

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.

Arab 446

الله يحيي العرش
الله يحيي العرش

حَمْدُ اللّٰهِ الرَّبِّ الْعَظِيمِ
بِسْمِ اللّٰهِ الرَّبِّ الْعَظِيمِ

النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد مخنيسي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة
في الأدب المقارن من السوربون
أستاذ النقد والأدب المقارن
المساعد بجامعة القاهرة

دار المعرفة
بيروت - لبنان

دار الثقافة
بيروت - لبنان

المباب الأول

النقد اليوناني

- ١ -

١ - النقد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وارسطو كانت محارلات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليونياني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة ائبنا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة اعضاء خاصعين في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنع الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة اصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على اساس الاقتراع ايضا . ولم تكن هذه الاحكام الأدبية مسببة معللة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيغاتهم ووضوئهم . ومن الثابت تاريخيا كذلك ان الرشوة كانت تقدم أحيانا إلى هؤلاء المحكمين ، ولهذا كله لم تكن لهذه الاحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني – وبخاصة مؤلفي الملاحة منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد – تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شأننا ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية « أرستوفانيس » (٤٤٨ ق.م. - ٣٨٠ ق.م.) في مسرحيته « الضفادع »

(١) وإن ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية النوق الفني عند الشعب بعامة ، وقد اهتم ارسطو بتسجيل احكام 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.

وارسطو ، فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معانٍ الكلمات واختلافهم في ادراكيها ، كان كل ذلك معيناً خصباً لبحوث أفلاطون وارسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق.م.) اعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة واللاحظة في حواره ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاه تليمه أفلاطون في محاوراته ، ولكن اهي آراء سقراط نفسه أم ان أفلاطون اتخد من سقراط مجرد 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 اليها كاملة في هذا الصدد . ويرجع الباحثون أن محاورات أفلاطون الاولى كانت آراء سقراط فيها اقرب الى آرائه الحقيقة ثم أصبح سقراط شخصية اسطورية لدى أفلاطون يروقه ان يضع على لسانه آرائه هو . والذي لا شك فيه ، مع ذلك ، ان هذه الآراء - التي تستنتج من محاورات أفلاطون - مطابقة لآراء أفلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذًا من آراء استاذه سقراط أم لا ، ولذا نسوقها هنا جزءاً من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ - نقد أفلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها « ايون » Ion في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، اي بعد موته استاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م.) ببعض سنين . وهي محاورة على شكل درامي تشبه المعاورة التي وصفناها في مسرحية « الصفادع » لارستوفانيس ، وتدور هذه المعاورة بين سقراط والمنشد (١) « ايون » . وفيها يتناول أفلاطون مسائلين هامتين من صميم النقد الأدبي ، اولاًهما : ما مصدر الشعر لدى

(١) المنشد : Rhapsobe (Rhapsobos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها امام الجمهور في الأعياد والحلقات الدينية . وكان القاؤه للأشعار مصحوباً بانسارات وحرakan تعبرية . وكان انشاد أشعار هوميروس وخاصة منه رابعة لدى الشعب اليوناني . وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في النساء الالقاء ان يتضمن شخصية البطل الذي يروي قصته ، لكن يكتسب بالاشادة الشر الملحني صبغة النثر المسرحي . وبعدها أفلاطون في محاورة « ايون » عن عمل آخر للمنشد ، وهو شرح الشعر الذي يرويه والتعليق عليه ، ويهزئ انه كان يختار الواقع الخلقي والاجتماعية ويطلق عليها (انظر ايون ٥٢٢ ، ٥٢٤) فنكون وظيفة المنشد 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 الماسي المسرحي المظيم « يوربيدس » الذي كان قد توفي قبل تمثيل المسرحية بعام وفي هذه الملاهة نرى رحلة « ديونيسوس » ، الممسرح عند اليونان الى الدار الآخرة (Hadès) - ليعبد الى الحياة (يوربيدس) بعد موته . واناء عبره نهر العالم الآخر (Styx) كانت جوقة من الصفادع تتحبب اصوات المجاديف في الماء باغنية من اعدل الغانبي . وفي ذلك العام الآخر تقوم مناظرة ادبية بين الشاعرين اليونانيين « يوربيدس » و « اسخيليوس » وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلوي يتراجي مضمون جدي يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركلين » (٤٩٩ - ٤٢٩ ق.م.) عصر اثنينا الذهبي ، اذ نرى في هذه المناظرة مسرحيات « اسخيليوس » موضع اعجاب ، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقاليدية في مسرحياته ، ويهاجم « ارستوفانيس » في هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية بشقاوته السوفسطائية وصوره في مسرحه الآلة والأبطال منها للنقاوص والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس ، فقضى بذلك على قداستهم . ويفتقر من هذا اقرار المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقيه والاجتماعية ، هذا الى ان في المناظرة نفسها يجيب « ارستوفانيس » على يوربيدس تكلفه في الاسلوب وحيله المسرحية التي يجافي بها طبيعة الفن . وتنتهي مسرحية الصفادع بهزيمة « يوربيدس » للعيوب الفنية والخلقية السابقة في مسرحياته . ويقتعن « ديونيسوس » ، بان اسخيليوس خير منه ، فيقوده الى الأرض ليرشد بمسرحياته اليونانيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاهها عاماً ساد النقد الأدبي اليوناني . وهو ان البحث في الأدب وسائله ارتبط اوتق ارتباط بالنظر في الإنسان ومشكلاته الخلقيه والاجتماعية مما سترى اثره جلياً واضحاً في فلسفة أفلاطون (٤٢٩ - ٤٤٧ ق.م.) اثر تلميذه أرسطو (٣١٢ - ٢٨٤ ق.م.) . ولا شك ان للسوفسطائيين (٢) فضلًا كبيراً في التمهيد لأفلاطون

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

(٢) السوفسطائي (Sophist) مفهومها في الاصل العالم في فن او مهنة ،Sophist (Sophistès) تطلق على كل من يعلم البلاغة او السياسة او الرياضة نظير اجر ، وقام سوفسطائيون في ذلك بدور هام في تعميم التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمن عنوا بالبلاغة وصور التعبير التشكيلي أكثر من عنائهم بجوهر المعرفة ، ولذا صاروا هدفاً لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى معيّب هو الرجل الجدل ، او الولوع بالجدل .

طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن ان تلقن ؟ وهي تدور بين سocrates والأمير « مينون » وتحتاج سocrates فيها الى ان الفضيلة تهتدي اليها الروح بتذكرها لما سبق ان كانت على علم به في عالم الارواح قبل ان تهبط الى هذه الأرض تحمل في الجسم . فالفضيلة ليست سوى الهم . وهي من نصيبي المهمين من الحكم والعرفان والكهنوة والشعراء ، ولا يمكن لهؤلاء ان يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء ان يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من ان افلاطون - في محاورته التي عنوانها « فيدروس » Phaedrus - يضع الشعر في المرتبة السادسة من الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من انه يضع الفلسفة في اول مرتبة ، مفضلاً اياهم على من سواهم ، فإنه يشيد بالشعر على نحو يوّيد ما ذكرناه له فيما سبق . ففي اول خطابه الثاني من « فيدروس » موضوع هذا الخطاب هو الحب - يذكر على لسان سocrates ايضاً ان عواطف الانسان العلية تقترب كلها بنوع من النشوء التي تطفى على العقل Mania . وفي هذه النشوء دلالة على ان مصدر هذه العواطف هي ، ثم يمثل ذلك بنشوة النبوة عند الانبياء ، ونشوة التصور ، ونشوة الشعر ، ثم نشوء الحب . ثم يتحدث ، على لسان سocrates كذلك ، عن الالهам الشعري الصادر عن النشوء الالهية ، فيقول : « حين يظفر ذلك الالهام بروح ساذجة طاهرة ، فإنه يوّقدها ويسمو بها ، فتمجد - بتأشيد او بآية اشعار اخرى - مأثر الاجداد ، فتربى الاجيال . اما ذلك الذي حرم النشوء الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من ابواب الشعر ، واهماً ان الصنعة تكفي لخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا اشراق فيه اذا ما قورن بشعر المهم (٣) » .

واما المسألة الثانية التي شغل بها افلاطون من تأليفه محاورة « ايون » السابقة الذكر - وهي الفرق بين موقف الشعر و موقف العلم والعقل من الاشياء - فاتنا نزاه ، في المعاورة السابقة، يدع سocrates يستدرج « ايون » الى ان في هوميروس مواقف خاصة بصناعة الطب ، او الملاحة ، او فن قيادة العربات او صيد السمك ، لا يجيز شرحها المنشد ، وانما يجيده الطبيب

(١) انظر : افلاطون .. مينون ٩٨ - ٩٩ .

(٢) افلاطون : فيدروس ٢٢٨ .

Platon : phèdre, XXII ; of Chamard : la Pléiade, (٣)

الشاعر : الفن أم الالهام ؟ وثانيتها : ما الفرق بين حكم الشاعر والنائد الادبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟ وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سocrates - في هذه المعاورة - « ايون » حتى يصرح بأنه لا يهتم الا بشرح شعر هوميروس وانشاده دون سائر الشعراء ، وانه في هذا الشرح والاشادة لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوء الفنية يغيب فيه عن شعوره ، وهو ما يدعوه افلاطون : الالهام ، ومصدره هي محض . ويستنتج سocrates اذن - من « ايون » - ان النائد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الالهام الالهي ، والشاعر يصدر عن ذلك اصلة ، ثم ينادي الشاعر المنشد ، كما يتقلل الجذب ، من الجديد المفقط الى قطع الحدود الأخرى ، فتصبح بدورها مفاضطية تجذب ما يمسها ، فالشاعر « كائن اثيري مقدس ذو جناحين : لا يمكن ان يتذكر قبل ان يلهم ، ويفقد في هذه الالهام احساسه وعقله . وإذا لم يصل الى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر او استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والشندون لا ينظمون أو يتشدون التصائلا ، الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة الالهية ، لذلك لا يستطيع احد منهم ان يتقن الا ما تلهمه اياديه الشعر ... للذلك يفقدون الاله شعورهم ليستخدمون وسطاء كالأنبياء والعرفانيين المهمين ، حتى تدرك - نحن السامعين - أن هؤلاء لا يستطيعون ان ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرین بالنفسهم ، وان الاله هو الذي يحدثنا بالأسنتم (٤) » .

وقد يفهم من ذلك ان افلاطون - بهذه المعاورة - يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لانه اقر ان مدار الشعر هو الالهام الالهي ، ولانه قرن الشاعر بالأنبياء والعرفانيين . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدنا بالالهام والقريحة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٥) . وفي الحقيقة يتفق تمجيد افلاطون للشعر - على نحو ما أوردنا من محاورته السابقة - مع ما ذكره في محاورة اخرى له عنوانها : « مينون » Ménon ؟ وموضوعها البحث في

(٤) افلاطون : ايون ٥٣٤ آ - د ، وانظر كذلك ٥٣٦ د ه ٥٣٥ - ٥٣٦ .
(٥) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عصر النهضة في أوروبا . ثم كان الاتجاه السادس عند الرومانسيين ، ينبع بالذكر مثلاً شيللي Shelley في دفاعه عن الشعر of Poetry Defense وكتابه : الرومانتيكية ، ص ٥ ، ١٠ .

تختلف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحرف التي تتالف منها الكلمات هي ايضا وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة – عند افلاطون – على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونوعه . والتشابه بينهما يمكن ان يكون حسنا او سيئا ، حقيقيا او ظاهرا . فحين تحاكي طبيعة الاشياء بالحرف والمقطوع والكلمات والجمل تكون المحاكاة حسنة اذا دلت على خصائص الموجود ، وسيئة اذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المقول او عالم المثل في الحس ، واداة لذلك التأثير . وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الاشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلی مجھود الفنان ويؤتي ثماره . على ان محاكاة الحقيقة لا غنا فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقرابة من الحقيقة اذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من الجمهورية (١) يشرح افلاطون مراتب المعرفة . فاذني مراتبها الخيال الحسي الذي تبدى فيه خيالات الاشياء وظلالها ومظاهرها ، كمظهر حسان او سرير مثلا ، مما يمكن رسمه او تصويره . وارقي من المرتبة السابقة ، مرتبة الادراك النوعي للموجودات ، كما هي الحسان او النضدة .. واسمي منها مرتبة المعرفة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية ، ثم ان اسمى انواع 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 افراد من نوع واحد ماهية تدرج فيها – وهذا هو الادراك النوعي السابق – ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة ابدية هي من خلق الله . فمثلا لجميع افراد الاسرة ماهية هي الادراك النوعي ، ولكن درجة كمالها تمثل في سرير مثالي موجود في ذاته ، وكل نجار يحاول ان يقرب من درجة الكمال في صنته للسرير بتأمله في ذلك السرير المثالي .

والمرتبة الاخيرة ، وهي معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند افلاطون . ففي محاورة « مينون » ، وفي محاورة « فيدون » (phaidon) « فيدون » قبل تجربة سقراط السم – يذكر افلاطون على لسان تلميذه « فيدون »

(١) انظر : افلاطون : ٦١٠ .

واللاح وسائق العربة وصادف السمك ، لأن هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن .اما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر الا عن موهبة الهمة . وكان افلاطون يقصد الى ان يقرر ان مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء ، غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرعا عقليا ، وأن الشعر ليس هدفه الترويج للعملية للأشياء (٢) . ويفقد افلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بادراته لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند افلاطون :

يتسع افلاطون في المعاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنه ان الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن في المثل او الصور المخالصة لكل انواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكن لا تدرك الا اشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر افلاطون تشبيه الرمزي الشهور لدى ادراكتنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وامام الفتحة نار عالية اللهيـب ، فهم يرون على ضوئها مناظر اشباع تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا يبلغ ادراكتنا لما نفكـر انه حقيقة الاشياء . فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعکاس لعالم الصور المخالصة كانعکاس الاشباع على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور المخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقابيس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) في عالم الصور او الأفكار . والقوانين نفسها – وهي الاسس للحكومات – محاكاة الخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . ونسق ان اشرنا الى ان افلاطون يشرح – في محاورة « مينون » – ان الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم الملوى قبل هيوطها الى العالم المادي (٢) فالاعمال والفضائل والنظم محاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الاشياء واللغة بدورها محاكاة لما تدركه من الاشياء التي هي بدورها محاكاة ، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة

(١) انظر : افلاطون : ايون : ٥٤٢ - ٥٤٩ .

(٢) انظر : ص ٢٨ من هذا الكتاب .

الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحتنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف النضدة ، 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 لنظرته في المحاكاة .

وثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقي من الوجهة النظرية . وأفلاطون فيه متخلّف كل التخلّف عن النظرة الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه أرسطو نفسه . ذلك أنه يرى أن الشعر يصف النقائص التي تبدو فيها محاكاة الشعر السيئة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعراء عامة ، فيحمل على هوميروس في ملحمته (٢) لأنه عرض فيما نقائص الابطال ، ولأنه كان - من هذه الناحية - مصدراً لشعراء الماسي فيما بعد وهم الذين صوروا الخيرين يتقدّلون من السماء إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقي خطير عند أفلاطون ، لأنه - مثل استاذه سقراط - يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيداً . فشعراء الماسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهرون في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . ويقول أفلاطون انه «... لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت (٣) » .

ولكن أفلاطون - تبعاً لنظرته السابقة - يعود فيربت أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل - نسبياً - الشعر الغنائي ، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الابطال ، يلي ذلك شعر الملائم ، لأن النقائص المضورة فيه لا تؤثر في مصرير البطل ، ولا تقلل كثيراً من اعتبارنا به بوصفه بطلاً . وبأيّار بعد ذلك شعر الماسي ثم الملاحة . فهما أسوأ نماذج الشعر لساهمهما المباشر بالخلق (٤) » .

(١) الجمهورية ٥٩٥ - ٥٩٧ .

(٢) سنتحدث عنها في معالجتنا للملامح أرسطو في هذا الفصل ، وهاتان الملامحان هما الإيادة والأوديسيا .

(٣) Plato : Apology , 41 d .

(٤) انظر الجمهورية لأفلاطون ٢ ، ٣٩٧ ، ٢ ، ٣٧ . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . وتذكر أن هذه نظرة متخلّفة كل التخلّف من حيث المبنية بالدلالة المباشرة للأدب ، وقد امتحن تماماً من النقد بعد أفلاطون .

سقراط كيف ترقى الروح إلى ادراك تلك الصور المقلية - وهي أكمل مما في عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة - عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمته في عالم الجمال الخالد قبل هبوطها إلى الجسم . وينظر أفلاطون الجمال - في محاورة « فيدون » - على أنه نوع من أنواع الكمال (١) . ولكنه في محاورته التي عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر أن الحب يتدرج في طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال الحمض ، أي الله (٢) .

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

وفي هذه المباحثات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرقى أنواع المعرفة والكمال ، بالإهتمام إلى ادراك الصور المقلية الخالدة ذات الوجود الأبدى (عالم المثل) . وليس كل ما في هذا العالم إلا خيالات وإنكارات 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 الادراك . والمحب هو الفيلسوف ، أما الشاعر ، أو الفنان بعامة ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها . وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلاً ، يحاول أن يقرب - في صفتته لسرير خاص أو منضدة خاصة - من درجة الكمال ، يتأمله في صورة السرير المثالي أو المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة

(١) انظر ص ٢٨ للتعرّيف بموضوع محاورة « فيدون » ، وانظر : أفلاطون : مينون ٨٢ - ٨٥ ، ثم انظر : أفلاطون فيدون ١٧٥ - ١٠٠ ج ٥ .

(٢) انظر : أفلاطون : المائدة ٢١٠ symposium ٢١٢ - ٢١٤ . هنا ، وستتحدث عن المائدة ونفصل بعض التفصيل في فلسفة أفلاطون في الجمال وائزها في النقد العربي والأدب في المباب الثاني من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب المطري والحب الصوفي .

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

(٤) انظر أفلاطون : فيدروس ٢٦٥ - ٢٦٦ ، ٢٧٧ .

النقد ، وهي النزعة التي تستجلی في نقد تلميذه ارسسطو على اعظم جانب من الخصوبة والعمق .

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

والخطابة عند افلاطون لها نفس المعنى الذي كان شائعاً في عصره 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 يلقنون فيها كيف يستطيع المرء ايهام القضاة في المحاكم ، وزواب الشعب في المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون ايهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى افلاطون رأيهما في اتخاذ الخطابة وسيلة للايهام . يقول افلاطون على لسان سقراط في محاورة « فيدروس » . « ليس فن الجدل في الآراء مقصوراً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أننا إذا عدناه فنا من الفنون العامة ، فإنه يكون هو هو في جميع أنواع الكلام ، أي يكون هو الفن الذي يستطيع المرء بواسطته أن ينبع تشابهاً بين كل الأشياء التي يمكن أن ينبع بينها ذلك الشابه (١) » وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع محاورة « فيدروس » هو الاهتداء إلى الفضيلة عن طريق المعرف الروحية الباقة في النفس من عالمها (٢) الأعلى ، وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتمي إليه الروح . والفضيلة والمعرفة شيء واحد كما هو شأن عند سقراط ويترتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (او فن الكلام) - عند افلاطون - ليست هي محاولة التغزير بالناس او القضاة ، بل هي طريق الوصول إلى المعرفة ، او تشخيص هذه المعرفة . وبذل تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة المهمة ، والخطابة السيئة تكون أما صادرة عن أمرىء يقول ما لا يعرف ، فيفضي به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقوله ولكنها فارغة ، فهي نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب ، وأما عن أمرىء يعرف ما لا يقول ، أي يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعاً من مقدراته على رياضة الكلام (٣) . وفي هاتين الحالتين لا تساعد البلاغة على الوصول إلى

(١) افلاطون : فيدروس . ٢٦١ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٢٨ - ٢٩ .

(٣) افلاطون : فيدروس . ٢٦٢ .

ويظهر من كلام افلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة الهم واستسلام للنشوة ، فهو متتحرر أصلاً من قواعد المعرفة والقتل . وهذا ينافي الاتجاه المملي الذي شغل افلاطون في جمهوريته . ولهذا يندد بهوميروس : اي دستور اصلاح ؟ وآية قوانين أقر ؟ وآية حرب قادها إلى النصر ؟ وآية مدرسة أسس ؟ وآية اختراع مفید اخرج ؟ » ، على ان افلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد في تحقيقه ، أو أسهموا في ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العملي أن افلاطون نهى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتلقنون الجماهير ، وهم في تملقهم خاضصون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرية العملية هي التي جعلت افلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الثنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة . وبعد أن طردتهم من الجمهورية باسم المبادئ العامة للنظرية الميتافيزيقية والخلقية والعملية كما سبق أن شرحنا ، عاد فادخلهم من باب آخر ، هو التقني بالفضائل وأصحابها (٣) .

هذا هو جوهر فلسفة افلاطون فيما يهمنا الآن (٤) . ولعل لها الفضل في أن تتجه هذا الاتجاه إلى تلميذه ارسسطو - حين كرس جهده الفكري للرد عليها كما سنتشرح بعد - بأراء خالدة في النقد العالمي . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن افلاطون - على الرغم من نظريره الالهام مصدرًا للشعر ، وعلى الرغم من نزعته الخلقية المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية - نراه يرجع المبادئ العقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذه كله نكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هي نزعته إلى الجانب التجريبي في

(١) افلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب . ٦٠٠ ب .

(٢) افلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب ، وانظر كذلك مقدمة اميل شامبرى CVIII - C x VI م Belles-lettres للترجمة الفرنسية لجمهوريه افلاطون ، طبعة

(٣) افلاطون : الجمهورية ١٥٠ . ٦ .

(٤) سندلر كثيراً من آراء افلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين إن ذلك كله في النقد الجمالي العربي - وبخاصة النقد الصوفي - فيما بعد .

ثم يتحدث أفلاطون عن تنظيم اجزاء الخطابة في اجمال ، فيقول على لسان سقراط يخاطب « فيدروس » : « احست انك توافقني على ان كل خطاب يجب ان يكون منظما ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الراس او القدم ، ولكنه في جسده واعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو واخر ، ثم بين الاعضاء جميعا (١) » .

وهكذا لم يرد أفلاطون ان تكون الخطابة - كما كانت عند السوفسطائيين - ذات قواعد شكلية ترمي الى ايهام الآخرين بصواب فكرتنا على اية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد الى ان تكون الخطابة هاديا للنفوس نحو الجمال والمداللة . وهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الاخص لدى الخطيب ان يكون حريصا على توفير الخير للسامعين ، محبا لهم كي يعودهم عن طريقها الى معرفة الحقيقة .

وفيما قدمنا من آراء أفلاطون في الخطابة تتوحد الخطابة - كما يريد لها أفلاطون أن تكون - مع الفلسفة . وتكون الخطابة او فن الكلام - على النحو الكامل الذي نشده أفلاطون - أقرب من الشعر في الوصول الى الحقيقة في شكل الحوار الحي الذي يتبادله المتكلم مع السامع امامه ، ولهذا يفضل أفلاطون الكلام في التعليم على الكتابة ، لأن الكتابة تدويين . والتدوين يكتب على الشمع الشبوت والاستقرار ، فيصير جامدا في صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجданى والمرحيات (٢) . وكان تفضيل أفلاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفي كل ذلك كان هم أفلاطون منصرفا الى الوقوف على الحقيقة والاهتداء الى الفضائل والهدایة اليها . وكذلك كان تلميذه أرسطو .

هذا وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون في كثير من ادراته للفتوح والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالقه في كثير من الموضع الأخرى ومن اهم ما خالقه فيه مبدأن : كان أرسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تحريريا في اسلمه ، فلم يلق بالا الى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون

(١) نفس المرجع ٣٦٤ - واضح ان لهذا الادراك انما في اكتشاف ارسطو للوحدة المضبوطة في المسرحيات والملامح كما مستحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ - ٢٧٨ .

W. K. Wimsatt and C. Brooks, op. cit. p. 61-65. وانظر ايضا :

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

ولا بد من توافر مبدئين كي تؤدي الخطابة - في معناها السابق - الى الحقيقة . أولهما أن يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة ، وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب أفلاطون في « فيدروس » مثلا لذلك بالحب ، فحدد أولا ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسنا أو سيئا . وثاني المبدئين ، أن يقيم المرء الإشاء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتاجسة - طبيعة - مندرجة تحت جنسها ، لا يحاول أن يفصل أي جزء منها كما يفعل المثال الرديء الذي يشوّه عمله ما يصنفه من تماثيل (٢) .

وموجز القول ان يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير النطقي السليم في تحديد الأشياء وتقسيمها . و تكون الخطابة ، اذن ، هي الفلسفة التي تنشد الحقيقة . والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب ان يكونوا ، وبizarتهم أفلاطون بالفالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذين يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة او موضوعها ، او ما يجب ان يقال .

على ان الخطيب يجب ان يراعي مقتضى الحال ، او في عبارة اخرى ، يجب ان يعرف الى من يتوجه في قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى المرء - لكي يكون قادرا على الخطابة - ان يعرف ما للنفوس من أنواع ، وعلى قدر هذه الانواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس في اخلاقهم وكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة ... فعلي ، اذن ، كي اولد في النفوس نوعا من الانزعاج ، ان اطابق بين كلامي وطبعتهم ، واذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب ان يتكلم ، ومتى يجب عليه ان يمتنع عن الكلام ، ومتى يلقي ان يكون موجزا او مطولا او مبالغ ، اما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له الى التعرف على ذلك (٣) » .

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦٠ .

(٢) « ارجع السابق ٢٢٦ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٧١ ١ - ٢٧٢ ب .

الذكرى
الذكرى
الذكرى

- ٢ -

نقد ارسسطو

الفصل الأول

اللغة عند ارسسطو

لا يستطيع فهم الادب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية عند ارسسطو دون معرفة نظرية ارسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الانسان ، وهي كذلك اساس طبيعي للسائل وللصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة الكلمات ، وهي بمقاطعها نتيجة لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عملية عقلية ، اذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، فيحدث في الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعاني الاشياء ، اي رموز لمفهوم الاشياء الحسية اولا ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الاشياء . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت اللغوي على مرتبة الحس . التي تشيرها اللغة على الكلام النفسي الداخلي . وهذه الحالات النفسية وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام النفسي الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تشيرها اللغة ليست فردية محسنة ، لأن دلالتها على الاشياء ومعاناتها ليست طبيعية ، بل هي وضعية اصطلاح عليها ، فمعاناتها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية . وبهذا وحده نستطيع ان نفكر 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 تهدي الانسان وحده ، دون الحيوانات ، الى المبادئ

ليأسر بها وظيفة اللغة وطبيتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الانسان ، وهي اداة المعرفة .

ثم ان ارسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولا يضم المحاكاة في كل شيء كما فعل افلاطون . وقد نظر الى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب اسهامها الفنية وعلى أساس محاكاتها لصور الاشياء ، وتميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظيرية ورياضية وطبيعية وعملية ونحوية . ولارسطو اصلة امتاز بها عن سابقيه في ادراكه للغة ووظائفها ، مما جعله يتميز عنهم في ادراكه لفنون اللغة والادب بخاصة وستجمل القول في ذلك قيل ان ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الاجناس الادبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم اخيرا بوجوه نظره في الاسلوب بعامة .

ليس هناك ما يمنع من أن أقول عن شيء أنه أبيض على حين إراه أسود ، والا انتفى الكذب — ضرورة — من اللغة . واللغة هي وسيلة للاعواف على الأفكار ، أو على الكلام النفسي . واللغة تكسب هذه الانكار ظاهرة الحالة الطبيعية للأشياء ، وبها يتسرّع الحكم عليها . فالمدركات — من حيث هي مدركات — متصرّفة من الخطأ ، ولكن الفكر المعرّف عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض الحيوانات عندها حس وخيال وادراك ، ولكن ليس لها فكر ، على أن مأساة اللغة تتجلّى كذلك في أن دلالة اللغة على الفكر قد تكون ظاهرية لا حقيقة . فليس كل انسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لا بد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين المحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز لاقناع ، أي محاجة وأقىسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، واجزاؤه تختلف على حسب مادة موضوعه . فاجزاء الخطابة غير اجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقي أو محتمل ، والمعيار فيها جميعها هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والجمل والأقىسة مستمدّة كلها من الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكي في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقىسة والحجج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرمي إلى تصويره من نتائج . وهو في هذا يشبه العالم النظري أو العملي . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معاً (٢) . ومهما اختلف طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق — من التزام التعبيرات الحقيقة المساوية للمعنى أو من سوق لكلمات الموجية والمجازات في الخطابة والشعر أحياناً — فان

(١) يرى أرسطو أن علينا أن نستوتو من التجارب كي نتوصّل منها إلى نتائج علمية ، وعلينا بعد ذلك أن نقى بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

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

(٢) غير أنه قد توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة شئّر إليها بعد قليل ، ونبادر هنا فنقول أن هذه الحالات وبعد ما تكون عن المبالغات في الملح والهجاء استرسلاً مع الخيال كما قد يتّوهُم .

الحامة المالية . وذلك عن طريق القياس والمحاجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس ، وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسي — من حيث هي رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة من حيث أن الأولى رموز للثانية . يقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاوّلات النفسيّة التي يعدّ التعبير دليلاً مباشراً عليها هي هي عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعدّ هذه الحالات صوراً لها » (١) .

فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند أرسطو مبدأ العالمية في المعياني ، وهو ما تستخدم به اللغة اداة للصلات بين الناس . فالتسميمية نفسها تضيف إلى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فإذا قلت « محمد » — مثلاً — فهذا التسميمية تتضمّن مبدأ « الإنسانية » اضافة إلى تعينها هذا الشخص المعروف بهذا الاسم . ومبدأ « الإنسانية » عالي في ذاته . وبذلك كانت اللغة عند أرسطو رمزاً للتفكير ، وهي فرق ما بين الإنسان والحيوان . فالنطق والتفكير عند أرسطو متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » في الأصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة وهي عند أرسطو مرادفة للعقل أما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أي اثراً من آثار تلك القوة ، أو يراد بها المقصود نفسه أي الشيء الذي كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والتفكير كلاماً مستقلّ عن حقائق الأشياء . فإذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز إلى شيء حقيقي ، فالكلام المثل في الجمل على العكس من ذلك ، إذ هو عملية عقلية مميزة عن طبيعة الأشياء الحقيقة . والكلمة ترمز إلى شيء ما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والجمل وحدها هي التي يمكن أن يوجه إليها التصديق والتکذيب : واستقلالها عن حقيقة الأشياء تمثل فيه مأساة اللغة لدى الإنسان . فمن الممكن أن انتفى عن شيء ماله من خصائص وإن ثبت 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 معانّيها أيضاً : المنطق أو المعلم ، وكانت كلمة لوجوس موضع بحث كثيرة ، انظر : R. S. Crane, op. cit.. p. 177-178

واللغة في جانبها العملي تتضمن عملاً هادفاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا يمكن ان تخضع اللغة من الناحية العملية الى مبدأ عقلي وقادمة . وفي هذا الجانب المقلعي أساس الفضائل عند ارسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الانسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب العقل قدرته له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم الا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب الا يكون ميدان النشاط الانساني في الكلام عبثاً او هادفاً الى عبث . ولهذا كان علينا ان ننظر الى العمل الادبي كلاماً ومجموعاً لا على حسب جزء او فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضاعف الغاية الجدية منه ، وحتى في الخطابة – وهي كالجدل غايتها الاقناع في ذاته ، فيمكن ان تستخدم للشيء وضده – يؤكّد ارسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلاً : « يجب ان يكون المرء ذا قدرة على الاقناع بما يضاد قضيته ، لا لاجل ان يقوم بالأمررين معاً دون تفرقة ، (اذ يجب الا تقنع بما يضاد الأخلاق) » ، ولكن لئلا يجعل المرء طريقة وضع المسائل ، ولكن قادراً على تضليل حجاج من يجادل ضد العدالة ... والخطابة والجدل – ووحدهما من بين فنون القول – بمعالجـان القضايا المتناقضـة على سواء . على انه ليس معنى ذلك ان هذه الموضوعات يمكن ان تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحقـن الاكثر مطابقة لقواعدـ الحقـنـ بما دائمـاً اصلـحـ للتعـقـلـ والاقـنـاعـ » (١) . ولهذا يعد ارسطـوـ الخطـابـةـ فـرعاـ منـ المـنـطـقـ وـ منـ عـلـمـ الـاخـلـاقـ وـ السـيـاسـةـ مـعـاـ . ذلك ان ارسطـوـ يـعتقدـ انـ الـاخـلـقـ فـرـعـاـ منـ المـنـطـقـ تـقدـدـ الىـ الـاخـلـقـ الـاجـتمـاعـيـةـ . والـخـطـابـةـ ذاتـ قـيمـةـ تـربـويـةـ لـالـمـوـاـطـنـ لـانـهاـ تـيسـرـ لـالـمـوـاـطـنـ الدـافـعـ عنـ نـظـمـ الـحـكـمـ (٢) . والـرـجـلـ الخـيرـ مـوـاـطـنـ صـالـحـ ، وـلاـ يـكـونـ ذـلـكـ الاـ فيـ حـكـمـ صـالـحةـ . والـكـلامـ الفـنـ الصـادـرـ عنـ الـعـقـلـ هوـ الـذـيـ تـتـحـدـدـ بـهـ نـظـمـ الـحـكـمـ ، وـهـوـ وـسـيـلـةـ الـاصـلاحـ لـانـ النـاسـ كـثـيرـاـ ماـ يـرـجـعـونـ عـنـ عـادـاتـهـ بـحـكـمـ الـعـقـلـ . وـالـعـقـلـ اـسـاسـ الـحـيـاةـ الفـاضـلـةـ . وـارـسـطـوـ يـنـكـرـ عـلـىـ سـقـرـاطـ قولـهـ انـ الـفـضـيـلـةـ وـالـعـقـلـ (اوـ الـمـرـفـةـ) « لـوـجـوـسـ Logosـ » شـيـءـ وـاحـدـ ، وـلـكـنـ يـؤـكـدـ معـ ذـلـكـ انـ الـفـضـائـلـ تـسـتـلزمـ الـعـقـلـ وـتـتوـقـعـ عـلـيـهـ ، فـكـلـ الرـذـائـلـ فـيـ تـضـادـ مـعـ الـعـقـلـ الصـائبـ . وـالـفـضـائـلـ الـخـلـقـيـةـ وـالـفـكـرـيـةـ اـسـاسـ لـلـسـعـادـةـ . » وـالـكـلامـ هوـ الـذـيـ يـجلـوـ

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

(١) انظر :

(٢) انظر المرجع السابق : ١٦٥٦ ، وكذا :

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

هـنـالـكـ خـاصـتـيـنـ تـعـدـانـ مـنـ فـضـائـلـ الـأـسـلـوبـ فـيـ اـسـتـعـمـالـاتـ الـلـفـةـ كـلـهاـ وـهـماـ :

الـوضـوحـ وـالـدـقـةـ (١) .

وـالـلـفـةـ غـايـتـهاـ تـحـقـيقـ الـصـلـاتـ بـيـنـ الـإـنـسـانـ وـالـإـنـسـانـ ، اوـ مـعـرـفـةـ الـإـنـسـانـ لـلـأـشـيـاءـ . وـقـدـ تـسـتـخدـمـ كـذـلـكـ اـداـةـ لـلـتـرـبـيـةـ وـالـتـعـلـمـ فـيـ نـاحـيـةـ خـاصـةـ مـنـ نـواـحيـ النـشـاطـ الـإـنـسـانـيـ ، وـهـيـ نـاحـيـةـ الـفـنـ . وـلـكـنـ الـلـفـةـ يـمـكـنـ انـ تـسـتـخدـمـ الـأـسـلـوبـ وـمـعـانـيـ الـلـفـاظـ وـسـيـلـةـ لـلـتـلـاعـبـ بـالـلـغـانـيـ لـتـظـهـرـ الـمـسـتـحـيلـ مـمـكـنـاـ ، وـالـمـكـنـ مـسـتـحـيلاـ . وـالـمـقـيـاسـ الـذـيـ يـرـجـعـ إـلـيـهـ فـيـ الـحـكـمـ عـلـىـ الـلـفـةـ وـصـوابـهاـ قـدـ يـرـجـعـ إـلـىـ طـبـيـعـةـ الـأـشـيـاءـ فـيـ الـطـلـومـ ، اوـ إـلـىـ الـمـقـيـاسـ الـمـنـطـقـيـ الـذـيـ يـهـدـيـ إـلـيـهـ الـمـنـطـقـ . اوـ إـلـىـ اـسـسـ الـفـنـ كـمـاـ يـهـدـيـ إـلـيـهـ الـعـقـلـ السـلـيمـ . وـطـرـيـقـ الـاهـتـدـاءـ إـلـىـ الـحـكـمـ الصـحـيحـ هـوـ تـحـلـيلـ الـلـفـةـ بـمـاـ يـتـضـمـنـ تـحـلـيلـ الـكـلـمـاتـ وـتـحـدـيدـ مـعـانـيـهاـ ، وـالـبـحـثـ فـيـ الـجـمـلـ وـصـاحـتهاـ بـوـصـفـهاـ بـنـيـةـ وـرمـزـيـةـ لـلـحـقـائقـ ، وـكـذـلـكـ تـحـالـيلـ الـفـكـرـ كـمـاـ هـوـ مـدـاـولـ عـلـيـهـ فـيـ الـلـفـةـ . ثـمـ الـرجـوعـ إـلـىـ الـأـشـيـاءـ الـتـيـ هـيـ مـدـاـولـ الـفـكـرـ (٢) . وـلـاـ يـتـوقـفـ اـسـتـكـنـاهـ الـحـقـائقـ عـلـىـ مـعـرـفـةـ طـرـقـ الـمـاجـاهـةـ فـحـسـبـ ، وـلـاـ عـلـىـ الـرـجـوعـ لـطـبـائـعـ الـأـشـيـاءـ وـحـدـهـ ، وـلـكـنـ يـتـوقفـ كـذـلـكـ عـلـىـ تـحـدـيدـ مـعـانـيـ الـكـلـمـاتـ وـاستـعـمـالـهـاـ فـيـ الـجـمـلـ ، اـذـ الـكـلـمـاتـ فـيـ الـجـمـلـ رـمـوزـ لـمـعـانـيـهاـ ، وـفـيـ هـذـاـ مـاـ يـكـشـفـ عـنـ الفـرقـ بـيـنـ مـنـ يـحـاجـونـ لـذـاتـ الـحـاجـةـ ، كـالـسوـفـسـطـائـينـ مـثـلاـ ، وـبـيـنـ مـنـ يـسلـكـونـ الـطـرـيـقـ السـوـيـ فيـ تـنظـيمـ الـأـفـكـارـ . وـكـثـيرـاـ مـاـ يـلـجـأـ السـوـفـسـطـائـينـ إـلـىـ الـمـفـارـقـاتـ الـلـفـظـيـةـ . وـالـسوـفـسـطـائـينـ كـفـيرـهـمـ بـالـقـيـمـ الـمـوـضـعـيـةـ مـنـ خـلـقـيـةـ وـاجـتمـاعـيـةـ . وـلـهـذاـ يـعـبـ لـاـ يـتـقيـدـونـ كـفـيرـهـمـ بـالـقـيـمـ الـمـوـضـعـيـةـ مـنـ خـلـقـيـةـ وـاجـتمـاعـيـةـ . وـلـهـذاـ يـعـبـ اـنـ تـبـحـثـ عـنـ الـضـمـونـ (٣) ، وـفـيـاـيـةـ لـاـ تـقـتـصـرـ عـلـىـ الـبـحـثـ فـيـ الـكـلـمـاتـ وـخـصـائـصـهـاـ الـعـرـيفـةـ الـتـيـ لـاـ تـمـسـ جـوـهـرـ الـحـقـيقـةـ . وـحتـىـ فـيـ الـقـانـونـ ، يـحـمـلـنـ الـاـنـصـافـ عـلـىـ الـاـنـقـصـرـ ظـرـفـ نـظـرـنـاـ عـلـىـ التـانـونـ نـفـسـهـ ، بـسـلـ نـظـرـ الـلـفـاظـ ظـرـفـ تـشـرـيـعـهـ ، فـلـاـ تـنـطبقـ حـرـفـياـ ، بـلـ نـعـتـدـ بـالـرـوـحـ الـتـيـ وـضـعـهـاـ ، وـلـاـ نـظـرـ كـذـلـكـ إـلـىـ الـمـمـلـ وـلـكـنـ إـلـىـ الـفـاـيـةـ مـنـهـ ، وـلـاـ نـعـتـرـ بـالـجزـءـ بـلـ الـكـلـ .

R. S. Cane, op. cit. p. 50.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٣) يولي ارسطو أهمية كبيرة للحجج والافيسيـةـ الـكـلـامـيـةـ عـلـىـ شـرـطـ رـبـطـهاـ بـتـجـارـبـ الـحـسـ ، لـيـقطـعـ الـطـرـيـقـ عـلـىـ السـوـفـسـطـائـينـ فـيـ حـجـجـهمـ الـتـيـ لـيـسـ لـهـاـ اـمـظـهـرـ الـحـجـجـ ، وـهـيـ فـيـ الـوـاقـعـ هـرـوـبـ مـنـ الـحـقـيقـةـ . انـظـرـ : المـرـجـعـ السـاـبـقـ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ وـكـذاـ : Sophistic Refutation, VII, 167, 2 à 6-7.

موضوعها وطرقها وبراهينها (١) . وهي تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتاج البحث فيها مختلفة . فهي ضرورية في استدلالها ، وهي تتناول جواهر الأشياء أى لوازماها الثابتة لها . ولهذا كانت نتائجها عامة عالمة ، لا موقعة عارضة (٢) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه ارسطو العلوم العملية والنتاجية ، كالسياسة والأخلاق وكذلك فنون الادب من شعر وخطابة ، فماده موضوعها لا تتبع مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة في بحوث العلوم النظرية . أذ البحث في الفضائل والرذائل ، او في المأساة وأسماها الفنية مثلاً ، لا يتضمن شروحاً لجواهر أشياء طبيعية ، اذ هو بحث في اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن ان تتغير على حسب ارادة الإنسان واختيارة . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغي لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها او تنقص . تعرفة الرذائل والاهواء لا تؤثر في القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن ان تؤدي – عن طريق التعود والممارسة – الى الاهتداء الى الفضيلة – وليس هناك فضائل محدودة المعلم تحديداً طبيعياً . وكذلك النّاس في الاشكال والنظم الفنية . وقد يراعي في تحديد معالمها الاسباب الطبيعية او الانسانية كما يجب ان تراعي المستلزمات الفنية في الاجزاء التي يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة محققة للغاية منها . وبهندى الى ذلك بالفعل الصائب ، ولكن المبادىء لا تسن فيها على انها ضرورية وحتمية كما في العلوم النظرية ، فطريقة رجل السياسة في علمي الاخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقى شبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع في العلوم النظرية ، ولكنه مختلف عنه اختلاف منهجه كل علم عن الآخر (٣) .

علوم اللغة عند ارسطو هي النطق والخطابة والشعر . وهي الفنون القولية . وهي من مستلزمات العمل والنتاج ، وليس مجرد كلام يصنع لذات التكلم . والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية

(١) هذا هو ما يتحثه ارسطو في كتابه : physics فيبحث في مادة الأشياء الطبيعية وشكلها وزمنها وحركاتها ، مما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

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

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

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

النابع وغير النابع وبين المدل من الظلم ، لأنّه خاصة الإنسان التي تميزه من الحيوانات الأخرى . فالإنسان وحده هو الذي يدرك الخير والشر والمدل والظلم وما إليها ، واشتراك الجنس الإنساني في هذه الأشياء هو الذي أتاح تكوين الأسرة والحكومة (١) » . فالكلام عند ارسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية . وفنون اللغة كلّها ليست مجرد اقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها اذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان . الفنان كالعالم ليس مطلقاً الحرية فيما يقول كما يرسم له خياله ، وإنما وظيفته اجتماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلب شرها مستطيراً . يقول ارسطو : « سيعترضون بأنّ الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطيع ان يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والإساءة » . والفرق بين السوفياتي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد (٢) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعية ، وهي تختلف عن نتاج الفن في ان فيها ذاتها مباديء حركتها وسكنها . فهي تتحرك او تسكن . وبعضها ينمو او ينقص تبعاً لمباديء ثابتة بيولوجية او غير بيولوجية ، وهذه الأشياء الطبيعية تنظم الجماد والنبات والحيوان . وهي موضوعات العلوم الطبيعية والعلوم مقسمة بدورها الى طبيعية وبيولوجية ونفسية .. ومنها العلوم الرياضية ، لأن لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها الى التجربة المحسنة . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقاً ، لا لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة وفيما لا حدود له . بل لأنها تبحث في نظام الأشياء وعلاقاتها بعضها ببعض ثم عن السبب الاول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن ان يعتريه تغير ما ، وهو واجب الوجوب . وهذه الأنواع من العلوم – طبيعية ورياضية ومتافيزيقية – هي ما تسمى : العلوم النظرية ، على اختلافها في مادة

(١) انظر : Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7-18

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

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

(٢) انظر :

مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية في كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics كتابه الميتافيزيقيا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذته الخاصة به » ، أي ما يشيره من أثر فسي الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتذمرون إلا بصفات عارضة للشعر . وبالظروف التينظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثيرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزودنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صميم العمل الفني (١) . والنظر إلى الشعر في ذاته – من الناحية الفنية يقتضي النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وافكار وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عاماً حديثاً في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (٢) .

وبهذا كله كانت اللغة – عند أرسطو – من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم للدراسة طبيعة الإنسان والأشياء فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر ، فتتوافق التربية الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفني في ذاته لذته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للإهاطة بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذلة البحث ولأنه خاصة الإنسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون للذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق ، وتهيئة وسائل الخير ، وتبسيط دعائم الخلق ، وفي هذا تلاقى العلوم والفنون في غایتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الادب 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 مواقع مختلفة ، ولنا إليه عودة بعد قليل.

« النقد الحديث »

اساسه العام هو أنها في الحالة الأولى أقيسة وبراهمين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الآثار لعمل الخير أو التجسير عن آثاره . وتمتاز الفنون والأداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة . فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهمين : ويبين به صحيحتها من فاسدها ، وما هو جوهري مما هو عرضي . فهو يشارك العلوم النظرية والعملية في ميدانها المختلفة . ويمتاز 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 واقفيتها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل إليه الملماء والمخصومون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينتفع عنه أكبر أثر مراد ، فيتفق الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر في الجمهورية (٢) ، وبذا لا يقتصر على أداء موضوعه بعبارات مساوية له ، بل يقصد إلى اقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الاقناع . ويقتضي ذلك النظر في أجزاء الخطابة ونظائرها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية فـي الأسلوب ودقتة ومطابقتة للآليات الجمهورية (٣) .

والشعر صلة بالخطابة من ناحية المقوله والأسلوب (٤) . على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي التنظيم . وللشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر في جوهريه يمكن أن يكون عملياً في أثره في أخلاق الناس ، وعلمياً في شرحه لمعنى الحوادث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس

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

(٢) يبحث أرسطو في الصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الأول ، انظر خاصة الفصل الأول والثاني ، ثم يعود إلى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بعد الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شيء من تفصيل القول فيه عندما نتكلّم 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 يجيئ أرسطو في كتابه : « الشعر » تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك في دراستنا عن الشعر عند أرسطو .

فالمحاكاة ليست قصرا على نتاج ما في الطبيعة ، او على نقل صورة لها ، وليس كذلك وقوفا 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 ظهور الصوت او الجسم ، ولكن تحاكي بها الأخلاق والوجdzات والأفعال (٢) . فعلى الرغم من أن الموسيقا ليست كلاما ، لها مع ذلك طابع خلقي في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعنى ارسطو ، وخاصة بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى ارسطو ، مثل الموسيقا والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . أما فيما يخص الوسائل ، فان الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم ، والموسيقا تحاكي بالآصوات ايقاعاً وانسجاماً ، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من ايقاع ولحن وزن ، مثل المأساة والملاحة (٤) . وتحتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها اي مضمونه ، فالرسم والموسيقا يحاكيان المظاهر والآصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها . فمنها ما يحاكي التواحي الفاضلة المحمودة كالملائحة والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب المرذولة كالهباء ، والملاحة . وتوجد في الموسيقا والرسم هذه الفروق أيضاً من معالجتها للجوانب الفاضلة او الشريرة .

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

(١) الإيقاع rythme هو نظام الحركات الجسمية ، او الصوتية بما تشمل عليه من ازمنة تتخلل النغم والتقرات التنتقل بعضها الى بعض . والانسجام هو التاليف الجميل بين النغمات .

(٢) انظر : Aristotle : politics VIII, 5

وكذا : ارسطو : في الشعر ١٤٤٧ آ .

(٣) ارسطو : في الشعر ، المفصل الاول والثاني .

(٤) كانت المأساة والملاحة في اليونان يستعينان بناشيد الجوقة الموقمة على عزف الناي .

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

انظر :

الفصل الثاني

الشعر عنده ارسطو

- ١ -

نظريّة المحاكاة ومفهوم الشعر عند ارسطو

يحصر ارسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنوناً جميلة كالموسيقا والرسم والشعر ، ام فنوناً عملية نوعية كفن البناء والتجارة مثلاً ، على حين يضم افلاطون المحاكاة في الوجودات ، ويفسر بها انواع المعرف المختلفة ، بينما الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يهدى افلاطون محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعدها عن ادراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر الأشياء وخيالاتها (٢) ، اذا ارسطو يهدى المحاكاة اعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند ارسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن – شأنه شأن النظم التهذيبية والتربوية – يكمّل ما لم تكمّله الطبيعة (٣) . والفن يجارى الطبيعة عن انتهاءه ، لأنه في محاكاته يكشف عما ينتصها (٤) . والفن يجارى الطبيعة ويهدى إلى أغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها إلى اكمال 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 .

Aristotle : politics, IV, 17 (VII)

Aristotle : physics II, 8.

Metaphysics VII, 9

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

وهذا الادراك للشعر يختلف اختلافا جوهريا عن ادراك العرب له . فالشعر العربي ينحصر او يكاد في الشعر الفناني . 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 غياته وأهدافه الفردية هي شعلة الشاغل في نظمه ، وهي التي تشغل الجزء الأكبر في مادة موضوعاته . حقا لا ينكر انسان ان المشاعر الذاتية الصادقة قد تمثل مأساة تجييش به عواطف الشاعر او خواطره . بل قد تتلاقي فيها مشاعر آخرين من يشبعون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة اجتماعية خطيرة ، ولكنها - على اية حال - ترجع الى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانطيكيين حفلت الأدب الأوروبي بالشعر الغنائي ، ولكن شعراً لهم غالباً ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومتالم ، حتى كانت فريديتهم ذات طابع ثوري خطير الدلالة والتأثير في مجتمعاتهم (١) . وفي الأدب الأوروبي الحديث يفرق مؤرخوه بين

اما ارسطو فانه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزنا للشعر الفنائى ، لانه اثر الوعي الفردى ، ثم لانه خال من مقومات الفن ذى الاغراض الاجتماعية وهو الفن الحق كما يراه ارسطو . ولهذا لم يدخل ارسطو الشعر الفنائى في قضيائى الأدبية ، حتى ان اناشيد الجحوة (الكورس) – وهي تمثل جانبا غنائيا في المسرحية – لم يجعل لها ارسطو المنزلة الاولى في اجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها الا من ناحية اثراها فى الفعل ، اي فى محى حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكرا للكبار الشعراء الفنائين من القدماء مثل الشاعرة سافو Sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ او سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد اشار ارسطو الى الشعر الفنائى وهو سبيل بيان نشأة المسرحية . فبين انه كان سرحة اولى

* اتفق في ذلك كتاب «الرومانسية»، خاصة الباب الأول والثاني.

(٢) يكون الشعر في المسرح الحديث فبراً على الشعر الوجداني ، ويشتمل
نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الأدب العالمية ، وأراء ملوك النقد المعاصر فيه ،
في الثالث من هذا الكتاب .

(٢) انظر : أرسليو : الشعر .

الأشخاص كما في الملحمة ، ومنها ما يحاكي الاشخاص وهم يفطرون كما في المسأة والملهاة .

وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتسب (١) القصص طابعا دراميا ممودا ، كما كان يفعل

ولبيان صلة الشعر بنظرية المحاكاة تتحدث أولاً في مفهوم الشعر ونشاته، ثم في المحاكاة وطرقها:

١ - مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة . أي تمثيل الأفعال الناس ما بين خيرة وشبرة ، بحيث تكون مرتبة الإجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلّى في المأساة واللحمة والملهأة . والمحاكاة لا الوزن هي التي تفرق ما بين الشعر والثر . فإذا نظر أمرؤ حقائق التاريخ أو نظرية في الطب أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعرا ، والحقيقة أنه ليس بشاعر ، .. فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأميدوكايس (٢) إلا في الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعرا ، والآخر طبعيا أولئك منه شاعرا (٣) . وقد يكون الكلام ذا طابع شعرى على حسنه لا وزنه ، كالمحاورات السقراطية (٤) . وكان هوميروس لدى أرسطو شاعرا فحلا ، لا لأنّه يرع في فخامة الديباجة الشهرية فحسب ، « بل ولأنه جعل محاياته في شعره ذات طابع درامي ». يقصد تقديم الأفعال تقديمها مسرحيا ، تمثل فيه الواقع حية ، ويترعرع بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفا منتظما منسق الأجزاء (٥) .

(١) ستحدث عن ملحمتي هوميروس فيما بعد حين نتكلّم في الملحمة في هذا الفصل - انظر : ارسطو : *الشعر* ، الفصل الاول والثاني والثالث . وفي اجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس شخصياته في حوار كما في المسرح . ويحتاج ارسطو هذا المسلك من هوميروس ، لأن الملحمة تتطلب طابعاً درامياً ، انظر ارسطو : *فن الشعر* ١٤٤٨ بـ ٢٠ ، ١٤٤٩ بـ ٢١ .

٢٢، ونظرة اوسنور ذات يوم في الميدان ، وارسطو
 (٢) عالم وشاعر يوناني ولد في الرابع الاول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وارسطو
 يقصد قصيده : في « الطبيعة » ، لأن موضوعها حقائق عالمية ، وأميدوكليس ناظم رسائل
 شهرية غير قصيدة السابقة ، ولعل هذه السبب في أن ارسطو في موضع آخر
 Sur Les poètes , frag. 70

(٢) انظر : ارسيلو : فن الشعر ١٤٤٧ ب .

٤٠ - الرجع السابق ١٤٤٧ ب

(٦) المرجع السابق ١٤٤٨ هـ، ٢٠.

لأننا نفيض من مشاهدتها علماً ونستبط ماتدل عليه ، كان يقول: إن هذه الصورة صورة فلان . فان لم تكن رأينا موضوعها من قبل فانها تسربنا - لا يوصي بهامحاكاة - ولكن لاتقان صناعتها ، او لاوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريزة المحاكاة طبيعية قينا ، شأنها شأن اللحن والايقاع (اذ من الواضح ان الاوزان ما هي الا اجزاء الایقاعات) - كان اكبر الناس حظاً من هذه الواءب ، في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد الشعر » (١) . فالشعر جوهره تعرف او محاكاة للأفعال ، ويستعمل في هذه المحاكاة بالحن والايقاع . وقد قسم ارسطو الشعر الى انواع على حسب الفعل فالاهاجي حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتفت كونت الملاحة ، كما قلد التراتيل الدينية والمدافع الانفاس البibleة ، ونشأت عندها الملجمة ، وحين ارتفت الملجمة نشأت عنها المأساة (٢) . والمأساة والملجمة والملاحة هي الشعر المتدبه عند ارسطو . وحولها يدور حديثه في المحاكاة .

٢ - والمحاكاة في اجناس الشعر السابقة تستلزم ان يكون الشاعر موضوعياً ، وعن طريق تصويره الصادق لواقع الانسان تعمل المحاكاة عملها ويرتب الشاعر هذه الواقع في حكياته بحيث تبدو نتائج ضرورية او محتملة لما ساق من وقائع . ولهذا يتصح ارسطو الشعراء ان يدعوا الواقع تبيّن بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منهم : « فالحق ان الشاعر يجب الا يتكلم بنفسه ما استطاع الى ذلك سبيلاً ، لانه لو فعل غير هذا لما كان محاكيماً (٣) . ومنطق الحوادث هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر ان يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « ان يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، الواقع التي يرتبها ، بهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الاحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شيء مما عاه ان يكون مداععاً تفور او اضطراب (٤) . وأقدر الشعراء على المحاكاة هم اولاً من يستطيعون مشاركة اشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع احوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الادبية نفسها : « والحق ان اقدر

(١) الشعر لارسطو ١٤٤٨ ب .

(٢) لقد ناقر ارسطو باستاذة افلاطون الذي اعتبر الفنون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في ادراكه لها وفي شرحه لاسس الشعر الفنية ورسالته الفلسفية كما سترحها بعد .

Platon : Lois, 889, D

انظر :

(٣) ارسطو : الشعر ١٤٦٠ ، ٥٠ - ٥٨ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ ، ٢١ ، ٣٠ - ٣٣ .

ممهدة لوجود المأساة والملاحة اللذين هما أعلى منه شأناً : « ولقد انقسم الشعر وقتاً لطبع التصراء . فذوو النغوس الخيسة حاكوا الفعال البibleة واعمال الفضلاء ، وذوو النغوس الخيسة حاكوا افعال الادباء فأنشأوا الاهاجي ، على حين انشأ الآخرون التراتيل الدينية (في تمجيد الالهة) والمدائج في تمجيد الابطال (١) . ثم ارتفت الاهاجي فصارت ذات طابع درامي ، بعد ان كانت حكاية للمهازل والمخازن الفردية ، كما كانت الملجمة اساس المأساة وهذه الفروع الادبية الاخيرة (المأساة والملاحة) اجل وأعلى مقاماً من الاولى (٢) ». ويشيد ارسطو بالشاعر افراطليس لأنه أول من هجر المجمات الشخصية في المهجاء ليصالح الوضوعات العامة في الملاهي (٣) . فالشعر الذي يعتمد به ارسطو هو الشعر الموضوعي الذي يصلح افعالاً عاماً ... والفعل هو روح الشعر عند ارسطو ، لأن الحكمة او الخرافات mnthos التي هي سدى المسرحية ولحمتها - (وهي كذلك في الملجمة) - تمثل لنا الانسان وهو يعمل . والعمل هو غاية الارادة ، وبدونه تسير 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 المقتد به وحده عنده ، فهو انما يتحدث عنده بمناسبة نشأة الشعر . وعنه ان الشعر نشأ اصلاً عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الانسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الاولية وهذه الغريزة 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 لرؤبة الاشياء مصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الاشياء في الطبيعة مما يؤذى منظرها ، كصور الحيوانات الخيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم الذي في ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلسفية . « فنحن نسر برؤبة الصور

(١) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٢٢ ، والوزن الهجاني اسمه الوزن الاباعي ، Lambique - ومعناه أصلًا التراشق بالشائم .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ، ٢ ، ٦ - ٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ - ٢٧ وقد أطلقنا قليلاً في هذه المقالة لأنها كانت مطبوعة في القديم في الترجمات العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر اثره عند العرب ، لأن مؤلء ترجموا الملاحة بالاهجية ، والمأساة باللهجتين فمسخوا قسايا ارسطو ، ولا يزال هذا الخطأ لدى بعض من وازنوا بين نقد ارسطو وبين العرب .

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

ولكي نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند ارسطو ، علينا أن نعلم أولاً أنه يعني المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية في الشعر الموضوعي (شعر المرحوم واللامح) وبخاصة في المأساة .

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها من حيث صلتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعري . . . ومن ثم قربها ارسطو بالرسم والتصوير (٣) ومن قبل ارسطو قال سيمونيدس : «الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت» . وقد سبق أن ذكرنا أن ارسطو يرى أن الشعر والرسم والفنون جميعاً لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات (٤) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجاً للفن وميادلاً له ، وإن أكملاها الفن بوسائله . فالفن يجعل الطبيعة وزرودها وبهذها . ومن ثم يتعرض ارسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها تتضمن مسألة أخرى هامة ، هي معنى المكن والمتحمل والمتحليل عند ارسطو . وتحدث في هاتين المسالتين بهذا الترتيب .

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

(١) ارسطو : في الشعر ، الفصل الخامس والعشرون ٦٠ : ٦١ - ٧٤ .

(٢) من هذا الكتاب .

(٣) ارسطو : في الشعر ١٤٥٤ ب س ٨ - ١٠ .

(٤) هذا الكتاب ص ٤٣ - ٤٤ وسيترى الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الشفر (الفناني) بالتصوير والنقش ، كما سترى في النقد العربي - ولم يستلزم أحد أن يستنتج منه في النقد العربي نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجيء .

الشّراء تصييرًا عن الإيحاء أولئك الذين تملّكم العواطف ، وأقدّرهم تعبرًا عن الفوضى من استطاع أن يملا بالغضب قلبها . ولهذا فإن في الشعر من شأن المهووبين فطرة (أي الذين يتمثّلون المواقف ويتكيفون معها) ، أو من شأن ذوي الواطف الجياشة (أي الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية) ، فالآولون أكثر تهيئًا للتكيّف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قد يرون على الاستسلام لنشوء الجنون الشعري (١) .

وعلى قدر براعة الشاعر في الإيّاه عن قضيّاته العامة - بوساطة ترتيب الأحداث وتصوّرها - تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن يتألق في اللّفة . لأن تنميّتها يخفى الأخلاق والانتصار (٢) . « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالته المكّرة ، لما بلغ المراد من المأساة . إنما يبلّه حقًا بمحاسة أقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافات (٣) وتركيب أفعال » . ثم أن « الشعراء الناشئين يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال (٤) » . والشاعر هو الذي يتصور هذه الأفعال . ويرتّبها .

وليس المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ «يرودوتوس» شعرًا لظل تاریخاً ، لأنّه يروي ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئي يروي ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضيع الشعر كلية عامة . وليس اسماء الأشخاص في الشعر إلا رمزاً كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لأنّ وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان .. ولهذا فضل الملاحة الإيمابو (المهاجء) ، لأن الأسماء في الملاحة كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، على حين الحديث في المهاجع عن أفراد (٥) و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون

(١) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ٢١ - ٢٤ ويفهم من ذلك أن ارسطو يرى أن سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة أو ممانعتها بنفسه . ويرى هنا الرأي هو رأس (من الشعر أبيات : ١٠ وما يليه) .

(٢) ارسطو : في الشعر ١٤٦٠ ب ٢ - ٣ .

(٣) الخرافات يقصد بها الحكاية بما تستلزمها من أفعال مرتبة يستتبعها بعضها بعضاً احتفالاً وضرورة ، وستحدث عنها بعد قليل .

(٤) المرجع السابق : ١٤٥٠ أ 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 اجاتون و هو ميروس » (١) . وينفي ارسطو الامور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها او يقبلونها ، لانها تضاد الغاية من المحاكاة . ينبعي الا تناول الموضوعات من اجزاء لا معقوله ، بل بالعكس ، لا يمكن ان يكون فيها امر لا معقول ، الا اذا كان ذلك خارجا عن المسرحية ، مثل اوديبيوس الذي لا يدرى كيف مات لايوس (٢) .. حتى انه للدعاة للمسرحية ان يقول ان الحكاية بغير هذا تتحطم اذا ينبعي اولا الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكایات (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 ، هنا : القدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحوالهما يدور حديث ارسطو في المستحيل في الشعر ، وكيف يستساغ احيانا ، ثم توضيح معنى المكن ، والمحتمل .

اما الامر الاول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فانها قد تجعل ما يبدو نادرا او مستحيلا في العادة ممكنا لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الاسلوب والحوالار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الاحداث وسبك الحكاية ايضا . يقول ارسطو : «اما اذا ادخل الشاعر الامر الامقollow ، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالته والا فأن الامور غير المحتملة في الاوديسيا ، في قصة تعريض يليس (٤) على

(١) شخصية اخيليوس في هو ميروس ستحدث عنها حين تعرّف نظريات ارسطو في الملحمة في هذا الباب ، واجابون شاعر ماسوي اغريق متوفي عام ٤٠٠ ق.م. ولم تبق الا فقرات قليلة من شعره وتأسيبه ، وهو صاحب الوليمة في مادبة افلاطون . وارسطو في هذا النص يلاحظ التموزج المصور بحيث يسترعى النظر في صفاته من قص او كمال . وعلى هذا اعتمد الشاعر الفرنسي توكوني - فيما بعد - في تصوير النماذج الشيرية في المساة ، كما سترجح في الفصل الاخير من الكتاب ، حين تبين كيف ماتت المساة . للنص السابق انظر ارسطو : فن الشعر ، ١٤٥، ب س ٨ - ١٤ .

(٢) في مسرحية اوديبيوس ملما لسوفوكليس ، اذ تحكي بهذه العادة في المسرحية ولا تعرّض ، وتنثيرها موت هيبيولييت بافتراس الوحش له في مسرحية راسين : فيدر .

(٣) نفس المرجع ١٤٦ - س ٢٨ وما يليه .

(٤) انظر الاوديسيا ، الافية الثالثة عشرة ، ابيات ١١٦ وما يليه ، حين ابحر يوليسيس على السفينة ، فقام ولم يستيقظ حتى بعد نزوله الى الشاليه ،

ان يتخذ طريقة من طرق ثلاثة . 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 نلحظ ان هذا لا ينافق قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة الامال الطبيعية . ذلك انه يتقصد هنا ان يراعي الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره الواقع من اكمال له . ويضرب ارسطو نفسه لذلك مثلا بالشاعر يوربيدس (٢) فإنه كان يصور الناس كما هم . ونذكر مثلا لذلك مسرحيته « افيجياني في اوليس » حيث يقصد الشاعر تصوير بطلة فتاة بريئة ساذجة ، هي الفتاة افيجياني - في وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حببية الى ذلك الشاعر اليوناني في مسرحياته .

والطريقة الثانية ان يصور الشاعر الاشياء او الاشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . ذلك مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجري الاحداث ، حتى لو كانت في واقع الامر مستحيلة . وذلك كما في الحديث عن الاساطير واستخدامها في الشعر . ومشهور أنها متبع خصب للمسـ حـيـات ، ومن وراء تصويرها - كما تبدو عليه - تتضـعـ قـضاـيـاـ نـفـسـيـةـ وجودـانـيةـ تسـهـلـ اـسـاغـتهاـ لـدىـ الجـمـهـورـ المعـقـدـ فيـهاـ .

واطـرـيقـةـ الثـالـثـةـ انـ يـصـورـ الشـاعـرـ الاـشـخـاصـ كـمـاـ يـعـبـ انـ يـكونـاعـلـيهـ وقدـ اـشـتـهـ سـوـفـوكـلـيسـ فيـ مـسـرـحـيـاتـ آهـ يـصـورـ شـخـصـيـاتـ اـبـطـالـ نـادـريـ المـشـالـ فيـ بـطـولـتـهـ . وهـذـهـ النـدـرـةـ مـحـالـةـ فيـ الـوـاقـعـ ، ولكنـ يـسـوـغـهاـ آهـ يـصـورـهـمـ كـمـاـ يـجـبـ انـ يـكـونـواـ ، وهـذـهـ غـاـيـةـ نـبـيـلـةـ تـسـمـوـ بـالـوـاقـعـ .

ويتحقق هذه الطريقة الاخيرة عند ارسطو ان يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصوـرـ منـ شـخـصـيـاتـ ، ليجعلـهمـ مـلـحوـظـينـ لـدىـ الجـمـهـورـ ، سـوـاءـ فيـ صـفـاتـ الـكـمالـ كـمـاـ سـبـقـ ، اـمـ فـيـ صـفـاتـ القـصـ ، عـلـىـ حـبـ ماـ يـضـيـفـهـ اـرـسـطـوـ لـيـكـمـلـ رـأـيـاـ فـيـ طـرـيـقـةـ هـذـهـ قـائـلـاـ : « وـبـمـاـ أـنـ الـمـاـسـةـ مـحـاكـاةـ لـأـنـاسـ أـفـضـلـ مـنـاـ ، فـعـلـيـاـ أـنـ نـتـبـعـ طـرـيـقـةـ مـهـرـةـ الرـسـامـينـ . فـهـؤـلـاءـ ، حـيـسـ يـرـيدـونـ تـقـدـيمـ صـورـ خـاصـةـ مـنـ الـأـصـلـ ، يـرـسـمـونـ صـورـ أـجـمـلـ مـنـ الـأـصـلـ ، وـإـنـ كـانـتـ تـشـابـهـهـ . رـهـكـذاـ حـالـ الشـاعـرـ . فـإـذـاـ حـاـكـىـ اـنـاسـاـ شـرـسـيـنـ اوـ

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

(٢) نفس المرجع ١٤٦، ب س ٢٢ وما يليه .

او من اعاء المحتمل . وفي هذه الحالات يتعد الشعر من الحقيقة احيانا في الاحداث (١) » للوصول للفاية وهي الاقناع الفنى ، بالباس القضايا العامة لباسها من التصور . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه ارسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو ان ارسطو يسوغ تلك الامور المستحبة بالمعنى السابق - مع بعدها عن الحقيقة في الاحداث - للضرورة المتعلقة بالجمهور ، كي يصل الشاعر الى ثباته ، ولكن ارسطو ، بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لدبيه . يقول ارسطو . « فاذا وجد في الشعر امور مستحبة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغفاره ، اذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء او ذلك من العمل الادبي اروع باتباع هذه الطريقة .. على انه اذا مكن بلوغ الغاية على نحو افضل او مساو مع احترام الحقيقة فان هذا الخطأ لا يمكن اغفاره ، اذ ينبع الا يكون هناك ادنى خطأ ما استطعنا الى ذلك سيلما (٢) » .

ونظرية ارسطو في ذلك غنية بمعانٍها ، فهي الى ربطها التصوير الادبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تتبّع كذلك بما سيكون - بعد - من تطور للأدب متى أرتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل - في عاقيبة الأيام - الى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون ادنى عائق .

وفيما سبق من شرح ارسسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ،
وانها السبيل للوقوف على جوهر الاشياء ، ابان ارسسطو قيمة الشعر وفضله
في الكشف عن جوهر الاخلاق والوجدانات ، وابان ميزاته الانسانية وخصائصه
الفنية .

ويعارض ارسطو في هذا استاذه أفلاطون - كما زادناه في آراء أفلاطون فيما سبق (٣) - أذ ان أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة وباسم الخلق .
باسم الحقيقة لانه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى
محاكاة العالم (المثل) ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للاهواء
الإنسانية . وقد قام ارسطو بحاج استاذه مبينا صلة الشعر بالحقيقة والواقع

⁽¹⁾ المرجع السابق، ١٤٦، ب، س ٢٢ - ٣٢، ١١٤١٦، س ٢٢.

(٢) ارسيلو : فن الشعر ١٤٦ ب - س ٢٤ - ٢٨ .

^{٢٣} هذا الكتاب ص ٢٣ - ٤٠.

الشاطيء، لن تكون مقبولة . وهذا أمر يبدو واضحًا أو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هذه الأمور في عمله أما هنا - يتضمن حالة هوميروس - فأن الشاعر يستتر بغيره بخلافة من صفات أخرى ، مضيقاً إليها عدوية الطلاوة » (١) . والمستحيل الذي يعجز المؤلف عن تبريره هو ما نسميه : « إثباتاته » . فإنه لو أسطو من العمل الأدبي على اطلاقه .

واما فيما يتعلق بالجمهور - وهو الامر الثاني من الامرين السابقين -
فان ارسطرو يلاحظ الواقعية او الممكن من ناحية ، ويلحظ امكانية الجمهور
من ناحية ثانية . فالدار على الامر المأوف ، ولكن هذا المأول يختلف
باختلاف المصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلا ، كان يعتقد في
سمجرات الالهة وفي الاساطير . وهذه امور مستحيلة عقلا في ذاتها . ولكن
لتقبل الجمهور لها كان للشعراء ان يصوروها ويرووها « لا على وجه انها امثل
ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسيينو فانس : على وفق الرأي
الشائع (٢) .. »

ويشرح اسطو مبدأ المكن ، ويقصد به ما حدث فعلا في المسأة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المتعذر للاحداث كما سبق) - او ما يمكن أن يحدث في الملهأ ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين المسأة والملهأ ، ولكن بجانب هذا المبدأ لا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور . فقد يبدو لديه هذا المكن مستحيل ، كما يبدو المستحيل ممكنا . وحينئذ يفضل اسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والاساطير ، على ان تشف عن قضايا المؤلف ان يطرحها كما يشاء من وراء تركيب الاحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسمى اسطو بالمحتمل (فتح الميم) . ومبدأ المحتمل انما اتي به اسطو للتوضيع في معنى المكن ، ولترير المستحيل احيانا ، والمحتمل مقدم عليهم . وهذا مبني قول اسطو : «المستحيل المحتمل خير من المكن غير المحتمل (٢) » . فمبررات المستحيل او غير المكن محصورة في مقدرة الشاعر ، في تصويره لما يجب ان يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ،

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦ - ١٤٧ ص ٣٥ وما يليه . وهذه نظرة عميقة في النقد . فكم من موافق بربورها الشاعر ببراعة الجوار وحسن السبك . مثلاً كورونتي في مسرحية : «السيد» الشهير ، وستتحدث عنها لي قصيل المسرحية في آخر الكتاب . وكثير من المرجعيات والأشخاص المعاصرة تبدو فيها لأهود المكملة مستفيضة للصيف إلى ألف وقصورة ،

٢٢) نفس المرجع ١٤٦١ أيلول - ٢

(٢) المراجع السابقة .

الأشياء^(١) . وقد فطن ارسطو لمقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الافتراض الانسانية والعواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعاني الإنسانية والاجتماعية كما رأينا ، وهذا النظر الناقد في فهم نظرية المحاكاة فات كثيرا من شرحا المحاكاة بعده .

وعلى أساس المحاكاة أضاف ارسطو في شرح التواхи الفنية للأجناس الشعرية وقد ربط بين التواхи الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية بل لم يعن بدراسة التواхи الفنية إلا أنها تشحد ادراك التواхи الاجتماعية والخلقية التي تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن ارسطو يعتمد المأساة والملاها والملحمة أسمى أجناس الشعر . وستتحدث عن كل منها مبينا - في تنايا حديثنا - ما يقصد إليه في نظرية المشهورتين . نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

وما له من صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر فالشعر بهذا « أوفر حظا - في الفلسفة - من التاريخ (٢) » . وبهذا لم يعارض ارسطو استاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

ومن بعد ارسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين وال فلاسفة في مختلف المصور ، ولكن لوحظ أن المعاني الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر - لها اثرها في فهم المحاكاة وتأويلها تأويلا خاصا على حسب نظرية كل عصر . فالكلاسيكيون - مثلا - دعوا إلى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحججة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنتين طويلة في مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الإسباني المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكرا أن الزمن الذي تعرض أحداثه على المترجين كفيل بأن يجعل من الطفل فتنى ذات الحياة^(٣) . ثم أن الرومانطيكيين دعوا إلى القضاء على وحدة الزمن باسم المحاكاة للطبيعة أيضا ، لأن الاقتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجه المؤلف إلى الاعتماد على حكاية كثير مما وقع في خارج المسرح ، فيكون الممثلون أشبه برواة القصص لا قائمين بادوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة^(٤) . فنما ياسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارض . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا في حدود النظرة الفنية . فمناظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئا يُؤبه به كثيرا حتى جاء الرومانطيكيون . ثم أن الحائق المنظمة النسقة كانت مما يستنقبه هؤلاء وينفرون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالتها الطبيعية . ومن قبل ذكر الكاتب الفيلسوف دiderot Diderot ان الفنان ، لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يجعلها ، وان أهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة لأن الفن يحاكي ولكن على حسب ادراك ذهني نسيبي اساسه الملاحظة والادراك لطبيائع

(١) انظر :

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

(٢) في الشعر ١٤٥١ ب ب .
(٣) انظر : Boileau ; Art Poétique, chant III, vers 38-49.

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

يعرف أرسطو المأساة بانها : « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة متبللة يملع من التزيين . تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء (١) ; وهذه المحاكاة تتم بوساطة اشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات » . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين ، وهي ثلاثة : (١) المنظر المسرحي (٢) الموسقيا والاشادة (٣) الالقاء أو المقوله وهذه الاجراء خارجية لا تكون جوهر المأساة والاجراء الثلاثة الباقية آجراء جوهريه . وهي . (٤) الحكاية او الخرافه التي تحتوي عليها المأساة ، وهي تستدعي تركيب افعال انسانية منجزة . يقوم بها اشخاص يفعلون بالضرورة اخلاقاً واقتاراً خاصة . ومن هنا كان الجزءان الاخزان ، وهما (٥) : الخلق . وهو ما يجعلنا نقول عن الاشخاص الذين نراهم يفعلون انهم يتصفون بكلنا وكتنا من الصفات » (٦) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الاشخاص لأنبات شيء أو التصریح بما يقررون (٧) » وهذه الاجراء الثلاثة الاخيرة هي موضوع المحاكاة ، وهي ترجع إلى المؤلفين على حين أن الاجراء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقدون وسائل المحاكاة وطريقتها . وبهمنا هنا أن نقرر نظريات أرسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو اجزاؤها الثلاثة الاخيرة .

١ - الحكاية او الخرافه

Muthos
مجموعة الافعال المرتبة التي تدور حول موضوع . وهي عند أرسطو « مبدأ المأساة وروحها (٨) » . وذلك ان المأساة « لا تحاكي الناس بـ تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل (٩) » . ويربط أرسطو بين الافعال في الحكاية والأخلاق فيها . لأن المحاكين « إنما يحاكون أفعالاً ، أصحابها بالضرورة أما أخيار أو اشرار (١٠) » وعلى ذلك تكون الحكاية المعتمد بها عند أرسطو مستلزمة لاخلاق الاشخاص الذين تSEND اليهم افعالاً . ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الاشخاص من افكار . فالحكاية تحتوي ، ضمناً ، على الخلق وال فكرة ، وهم العزاءان الجوهريان في المأساة بعد الحكاية ، والحكاية أساس محاكاة نشاط الانسان

(١) راجع في الشعر لارسطو الفصل السادس .

(٢) أرسطو : في الشعر ٢٨١١٤٥ .

(٣) نفس المرجع ١١٤٥ . ١٥ - ٣٠ .

(٤) نفس المرجع ١١٥٨ . ١ - ٢ .

- ٤ -

أجناس الشعر عند أرسطو

وهي المأساة والملهأة واللحمة ، ونتحدث فيها على هذا الترتيب .

١ - المأساة :

يمتنا بخاصة حديث أرسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل اليانا كاماً ، ولأن المأساة ذات شأن في الآداب المختلفة ، ولها مكانتها في الأدب العربي الحديث . وقد عد أرسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالباً ما تعالج نثراً في مصر الحديث . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الشافية في المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية .

(١) يتحدث أرسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزودة - إلى جانب الإيقاع rythme الشعري في الوزن - باللحن mélodie والتنسيد Chant الذي كانت مكونة من التي عشر شخصاً اذ كان من أجزائها في القديم الجوقه Chorus التي كانت مكونة من التي عشر شخوصاً فاكتش ، يقفون في شكل مثلث ويشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون احياناً شعراً فنانياً (وجاذبانياً) ، وفي المأساة اليونانية في اقدم عصورها كانت الجوقه هي التي تدخل فتلعن موضوع المأساة ، ولكنها تطورت . في في عهد أرسطو كانت أجزاء عرض المأساة هي : (١) الدخل Prologos وهو ما يسبق دخول الجوقه 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 أكثر مع الجوقه (الكورس) ، ويبين ان تتضمن الدخيلة اشعاراً فنانية عارضة (٣) المخرج Exodus وهو المنظر الاخير الذي لا تعقبه انشيد الجوقه . وانشيد الجوقه قسمان : الجاز Parodos وهو الاغنية التي تصاحب دخولها الى المسرح ، ثم المقام Stasimou ، هو الانغمسة التي تتشدّها الجوقه في مكانها (في الاوركسترا) وقد قلت أهمية الكورس في القديم شيئاً فشيئاً . وكان المفضل للشاعر اسخيالوس في تقليل هذه الأهمية . وحصر أرسطو قيمة الجوقه في مساعدتها على تقديم الغسل في المسرحية ، وقد اختفت الجوقه في المسرحيات ضد المسرح الكلاسيكي . انظر الشعر لارسطو ، فصل ١٢ ، وكذلك ١٤٥٢ ب س ١ . وما يليه ، ١٤٥٦ س ٢٦ وما يليه ن The Oxford Companion to Classical Literatur; the Word : Tragedy.

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

الوحدة المضوية للمساواة :

يجب أن تشمل المساواة على فعل تام . والتمام له بداية ووسط ونهاية . وبهذه الأجزاء تكون المساواة موضوعاً كاملاً أي مستقلة بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقاً فيما بينها لتُؤلف موضوعاً . ويُتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي - طبيعة - إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتي منطقية لما سبقها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع التناصر قواعد منطقة جافة ، ولكن يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة اقىّمة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية في تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فيها مقام الاقناع المنطقى ، عن طريق في موضوع واحد من جهة أخرى (٢) .

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

(١) نفس المرجع ١٤٥، ب ٢٥ - ٣٠ . ويكلم أرسطو كذلك عن تعريف 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 يقاد منه ان الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردها على فعل مشترك ، فقوّة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف تقاليق كلّ ضقو في ذاته مع تجانسهم واتساع جهودهم في عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف ، على عكس قوّة كلّ وحدة من وحدات الجيشه ، إذ تكون أكثر كلما تشابه تقاليق افرادها ، لأنها تتعلق بالكم ، وواضح ان وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ، انظر :

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

وهي مثار تحريك الارادة الى العمل . والسعادة والشقاوة نتيجة تحقيق هذه الارادة في الانسان ، فهي من عمل الانسان وارادته (١) . وقد يتصور - نظرياً - فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مأس لا تبين عن خلق اشخاصها عاداتهم (٢) . ولكن لا اعتداد بالفعل او الخلق منفصلان كلاهما عن الآخر (٣) . والحكاية المحكمة فنياً تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها . وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . واذن فالأشخاص لا يفعلون ابتعاداً محاكاً الاخلاق ، ولكن يوصون بعد ذلك بهذا الخلق او ذاك نتيجة افعالهم . ولهذا كانت الافعال في الخرافه هي الغاية من المساواة ، والغاية في كل شيء اهم ما فيه (٤) . ومهارة الشاعر لا تتجلّى في القول وتنميق العبرة ، ولا مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في ترتيب الافعال وترتيبها ، وهو مثار لذة مشاهد المساواة وقارئها . وبه تظل قوّة المساواة كما هي ، حتى من غير ممثلين ومشاهدين (٥) .

(١) يرى أرسطو أن السعادة فصل . انظر : أرسطو : الطبيعيات Physics 197 ب ، ج ١ ، والسياسة ١٢٢٥ ، ٢٢ ، ٢٣ . والأخلاق الى يقوم مخصوص بـ ٤١ ، وهي مذكورة في تعليقات الترجمة الفرنسية طبعة Belles-Lettres ٤٨ - وفي

ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن الشعر هامش ص ٢٠ .
(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٥، ٢٢ ، ٢٥ - ٢٦ ، ويقصد أرسطو الحكايات التي لم يحسن أصحابها تركيب افعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينما تكون المساواة معيّنة فنياً ، 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 التمييز لها بالروايات البوليسية ، ولذا فهربتها الفنية دون الفنصاص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محاذيات حرارية ، او احاديث فردية ينادي بها الفرد نفسه مثلاً . ولكن في العمل الفني الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنري جيمس : « وما قيمة الخلق اذا لم يكن تخصيصها لحادثة من الحوادث ؟ : وما قيمة الحادث اذا لم تكن تصويراً لخلق خاص ؟ لو ان امرأة استندت يدها الى مائدة ، ونظرت الى نظرات خاصة ذات دلالة ، فتلك حادثة ». انظر : Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) p. 86.

وانظر المرجع السابق ، ص ٢٧ .
(٤) وتبين الحكاية عن الخلق بطريقة الخطبة المرسومة من المؤلف هي ترتيب الأفعال ، لا بطرق التصرير بالخلق : « وتشبه بهذه ما يقع في الرسم ، فلو ان رساماً اياض في التلوين باحمل الالوان بغير خطبة مرسومة لبقاء عمله ادنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخليقه » انظر : أرسطو : فن الشعر ١٤٥، ١٤٦ ، ١٤٧ .
(٥) ارسطو : فن الشعر ١٤٥، ١٤٦ ، ١٤٧ .

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

ويتضح عن أحكام هذه الوحدة أيضاً أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل المني مثلاً . ويعيب أرسطو لذلك على يوريبيدس في مسرحيته : ميديا (٤) أنه جعل ميديا تقتل عروس زوجها والد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجذحة ، كما عاب على هوميروس أنه جعل الآلهة آتية ظهرت Athena في الياداته لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم (٥) .

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

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ١٦ - ٢٥ .

(٢) تباه هنا تباهياً عاماً يلحوظ في كتب أرسطو وفي شواهدنا منها بيد : هو أن أرسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمـة - كما في استشهاده بأوديسيـا هوميروس هنا - فإنه يقصد إلى أن القاعدة يجب أن تلاحظ في كل من المأسـاة والملـحـمة .

(٣) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معبـجاً بهوميروس وسوفوكليس ، انظر المرجع السابق ١٤٥١ ، ٢٢ - ٢٥ .

(٤) ميديا Médeia مسرحية يوريبيدس ظهرت عام ٣٤١ ق.م. هربت ميديا مع زوجها إلى «كورنثوس» بعد أن قتلت عمها من أجل زوجها . ثم أراد زوجها أن يهجرها ليتزوج بنت كريتون حاكم كورنثوس . وحين وجدت نفسها دون أهل واصدقاء ووطن في بلد يهجرها فيها من صحت من أجله ؟ فكرت في الانتحار . فخاف حاكم كورنثوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكم عليها وعلى أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنفيذ خطتها في دس السم لزوجها ، ثم قتلت أولادها عقاباً لزوجها لتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لانه محكوم عليهم بالموت ، ففضلت أن يموتو بيتها !

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢١ - ٢٧ - ٣٩ - وباسم هذه القاعدة عab الكلاسيكيون على موليير أنه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tratuffe لحل عقدة السرخسية بعقاب تارتوف على خدامه .

وقمتا في نفس الوقت (١) : دون أن تهدفا إلى نفس الفرض ، كذلك فسي تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتي حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما ابطة (٢) » والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متواتلة بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسللاً طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً ، والفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الواقع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث المارضة . وهي بذلك تشبيه المأساة الرديئة (٣) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

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 أذ 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) » .

ونقضى الوحدة المضوية المسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث المارضة التي لا تتم إلى الفعل في المأساة بسبـبـ . وذلك لأن تكون كل حادثة - تذكر - لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث تخطو بالفعل خطوة إلى الإمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص في المسرحية . والا تـم عن ضعـفـ المؤلف وكانت سبـباـ في سقوط المأسـاة ، واسـواـ الخـرفـاتـ (ـاحـفلـهاـ بالـحوـادـثـ المـارـضـةـ ،ـ وأـعـنـيـ بالـخـراـفةـ ذاتـ الـحوـادـثـ المـارـضـةـ تلكـ التـيـ تـتوـالـىـ فـيـهاـ الـاحـدـاثـ الـمـارـضـةـ عـلـىـ غـيرـ قـاعـدـةـ مـنـ الـاحـتمـالـ اوـ الـضـرـورةـ .ـ انـ اـمـثالـ هـذـهـ الـحـكاـيـاتـ اـنـمـاـ يـوـلـفـهاـ الشـعـراءـ الـمـتـلـخـلـفـونـ ،ـ لـاـنـهـمـ مـتـلـخـلـفـونـ (٥)ـ .ـ عـلـىـ اـنـ هـذـهـ الـوـحـدـةـ لـيـسـ مـعـنـاهـاـ أـنـ يـكـوـنـ مـوـضـوـعـ الـمـأسـاةـ شـخـصـاـ وـاحـدـاـ .ـ (ـلـاـنـ حـيـاةـ الـشـخـصـ الـوـاحـدـ تـنـطـوـيـ عـلـىـ مـاـ لـاـ حدـ لـهـ مـنـ الـاحـدـاثـ التـيـ لـاـ تكونـ وـحدـةـ ،ـ كـذـلـكـ الـشـخـصـ الـوـاحـدـ يـمـكـنـ أـنـ يـنـجـزـ أـحـدـاـنـ لـاـ تـكـوـنـ فـعـلاـ .ـ

(١) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م . والمركتان المذكورتان في النص وقعتا في يوم واحد على حسب هيرودتس (م ٧ : ١٦٦) ، انظر هامش الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ، ص ٦٦ - ٢٨ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٩ ، ١٣ - ٢٠ ، مذكورة في هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ، ص ٤٢ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ ، ١١ - ٣٠ ، ٣٥ - ٣٧ .

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

في غير موضعه ، لانه يضعف روح المأساة ، ويحملها قرينة من المهمة ، وتتوزع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى ارسسطو ان بعض مؤلفي المأساة يتجاون الى هذا النوع ارضاء للجمهور ذي الذوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم الواقعية الفنية الرفيعة التي تثير الاضطراب في نفسه (٢) ، فيستمال بمسرحيات تتمدد فيها الحلول لترضي ذوقه .

واذا كان ارسسطو قد قرر ان الحكاية يجب ان تكون بسيطة في المأساة الرفيعة ، فإنه يقرر كذلك ان الفعل - الذي هو موضوع الحكاية - ذو اجزاء بطيئته ، 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 مختلفة في آخر المسرحية . والفعل تسمى : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول *péripétie* ولا تعرف ، والركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف *reconnaissance* او التحول او كليهما معا . « وهذا الامران (التعرف والتحول) يجب ان يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الواقع السابق صدورا ضروريَا او احتماليا (٣) » .

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

والتحول : *Périplétie* تتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لانه تحول الفعل الى نقيضه ، بالانتقال من السعادة الى الشقاوة او العكس ، ويقترب به تغير مجرى الحوادث من الفد الى الفداء ، وهذا التحول يقع نتيجة

(١) فن الشعر لارسطو : ١٤٥٣ ، ٤ ، ٢٥ ، ٤ . وكان هذا الازدواج مالوفا في مسرحيات الرعاء في عصر النهضة وأوائل العصر الكلاسيكي ، ونضرب لذلك مثلا مسرحية الرعاء — الشاعر الفرنسي راكان Racan — *Les Bergeries* بعض مسحيات كورنيل Cornéille — مثل مسرحية الرصيفة *Le Siége de Troye* ومسرحية *Agésila*

(٢) لعل احمد شوقي لجأ الى هذا النوع من الحلول في مأساه ليرضي ذوق الجمهور المصري آنذاك حين ألف مسرحياته ، مثل مسرحية مصرع كلبياطرا التي يزدوج فيها الحدث في المؤذنوس لكليبياطرا من ناحية ، وحب حابي لهيلانة من ناحية أخرى .

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

و « يسمح لسلسلة من الاحداث ، التي تتوالى وفقا للاحتمال او الضرورة ان تنتقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم ، او من النعيم الى الشقاوة (١) » . ويعود ارسسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوي الحي : « فان الكائن العضوي الحي اذا كان صغيرا جدا لا يمكن ان يكون جميلا ، لأن ادراكنا له يصبح غامضا ، وكأنه يقع في برره لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك ان كان عظيما جدا بإن كان طوله عشرات الآلاف من الاقدام مثلا ، اذ في هذه الحالة لا يمكن ان يحيط به النظر . بل تند الواحدة والمجموعة عن نظر الناظر (٢) . وفي هذا المدى المعلوم للمسرحية يجري الفعل ، وللمؤلف ان يفرض الحوادث التي يتربّك من مجموعةها الفعل في الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية — بعامة — تختلف عن الملحمة في انهما تتحوّل الى حصر الزمن المقدر للحوادث ان تجري فيه . وفي الواقع لم يضع ارسسطو قاعدة لهذا الزمان ، وان كان قد ذكر ان الحوادث في المأساة « تجري في زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، او لا تتجاوزه الا قليلا » وقد اعتد بان هذا المقدار عادة ابتدءها المحدثون في عصره من الشعراة واقتراهم عليها (٣) .

ولكي تتحقق وحدة الحكاية في المأساة يجب ان تكون بسيطة ، ويقصد ارسسطو بالبساطة تلك التي تكون فيها المقدار او النهاية — واحدة ، لا مزدوجة تنتهي بحلين . ويشيد ارسسطو بالشاعر يوربيديس Euripides في انه يختت حكاياته بحل واحد يحذث لابطال ماسيه ، يتحولون فيه من السعادة الى الشقاوة . وياخذ على هوميروس في الاوديسا انه عدد الحلول في آخر محلمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاوة . السعادة في مصير اوديسيوس وتعرف امرأته بنتيلوب عليه والشقاوة لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون في ارضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بهما في غيبته (٤) ، ويدرك ارسسطو مع ذلك ان بعض النقاد يفضل المأساة التي يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهي بحلين ، ويرى ان هذا التفضيل

(١) ارسسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٤ ، ٥ - ٦ - ١٣٦ .

(٢) المراجع السابق ١٤٠ ب ، ٣٣ - ١٤٥١ اس ٥ ، وهذا هو اصل وحدة الزمان التي أصبحت قاعدة مرعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد نار عليها الرومانتيكيون وقفوا عليهم .

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

(٤) المراجع السابق ، الموضع نفسه .

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

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

والعقدة . هي الجزء من المأساة الذي يبقى 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 أوديوبوس - مثلاً - بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٥) .

وداعية الألم Pathos . وهي الفعل الذي يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقلة الأصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، وماتي الشر من حيث يتضرر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الاوان ، كان يصل إلى امرىء قبيل موته او بعده (٦) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفوائج على المسرح امام الاظفار ، او يجعلها تحدث خارج المسرح على ان تحكي قصتها فيها (٧) . ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، او ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند ارسطو ، ولهذا سترحه عندما تحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الأفكار الفنية التي ادلّى بها ارسطو . وهو في كل ذلك ينظر إلى المأساة - كما سنرى بعد - نفس

(١) المرجع السابق ١٤٥٥ ب ١٦ - ٢٠ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٢ ب ٢٠ - ٢٥ .

(٣) يقلب هذا على المسرحيات الرومانسية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٤) ربما يقارب هذا النوع في الكلاسيكية .

(٥) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ٢٥ - ٢٠ .

(٦) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب ١٠ وما يليه - وكذا الخطابة ج ١ ١٣٨٦ ، ٤ - ١٦ .

(٧) فـ: الشعر لارسطو ١٤٥٣ ب ٢٨ س ٢٢ ، والرومانسيون يفضلون في مسرحياتهم الحالة الأولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيون يفضلون الحالة الثانية .

الحوادث السابقة احتمالاً او ضرورة . ففي مسرحية « أوديوبوس ملكاً » Sophocles كان أوديوبوس ملكاً على طيبة ، وزوجاً ليوكاسته ، وكان يشدد البحث عن قاتل لايروس ملك طيبة السابق ، دون أن يدري أنه كان أبياه ، دون أن يعلم أنه هو الذي قتله ، فوصل في هذه اللحظة رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بوليبيوس Polibus ، وبشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكاً عليها . على أن أوديوبوس يخالف نبوءة الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد في الرجوع إلى كورنثوس . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لأنه (الرسول) هو نفسه الذي أخذه من أحد الرعايا وقدم به إلى بوليبيوس وامرأته ميروب Meirope وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديوبوس ، ويطمئنه من جهة أمه ، ولكن هذا الراعي العجوز قد استدعى فكشف لأوديوبوس عن حقيقة أمره ، وأنه ابن لايروس ، وأن أمه هي يوكاسته التي هي زوجة الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديوبوس من الضد إلى الفد ، فقتلت يوكاسته نفسها ، وسلم أوديوبوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدي إلى الانتقال أما من الكراهة إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهة . ويتم التعرف أحياناً بعلامات خارجية أو جسمية ، مثل تعرف مربية أودوسوس عليه بواسطة الندية التي رأتها فيه وهي تغسل قدميه . وقد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحداث ، كما في مسرحية : افيجنيا بين الطوريين Iphigenia in Tanris ليوبيديس : « وهي فتاة في ريق العمر ، تقتاد لتنحر قربانا ، فتخطف من الذبح على غير علم من الكهنة المفسحين ، وينذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بتنحر الأجانب وتقديمهم قربانين لاحدى الآلهات ، وكل إليها أمر هذه الهيئة ، تقديم الذبائح ، وحدث بعد حين أن قدم أخوها ». وكان قد تعرف إليها من قبل بواسطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد . « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بتنحر قربانا للآلهة ، كشف الآخ عن حقيقة نفسه ... وكان هذا الكشف سبباً في نجاته (٢) ». وأنواع التعرف كثيرة (٣) ، ولكن أفضلها هو ذلك

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

(٢) انظر في الشعر لارسطو ١٤٥٣ ب ٢٥ ب ٦ ، ١٤٥٤ ب ٢٢ ، ١٤٥٥ ب ٨ - ٣ .

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

ويرى أرسطو أن الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلاً، فيكون ابطال المسرحية على خلق كريم . لأن غاية المأساة (خلقية) (١) في جوهرها . ولكنه لا يرى بأساً من الاستعانة بأشخاص ثانويين سيئي الخلق ، ينفي تصويرهم في احداث الاثر « التراجيدي » ، على شرط أن تدعوا الضرورة الفنية الى تصويرهم (٢) . فإذا لم تدع الضرورة الفنية الى تصوير الخسارة كانت عيباً ، كما في شخصية مثلاوس Menelaus في مسرحية اورسطس (٣)

Euripides
Oreataos
للشاعر اليوناني يوربيديوس (٤)

والى هذا النبل في الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو الطلاق 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 والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعي في العمل الأدبي .

(١) تأثر بهذا المبدأ الكلاسيكيون أبلغ النثر ، انظر كتابنا : « الرومانтика » ص ٨ - ٩ ، وقد نار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتها الدعوة الى الشعر ، بدل وقف المجتمع على ضحاياه نتيجة لظلمه الفادحة ، (انظر كتابنا : الرومانтика الفصل الاول من الباب الثالث) . كما نار عليه كذلك الواقعيون والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم الى الخلق الفاسد كما قد يتوجه ، ولكن للوقوف على حقيقة الإنسان في الكون ، فلما نصوبيه على حقيقته تزوير للوعي العام ، وعلى أساس هذا الوعي ، على موارده ، تكون محاولات الاصلاح لدى المخالفين من هؤلاء .

(٢) ترى أمثلة كبيرة لهذا في مسرحيات شكسبير .

(٣) ملخص هذه المسرحية أن اورسطس - بعد أن قتل أمها كليتمنسترا Clitennestra - انتقاماً لإبنته أجاء مذنوبي ، لأن هذه كانت قد قتلتة بعد عودته من طروادة لأنها أحبته آخر . يندو في أول المسرحية أنه قد استولى عليه السمار على أثر الانتقام ، ولكن الكترة Electra - تجنوا عليه وتغزه ، وكان الحكم عليهم بالموت متوقعاً جراء جريمتهم ، وإذا مثلاوس يظهر عائداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه اورسطس يعذبه به على أساس أنه أخذ بشار أجاء مذنوبي من مثلاوس ، ولكن مثلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالإعدام . وينتمي اورسطس وأخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفواجع ، يساعدهما في ذلك بيلادس pylades الأخ الوفي لأجاء مذنوبي ، لكن هيلين تخفي لا يدرى إلى أين ذهبت . فيجاولون الاحتماء مرة ثانية بمثلاوس مهددين إيه بقتل ابنته هرميونه Hermione ويحل الوالد المختار . يظهور الله أبوهو يأمر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفعت إلى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليوبيديوس في أنه حل العقدة بطريق التدخل الالهي .

(٤) فمن الشعر لارسطو ١٤٥٤ ، ١ ، س ٢٧ - ٣٠ ، ١٤٦١ ب س ١٨ - ٢٤ .

النظرة له في المسرحية واللحمة عامة - بوصفها جمجمة كائنات حية . وفي الحق كان اكتشاف ارسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيم الأثر . فال�性 كالكائن العضوي ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانة ، اذا اختل او نقل انفصمت الوحدة ، وضاع العمل الفني كله ، وتقدر عليه اداء وظيفته ، وقد اثر ارسطو بهذا الكشف في ادراك الوحدة المضبوطة للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة او في مختلف الانساق الأدبية بعده (١) . وكما كانت لارسطو الاصالة في هذه النظرة الى الوحدة ، كان له الفضل كذلك في اقرار وظيفة المأساة بوصفها كائناً عضوياً يوفّق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الاخلاق في المأساة كما سرر .

٢ - الأخلاق في المأساة :

يجب ان نلاحظ - ابتداء - ان ارسطو يعني بالخلق . لا من الوجهة الأخلاقية ، ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة - ضرورة - بما سبق ان تحدثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتاثرة طبيعية بالعادات والتقاليد المتتبعة لدى ذلك الجمهور كي ينتاج العمل الفني اشره . ولكن صلتها اوافق بالخطأ وبالدلائل الأدبية وطبعيتها غير المباشرة في الأدب بعمادة . وفي هذا الجانب تظهر اصالة ارسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفترق جوهرياً عن أستاذة أفلاطون . ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشتراه ارسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كي نتبع الامرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند ارسطو ، لاتصالها الوثيق بالمسألتين السابقتين .

١ - يقصد ارسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء اذا ما اشكّل الامر او يتجنبه (٢) والأقوال - مثل الآفعال - تدل على سلوك محدود ، ان كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) .

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

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

(٢) فمن الشعر لارسطو ١٤٥٤ ب س ٩ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ آس ١٨ - ١٩ .

الاثارة يظهر فضل المأساة على الملحمة ، 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 ينظر في العمل الادبي الى الاثر الناتج ، لا الى الاثر المباشر .

ولم يذكر ارسطو اثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة ، لأن الملحمة شير - بخاصة - الشعور بالاعجاب (٢) بابطالها ، على حين فصر 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 يشترط في شخصيات ابطال المأساة نبل الخلق ، ولا يغير عرض الشخصيات الشريرة الا اذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعراضهم ، فإنه مع ذلك يقصي الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، زدا على استاذه افلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية . هذا والشخصيات التي يتصور عرضها في المأساة فسمان : خيرة وشريرة ، كما ان مصر كل منهما 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 ملجمي في جوهره . ولهذا حذفه ارسطو ولم يذكره .

بقي . اذن . الشخص الغير الذي ينتقل من السعادة الى الشقاوة . والشrir 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 اثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف اساسه حدوث الكوارث لم يشهوننا . والرحمة اساسها البائس غير

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

(٢) ارسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

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

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

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

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

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

وعنده ان اثر المأساة محصور في اثارة الرحمة والخوف ، وفي هذه

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥ .

(٢) آخر مسرحية ليوربيديس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذي اكملها ، وموضوعها التضحية بافيجينيا في اوليس ، وفيها يظهر اجا ممنون واليها متقددا بائسا . فند أرسيل الى افيجينيا - على حسب امر مثلاوس - وهوها اياها ان حضورها لديه كي يزوجها من اخيلايوس Achileus الذي لم يكن يعرف شيئا عن الموضوع (والحقيقة انه ارسل اليها ليصفحي بها تخفيضا لغضب الآلهة الذين ارسلوا دياها موقعة لابحار الاسطول اليوناني الى طروادة) ، ثم عاد فارسل امرا آخر لا تحسن مع رسول علم به مثلاوس فلاؤقه . وحضرت افيجينيا مع أنها كليمنتسترا ، وندم بعد ذلك مثلاوس على ما أدى من حيلة ، وابدى استعداده ان يسلم الجملة للغضب الآلهة . ولكن أجا ممنون يخاف غضب العيس . ويعلم اخيلايوس انه اتخذ طهنه للإيقاع بافيجينيا ، فيعتزم في شجاعة الدفاع عن الفتاة البريئة . وتنحر افيجينيا ضراعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسمو الى مستوى ما تدبب اليه من شرف افتانها لوطنها ، فتسير الى الموت في شجاعة . (قد فدتها الآلهة ديانة بطيء ، ونقلتها الى طوري حيث صارت كاهنة) .

(٣) ص ٦٣ - ٦٥ من هذا الكتاب .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٦٩ .

يعاني تغير مصيره الى الشقاء . لا للؤم فيه وخساسة ، بل لخطا ارتكبه ، ويكون من ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النعم (١) . وهذا الخطأ – او ما يسمى باليونانية : هامارينا – اهم خاصة للبطل في المأساة عند ارسطو . فبطل المأساة انسان من الناس ، يعاني اكثر من غيره . وهو يشبهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيرا ، فيشير ما يصيّبه من سوء تفرازاً واشتمازاً . ولا يكون عادياً جداً فلا نتهم بعرض اعماله علينا في المأساة . على انه يفهم – من نهاية النص السابق – أن بطل المأساة يكون قرب الى الاعلى منه الى الشخص الوسط . ولكن ارسطو لا يعتمد بهذا قاعدة جامدة (٢) . يقرر فيه ما هو متبع عادة في ادب قومه : ولا يأتى بعد ذلك التجديد في هذا الامر . بل يبحث الشعراء عليه . ويضيف ارسطو – تحديد معنى الخطأ وتوكيده – قوله : « وان يكون ثمة تحول من السعادة الى الشقاوة . لا من الشقاوة الى السعادة : تحول لا ينشأ من اللئم والخساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا ابي شبيه بنا ، او خير منه . لا اسوأ (٣) » .

ودون ان نخوض في تفاصيل (٤) بحوث طويلة لتحديد ما يقصد به 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 يزيد المتسايف ان يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكم يرى في امرائه أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من اتها ، ثم تظهر براءتها ، ولكن لا يعرف شخصية من ينمازله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيعة ، او يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته ، وهذه أمثلة يذكرها ارسطو في كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٥) ، وهي تنطبق تماماً 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 يليه .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ آس ١٩ ، ١٤٥٤ آس ٩ وما يليه .

(٣) فن الشعر : ١٤٥٣ آس ١٢ وما يليه .

(٤) وقد لخصنا هذه البحوث في محاضراتنا في المهد العالمي للدراسات العربية في العام السابق ، انظر كتابنا : المواقف الأدبية ص . ٤٠ - ٤٢ .

(٥) Aristotle : Nichomachean Ethics , 110 g p. 35, Illob , 18-27.

المستحق لبوسه (١) . فانتقال الخير الى الشقاوة لا يثير خوفاً ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزار ، 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 اولاً انه يجب الا يظهر فيها (في المأساة) الاختيارات متقللين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزار) ، 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 الثيم النصر يهوي من السعادة الى الشقاوة ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية (٢) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً (٣) » .

فاثارة الشعور المأسوي انما يكون بتراث المشاعر بين الجمهور والشخصيات الادبية في المأساة . وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على الباليس غير المستحق لبوسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يشبهنا ، فجزءاً لهذا الباليس غير عادل (أي لا خلقي) ، ولكن اثره – في نفس القارئ او المشاهد المسرحية – خلقي ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد . فينتتج عن هذا التوحد الشير للخوف والرحمة « حكم فكري » يصدر عن المشاعر التي تشيرها بنيات الحكاية وشخصياتها فنياً . وهذا هو الجانب العقلي المتلق 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 ينتج عن الجزء الاخلاقي تعظيم خلقي ، على حسب ما سنشرح في نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد ان ابعد ارسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضحتنا . اخذ يحدد صفات البطل الذي يجب ان تصوره المأساة ، قائلاً : « ... بقى – اذن – البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المترتيين . وهذه حال من ليس في المدروسة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة اخرى

(١) فن الشعر ١٤٥٣ آس ٤ - ٦ .

(٢) Philanthropic

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ آ - ١٤٥٢ ب آس .

بالتتنفيذ ثم يمتنع . فانها تشير الاشمئزاز . ويعوزها طابع المأساة ، لانها خالية من الفواجع . ولهذا لا نرى شاعرا يقدم لنا موقفا كهذا^(١) ، او لا نجد الا نادرا . مثل موقف هيمون بازاء اكربيون في مسرحية «انتيجونه» وخير الحالات هي الحالة الاولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التي تليها على الترتيب السابق^(٢) .

فالخطأ – او الهامارتيا – روح الحكاية في المأساة وجوهرها . وفي الحق نعم ينص ارسطو على ان الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة . اي ذات الحل الواحد . والتي يكون فيها الحدث مركبا . اي مشتملا على التحول والتعرف) – ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا – الخطأ – قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما في مأساة اوديوبوس ملكا ، اذ تبدأ المأساة بعد أن قتل اوديوبوس اباه وتزوج بامه . وعلى اي حال لا بد من الاعتداد بها جزءا جوهريا من الفكرة .

ويجب ان يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث اولا ، ولا مانع مع ذلك من ان يستعن في هذه الاثارة بالمنظار المسرحي . واثارتها بطريق الحوادث افضل وهو من عمل فحول الشعراء . فتكون للحكاية نفسها اثرها في احداث الخوف والرحمة 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 اوالثك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي ان يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمساء ، لأن المأساة تستهدف جلب آية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب ان يحتلب اللذة التي تهيئها الرحمة والخوف بفضل

(١) وفي هذه المسرحية ان اكربيون حاكم طيبة حرم دفن بوليسيكس اخ انتيجونه وحصل عقاب من يدته الموت ، فتعده في هذا الخطر انتيجونه ، ودفنت اخاه ، ثم دافعت من نفسها امام الملك باسم الشريعة الالهية التي لا سلطان امامها للقوانين العuelle ، ولكن الملك عاقبها بالسجن في كهف . ويبدو على هذا العتاب هيمون ابن اكربيون ، لانه كان قد خطب انتيجونه عن حب لها . فيهدد اباها بأنه سيقتل نفسه مع حبيبته . وكان احد الحاضرين قد خوف اكربيون من عاليته عصيائه لترانع الالهية ، فيسرع اكربيون الى الكهف الذي سجنلت فيه انتيجونه ، فيرى ابنته هيمون محظتنا جسثنا ، لأنها كانت قد قتلت نفسها . وهي بري اليدين اباها ، يحاول ان يطمئنه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويعود اباها الى النصر ليجد امرأته يوروديكيس قد قتلت نفسها .

(٢) انظر كتاب : فن النثر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ١٤٥٤ .

بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وانما يتوفّر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، اي التي تحتوي على تحول وتعرف في معناها السابق الترجح ، ومع أنها ذات حكاية بسيطة ، اي تتوفّر بحل واحد^(١) . وهذا النوع من المسرحيات هو الذي يفضله ارسطو .

اما الحكاية ذات الحدث البسيط – اي التي تخلو من التحول والتعرف – فان الخطأ فيها يتجاوز المعنى ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيةة، ويثير من الخوف أكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحية ميديا^(٢) ، للشاعر اليوناني يوربيديس . وهي من نوع المسرحيات التي لا يفضلها ارسطو . وذلك ان ارسطو يفصل الخطأ غير الواعي . وهذه اهم خاصة للمأساة اليونانية وحدتها ، وهي خاصة قضي عليها تماما في الكلاسيكية ، كما سنشرح في فصل المسرحية الاخير من هذا الكتاب ، اذا اصبح الخطأ في المسرحية الكلاسيكية – وما تلاها – واعيا كل الوعي .

وفي ضوء ما سبق ، يرتب ارسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) في المأساة ، متدرجا من الأدنى الى الأعلى منزلا من وجهة نظره الفنية ، واساس تفضيله يدور حول وهي الاشخاص بما تفعل او انعدام ذلك الوعي . فال فعل يمكن ان يجري على نحو ما فعل القديماء من الشعرا ، فيكون الاشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوربيديس حين مثل ميديا وهي تقتل اولادها ، ويمكن ان يرتكب الاشخاص المترک ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذي وقع في اوديوبوس لسوفوكليس^(٣) .

« وثمة حالة ثالثة : وذلك ان الشخص في اللحظة التي يتهما فيها ان يرتكب – جهلا – فعلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل ان يرتكبه .

« واقل هذه الاحوال حظا من الجودة حال الشخص الذي يعلم وبهم

(١) هنا الكتاب ص ٦٦ - ٦٨ .

(٢) من ٦٣ - ٦٤ من هذا الكتاب . على ان ميديا ارتكبت اثمامها مدفوعة بدعافع قوية ، لانها وفت لزوجها : ياسون ، وضحت في سبile بوطنه واهله ، ثم يهجرها الى بلد ليس لها فيه أحد ، وهي ذات نوازع انسانية حتى في ميولها الوحشية حين ترضي زوجها ، لأنها السبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هي . فهي تستحق شيئا من العطف ، وتشير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس في نوازعها الشيطانية خساسة .

(٣) من ٦٤ من هذا الكتاب .

على ان المعنى الذي يقصد اليه واحد في الموضعين لم يقول ارسسطو ان النفس لا تضطرر بامثال هذه الاغانى الا لتهجد في عاقبة الامر ، كانها صادفت « طبما وتطهيرًا » . وتشير ما يأتي ارسسطو بمرادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير ايضا من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة في المأساة . كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى الصاحبة لها . ثم يقول ارسسطو من نفس النص : « الأغاني التطهيرية تسبب للناس الترور بدون ايلام ولا ضرر » . فالانسان . اذن . في حاجة الى معاونة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة . والأمانى تشير هذه المشاعر كما تشيرها المأساة . ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغاني تشيرها بدون ايلام . بل مصحوبة بذلك . وفي هذا التطهير للنفس ، او علاج لها وصححة (١) . فتعتدىل هذه الانفعالات في الانسان دون ان تمحى . وفي هذا تكمم القيمة الخلقدية للانفعالات التي تشيرها فيما المسرحيات والشعر والفن بعامة . وبها يتسبّب المرء دربة وصلابة واعتدالا . ويترود بذلك للحياة الواقعية . فقوم الانسان عواطفه ويعتدىل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بامثال من رثينا لحالهم في المأساة ، ولا يقصد ارسسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشرحاء الإيطاليين والكلاسيكيين الفرنسيين . ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بها مباشرة من الانفعالات (٢) . وهذه هي رسالة المأساة من الناحية الخلقدية ، ولا يمكن ان تؤديها الا اذا روعيت الناحية الفنية في الحكاية .

وكان هذا التطهير - في معناه السابق - كشفا عظيما لارسطو ، فيه يعالج الشر بالشر . وقد اثبتت العلوم الحديثة ان بعض الامراض يعالج طبيا بتناول مقادير من شائتها ان تثير نفس الامراض . وهو ما يسمى : مداواة الشيء بمثله homéopathie (كما في التطعيم ، والعلاج بالهزات الكهربائية للأمراض العصبية) . فالفن يحرر من بعض الانفعالات الصادرة ، كما يظهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوابع والامراض العضوية . وفي

(١) انظر : Aristote : La politique , VIII , 134 b , 32 et s q.

(٢) يرى الاطلانون في الجمهورية (١٦٦) ان المأساة تشبع الانفعالات القوية في النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى ان هذه الانفعالات التي تشيرها المأساة والاشعار غروب من الصحف ، لأن بها يختلط العقل ، لكن ارسسطو ينظر الى ما يصاحبها من تخفيف تحدتها لم الى الآخر الطيب لذلك كما فهم مما شرحنا من قبل .

(٣) قد استفمنا في شرح التطهير ببحث هاردي Hardy القيم في مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر لارسطو ص ١٦ - ٢٢ .

المحاكاة . كان البين ان هذا التأثير يجب ان يصدر عن تأليف الاحداث (١) . ويحدد ارسسطو طبيعة الاحداث التي تثير الرحمة والخوف ، فسرى أنها لا يصح ان تقع بين عدو وعدو ، فإنها لا تثير الرحمة الا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك اذا جرت بين من ليسوا باصدقاء ولا أعداء ، أما في جميع الاحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين اصدقاء ، كان يقتل اخ اخاه او يوشك ان يقتله . او يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، ومثل ولد يرتكب الاثم في حق ابيه ، او الام في حق ابنها ، او الابن في حق امه ، نقول ان هذه الاحوال هي التي يجب البحث عنها (٢) .

وفيما سبق اتضحت ارتباط الخلق بالخطأ (الهمارطيا) ، كما اتضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات وهي امور وثيقة الصلة بنظرية ارسسطو في التطهير تم بحديثه في الفكرة .

٣ - والتطهير : Catharsis نتيجة اثاررة الرحمة والخوف على ذلك النحو . وقد خص ارسسطو - فيما وصل اليانا من كتابه : « فن الشعر » - التطهير بكلمات سبق ان ذكرناها في تعريف المأساة (٣) . ولم يثر تعبير من تعبرات الأدب اليوناني من جدل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح منذ عصر المهدمة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من اثر في الابحاث بافكار قيمة في الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك في تأويلها . والحق ان ارسسطو كثيرا ما يستعمل كلمة التطهير في كتبه الأخرى بمعنىها العضوي ، في حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التي يرمي الفن او ت العمل الطبيعية على التطهير منها . وفي هذا ما يتبهنا الى ان ارسسطو لم يقصد من التطهير معنى دينيا او خلقيا . وفي موضع من كتاب السياسة يذكر الفایة من الأغاني التي لا تمت بصلة مباشرة الى الأخلاق او التربية ، وهي الأغاني ذات الطابع العملي او الحماسي ، فيذكر ان فائدتها التطهير Catharsis وبحيل القول فيها على كتابه . فن الشعر ، وهو يدل

(١) نفس المرجع ٤٥٣ ب س ١ - ١٤ .

(٢) نفس الموضع ص ١٥ ، ٢٤ ، ٢٤ - وهذا المبدأ غير مسلم به لارسطو ، راجع ترجمة هاردي Hardy ص ٨١ تمهيلا على نفس المبدأ . سل يستفاد من الخطابة لارسطو ج ٢ فصل ٨ ان الحوادث مثار الرحمة اوسع دائرة مما حدده هنا ارسسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا ان الواقع ، والحالة هذه ، اشد اثاره للرحمة وابلغ الرأى .

(٣) ص ٥٨ - ٥٩ من هذا الكتاب .

المشبوهة التطهير منها ، لأنها لم تكون 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 ، وتنويتها ، أو المجادلة فيها وانكارها ، كما في القصص والسرحيات التي تعرض قضيائنا عامة . وذلك يكون أمناً باختيار شخصيات تحب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشخصيات التي لم يرق إلى مستوى رفيع كما في الميلودراما (١) . وفيها العاقب الرذيلة دائماً ، وثبات الفضيلة ، وأما بتصوير الشر طاغياً كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحى ببغض بعض الأشخاص أو بعض أفكار ، ويحب آخر ، ويغلب ذلك عند الواقعين وفي أدب الوجوديين .

فلا يصح ، أذن ، 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 الإنجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب ، فيقول : « أنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، كفكرة استغرق فيها ، أو حزن لموت صديق ، أو حب احترق فيه ، أو جرحت كبرباً ، أو أثارت غضبه خيانة من أحسن إليه ، يكتفي أن يعبر عنها يشعر به برسالة المداد الأسود على بعض الصفحات ، كي يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة فينساها نسيا تماماً . فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر (٢) » ، وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معنا ، يؤثر فيها الجمال الفني تأثيراً انسانياً وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توافق بين من يرون في هذا الجمال الغاية ومن يرون أنه وسيلة لغاية انسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طيباً قد تكون ضدـه allopathic ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن الملهأ ، كما سترى بعد قليل .

وقد بنى ارسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية

(١) انظر كتابنا : الرومانтикаية ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٢) راجع في هنا كتاب Ch. Lalo : L'Art près de la Vie, p. 93-94.

الحقيقة يؤدي وصف الحب - أو التسامي في تصويره - إلى التخلص من نير حب واقعي ، كما تؤدي اثارة الانفعالات اثارة قوية إلى اعتدالها ، والتخلص من شرورها . وارسطو يحدد دائرة هذا التطهير في معالجة الداء بشبيهه ، أي معالجة الحقيقي الواقعي بشبيهه التخييل غير الواقعي . وقد توسيع ذلك مدرسة التحليل النفسي . إذن في أن التسامي بالعاطفة : تسامياً ذاتياً أو موجهاً . يمكن أن يحوال كل اكتب ، مرضي في اللاشعور إلى حال أعلى في الشعور أو الوعي : تحويل الطاقة الحيوية - المستفرقة في حب جنسي لسعادة فيه أو لا أهل فيه - إلى حب إفلاطوني طابعه (التسامي بالعاطفة ، أو إلى ثقافة فنية . أو إلى حب للطبيعة ، أو إلى وجده ديني ، فيه إزالة الإخطار التي تترتب على الاستغراق في حدود الحب الأول .

على أن هذا التطهير - في كل أنواعه - نتيجة الجمال الفني أو الجمال الأدبي ، لأن الدواء المقام هنا غير مؤذ بطبعته . ثم إن التداوي من الداء بالافراط فيه - عملاً - يعد خطراً كبيراً ، كالاستفرار في اللعب للتداوي منه ، أو الاكثار من الخمير للتداوي منها . ذلك أخطر من الداء .

ثم إن هذا (التطهير) ليس عاماً في كل الحالات - فقد يكون في عرض الخوف والرحة تطهير منهما ، وقد يكون في هذا المرض إغراء بالخوف أو القليل من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف . وقد يكون في عرض الحب وتحليله تسام به . وقد يكون فيه أذكاء للعاطفة المشبوهة ، على حسب الحالات . ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف

(١) وتزيد العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية ، وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلقي الفرنسي « لاروشغوكو » Le Rochefoucauld : « تطفيء الرجال القوية الشموع ولكنها تتجوّج النار ». وعلى هذا يعتمد أعداء الفن وأعداء المسرح بخاصة ، فيقولون إن التطهير ليس طيباً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويررون فيه فداء الشر ، وسموم الروح ، ومن العجب أن يكون من هؤلاء روسو في عداوته للمسرح ، لأنه « يظهر العواطف التي ليست لدى الرأى ، ويهيج ما عندك منها » ، إذ انه لن يعتقد بخييل أو مراء في نفسه أنه شبيه هازباجون (بطل مسرحية البخيل لأوليفير) ، ولا تارتوف (بطل مسرحية تارتوف أوليفير) ، ولكن كل المحبين يعترفون شوقاً تكونوا مثل روبيج أو شيمين (بطلين مسرحية « السيد » للشاعر الفرنسي كورني) ، وعداؤه الفن لها أصل في فلسفة أفلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين ، وكذلك 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 شرحناه فيما سبق (١) . أما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجزئي في التصوير نتيجة جمل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشيء الموصوف أو الحكى . فالخطأ في عدم معرفة أن الآيات لا قرن لها - مثلاً - أقل من الخطأ في تصويرها ردئاً . لأن الثاني يتعلق بجوهر المحاكاة (٢) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو ردئاً ينبغي الا يstem الفحص بالنظر في الفعل أو القول في ذاته فحسب ، فننظر فيما إذا كان في ذاته نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلّم ولمن يتوجه عندما يتكلّم أو يفعل ، ولاجل من ، ولالية غاية ، وهل هو - مثلاً - استجلاب نفع أكبر ، أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (٣) .

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 نقد أرسطو . تلك آراء أرسطو في المأساة . وستتحدث الان عن آرائه في الملهأ .

للمساءة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق ان بينا . ويللي في الاهمية هذين الجزئيين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكره .

٣ - الفكرة :

« وهي القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف ، وتلاءم وایاه ، وهذا في البلاعنة من شأن السياسة والخطابة (١) ». ويشيد أرسطو بقدامى ، الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون اشخاصهم لغة الحياة المدنية ، اي اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف ، ويعيب على محدثيهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم بتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية . » وتجد أينما يبرهننا على ان هذا الشيء موجود او غير موجود . او افضحنا عما يعتزم الاشخاص ويقرروننه (٢) ». وعماد الفكر اللغة عامه . ولكن في المسرحية يجب ان يعتمد الشاعر في اظهار فكره محل ترتيب الاحداث احتمالاً او ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكرة واجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة . والتنفيذ ، واتارة الانفعالات وهذه الانفعالات في المأساة هي اساس الرحمة والخوف وما يمت اليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٣) .

واما في الالقاء او 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 بعن الشعر نفسه والخطأ العرضي . فالاول يتعلق بجوهر الفن نفسه ، كان يحاول الشاعر ان يحاكي امراً من الامور فيعجز عنه ، او كان يصور الامور المكتبة مستحيلة او

(١) فن الشعر لارسطو ١٤٥ ب ، فارنه بتعريف العرب للبلاغة بانها مطابقة الكلام لافتراض الحال .

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد أرسطو من البرهنة تكوين قياس منطقي كما هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوةقياس المنطقي ، ويعيب على تكوين القيمة منطقية بالمعنى العربي للذلك ، انظر الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل ٢٢ ، وهذا مما اخطأ فيه من اقتبسوا منه ، وستزيد الامر وضوحاً في حديثنا في الخطابة .

(٣) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، ومواضعها وكيفية اثارتها بالقول ، في كتابه : الخطابة ، انظر الخطابة ، الكتاب الاول ، ١٤٥٦ ، والكتاب الثاني الفصول من ١ - ١١ ، وستنفرد امثلة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند ارسطو .

(٤) فن الشعر لارسطو ١٤٥ ب .

- (١) راجع هذا الكتاب ص ٥٢ - ٥٥ .
- (٢) نفس الرجع ١٤٦ ب س ١٤ وما بليه .
- (٣) نفس الرجع ١٤٦ أ س ٥ - ٩ .
- (٤) راجع هذا الكتاب صفحات ٦ - ٦١ .

الملاحة

هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني ، وهي بذلك قسم الملاحة و موضوعها الهزل الذي يشير الضحك . وهي بذلك نوع فريد في الملاحة اليوناني في مضمونها . وكثيراً ما يشير أرسطو إلى أنه وفي فيما القول حقه في المقوله الثانية من كتاب الشعر ، وهي التي تحدث فيها عن نظريته في التطهير : ولم تصل إلينا هذه المقوله (١) . ويؤخذ مما بقى لنا من حديث أرسطو في الملاحة أنها أفل شائناً من الملاحة في جنسها الأدبي . ويعنى أرسطو ، بخاصة بتحديد ما تشير الملاحة واشخاص الملاحة في النفس فيصر لها بأنها : « محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل تقىصه ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح ، إذ الهزلي تقىصه وقبع ، بدون أيام ولا ضرر (٢) . فالفنان الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير أيام (٣) ».

وفي مخطوطه يونانية اكتشفت حديثاً (٤) موضوعها الحديث في الشعر – ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لارسطو – وتعرف الملاحة بالتعريف السابق لارسطو ، ثم تضيف عليه تكميلة تمثل خاتمة تعريف الملاحة :

(١) انظر كتاب فن الشعر لارسطو الفصل السادس ، والخطابة ، الكتاب الأول ، الفصلين الثاني والثالث والفصل الثامن عشر .
 (٢) قارئه بفلاطون في فيلاوس : « لكي تضمنها من الجهل يجب الا يكون مؤذياً الآخرين » .
 (٣) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٩ ، ٢١ - ٢٥ .
 (٤) وتنصي الرسالة الكواينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin في الكلبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer في مجموعة المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ و تاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن العاشر اليهودي ، ولكن تاليها يرجع إلى حوالي القرن الأول قبل اليهود ، من عهد المشائين تلاميذ أرسطو ، انظر : Lane Cooper : an aristotelian Theatrical Comedy of Camedry, New York 1922, quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فانتا نعتمد فيما تورده منها على الرجح السابق .

أرسسطو للناسة (١) ، فتقول : « والملاحة محاكاة فعل هزلي ناقص .. يحصل به تطهير المرأة بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات (٢) » . فخمر المرأة ، إذن أن يتظاهر من الانفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملاحة على المسرح . وفي هذا ما يتفق ورأي فلاطون وأرسسطو بما في الضحك ، إذ يربّيان أنه من الانفعالات الخطيرة . فيرى فلاطون أن المحاكاة في الملاحة خطيرة الآخر ، قد ينتشر خطرها ، ويود إلا يشهد الملاхи المسرحية سوى الارقاء والمؤجرين من الغرباء (٣) . ويقرر أرسسطو – في كتابه : «السياسة» – انه لا ينبغي للمشرع أن يسمح للشبان بشمود الملاحة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة .

وتكون وظيفة الملاحة : إذن : هي التطهير . على نحو ما زادينا فسبي الملاحة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٤) homeopachie على أن الملاحة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام إذ في موضع من الخطابة (٥) يذكر أرسسطو أننا تكون هادئين في الحالات المضادة للغضب : مثلاً في حالة اللعب والضحك . وفي هذا نوع من التطهير، هو مداواة الشر بضده allopathie .

ويرى أرسسطو أن الملاحة ، وإن كانت أقل من الملاحة ، أعظم شأنها من النجاء الشخصي . على الرغم من أنها ناشئة في الأصل عن هذا النجاء . وفي إثنينا كان قراطيس أول من نبذ النوع الإيمامي (النجاء الشخصي) ونكر في معالجة الموضوعات العامة وتاليف الخرافات (٦) .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس في رسم معالم النجاء الدرامية

(١) من ٥٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 67 .

(٣) انظر : المراجع السابق من ٦ ، وأفلاطون : الفوانين ، ٨١٦ - ٨١٧ ، ٩٢٦ - ٩٢٤ .

(٤) انظر : ص ٨٥ - ٨٦ من هذا الكتاب .

(٥) أرسسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٢٨٠ ب ، ٢ - ١ .

(٦) أرسسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ - ٩ وقراطيس شاعر كوميدي اليوناني أول من ابدع العقد ذات المقزي العساف في الكوميديا ، وفاز لأول مرة في مسابقات المسرح عام ٤٤٩ ق.م. .

(أوديوبوس مثلاً) ، على حين تبدأ الملاها اليونانية . بعامة ، بمعنى محدود ونوعها إنساني يوضع له اسم ما . وذلك أن المأساة تحاكي أفعال شخص (١) نبيل يُؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين حسن موضوع الملاها هو الاندیمه من الناس ، وهي تحاكي الجانب المزلي الذي يحدث في الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملاها فيما يتعلق بالخطأ في كل منها . فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لوم وحسنة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيشير الرحمة والخروف (٢) . وأما الملاها فتحرر الخطأ في صورة تقريرية مبالغ فيها ، وتصر العقاب على المزبمة والخزي ، فيشير صاحبها بذلك هراء . ولتمثل هنا بملهاة رومانية لها أصل يوناني . هي ملهاة « الجندي الصلف » (٣) . ففي هذه الملاها يضيّط الجندي متهمها بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صورة تقريرية لخيانة تناول خطأ أوديوبوس في مأساته (٤) . ولكن بدلاً من أن يسمى بطل تلك المأساة عينيه ، ضرب الجندي بطل الملاها ضرباً مبرحاً محللاً فيه بالخزي والعار ، ويعرف أثناء ضربه باخطائه الكثيرة .

فموضوع الملاها هو المكن الذي لم يقع فعلاً ، وهو مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية ، على حين حسن الموضوع المأساة هو الفعل النبيل ،

(١) انظر من ٨٥ من هذا الكتاب .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٧٢ - ٧٨ .

(٣) Milés gloriaeas وهي من تأليف بلوتوس Plautus ، (١٨٤-٢٥٠ ق.م.)
ويجهول أصلها اليوناني الذي أخذت عنه . وتتلخص فكرتها في أن الجندي الجحاف « برجوبولونيكس » pyrgopolynices وهو اسم هزل يجمع بين فكرة العصمن والكتفان الغلييم ثم في الاسم ما يذكر بشخص بولونيكس ، وهو في الغرائب اليونانية ابن أديوبوس Philocomasium وقد تزوج بانتهه ياسر فتاة اليونية اسمها « فيلوكوماسيوم » Ephesus .
ويذهب إلى « ايفسوس » Ikar بليسيكليس - حبيب الفتاة غالباً عن ايتها حين اسرت . وحين يعود تخبره أمته الخبر ، فينهيان بما ويسكتان بجوار ذلك الجندي الأسر . وتنقلب الأمة مع الفتاة الإسرية بوساطة فتحة في الحائط بين الدارين المتجارعين . ويقع الجندي في وهم أن تلك الأمة ما هي الا زوج الجار ، وإنها وقت في غرامة ، فيحاول أن يهجر الفتاة التي أسرها ليغزو بهذا الحب الجديد . ويقع في الفخ ، فيلذهب إلى منزل جاره استجابة للغرام الوليد ، ولكنه يفسّط ويتم بالخيانة الزوجية فيقرب ضرباً مبرحاً ، في حين يبحى بليسيكليس Pleusicles . والفتاة الأسرية حبيبه عادين إلى أيتها .

(٤) لهذه المأساة انظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب .

الاما، إذ كانت قصيده في هجاء « مرغيتس (١) » أساس الملاها ، كما كانت الإلياذة والأوديسيا أساس المأساة (٢) .

وفي موضع من كتاب السياسة يذكر أرسطو الفرق بين الملاها الجيد والرديء في الملاها ، على حسب ما كان معهوداً في الملاها اليونانية القديمة قبل أرسطو ، وفي الملاها الحديثة في عهده ، يقول أرسطو : « في الملاها الأولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقدعة هي مبعث السرور ، وفي الثانية (الملاها الحديثة في عهد أرسطو) كانت التلميذات والإيمارات أكثر أبهاجاً (٣) ». وكذا يفضل أرسطو الخريبة التي يرمي قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، لأن الأولى اليق بالرجل السري . والساخرية ترمي إلى تسليمة القائل وشفاهه ، والدعابة ترمي إلى تسليمة الآخرين (٤) .

ويذكر أرسطو أن الملاها - كالمأساة (٥) - موضوعها الأمور الكلية ، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلاً : « وهذا واضح ، لأول وهلة ، بالنسبة للملاها ، لأن الشعراء - بعد أن يلوفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق - يطلقون على شخصياتهم أسماء كيما اتفقاً . وذلك يعكس الإيمان (شعراء الأهاجي الشخصية) الذين يلوفون عن أفراد . أما في المأساة فالشعراء يطلقون بأسماء من عاشوا . . . والسبب انهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالمكن . فإذا كان الأمر الذي لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلاً من بين أنه ممكن ، لانه لو كان مستحيلاً لما وقع (٦) » .

ومن النص السابق نستفيد فارقاً آخر بين الملاها والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامة . فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص بطل معروف ،

(١) قد خاعت هذه القصيدة ، ولم يبق منها الا شعرات قليلة (ثلاث أبيات) ، وموضوعها هجاء مرغيتس الأحقن الشيء العظ . واستناد هذه القصيدة الى هوميروس على حسب أرسطو وزينون ، وإن كان آخرون يشككون في هذه النسبة .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب - ١٤٤٩ أ .

(٣) انظر :

Aristotle : Politics, IV, 8. II, 7-W. K. Wimsatt, op. cit. p. 48.
(٤) أرسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٢ - ٩ ، وانظر أيضاً الخطوط اليونانية السابقة الذكر على حسب المرجع السابق ص ٨ .

(٥) انظر كذلك ص ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ من هذا الكتاب .

(٦) أرسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ - ١٨ .

الملحمة (١)

٢ - وللحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص الشعري . فهي تروي الاحداث ولا تقدمها امام عيون النظارة او القارئين كما يحدث في المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب ان تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة . فتحاكي فعل واحد تماما ، وتكون لها بذلك الوحدة الفضوية ، لأنها كالكائن الحي ، على نحو ما شرحنا في المأساة (٢) . ولهذا ينبغي في تأليف الملحمة « الا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد . بل زمان واحد ، اعني جميع الاحداث التي وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد او لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض الا عرضا (٣) » . وهوميروس في هذا سيد الشعراء ، لأنه في سبيل محافظته على تلك الوحدة « لم يشا ان يعالج في شعره حرب طروادة كلها ، مع ان لها بداية ونهاية . والا كانت الحكاية مسرنة في الطول .. ولهذا لم يتناول غير جزء من تلك الحرب (٤) » .
واجزاء الملحمة هي اجزاء المأساة فيما عدا التشيد والمنظور السرحي .

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الابطال الوطنيين المجيبة التي تبوت لهم منزلة الخلود بين بني وطهم . ويطلب الخيال فيها دورا كبيرا ، إذ تهوى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الابطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واسع في الملحمة ، فالحوادث تتوالى متماشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الاحداث . وكل ملحمة أصل تاريخي صدرت منه بعد ان حررت تحريرا يتفق (وجو الخيال في الملحمة) وهي محكية للشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، ممايسعى ان تحدث خوارق العادات ، وان يتراوی الانس والجن او الالهة ، والابطال فيها يمثلون جنسهم وعمرهم و McDonem . فالمهوميروس الذي صوره في الایادة والأوديسيا عالم اقطاعي حربي . وافية رولان تصوّرس لما ساد عصرها من حروب صليبية . تم ان هؤلاء الابطال لا يمثلون افرادا ، بل هم رموز كلية مثل تحنتى . انظر كتابي : الادب المقارن ص ٩٢ - ٩٤ والمراجع البينة به .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦١ وما يليها .

(٣) في الشعر لارسطو ١٤٥٩ آس ٢٠ - ٢٢ .

(٤) نفس الموضع ص ٣١ - ٣٤ .

والاولى تمثل القبح او النقيضة ، فمثلها هزلي معيّب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لوم . وبطل الملحمة من عامة الناس ، وبطل المأساة ارستقراطي الترعة (في المأساة اليونانية (١) على الاخرين) . ولكن منهما غاية خلقية ، ولكنها اوضع واعلى شأنها في المأساة . وكل المأساة والملحمة يحدث نوعا من التطهير خاصا به كما اوضحنا .

ذلك جوهر ما يؤخذ مما بقي من كلام ارسطو في الملحمة . والمأساة والملحمة تلاهما ارقى فنيا من الملحمة عند ارسطو . وسنجمل القول في الملحمة . وهي ثالث اقسام التسرير المعنى بها عندـه .

(١) وكذا في المأساة الكلاسيكية بتأثير الادب اليوناني .

تعرف كلها . و الأخلاقية . وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعا في المقوله (اللغة) . والفكر (١١) . ويأخذ ارسطيو على مؤلفي الملحم الذين يخالفون هوميروس في طريقته انهم يؤلفونها من عدة اجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد . فتبعد وحدة الفعل غير واضحة لدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على ان بين الملحمه والمساهة فروقاً أخرى أساسها ما سبق ان قلنا من ان الملحمه رواية احداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدوداً من المساهه ، لأنها اطول منها . وبينا انه لا يمكن محاكاة اجزاء كثيرة من المساهه ، في آن واحد في المساهه . لأنها تقدم على المسرح : ويمثلها الممثلون . الفعل في آن واحد في المساهه . بفضل كونها قصة - تناول عدة اجزاء للفعل في آن يمكن في الملحمه - بفضل كونها قصة - تناول عدة اجزاء للفعل في آن واحد . وهذه الميزه تؤدي الى اضفاء الجمال على الآخر الفني . وتحقيق لذة التغيير عند السامع . وتتوسيع الاجداد الفرعية (الدخائل) المتباينة . لأن المشابه يولد للسامهه بسرعة ولنذا كان السبب في سقوط بعض الآسي (٣) . ولنذا يرى ارسطيو انه لا ياس من ثر احداث عارضة في الملحمه للتزفيه عن القاريء . على حين يرى ان هذا شار بوحدة المساهه . ويستعان في المساهه بالأمور العجيبة . ولكن الملحمه يمكن ان تذهب

= او دوسيوس، وهوليرتس Laertes زائد ما كانت تتفقليلاً ما تستجهنها، وذهب تيلماكوس Telemachus ابن او دوسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده . فلم يظفر بشيء ، ودبر له المنافقون على أمم مكيدة حتى لا يرجع . وبأمر الله زيوس ان يطلق سراح او دوسيوس . وتصارفه في عودته مخاطر كثيرة ، قبل اطلاق سراحه ، ويقصها على الكينوس ، والد الاميرة نوزيكا ، حاكى جزيرة اسطورية تسمى سكريسا Scheria ويهدى هذا الحاكم سفينة او دوسيوس يعود بها الى جزيرته اتاكا ، متذكرًا في ذي شيخ متسول وينعرف الاب على ابنته تيلماكوس الذي كان قد نجا من الكيده المدبرة له ، ويعتمدان على التخلص من امراء الجزيرة المنافقين على بنيلوب . ويدخل او دوسيوس قصره متذكرًا ، ويكون كلبه « ارجوس » Argos أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتند بنيلوب بالزواج من يستطيع ان يصلب الهدف بقوس او دوسيوس كان عندها : فكان او دوسيوس هو الذي اصاب الغرض . ويتعارف الزوجان ، ويتفق او دوسيوس بمساعدة ابيه وابعه ، على جميع منافسيه في امراته . ويتعارف او دوسيوس على ابيه لايرتس . ويحاول اقارب المنافقين الانتقام من او دوسيوس ، ولكن الاب واولاده يصدونهم . تتدخل اليها لوقف الدماء واقرار السلام .

(١) الشعر لارسطو ، اول الفصل ٤٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٩ ب ، س . ٢٠ - ٢٠ .

(٣) نفس الموضع س ٤٥ وما يليه .

ففيها الحكاية ، ويجب ان تكون بسيطة . ويصح ان يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعرفات والتحولات على نحو ما مر . ويقال في الأخلاق وال فكرة ما قبل سابق في المأساة . « وكل هذه امور كان هوميروس اول من استخدمها ، واستخدمها على اكمل صورة ، فقد نظم كلتا قصيديته بحيث جعل من الالية (١) قصيدة بسيطة وفعالية ، وجعل من « الاوديسيا (٢) » قصيدة مركبة (متشابكة) لأنها

(١) موضوع الالية Iliad نسب اخيلوس لا لحقه من اهانة على يد اجا منون القائد العام لليونانيين في حصارهم لطرودة ، ونتائج هذا الغضب . وببدا حوات الالية في السنة العاشرة من حصار طروادة Ilion ، ذلك الحصار الذي كان سببه هرب هيلين اليونانية زوج مثلاوس مع باريس الطروادي ، وفي هذا الحصار يudo الاهلة مقسمين على اقسام ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . ببدا حوات الالية بان يناس اجا منون كريزيس Cryseis بنت قسيس لاله ابو لو Apollo ، ولها ينتشى الطاعون في جيش اليونان . ويقبل اجا منون ان يرد الاسيرة ، على شرط ان يأخذ مكانها بريزيس Briseis انسية اخيلوس . فيف kepse اخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فتصفع جيش اليونانيين على الآخر ، ويهزموه . ويترى اجا منون بخطته ، ويرسل الرسال لصالحة اخيلوس الذي يرفض ، لانه ابغض هذه الحرب الطويلة الامد ، ويعلن انه سيحضر مع قومه غدا الى اوطائهم ، ولكنه يبقى . وتتوالى هزائم اليونانيين . وبخجل باتروكلوس ، فيستاذن اخيلوس في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيساند له اخيلوس ويغيره سلاحه . ويهرم الطرواديون على الآخر ، ولكن باتروكلوس يقتل على يد هكتور . فينضم اخيلوس على استسلامه لقضبه ، وتخذله صورة الانتقام صديقه ، فيصالح اجا منون ويشارك في الحرب للانتقام من هكتور الذي قتل صديقه فيقتل هكتور ويقتل اجا منون عليه priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه ان يسلم اليه جنة ابيه بخته ، ويأتي اليه بريام priam لباريس الذي خطفها ، فيرق اخيلوس على شفاعة هذا هكتور ، بعد ان كان اخيلوس قد اقر ان يرمي بها للكلاب ، ويفرق اخيلوس على شفاعة هذا الاب المجوز ، ويسلمه جنة ابيه . وفي الملحمه ترى صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار ، وما يسود المحاربين من روح الفروسية . ومن المناظر الرائعة فيما مفتر هكتور يوشع امراته انطروماك وبداعب طفله قبيل نهايته الى العرب لها لا رجمة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما حرت من ويل على قومها ، محذقة لباريس الذي خطفها ، وكذلك بريام الشيش وزوجه هيكتوبا وقد حرما اولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجعا اخيرا بموت هكتور . (٢) الاوديسيا ملحمة اخرى لهوميروس ، يرجع انها الفت بعد الالية . وموضوعها عودة او دوسيوس Odusceus ، زيلوريس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهاءها بعشرين سنتين . والحوادث التي تعرضاها الاوديسيا تستغرق ستة اسابيع . وكان قد رجع كل من يقوا منهم احياء بعد تلك المعركة او علم انهم ماتوا ، الا او دوسيوس الذي منتهي الالهة كالبيسو Cabypsa من منادرة جزيرة او جيجيا Ogygia سبع سنتين . وفي هيبة او دوسيوس « تناهى امراء جزيرة اتاكا Ithaca على الخطوة باسرة او دوسيوس ، المدعية بنيلوب Penelope وكانت هذه تتعلّم لهم بانها يجب ان تم اولا عمل كفن لوالد =

الفصل الثالث

لخطابة

فقد أرسطو من تاليه في الخطابة إلى غاية خلقية فنية . فاراد أن يعمى على اقرار الحق والعدل بتزويد الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة ، ثم يفتح التباهي إلى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعويذة . فتشعر عن وسائل المغالطة في الحاجة . ليلفت إليها الخطباء والسامعين على سواء . فخير الخطيب أن يكون قادرًا على الاقناع بما يضاد تفسيه الصادقة . لا ليداعع عن أي من الجانبين يباح له ، « إذا لا يصح الاقناع بما لا يتفق والخلق . ولكن للا يجهل كيف توضع المسائل ، وإذا حاجه آخر ضد العدالة كان قادرًا على تنفيذ دعواه (١) ». وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان . فكان المتعلق شأن كبير في معالجته إسائلاها ، ولا يدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه في القديم . وإذا كانقياس المنطق دعامة من ينشد الحق . فهو وسيلة كذلك لن يزيد التمويه بالأقبيبة الظاهرة يسوق فيها ما يشهد الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق . فهم يصلون إلى معرفة الحقيقة في أغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقي الاحتمالات بالحقيقة .. والخطابة نافعة ، لأن الحق والعدل لهما - طبيعة - من القوة أكثر مما لنقيضهما (٢) ». ولهذا عاب

أرسليو: الخطابة ١٤٥٠، ١، س. ٢٩ - ٢٢ قد رجمنا فيما يخص الخطابة لارسلو

(١) ارسسطو : الخطابة ١٩٥٥ م، س ٢٠١، هـ ١٤٣٦، ص ٢٠٢-٢٠٣،
عن هاتين الترجمتين واليتما شير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :
Aristote — Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed.
des Belles Lettres

W. Rhys Roberts : Rhetorics. Oxford Work of Aristotle
vol. Xe.

١٤ - س ١٤٠٥ - المراجع نفس .

«النقد الديث»

فيها الى حد الامور غير المعقولة التي بها تصلد العجزات ، لأننا في الملحمة لا نرى الاشخاص امام عيوننا يتحرر كون . ثم ان الملحمة تسير على وفق المقادير النائمة ، فيها بطيئتها ما يبرر الامور المستحيلة كما سبق ان شرحنا .

سرحان : والمساء والملحمة لها نفس الائتِن والغاية ، ويشتهرُون في أمور كثيرة :
في الوحدة والمحاكاة والخلق وال فكرة ، وفي محاكاة الأفضل من الناس ،
ولكن المسأة أغنى أجزاء في اشتغالها على الموسيقى والنظر المسرحي .
وتمتاز المسأة كذلك بشدة الموضوع في القراءة عند التمثيل . وهي
ـ بعد ـ تستقل ب نفسها عن التمثيل ، فيجد القارئ فيها نفس المتعة
بالقراءة وحدتها كما في الملحمة .

على أن أهم ميزة للمساواة هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل طولاً وأقل زمناً . والوحدة فيها أشد ثمامسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث المارضة بها ولأنها أقل في الطول . والمساواة بذلك تبلغ غايتها على التحويل الأفضل ، فهي أعلى مرتبة من الملحمة .

الاصل ، وهي اسئلة موجزة ، وقد انتهينا الان من آراء ارسطو في الشعر فيما يقى لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الاجناس الادبية الموضعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . ويقى لنا ان نلم بالسائل الاساسية في نظراته في الخطابة ، وهي جنس ثري اولاً ارسطو عنانة كبيرة .

(١) راجح في الشهر ، الفصل السادس والعشرين .