الفصل الأول

الخيال والمحاكاة
في الشعرية اليونانية

تمهيد

لا غرو أن تصورات أفلاطون وأرسطو الفلسفية والجمالية قد هيمنت إلى حد كبير على جزء هام من الثقافة الإنسانية، فصارت مرجعا نظريا لكثير من المفكرين في أزمنة ثقافية مختلفة. وإذا كانت بعض أفكارهما قد تم تجاوزها بفعل التطور المعرفي، في العصر الحديث، فقد استمر تأثير تصوراتهما بخصوص الخيال والمحاكاة والشعر حاضرا - بنسب متفاوتة - إلى الآن، لأنها تمثل الإشارات الأولى التي استنار بها الفكر الإنساني - قديما وحديثا - للاقتراب من الظاهرة الخيالية بكل تلويناتها، وإدراك ماهيتها، وتحديد وظائفها النفسية والمعرفية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان.

وتعود عناية أفلاطون وأرسطو ببحث الخيال والمحاكاة إلى المجتمع الإغريقي الذي احتلت فيه الصورة بمختلف أنواعها وتشكلاتها قيمة مركزية، حيث كانت الوسيلة المثلى لتوجيه كل أفراده وفئاته الاجتماعية سلوكيا ولإمتاعهم نفسيا. وقد كان هذا الأمر يتم على حساب الكتاب الذي كان نشاطا هامشيا لدى اليونان[1].

ويلاحظ الباحث في تراث هذين الفيلسوفين أن عنايتهما بالظاهرة الخيالية قد تركزت على النظر فيها من جهة مصدرها الذهني، أي بوصفها خيالا، ومن جهة الأداة المشكلة لها، أي بوصفها محاكاة،ثم من جهة الموضوع الدال عليها، أي بوصفها شعرا، وغير ذلك من الفنون الجميلة الأخرى.

(1) J. BOULOGNE: Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs, in joël THOMAS et Alii: Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire, p. 40.

1. الخيال والمحاكاة عند أفلاطون:

1.1. الخيال:

يطرح البحث في تراث أفلاطون المتداول اليوم إشكالا كبيرا مفاده غياب كلمة «الخيال» بالمعنى الذي تدل فيه على القوة الباطنية للإدراك الذهني، ويرى عز الدين إسماعيل أن السبب في ذلك يعود إلى أن الإغريق القدامى لم تكن لديهم كلمة يطلقونها على «الخيال»[1]، ومما يعقد هذا الإشكال وجود هذه الكلمة في نص قديم منسوب إلى أفلاطون، جاء في كتاب فلوطرخس: «وقال أفلاطون إن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج: وإن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وكلاهما يدرك الشيء الذي من خارج عن طريق الفَنْطاسْيَا، أي الخيال»[2].

ومما لا شك فيه أن البحث في الوضع الاعتباري لمصطلح الخيال لدى أفلاطون مسألة هامة وجديرة بالمتابعة، خاصة أن من شأن ذلك أن يحرر من التضارب الذي يشين ترجمة تراثه إلى اللغة العربية، والذي يتبدى بجلاء في إثباتها في بعض الترجمات وإسقاطها من أخرى[3]. ومهما يكن من أمر، فمن الملاحظ أن النص السابق يكشف أن توظيف الكلمة يندرج في سياق الحديث عن القوى النفسية والحواس الجسدية التي تتم بها عملية الإدراك الذهني، ويوضح أن الوعي بالعالم الخارجي يستند إلى ملكة باطنية هي الخيال *Phantasia* ويتم بواسطتها.

إن تقصي سياقات ورود المصطلحات ومجالات توظيفها أمر هام

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 13.

(2) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

(3) قارن مثلا بين أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، ص 105، وأفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 110.

لكل دراسة مفهومية تتوخى البحث عن أصولها المعرفية ورصد تطوراتها الدلالية والتداولية، والسؤال العلمي الأجدر بطرحه بخصوص كلمة خيال ليس هل كانت في اللغة اليونانية القديمة لفظة تدل على "الخيال" أم لا؟ فهذا السؤال مغلوط من الأساس، لأن تلك الكلمة قد تواترت بدرجة لافتة في كتاب أرسطو: في النفس، وإنما: ما مجال استعمال كلمة «خيال» في تراث أفلاطون؟ هل يتعلق بسيكولوجية الإدراك فحسب، أم أنه يتصل بمجال الإبداع الفني أيضا؟ ثم ما طبيعة العلاقة بين الخيال والمحاكاة؟

لقد كان أفلاطون واعيا بوجود علاقة سببية بين الخيال والإبداع، وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة، ويتضح ذلك في معرض تساؤله:«ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان؟»[1].

فالمحاكاة، بوصفها فعلا إبداعيا يُمَثِّل بالكلام أو التشخيص، أو بهما معا، الأفعال الإنسانية بأحسن مما هي عليه في الواقع أو بأخس مما هي عليه، مصدرها ملكة المبدع «الخيالية» وغايتها التأثير في «خيالات» المتلقين. وما يهم من صيغة السؤال وعي أفلاطون بوجوب تحديد ماهية تلك الملكة، وبحث طبيعة الآثار التي تنتجها ونوع التأثيرات التي تحدثها. يقول في سياق الإجابة على تساؤله:

«- (..) إن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس.

- بالتأكيد.

- وإذن فما يخالف القياس لا بد أن يكون جزءا أخس.

- هذا ضروري.

- هذا هو الرأي الذي كنت أريد الوصول إليه عندما قلت إن الرسم وكل فن قائم على المحاكاة بوجه عام يبعد في عمله عن الحقيقة، وأن الجزء

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 371.

الذي يرتبط به، في طبيعتنا، بعيد بدوره عن الحكمة، وأنه لا يستهدف غرضا شريفا أو صحيحا.

- هذا صحيح كل الصحة.
- وعلى ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة، فلا بد أن تكون الذرية بدورها خسيسة»[1].

من الملاحظ هنا أن أفلاطون لم يسم ملكة الخيال بالمصطلح الدال عليها، بل أشار إليها بـ «الجزء الوضيع من النفس» وبـ «القوة اللاعقلانية». ولا يعود السبب في ذلك إلى فقر لغوي كما قد يعتقد، ولكنه يستهدف ترسيخ موقفه التشكيكي ورؤيته التنقيصية من قدرة الخيال على إدراك الحقيقة، وإلا بماذا يمكن تفسير إبداله مصطلح العقل بالسمة الدالة على أحكامه؟

وبالإضافة إلى ذلك، يستفاد من النص أنه يقسم ملكات الإدراك الذهني إلى قسمين رئيسين ومتقابلين: فالجزء الأول هو «العقل»، وهو جزء شريف وفاضل؛ والجزء الآخر هو «الخيال»، وهو جزء دنيء وخسيس. ومرد سمو العقل إلى كون أحكامه تستند على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية، وتوصل الفكر إلى حقائق الكون الكلية والجوهرية؛ أما خسة «الخيال» فتعود إلى كون مواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة، وأنها لا تنشد غايات شريفة وصحيحة، ولا تكتفي بالابتعاد عن أصل الوجود بما هو صور عقلية خالدة، بل تشوه حقيقته وجوهره، كما ترجع خسة الخيال أيضا إلى أن نظرته إلى الأشياء ذاتها وحكمه عليها لا يستقر على حال، فتارة يصورها بمظهر جميل، وتارة أخرى يصورها بهيأة قبيحة، ثم إنه « يخلق أشباحا ويقف دائما بعيدا كل البعد عن الحقيقة»[2].

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 372.
(2) نفسه، ص 375.

وبغض النظر عن ازدراء أفلاطون هنا بالفن والخيال، يلاحظ أنه يعتبر المحاكاة وسيلة جمالية للعمل الفني وأداة تمثيلية ملازمة للحركة الذهنية للخيال، إذ من تفاعلهما وتمازجهما يتولد الإبداع، وتتشكل الرؤى الخيالية للعالم والأشياء، الأمر الذي يتطلب البحث في طبيعة المحاكاة مادامت تمثل أساس اشتغال الخيال الإنساني.

2.1. المحاكاة:

يعتبر مصطلح المحاكاة قطب الرحى في الفلسفة الأفلاطونية، ولذلك فقد خصه أفلاطون بحيز هام من تفكيره، فأكد ضرورة بحث ماهيته وتحديد طبيعته في أكثر من سياق، والمقصود بذلك قوله: «(...) لا بد أن نقف على رأي في فن المحاكاة (...)»[1]، وتساؤله: «(...) ما المقصود بالمحاكاة؟»[2].

وتفيد مجالات توظيف «المحاكاة» أنها تعني تقليد الآخرين والتشبه بهم «سواء في الكلام أو في الحركات (...)»[3]، وبذلك فهي نشاط تمثيلي يصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجودية بطريقة مشابهة لحقيقتها المادية. والمحاكاة وإن كانت تقوم على إعادة إنتاج مواضيع حسية معينة، إلا أنها ليست ذات طابع مرآوي، لأن الصور التي تشكلها لا تهدف إلى صوغ نسخ حرفية مطابقة للأصل، ولكنها تسعى إلى خلق عوالم «خيالية» مشابهة للعالم المادي، وعن طريق هذه المشابهة تنشد تقديم معرفة جديدة بالعالم ورؤية مغايرة له.

وينطلق أفلاطون في توظيفه لمصطلح المحاكاة من التمييز بين ثلاثة عوالم متراتبة كما يلي:

---

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 87.
(2) نفسه، ص 361.
(3) نفسه، ص 86.

أ - عالم المثل والصور العقلية الخالصة والأصلية.

ب - عالم الظلال والمظاهر المحاكية لعالم المثل.

ج - عالم الصور والخيالات المحاكية لمظاهر عالم الظلال.

لا تتحدد قيمة هذا التصور، الذي عبر عنه في نظريته الشهيرة في الكهف[1]، وأكده ضمن سياقات أخرى[2]، في كونه يعتبر كل مظاهر الوجود مجرد نسخ حرفية لعالم أصلي وحقيقي فحسب، بل تتأتى أساسا من كونه يرى أن العالم الأول (أ) هو الوجود الحقيقي الوحيد، وأن كل محاكاة له هي في الواقع ابتعاد عن جوهره وتشويه لأصله، وبقدر ما تغرق المحاكاة في التصوير والتمثيل إلا وتزداد بعدا عن الحقيقة الخالصة والخالدة وتشويها لها، لأنها مهما حاولت لا يمكنها أن تصل إلى الجوهر، بل تظل مرتهنة في اشتغالها بعالم الحس ومتأثرة بأشباحه وظلاله الفاسدة.

وإذا كان العالم الحسي محاكاة لعالم المثل، فإن العالم الخيالي (أي مختلف التشكلات الفنية) يمثل محاكاة للمحاكاة، لأن مواضيعه لا تتجه مباشرة صوب العالم الأصلي أي عالم الصور العقلية الخالصة لتحاكيها، بل تنطلق من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات مقلدة لعالم المثل فتحاكيها على أساس أنها حقائق ثابتة. ولذلك فالفن بوصفه محاكاة للمحاكاة، وبالنظر إلى درجة جهله بالحقائق الجوهرية للأشياء يحتل «المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء»[3]؛ أما بالنسبة إلى وظيفته المدنية في الجمهورية الأفلاطونية فإنه يحتل المرتبة السادسة[4]، وهذا أمر طبيعي لأن «(...) المقلد أو صانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئا،

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 86.

(2) أفلاطون: فيدون، ص 199.

(3) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 364.

(4) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 75.

وإنما يعرف المظاهر وحدها»[1]، ما دام التقليد ضربا من العبث بـ «عرش الحقيقة» ونوعا من اللهو أو اللعب[2].

لقد كان انتقاد أفلاطون للمحاكاة لاذعا وشديدا، إذ اعتبرها مجرد لهو وتسلية تدور بين جماعة «حقيرة»، وتعبر بها عن غبائها وعجزها عن تناول مواضيع أرقى وأنفع[3]. إلا أنه لم يكن بإمكانه أن يحظر ممارستها في جمهوريته الفاضلة بصورة شاملة، لأنها نشاط ذهني وسلوكي ملازم للإنسان، تنشأ معه منذ طفولته، وتتحول إلى عادة طبيعية تؤثر في جسمه وعقله وروحه[4]، ولأنها ممارسة فنية راسخة في المجتمع الإغريقي كذلك، وكانت لها وظائف جمالية وتربوية هامة.

ولذلك فقد حرص على أن يوظفها لتنشئة مواطني جمهوريته على أسس قوية وصالحة، فاستثمر جانبها الإيحائي الذي ينشد تمثيل الحقيقة ويصدق في تصويرها، والذي يبث في النفس حب الوصول إلى الحقيقة المطلقة وتحصيل الكمال الخلقي، وهاجم في المقابل جانبها الآخر الذي لا يكتفي بتشويه الجوهر الخالص،بل يبث في النفس شحنات انفعالية تقوي عواطفها وتضعف عزائمها وشجاعتها. من ثمة، فعلى المقلد في تصوره: «ألا يبحث عما يثير اللذة بل عن الصحيح، وصدق المحاكاة يتلخص في التعبير عن الأصل»[5].

يتحدد الإطار العام الذي يحكم جمالية المحاكاة عند أفلاطون في

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 368.
(2) نفسه، ص 370.
(3) أفلاطون: بروتاجوراس، تر: محمد كمال الدين، ص 90.
(4) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 89.
(5) أفلاطون: القوانين، 668ب – ج، نقلا عن أفلاطون: فايدروس، تصدير د.حلمي مطر، ص 10.

تمثيلها للأفعال الإنسانية بالصور الدالة على جوهرها الطبيعي وأصلها المثالي، ولذلك فالمحاكي المبدع هو من يمثل الفضيلة بالأفعال الدالة عليها، والصفات التي تحث على طلبها، كما يصور الرذيلة بالأفعال والصفات القبيحة التي تقترن بها وتكره النفس فيها. وهذه مسألة أساس في الفلسفة الأفلاطونية خاصة، واليونانية عامة، لأنها تشير إلى ترابط القيم الأخلاقية وتداخلها بالمقومات الجمالية في الشعرية اليونانية، وتجد تفسيرها في طبيعة تقسيم المجتمع الإغريقي الذي كان يفرد كل طبقة اجتماعية فيه بنوع حكائي خاص وشكل فني محدد[1].

ومما تجدر ملاحظته أن سياق اشتغال كلمة المحاكاة لدى أفلاطون يتعلق أساسا بـ «التمثيل المسرحي»، وإذا كان قد اتضح هذا الأمر في تعريفه السابق لها بأنها تقليد الغير والتشبه به في الكلام والحركات، فإنه يبرز بجلاء في تمييزه بين ضربين من القصص الشعري: أحدهما يكون مجرد سرد للأحداث بلسان الشاعر؛ بينما الثاني يتكلم فيه بلسان شخص آخر غيره ويتشبه به في كلامه وحركاته بشكل تختفي فيه ذات الشاعر وراء تشخيصات الممثل[2]. مما يعني أنه يستعمل مصطلح المحاكاة بمعنيين: أحدهما عام، ويشمل كل الظواهر الطبيعية والمعطيات المادية؛ والآخر خاص، ويتعلق بموضوع العمل الفني فحسب، وهذا ما يتضح في تصوره للشعر.

فقد حظي الشعر عند أفلاطون بعناية خاصة لكونه كان يحتل مكانة بارزة في أثينا تنسجم مع دوره في تربية النشء، وفاعليته في تقويم السلوك وتطهير النفس من الانفعالات السلبية. ومما يدل على هذه الحظوة تأكيده قدسية الذات الشاعرة، ومخاطبته الشعراء بلغة يطبعها كثير من الاحترام

(1) ARISTOTE: La poétique, p. 157, note (2), p. 357, note (1).

(2) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 85 - 86.

والتقدير[1]. ويرى ابن النديم أن انقلابه على الشعر والشعراء إنما كان بسبب تأثره بأستاذه سقراط، فقد « كان في قديم أمره يميل إلى الشعر، فأخذ منه بحظ عظيم، ثم حضر مجلس سقراط فرآه يثلب الشعر، فتركه»[2].

يتحدد موقف أفلاطون من الشعر بكونه إلهاما لربات الفن التي تصطفي- وفق شروط معينة- أشخاصا معينين لتبثه في نفوسهم، إذ الشاعر في تصوره: «كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم، ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله. وإذا لم يصل إلى هذه الحالة، فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب. وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر (...) لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين المُلهمين، حتى ندرك - نحن السامعين - أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم»[3].

لا ترجع براعة الشعر وجماليته - وفق هذا التصور - إلى ذات الشاعر، ولا تنبع من روحه، ولكنها تعود إلى مصدر خارجي من طبيعة مفارقة للذات الإنسانية ومتعالية عليها، لأن الشعر صوت رباني بُثَّ في نفس الشاعر ودفعها إلى ترديده والتغني به. ومن الواضح أن «ربات الشعر» تخضع ذات الشاعر لسلسلة من التغييرات النفسية والفكرية، وتهيئها بها لتلقي إلهامها،

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 85 - 86.

(2) ابن النديم: الفهرست، ص 306.

(3) أفلاطون: إيون 534أ - د، نقلا عن د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 30.
أنظر النص في الترجمة الفرنسية: PLATON: ION, in oeuvres completes, 1/63.

ومن هنا تبرز أهمية وضرورة إيصاله إلى الحالة التي يفقد فيها عقله ورشده لكي تعرج به في مدارج الإبداع، وهي حالة طبيعية ولا إرادية، وبفضلها يشيد عوالم جديدة، ويؤلف بين أشياء متنافرة، فيتحول شعره إلى وسيلة للكشف واستجلاء المستور.

ومعنى ذلك أن طريق الشعر مفارق لطريق العقل، وأن الشاعر ملزم، حتى يوشح كلامه بصفات الأدبية، أن يكون «لاعقلانيا» وأن يمتح من معين «الخيال» ويهتدي بنوره، لأن قيمة شعره تتحدد في خرقه قواعد العقل وعوالمه المعتادة، وتشكيله بدلها قواعد جديدة وعوالم مغايرة تخضع لمنطق الهوس والجنون، ولعل هذا ما كان يقصده حين اعتبر «الخيال» ملكة لا عقلية تشتغل خارج مدار الحقيقة والصدق.

وتكمن خصوصية الهوس الذي يعتبره أفلاطون مصدرا للشعر في كونه يفارق - في الطبيعة لا في الدرجة - الهوس الراجع إلى الأمراض النفسية والعصبية، لأنه يظل مشدودا إلى مصدره الثالثة ضمن الأقسام الأربعة للهوس الإلهي[1].

بيد أن اعتبار الشعر هوسا إلهيا لا يستهدف الكشف عن الطبيعة النوعية المميزة للشعر فحسب، التي تجعل «الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة» بل عن «ضرب من النبوغ والإلهام»[2]، ولكنه يروم أساسا الإجابة عن سؤال شائك شغل الفلسفة اليونانية والفكر الجمالي الحديث على حد سواء، مؤداه: هل الإبداع الفني صنعة أم إبداع؟ أي هل يكتسب الإبداع بالتعلم والمران أم أنه قدرة تولد مع الإنسان؟

(1) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 105.

(2) أفلاطون: دفاع سقراط، ضمن محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، ص 53.

يتحدد موقف أفلاطون من هذه القضية في كون الصنعة والتعلم لا يكفيان ليصبح الإنسان شاعرا، إذ لابد أن يمسه قبل ذلك الإلهام ويتملكه الهوس الصادر عن ربات الشعر، لأن بدونه لا يمكنه أن ينتج شعرا، وحتى لو حدث وأنتجه فسيكون فاترا لا سحر فيه ولا جمال، هذا ما نلمسه من قوله: « غير أن هناك نوعا ثالثا من الجذب والهوس مصدره «ربات الشعر» إن صادف نفسا طاهرة رقيقة أيقضها فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد وشعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل. لكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا، فلاشك في أن مصيره الفشل. ذلك أن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس»[1].

فالتعلم والمران يظلان بلا جدوى ما لم يتحقق معهما الاستعداد الفطري[2]، إذ لا يتحصل الإبداع بمعزل عن طبيعة نفس الشاعر التي يلزم أن تكون طاهرة ورقيقة حتى يؤثر فيها الهوس الإلهي، وينفذ إليها الإلهام الرباني. وإذا كانت صفة الطهارة التي ينعت بها أفلاطون النفس الشاعرة تحيل إلى ترابط الأخلاقي والجمالي في تصوره للفن كما سنرى لاحقا، فمن الملاحظ أن صفة «الرقة» تشي بسمات رهافة الإحساس والشعور ويقظة الوجدان التي تميز النفس الشاعرة، وتذكي استعدادها الفطري، وتيسر تعلمها «مهارة قول الشعر».

ولا شك أن هذا التصور ينبني على موقف تشكيكي في الشعر، إذ ينقص من قيمته وجدواه، ويعتبر أن ثمة حدودا ما ينبغي للشعراء تجاوزها

(1) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 68.
(2) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 114.

في إبداعاتهم ومحكياتهم، لأن للمحاكاة الشعرية إطارا خاصا بها، تفقد إن هي تعدته جماليتها. ويتضح ذلك التصور في قوله: «أول ما يتعين علينا عمله هو أن نراقب مبتكري القصص الخيالية، فإن كانت صالحة قبلناها، وإن كانت فاسدة رفضناها، وعلينا بعد ذلك أن نكلف الأمهات والمرضعات بألا يروين للأطفال إلا ما سمَحنا به، وأن يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيرا مما يعنين بتكوين أجسامهم بأيديهن. أما تلك الأقاصيص الشائعة الآن، فمعظمها ينبغي استبعاده (...) أعني تلك التي رواها هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء، وهم أعظم رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعا بين الناس (...) إن أول ما أعيبه عليه هو كذبه، بل كذبه الآثم الشرير (...) في تمثيل الآلهة والأبطال بطريقة باطلة، وكأن مصورا يرسم صورا مشوهة لا يوجد بينها وبين موضوعها ظل من الشبه»[1].

لا تكتسب المحاكاة الشعرية قيمتها من طبيعتها الفنية وخصائصها الجمالية فحسب، بل من محتواها الأخلاقي أيضا، لأن للشعر – كما سبق القول – دورا تربويا وأخلاقيا في التنشئة، ولذلك لا يجيز منه أفلاطون في مدينته الفاضلة « إلا ذلك النوع الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس »[2]، أما النوع الآخر الذي يتطاول فيه صاحبه على قدسية الآلهة وطهارتها، فيدعي أنها « تنصب الفخاخ وتحيك المؤامرات بعضها لبعض»[3]، أو يحملها مسؤولية المآسي التي يعيشها الإنسان[4]، فلامكان له في «الجمهورية» حتى ولو كان جميلا، يقول في هذا السياق: « علينا أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 66.
(2) نفسه، ص 377.
(3) نفسه، ص 67.
(4) نفسه، ص68 – 69.

وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو لأنها لا تلقى من الناس آذانا صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالا في الطابع الشعري،قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحرارا، يخشون الأسر أكثر ممايرهبون الموت»[1].

فبالرغم من إعجاب المتلقين بأشعار هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء، وتضمنها جملة من الخصائص الجمالية والمميزات الفنية، إلا أن أفلاطون يرفضها لكونها تبث في النفوس - بابتعادها عن الحقيقة وتشويهها للأصل والمثال - قيم الشر والحقد، وتكون بذلك جيلا لا يؤمن بالخير والفضيلة. ومن الواضح هنا أن تصورات أفلاطون الفلسفية ذات أساس أخلاقي ينسجم مع بنية المجتمع اليوناني وتقسميه «الطبقي»، ولذلك فالجمال عنده يقترن بـ «الطهارة» ولا يتحقق في الفن عموما والشعر خصوصا إلا بقدر ما يحقق للنفس من تطهير. وتحيل «الطهارة» هنا إلى الحكمة والفضيلة، وتعتبر أساس التمييز بين الجمال والقبح في الفن عامة، والشعر خاصة، لكون النفس الفاسدة والدنيئة ستحاكي الأفعال الخسيسة والشريرة، مادام الخلق النفسي ينعكس على الأسلوب الشعري: لأن «(...) جمال الأسلوب والانسجام، والرشاقة، والإيقاع الجيد، كل ذلك يتوقف على بساطة النفس، أعني البساطة الحقة، التي تتصف بها روح تجمع بين الخير والجمال (...) ولاشك أن تلك الصفات تتبدى في فن التصوير وكل فن إبداعي آخر (...) ولاشك أن الافتقار إلى الرشاقة وإلى الإيقاع والانسجام يقترن بانحطاط التعبير والتفكير، وسوء الطبع، أما الصفات المقابلة، فتتمشى مع الطبائع المضادة، أي الحكمة والفضيلة»[2].

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 77.
(2) نفسه، ص 96.

فالخير والجمال قيمتان نفسيتان مترابطتان، وتنعكسان على البناء الشكلي والمحتوى التمثيلي للشعر، وفي رأي أفلاطون أن اختلاف الأنواع الفنية وتفاوت أساليبها مرده إلى طبيعة «الروح» المبدعة، إذ إن انتظام البنية الجمالية للفن وتناغم مكوناتها إنما ينتج عن طباع حميدة وأخلاق نبيلة ويعبر عنهما، وبالمقابل فاختلال البناء الفني وتفكك عناصره إنما يعود إلى الطبائع السيئة والأخلاق الخسيسة. وإذا كان ما يشير إليه أفلاطون هنا يمثل أول محاولة في تاريخ نظرية الأدب لدراسة النتاج الأدبي في علاقته بنفسية المبدع وطبيعتها، فإنه لم يقتصر في مقاربته على هذا الجانب، بل حدد المقاييس الجمالية التي تخص العناصر الشكلية والمقومات الأسلوبية أيضا،مادامت الأخلاق النبيلة لا تصنع وحدها عملا أدبيا، فأكد أن أول تلك المقاييس أن يصوغ الشاعر معانيه وأفكاره في قالب حكائي، بمعنى أن تقدم في قصة مبتكرة تحاكي الأفعال الإنسانية، لأن: «إن الشاعر الذي يراد له أن يكون شاعرا مبدعا حقا لا ينبغي أن يحشد ألفاظا وكفى، بل لابد له أن ينشئ قصصا (...)»[1].

بيد أن تأليف حكاية سردية تقدم الأحداث والشخصيات وما يرتبط بهما ضمن بنية مترابطة لا ينفصل عن شرط ترابطها العضوي، إذ في تصوره أن: «كل حديث يجب أن يكون مكونا على شكل كائن حي، له جسم خاص به بحيث لا تنقصه رأس ولا قدم، بل لابد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق مع بعضها ومع الكل»[2].

ومثلما يحصل الانسجام والترابط العضوي بين مكونات الحكاية المسرحية أو الملحمية وأجزائها بتسلسل أحداثها وخضوعها لمنطق

(1) أفلاطون: فيدون، ضمن محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، ص 118.
(2) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص103.

الحتمية والضرورة، ينتج أيضا عن مكوناتها الفنية، ومن ضمنها الموسيقى، التي تسهم في إشاعة الوحدة والتناغم بين كل «أطرافها»، ولهذا أكد أفلاطون ضرورة إيلاء عناية قصوى باللحن والإيقاع، بحيث تكون الأوزان الموسيقية ملائمة للكلام الشعري، لأن لكل أسلوب شعري وزنه الخاص به: «(...) إن الإيقاع الجميل أو القبيح والرديء يتمشيان مع الأسلوب الجيد أو الرديء، وكذلك يتمشى الانسجام والنشاز مع الأسلوب عادة، إذ إن المبدأ الذي اتبعناه هو أن يخضع اللحن والإيقاع للكلام لا الكلام لهما»[1].

فبالرغم من كون الإيقاع سمة مميزة للشعر عن مختلف الأنواع الأدبية الأخرى[2]، إلا أنه لا يعدو أن يكون وسيلة جمالية محكومة بغاية يعمل القول الشعري على تحقيقها، ألا وهي التأثير في المتلقي، ولذلك فالشاعر حينما يوظفه ينشد من وراء ذلك استثمار شحنته المؤثرة في النفس، وهذا ما يوضحه بقوله: «(...) إن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألوانا تلائمه، دون أن يفهم من طبيعة ذاك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلا، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير، فيدفعهم السحر الكامن في الوزن والإيقاع إلى الاعتقاد بأنه قد حدثهم حديثا خلابا (...) فإذا ما نزعت عن الشعر قالبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر»[3].

يعتبر الوزن حسب أفلاطون قوام الشعر وجوهره المميز، إذ لا تتحقق الشعرية بدونه، ولذلك فإذا ما جردنا قصيدة ما عن قالبها الإيقاعي ستفقد شعريتها، وتتحول إلى مجرد كلام منثور، بيد أن قيمة الإيقاع الشعري في نظره لا تتحقق إلا بقدر ما يحدثه في النفس من تأثير، إذ هو وسيلة «سحرية»

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 95 - 96.
(2) أفلاطون: المأدبة، فلسفة الحب، تر: د. وليم الميري، ص 93.
(3) المصدر السابق، ص 368.

يوظفها الشاعر ليضفي على قوله صفة الجمالية، فتحمل المتلقين على التسليم بصدق حكاياته، ومن ثمة الانصياع لمقتضياتها. وإذا كان ينطلق في ذلك من موقفه التشكيكي من الشعر الذي اعتبره نتاجا مخادعا ومتحايلا كما سبق القول، فإن هذا الأمر يمثل أحد أبرز نقط الاختلاف بينه وبين أرسطو.

2. الخيال و«المحاكاة» عند أرسطو:

1.2. الخيال:

يلاحظ المتفحص لكتابي أرسطو: في النفس والخطابة، أن عنايته ببحث الخيال ودراسته اقتصرت على النظر في جانبه الإدراكي و«أغفلت» بعده الإبداعي، ذلك أنه أشار إليه إشارات مقتضبة في كتاب الخطابة، ووقف عنده بتفصيل في كتاب النفس، حيث أفرده بمباحث مستقلة وتأملات عميقة حدد فيها ماهيته الإدراكية، وطبيعته الذهنية، ووظيفته النفسية، ولم يأت على ذكره ولو مرة واحدة في كتاب الشعر، ومن ثمة، لم يبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية[1].

ولئن كانت سطور الكتاب اللاحقة ستستعرض أبرز أفكاره وتصوراته بخصوص ملكة الخيال حين الوقوف عند الفلاسفة المسلمين، بحكم أنهم أجادوا فهمها وشرحها واستثمروها في بناء تصورهم النظري لماهية الشعر وخصائصه الإبداعية والجمالية، فيمكن الاقتصار هنا على تناول نص هام يحدد فيه باختصار وتركيز شديدين جوهر الخيال وموقفه من حركته

(1) أنظر بهذا الصدد د. سهير القلماوي:فن الأدب، (1) المحاكاة، ص 106. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 22 – 24، د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص 96، د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 216، د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص 100 – 101.

الإدراكية، يقول: «إذا كانت اللذة تقوم في الإحساس بانفعال معين، والخيالُ إحساسٌ ضعيفٌ، فإن من يتذكر ومن يؤمل يعينهما تخيل ما يُتَذكر أو يُؤْمل. ولما كان الأمر هكذا، فمن البين أن ثم لذة لمن يتذكر ولمن يؤمل، لأن ثمة إحساسا»[1].

لا يعني أرسطو هنا بكلمة «الخيال» القوة الباطنية للإدراك، وإنما الصور الذهنية التي تنطبع في النفس، وتحرك مشاعر الإنسان وتؤثر في وعيه بطريقة تشكلها وتمظهرها أمامه وبدرجة مفاجأتها له.

ويندرج هذا النص في إطار الحديث عن مستويات اللذة النفسية وبواعثها الذهنية والسلوكية، ويستشف منه أن الخيالات استجابة للآمال والذكريات التي تنبعث في الذهن، وأنها تبث لدى الإنسان متعة نفسية قوية وعميقة. ولذلك تتصف بالدونية والفقر الجوهري مقارنة بالمعقولات والمحسوسات، لأنها وليدة شهوات طبيعية غير معقولة[2]، ولا تتحرك من تلقاء ذاتها، بل تحتاج إلى مثير خارجي، وليست إلا أداة لاستحضار موضوع التذكر أو الأمل، ثم لأن المتعة التي تولدها في النفس تكون دائما عابرة وغير صحيحة؛ إذ سرعان ما تزول حين تعود النفس إلى حالة إدراكها الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير العقلي.

والأكيد أن موقف أرسطو من الخيال لا يكاد يختلف كثيرا عن موقف أفلاطون، لأنه لا يتوانى عن التشكيك فيه والتنقيص من قدراته الإدراكية. ولئن كان هذا الأمر سيتضح بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الكتاب، فتجدر الإشارة هنا إلى أن إهماله مقاربة الطابع الخيالي للشعر يجد تفسيره في الأسس النظرية لفلسفته التي تقوم على تجريبية خالصة تعنى بظواهر

(1) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 76.
(2) نفسه، ص 26.

الأشياء وتجلياتها ولا تهتم كثيرا ببواطنها.

وترى سهير القلماوي أنه قد قدم ببحثه لطرق تشكل الشعر واشتغاله بعض الأحكام والملاحظات التي مثلت العناصر الأولى للنظر في مصدره الخيالي، تقول: «إن أرسطو لم يذكر لفظا يدل على الخيال، ولا هو في رأينا يتحدث عن هذه الملكة في وضوح 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»[1].

بيد أن العناصر الأولى للتفكير في الأساس الخيالي للشعر لا تقتصر على الأحكام والتصورات التي قدمها في كتاب الشعر بخصوص تشكل العمل الفني واشتغاله، بل تهم أيضا وبالأحرى المفاهيم التي كان يقارب بها ماهية الشعر ويعين من خلالها خصائصه الفنية والجمالية، والتي كانت تشتغل أحيانا بوصفها إبدالات لمفهوم التخييل الشعري. وهنا تبرز القيمة النظرية لمفهوم Mimésis الذي يترجم عادة بـ «المحاكاة».

2.2. «المحاكاة» أو التمثيل:

يحتل مصطلح «المحاكاة» في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا، إذ يمثل الخيط الناظم لتصوراته الجمالية، وقد لاحظ كثير من الدارسين أنه لم يقدم تعريفا واضحا ودقيقا له[2]. ولعل في مجال توظيفه ما قد يفسر

(1) د. سهير القلماوي: فن الأدب، (1) المحاكاة، ص 106.

(2) د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 90، د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 204.

ذلك، ويغني عن أي تحديد؛ فخلافا لأفلاطون الذي عممه على كل الظواهر الوجودية والأنشطة الإنسانية، حرص أرسطو على حصره في مستهل كتابه: فن الشعر ضمن نطاق ضيق هو العمل الفني بمختلف أجناسه وأشكاله[1].

وتشير الدراسات الحديثة إلى أن هذا الكتاب لا يشكل إلا جزءا واحدا في المائة من تراث أرسطو الذي يقال إنه يفوق مائة وستا وأربعين مؤلفا[2]. وبالرغم من ضياع قسم هام منه، ومن كون بعض الباحثين يشككون في صحة نسبته إليه، وبالرغم أيضا من كون بعضهم يدعو إلى إعادة بناء معاني مفرداته وجمله وتراكيبه لكون أسلوبه «ترسيمي، وموجز، وغير متصل بنسق خارجي متماسك، ومتنوع الانقطاعات، والاستعادات، والتطورات المخصصة لمواضيع غير منتظرة، ومزدحم بالأقواس والتبديلات المفاجئة في بناء العبارات، ومليء بالتضمينات وبالمحذوفات والمضمرات»[3]، إلا أنه استطاع – بالرغم من كل هذا وذاك – أن يبهر الباحثين في الفكر الأدبي، وأن يجعل مفاهيم النقد الأدبي في أوربا تدور في فلكه، وتسير على هديه أكثر من ثلاثة قرون[4]، بل إن تأثيره ما زال مستمرا إلى الآن، كما يؤكد تودوروف حين يقول: «إننا لا نبالغ كثيرا إذا قلنا إن تاريخ الشعرية يتقاطع، في خطوطه الكبرى، مع تاريخ كتاب الشعر لأرسطو»[5].

والكتاب في أصله مجموعة من المذكرات والخطوط العريضة التي

(1) أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 3 – 5.

(2) د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 3.

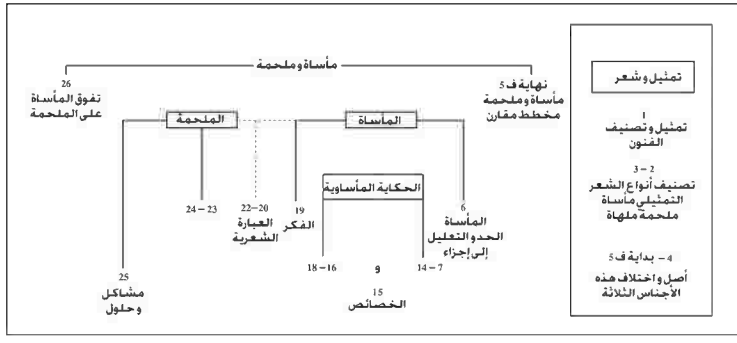
(3) T. TODOROV: Préface, in ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 11.

(4) د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 3 – 4.

(5) T. TODOROV: Préface, op. cit., p. 5.

كان يستأنس بها ويزيدها شرحا أثناء دروسه ومحاضراته[1]، وهو في حقيقته إجابة نظرية على رفض أفلاطون للشعر وهجومه الساخر على الشعراء، كما أنه قراءة نقدية للنصوص الشعرية والأعمال المسرحية السائدة في أثينا خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، تروم تحديد الخطوط العريضة والقواعد الكلية التي من شأنها أن تسهم في فهم طرق تشكل العملية الشعرية واشتغالها.

ويقع الكتاب في ستة وعشرين فصلا تناول فيها بالدرس والتحليل التراجيديا والملحمة، ويمكن اختصاره اقتداء بالمترجمين الفرنسيين في الجدول الآتي:



وكما هو شأن كثير من مصطلحات كتاب الشعر التي يلفها الغموض

(1) وفي السياق نفسه يقول بدوي:«إن تطور الأدب الأوربي الحديث كان يسير جنبا إلى جنب وفقا للتأويلات التي تواردت على هذا الكتاب [أي فن الشعر] ومدى اتباعه أو التمرد عليه». د. عبد الرحمن بدوي: بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، ضمن ابن سينا: الشفاء، المنطق، 9- الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 5.
عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي: ص 38.

واللبس، والتي تمثل مجالا خصبا لاختلاف القراءات وتباينها، يثير الارتباط النظري لمصطلح *Mimésis* ومجاله التطبيقي في الشعرية الأرسطية العديد من الأسئلة الشائكة والإشكالات العميقة التي تجعل الحاجة إلى شرحه وتحديده متزايدة باستمرار؛ فهذه الكلمة التي اصطلح على ترجمتها بـ«المحاكاة» و«التقليد» تتضمن في استعمالاتها القديمة معاني: العرض وإعادة العرض والخلق من جديد[1]، وتعتبر أداة واصفة للشعر المسرحي ومحددة لخصائصه الفنية والجمالية. وهنا تبرز أهمية الحفريات التي أنجزها صاحبا الترجمة الفرنسية الحديثة لكتاب الشعر، والتي انتهت بهما إلى التأكيد - ونشاطرهما الرأي في ذلك - أن أرسطو يستعمل مصطلح *Mimésis* بمعنى "التمثيل *la représentation*"[2]، ويؤكد هذا الأمر كتاب إريك أورباخ الذي يوحد عنوانه بين مصطلحي المحاكاة والتمثيل: المحاكاة - تمثيل الواقع في الأدب الغربي[3]، كما يدعمه أيضا جيرار جنيت بكتابه: التخييل والأسلوب الذي اقترح فيه ترجمة مصطلح *Mimésis* بالتخييل *Fiction*.[4]

لقد تابع المترجمان مختلف استعمالات المصطلح بما في ذلك المصطلحات المماثلة له على مستوى الجذر الاشتقاقي، فخلصا إلى أنها «تتجذر داخل شكل من التمثيل بالمعنى المسرحي للكلمة»[5]، وأن الفعل

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص 61، هـ (10).

(2) ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Introduction, p. 20.

(3) E. AUERBACH: Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946, (trad. Fr, Gallimard, 1968).

(4) G. GENETTE: Fiction et diction, p. 17.

(5) ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Introduction, p. 17.

الإنساني بوصفه موضوعا أخلاقيا يظل موضوع «المحاكاة» بمختلف أنواعها وأساليبها، ومحور اشتغالها[1]. ويفسر هذا الأمر إخراج أرسطو الشعر الغنائي من تفكيره النظري، نظرا للارتباط الوظيفي لمصطلح «التمثيل» بالمجال المسرحي، كما أن الخصوصية الفنية للحكاية الشعرية، والتي تقوم أساسا على عرض أفعال الناس في قالب تشخيصي وبأسلوب حكائي دفعاه إلى إهمال الشعر الغنائي، لأن « الغنائية تستبعد المسافة المحاكية التي تسمح وحدها ببناء حكاية مطهرة؛ ولأنها تفتقر (...) إلى سعة الخيال»[2].

معنى ذلك أن «المحاكاة الشعرية» التي تحظى لديه بقيمة جمالية خاصة هي تلك التي تمثل الأفعال الإنسانية باللغة، وتعرضها في بنية حكائية مرتبة ترتيبا نسقيا تترابط فيه الوقائع وفقا لمنطقي الضرورة أو الاحتمال، وتسعى بالحكاية التي تسردها وبطريقة عرضها وتشخيص أفعال أبطالها وانفعالاتهم إلى تطهير النفس الإنسانية[3].

وإذا كان المترجمان الفرنسيان يؤكدان أن المقابل النظري الملائم لكلمة *Mimésis* ليس هو المحاكاة بل التمثيل، فإنهما ينبهان على أن أرسطو يستعملها بمعنى المحاكاة في مقامين اثنين تدل فيهما على: «تقليد نموذج معين»، في المقام الأول، يشير النموذج المقصود إلى الذات الفاعلة في النشاط الفني[4]؛ أما في المقام الثاني، فيتعلق باللغة الشعرية التي تحاكي الكلام الشائع والمألوف الذي يجري في لغة التخاطب اليومي، ويستعمل هذا النوع من المحاكاة في «الشعر الإيامبي»[5].

(1) ARISTOTE: La poétique, op. cit., pp. 18-19.

(2) Ibid p. 21.

(3) Ibid..

(4) Ibid, op. cit., p. 87, p. 266, n (5).

(5) Ibid, p. 117, pp. 367-368, n (10).

تكمن أهمية مصطلح التمثيل وفاعليته في كونه يشكل العمود الفقري للظاهرة الفنية والعلامة الفارقة لأجناسها وأنواعها؛ فالشعر والرسم والموسيقى والرقص كلها فنون تقوم على التمثيل (أو «المحاكاة») إلا أنها تختلف عن بعضها بالوسائل التمثيلية والأساليب التعبيرية والإيحائية التي يعتمدها كل واحد منها. يقول أرسطو بهذا الخصوص[1]: «الملحمة والمأساة،بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها،لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[2].

فـ «المحاكاة» هي جوهر كل الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها، لأن طبيعة كل واحد منها ونوعه تتحددان بحسب مادة «المحاكاة» الفنية وموضوعها وأسلوبها الإيحائي. ولذلك فكل الفنون السالفة «تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»[3]؛ فالموسيقى «تحاكي» بالإيقاع والانسجام وحدهما، والرقص «يحاكي» بالإيقاع دون الانسجام، بينما يستخدم الشعر تلك الوسائل كلها[4].

وتتجلى الخاصية «المحاكية» أو التمثيلية للموسيقى والرقص التي تمكنها من تشخيص الطبائع والأفعال والانفعالات من خلال طريقة «تشكيل» الإيقاعات وتصويرها بحركات الجسد. ومعلوم «أن اليونان

(1) شواهد كتاب أرسطو: فن الشعر، مأخوذة عن الترجمة التي أنجزها عبد الرحمن بدوي، وللتنبيه على أن مصطلح المحاكاة لا يؤدي بدقة المعنى الذي قصده أرسطو والذي يدل على التشخيص والتمثيل في مجال المسرح سنعمد على وضعه بين مزدوجتين.

(2) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 3 – 4.

(3) نفسه، ص 5.

(4) نفسه.

كانوا يربطون بين الطبائع بوصفها هيئات ثابتة للأفراد، وإيقاعات الرقص والموسيقى»[1]. ويبدو هذا الأمر بوضوح في بحوث أفلاطون وأرسطو الموسيقية[2]. إلا أن «المحاكاة» لا تشمل كل أنواع الرقص والموسيقى بل أكثرها، وهذا ما تشير إليه كلمة «جـل» الواردة في النص أعلاه[3].

وإذا كان أرسطو يعتبر «المحاكاة» أو التمثيل مكونا نوعيا مميزا للحكاية الشعرية ومحددا لجوهرها الجمالي، فليس لأنه يرى أن الشعر أساسا مقالة محاكية[4] «*Un traité de mimétique*» فحسب، بل لكي يميزه عن النصوص المنظومة: «على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ «الشعراء» عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا»[5].

لا تتحقق الشعرية إذن بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، وإنما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة تستشرف الممكن والمحتمل ولا ترتهن بالكائن والعيني فقط. وإذا كانت هذه هي نقطة الاختلاف بين الشعر والتاريخ، فإنها تؤكد الطابع الابتكاري للقول الشعري وقيمته الجمالية: «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر

(1) ARISTOTE: La poétique, op. cit, p. 145, n (4).
(2) Ibid, pp. 147-148, n (6).
(3) Ibid, p. 144, n (2).
(4) Ibid, p. 155, n (10).
(5) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 6.

يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا). وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[1].

وفي رأي بوتشر أن أرسطو كان يستشعر – بتأكيداته المتوالية والمتنوعة على القيمة الأدبية لـ «المحاكاة» – حاجة قوية إلى ضرورة توسيع المحتوى الدلالي لكلمة شاعر لكي تشمل كل ممثل بالكلام نثرا كان أو نظما «بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخيلية وحدها، وهو أمر لم ينقذه منه – فيما يرى بوتشر أيضا – إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار»[2].

ولذلك فقد اعتبر أن القيمة الجمالية للتمثيل وفاعليته الإيحائية لا تتحققان في الأثر الشعري بمعزل عن المكون الإيقاعي، لأن الشعر غير قابل للتشكل ولا حتى للتفكير فيه «خارج الكلام الإيقاعي الذي يعني الوزن»[3]. ويرجع الترابط بين الموسيقى والشعر إلى الشعرية اليونانية التي كانت تضع الشعر إلى جانب فني الرقص والغناء، وتعده تعبيرا جماليا مشتقا منهما، وهذا ما يؤكده بقوله: إن «في الغناء والشعر قرابة تمتد أواصرها إلى نفوسنا»[4].

وإذا كان للعمل المسرحي أثر قوي في تأكيد هذه الفكرة، لكون تشخيص الأفعال وتمثيل الانفعالات والطبائع المرتبطة بها وإثارتها في

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.
(2) S.H. Butcher, Aristote's theory and fine Arts, p. 148.
نقلا عن د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 145.
(3) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 150, n (7).
(4) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص 437.

النفس لا يتحقق فيه بمعزل عن توظيف الإيحاءات الفنية للأنغام الموسيقية والكلام الملحن، فقد ظل أرسطو ينظر إلى «الإيقاعات» الموسيقية في الشعر باعتبارها مجرد محسنات شكلية تضفي عليه قيمة فنية، إذ جوهر الشعر في تصوره هو خلق عوالم جمالية جديدة وابتكار موضوعات مغايرة لكل ماهو مألوف ومعروف، ومن هنا فقد شبه عمل الشاعر بعمل الرسام وكل منتج للصور، وذلك في قوله: «لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[1].

تتحدد حقيقة عمل الشاعر في طبيعته التخييلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين: تمثيل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع أو كما كانت في الماضي؛ أو تمثيلها كما يجب أن تكون. وقد فتح أرسطو بذلك النقاش حول طبيعة العلاقة بين الشعري والواقعي وحدودها، فأدى ذلك أحيانا إلى إثارة قضية الصدق والكذب في الأدب. وبالرغم من محاولته تجاوز هذه القضية وعدم إيلائها أهمية كبيرة، إلا أنه وجد نفسه مضطرا لمقاربتها في معرض تمييزه بين مستويات التخييل الشعري وضروبه؛ فقد أكد في البداية أن طبيعة عمل الشاعر تقتضي أن يصور الأشياء كما يتمثلها أو «كما يجب أن تكون» حسب عبارته، وليس مطلوبا منه بعد ذلك إلا أن يحرص على صياغة حكايته على أسس جمالية مبدعة تمكن من خلق المتعة لدى المتلقي، بحيث تطهره من الانفعالات السلبية. وإذا كان قد قبل هنا الأشعار التي تتوسل - في تمثيل الأفعال الإنسانية - بأمور مستحيلة، فإنه سيشترط ذلك بتحقيق الغاية التخييلية التي يسعى إليها الشعر، وهذا ما يتضح من قوله: «إن وجد في

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 71 - 72.

الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت)، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع (...) ومع ذلك فإذا كان تحصيل الغاية ممكنا، على نحو أفضل أو مساو، مع احترام الحقيقة، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا»[1].

يميز أرسطو هنا - في معرض حديثه عن طبيعة التخييل الشعري وحدوده - بين ثلاثة مستويات من الإبداع الشعري: الاختلاق الإمكاني، وهو مستوى يفضله لكونه يحقق الغاية التخييلية للشعر؛ والاختلاق الامتناعي، وهو مستوى يشترط قبوله بتعذر إيجاد ما يسعف الشاعر في الضرب السابق؛ والاختلاق الاستحالي، وهو مستوى يرفضه البتة، لكونه يعيق تحقق الغاية الجمالية التي يطمح إليها العمل الشعري: أي التطهير. ولا مجال للحديث هنا عن أي تضارب في موقفه، لكونه ينطلق من تصور هام مؤداه: أن غاية الشعر لا يمكن أن تتحصل ما لم يستطع الشاعر أن يخلق لدى المتلقي «وهم المشابهة»، فيقنعه بإمكان تحقق الأحداث التي يمثلها، إذ شرط التطهير رهين باندماجه في السياق التخييلي للحكاية، وهو ما لا يمكن أن يحدث لدى المتلقي لو استشعر أنه إزاء «كذب مفضوح».

وإذا كانت طبيعة الحكاية الشعرية ومضمونها وما يصاحبها من إيقاعات موسيقية تندرج في هذا الإطار، فإن ذلك لا يتم بمعزل عن طبيعة «العبارة L›expression» الموظفة، إذ الشعر استخدام نوعي للغة أساسا، ويتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم الإيحائية والأحداث الخيالية التي يشخصها، ولذلك يؤكد أن العوالم التي يشكلها الشاعر: «إنما يصورها

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء»[1].

فإذا كانت الإيقاعات والألحان هي وسيلة الموسيقي في التمثيل الفني، وإذا كانت الألوان والأصباغ هي وسيلة الرسام، فإن اللغة هي وسيلة الشاعر. بيد أن لغة الشعر تختلف بنية ومضمونا عن لغة التواصل اليومي، لأن الشاعر يشتغل على اللغة ذاتها، ويوظف ما تتضمنه من محسنات بديعية ومجازات فنية ليرقى بها عن اللغة الطبيعية، وليعبر من خلالها عما لا يمكن التعبير عنه إلا مجازا وبالانزياح عن الأساليب المعتادة في التعبير[2]. ومن ثمة، تغدو اللغة الشعرية وسيلة للرقي بالتواصل من مستواه العادي والمبتذل إلى المستوى الجمالي، حيث تكف عن قول الأشياء بعبارات معهودة لتقول أشياء جديدة بعبارات جديدة أيضا، لأن الشعر في جوهره خطاب غريب ليس في موضوعاته فحسب، وإنما في طريقة تعبيره عن تلك الموضوعات أيضا، ومن غرابته يكتسب جماليته وقوته التأثيرية، وإلى ذلك يشير بقوله: «ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تُعْجَب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف»[3].

وفي رأيه تعتبر المحسنات الأسلوبية، وخاصة الاستعارة، وسيلة الشاعر لإضفاء الغرابة والتجديد على لغته، وبالرغم من كونه يعتبرها صفة جوهرية للغة الشعرية تميزها عن سائر ضروب القول الأخرى، إلا أنه يؤكد أن توظيفها ليس كفيلا بمنح القول صفة الشعرية، إذ لابد من إجادتها

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.
(2) نفسه، ص 61.
(3) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 196.

والبراعة في إبداعها وحسن استخدامها، وفي ذلك يقول: «من المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه»[1].

يكتسي هذا النص أهميته من كونه يجعل القدرة على الإبداع رهينة «الإجادة في المجازات»، ويعتبر أن ملكة تشكيل المجازات والتفوق فيها علامة دالة على الفطرة الشعرية ورهافة حس الشاعر وتهيئه النفسي والغريزي للإبداع، إذ إنها صفة لصيقة بذات الشاعر، تولد وتنمو معه، ولا يمكن بتاتا اكتسابها أو تعلمها من الغير، لكونها «تقوم على «النظر» ولا أحد يمكنه أن ينظر بعيني غيره»[2]. بيد أن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية الجمال واستشعاره، أو بتمثله لأشياء غريبة وجديدة تظل محجبة عن الإدراك العادي والسطحي للعالم فحسب، ولكنه يتميز أيضا بقدرته على تشكيل ما يراه ضمن بنية أسلوبية يتناغم فيها الصوت والتركيب والدلالة مع موضوع الحكاية وغايتها الجمالية، ومن هنا اكتسب الشعراء شهرتهم وتميزهم: «كما هو طبيعي كان الشعراء أول من نهضوا بالأسلوب، ذلك لأن الكلمات محاكيات، وكذلك الصوت كان عتيدا جاهزا، وهو أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة [أي التمثيل] (...) ولما كان الشعراء بدا أنهم إنما نالوا شهرتهم عن طريق أسلوبهم، على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية من المعاني، فإن أول أسلوب وجد، هو الأسلوب الشعري»[3].

---

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 64. أنظر أيضا أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 203.

(2) ARISTOTE: La poétique, p. 366, n (9).

(3) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 195.

يشكل الأسلوب الشعري وفق هذا التصور أول تعبير جمالي حاول الإنسان أن يحرر به لغته اليومية من ضيق معانيها وابتذال أساليبها، فارتقى بها من خلاله إلى مستوى إيحائي أجمل يمكنه من نقل رؤاه الفنية والتعبير عن أحاسيسه الوجدانية. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن اعتباره الأسلوب الشعري أول أسلوب وجد، وتأكيده أن المجازات «هي آية المواهب الطبيعية» في نص سابق يندرج ضمن تصور أشمل يروم تفسير الشاعرية وبيان كيفية ظهور الشعر، وهي قضية مركزية في الشعرية اليونانية ككل حاول أفلاطون إرجاعها إلى قوى غيبية كما رأينا في السابق، وسعى أرسطو إلى تفسيرها بشكل علمي، إذ عدها أمرا طبيعيا مرتبطا بالغرائز النفسية والقوى الذهنية للذات، وفي هذا الإطار يقول: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه (...) فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر»[1].

يعتبر انشداد الإنسان غريزيا إلى «المحاكاة» أو التمثيل بالأحرى أحد العوامل الأساس التي تحكمت في ظهور الشعر، فقد «(...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر»، والمقصود بكلمة «المواهب» هنا مجموع

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 12 - 13.

وسائل المحاكاة من ألحان وإيقاعات وأساليب لغوية جمالية، وخاصة أساليب المجاز التي اعتبرها كما رأينا في السابق «آية المواهب الطبيعية»، لكونها الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن رؤاه الفنية، والتي تنم عن طبيعته الغريزية، ولا أدل على ذلك في رأي أرسطو من كون كل الناس يستعملون المجازات في أحاديثهم[1].

ولا ينفصل الحديث عن الأساس الغريزي للشعر وجوهره الطبيعي عن التساؤل بخصوص مصدره، إذ القول إن الشعر نشأ عن موهبة طبيعية لا يشكل إلا جزءا من الجواب عن إشكال كبير ودائم اختزله في القوس الأول من كتابه بقوله: إن كل أنواع المحاكاة تشكل إما « (بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[2]، وهو الإشكال الذي استعاده بصيغة مغايرة في سياق آخر، حيث قال: «إن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، أو ذوي العواطف الجياشة؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلاما للنوبات الجنونية الشعرية»[3].

يميز أرسطو في هذا السياق بين مصدرين للشعر: الأول خارجي لا تدخل فيه للشاعر، ويتلقاه بشكل سلبي؛ والثاني داخلي لأنه يرجع إلى ذات الشاعر ويصدر عنها، ومن الجدير بالملاحظة أنه يأخذ – في طرحه سؤال مصدر الشعر – من أفلاطون تعليله اللاعقلي الذي يرجعه إلى «ربات الفن»، إلا أنه يتساءل – بموازاة ذلك – عن دور الفن في الإبداع الشعري؛ إذ إلى ماذا ترجع شاعرية هوميروس، هل بفضل «معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ؟»[4]، وتنم مقاربة أرسطو لهذه القضية عن موقف يحاول تخليص

(1) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 197.
(2) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.
(3) نفسه، ص 49.
(4) نفسه، ص 25.

«ظاهرة الشاعرية» من التفسير المبتور بأحادية «غيبية»، إذ في تصوره أنها فعل إرادي ناتج عن مهارات وقدرات مكتسبة إما« (بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[1] كما يوضح في القوس الأول من كتابه. ولعل مما يؤكد ذلك ربطه بين المضمون الشعري والطبيعة النفسية والخلقية للذات الشاعرة، وذلك في قوله: « ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح»[2].

يتبين هنا أن أرسطو لم يكتف بتقديم تصور حول نشأة الشعر، بل حاول تفسير تطوره وتنوع أساليبه ومواضيعه، وفي هذا الإطار رأى أن اختلاف الأخلاق الإنسانية والطبائع النفسية بين نبيلة وخسيسة انعكس على بنية الشعر مما أدى إلى ظهور جنسين شعريين: جنس نبيل وآخر خسيس، وانقسم تبعا لذلك الشعراء إلى طبقتين يمثل كل واحدة منهما جنسا معينا. وبالرغم من تأكيده وجود ارتباط بين الجنس الشعري والطبيعة النفسية للشاعر إلا أنه يقيمه ضمن حدود التشابه ولا يصل به إلى حد التماثل والتطابق[3]، ذلك لأن الشاعر – ويقصد هنا الممثل – الذي يشخص الأفعال النبيلة ليس بالضرورة نبيلا، كما أن ذلك الذي يشخص الأفعال الخسيسة ليس حتما خسيسا، فهم « إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرذيلة والفضيلة»[4].

ويجد انقسام الشعر وفقا لاختلاف الأخلاق وتباين الطبائع تفسيره

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.
(2) نفسه، ص 13.
(3) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 168, n (6).
(4) المصدر السابق، ص 7 – 8.

في بنية المجتمع الإغريقي الذي يتكون من طبقتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمثقفين، وتتمثل في النبلاء والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد، وتتمثل في الحرفيين والمأجورين والجنود[1]، ولذلك وجد نوعان منه: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة. وخلافا لما يعتقد لا يشير أرسطو بأي شكل من الأشكال إلى أن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس[2].

وسواء بالنسبة إلى التراجيديا أم الكوميديا تنشد الحكاية الشعرية – بطريقة تشكلها وانتظام أساليبها – تحقيق غاية جمالية واحدة هي: التطهير *Katharsis*، وهو فعل لصيق بمفهوم "المحاكاة" عنده، وقد شابه الكثير من الغموض والتعقيد[3]، ومثل مصدرا لجدل طويل وتأويلات مختلفة ومتباينة بين شراحه منذ القرن السادس عشر وحتى الآن[4]، ويقصد به في التراجيديا التأثير النفسي والأخلاقي الذي تمارسه على المتلقي، ويتراوح هذا التأثير بين الشفقة على مصير البطل أو الخوف من ملاقاة المصير نفسه: « فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من

---

(1) يقول أرسطو في هذا الإطار: « بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه.» في السياسة، تر: أوغسطينس برباره البولسي، ص 444.

(2) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 167, n (6).

(3) عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 49.

(4) أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 102، هـ (12). أنظر بهذا الخصوص المقاربة الجيدة والمتميزة التي قدمها المترجمان الفرنسيان:
.ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 189, n(3).

هذه الانفعالات»[1].

ويعد التطهير خاصية فنية تسم جمالية التراجيديا وتحكم طرق انتظام أجزائها وأحداثها، وتتحدد غايته الجوهرية في إثارة انفعالات الرحمة والخوف في نفس المشاهد لتخليصه من آثارها السلبية[2]، لأن «المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها (...) التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة»[3].

والتطهير بوصفه استجابة جمالية للمتلقي تتم على المستوى النفسي لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة الأجزاء الستة التي تكون البنية التمثيلية للحكاية المأساوية، وهي «الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد»[4]. وتؤدي الموسيقى - أو النشيد حسب عبارته - مقارنة بالمكونات الأخرى وظيفة تأثيرية أكبر، لأنها تمتلك قدرة قوية على إثارة انفعالي الرحمة والخوف في النفس وتطهيرها منها. وهذا ما ألمح إليه أرسطو حين قال: «ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات»[5].

وقد سبق أن أشار في كتابه: في السياسة إلى أن القيمة الجمالية للموسيقى تكمن في قدرتها على تهذيب النفس وتطهيرها من الانفعالات الشديدة التي تكون لها انعكاسات سلبية على النفس «كالشفقة والجزع والتهيج العاطفي»[6]، وأكد ضرورة استثمار طاقتها التأثيرية في التأليف

(1) أرسطـو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 18.
(2) ARISTOTE: La poétique , op. cit., p. 189, n (3).
(3) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 38.
(4) نفسه، ص 20.
(5) نفسه، ص 22.
(6) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص 443.

المسرحي لتهديء روع نفوس المتفرجين، وشحن عزائمهم، ودفعهم إلى نشدان الكمال والفضائل الخلقية[1].

وسواء في الموسيقى أم الشعر، يشي المحتوى الدلالي لمصطلح التطهير وبعده الوظيفي بملامح ذات أساس طبي، وهو ما يستشف من كلمات «العلاج» و«التهديء» و«الدواء» الواردة في مقاربة أرسطو له[2]. ولئن كان هذا الأمر قد حذا بأشهر مؤرخي النقد مثل آبركرومبي وديتش وهايمن إلى أن ينبهوا على الأصول الطبية للمصطلح، فإنه يكشف أن المأساة هي«العلاج الذي يستطيع به شاعر المآسي أن ينظف نفوس سامعيه ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم»[3].

ويجد النسب الطبي لهذا المصطلح تفسيره في البيئة الطبية التي نشأ فيها أرسطو، إذ كان والده طبيبا، وقد ولدت فيه مهنة أبيه شغفا حادا بهذا المجال العلمي[4]، كما أن السياق النظري الذي تندرج ضمنه قضية التطهير الشعري هو الرد على أفلاطون الذي هاجم الشعراء والموسيقيين لكونهم يفسدون في تصوره الأخلاق والطبائع، فدافع خلافا له عن الوظيفة الأخلاقية والتربوية التي يؤدونها[5].

---

(1) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص 444.

(2) نفسه، ص 443.

(3) آبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، تر: عوض محمد عوض، ص 124، نقلا عن د.عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 210.

(4) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 209.

(5) د. شكري عزيز الماضي:في نظرية الأدب، ص 43 – 44، نقلا عن د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 293.

خاتمة الفصل

يستخلص مما سبق أن مقاربتي أفلاطون وأرسطو للعملية الشعرية كانت تتم من أربع جهات: من جهة علاقتها بالمبدع، ومن جهة تفاعلها مع الواقع الموضوعي، ومن جهة بنيتها الداخلية ومكوناتها النصية، ثم من جهة تأثيرها في المتلقي. ذلك أن الشعر بنية متماسكة ومتفاعلة من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية، وهو استجابة وجدانية لإلهام ربات الفن أو تعبير عن رؤى الشاعر الجمالية للعالم الخارجي من خلال محاكاة ظواهره وأشيائه المادية وتمثيل الأفعال والطباع الإنسانية، وكل هذا يتم بغاية تطهير المتلقي من أهوائه الطائشة وانفعالاته السلبية، وحثه على نشدان الكمال العقلي والفضيلة الخلقية.

وإذا كانت العلاقة بين هذه المستويات الأربعة التي تحدد العملية الشعرية مترابطة ومتفاعلة، فإن المستويات الثلاثة الأولى تعتبر وسائل فنية لتحقيق المستوى الرابع؛ أي أن البنيات النصية والأساليب الإيحائية والتمثيلية والرؤى الإبداعية للشاعر تسعى كلها إلى أن تؤثر في المتلقي على المستوى النفسي والسلوكي، ولذلك فهي تتشكل بالصورة التي تناسب موضوع التمثيل الشعري، وتمكن من حصول تلك الغاية.

ويلاحظ أن أفلاطون وأرسطو «أغفلا» ربط العملية الإبداعية بالقوى الذهنية للشاعر وملكاته الإدراكية، فلم يتحدثا – حيث كان يجب أن يفعلا – عن الخيال بوصفه ملكة للإبداع الفني. وقد حال بين أفلاطون وبين هذا الأمر تفسيره الغيبي للشاعرية؛ أما أرسطو فقد حال بينه وبين ذلك النزوع التجريبي لأبحاثه التي كانت تعنى بمعالجة ظواهر الأشياء وتجلياتها وتغفل

جانبها الباطني، وهـذا ما جعله يقتصـر في دراسته للخيال على بحث جانبه الإدراكي فحسب.

كما يلاحظ أيضا أن التصورات الجمالية للشعرية اليونانية كانت وليدة بنية المجتمع الإغريقي؛ إذ تأثر تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا بتقسيم الطبقات الاجتماعية في أثينا إلى طبقة الأسياد والنبلاء، وطبقة العامة والعبيد، وكان كل جنس شعري يمثل الأفعال والطباع الخاصة بكل طبقة. وكل إغفال لهذا الأمر من شأنه أن يحول دون إدراك الأساس النظري لمفهـوم «المحاكاة» أو التمثيل *Mimésis* في الشعرية اليونانية.

ويجدر التساؤل هنا: كيف قرأ الفلاسفة المسلمون كتاب الشعر الأرسطي؟ وما مدى وعيهم بمرجعيته النظرية وأصوله الحضارية؟ وإلى أي حد أثرت طبيعة ذلك الوعي على تمثلهم للجوهر الجمالي للشعرية اليونانية؟ وكيف نقلوا تصوراته النظرية ومصطلحاته المركزية وخاصة مصطلح "المحاكاة" من السياق الجمالي الذي يرتبط بالمسرح إلى مجال الشعر الغنائي الذي لم يكن موضوع بحث أرسطو ولا تفكيره؟ ثم ما نوع إسهامهم في التنبيه على الخاصية التخييلية للعملية الإبداعية؟