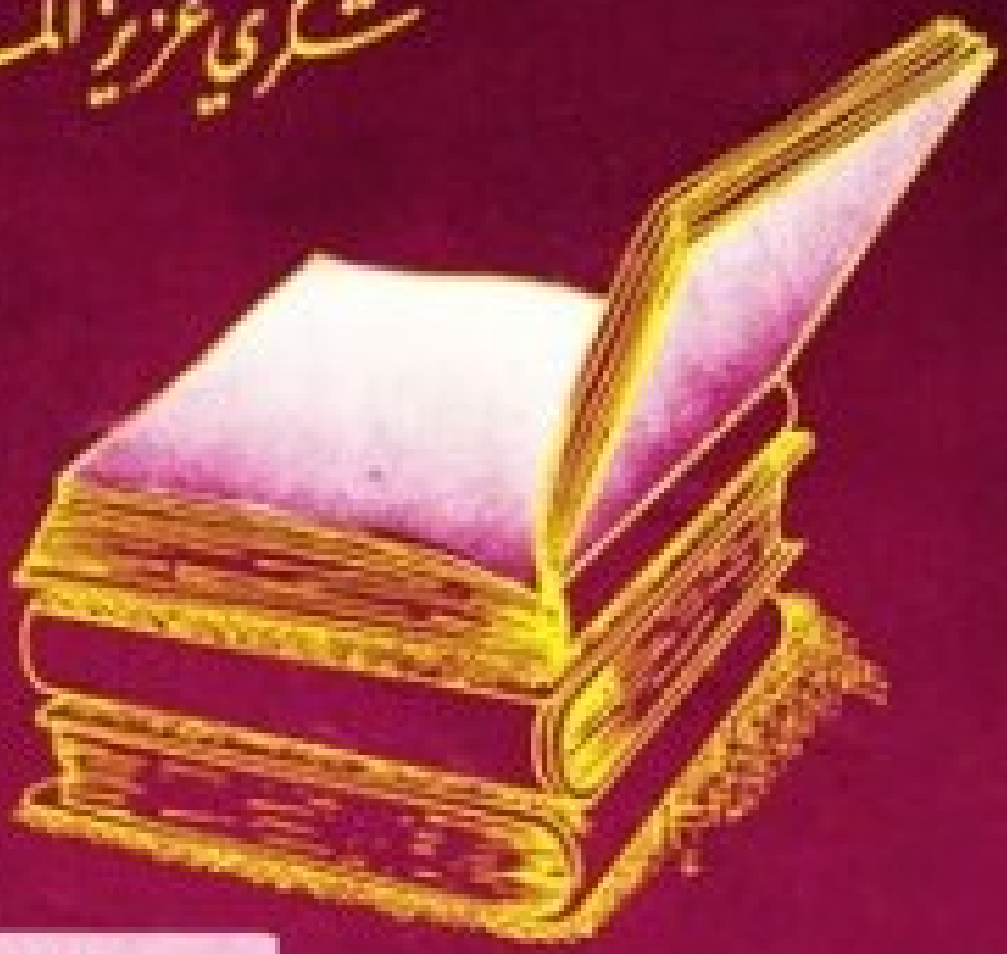
الدراسات الأدبية والنقدية

في نظرية الأدب

شكري عزيز الماضي



دار المنتخب العربي

شكري عزيز الماضي

في نظرية الأدب

دار المنتخب العربي

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
1414 هـ - 1993 م

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع
ص.ب : 113/6311 - بيروت - لبنان

توزيع

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع
بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف : 802428 - 802407 - 802296
ص. ب : 113/6311 - بيروت - لبنان
تلكس : 20680 - 21665 LE M.A.J.D

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقيتها على طلبتي في جامعة قسطنطينة، ولعل ما دفعني إلى نشرها الشكوى المستمرة من قلة المراجع في مادة نظرية الأدب بالتحديد، وهي شكوى لها مسوغاتها، فالمكتبة العربية فقيرة في هذا النوع من الدراسات ولا يوجد باللغة العربية سوى كتاب «نظرية الأدب» لرينيه ويليك واوستن وارين وقد ترجم في بداية السبعينات، وهو في جوهرمحاولة تأصيلية واعية لجهود مدرسة الشكليين الروس، وكتاب آخر بعنوان «مقدمة في نظرية الأدب» للأستاذ الدكتور «عبد المنعم تليمة» وهو محاولة رائدة استمدت منها كثيراً.

لهذا فقد توخيت في هذا الكتاب أن يكون سهلاً بسيطاً، وقد ابتعدت تبعاً لذلك عن الاستطراد في طرح الجانب الفلسفي لكثير من القضايا.

أما بعض القضايا التي لا تفهم إلا بالعودة إلى أساسها الفلسفي

فقد آثرت عرضها بشكل مبسط مختصر. غير أنني لم أشأ تقديم المادة إلى القارىء بشكل جاهز دون بذل أي جهد من جانبه لإيماني بأنه المحور الأساسي في أي عملية تربوية أو ثقافية.

وقد حاولت في البداية أن أبين التمايز والتداخل بين ميادين نظرية الأدب والنقد الأدبي وتاريخ الأدب، ثم عرضت للنظريات الأدبية ثم إلى نظرية الأنواع الأدبية وهو ما دفعني إلى الحديث عن قضية التطور في الأدب وبعد ذلك عرضت لعلاقة الأدب بالايديولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع ثم أفردت محوراً للحديث عن البنيوية على اعتبار أنها تمثل اتجاهاً جديداً وتقدم فلسفة جديدة للأدب مستندة إلى معطيات علم اللغة العام. وأخيراً كان لا بد من الحديث عن نظرية الأدب في التراث العربي.

غير أنني لا بد اؤكد هنا بأن محاور الكتاب تعرض لجهود الفلاسفة والنقاد في مجال نظرية الأدب بدءاً من افلاطون وأرسطو مروراً بوردزورث وكوليردج وبرادلي وكروتشيه وإليوت، وبليخانوف ولوكاش، وسيموند وسبنسر وبونتير وفرويد ويونغ وأتباعهما وفيكو ومدام دي ستال وهيوليت تين وتولستوي واسكارابيه، وانتهاءً بيارت وتودوروف وسوسير وجولدمان إضافة إلى جهود نقادنا القدمى أمثال الجاحظ والمعري وابن سينا والفارابي وقدامه بن جعفر وابن طباطبا وحازم القرطاجي وغيرهم، ولا شك بأن الوقوف عند قضية من القضايا المثارة أو عند علم واحد من هؤلاء الأعلام قد يتطلب مؤلفات بحالها. ولهذا فإن المحاور التي يتضمنها هذا الكتاب والتي أقدمها بين أيدي القراء ليست إلا إضاءات على

هذه القضايا العديدة، وقد آثرت الاختصار في الموضع الذي رأيته يحتاج إلى ذلك ثم أسهبت قدر الإمكان في مواقف وقضايا أخرى.

وسيجد القارىء أنني لم أكتف بالعرض والترتيب والتنسيق والتوثيق (وهو جهد قد لا يقدره سوى من احترف الكتابة) وإنما حاولت التعليل والتعليق والربط والمقارنة كلما اقتضت الضرورة.

وقد اردفت محاور الكتاب بمحور تضمن نصوصاً في نظرية الأدب، وقد أكثرت منها متعمداً علّها تفيد في إلقاء أضواء على القضايا التي عالجها الكتاب كما قد تكون معيناً للأساتذة في حصص التطبيق خاصة.

وأخيراً فإنني أقدم شكري وامتناني إلى طلبتي في جامعة قسنطينة للأعوام الدراسية 1982-1983/ 1983-1984الذين استفدت من محاوراتهم ومناقشاتهم وأسئلتهم. كما أتقدم بالشكر لكل الزملاء والأصدقاء الذين أمدوني بملاحظاتهم وكتبهم.

وأخيراً أمل أن يستفيد القراء والدارسون بهذه المحاور التي قمت بصياغتها على أمل أن تجيب على بعض الأسئلة وأن تفتح الباب في الوقت نفسه أمام تساؤلات كثيرة.

د. شكري عزيز الماضي

نظرية الأدب

حدودها، مهامها

يتصدى الدارس الأدبي، في بداية عمله، إلى تصنيف المادة الأدبية من غيرها، ويتم مثل هذا الأمر، في الأغلب بشكل آلي تقريباً، فهناك أعمال أدبية تفصح عن نفسها مثل الرواية، المسرحية... إلخ أصبح لها حدود متفق عليها بشكل عام.

ولكن إذا حاول الدارس أن يسأل نفسه مثلاً أسئلة من نوع: ما الذي يميز الأدب عن غيره؟ وما الذي يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً؟ فإنه سيواجه صعوبات ومشكلات متعددة. لأن الإجابة على هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها المعقدة في جوهرها، تتباين من ناقد لآخر ومن مرحلة إلى أخرى. فهي تعني البحث عن الخصائص الخاصة للأدب ومصدرها ومهمتها.

فهل الذي يميز الأدب اللفظ أم المعنى!، الصورة أم الإطار الجمالي، الفكرة أم أسلوب العرض؟ أو أن العمل الأدبي محاكاة فنية لفظية؟ وإذا كان كذلك فما مفهوم المحاكاة وما هو موضوعها؟ هل هو محاكاة للظواهر الحسية أو للإنطباعات الذهنية أم لكليهما؟ هناك

من يقول بأن الأدب مرآة ويتردد مصطلح المرآة منذ أفلاطون وحتى أيامنا هذه، وتتباين وربما تتناقض آراء القائلين بهذا المصطلح، فهل هو مرآة للأشياء أم لعقل الأديب، أم لنفسه، أم مرآة للبيئة والوسط والمحيط أم للمجتمع؟ ثم هل المرآة مستوية أم محدبة أم مقعرة؟ وقريباً من مصطلح المرآة يردد آخرون بأن الأدب صورة ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام خلافات بينة فهل هو صورة لفعل الشخصية أو صورة لحياة الأديب، أم لانفعاله، أم صورة من صور التعبير عن الخيال، أم صورة للعلاقات الاجتماعية؟ وبعيداً عن هؤلاء وأولئك هناك من يحاول تحديد ماهيّة الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءاً من الفن بشكل عام، أو جزءاً من المعارف والعلوم الإنسانية، أو جزءاً من الأيديولوجيا، أو جزءاً من النظام الاجتماعي أي بعد ظاهرة اجتماعية، وربما ظاهرة حضارية.

وخلافاً لكل ما تقدم هناك من يحاول أن يعرف الأدب من خلال الأداة، فالأدب فن لغوي، أو لغة الخيال، أو كيان لغوي، جسد لغوي، أو مجموعة من الجمل[1]...الخ وهناك من يرى أن الأدب بشكل جمالي خالص، أو عمل فني بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص! وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون أن الأدب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو أنه صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة، أو أنه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما.

---

(1) عند البنيويين والألسنيين والشريف الأخير يقدمه «رولان بارت» للقصة.

كل هذه الأسئلة والتساؤلات السابقة تعكس مدى الخلافات والصعوبات الناتجة عن محاولة الإجابة عن السؤال السابق، وقد يأخذ الدارس الأدبي برأي من تلك الآراء المتعددة، لكنه في محاولته البرهنة على صحة الرأي الذي اتخذه يجد صعوبات أخرى تعمها المنهج المتبع في الإجابة، لتأكيد صحة ما ذهب إليه، فهناك من يحاول تأكيد وجهة نظره وصحتها من خلال تحديد منشأ العمل الأدبي أي نشأته ومصدره، وهناك من يتخذ وجهةً أخرى إذ يركز على وظيفة العمل الأدبي على اعتبار أن الوظيفة تحدد الماهية. وهنا وهناك نجد الآراء المتعددة المتباينة إلى حد التناقض.

فهل تتحكم بنشأة الأدب قوى خارجة عن الإرادة الإنسانية والطبيعة البشرية مثل الوحي والإلهام أي ربة الشعر عند اليونان القدماء وشيطان الشعر عند العرب في الجاهلية، أم قوى مرتبطة بالانسان مثل غريزة حب النغم والإيقاع، أم الإنفعال والنشاط العام للخيال، أم اللاشعور الفردي ومخزوناته من المكبوت، أم الجمعي، أم أنه للاساطير القديمة؟ هناك من يقول بأن الأدب نتاج لعملية خلق حرة، وعلى عكس هؤلاء يرى آخرون بأن الأدب نتاج لفعالية اجتماعية. وهنا تبرز أسئلة أخرى: هل الأدب لعب أم عمل، صنعة أم تخييل، إبداع أم خلق؟.

وهل وظيفة الأدب بعد ذلك إفساد الأخلاق، أم تطهير العواطف، أم إثارة العواطف وتمكين القراء من التعبير عن انفعالاتهم، أم إنه للمتعة الخالصة والتسلية البحتة والإحساس بالجمال الخالص؟ أم تراه يؤدي وظيفة تتمثل في الفرار من الواقع إلى عالم آخر هو عالم

العدالة الشعرية، أم على العكس تكمن مهمته في دفعنا للانتصاق بالواقع في سبيل تخطيه وتجاوزه لبناء واقع أفضل؟.

لعل كل هذه الأسئلة التي تعترض طريق الدارس الأدبي تتمحور حول قضايا ثلاث هي نشأة الأدب، وطبيعة الأدب، ووظيفة الأدب أي مصدره وماهيته ومهمته. ولا شك أن البحث في هذه القضايا يستلزم مواقف محددة من الإنسان والحياة. لأن الحديث عن وظيفة الأدب مثلاً يفضي بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالبشر الذين يعيشون معه وحوله. وبعبارة أخرى إن البحث في تلك القضايا يتطلب الإيمان أو الإستناد إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة متكاملة حتى يوفر الباحث لإفكاره وآرائه درجة من القوة والاتساق والعمق أيضاً.

وإذا ما وفر الباحث لعملة كل هذا وجد نفسه في ميدان متباين عن ميداني النقد الأدبي وتاريخ الأدب، هو ميدان نظرية الأدب.

فنظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته. وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره.

لذا فإن كثيراً من الآراء التي تدور حول الأدب أو جانب منه لا ترقى إلى مستوى النظرية لأنها لا تستند إلى فلسفة محددة أو تفتقد إلى القوة والاتساق.

غير أن العمق والقوة والاتساق والاستناد **إلى فلسفة أو نظرية في المعرفة** لا يعني بحال أن أية نظرية أدبية خالية من **الثغرات أو نقاط** الضعف، فكل نشاط ثقافي مرتبط بمرحلة **الاجتماعية والحضارية**، وكل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضاً **بالوضع التاريخي والأدبي** الذي استند إليه في استنباط آرائه وأفكاره. ولا شك **بأن مهام نظرية** الأدب التي تتمثل في البحث عن نشأته وطبيعته **ووظيفته**، تعني الاهتمام بمقومات الأدب كحقيقة عامة في أي زمان أو مكان وفي أية لغة كتب بها. فالبحث في نشأة الأدب يعني بيان **العلاقة القائمة** بين الأدب والعمل الأدبي، كما أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية أي خصائصها وسماتها العامة، وأخيراً فإن البحث في وظيفة الأدب يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء أي بيان أثر الأدب في المتلقين. ولا شك بأن الأدب والعمل الأدبي وجمهور القراء، أركان أساسية لوجود الأدب، وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب.

لكن الاهتمام بهذه الأركان الثلاثة يدل بأن مهام نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي وتاريخ الأدب كذلك. فالناقد على سبيل المثال قد يهتم بالمحاور الثلاثة كما قد ينصب اهتمامه على إبراز الوظيفة الاجتماعية للنص المدروس. بل لا بد للناقد من التسلح بمفهوم ما للأدب عامة، أي لا بد له من الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية.. «ففي نقدنا لعمل أدبي أو لأعمال كاتب أو مرحلة أو أدب قومي ما، نحتاج إلى نظرية أدبية» كما أن المؤرخ الأدبي لا بد له من مفاهيم عامة للتمييز بين الأعمال

الأدبية وغيرها[2]. بل إن نظرية الأدب، شأنها شأن النقد والتاريخ، لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأعمال الأدبية. فكما أن لا وجود للناقد قبل وجود الشاعر أو القاص فلا وجود لمنظِّر أو مؤرخ أدبي إلا بعد وجود الأديب.

غير أن هذا التداخل والتشابك والصلات القوية بين النقد الأدبي والنظرية وتاريخ الأدب لا يعني بأن لكل منهم استقلالية في ميدانه الخاص. على الرغم من حقيقة تعاملهم مع النصوص الأدبية. إذ أن لكل منهم طريقة خاصة في التعامل مع الأعمال الأدبية يحددها الهدف المتميز لكل منهم. فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليبين الظروف والملابسات التي أحاطت به وبصاحبه، والناقد يتعامل مع النص ليبين مواطن الجودة والرداءة وأسبابهما أو ليبين لنا مدى انفعاله به أو ليصدر لنا حكماً أو تقويماً له. أما المنظر الأدبي فإنه يهتم بجملة من النصوص لا لكي يصدر أحكاماً أو يصور انفعاله إزاء هذه الأعمال وإنما لكي يستنبط مبادىء عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة أيضاً. ولكي نوضح التمايز بين هذه الحقول والميادين يمكن أن نقول بأن الناقد وإذا وصف النص بأن حققه ودرس ما حوله من عوامل البيئة والشخصية وعوامل الايحاء، أي حقق الصلة بينه وبين منتجه وبينه وبين ظروف الحياة من حوله كان هذا تاريخ أدب، وإذا حكم على النص «حكماً» أي إذا وصف انفعاله به فطبق بعض الموازين عليه أو جال في فيافي الحياة والفن من خلال هذا النص

(2) مقالة غراهام هو، ت: محي الدين صبحي، دمشق 1973 ص 16.

كما يقول «أناتول فرانس» معرفاً النقد ـ فكل هذا حكم ولعله تعليل للانفعال ليس إلا (إذ الحكم في حد ذاته تافه لا قيمة له إلا بحيثياته أي بانطباقه على موازين نقدية عامة أو موازين ذوقية ممتازة). فكل هذا نقد أدبي صرف. أما إذا وصف الناقد الأدب عامة مبيناً كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفن الأدبي»[3] فتاريخ الأدب والنقد يهتمان بالنص ليصدرا أحكاماً أما النظرية فإنها تتعامل مع حقيقة الأدب فلا مجال هنا للانفعال أو إصدار الأحكام المتصلة بالجودة أو الرداءة، وعلى الرغم من هذا التمايز فلا بد من تأكيد حقيقة هامة وهي أننا حين نعرض للنظريات الأدبية منذ ما قبل الميلاد إلى يومنا، فأننا نتوخى منها أن تعيننا في فهم الأعمال الأدبية وتحليلها ونقدها.

ومع أن النظريات الأدبية كلها قد أنتجها فلاسفة الغرب ونقاده ومفكروه فإنها تبدو لنا أكثر نفعاً من دراسة النقد الأوروبي في المجال الذي أشرنا إليه. ذلك أن النقد وتاريخ الأدب الأوروبيين ـ حسب التقسيم السابق ـ لا يمكن أن ننتفع بهما انتفاعاً مباشراً لأنهما درس وحكم أو وصف وتذوق للنصوص الأدبية الأوروبية. وللإستفادة من هذين القسمين في النقد لا بد من معرفة هذه النصوص وفهمها فهماً صحيحاً في لغتها الأصلية. وقد تفيد الترجمة، ترجمة النصوص في هذا النوع من الدرس شرط أن يتاح لها المترجم الموهوب الذي لا يفقد النص في رحلة الترجمة الروح والرونق

(3) فن الأدب، المحاكاة: د. سهير القلماوي، القاهرة، مكتبة الخانجي1953 ص 19 و 20.

فيوصله إلينا ذاوياً خاوياً... الخ أما القسم الثالث وهو قسم النظريات، فهو في رأينا الميدان الذي يجب أن نبدأ به، وهو أوسع الميادين أمامنا للإفادة منه. ذلك أنه خلاصة أحكام تنطبق على الفن عامة ولمحات من الحقيقة التي لا تتغير بتغير الآداب أو اللغات»[4].

(4) المرجع نفسه: انظر ص 20.

نظرية المحاكاة في القرن الرابع قبل الميلاد

ظهرت نظرية المحاكاة - أول نظرية في الأدب - في القرن الرابع قبل الميلاد وقد صاغ مبادئها أفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو - وقبل هذا التاريخ بكثير نعثر على آراء متفرقة وأقوال متناثرة تدور حول طبيعة الأدب ووظيفته، فغاية الشعر عند هوميروس هي «الامتاع الذي يولده نوع من السحر» أما هسيود فيرى أن وظيفة الشعر هي «التعليم أو نقل رسالة سماوية». والحقيقة أن الصراع بين الشعر والفلسفة كان قد بدأ منذ القرن السادس قبل الميلاد، وقد بدأ هذا الصراع بنقد الشعر والدفاع عنه على أساس أخلاقي. فالشعر مجاز لغز يحجب الحقائق العلمية والأخلاقية، ومن الممكن القول بأن كل هذه الآراء القديمة وهذا الصراع يشير إلى وجود آراء نقدية أخرى ربما لم تصلنا. غير أن كل ذلك إضافة إلى أوضاع أثينا المتهارفة، قد مهدا الطريق لظهور آراء أفلاطون حول الشعر والشعراء والفن عامة، هذه الآراء التي تعد البداية في تاريخ نظرية الأدب بالعالم أجمع.

أفلاطون 427-347ق.م

تحدث أفلاطون عن فن الشعر في محاوراته التي جاءت على

شكل محاورات وأهمها (أيون) (الجمهورية) (القوانين) ولم يخصص أفلاطون كتاباً مستقلاً يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية. فآراؤه حول الأدب تستقى فحسب من هذه المحاورات. ومع أنه خصص جزءاً كاملاً من الجمهورية هو الكتاب العاشر الذي يتحدث فيه عن الأدب والفن، فإن كل كتاباته حول حقيقة الأدب وأثره إنما كانت تأتي عرضاً وتهدف أساساً إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين. ففي جمهوريته المثالية حيث يصنف الناس ويحدد وظائفهم كان لا بد من تحديد وظيفة الشعراء فيها ودور الشعر.

ولا خلاف بين المفكرين والنقاد بأن أفلاطون كان حكيماً وفيلسوفاً بارعاً، لكن آراءه التي تتصل بالأدب والفن ظلت محيرة ومثار تفسيرات عديدة عند الكثير من الكتاب والنقاد لقرون طويلة بعده.

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة). وينطلق في هذا من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة. لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو ـ بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة... الخ ـ مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر إن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل. فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد

محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل. وتعد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة وعلامة على أنها ناقصة ومشوهة. والفنان أو الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس فيصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلاً، وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة (التي تكمن فحسب في عالم المثل والأفكار) بعداً شديداً.

وأفلاطون يوضح أفكاره ومواقفه من الأدب في الكتاب العاشر من الجمهورية من خلال الحوار الذي يجريه بين سقراط (الفيلسوف الذي ينقل أفكار أفلاطون) وجلوكون (الذي يمثل الانسان العادي) ولنتقل هذا الحوار بحرفيته لنطلع بشكل مباشر (دون وسيط) على آراء أفلاطون من خلال هذا النص الذي يعد أقدم نص في تاريخ نظرية الأدب:

«إذن فلنبدأ بطريقتنا المألوفة فنقول: كلما كان لعدد من الأفراد اسم مشترك، افترضنا أن لهم فكرة مقابلة أو قالباً مقابلاً، أتفهم ما أقول؟»

- نعم أفهم.

فلنتأول ـ أي مثل شائع: ـ في العالم سريراً وموائد ـ عدد عظيم منها أليس كذلك؟

- نعم.

ولكن ليس هناك فكرتان أو قالبان لهما ـ فكرة أو قالب للسرير، وفكرة أو قالب للمائدة.

- صحيح.

وصانع كل منهما يصنع السرير أو المائدة لكي نستخدمه ونستخدمها وفقاً للفكرة ـ هذه هي طريقتنا في الكلام في هذا المثال وأشباهه ـ ولكن ما من صانع يصنع الأفكار نفسها ألا ترى هذا محالاً؟

- نعم، محال.

وهناك فنان آخر، أحب أن أعرف رأيك فيه.

- ومن يكون هذا؟

- فنان هو صانع كل ما يصنعه سواه من الصانعين أجمعين.

- يا له من رجل فذ.

- مهلاً، فستجد أسباباً أخرى للاعجاب به، فهو لا يستطيع فقط أن يصنع الأواني من كل نوع، ولكن يستطيع أيضاً أن يصنع النباتات والحيوانات، أن يصنع نفسه وكل ما عداه، الأرض والسماء وما في السماء وما في بطن الأرض وهو يصنع الآلهة أيضاً.

- لا بدّ أن يكون ساحراً على وجه اليقين.

- إنك لا تصدقني، أليس كذلك؟ أتقصد أن مثل هذا الصانع أو الخالق لا وجود له، أم تقصد أن صانع كل هذه الأشياء قد يكون له وجود بمعنى من المعاني وقد لا يكون له وجود بمعنى آخر؟ أترى أن هناك طريقة يمكنك بها صنع كل هذه الأشياء بنفسك؟

- أية طريقة؟

طريقة سهلة في متناولك أو على الأصح أن هناك طرقاً عديدة يمكن بها تحقيق هذا العمل العظيم بسرعة وفي يسر، فليس

هناك أسرع من إدارة مرآة في كل اتجاه، فالمرآة[1] تستطيع على الفور أن تصنع الشمس والسماوات وتصنع الأرض وتصنع نفسك وتصنع الحيوان والنبات وكل ما عداها من الأشياء التي كنا نتحدث عنها منذ لحظة.

- قال نعم، ولكنها لن تكون إلا مظاهر فقط.

- قلت أحسنت فإنك تصل الآن إلى النقطة التي أرمي إليها.

والمصور أيضاً في تصوري مثل هذا الصانع تماماً: هو خالق مظاهر أليس كذلك؟ طبعاً ولكن أظنك قائلاً أن بما يخلقه زائف. ومع ذلك فبمعنى من المعاني فإن المصور يخلق سريراً أيضاً؟

- قال نعم ولكنه لا يخلق سريراً حقيقياً.

وما أمر صانع السرير؟ إنه هو أيضاً لا يصنع الفكرة التي هي في رأينا جوهر السرير، وإنما يصنع سريراً معيناً؟

- نعم، قلت هذا.

إذن فما دام لا يصنع ما هو موجود فهو عاجز عن صنع الوجود الحقيقي وإنما يصنع فقط نوعاً من شبه الوجود. ولو أن أحداً قال إن عمل صانع السرير أو عمل أي صانع آخر له وجود حقيقي. فمن المتعذر الظن بأنه يقول الحق. أجاب: على كل حال فالفلاسفة قائلون إنه لا يقول الحق.

---

(1) نشير هنا إلى مصطلح المرآة الهام في تاريخ النقد الأدبي منذ أفلاطون وحتى اليوم، ولعل افلاطون أول من شبه الشعر بالمرآة.

- إذن فلا غرابة أن يكون صنعه تعبيراً غامضاً عن الحقيقة.
- نعم، لا غرابة.
- افرض الآن أننا نبحث على ضوء ما تقدم الآن من الأمثلة ما يكون هذا المقلد؟
- تفضل.
- عندنا إذن ثلاثة سرر: سرير موجود في الطبيعة صنعه الله، كما اعتقد أن في إمكاننا أن نقول، فليس غير ا لله يمكن أن يكون صانعه، أليس كذلك؟
- نعم.
- وهناك سرير آخر من صنع النجار.
- نعم.
- ثم أليس صنع المصور سريراً ثالثاً؟
- نعم.
- فالسرر إذن ثلاثة أنواع، وهناك ثلاثة فنانين يتولون صناعتها: اللّه والنجار صانع السرير والمصور؟
- نعم هناك ثلاثة سرر.
- فاللّه إما باختياره أو بحكم الضرورة، صنع سريراً واحداً في الطبيعة، واحداً لا سواه وهو لم يصنع قط في الماضي ولن يصنع قط في المستقبل سريرين أو أكثر من هذا السرير المثالي.
- وما السبب؟
- لأنه حتى ولو لم يخلق غير سريرين لظهر من ورائهما سرير ثالث يكون بمثابة الفكرة أو المثال لكل منهما، وهذا يكون السرير المثالي وليس السريران الآخران.

- قال: هذا عين الصواب.
- وقد عرف الله ذلك، وأراد أن يكون الصانع الحقيقي لسرير حقيقي، لا الصانع المعين لسرير معين، ولذا فقد خلق الله سريراً هو في جوهره وبطبيعته السرير الوحيد.
- هذا ما نعتقد.
- هل تحدث عن الله إذن حديثنا عن الخالق أو الصانع الطبيعي للسرير؟
- أجاب: نعم، بمقدار ما هو خالق هذا والأشياء الأخرى بعملية الخلق الطبيعية.
- وماذا نقول إذن في النجار ـ أليس هو أيضاً صانع السرير؟
- بلى.
- ولكن أتسمي المصور خالقاً وصانعاً؟
- قطعاً لا.
- ومع ذلك فإن لم يكن هو صانع السرير، فما علاقته به؟

قال: أظن أن في مقدورنا أن نسميه ونحن منصفون مقلد ما يصنعه الآخرون؟

قلت: هذا جميل. إذن فأنت تسمي الثالث في البعد عن الطبيعة مقلداً؟

قال: بالتأكيد.

والشاعر التراجيدي مقلد، ولذا فهو كسائر المقلدين، بعيد عن الملك (الله أو صفة من صفاته عند اليونان) وعن الحقيقة بثلاث درجات؟

- الأمر يبدو هكذا[6].

هذا النص الهام - يوضح موقف أفلاطون الفلسفي والأدبي، فالله هو الذي يخلق الفكرة (فكرة السرير مثلاً وهي الحقيقة المطلقة الخالصة التي توجد في عالم المثل) والصانع أو النجار يحاول أن يحاكي تلك الفكرة، وبديهي ألا يكون التطابق كاملاً بينهما لذلك يأتي عمل النجار ناقصاً، ثم يأتي الشاعر فيحاكي ما قام به الصانع النجار فيصبح عمله محاكاة للمحاكاة ويبعد عن الحقيقة الخالصة بدرجات، وأفلاطون يرى أن عمل الأديب يشبه عمل المرآة، أي أن محاكاته للأشياء والظواهر آلية فوتوغرافية أي حرفية ولذلك فهو لا يقدم سوى صور مزيفة لا حاجة لنا بها لأن ما نحتاجه وينفعنا هو الأصل لا الصورة. أما إذا قام الشاعر بتصوير الظواهر بشكل غير حرفي كأن يزيد عليها أو ينقص منها فيصبح غير صادق فيما ينقل. فمن الناحيتين يصبح الشاعر فاناً سواء كانت محاكاته حرفية أو إذا تصرف بالشيء المحاكى، ولكي يمعن في إدانته يضيف أفلاطون (في الجمهورية) بأن الشعراء لا يعرفون أصلاً أي معلومات عن الموضوعات التي يحاكونها وفهوميرا يصف المعارك ولكنه لا يعرف شيئاً عن التكتيك العسكري والخطط الحربية، ويصف الطب لكنه لم يخلف لنا كتاباً عن مبادىء الطب... الخ.

ويبدو أن أفلاطون لا يزال مصراً على تأجيج الصراع بين الشعر

(6) نقلاً عن نصوص النقد الأدبي؛ اليونانية؛ ت. د. لويس عوض القاهرة دار المعارف بمصر1963ج 1 ص 56 وما بعدها.

والفلسفة إذ أن الأشياء التي تمثلها الفنون حقائق جوهرية يدركها العقل، والشاعر بعيد تماماً عن استخدام العقل وبالتالي بعيّد عن الحقيقة التي يعدها أسمى الغايات (فعنده أسمى الغايات هي معرفة الحقيقة) ولذلك يتحدد مكان الفن والأدب عنده بمقدار ما يقدمه في مجال هذه المعرفة. والمعرفة أو الحقيقة عنده لا تلتمس من خلال الحواس لأن المحسوس جزئي وهمي زائل شأنه شأن العالم الطبيعي الناقص المزيف. وتبعاً لذلك فإن أفلاطون يرفض الشعر والفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس التي هي في حد ذاتها صورة ممسوخة للحقيقة وبعيدة عنها بثلاث درجات. فالحقيقة لا تلتمس عند الشعراء بل عند الفلاسفة لأن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل.

ويجد أفلاطون هنا مدخلاً آخر لإدانة الشعراء وهو مخاطبتهم للعواطف. فبدلاً من أن تكون مهمة الشعر تجفيف العواطف نراه يقوم بمهمة معاكسة إذ يؤجج عواطف الناس ويلهبها وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف.

ولا يكتفي بما تقدم ليؤكد إدانته للشعر والشعراء بل يتقدم خطة أخرى ليدين من خلالها الطريقة التي يدرك بها الأدباء والفنانون أمثال تلك الحقائق. فهم لا يعتمدون على الطريقة البطيئة الواثقة بل على نشوة الوحي والإلهام. فالله أو ربّة الشعر تلهم الشاعر والشاعر يلهم ترجمانه ومن خلاله يمر التيار المغناطيسي إلى الجمهور. فالشعراء كالنافورة تقذف بما قد صب فيها من ماء دون حساب. يقول في كتابه «أيون» «فكل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء

على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق ولكن لأنه يوحى إليهم، ولأن روحاً تنفصهم» ثم يمثلهم بالراقصين وقد تملكتهم نشوة الدين. ويصف الشاعر فيقول: «إنه مخلوق خفيف محلق لا يخترع شيئاً حتى يوحى إليه فتعطل حواسه ويطير عنه عقله فإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه لا حول ولا طول ولا يستطيع أن ينطق بالشعر»[7] فالشعراء في نظره ليسوا فانين متعقلين لأنهم لا يمتلكون السيطرة على ما يقولون (بسبب الوحي والإلهام) لذلك لا يمكن اعتبارهم مرشدين للسلوك الصادق الأخلاقي. بل هم في الحقيقة مجانين ومعفون من المسؤولية.

لعل كل ما تقدم يبين أن بحث أفلاطون في ماهية الأدب، ووظيفته كان منصباً على بيان أثره في السلوك الإنساني، أي كان يدور حول الأخلاق والمعضلة الأخلاقية، لذلك فصل أفلاطون بين المتعة والمنفعة واهتم بالمنفعة وحدها. ومع ذلك فقد اعترف أحياناً بأن لدى الشعراء قدراً من الحكمة كما اعترف في أحيان أخرى بفتنة الشعر وخطورة وظيفته الاجتماعية. وحول هذين المعنيين (الفصل بين المتعة والفائدة واعترافه بفتنة الشعر) يقول في الكتاب العاشر: «ولكيلا تنسب إلينا ربة الشعر الغلظة أو قلة التهذيب، فلنقل لها إن هناك خصاماً قديماً بين الفلسفة والشعر.... ورغم كل هذا فلنطمئن صاحبتنا الجميلة ربة الشعر والفنون الشقيقات اللواتي يعتمدن على التقليد أنها لو استطاعت أن تثبت لنا جدارتها بالحياة في حرم دولة

(7) فن الأدب» المحاكاة: مرجع سبق ذكره ص 76.

مرتبة التنظيم فإننا سنصعد باستقبالها فنحن أشد ما نكون يقظة إلى سحرها، ولكننا لن نخون الحقيقة بسبب سحرها علينا. وأعتقد أنك يا جلوكون لا تقل عني خضوعاً لسحرها ولا سيما كما تتجلى لنا في هوميروس.

- حقاً، إن سحرها علي عظيم.

- فهل تقترح إذن أن نسمح لها بالعودة من المنفى ولكن بشرط لا تتجاوز عتبه وهو أن تدافع عن نفسها في شعر غنائي أو في أي بحر من البحور تختاره؟

- بالتأكيد.

- بل يمكن لنا أيضاً أن نأذن للمدافعين عنها من محبي الشعر، وإن لم يكونوا أنفسهم شعراء، أن يدافعوا عنها بالنثر، ولندع لهم المجال لا ليظهروا محاسنها فحسب، ولكن ليظهروا نفعها للدول وللحياة الإنسانية، ولسوف نصغي إلى قولهم بروح العطف فلو أمكنهم أن يثبتوا ذلك، أقصد أن يثبتوا أن للشعر نفعاً كما أن فيه متعة لكان ذلك كسباً لنا.

قال: بالتأكيد سوف نكون نحن الكاسبين..

فإن عجزت في دفاعها يا صديقي العزيز، فليكن موقفنا منها موقف العشاق مع ما يعشقون حين يعتقدون أن رغباتهم منافية لمصالحهم. تراهم يكبحون جماح هواهم، وهذا ما ينبغي أن نفعله على غرار العشاق فنتخلى عنها ولكن برغمنا كارهين. فنحن أيضاً قد ألهمنا حب الشعر الذي غرسه فينا نظام التعليم في الدول النبيلة ولذا ينبغي علينا أن نجعل ربة الشعر تتجلى في أجمل حلة وفي أصدق

حال. ولكن فلتكن حجتنا هذه التي أقمنا عليها الدليل بمثابة الرقية التي تبعد عنا سحرهاطالما أن ربة الشعر عاجزة عن الدفاع عن نفسها، وهي رقية لا تفتأ تلوها على أنفسنا كلما استمعنا إلى أغانيها حتى لا يستولي علينا العشق الأحمق لها، ذلك العشق الذي يخلب ألباب الكثيرين. ومهما يكن من أمر فنحن ندرك أن الشعر وهو على الحال الذي وصفنا لا يمكن النظر إليه نظرة جادة على أنه طريقنا إلى الحقيقة ومن يصغي إلى كلام ربة الشعر ينبغي عليه أن يحترس من أغوائها ما دام في قرارة نفسه يخشى على سلامة المدينة، وينبغي عليه أن يتخذ من كلامنا القانون الذي يسير عليه[8].

فعلى الرغم من فتنة أفلاطون بالشعر واعترافة بهذه الحقيقة فإنه أدان الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة ثانية، فالشعراء مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة لكن حكمه هذا لم يكن مطلقاً، أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط. فقبل بعض أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي ترتجي بالأبطال والآلهة والعظام من المشاهير كما وضع شروطاً أخرى فلا يجوز للشاعر أن يكتب أية قصيدة تتعارض مع ما هو شرعي وخيّر ولا يجوز له أن يطلع أحداً على قصائده قبل عرضها على القضاة وحراس القوانين.

لذا يمكن أن نقول بأن أفلاطون رفض فكرة «الفن للفن» ونادى بالفن الأخلاقي والملتزم بالشرعي شكلاً ومحتوى، فالقصائد التي

---

(8) نصوص النقد الأدبي، اليونان: مرجع سبق ذكره ص 72 و 73.

يقبلها في جمهوريته هي القصائد الدينية. وقد فضل أفلاطون الملحمة واعتبر الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي، لأن الملحمة على حد تعبيره تثير عاطفة الإعجاب بابطالها أما التراجيديا فإنها تثير عاطفتي الشفقة والخوف وبالتالي تجعل الناس أكثر ضعفاً. أما رأيه الأخير في الشعر فيتمثل في أن الشعر يجب أن يقرأ كشكل فني وليس على أساس أنه ظاهرة علمية أولها علاقة بالحقيقة.

وبعد أفلاطون أول من ميز بين النقد الأخلاقي والنقد الجمالي. وقد اهتم ـ كما رأينا ـ بالنقد الأخلاقي؛ أي بتأثير الفن والأدب على سلوك المواطنين وقد اعتبر هذا التأثير غير صالح وغير خير بشكل دائم لذلك اهتم بطرد الشعراء من جمهوريته أو على الأقل بضبط أعمالهم ومراقبتها، وللسبب نفسه لم يعط الشاعر مكانة كرجل الحكومة ورجل القانون.

وقد أثارت آراء أفلاطون ـ ولا تزال ـ مناقشات حادة، فهل الشاعر ـ كما يدعي أفلاطون ـ مقلد غير مسؤول؟ ولماذا ندينه إذن؟ وهل ينطق بالأكاذيب ويتكلم بشكل مزيف؟ ومن القادر على ضبط إلهامه ووحيه الخاص؟ وإذا كان الشاعر ملهماً فمن الذي يقوم بفعل الرقابة على أعماله؟ وهل علينا أن ندين الشعراء لأنهم يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل؟ وهل يهدف الشعر إلى المتعة فحسب؟ أم أنه يجمع بين التسلية والفائدة والتوجيه من خلال وسائل عدة كالكاتارسيس (التطهير) الذي يعتبره أرسطو السبب الوحيد لقبوله وجود فن الدراما؟!

إن هذه الأسئلة تتضمن الإشارة إلى التناقضات التي وقع فيها

أفلاطون وإضافة إلى ذلك فإننا نحظى بردود وتعليقات قديمة على آراء أفلاطون لعل أهمها رد «سقراط» بأن الفنان قادر على اختيار الموضوعات التي تقلد والربط بينها وبذلك أكد قدرته على الخلق بالقوة إن لم يكن بالفعل. كما رد بلوتينوس (أفلوطين) بقوله إن الفنون لا تقف عند تقليد المرئي لكنها تعود إلى الأسباب التي تنبع منها. ثم إنها تخلق الكثير من ذاتها وتضيف إلى الناقص لأنها بحد ذاتها تمتلك الجمال. أما أرسطو فقد رد على أستاذه بكتاب مستقل هو كتاب الشعر الذي يحتاج إلى وقفة مطولة.

أرسطو 384 -322ق.م

ومهما يكن الأمر فإن أفلاطون يعد بحق أول منظر للفن والأدب في التاريخ. وقد استطاع تلميذه أرسطو أن يضع أول كتاب نقدي في تاريخ البشرية هو كتابه «الشعر» معتمداً على آراء أستاذه لكنه رافض لها منذ البداية وحتى النهاية. وقد تتلمذ أرسطو على يدي أفلاطون لمدة عشرين عاماً [17-37] وترك الأكاديمية أثر وفاة مؤسسها أفلاطون.

وكتاب «الشعر» يعد تعليقاً ورداً غير مباشر على كتابات أستاذه أفلاطون مع أنه لم يذكر اسم أستاذه صراحة. ولا بد من التنويه بأن كتاب «الشعر» لأرسطو قد هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد على الألفي عام، فقد ظل أساساً للنقد الانجليزي والنقد الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر [سدني - جونسون - درايدن - بوب - وحتى د. جونسون] لذلك يرى مؤرخو النقد الأدبي أن كتاب الشعر أهم مؤلف

في تاريخ النظرية. كما يعد أرسطو صاحب أول جهد منهجي منظم في تاريخ نظرية الأدب. ولا يزال لأرسطو أتباع وأنصار حتى الآن، كما لا يزال كتابه يتضمن شذرات نقدية صالحة حتى يومنا هذا في معالجة بعض الأنواع الأدبية.

وقد فقدت أجزاء من كتاب «الشعر» أما الأجزاء التي وصلتنا فإنها تتناول المأساة والملحمة، ومن خلالها يمكن استنباط أسس نظرية في طبيعة الأدب ووظيفته بشكل عام.

وقد لقي كتاب أرسطو اهتماماً من قبل النقاد والفلاسفة العرب منذ القدم فقد ترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري على يدي «متى بن يونس» كما قام بشرحه وتلخيصه ابن سينا والفارابي. وفي العصر الحديث قام مفكرونا ونقادنا بوضع ترجمات حديثة متعددة لكتاب «الشعر» فهناك ترجمة قام بها الأستاذ محمد خلف الله أحمد والأستاذ عاطف سلام في الأربعينات، وأخرى قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي عام 1953 وثالثة للدكتور إحسان عباس عام 1951 ورابعة للدكتور شكري عياد عام 1967.

ويمكن القول بأن نظرية المحاكاة قد ارتبطت بأرسطو أكثر من ارتباطها بأفلاطون وذلك لأهمية المبادىء النظرية التي أرساها أرسطو في كتابه «الشعر».

وإذا كان أفلاطون قد تحدث عن الشعر من خلال اهتمامه أساساً بالبحث في الوجود والمعرفة والمعرفة والأخلاق فإن تلميذه أرسطو قد ضمن كتاباته الفلسفية والعلمية الكثير من آرائه الجمالية إضافة إلى كتابه «الشعر».. ولعل هذا يدل على أهمية الشعر لدى

أرسطو كما قد يدل على تباين موقفه من الشعر عن موقف أفلاطون.

والأهم من هذا أن أرسطو درس التراث الأدبي اليوناني المعاصر له، وحاول من خلال دراسته للأنواع الأدبية الموجودة في عصره أن يستنبط مفاهيم نظرية تتصل بنشأة هذه الأنواع وطبيعتها ووظيفتها.

والطريقة التي اتبعها أرسطو في تحديد مفاهيمه حول الأدب ودوره تتباين بشكل ملحوظ عن طريقة أفلاطون. فأرسطو يستخدم المنهج الوصفي الاستقرائي بينما استخدم أفلاطون المنهج التأملي. ولا شكل بأن صاحب المنهج الأخير لا بد وأن يعرض نفسه لمخاطر كثيرة.

ولعل عرضنا لآراء أرسطو كما جاءت في كتاب «الشعر» ستبين نظراته المتباينة والمناقضة لآراء أستاذه أفلاطون، كما ستلقي بأضواء على منهجه ونفاذ رؤيته ودقته العلمية وعمق مواقفه.

اولاً ـ الشعر شكل من المحاكاة

يرى أرسطو بأن الشعر نوع من المحاكاة، وهو يستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون لكنه يمنحه مفهوماً جديداً متبايناً عن مفهوم أفلاطون الذي كان يرى أن الشعر محاكاة للمحاكاة وبالتالي فهو صورة مزيفة ومشوهة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة. وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم الطبيعي، فإن أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون. كما رفض أرسطو رأي أستاذه القائل بأن المحاكاة نقل حرفي (أو مرآوي على حد تعبير أفلاطون في

الجمهورية) لمظاهر الطبيعة. ويرى أرسطو بأن الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط بل يتصرف في هذا المنقول. بل ذهب أرسطو أبعد من ذلك حين قال بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو احتمال. فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً ينبغي عليه ألا يقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص. لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية.

فالشعر يحاكي الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم.

وإذا كان الناس - كما يرى أرسطو - ينقسمون إلى قسمين واضحين أشرار وأخيار لهذا لا بد أن «يكون الذين يحاكون في الشعر إما شراً منا أو خيراً منا أو مثلنا»(9) لكن الشعر يصبح أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع فعنده أن المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل. يقول في كتابه الشعر: «وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول»(10). وهذا يعني أن الشاعر يحاكي ما يرى وقد يحاكي ما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد وهنا مدخل صعب عسير للكلام على الخيال الشعري وعلاقته بالمحاكاة وعن علاقة

(9) فن الأدب، المحاكاة: مرجع سبق ذكره انظر ص 95.

(10) ارسطوطاليس في الشعر: د. شكري عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي 1967 ص 140.

المحاكاة بالإقناع.. لكن أرسطو لم يذكر لفظاً يدل على الخيال[11] ولكن بينما نجد أرسطو حريصاً على أن ينص أن الشاعر حرّ في انتخاب موضوع المأساة أو حوادثها تراه قد أحس، بإحساس العالم المدقق في الشعر الذي أمامه، إن هذا الذي ينتجه الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحمل طابع المحاكاة العام. إن الحادثة التي يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلاً، فهي لا بد قادرة على الإقناع بإمكان حدوثها. بل إن الشاذ الذي يقع بالفعل ليس مادة صالحة للفن لمجرد وقوعه لأنه شاذ. وبعبارة أخرى للفنان أن يعلو فوق الطبيعة ولكن عليه ألا يخالفها أو يخالف أي قانون من قوانينها[12]. لعل ما تقدم يوضح مفهوم أرسطو الجديد للمحاكاة، ولتوضيحه أكثر نقول: إن أفلاطون اعترف بفتنة الشعر لما ينطوي عليه من وزن وإيقاع ولحن لكن أرسطو يقرر ـ ربما رداً على أستاذه ـ بأن ما يصنع الشعر ليس الوزن والموسيقى وإنما عنصر محاكاة العالم الكوني أي محاكاة المعاني الكلية العامة لا الخاصة. وهذا يعني محاكاة ما يمكن أن يحدث لا ما حدث بالفعل. وهنا قد يبرز سؤال هام هو إذا كان الشعر محاكاة لما يمكن أن يحدث لا لما حدث بالفعل فلماذا يصر أرسطو على استخدام مصطلح المحاكاة ويصف الشاعر بأنه مقلد؟ إن المؤرخ والكاتب في العلوم يقلدان موضوعات ذات وجود جوهري وينبغي أن يأتي تقليدهم مطابقاً للواقع، أما الشاعر فغير مقيد بمثل هذه المطابقة، إن هومر «يقلد» درع أخيل على

(11) فن الأدب: المحاكاة: انظر ص 104.

(12) المرجع نفسه: ص 105.

الرغم من أن مثل هذا الدرع لم يوجد بتاتاً. «ومع ذلك فإن «المحاكاة» التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي على الرغم من أنها لا تتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي جوهري. إن «عطيل» الذي يتحدث عنه شكسبير ليس «محاكاة» لرجل واقعي قد وجد فعلاً مثلما وجد «ماركوس أوريليوس» الذي يتحدث عنه «جيبون» غير أنه محاكاة لرجل. وإن درع أخيل لدى «هومر» ليس تقليداً لأي درع قد وجد في يوم من الأيام، سوى أنه تقليد لدرع. لذلك ثمة معنى يكون فيه الشاعر صانعاً: إنه يصنع أشياء لم توجد قبل أبداً. ومع ذلك فهو مقلد: (إنه يصنع أشياءه بالمماثلة لأشياء موجودة)[13].

ثانياً ـ موضوع المحاكاة

والشاعر عند أرسطو لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب بل يحاكي أيضاً الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم. والإنسان المحاكي إما أن يكون مثالياً عظيماً أو أقل مستوى. فالتراجيديا تحاكي المثالين العظام والكوميديا تحاكي الأقل مستوى. ولكن ينبغي أن نبين هنا أن أرسطو يعتبر الشعر محاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها يقول في كتاب الشعر: «فإن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء هما في العمل. و«الغاية» هي فعل ما وليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو

(13) مقالة في النقد: مرجع سبق ذكره ص 56.

ضدها فتتبع الأعمال. فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال، ومن ثم فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديات والغاية هي أعظم كل شيء ثم إنك لا تجد تراجيديا قد خلت من محاكاة فعل، ولكنك قد تجد تراجيديا خالية من محاكاة الأخلاق»(14). فالتراجيديا لا تقلد الشخصيات وإنما تقلد حركتها، أي تقلد سعادتها وشقاوتها وكل سعادة وشقاء لا بد أن يتخذ صورة من صور الحركة، فالسعادة المطلقة أو الخير المطلق ـ وهو الهدف من الحياة ـ كما يرى أرسطو ليس مجرد صفة يتصف بها الفاعل وإنما هي فعل من نوع معين. فالغاية التي من أجلها نعيش هي نوع من أنواع الحركة لا الدخول في صفة من الصفات (الوصول إلى الاتصاف بها).. ذلك أن طباع الناس تشكل صفاتهم فقط أو إذا شئت فسمها شخصياتهم، ولكن بأفعالهم يصبح الناس سعداء أو غير سعداء، وبناء على ذلك التراجيديا لا تحاكي الحدث من أجل محاكاة الطباع، على العكس إن محاكاة الطباع إنما هي جزء من محاكاة الحدث أو بمعنى آخر محاكاة الحدث تتضمن محاكاة الطباع(15) فالتراجيديا كما يقول أرسطو وتحاكي الفاعلين من طريق محاكاة الأفعال»(16) فالشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات ولكننا لا نسعد ولا نشقى إلا بالحركة أي بالأعمال والأحداث، وعلى ذلك لا

(14) ارسطوطاليس في الشعر: ص 52.

(15) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي بيروت، دار العودة ط 2، 1957 ص 12 وما بعدها.

(16) ارسطوطاليس في الشعر: ص 54.

نريد من المسرحية أن تمثل لنا الصفات أو الاتصاف، إننا نريد منها أن تتحرك، أن تعمل وفقاً لهذه الصفات، والشخصية تفهم من خلال الحركة وهي متضمنة فيها[17].

فالشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات ولكنه يصور الشجاعة ممثلة في هذا البطل بشكل معين من أشكالها[18] لهذا يعتبر أرسطو الحدث أو القصة أو الحبكة أهم أجزاء التراجيديا التي تتكون - حسب أهميتها - من: الحبكة - الشخصية - الفكرة - الأداء - الموسيقى - المشاهدون. فالحدث أو الحبكة أو الشكل أهم من الشخصية وهذا له دلالات فلسفية واجتماعية هامة سنقف بها عند الحديث عن نظرية التعبير.

ثالثاً - الطبيعة الفلسفية للشعر

جسد أفلاطون الصراع الذي كان قائماً بين الشعر والفلسفة، وانحاز بشكل واضح لجانب الفلسفة. أما أرسطو فقد حاول - أن يرد عليه بشكل غير مباشر كما أشرنا - وذلك بتأكيده أن الصراع بينهما صراع مفتعل لا أساس له مبيناً في الوقت نفسه الطبيعة الفلسفية للشعر، يقول في كتابه الشعر «وظاهر مما قيل أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يروبانه منظوم أو منثور (فقد تصاغ أقوال هيرودتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت

(17) فن الأدب: المحاكاة: ص 96.

(18) فن الأدب: المحاكاة: ص 104.

أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات، والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص، أما الجزئي فهو - مثلاً - ما فعل ألكيبيادس أو ما حل به»[19] إذن ليس الوزن أو الموسيقى هو الخاصية الأساسية للشعر بدليل أن كتابات هيرودتس التاريخية تصاغ في أوزان ومع ذلك تظل تاريخاً وليس شعراً وعندنا مثلاً ألفية بن مالك التي تمتلك الوزن والقافية ومع ذلك تعد نظماً لا شعراً. لكن ما يميز الشعر عند أرسطو بشكل أساسي هو محاكاته العالم الكوني فالشعر بمحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال أي لا يحاكي الخاص والجزئي أو ما وقع بالفعل.

إن تراجيديا «أوديب ملكاً» محاكاة لأحداث لم تقع لكنها ممكنة الوقوع، وصراع أوديب مع القدر الذي انتهى بهزيمته يمثل معنى عاماً أو كونياً شاملاً. أما التاريخ فإنه يحاكي ما وقع بالفعل وبهتم بربط الأحداث بزمانها ومكانها فضلاً عن نقلها بدقة. لذلك فإن الشعر يحاكي الحقيقة المثالية المجردة مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة أو أعظم فلسفة من التاريخ. فالشعر لا يشوه الحقيقة ولا

(19) ارسطوطاليس في الشعر: ص 64.

يبتعد عنها بدرجات كما زعم أفلاطون، كما إنه لا يقف على النقيض من الفلسفة لأن الشعر والفلسفة يهدفان إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته.

رابعاً ـ نشأة الشعر ومصدر متعته

ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية عندما أكد أثر الإلهام والوحي في أقوال الشعر.. وقد رفض أرسطو هذا المنطق تماماً وقال بأن الدافع إلى قول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية، فما يولد الشعر إنما هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن والإيقاع[20].. فالمحاكاة غريزة إنسانية، والإنسان فطر على حب النغم والموسيقى. وبهذا التفسير خطا أرسطو بفلسفة الفن والأدب خطوة واسعة جداً إذ ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برباط وثيق، أي اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بشرية، ويترتب على هذه الحقيقة نتائج هامة.

فإذا قلنا بالوحي والإلهام فإن هذا يعني أننا نعيد الشعر إلى مصدر خفي عن أنظارنا ومداركنا أي نربطه ـ بقوى لا نعرف عن كنهها أو سرها أو هدفها أي شيء، أما إذا قلنا ـ مع أرسطو ـ بأن الشعر ظاهرة إنسانية فهذا يعني أنه جزء من النشاط الإنساني، يمكن فهمه وتحليل ماهيته والتعرف على بواعثه ومهمته. ويضيف أرسطو بأن غريزة المحاكاة توجد عند الإنسان منذ الصغر وبها يحصل على معارفه. فالمحاكاة وسيلة للتعلم واكتساب المعارف ولا شك بأن

(20) انظر حول ذلك في كتاب أرسطوطاليس في الشعر: ص 36 و 38.

اكتساب المعرفة يؤدي إلى المتعة. وإذا كان الشعر شكلاً من المحاكاة فلا بد أن يكون ممتعاً ومؤدياً إلى التعلم. والناس يستمتعون بمشاهدة قطعة أدبية لأسباب عدة منها: أن هناك متعة في محاكاة أشياء وحوادث معينة (كالقتل ـ والجسد الميت) مع أن هذه الأشياء تكون مؤلمة في الحياة الواقعية. كما أن الفن والشعر يعلم أشياء جديدة والتعليم يعتبر متعة. وإذا لم يعلمنا جديداً فنحن نستمتع بمشاهدة ما كنا نعرفه. وأخيراً هناك متعة بتكنيك العمل الأدبي.

ولكن إذا كانت المحاكاة غريزة إنسانية توجد مع الإنسان منذ الطفولة فما الذي يجعل من فلان شاعراً دون غيره؟ يرى أرسطو أن الإنسان أقدر الكائنات الحية على المحاكاة وأن الشاعر يرتقي بقدرته من خلال الدربة والممارسة (فالشعر لديه صنعة أو صناعة كما سنرى) يقول أرسطو «فالشعراء أخذوا يرقون بها [يقصد المحاكاة] قليلاً قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة.. الخ»[21].

خامساً ـ وظيفة الشعر (التطهير)

قام أرسطو بوصف آثار الأعمال الأدبية وفعلها في المتلقين، ولم يقتصر عمله على وصف أثر هذه الأعمال في المتلقين أثناء تلقيهم الأعمال الأدبية فحسب بل حاول أن يصف أثرها بعد عملية التلقي. وكان منهجه هنا الوصف والدراسة والاستقراء فلم يبدأ بوضع مقدمات معينة ليصل إلى نتائج محددة تتفق وفلسفته الأخلاقية.

(21) ارسطوطاليس في الشعر: ص 38.

وإذا كان أفلاطون قد فصل بين المتعة والفائدة وانحاز إلى المنفعة كلية (وجاء آخرون بعده بكثير وفصلوا بينهما لكنهم انحازوا إلى جانب المتعة كلية) فإن أرسطو بعد بحق من أقدم النقاد الذين قالوا بالمتعة والفائدة مستخلصة من الدراما العينية الوصفية.

ومع أن أفلاطون وأرسطو يتفقان في أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف فإنهما يختلفان بعد ذلك فبينما رفضها أفلاطون بسبب ذلك فقد اعتبرها أرسطو أرقى أشكال الشعر للسبب ذاته. فقد رأى أفلاطون بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف وتجعل الناس أكثر ضعفاً، وهو يفسر ذلك بأن التراجيديا تجعل المؤلف والممثل والمشاهد يألفون الأفعال الشريرة مما يؤثر في سلوكهم اليومي. وأضاف بأن المأساة تجعل المشاهد أكثر حزناً وخوفاً الأمر الذي يؤدي إلى استسلامه للعواطف والانفعالات وبالتالي تبعده عن استخدام العقل وتجعله إنساناً ضعيفاً. ذلك أن المواطن القوي عند أفلاطون هو الذي يستجيب لنداء العقل لا العاطفة. فالإنسان الذي ألمت به مصيبة كفقدان ولده مثلاً يحاول أن يبدو صبوراً متجلداً أمام المعزين أما حين يصبح وحيداً فإنه يبكي مستسلماً لعواطفه وهو في الموقف الأول يبدو قوياً لأنه يستجيب لصوت العقل. أما في الموقف الثاني فيبدو ضعيفاً لأنه يستسلم لعواطفه.

أما أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال «التطهير»، فعند مشاهدتنا لتراجيديا «أوديب ملكاً» مثلاً، ذلك الملك الذي انتهى إلى قتل أبيه والزواج من أمه دون أن يعرف وحينما عرف فقأ عينيه

وهام على وجهه، فإننا نشعر بالشفقة على البطل التراجيدي لأن الكوارث التي حلت به لا يستحقها، كما أننا نشعر بالخوف لأن ما حدث للبطل قد يحدث لنا. ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطفنا.

فالتراجيديا تتيح لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة [البكاء في التراجيديا والضحك في الكوميديا] أي تجعلنا أكثر توازناً من الناحية الانفعالية والعاطفية. وبالتالي فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة.

غير أن أثر التراجيديا في المتلقي أثناء المشاهدة تتمثل في أنها تجعله أكثر سروراً لأنها تريه العذاب دون أن يتعذب مع أن البطل قد يتصف بالأنانية مثلاً. كما تشعره بالتفوق ازاء الشخصية التراجيدية التي تتألم. غير أننا في نهاية التراجيديا نشعر بالسرور من خلال المماثلة التي نجربها في أذهاننا أي من خلال المقارنة الضمنية التي توضح أن عذابنا أقل من عذاب أشخاصها فنشعر بالارتياح وربما بالقوة حين ندرك أن مشاكلنا وهمومنا محدودة مقارنة مع كوارث ومصائب الشخصيات التراجيدية، وبالتالي نصبح أكثر قوة وقدرة على التصدي لها أو لحلها. غير أن مصطلح «التطهير» الذي أورده أرسطو في كتبه «الأخلاق» و«السياسة» و«الخطابة» و«الشعر» أثار العديد من التفسيرات لدى المفكرين والنقاد. ولعل أحدث التفسيرات ذلك الذي يرى أن عاطفة الشفقة هي عاطفة الإنسان تجاه الآخرين وعاطفة الخوف عاطفة الإنسان تجاه ذاته، وبهذا المعنى فإنهما أصول العواطف الإنسانية وبالتالي لا يمكن أن يكون معنى التطهير هو

التخلص من هاتين العاطفتين بل يكون معناه التنمية المتوازنة لعواطف الفرد تجاه ذاته والآخرين للوصول إلى انسجام وتناغم العلاقات البشرية[22]. أي أن أرسطو يرى أن التوازن الانفعالي والنفسي والوجداني - وهو ما تؤديه التراجيديا من خلال التطهير - يؤدي إلى التوازن الأخلاقي، وبهذا المعنى فإن أرسطو يرد على أفلاطون - الذي رأى أن الشعر مفسد للأخلاق - مؤكداً أن الشعر ينهض بوظيفة أخلاقية.

وعلى أية حال فإن تحديد وظيفة الشعر «بالتطهير» من خلال تنمية عاطفتي الشفقة والخوف يلقي بأضواء هامة على الشروط التي أرساها أرسطو في بناء الأحداث ورسم شخصية البطل التراجيدي. فكي تؤدي التراجيديا وظيفتها على أكمل وجه من الضروري أن تكون الحبكة التراجيدية معقدة وفيها تغير على نحو غير متوقع (المفاجأة) وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية. أن تثير عاطفتي الشفقة والخوف. أما البطل التراجيدي فينبغي أن تتوافر في رسمه عدة شروط هي:

أ - أن ينتمي البطل إلى طبقة النبلاء أي أن يكون أميراً أو ملكاً لأن سقوط النبيل أشد وقعاً في النفوس وأكثر دوياً من سقوط الإنسان العادي.

ب - ألا يكون فاضلاً بشكل مطلق ولا رذيلاً بشكل مطلق لأن

(22) مقدمة في نظرية الأدب: د. عبد المنعم تليمة القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1976 انظر صفحات 156, 157, 158.

سقوط الفاضل يثير فينا عاطفة الاشمئزاز لا عاطفة الشفقة كما أن سقوط الرذيل أو الشرير يثير فينا عاطفة الرضى لا عاطفة الشفقة. فعاطفة الشفقة تثار حينما تحل المصائب والكوارث بإنسان لا يستحقها.

ج ـ يجب أن ينتقل البطل من حالة السعادة إلى حالة الشقاء أو "التعاسة (مثل أوديب).

د ـ ينبغي أن يكون سقوط البطل نتيجة نقطة ضعف في شخصيته (التسرع، التردد، الأنانية... الخ).

ويرى أرسطو أن النهايات غير السعيدة هي الأفضل بالنسبة للتراجيديا، أما الذوق الشعبي فيفضل مكافأة الخير ومعاقبة الشرير.

أما طريقة تنمية عاطفتي الشفقة والخوف فيرى أرسطو أن استخدام العاطفة كتمهيد لوقوع جريمة قتل مثلاً لا يعتبر عملاً فنياً وإنما تنمى تلك العواطف من خلال الحبكة ذاتها مثل أن يكتشف القاتل أن المقتول أبوه مثلاً [أوديب وقتله أبيه وزواجه من أمه].

سادساً ـ الشكل الارقى للمحاكاة الشعرية

قارن أرسطو بين التراجيديا والملحمة، ووجد أن موضوعهما محاكاة الأشخاص العظام، لكنهما تفترقان في طريقة المحاكاة، فالطريقة في الملحمة سرد مباشر أو غير مباشر وفي التراجيديا حركة ممثلة. وفي الملحمة لا يوجد مشاهدون وموسيقى كما هو الأمر في التراجيديا لأن الملحمة تقرأ.

ومن حيث الشكل الشعري تكون الملحمة من مقاطع متماثلة

بينما تتكون التراجيديا من مقاطع متنوعة. أما من حيث الطول فإن الملحمة غير محددة الطول بينما التراجيديا لا تتجاوز يوماً واحداً. لذلك فإن التراجيديا أكثر تعقيداً من الملحمة لأنها تحتوي كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور. لهذا يرى أرسطو أن الحكم الجيد على التراجيديا هو في الوقت نفسه حكم جيد على الملحمة.

لكن أرقى أشكال المحاكاة الشعرية هي المسرحية الشعرية لأنها تتضمن كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور وهي يمكن أن تقرأ وأن تمثل وهي أكثر تركيزاً وأثراً ولها وحدة أكبر.

سابعاً ـ تعليق على كتاب ارسطو

عندما كتب أرسطو كتابه «الشعر» اعتمد على محاورات أفلاطون «أيون» «الجمهورية» «القوانين» وقد رفض أرسطو كل آراء وأفكار أستاذه عدا مصطلح «المحاكاة» الذي أعطاه تفسيراً جديداً مختلفاً تماماً عن مفهوم أفلاطون له. وبدل هذا أن روح كتاب الشعر كان تعليلاً وتعليقاً ورداً غير مباشر على كتابات أفلاطون. وقد ظهر أرسطو فيه فيلسوفاً ومنطقياً بالدرجة الأولى وناقداً بالدرجة الثانية ومحباً للشعر بالدرجة الثالثة. أما هدف الكتاب فهو رسم طريقة مثلى لكتابة تراجيدية جيدة. وقد استشهد كثيراً بالتراجيديا اليونانية الكلاسيكية «وأوديب ملكاً» متخذاً منها مثلاً يحتذى. لكننا لا نستطيع كتابة تراجيديا جديدة وجدية باتباع تراجيديا قديمة. أما أثر الكتاب ـ فكما ذكرنا ـ كان أساساً للنقد الأوروبي وتطوير الأدب الأوروبي. ولا يزال ذا قيمة كبيرة حتى اليوم. ومن وجهة نظر نقدية معاصرة

يمكن القول بأن كتاب أرسطو يتضمن أشياء لها قيمتها مثل قوله «الشعر أعظم فلسفة من التاريخ» و«التراجيديا تطهر العواطف» و«البطل التراجيدي يجب ألا يكون مثالياً بشكل مطلق بل مثلنا.

ملاحظات عامة على نظرية المحاكاة

إنصب اهتمام نظرية المحاكاة على أثر الشعر في القراء أو المتلقين، وهو جانب هام بلا شك من جوانب الظاهرة الأدبية، لكن دراسة هذا الجانب خضعت للمعايير الأخلاقية، فأفلاطون يرى أن الشعر مفسد للأخلاق وأرسطو يرى أن الشعر يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي (التطهير) وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي، وعلى الرغم من تناقض آراء أفلاطون مع آراء وتباين منهجيهما فإنهما ينتميان إلى الفلسفة المثالية. وقد اهتم كل منهما بالوظيفة الاجتماعية للشعر ووضعها مبادئ سرمدية لوظيفة الشعر والفن عموماً غير محددة بمكان معين أو مرحلة اجتماعية محددة. فكلاهما أنكر التغير في الفن وفي الأوضاع الاجتماعية[23]. وهو ما يعبر عن روح الكلاسيكية التي تؤمن بأن الأدب الكلاسيكي من الممكن أن ينتج في كل زمان ومكان، وهذا يعني سيادة المنهج الشكلي وعدم إدراك العلاقة بين الأدب والأوضاع الاجتماعية وبين الشكل والمضمون. فالأدب شكل أو قالب له مهمة دائمة ونحن باستطاعتنا أن نصب في هذا القالب ـ نشاء وفي أي زمان وتحت أي ظرف!!

ويتضح أيضاً أن نظرية المحاكاة لم تهتم بذاتية الشاعر

(23) مقدمة في نظرية الأدب: انظر ص 188.

عواطفه، انفعاله، خياله، إيمانه، انتمائه الاجتماعي... الخ فالحدث ـ كما تقدم أو الحبكة والشكل أهم من الشخصية. إن أرسطو لم «يذكر لفظاً يدل على الخيال ولا هو في رأينا يتحدث عن هذه الملكة بوضوح دون أن يذكرها كما يرى الأستاذ «بتشر» في كتابه القيم عن نظرية أرسطو في الشعر والفنون الجميلة. ولكنه وهذا في نظرنا يكفيه، قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة. فهناك صورة وهنا عقل وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان. فما دور كل منها؟ وكيف تعمل؟ هذا ما تركه أرسطو للنقاد من بعده يجولون فيه. إنه لم يذكر الوحي ولم يرسم صورته. ولكنه في كتابي «الشعر» و«الخطابة» يتحدث عن الملكة ويكبر من شأنها ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب. وهو لا شك كان يرى أن هذه النصائح، أو القواعد العامة ليست بقاطعة كما يقول، ستعين الشاعر أي عون على التأليف الأدبي الممتاز. لذلك لا نعجب إذا أثر أرسطو في القرون التي تلته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أثراً أساسه الإكبار من شأن الصنعة. وبالرغم من جهود بعض النقاد فلقد ظلت الصنعة، أي الفكر العمد في التأليف الفني غالبة حتى فجر النهضة»[24]. كما هيمن مفهوم الصنعة على تراثنا الأدبي والنقدي القديم ـ بأثر أرسطو وربما بدونه ـ وهو ما سنقف عنده بتفصيل في المحور الأخير من هذا الكتاب.

(24) فن الأدب: المحاكاة: ص 104.

نظرية التعبير

ظروف نشأتها

ظلت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية النقدية الأوروبية حتى أواسط القرن الثامن عشر تقريباً. وفي هذه الفترة شهد المجتمع الأوروبي تغيرات جذرية هزت أبنيته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. فقد استطاعت الثورة البرجوازية على الإقطاع أن تنقل البشرية جميعها من عصر إلى عصر إذ ولدت قيماً ومفاهيم جديدة على كافة الأصعدة والمستويات. ويمكن أن نوجز هذه التغيرات التي كان لها أثر كبير في تاريخ الأدب والنقد بما يلي:

هيمنت فئات اجتماعية جديدة على جميع مناحي الحياة سميت بطبقة البرجوازية استطاعت أن تقوم بنهضة صناعية واقتصادية استلزمت بدورها قيام نهضة فكرية وعلمية واجتماعية وثقافية. فقد شهد المجتمع انتقال الناس من الريف إلى المدن. وأصبحت المدن تكتظ بالتجمعات البشرية مما ولّد علاقات اجتماعية كثيفة ومعقدة ومستقرة. وتطورت الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وظهرت فلسفات جديدة وأدب وفن جديدين. ونمت الروح الفردية والروح

الديمقراطية إذ كان شعار الثورة الأخاء والمساواة والحرية.. وجاء التقدم العلمي والصناعي ليضفي على مفهوم الفردية معان جديدة تماماً. وظهرت المطبعة والصحف والكتب والمكتبات. كما انتشر التعليم فازدادت قاعدة القراء واتسعت وأصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيماً مما أوجد وقت فراغ كان على الناس أن يقوموا بتعضيته بالقراءة. وقد انعكست كل هذه التغيرات على الحياة الداخلية للإنسان على عقله وفكره وأحاسيسه ومشاعره. وظهر أدب جديد وموضوعات جديدة، وثار الشعراء والأدباء على الزخرفة اللفظية. والقواعد والقوانين الكلاسيكية.

كل هذا أدى إلى ظهور نظرية جديدة في الأدب هي نظرية «التعبير» التي جاءت انسجاماً ونتاجاً لتلك التغيرات الجذرية، وقد ارتبطت بالبرجوازية وعبرت عن قيمها وطموحاتها في فترة صعودها.

أسسها الفكرية والفلسفية

هذه التغيرات الجذرية السابقة تمحورت حول الفرد، والإيمان بالفردية.. لم تقتصر شعارات الثورة في الحرية والديمقراطية على مجال دون آخر.. فعلى الصعيد الاقتصادي رفعت البرجوازية شعارها المعروف «دعه يفعل.. دعه يمر» وعلى الصعيد الأدبي وجد شعار آخر يوازيه هو «دعه يعبر عن ذاته». لقد أصبح الفرد والفردية حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد، ولا شك أن هناك فردية في المجتمع الاقطاعي لكن الفارق الجوهري هو أن المجتمع كله قد أصبح هنا مبنياً على المفاهيم الفردية. إضافة إلى أن الفردية في المجتمع الإقطاعي

مستمدة من الملكية والجاه والعائلة والحسب والنسب.. الخ. ودون توافر هذه الشروط لا يعترف بالفرد مهما بلغ من قوة جسدية أو عقلية. لذلك فإن الفردية والإحساس بها في عصر الإقطاع متدمجة بالعائلة والحسب والنسب لهذا يقال بأن المجتمع الإقطاعي مجتمع محافظ يحرص على ضبط العواطف والانفعالات والاحتكام إلى العقل. لذلك يقال أيضاً بأن المجتمع الإقطاعي يلغي ذاتية الأفراد[25]. من هنا كان الاهتمام في نظرية المحاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها ومن هنا نفهم لماذا ألحت على بيان الوظيفة الاجتماعية للشعر وأغفلت الحديث عن مشاعر الأديب وانفعالاته وخياله.

أما في المجتمع البرجوازي الجديد فإن للفرد كامل الحرية في الذهاب والإياب في البيع والشراء وفي التعبير عن آرائه وأفكاره وميوله وعواطفه ومشاعره بغض النظر عن انتمائه العائلي. فالإنسان يعرف هنا بأنه الإنسان دون انتمائه الاجتماعي. هذه المفاهيم الجديدة ساهمت في تحرير الفرد من ربقة الإقطاع.

فالفرد عالم قائم بذاته، أو دنيا مستقلة وجوهره الأصيل الحرية، الشعور، الوجدان العاطفة. وكما أن للمجتمع حقوقاً فإن للفرد حقوقاً أيضاً.

والفلسفة الجديدة التي ظهرت في هذه الفترة هي الفلسفة «المثالية الذاتية» التي رفضت الآلية وقالت بالديناميكية، والتي ترى

---

(25) لهذا ـ أرى ـ كان على عنترة بن شداد حتى يحقق ذاته تجاه عبلة أن يوفر لنفسه شرطاً آخر غير القوة والشجاعة هو النسب إلى شداد

أن الوجود الأولي للذات أو للوعي الإنساني، أما العالم الموضوعي فمن خلق هذه الذات لأن وجوده (وجود العالم الموضوعي) متوقف على إدراك مدرك له. ودون هذا الإدراك يعد العالم الموضوعي غير موجود. وما دامت الذوات تتغير فإن كلاً منها يخلق العالم على صورة خاصة وهذا يعني أن الذاتي يخلق الموضوعي وأن العالم الداخلي للذات العارفة هو أساس صورة العالم الخارجي لديها وما دام الأمر كذلك فلا بد أن يقدم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة. والفن في هذا السياق تعبير عن الصورة الخاصة للعالم وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة الشعور والوعي العاطفي..وكمال «التعبير»ها هنا هو قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص[26].

ويعد «كانت» (1724-1800) وهيغل (1770-1831) المنظرين الفلسفيين للرجوازية والفردية، والموثرين الحقيقيين في النقاد والآداء الذين ظهروا في هذه الفترة، وواضعي الأسس الفلسفية لنظرية التعبير. وقد فصل «كانت» بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية كما اعتبر الشعور طريق المعرفة الحقيقة. أما هيغل فقد رأى أن مصدر الفن هو الخبرة الخاصة وماهية الفن مظهر حسي للحقيقة ومهمته أرفع صور التعبير البشري عن هذه الحقيقة. ويضع هيغل الإبداع أساساً لفلسفة الفن أي أنه يفسر الفن من زاوية المبدع الفنان. كما يرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي مصورة محسوسة (لا بشكل حسي ولا بشكل

(26) مقدمة في نظرية الأدب: انظر تفصيل ذلك ص 194.

عقلي). فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن إدراك خاص للحقيقة. لذا فإن أولى الزوايا بالدرس إنما هي زاوية المدرك، زاوية الفنان وأولى المسائل في هذا الدارس أداة الإدراك: الخيال[27]. هكذا نرى الفيلسوفين يهتمان أساساً بالمشاعر والخيال، «فكانت» يرى أن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعور وهيغل يرى أن الفن إدراك خاص للحقيقة وأن أداة هذا الإدراك الخيال. وقد استندت نظرية التعبير على هذه الفلسفة وتمثلت خطوطها العامة بما يلي:

الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، والأدب علم المشاعر والأحاسيس، القلب هو ضوء الحقيقة (لا العقل). أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها تتمثل في إثارة الانفعالات والعواطف، وحين يتخذ الحب موضوعاً له فإن هذا الموضوع ينبغي أن يثير الحب في النفس (نفس القارئ) أما تصوير عوائق المحبين مثلاً فهي مهمة الأدب الكلاسيكي.

وقد اهتمت نظرية التعبير بالأديب الشاعر أكثر من الأسلوب أو الشكل فالشخصية أهم من الحبكة أو الأحداث (نظرية المحاكاة كانت ترى العكس). ورأت بأن الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة. وقد اهتم أصحاب هذه النظرية بتأكيد الحقيقة القائلة

---

(27) وحول فلسفة كانت وهيغل في الفن انظر في المرجع السابق ص 190 وما بعدها وفي كتاب «النقد الأدبي الحديث» الدكتور محمد غنيمي هلال القاهرة ـ دار نهضة مصر 1973 ص 300 و 310.