطو .

تلك آراء أسطو في المأساة . وستتحدث الآن عن آرائه في الملاحة .

للمساءة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق إن بينا . وللي في الأهمية هذين الجزئين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٢ - الفكرة :

" وهي القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف ، وتتلامم وإياه ، وهذا في البلاهة من شأن السياسة والخطابة (١) " . ويشيد أسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية ، أي اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف ، ويعيب على محدثيهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية . " وتوجد إینما برهنا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود . أو افصحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقرروننه (٢) " . وعماد الفكر اللغة عامة . ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في اختيار فكره محل ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكرة واجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتنفيذ ، وأثاره الانفعالات وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت اليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٣) .

وأما في الالقاء أو ضرورة القول - على أهميتها في طبع الفكر بطابعها - فهي من شأن المثل لا من شأن الشاعر (٤) .

والخطأ في الفكرة في الشعر نوعان . الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه والخطأ العرضي . فال الأول يتعلق بجوهر الفن نفسه ، كان يحاول الشاعر أن يحاكي أمراً من الأمور فيعجز عنه ، أو كان يصور الأمور المكتبة مستحيلة أو

(١) فن الشعر لأسطو ١٤٥ ب ، فارنه بتعريف العرب للبلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

(٢) الرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد أسطو من البرهنة تكون قياساً منطقياً هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوةقياس المنطق ، ويعيب على تكوين البيضة منطقية بالمعنى الحرفي لذلك ، انظر الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل ٢٢ ، وهذا مما خطأ فيه من التبسوا منه ، ومستزيد الأمر وضوها في حديثنا في الخطابة .

(٣) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات وظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفية اثارتها بالقول ، في كتابه : الخطابة ، انظر الخطابة ، الكتاب الأول ، ١١٦٥٦ ، والكتاب الثاني المفصل من ١ - ١١ ، وستنفرد أمثلة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند أسطو .

(٤) فن الشعر لأسطو ١٤٥ ب .

- (١) راجع هذا الكتاب ص ٥٤ - ٥٥ .
- (٢) نفس المرجع ١٤٦ ب س ١١ وما يليه .
- (٣) نفس المرجع ١٤٦ س ٩ - ٥ .
- (٤) راجع هذا الكتاب صفحات ٦٠ - ٦١ .