الفكر الجمالي بين أفلاطون وأرسطو

الأستاذ فريد تابتي

جامعة بجاية

Résumé:

L'esthétique se distingue comme étant une discipline à part entière. Plusieurs chercheurs ont essayé d'établir de différentes approches, tout en s'inspirant de deux grand philosophes ayant déjà leurs influences l'épistémologie de no gours et qui sont en l'occurrence Platon et Aristote. Le premier se base essentiellement sur une philosophie rationaliste idéaliste, le second sur une autre rationaliste réaliste. Cette étude essaye de mettre en exergue une comparaison entre les deux approches et en tirer les principales conclusions.

أصبح ميدان الجمال علما قائما بذاته، تحدث فيه الكثيرون، وترتبت عن ذلك آراء كثيرة ومختلفة، ومتناقضة، ولعل هؤلاء جميعا قد اعتمدوا على فيلسوفين يونانيين تركا تأثيرا عظيما على الفلسفة الإنسانية إلى اليوم، هما: أفلاطون وأرسطو؛ صاحبا فلسفتين مختلفتين، أولهما عقلي مثالي، وثانيهما عقلي واقعي، ولهذا جاءت آراؤهما في الفن والجمال مختلفة تماما، حاولنا في هذا البحث أن نبين رأي كل واحد منهما في الموضوع، وأتبعنا ذلك بمقارنة، انتهينا منها إلى نتيجة.

يتناول هذا البحث العناصر التالية:

- مقدمة.
- محاكاة المحاكاة عند أفلاطون.
- المحاكاة عند أرسطو.
- الجميل والجمال عند أفلاطون.
- الجميل والجمال عند أرسطو.
- الشعر والشعراء عند أفلاطون.
- الشعر والشعراء عند أرسطو.
- الشعر والأخلاق عند أفلاطون.

- بين أفلاطون وأرسطو.
- خاتمة.

ونشير هنا إلى أن أفلاطون وأرسطو قد تحدثا عن الفن بحيث أن استعراض كل ما قالاه، ثم التعليق عليه لا يحتويه بحث كهذا، ولهذا السبب فقد حاولنا التركيز على أهم أفكارهما، ثم توضيحها.

محاكاة المحاكاة عند أفلاطون:

لقد أوجز أفلاطون (427 – 347 ق. م) نظرته إلى الفن بكل صوره وأشكاله في عبارة قصيرة تتكون من كلمتين هي أنه (محاكاة المحاكاة)، وقبل ذلك كان قد أوجز نظرته هذه في قصة رمزية قصيرة يرمز كل عنصر فيها إلى ما يقابله في الطبيعة. هذه القصة عنوانها (أسطورة الكهف)، وتضمنها كتابه السابع من (الجمهورية)[1]، ومضمونها – تخيل – رجال قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف، تطل فتحته على النور، ويليها ممر يوصل إلى الكهف. هؤلاء الرجال مقيدون منذ صغرهم في المكان لا يتحركون ولا يرون إلا ما يقع أمام أنظارهم. من ورائهم تضيء نار، وبين النار والسجناء طريق مرتفع، على طوله جدار صغير، على طوله أيضا رجال يحملون شتى أنواع الأدوات الصناعية (أشكال الموجودات والمخلوقات)، فتبدو ظلالها أمامهم، بينما أصل الظلال وراءهم. هؤلاء الرجال لا يرون الحقائق وراءهم، إنما يرون ظلالها المنعكسة أمامهم، والرجال واقفون على طول الجدار يتكلمون، ولكن الجدار يعكس صوتهم، فلا يسمع أولئك المقيدون إلا الصدى، وبهذا، فإنهم لا يعرفون من الحقائق إلا الظلال.

هذا الكهف ومحتوياته رمز للكون ومحتوياته، فالحقائق لم يدركها أولئك الرجال المقيدون، إنما أدركوا ظلالها وصداها فقط، فالحقيقة الكبرى موجودة خارج ذلك الكهف وبعيدة عن نظرهم.

هذه القصة الفلسفية التي أوردناها هنا تلخص فكر أفلاطون المثالي. فالعالم عنده ينقسم إلى عالمين: (..عالم المثل ويتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية..والعالم الطبيعي، أو عالم الموجودات..الذي يتضمن..مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله)[2]، وهذه المثالية (إذا كان لها من معنى أو قيمة، فهي في كونها رمزا وتذكارا يشير إلى الأصل ويدفعنا إلى طلبه)[3]. واعتمادا على ما سبق، ينطلق أفلاطون في حديثه عن الفن الذي سيشكل عنده عالما خاصا، هو باختصار محاكاة للعالم الطبيعي الذي هو بدوره محاكاة لعالم المثل، فهو إن محاكاة للمحاكاة، هذا الفهم الأفلاطوني للفن هو ما برر عنده حملته الشديدة على الفن عامة، وقد قدم تفسيرات تضمنها الكتاب العاشر من (الجمهورية)[4].

هناك عالم دعاه أفلاطون عالم المثل، خلقه الله بكل محتوياته، ولهذا فهو يتضمن الحقيقة، الكمال، الصفاء، والنموذج المفرد لكل شيء، ووحدة النموذج في هذا العالم دليل على التفرد والكمال:

(..أما الله، فلم يخلق في طبيعة الأشياء إلا سريرا واحدا، وواحدا فقط، وهو لم يصنع أبدا، ولن يصنع أبدا، سريرين أو أكثر.

. ولمَ لا؟

. لأنه لو صنع اثنين فقط، لظهر ثالث يكون صورة للاثنين الأولين، ويكون هذا الثالث هو الأساسي، لا الاثنان الآخران.

. هذا صحيح.

. ولما كان الله يعلم ذلك، وأراد أن يكون الصانع الحقيقي لسرير حقيقي، لا الصانع الجزئي لسرير خاص، فقد خلق السرير الواحد الأساسي.

. هذا ما يبدو لي)[5].

هذا إذن عن عالم المثل الذي خلقه الله، وعن طريق محاكاته وُجد العالم الثاني، الذي هو عالم الطبيعة، أو عالم الموجودات، فكل ما يتضمنه إنما هو مجرد محاولة لصنع النموذج الأصلي المثالي. وما دام لإيجاد نموذج جديد للنموذج الأصلي يساويه في الشكل والجوهر غير ممكن على الإطلاق، فقد كان هذا العالم ناقصا ومزيفا، والدليل المنطقي على زيفه ونقصه هو تعدد نماذج الشيء الواحد، فكلما زاد عدد الموجودات بالقياس إلى النموذج الأصلي، كلما أمكن الاختلاف والنقص.

(. كما أننا اعتدنا القول أن الصانع عندما يصنع الأسرة أو المناضد التي نستخدمها، يضع نصب عينيه صورة كل منهما، أما الصورة ذاتها فليست من صنع أحد من الصناع، إذ كيف يتسنى لها أن تكون كذلك؟

. هذا محال.)[6]

(. وماذا عن النجار؟ ألم تقل منذ قليل أنه لا يصنع الفكرة التي لدينا عن السرير، أعني ماهية السرير، و'نما سريرا خاصا؟

. لقد قلت ذلك فعلا.

. فإن لم يكن يصنع ماهية السرير، فإن ما يصنعه ليس حقيقيا، وإنما هو شيء يشبهه. فإذا ما قال أحد أن ما يعمله النجار أو صانع آخر حقيقي بالمعنى الصحيح، لكان في ذلك مخطئا)[7].

لقد أراد أفلاطون إلى هنا، أن يثبت أن كل شيء موجود في عالم الطبيعة ليس أصليا، إنما هو فقط محاكاة للأصل في عالم المثل، وتقليد له، والمحاكاة والتقليد لن يكونا إلا ناقصين، لأن الأصل فكرة متفردة، واحدة، والمُقَلد لا يمكنه إلا أن يحاول تجسيد الفكرة في نموذج أو أكثر، وهذه المحاولة في حد ذاتها بُعْدٌ عن الفكرة مهما كانت مهارة المُقَلِّد.

بعد هذا يدخل أفلاطون عالم الفن الذي يمثل المرتبة الثالثة بعد عالم المثل، وعالم الطبيعة، ويعتمد أساسا على فكرة المحاكاة التي اعتمدها سابقا. إن الرسام (كفنان) مثلا يقدم لنا لوحة تجسد شيئا من محتويات عالم الموجودات، محاولا جهده أن يقدمه كما يحاكيه، ولكن عمله ذاك – مهما بلغ من الجودة – فلن يكون إلا صورة مشوهة للنموذج الأصلي في عالم المثل، وذلك لأن النموذج الطبيعي نفسه الذي حاكاه هو مشوَّه، ومشوِّه للأصل، لهذا، فما يأتي به الرسام لن يكون إلا مشوَّها، ولكن تشويها مضاعفا، والسبب واضح، لأن هذا الرسام لم يضع نصب عينيه الحقيقة / الأصل، إنما التقليد المشوَّه البعيد عن الحقيقة، ومن ثَم ابتعد الرسام عن الحقيقة مرتين، وقدَّم لنا صورة غامضة عن الحقيقة التي خلقها الله.

(. ..ما الهدف الذي يستهدفه الرسام بالنسبة إلى كل شيء؟ أهو محاكاة شيء حقيقي كما هو موجود؟ أو هو شيء ظاهر كما يظهر؟ أهو يقلد المظهر أم الحقيقة؟.

. إنه يحاكي شيئا ظاهريا.

. وإذن، فالفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء، فما ذلك، على ما يبدو، إلا لأنه لا يمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا)[8].

معنى كل هذا إذن، أن الله قد خلق الحقيقة / فكرة الشيء في عالم المثل، وصنع الصانع الشيء لا فكرته في عالم الطبيعة، وبذلك ابتعد عن الحقيقة، وأوجد الفنان/ الرسام صورة مبهمة للشيء الذي أوجده الصانع، وبذلك ابتعد عن الحقيقة مرتين.

المحاكاة عند أرسطو:

قبل البدء، نشير إلى أن أرسطو (384 – 322 ق. م) قد ضمن كتاباته المتعددة في الفلسفة والعلوم كثيرا من آرائه في الجمال، إضافة إلى كتابه النقدي المشهور (فن الشعر). وقد (ارتبطت نظرية المحاكاة بأرسطو أكثر مما ارتبطت بأفلاطون، لأهمية المبادئ النظرية التي أرساها في كتابه (فن الشعر))[9]، وهناك سبب موضوعي سمح لأرسطو بوضع هذه المبادئ، فقد (توفر له تراث هام، وفي مختلف ميادين المعرفة: الطبيعة، الرياضيات، المنطق، الإلهيات، الأخلاق، السياسة، كما في سائر الأنواع الأدبية والفنية عموما...)[10]، ثم قام بدراسة دقيقة قائمة على الملاحظة والمقارنة والتحري، و(حاول استنباط مفاهيم نظرية تتصل بنشأة هذه الأنواع وطبيعتها، ووظيفتها)[11]، مما مكنه من النفاذ إلى لب ذلك التراث، وفهمه، والخروج بمبادئ أكثر قربا من روح المادة المدروسة. لقد كانت وسيلة أرسطو في ذلك (المنهج الوصفي الاستقرائي)، وما يلاحظ كذلك في مؤلفات أرسطو أهمية الشعر لديه، واختلاف موقفه منه عن أفلاطون.

استخدم أرسطو في نظرته إلى الفن المصطلح نفسه الذي استخدمه أفلاطون (محاكاة)، ولكن بمفهوم جديد.

يعرف أرسطو المحاكاة بأنها: (إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاده على النحو الذي يمكن أن توجَدَهُ الطبيعة عليه لو أنها أنتجته)[12].

وأول ما يمكن فهمه من هذا التعريف هو أن المحاكاة عنده ليست كما أرادها أفلاطون، بمعنى أن تكون صورة مكررة لمنتجات الطبيعة، وبهذا قيَّد أرسطو الفنون بإكمال النقص الموجود في الطبيعة، لأن الطبيعة عنده ناقصة، أما إذا كررت ما يوجد في الطبيعة بشكل حرفي فهي أبعد ما تكون عن الفن. إن الفنان حين يحاكي يتصرف فيما ينقل، وهو إذ يحاكي، لا يكتفي بالمظاهر والأشياء في الطبيعة، بل عليه أن يحاكي كذلك (الانطباعات، والأفعال، والعواطف)، فموضوع الفن عنده (هو أخلاق البشر أو سلوكهم أو أفعالهم التي تظهر تلك الأخلاق)[13]، وحتى في محاكاة الأفعال والأحداث المرتبطة بوجود الإنسان وطبيعته وسلوكه، يشترط أرسطو ألا يحاكي الشاعر منها ما وقع فعلا، إنما عليه أن يحاكي ما يمكن أن يقع.

يقول أرسطو: (وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كُتِب نظما أو نثرا)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر

يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي)[14].

وبهذا لن يكون عنده الرسام رساما إذا نقل على لوحته منظرا طبيعيا كما هو في الطبيعة، وكما يراه الناس جميعهم، عليه أن يحاكيه، ويرسمه كأجمل ما يكون، وأفضل مما هو عليه، وهنا قد ربط بين الفن والخيال، هذا الربط الذي نفاه أفلاطون قبله.

(فهوميروس ليس مقلدا لأي درع قد وُجِد في يوم من الأيام، سوى أنه تقليد لدرع، وهذا معناه أن الشاعر صانع لأشياء لم توجد قبلُ أبدا، ومع ذلك فهو مقلِّد، (إنه يصنع أشياءه بالمماثلة لأشياء موجودة))[15]. وتأتي قيمة المحاكاة في ابتعادها عن النقل الحرفي المكرر للواقع، في محاكاتها للعموميات أولا، وللأفعال ثانيا.

إن (أوديب ملكا) التراجيديا المشهورة في تاريخ الفن، لم تستمد قينتها إلا مما وافق النظرة الأرسطية. إنها تحاكي أحداثا أولا، وتحاكي أفعال الشخصيات ثانيا، لأنها تصورها لنا تتحرك، وحركتها في المسرحية هي التي تترك تأثيرها في المشاهد، وهي تحاكي ثالثا أحداثا لم تقع، لكنها ممكنة الوقوع في زمان ما وفي مكان ما، لأن صراع أوديب مع القدر هو صراع الإنسان عامة معه، وانهزامه هو انهزام الإنسان عامة أيضا، وبذلك تكون هذه التراجيديا قد حاكت حقيقة مثالية عامة تسمو بها إلى روح الفلسفة، وبهذا يؤكد أرسطو ما نفاه أفلاطون. فالشعر ليس تشويها للحقيقة، إنما هو يهدف إلى جانب الفلسفة إلى البحث عنها.

وفي إطار الجانب الجمالي، والجانب الوظيفي الأخلاقي للمأساة، فقد ورد في (كتاب الشعر) مصطلح (الكثرسيس)، وقد اختلف الشرَّاح في المعنى الدقيق الذي يرمي إليه أرسطو بهذه الكلمة[16]، ومن التفسيرات المتعددة لهذه الكلمة تفسير (برناي) 1957، الذي قال بأن معنى ذا اللفظ هو (التطهير)، وأنه يدل على تأثير متعلق بالصحة في النفس يماثل أثر الدواء في الجسم، (فالمأساة تثير انفعالي الخوف والشفقة، وعن طريق فعل الإثارة نفسه تتيح للشخص راحة لاذة. وهذان الانفعالان لا يستأصلان نهائيا بفضل هذه الإثارة، بل يصيبهما الهدوء مؤقتا، وبذلك يستطيع المرء إن يعود إلى حالته السوية، والمسرح بذلك يتيح منفذا لاذا غير ضار للغرائز التي تطلب الرضى، والتي يمكن إطلاقها في هذا المجال أكثر مما مكن إطلاقها في الحياة العادية)[17].

فالمشاهد إذن بإمكانه أن يتخلص من الانفعالات الزائدة بطريقة لذيذة، لأنه في ذات الوقت يتلذذ، ويتمتع بمشاهدة العرض الفني للمسرحية.

وعاطفتا الخوف والرحمة عاطفتان إنسانيتان، هما أصل العواطف الإنسانية. الأولى هي عاطفة الإنسان تجاه نفسه، والثانية هي عاطفة الإنسان تجاه غيره. والمأساة إذ تتناول هاتين العاطفتين، تكون قد تناولت العواطف الإنسانية كلها ممثلة فيهما. إن المأساة – لقساوة ما تعرضه – تجعل المشاهد يخاف على نفسه من لقاء نفس المصير، وقد يزداد هذا الخوف، لكن، حين يشاهد غيره / البطل يعاني أمام عينيه من ذلك المصير، يقل ذلك الخوف على نفسه، ليتحول إلى شفقة على غيره، وهنا يحدث (التوازن)؛ يصبح المشاهد إنسانيا، ومتوازنا عاطفيا، أكثر من ذي قبل.

ويدقق أرسطو أكثر في منشأ الخوف والشفقة، ليبين المنشأ الذي أُساسه الفن، والمنشأ الذي أساسه غير الفن في ذلك، يقول:

(والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحي، ويمكن أيضا أن ينشآ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل، وهو من عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تُؤَلَّف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها، كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس. أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده، فأمر بعيد عن الفن، ولا يقتضي غير وسائل مادية)[18].

كما توجد أسباب أخرى لتركيز أرسطو جل اهتمامه على التراجيديا، واعتبارها هي الأرقى فنيا وفلسفيا. إن التراجيديا مع هذه القيمة الأخلاقية التي تميزها، لا تحاكي الأخلاق مباشرة، إنها تحاكي الأعمال متناوِلَة في ذلك الأخلاق، (فالشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات، ولكننا لا نسعد، ولا نشقى إلا بالحركة،أي بالأعمال والأحداث، وعلى ذلك لا نريد من المسرحية أن تمثل لنا الصفات أو الاتصاف، إننا نريد منها أن تتحرك، أن تعمل وفقا لهذه الصفات، والشخصية تُفهم من خلال الحركة، وهي مُتضَمَّنَة فيها)[19].

إن المسرحية لا تقول لنا بصريح العبارة (هذا البطل شجاع)، لكنها تحرك هذا البطل داخل الحدث في علاقته مع الشخصيات والزمان والمكان، بحيث يكتشف المشاهد من خلال الأفعال والحركات أن البطل شجاع، والحركة والفعل داخل المسرحية تجعل المشاهد يغوص مع البطل في خضم الحدث، يتأثر معه، ويتبادل معه الانفعالات العواطف، مما يقود في نهاية العرض إلى تحقق (التطهير) الذي تحدثنا عنه من قبل.

<u>الجميل والجمال عند أفلاطون:</u>

إن ما استعرضناه قبل الآن من أفكار في الفكر الجمالي عند أفلاطون ينطلق كله من فلسفته العقلية المثالية، ومفهوم الجميل / الجمال عنده مبني أيضا على ذلك، فمن غير المعقول أن يؤمن أفلاطون بالمثال وبعالم المثل الذي يجعله أساسا للموجودات، ثم يكون الجميل عنده خارج ذلك العالم.

إن الجمال عنده غير موجود على هذه الأرض مطلقا، ما دامت هذه الأرض تضم الأشكال المشوهة للحقائق في عالم المثل، إن موطن الجمال إذن فوق هذا العالم الطبيعي، ما وراءه، لا نراه بأبصارنا، وبذلك، فإذا أردنا أن نبحث عن الجمال في ذاته، فهو ليس إلا نموذجا خالدا، وصورة خالصة، خارج العقل الذي يدركها. الجمال في ذاته موجود إذن، ولكن لا تدركه الأبصار ولا العقول، لأن مكانه عالم فوق عالم الموجودات الحسية.

إن هذا الجمال في ذاته الذي يحدثنا عنه أفلاطون يجاور الحقيقة القصوى ويجسدها، هناك في عالم المثل.

ويفسر أفلاطون انعدام الجمال المطلق في عالم الموجودات الحسية، لسبب واحد، هو أن هذه الموجودات حسية، تدخل المادة في تركيبها، والمادة من طبيعتها أنها قابلة للفساد والتشوه، وكل ما كان قابلا للفساد والتشوه، فلن يكون جميلا جمالا مطلقا.

ونفيه للجمال المطلق في عالم الأشياء الحسية ليس نفيا لكل جمال غير مطلق، بل يؤكد أفلاطون هنا أن في عالم الكون يتجاور الجمال والقبح، من حيث أن الأشياء – بعضها – جميلة من جهة الصورة وقبيحة من جهة المادة، وهكذا، فمادامت الصورة الجميلة في الكون مقترنة بالمادة فجمال هذه الصورة لم يكون إلا ناقصا، وعلى هذا فكلما اختفت الصورة في ركام المادة كانت الموجودات أقل جمالا، بينما تكون أكثر جمالا كلما تبرأت من مادتها وتخلصت منها باتجاه صورتها[20]، وبالتالي، فالجمال النسبي غير منعدم في هذا العالم، إنه يضم بعض الموجودات الجميلة نسبيا: أناس، أزهار، كائنات...

وصورة الجمال في فكر أفلاطون صورة أزلية كلية مطلقة، تدخل في بنية هذا الشيء أو ذاك، حسب درجة تركيبه واستعداده لقبول الصورة، (فالأشياء تبدو إذن جميلة أو غير جميلة حسب درجة استعدادها، والغاية التي تؤديها: فالوردة جميلة في تفتحها لا حين تذوي وتذبل)[21].

ومن جهة أخرى، يربط أفلاطون الجمال الحقيقي بالحق والخير، فـ(ليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية، وإنما الجمال الحقيقي هو جمال الحق أو جمل الخير)[22]، وهكذا يبعد أفلاطون الجمال عن أن يتجسد في صورة ما، إنه يقرن الجمال في كل شيء بالمثال في ذلك العالم الماورائي الذي لا تكون فيه صفة المطلق خاصة بالجمال فحسب، إنما يشترك فيها معه الخير والحق المطلقان أيضا.

<u>الجميل والجمال عند أرسطو:</u>

إن أرسطو الذي يقرن نظرته العقلية دائما بالواقع، يربط الجميل حينما يتحدث عنه – وبخلاف أفلاطون – بالواقع. فالجمال في ذاته عنده (رمز ملتصق بالفكر البشري)، وأرسطو إذ ينفي وجود عالم فوق عالم الموجودات يدعى عالم المثل، يتضمن الجمال المطلق، يؤكد أن موضوع الجمال مستقر في ذواتنا، لأن (فينا يكمن كل شيء)، وهذا العالم الذي نوجد فيه يتضمن جمالا حقيقيا (هو مصدر وعينا الجمالي وأعمالنا الفنية)[23]، ’ذ من هذا الجمال الموجود حولنا، ندرك روح الجمال، ونستلهم الأعمال الفنية، ونقيمها.

ولقد حدد أرسطو للجميل بعض الخصائص التي تمثل أهم مميزاته، على أساسها يكون الجميل جميلا، إذ الجميل في هذا العالم مجاور للقبيح، ولا يمكننا الحكم الحكم على شيء ما بالجمال أو بالقبح إلا بقدر ما تتوفر فيه تلك الخصائص، والتي يحددها في (التناسق والانسجام والوضوح)[24]، وهذه الخصائص تربط بالجميل من حيث الظاهر لا من حيث الباطن، وهذه النظرة إلى الجميل مرتبطة بنظرية أرسطو في الوجود[25]، التي تقول بمبدإ (تحقق صورة في هيولى)، وبذلك ترجع أصل الوجود إلى ذلك المبدإ. لقد نظر أرسطو إلى الجميل باعتباره وجودا لموجود، لا باعتباره موجودا قائما بالذات. وهكذا، وحتى يؤكد الخصائص السابقة، فقد قسم الموجودات تقسيما تتحد بموجبه الأشياء (الموجودات) الجميلة التي تتوفر فيها تلك الخصائص. إن الموجودات عنده تنقسم إلى:

1. موجودات كأشياء طبيعية: والصورة في هذه الموجودات توجد باطنة فيها، فصورة الحيوان في الطبيعة موجودة داخله، وهذه الصورة الباطنة فيه هي التي تميزه عن الجماد باعتباره موجودا، وبذلك تكون الصورة هنا بمعنى الطبيعة،

وإذا كان الأمر كذلك، فهذه الموجودات مبدؤها من ذاتها، أو هو باطن فيها، ولهذا، فهذا النوع من الموجودات لا يشمل الفن. إن الصخرة باعتبارها موجودا في الطبيعة، تكون صورة الصخر باطنة فيها، وهي التي تجعلها صخرة، وكلما تحققت هذه الصورة في موجود ما كان صخرة تتميز بفضلها عن بقة الموجودات (نبات، حيوان، ماء...).

2. موجودات كأشياء فنية: وفي هذه الأشياء تأتي الصورة من الخارج، ففي مثال الصخرة الذي تحدثنا عنه سابقا، الصخرة من حيث كون صورتها باطنة فيها، أي داخلها، تجعلها موجودا طبيعيا، ولكن الصخرة نفسها إذا داعبتها يد فنان وأعطتها صورة ما، تكون بذلك قد أعطتها وجودا فنيا مرتبطا بالصورة الخارجية لها، التي تعطيها وجودا متميزا يفصلها عن بقية الموجودات التي تتألف من الصورة الباطنة.

ولهذا يقول أرسطو بأن الأشياء التي صورتها / مبدؤها من الخارج هي التي تشمل الفن.

وإذا كانت الموجودات التي ترتبط بالفن، صورتها من خارجها، فهذه الصورة يجب أن يكون لها مقياس نقيمها على أساسه، ويحدد ذلك المقياس بـ (التناسق والانسجام).

يقول أرسطو في ذلك[26]: (كذلك الجميل، سواء أكان كائنا حيا أم شيئا مكونا من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عِظَمٌ يخضع لشروط معينة "معلومة". فالجمال يقوم على العِظَم والنظام. ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا، لأن إدراكنا يصبح غامضا وكأنه يقع في برهة[27] لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيما جدا، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلا، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر).

إن الجمال إذن – عند أرسطو – موجود على نحو موضوعي في الموجودات، ليس من حيث كونه باطنا فيها، إنما من خلال تناسب أحجامها، وانسجام وتناسق تركيبها.

ولا يكون للعمل الفني تأثير بدون أن يتَّسم بالوحدة بين الأجزاء، وعلى مختلف أجزائه أن تكون محكمة الرابط فيما بينها، بحيث أنه (لو تغير موضع أي منها أو استبعد، لتفكك الكل واختل، ذلك لأن الشيء الذي لا يؤدي حضوره أو غيابه إلى إحداث فارق ملموس، لا يكون جزءا عضويا من الكل)[28].

<u>الشعر والشعراء عند أفلاطون:</u>

من خلال استعراضنا لمفهوم المحاكاة عند أفلاطون، واعتباره الفن محاكاة للمحاكاة، وبالتالي اعتباره الفن بعيدا عن الحقيقة التي تمثل مطمح الفلاسفة، ومشوها لها، نحاول الآن أن نستعرض آراءه المختلفة في الفن، وقبل ذلك نشير إلى أن أفلاطون قد ركز في هذا الجانب على الشعر أكثر من غيره، للدور السلبي للشعر في نظره.

لقد حمل أفلاطون على الشعراء جملة تفصيلا، ووجه إليهم تُهَمًا عديدة، أولها وأهمها أن الشاعر لا يعرف شيئا عما يكتب، وهذا يدخل في نظرية الإلهام عنده[29]، (إن أفلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية وإليه تنسب)[30].

(...تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم..لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين الممتازين، وكما أن كهنة الإلهة كوبيلا لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون...)[31]،

والوحي والإلهام لا يقودان إلى الحقيقة التي تدرك بالتأمل العقلي البطيء المحلل، وكلما زادت هذه الصفات واشتدت كلما اقتربن من الحقيقة. (وطبيعي بعد ذلك أن يخشى أفلاطون على (جمهوريته) من هذا المواطن الذي إن لم يأت بأشياء تبدو خطورتها على الحياة الاجتماعية واضحة وصريحة، فإنه يأتي بأشياء غريبة عنها (...) ومن ثَمَّ فقد جعل يهاجم الشعراء ويوصي بإبعادهم عن الجمهورية).

إذن، فالشاعر من هذا المنظور يجهل جهلا تاما كل ما يقوله، لأن مصدره خارج مجاله الإدراكي، فلولا الآلهة لما قال ما قال، وما دام فكر أفلاطون قائما كله على العقل، فهو يرفض كل ما لا يستطيع الإنسان بلوغه بعقله.

تحدث أفلاطون عن هوميروس فقال:

(. فهل سمع أحد عن حرب حدثت في وقته، ونجح هوميروس في قيادتها بنفسه، وبنصائحه؟)، رغم أنه تحدث عن المعارك ووصفها!! فما جدوى الشعر إذن إذا كان الشاعر يتناول موضوعات يجهلها تمام الجهل؟ وهل يعود ذلك إلا لبعد الشاعر عن استخدام العقل الذي يقود إلى الحقيقة، وبالتالي بعد الشاعر عن الحقيقة!!

الحقيقة يطلبها الفلاسفة، وهم وحدهم أقدر الناس على البحث عنها، لأن وسيلتهم – العقل – توصلهم إليها مباشرة، بينما الشعراء يعتمدون على العاطفة، فيؤججونها عند الناس، ويبعدونهم عن استخدام العقل.

الشعر والأخلاق عند أفلاطون:

إن كل آراء أفلاطون حول الفن عامة تؤكد بأنه يرفض فكرة الفن للفن، فهو يقرن الفن بالأخلاق، ولهذا نجده يفصل بين المتعة والمنفعة، ويهتم بالمنفعة وحدها، رغم اعترافه أحيانا بفتنة الشعر وخطورة وظيفته الاجتماعية[32]، ولكن يبقى الشعراء عنده مفسدين للمثل العليا، ولأخلاق الناس، يجب أن يطردوا من جمهوريته، ومع ذلك فقد رضي ببعض أنواع الشعر لأنها تلتزم في رأيه بمبدإ الأخلاق الذي يريده.

ولقد رتب أفلاطون الفنون المختلفة ترتيبا يتماشى مع مبدإ الأخلاق الذي اشترطه فيها[33].

1. التصوير: لقد اعتبر أفلاطون فن التصوير أبعد الفنون عن تمثيل الحقيقة، فهو يستمد تأثيره من الإيهام بالألوان والأضواء، وهذا يترك أوهاما في نفس الناظر أبعد ما تكون عن الحقيقة، المثل العلى لأفلاطون.
2. فن النحت: اشترط أن تكون فيه أوضاع الخطوط متلائمة مع الواقع، تشبهه إلى أبعد الحدود، وإلا فهو مرفوض.
3. الموسيقى: أول ما أكده بخصوص الموسيقى، أنها ضرورية للتثقيف، لأثرها الرئيسي الهام وهو الانسجام. إن غاية الموسيقى هو إحداث الانسجام في نفس المستمع، وفعل إحداث الانسجام مع يصبح عادة، يحاول الإنسان بموجبها أن يحقق هذا الانسجام في حياته، والانسجام نفسه فضيلة من الفضائل الأخلاقية التي يركز عليها أفلاطون في ميدان الفن. ولكن ليست كل موسيقى محققة للانسجام، بل هناك بعض الأنواع التي تهدمه. إن الموسيقى المحققة لهذه الفضيلة هي:

أ . الموسيقى الهادئة: لأن هدوءها يبعث الطمأنينة في نفس المستمع، والتناسب بين أنغامها يحدث الانسجام الذي يحقق بدوره الفضيلة.

ب . الموسيقى الحربية: الغاية من هذه ليست الانسجام في حد ذاته، إنما هي إثارة الحماس في نفوس المستمعين / الجنود، وذلك يدفعهم إلى القيام بأفعال جميلة بطولية، والبطولة فضيلة.

ج . الشعر: تحدث أفلاطون عن الشعر أكثر من غيره من الفنون الأخرى، وكان موقفه منه هو الرفض، إلا أنه استبقى بعض أنواعه التي رآها تخدم غرضا أخلاقيا كما سنرى. فالشعر مقبول عنده ما دام سائرا في طريق الخير، يحث الناس عليه، ويوجههم وجهته، (ويصور الناس تصويرا ملائما من شأنه أن يؤخذ على سبيل الاحتذاء)[34]، ولهذا فقد قبل الشعر الغنائي لأنه يشي مباشرة بأمجاد الأبطال، وفضل الملحمة لأنها تثير عاطفة الإعجاب بأبطالها، واعتبر الفن القصصي أفضل من التراجيدي لأن هذا الأخير يثير في المشاهد عاطفة الشفقة والخوف، مما يجعل الناس أكثر ضعفا[35]، والضعف في رأيه متعارض مع الفضيلة.

أما عن شعر المآسي فقد رفضه رفضا قاطعا، (فشعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيدا، والخيّر شقيا)[36]. ولقد حمل على هوميروس في الإلياذة والأوديسة لسبب واحد هو أنه عرض فيهما نقائص الأبطال، رغم أن هذه النقائص المصورة فيهما لا تؤثر في مصير البطل...لهذا فقد جعل المأساة وإلى جانبها الملهاة في مؤخرة الترتيب، لمساسهما المباشر بالخلق.

د . المسرح: اشترط في الملهاة (الكوميديا) أن تكون غايتها السخرية من الأخلاق الذميمة، ولهذا فلا يجب أن يظهر فيها إلا الطبقة الدنيا، في حين أن الطبقة الأرستقراطية لا يجب أن تظهر وتُمثلَ مطلقا في الملهاة.

وعلى العكس من الملهاة فقد اشترط على المأساة أن تمثل العواطف النبيلة، وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الأرستقراطية لكي تمثل ما فيها من عواطف نبيلة.

هـ . فن الخطابة: ميز أفلاطون بين نوعين من الخطابة؛ نوع مرفوض، وآخر مقبول. الأول هو الخطابة إذا لم تستعمل استعمالا حسنا، كما هو الشأن عند السوفسطائيين، ولذا فقد دعا إلى إبعادها عن هذا الاستعمال. والثاني لم يقبله، ولم يدعُ إليه فحسب، إنما أعطاه أهمية عظمى بسبب وظيفته، فالخطابة وسيلة لنقل الأفكار الفلسفية من الفلاسفة إلى أذهان عامة الناس، فهناك حقائق فلسفية يعجز عامة الناس عن فهمها واستيعابها عن طريق المنطق، فتتكفل الخطابة بهذه المهمة. ولهذا فقد جعلها أفلاطون في أكاديميته جزءا من مواد التعليم.

وهناك فنون يرفضها أفلاطون رفضا قاطعا ويسميها (فنون التمويه)، وهي: فن الزينة، وفن الطهي، وفن السفسطة، وفن الخطابة عند السوفسطائيين، فهذه الفنون جميعا (تمويهية، لأنها تسعى إلى الجمال الحسي، واللذات الحسية الزائلة، وتبتعد عما هو حقيقي وسرامدي)[37].

الشعر والشعراء عند أرسطو:

يعتبر أرسطو الشعر مثاليا، لأنه أكمل من الواقع، يكمل ما في الطبيعة من نقص، ويعطيها وجها فنيا جميلا. والشعر ما دام عنده محاكاة، فهو يحاكي الناس الذين يقسمهم أرسطو إلى نوعين: أخيار وأشرار. فالأخيار تحاكيهم التراجيديا، والأشرار تحاكيهم الكوميديا.

وأرسطو إذ لا يقيم وزنا للشعر الغنائي، لأنه أثر الوعي الفردي، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية[38]، فقد اعتبر المأساة والملهاة أجلَّ وأعلى مقاما من الملحمة والشعر الإيامبي. قال: (ولما ظهرت المأساة والملهاة

أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين – وقفا لطباعهم الخاصة – شعراء ملاهٍ بدلا من أن يكونوا شعراء إيامبيين. والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلا من شعراء ملاحم، لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجل وأعلى مقاما من الأولى)[39]، بالملهاة أجل من الشعر الإيامبي، لأن هذا الأخير (تراشق بالشتائم)، بينما الملهاة التي هي تَطَوُّرٌ له، تعالج القضايا المتعلقة بالأشرار بطريقة هزلية كوميدية مضحكة، تصور الأشرار فاعلين، ومتحركين في المسرحية، وبذلك فهي أرقى من الشعر الإيامبي، ولكن، لكونها تحاكي الأشرار فهي أدنى مرتبة من التراجيديا.

في حين أن التراجيديا قد نشأت عن الملحمة التي هي رواية لأعمال البطولة، وأعمال البطولة في حد ذاتها أعمال راقية، غير أن الملحمة لا تسمح لنا بمشاهدة الأبطال بأبصارنا حين يقومون بهذه البطولات، ونحن نتخيلهم فقط، لأن الملحمة قائمة على الرواية، ثم نشأت التراجيديا عنها، وأضافت إلى ميزاتها ميزات أخرى، فجمعت بذلك سمو البطولة وأعمالها والقائمين بها، إضافة إلى الفعل والحركة المسرحيين، ممَّا يسمح للمشاهد أن يجني أكثر من فائدة: االلذة أثناء العرض والمشاهدة، والتطهير بعد ذلك، (إن المأساة أكثر تركيبا من الملحمة لأنها تضم عناصر غير موجودة في هذه الأخيرة)[40].

وبهذا، إذا أردنا أن نعرف – كما فعلنا مع أفلاطون – الشعر الذي يحتل المكانة الأولى، فسنجده شعر المآسي.

<u>بين أفلاطون وأرسطو:</u>

<u>1 . المحاكاة:</u>

❖ يجب أن نشير أولا إلى أن أفلاطون وأرسطو في نظرتهما إلى الفن قد استعملا منهجين مختلفين، كان لهما التأثير المباشر على ما وصلا إليه من آراء في الموضوع. ففي حين استعمل أفلاطون المنهج التأملي، نظرا لطبيعة تفكيره الفلسفي العقلي المثالي، فقد استعمل أرسطو المنهج الوصفي الاستقرائي، نظرا – أيضا – لطبيعة تفكيره الفلسفي العقلي الواقعي.

❖ لقد عمم أفلاطون مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع / العالم الطبيعي، بحيث أن كل ما يتضمنه هو محاكاة لصور في عالم المثل، بينما قال أرسطو أن المحاكاة ليست عامة على كل شيء في العالم الطبيعي، لقد قصرها على الفنون فقط.

❖ ويرى أفلاطون أن المحاكاة نقل حرفي (مِرآوي) لمظاهر الطبيعة، كلما نقل الفنان المظاهر الطبيعية بدقة كبيرة، كلما كان فنه أقرب إلى الفن الحقيقي، في حين يأتي أرسطو لينفي هذا الرأي، ويؤكد حسب اعتقاده أن المحاكاة ليست نقلا مرآويا لمظاهر الطبيعة. إن الفنان يتصرف فيما ينقل، لأن الفنان لا يحاكي ما هو كائن / موجود، إنما يحاكي ما يمكن، أو ما ينبغي أن يكون، ضرورة او احتمالا. ثم إن الفنان يتصرف فيما ينقله إلى فنه من الواقع، لأن أرسطو ينطلق من كون (الطبيعة ناقصة والفن يكمل هذا النقص). على الفن إذن أن يكون أكمل، وأفضل وأجمل من الواقع، ولهذا فالفنان يعلو فوق الطبيعة بشرط ألا يخالف قوانينها.

❖ لم ينكر أفلاطون فتنة الشعر، وربطها بالوزن والقافية والإيقاع واللحن، وحين تناول أرسطو هذه القضية نفسها أكد أن الذي يصنع الشعر ليس هو الوزن، ولا الإيقاع، ولا القافية، ولا اللحن، (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا، سواء كتب نظمًا أو نثراً)[41]، إن الذي يصنع الشعر هو محاكاة العام الكوني، الذي يمكن أن يحدث، وليس ما حدث بالفعل، بشرط أن لا تكون إمكانية وقوعه مستحيلة.

❖ يربط أفلاطون الفن بالذاكرة، عاش الإنسان قبل نزوله إلى الحياة الدنيا في عالم المثل، وهنا على الأرض يتذكر المثل. (كانت النفس قبل اتصالها بالبدن في صحبة الآلهة تشاهد "فيما وراء السماء" موجودات "ليست بذات لون ولا شكل" ثم ارتكبت إثما، فهبطت إلى البدن، فهي إذا أدركت أشباح المثل بالحواس تذكرت المثل)[42]. وعلى هذا الأساس يفهم

عند أفلاطون أن (الفن اكتشاف، وقصدنا أن نجد الانسجام، أن نعثر من جديد على الروعة التي نملكها جميعا، مدفونة في أعماق وجودنا السابق)[43]. أما أرسطو، فيأتي بفكرة مخالفة لهذه حين ربط الفن بالخيال وليس بالذاكرة، إن الفنان عنده ينطلق من الواقع الناقص، ويقتبس من خياله المطل على الأكمل، فينتج فنا كاملا، (افن إنتاج مبدع لصورة جديدة لم تكن معروفة من قبل)[44].

2 . الطبيعة الفلسفية للشعر:

لقد أكد أفلاطون على وجود صراع بين الفلسفة والشعر، الفلسفة التي تبحث عن الحقيقة وتملك الوسيلة: العقل، والشعر الذي يشوه الحقيقة، باستعمال العاطفة بدل العقل، ولهذا فهو يبتعد عن الحقيقة التي يشوهها، وما دام كذلك فلا يمكن أن يلتقي مع الفلسفة، وهذا هو السبب الذي بموجبه نفى أفلاطون عن الشعر كل ميزاته تقريبا، وأقر له بالوزن والإيقاع فقط. إن الفن يقدم لنا المعرفة التي تلمس بالحواس، ولأن المحسوس دائما جزئي، وناقص ومزيف، فالشعر إذن مرفوض، في حين أن الفلسفة تقدم لنا المعرفة القائمة على الفكرة المجردة، والفكرة دائما هي الأقرب إلى الجوهر، المثال، الحقيقة.

وجاء أرسطو بعد هذا لينفي كل صراع بين الشعر والفلسفة، وأكد من جهته – حين تحدث عن الشاعر والمؤرخ – أنهما (لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا(...) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي)[45]. (وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ)[46]. إن الشاعر يروي ما يمكن أن يحدث بالاحتمال أو الضرورة،و بالتالي فهو أقرب إلى قول الكليات، إنه يبحث عن الحقيقة إلى جانب الفلسفة، فهو إذن لا يعارضها، إنما لكل منهما طريقته فقط.

3 . نشأة الشعر:

ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجية فوق الطبيعة الإنسانية (إلهام / وحي)، هو إملاء من الآلهة في لحظة يكون فيها الشاعر في حالة من اللاوعي الكامل، لا يقول ما يقول عن، ورغبة فيه، (إنما هو مجرد واسطة في يد الآلهة تنطقه بما أرادت، ولهذا اتهم أفلاطون الشاعر بأنه مخلوق خفيف، محلق، لا يخترع شيئا حتى يوحى إليه فتتعطل حواسه، ويطير عقله، وهو لا يسيطر على ما يقول، لذا: ليس مرشدا للسلوك الصادق الأخلاقي، هو مجنون معفى من المسؤولية)[47]. وفي محاورة (إيون) يحاول أفلاطون أن يقنع محدثه بهذا الرأي، يقول:

(..إن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين الممتازين، وكما أن كهنة الإلهة كوبيلا..لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتهون. إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف، وينزل عليهم الوحي الإلهي، مثل كاهنات باخوس..عندما ينزل بهن الوحي الإلهي فيهذين ولا يعين ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا. وما عَمَلُ روح الشعراء الغنائيين إلا هذا كما يعترفون هم أنفسهم؛ ذلك أنهم يقولون إنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا في حدائق ربات الشعر، ووديانها، وهم في ذلك محقون، لأن الشاعر كائن أثيري

مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلْهَمَ، فيفقد صوابه وعقله، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب. وما الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر. فهذا يتقن الأشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح، وثالث أشعار الجوقة، ورابع أشعار الملاحم، وخامس الشعر الإيامبي، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى، لأنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن ولكن عن وحي إلهي. ذلك لو أنهم لو أتقنوا فن إجادة الكلام في موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن في سائر الموضوعات أو في أي منها(...) إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشهر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم..)[48]، ومصدر الشعر بهذا، غامض لا يمكننا فهمه وتحليله.

حينما تطرق أرسطو لهذا الجانب، رفض فكرة الإلهام التي نادى بها أفلاطون رفضا مطلا، لسبب جوهري، هو أن الشعر (مرتبط بالطبيعة الإنسانية)، وما دام كذلك فلا يعقل أن يكون مصدره وحيا من الآلهة في حالة لا وعي (الشاعر).

إن مصدر الشعر هو غريزة مزدوجة، تتمثل في حب المحاكاة أولا، وفي حب الوزن والإيقاع ثانيا، لأن هذين العنصرين هما اللذان يولدان الشعر، وما دام الشعر بهذه الصورة جزءا من النشاط الإنساني العام، فيمكن إذن أن (نفهمه ونحلله)، وبالتالي نعرفه ما دمنا نعرف في الأصل مصدره. هذا في حين أن المصدر الذي حدده أفلاطون للشعر يجعله غامضا غير مرتبط بالنشاط الإنساني لأنه وحي إلهي، وبذلك يصعب فهمه وتحليله.

إن الشاعر عند أرسطو إنسان يحب المحاكاة حبا غريزيا، لأنها تسمح له باكتساب المعارف التي تجعله متعلما، وهذه النتيجة بدورها تحقق له المتعة[49]. وبهذا التفسير الذي قدمه أرسطو لمنشأ الشعر يكون قد (ربط بين الشعر والطبيعة الإنسانية برباط وثيق، أي اعتبر الشعر ظاهرة بشرية)[50].

أما ما يخص غريزة حب الإيقاع والموسيقى، فلكون (الإيقاع خليطا من عناصر متنافرة تتقابل فيما بينها تبعا لنسب معينة: وهذه النسب تَمُتُّ بطبيعتها إلى النظام، والنظام مستحب ماديا منًّا)[51].

4 .<u>وظيفة الشعر:</u>

فصل أفلاطون بين المتعة والمنفعة، وانحاز كلية إلى المنفعة. وحين تحدث عن التراجيديا قال بأنها تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، وبذلك رفضها. إن التراجيديا في نظره - إذ تنمي هاتين العاطفتين – تجعل الناس أكثر ضعفا، والأفعال المأساوية التي تعرضها دائما تجعل كلا من المؤلف والممثل والمشاهد يألفونها، فيتأثر بها سلوكهم اليومي، ويستسلم المشاهد في النهاية للعواطف والانفعالات، ليعيش في حزن وخوف مبتعدا بذلك عن استعمال العقل. فالتراجيديا إذن (مفسدة للأخلاق) ودورها سلبي يظهر بعد العرض.

لم يفصل أرسطو بين المتعة والمنفعة، بل جعلهما متلازمين. إن التراجيديا التي رفضها أفلاطون للسبب الذي ذكرناه، قد فضلها أرسطو للسبب ذاته، رابطا فيها بين المتعة (التي ألغاها أفلاطون) والمنفعة (الإيجابية) في الوقت ذاته. صحيح أن التراجيديا تنمي الشفقة والخوف، ولكن لتُتَوَّجَ فيما بعد بالتطهير. إنها تصرف عن المشاهد العواطف المكبوتة، لا يبكي في حياته العادية بفعل الحياء أو غيره.. فيجد في المسرحية الجوَّ ملائما لصرف تلك الرغبة المكبوتة، فإذا بكى عاد إلى توازنه

الانفعالي، وإذا خاف على نفسه، وأشفق على غيره، طهر نفسه، وحقق توازنه العاطفي، ليشعر في نهاية العرض بالراحة والقوة.

إن التراجيديا إذن (تنهض بوظيفة أخلاقية من خلال التوازن الأخلاقي)، فدورها إذن إيجابي.

ومن ناحية ثانية، يحس المشاهد بلذة عارمة أثناء العرض، من حيث استمتاعه بالعرض الفني، ومن حيث شعوره بالراحة والقوة الناتجتين عن التطهير.

إذن، فآثار التراجيديا تظهر أثناء العرض (المنفعة)، وبعده (التطهير). إن غاية التراجيديا هي إحداث الانسجام والتناغم بين العلاقات البشرية، من خلال تنمية عواطف الفرد (شفقة / خوف) بتوازن بينهما.

الخاتمة:

يمثل أفلاطون وأرسطو فلسفتين مختلفتين – في ميدان علم الجمال – مُنطلَقًا وغايةً، من حيث كون فلسفة أفلاطون عقلية متوجة بالمثالية، وكون فلسفة أرسطو عقلية متوجة بالواقعية، فمن الطبيعي إذن أن ينطلق أفلاطون من المثال المجرد، المطلق، الكامل، في تناوله للجمال والجميل، ليربط كل جمال وكل جميل بهذا المثال، في حين ينطلق أرسطو من الواقع أثناء تناوله للموضوع نفسه، لأنه لا يؤمن بذلك العالم الذي يدعوه أستاذه عالم المثل، فأكد أن الجمال (موجود في ذواتنا)، وما علينا – لنكون فنانين – إلا أن نصبغه على الطبيعة في أعمالنا، ونكون بذلك قد أعطينا لهذه الطبيعة وجهها الكامل الذي كان يمكنها أن تكون عليه، ليزول هذا النقص الموجود فيها. ولئن وجدنا كل الآراء التي طرحناها سابقا للمقارنة تمثل تناقضا بينها، فمن المؤكد أن مرماهما واحد، لا يختلفان فيه، من حيث كونهما معا يبحثان من خلال الفن عن الوجه الأكمل لمحتويات الطبيعة، هذا الوجه الذي يمثل النموذج الواجب التحقق، والذي يتميز بموجبه العمل الفني عن العمل غير الفني.

الهوامش

[1] أفلاطون: الجمهورية، سلسلة الأنيس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1990، ص: 311.

[2] شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، ط1، 1984، ص: 14.

[3] إ.نوكس: النظريات الجمالية (كانط – هيغل – شوبنهاور)، ترجمة محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1985، ص: 18.

[4] أفلاطون: الجمهورية، ص: 477 – 489.

[5] المصدر السابق، ص: 451.

[6] المصدر نفسه، ص: 448.

[7] المصدر نفسه، ص: 450.

[8]المصدر السابق، ص: 452، 453.

[9]شكري عزيز الماضي: 20.

[10]إ. نوكس: النظريات الجمالية، ص: 21.

[11]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 24.

[12]عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984، ص: 127.

[13]إ. نوكس: النظريات الجمالية، ص: 22.

[14]أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص: 26.

[15]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 26.

[16]بعض التفصيل في هذه النقطة في: مصطفى سويف: الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، القاهرة، ص: 34، 35، الهامش.

[17]المرجع نفسه، ص: 34.

[18]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 38.

[19]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 28.

[20]إ. نوكس: النظريات الجمالية، ص: 19.

[21]المرجع نفسه.

[22]بدوي: موسوعة الفلسفة، ص: 188.

[23]إ. نوكس: النظريات الجمالية، ص: .

[24]المرجع نفسه، ص: 21.

[25]بدوي: موسوعة الفلسفة، ص: 126.

[26]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 23.

[27]إذ لا نستطيع في برهة أن نميز بين الأجزاء، وإذن لا نفهم التناسب بين الأحجام، ولا ندرك الانسجام في التركيب.

[28]جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981، ص: 171.

[29]علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985، ص: 24 وما بعدها.

[30]المرجع السابق، ص: 24.

[31]إيون أو عن الإلياذة، عن سويف، ص: 32.

[32]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 20.

[33]اعتمدنا في هذا الترتيب على: عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة.

[34]عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة.

[35]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 22.

[36]محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 35.

[37]إ.نوكس: النظريات الجمالية، ص: 19.

[38]محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 53.

[39]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 14.

[40]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 16 (تعليق المترجم).

[41]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 26.

[42]يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، لبنان، ص: 74.

[43]دني هويسمان: علم الجمال، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1975، ص: 38.

[44]المرجع نفسه، ص: 43.

[45]أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 26.

[46]محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 62.

[47]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 20.

[48](إيون أو عن الإلياذة)، عن سويف، ص: 32.

[49]للتوسع: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 38.

[50]شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 30.

[51]دني هويسمان: علم الجمال، ص: 45.

قائمة المصادر والمراجع:

1) أفلاطون: الجمهورية، موفم للنشر، الأنيس، الجزائر، 1990.
2) أرسطوطاليس: فن الشعر، تر/ عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت.
3) عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1984.
4) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، لبنان.
5) دني هويسمان: علم الجمال، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1975.
6) جيروم ستالنيتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر/ فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1981.
7) إ. نوكس: النظريات الجمالية (كانط. هيقل. شوبنهاور)، تع/ محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت، 1985.
8) علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جيدة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985.
9) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط 4، القاهرة.
10) شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984.
11) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط 1، بيروت، 1982.