

190496

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. ق - ف / ٨٩٢٥٤٣ Accession No. ١٨٠٥١

Author العلماوى، سمير

Title فن الادب - المحاكاة ١٩٥٣

This book should be returned on or before the date last marked below.

شکر کتاب و مطبعه مصطفی الیابی اعلی و اولاد دیر

م ۱۹۵۳

مقدمة

- ١ -

يسائل الناقد والمؤلف المعاصر المعروف الدوس هكسلى نفسه فى مقدمة كتابه « نصوص وما حولها ١ » قائلا : « إننا نميل أبدا إلى أن نفكر على نحو الفن الذى نحب » ، وإلى أن نشعر على طريقة الفن الذى نهوى . فإذا كان هذا الفن ردينا كان شعورنا وتفكيرنا بطبيعة الحال رديين . فإذا كان تفكير مجتمع وشعوره رديين ، أوليس هذا المجتمع فعلا فى خطر ؟ » .

ثم يضى مبينا خطر الفن فى بناء المجتمع وتوجيهه قديما وحديثا ، منتقدا فن القرن العشرين انتقادا مرّا واضحا .

ونحن نسائل أنفسنا أيضا هذا السؤال . فالذى لاشك فيه أننا بدأنا فى مصر فى أوائل هذا القرن العشرين نهضة فنية قوية ، ولكن لأمر ما تعثرت خطى هذه النهضة ، وإذا فنسنا يميل ميلا واضحا نحو الرداءة . لقد عملت فى ذلك جملة عوامل اجتماعية وسياسية ، ولكن العامل الفنى فى نظرى هو الأقوى وهو الأجلر بالعناية .

ذلك أننا أقمتا هذه النهضة على تأثرنا بالغرب لما اتصل بنا واتصلنا به ، وطبيعى عند أول التقاء بين مدينتين عظيمتين أن يكون التفاعل

أول الأمر غير واضح لفترة من الزمان ، وخاصة إذا كانت وسيلة التفاهم بين المدينتين ، وهى اللغة ، مختلفة اختلافا جوهريا بعيد الآماد . فإذا أضفنا إلى ذلك عوامل اختلاف الدين وسوء أثر السياسة ، رأينا إلى أى مدى كان يمكن أن يطول تحبط هذا التلاقى الأول لولا حيوية كامنة فى كلتا المدينتين عملت على أن يسير هذا التفاعل بعد فترة وجيزة فى اتجاهاته الطبيعية وتطوراته المنطقية .

وبدأت آثار هذا التلاقى تظهر أول الأمر بطبيعة الحال فى الحياة العملية . ولكنها سرعان ما أخذت تبدو فى الفن أو الأدب خاصة . ذلك أنه كان من الطبيعى أن نقبل على هذه الآداب الأجنبية فى انبهارنا الأول بتقدم أهلها العمل والآلى فنحاول أن ننقلها إلى اللغة العربية . وما كادت باكورة هذا النقل الناقص المجحف بالأصل (وإن يكن كثيرا ما اكتسب حيوية من أقلام من نقلوه) تظهر ، حتى أخذ أدبنا المصرى الحديث يتأثر بها أشدّ التأثر . وإذا ألوان لم يكن يعرفها أدب العربية تنمو وتزدهر ، وأهم هذه الألوان : المقالة ، والقصة القصيرة ، والقصص المسرحية . وإذا ألوان أخرى كان يعرفها أدبنا فى صور بدائية تتخذ أنوaba جديدة من الحياة والطرافة كأدب القصة الطويلة . حتى شعرنا الغنائى القديم الذى طالول الدهر ببحوره وقافيته الثابتة أخذ يخضع لآثار لم يكن له بها عهد .

ولكن ما كاد هذا التلاقى يأخذ طريقه العادى ، ويفتح أبواب الأمل فى لإرسائه على أسس متينة من التعمق والفهم ، حتى ظهرت عوامل

سياسية واجتماعية وربما دينية أيضا ، جعلتنا نقف وقفة وسط هذا التيار الحديد لنحس أنفسنا . وإذا تعصب قوى للنفس يأتى من شدة الرغبة فى إثبات وجودها إثباتا قويا مقنعا ، جعلنا نصدف قليلا عن هذه المدينة الغربية ناظرين وراءنا إلى تاريخنا الطويل الحافل لنعتز به ونفاخر ، بل لنتفاخر أيضا .

وظللنا حيناً فى هذه المرحلة ، وكان من أهم آثارها أن عكفنا على أثر السلف نحاول بعثه ، يعاوننا فى ذلك كثيرون من الأجانب ، آمنوا معنا بعظمة هذه الآثار وقيمتها . ولكن كثرة هذه الآثار تحتاج فى بعضها إلى مراحل كثيرة فى أطوار هذا التلاقى بيننا وبين الغرب .

وأكبر الظن أننا نجتاز اليوم مرحلة أخرى تسير جنباً إلى جنب مع عكوفنا على تراث السلف وتلون هذا العكوف بظلال جديدة فيها تفهم أصدق . وهذه المرحلة الجديدة ما هى فى الواقع إلا الخطوة الطبيعية التالية فى تطور التلاقى بين المدينتين . خطوة رصدها التاريخ من قبل فى كل تلاقى بين مدينتين عظيمتين على اختلاف الأزمنة والأمكنة ، رصدها فى تلاقى مدينة العرب بمدينة الفرس مثلاً ، وفى تلاقى نفس هذه المدينة بالمدينة المسيحية فى إسبانيا أو الأندلس .

إننا اليوم نعرف قدر أنفسنا معرفة لا تحتاج إلى الاشتغال بإثباتها ، ونعرف أن الغرب يقدر مدينتنا ويعترف بفضلها عليه . ولكننا فى الوقت نفسه نعرف قدر المدينة الغربية وتقدير آثارها بل فضلها أيضاً علينا . إننا لانريد أن ننقل مدينة الغرب نقلاً ، لأننا نؤمن بقيمتها ، ولكننا لانريد

أن نصدف عن كل قيم فيها لأننا متعصبون لأنفسنا . إننا لانريد أن نأخذ كل شيء ، ولكننا بنفس الفهم والإدراك لانريد أن نصدف عن كل شيء زاعمين أن ما ضيننا أجد وأن مدينيتنا أحسن . لقد آتانا اليوم بأن الموازنة بين المدينيات ، إن أجدت وأظنها لن تجدى ، ليست على كل حال بهذا اليسر . وللحكم على مدينة يجب أن تُعرف جيدا ، ولكي تُعرف جيدا لابد من أجيال بل قرون . أو ليست الدراسات إلى اليوم تسلط أضواءها على مدينة القراعنة أو مدينة اليونان فتظهر فيها كل يوم جديدا يدعو إلى تعديل الأحكام عليها تعديلا ما . ثم ما هذه المدينة الغربية ؟ أليست هي مزيج مدينات مختلفة ، ثم أو لم تقم هي بدورها على مدينات قديمة كانت مدينيتنا الشرقية الجزء الأهم منها والدعامة الأقوى من دعائمها ؟

وأخذنا ننقل عن الغرب كثيرا من العلوم إلى العربية . وتكلمنا بعض اللغات الأوروبية إلى حد أن اصطنعناها في بعض العلوم ردحا من الزمان . ولكن الحال في الفنون وفي الأدب خاصة أصعب صعوبة واضحة ، وهي تحتاج إلى أكثر مما تحتاج إليه العلوم لتتقل وتفهم وتتذوق . ذلك أن ترجمة الأدب صعبة عسيرة . فلغة العلوم في كل اللغات لغة مبسطة واضحة ميسرة بالمصطلحات العالمية في كثير من الأحيان ، بينما اللغة أداة طيعة في التعبير الأدبي تنصاع لذوق المؤلف وإحساساته ، فتغمض كثيرا وتحمل فيها الألفاظ فوق أعبائها الطبيعية

دائما أعباء متنوعة من الخيال والصور والإحساسات . وكل هذا يجب أن ينقل مع اللفظ في الترجمة . لذلك تخلفنا في ترجمة الأدب الغربى تخلفا واضحا . فاذا أضفنا إلى صعوبة اللغة الأدبية حقيقة أخرى عن كم هذا الأدب ، بدت لنا الصعوبة فى أضخم صورها وأقربها إلى الواقع . ذلك أن حياة العلوم تختلف كل الاختلاف عن حياة الآداب . فالعلوم واحدة بين الأمم والآداب تختلف باختلافها مما يعدد صورها ويكثر من كمها ، والعلوم يفنى حاضرها ماضيا ولا يعيش ماضيا إلا للتأريخ المختص الدقيق ، بينما الآداب تحيا أبدا وماضيا وحاضرها كل واحد متزايد على مرّ الأعوام .

لذلك تقف المدينيات كثيرا أمام الآداب فلا تترجم من الأجنبي عنها إلا بقدر وعلى نطاق ضيق . ولعل كثرة الأدب الغربى وحدها ، دون صعوبة ترجمة اللغة إلى لغة أخرى ، كانت كفيلا بأن تجعل حركة الترجمة فى مصر الحديثة على خطورتها وشدة الحاجة إليها تتعثر تعثرا شديدا . فالمهمة شاقة عسيرة وكل مجهود عظيم نقطة فى بحر خضم .

ومع ذلك أخذنا نترجم هذه الآثار بقدر وإن يكن أقل كثيرا مما يجب ، وأخذ أثرها يتغلغل فى أدبنا الحديث صورا واضحة قوية .

ولكن بين العلوم والآداب أبواب سهل النقل فيها نوعا ما لوقوف لغتها بين السلمين فى الصعوبة ، بين سلم لغة العلوم التى تبسطها المصطلحات ويُسّرها تحديد الفكرة ، وسلم لغة الأدب وما تحمل لغتها من إشعاعات عسيرة النقل أو مستحيلة أحيانا . ومن أبرز هذه الأبواب

باب التاريخ قديمه وحديثه وما حوله من علوم كالجغرافيا ، وباب الفلسفة ثم باب النقد الأدبي .

أما ترجمة التاريخ فقد كثرت وقويت آثارها على مرّ الأعوام ، وخاصة بعد أن اتصلت بقاع الأرض اتصالا لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية بفضل اللاسلكي والطيران . بل إنه لاتصال لم يدر بخلد أسلافنا إلا أفكارا عابرة في قصصهم وخيالهم . لقد أصبح العالم كله شرقيه وغربيه كتلة واحدة يتأثر بعضه بالبعض تأثرا سريعا واضحا كل الوضوح .

وأما الفلسفة فلقد حظيت بجهود لا بأس بها من الترجمة ، ذلك أن أسسها تتلوق في كل عصر ويستفاد منها في كل قطر وكل زمان ، فالتفكير الإنساني لا يختلف موازينه ولا موضوعاته بسبب اختلاف البيئات والأزمنة إلا اختلافات ثانوية مهما كثرت أو تعددت . لذلك أخذت هذه الآثار المترجمة على قلبها توثني ثمارها في تفكيرنا ، وإن يكن مما يخالف طبيعة الأشياء أن ننتظر ثمارها الواسعة الآن فنتطلع إلى تكييف مذاهب فلسفية بله إيجاد مذاهب جديدة . فالطريق إلى ذلك مازال طويلا شاقا ، وما أثر ترجمة الفلسفات الأخرى إلا واحد من جملة مؤثرات في خلق المذاهب الجديدة ، بل لعله من حيث قوة التأثير يضطر إلى أن تتأخر مرتبته ليتقدمه غيره .

وأما النقد الأدبي فلقد أعجبنا ولا شك بدراسة الغربيين لآدابهم ، فأخذنا نحاول أن نطعم دراسة الأدب عندنا ببعض مزايا هذه الطريقة . ولكن ما حدث في النقد هو بعينه ما قد حدث أول الأمر في عالم الأدب ، لقد نقلت بعض الحقائق الأولية نقلا شائعا عاما مجحفا بالأصل ، ولكن

النقل اكتسب بالرغم من هذا حيوية من أقلام من أذاعوه . وظللنا نعيش على هذه البديهييات زمانا لانتقل إلى مرحلة الترجمة الآمينة أو الدرس الجدى ، فإذا النقد عندنا يعانى فوضى وعقما سبيهما الأساسى فى نظرى أننا اكتفينا لأمر ما بهذه البسائط المبسطة ولم نحاول أن نعرف النقد الغربى كما يجب أن نعرفه .

ولقد حدث شبيه ذلك من قبل فى تاريخ أدبنا العربى يوم ترجم العرب كتابى الخطابة والشعر لأرسطو ، فآثر الكتاب الأول أثرا ما ولم يؤثر الثانى إلا أثرا يحتاج إلى تأويل . وهو فوق هذا سبب رداءة الترجمة من جهة ، والوقوف عند هذا الحد من العناية بالنقد الأدبى عند اليونان من جهة أخرى . ولست أدرى أهى رداءة ترجمة كتاب الشعر التى قادت إلى هذا الوقوف ، أم أن اختلاف الأدب اختلافا واضحا كان عاملا آخر أشد تأثيرا فى أن يمر هذا التراث النقدى العظيم دون أن يحدث آثارا فى النقد العربى بله فى الأدب العربى نفسه . ولولا أن كتاب الخطابة يتحدث فى كثير مما أساسه المنطق والتفكير السليم العام فى حقائق المعانى لما وجد العرب أو المتعربون الذين تأثروا به شيئا يستطيعون فهمه^١ . وأما كتاب الشعر فلم يؤثر هو بدوره أى تأثير يذكر ، فلقد كانت الصورة العربية مترجمة عن السريانية ، ولسنا نعرف على من تقع تبعة رداءة الترجمة لأننا لانملك الترجمة السريانية الأولى ، وكل

(١) انظر دراسة هذا الأثر فى :

١ - خطابة أرسطو الدكتور إبراهيم سلامة .

ب - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان الدكتور إبراهيم سلامة

ما لدينا عن هذه الصورة الأولى التي وصلت إلى العرب هو مخطوط ترجمة متى بن يونس العربية ، وتلخيص الكتاب في موسوعة الشفاء لابن سينا . وأما تلخيص الكتاب عند ابن رشد ، وهو آخر صور هذا النقل القديم ، فقد كان أردأها جميعا ، وكان لسوء الحظ هو الذى وصل إلى الغرب أول ما وصل عن هذا الكتاب ، لذلك شهر هذا التلخيص وذاع خبره في القرون الوسطى في أكثر ما كتب إذ ذاك من دفاع عن الشعر أو درس لمهمته وصورته .

ولكنّ تلخيص ابن سينا وتلخيص ابن رشد ، على ما كان لصاحبيهما من مقام ، كانا خليقين بالتأثير ، لولا أنهما كانا مثلاحيا لرداء الترجمة التي يرجح أنهما نقلاعنها ، ترجمة لم تنقل فيما يبدو من آثارها روحا ولا معنى ، بل زادت على ذلك في أغلب الظن أن شوّهت وأخطأت واختصرت . فلم يفهم ابن سينا ولا ابن رشد من حقيقة الكتاب شيئا ، ولم يكن موضوع الكتاب مما يلتقى عنده التفكير في كافة العصور وكل البيئات ، لقد كان موضوعه شعر اليونان ، وشعر اليونان إذ ذاك مسرحيات ، والعرب لم تعرف المسرحية في أية صورة من صورها ، ولم تعرف قصص اليونان الدينى إلا تنفا من قصص أبطال وآلهة متقولة شفاها في أغلب الأمر وبقلة قليلة مشوّهة في بعض ما وصلنا من القصص

(١) لكتاب الشعر تراجم عربية حديثة :

ا - ترجمة الأستاذ محمد خلف الله والأستاذ عاطف سلام .

ب - ترجمة الأستاذ إحسان عباس .

ج - ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى .

وقدر الأستاذ محمد خلف الله فصله من مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية في المجلد الثالث لعام ١٩٤٦ نقدا لبعض التراجم والشروح العربية القديمة لكتاب أرسطو .

الشعبي الذي دارت حوادثه على الحدود بين العرب والروم . لقد طغى القصص المسيحي واليهودي على كل هذا القصص القديم والأخبار القصيرة المتداولة منه في هذا الاتصال الحثي العنيف الطويل بين العرب والروم على الحدود . وكان لطابع الوثنية وتعدد الآلهة في نظري دخل أى دخل في صدف العرب عن هذا القليل من بقايا القصص اليوناني القديم الذي كان ما زال متداولاً على شفاه الشعب .

لذلك لم يكن من الممكن لقوم لم يعرفوا المسرحية في أى شكل من أشكالها ، ولم يعرفوا القصص الذي كانت تدور حوله المسرحيات اليونانية التي ألف حولها هذا الكتاب ، أن يتأثروا بما في كتاب الشعر من دراسات أو معلومات . وليس أدل على عقم هذا النقل الذي صادف الكتاب عند العرب من محاولتهم الإفادة منه بأن طبقوا تقسيمه للشعر على شعرهم فأخطأوا كل الخطأ . قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة وهزلية . وقسم ابن رشد الشعر إلى هجاء ومدح . الهجاء للهزلية والمدح للمأساة . ذلك أن أرسطو قال : إن الشعر يصور الناس خيراً مما هم أو شراً مما هم ، في سبيل تنقي الصورة الثالثة عن الشعر ، وهي أن الشعر يصور الناس كما هم ، فظن ابن رشد أن خيراً مما هم يكون المدح في الشعر العربي ، وشراً مما هم يكون الهجاء وهكذا . وليس تقسيم ابن سينا بالنسبة لقارئه من غير أهل هذا العصر الحديث بأحسن حفظاً من حيث التوفيق في التأثير أو الإقحام . لقد قسم الشعر إلى تراغوديا وكوموديا . وإن يكن مدلول

(١) مثل ما نجد في قصة ذات الهمة واضحا ، وفي قصة عمر النعمان باحثة .

الكلمات عندنا واضحا فهو عند أهل عصره لا يدلّ إلا على معميات . هذا ، ولم يكن يقرأ الفيلسوفين ناقد أو شاعر وإنما تلاميذهما وقرّاءهما من الخاصة البعيدة عن ميدان الفن الشعري . فأبعد ذلك أى احتمال لأن يوثر الكتاب أثره المطلوب في التفكير النقدي والفنى عامة . وكل ما نخرج به من هذه الصور المختلفة للكتاب في اللغة العربية قبل أيامنا هذه أنها على صورتها تلك ما كان يمكن لها أن تؤثر في أى زمان أو أى جيل من الناس بأى حال من الأحوال .

ولو أن كتاب الشعر فهم من ناقد عربي لانقلب تاريخ الشعر العربي بلا جدال انقلابا واضحا ، ولكن لغة الكتاب كانت بالنسبة للنقّدة والشعراء الذين يستطيعون أن يوثروا منعقدة . والصورة العربية التي يستطيعون أن يفهموها كانت عقيمة بل كانت غير مفهومة ولا واضحة ، فوق أنها كانت عادة بعيدة عنهم .

ولست بسبيل الدعوة إلى ترجمة كتاب الشعر فهو قد ترجم ، ولا إلى ترجمة كتاب الخطابة فهو أيضا قد نقل . والأدب العربي الحديث سيفيد بلا شك من هذه التراجم ، لأن زماننا أصلح من زمان أسلافنا لهذه الاستفادة من التراجم والتأثر بها ، فأقل ما تقوم عليه هذه الصلاحية أننا نعرف اليوم الكثير عن التراجيديا والكوميديا ونصطنعهما في أدبنا الحديث ، ونعرف شيئا عن الميثولوجيا اليونانية القديمة ، ونعرف شيئا عن

عدد المسرحيات ^١ ، ونعرف الكثير عن الخطابة وفنون الشعر . ولكن الذى لاشك فيه أن النقد الأدبى لن يفيد من هذه التراجم أو ملخصاتها فحسب ، ولكنه بدرسها سيشتق طريقه إلى حياة قوية موجهة ستؤثر أحسن الآثار فى إنتاج الأدب وتذوقه وتقويمه .

وكل ما أدعو إليه أن نعرف النقد الغربى الذى استوى الآن علما حديثا حيا يدرس فى كل جامعة من جامعات أوروبا أو أمريكا فى توسع ظاهر وتعمق متزايد ، معرفة مبنية على أساس سليم . فلا نكتفى بقراءة كتاب غربى مما يصدره الناشر فى موضوعات النقد ، فما أكثر ما صدر وما زال يصدر كل عام بل كل شهر من كتب النقد السطحية الموضوع التافهة الدرس . فلقد أحسن أهل النقد أنفسهم سطحية هذه الكتب وما تجرّه هذه السطحية من أضرار فأخذوا يحاربون شيوعها وإصدارها . وأخذ أساتذة النقد فى الجامعات ينهون إلى أضرارها . وإن جريمة هذه الكتب فى النقد الحديث بل فى إحساسنا بالفن وتذوقنا له لكجريمة كتب البلاغة الحديثة التى قلبت الفن البلاغى علما جافاً ومصطلحات جوفاء فى تاريخ بلاغتنا العربية . فإذا كنا أحسننا من زمان جريمة كتب البلاغة بعد انتهاء عصرها الذهبى أيام أبى هلال وعبد القاهر وابن الأثير

(١) لقد ترجمت بعض هذه المسرحيات ، وكان أول من ترجم منها إلى اللغة العربية أستاذى الدكتور طه حسين ، انظر كتاب « من الأدب التمثيل اليونانى لسوفوكليس » طبع دار المعارف .

وفى كتاب البدائع لجماعة إحياء الدراسات القديمة ترجم الدكتور محمد سليم سالم بعض آثار يوربيديس ودرسها .

من كانوا يدرسونها حية في نصوص الأدب ، ولئن كانت جريمة هذه الكتب قد أخذت تتزايد بمرّ الزمن حتى وصلت إلى كتب الشروح والتلخيص المعروفة فأجبرتنا على النفور منها والإحساس بجرمها ، فالأجلد بنا ألا نفرّ من الرمضاء إلى النار ، فنفر من مسخ البلاغة العربية إلى مسخ النقد الأوروبي الحديث ، ونريد من هذا المسخ الجديد عوناً على إصلاح أمر المسخ القديم . إن وراء هذا المسخ صوراً أصلية وفكراً قوية هي التي نريد ، وهي وحدها الكفيلة بأن تشيع الحياة الطبيعية في مسخنا البلاغي فتغير من صورته وتردّه إلى الصورة الجميلة والحياة الزاهية .

إن هذه الصور الأصلية وحدها لا كتب البلاغة المدرسية التي يشكو منها نقاد الغرب هي التي يمكن أن تمهد لنا الوسائل من الحسّ والفكر التي بها نستطيع أن نغذّي روح أدبنا الحديث من ناحية ، وأن نوجهه الوجهة الصحيحة من ناحية أخرى .

إن مهمة النقد الكبرى هي خلق ذوق عام بقلر ما يمكن أن تخلق الأذواق ، وصقل وعي قتي عام بقلر ما يمكن أن يصقل الوعي الفني ، حتى يتهاى الجوّ الملائم الذي يستطيع الفن فيه أن يتنفس ملّ رثيته فيوّدی رسالته ، رسالة التأليف والتنوّق معا . إن النقد وحده أقدر ما يستطيع أن يخلق في التاريخ لحظات من التنبه والتفكير والتقدير ودنيا من الآراء والأفكار حية نضرة فيتهاى بذلك جوّ للشعراء يولّفون فيه ، ودنيا للفنانين يستطيعون أن يبتكروا فيها . وإن الزمان لا يواتينا بتلك اللحظات إلا

فى الأقل . فعلى النقد ، أى على تذوقنا للفن فى شتى صورته وعلى تقدير هذا التذوق ودرسه تقع تبعة خلق ما لايجود به الزمان إلا قليلا . إننا نريد فنا يجنبه النقد مزلق الرداءة لنجنب شعورنا وتفكيرنا مزلق الرداءة أيضا . ولقد بدأت قلة من كتابنا المحدثين بالتأليف النقدى على نمط الغرب . متوخين التعمق . باذلين غير قليل من الجهد فى خلق جو للدراسات النقدية المثمرة . ولكن هؤلاء قلة وماقدموه إلى الآن هو دون الأقل . ولست بمعرض نقد هذه المؤلفات على قلتها . وإن يكن ما يستحق النقد منها لايتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة . ولكنى ألاحظ أن البعض منها تسرع قبل أن تبلور الدراسة وتتضح معالمها بتطبيق ذلك على أدبنا العربى . ولعله تكلف المشقة فى ذلك وعانى كثيرا . بل عانى معه ما ينقل فى سبيل هذا التطبيق . لذلك أرى أن نبدأ بالتعرف الصحيح لهذا النقد ثم لانحاول تطبيق نظرياته على أدبنا إلا بعد أن تتم لنا دراسة هذا الأدب بالوسائل العصرية الحديثة من حيث التذوق والحكم . عندئذ نستطيع أن نرى مدى ما يمكن أن نفيد من نظريات النقد فى بعث أدبنا القديم وإحياء أدبنا الحديث .

ولكى نعرف هذا النقد الغربى كما يجب . نحن محتاجون إلى ترجمة أمهات الكتب فيه ، ولكننا أحوج . وقد جنح النقد نحو النظريات والمناهج ، أن نعرف شيئا عن هذه النظريات والمناهج العامة لتعرف طريقنا أول الأمر . فنعرف ماذا يمكن أن نفيد من هذه أو تلك من المؤلفات . لقد جنح التأليف النقدى الحديث نحو التنظيم . فلنفهم شيئا

عن هذا النظام . فإننا بفهم هذا سنعرف مجالات النقد الغربى ومناطق الالتقاء بيننا وبينهم .

والأهم من كل هذا أننا سنفيد من تجارب العلم فى تذوق الفن التى أفاد منها نقاد الغرب فى تذوق فنونهم والحكم عليها . وسنفيد من هذه الحقائق العلمية وما أنتجت من حقائق فنية فى معارفنا الخاصة بأسرار الفن وحقيقته .

الفصل الأول

- ١ -

يسمى النقاد مناطق الدرس في النقد الأدبي تقسيات مختلفة ترجع كلها في جوهرها إلى نحو من التفكير واحد . ولا بدّ من الأخذ بتقسيم منها قبل أن نبدأ في الكلام عن نظرياته لنعرف معالم الطريق العامة قبل أن نبدأ في اجتيازها . وخير تقسيم صادفنا هو الذي يقسمون فيه دراسة النقد الأدبي إلى ثلاثة أقسام رابعها مفقود أو مردود لأنه يعود إلى أحد هذه الأقسام ليرتدّ إليه . فهم وإن كانوا يسمون كل هذه الدراسات نقدا أدبيا . يقسمون دا خل هذا النطاق هذه الأقسام الثلاثة . يقولون إن الناقد لا بد له من أن يدرس أحد أمرين : إما نصا خاصا بعينه ، وإما الأدب عامة كما تتجلى حقيقته في صورته جميعا أو في مجموع النصوص عند مختلف الأمم . فإذا وصف ناقد النصّ بأن حقيقته ودرس ماحوله من عوامل البيئة والشخصية وعوامل الإيحاء، أي حقق الصلة بينه وبين منتجه وبينه وبين ظروف الحياة من حوله كان كل هذا تاريخ أدب، فإذا حكم على النص حكما، أي إذا وصف انفعاله به فطبق بعض الموازين عليه، أو جال في فياقي الحياة والفن من خلل هذا النص كما يقول أنا تول فرانس معرفا النقد . فكل هذا حكم ولعله تعليل للانفعال ليس إلا . إذ الحكم في حد نفسه تافه لقيمة له إلا بحيثياته ، أي بانطباقه على موازين نقدية عامة أو موازين ذوقية ممتازة . فكل هذا نقد أدبي صرف .

أما إذا وصف الناقد الأدب عامة مبينا كنهه وحقيقته وصفاته وآثاره خرج وصفه هذا إلى ما نسميه بنظريات الفن الأدبي ، فإذا حاول أن يحكم على هذا العام لم يستطع دون الاستعانة بالنص أو دون الارتداد إلى الوصف . لأنه لا يستطيع أن يفعل فيحكم على انفعاله من حقيقة الأدب وحدها دون النصوص . لذلك انعدم هذا القسم الرابع من ميدان التقسيم . وأصبحنا نرى نصا وحقيقة أدب ، كلاهما يوصفان فينتجان قسمين ، وأحدهما يؤثر ويكوّن في نفس الناقد انفعالا يكون مادة للحكم . بينما الأخير لا يمكن أن يوحى بحكم ، وبهذا ينتج عندنا من ناحية الحكم قسم واحد ليس غير .

وهذا التقسيم أقدر التقسيمات بأن يدلنا على ما يمكن أن ننتفع نحن به في صدد النقد الغربي . فأما النقد وتاريخ الأدب حسب هذا التقسيم فانه لا يمكن لنا أن ننتفع بهما انتفاعا مباشرا لأنهما درس وحكم أو وصف وتلوق لنص خاص بعينه . وللاستفادة من هذين القسمين في النقد لا بد من معرفة هذه النصوص وفهمها فهما صحيحا في لغتها الأصلية . وقد تفيد الترجمة ، ترجمة النصوص ، في هذا النوع من الدرس على شرط أن يتاح لها المترجم الموهوب الذي لا يفقد النص في رحلة الترجمة الروح والرونق فيوصله إلينا ذائبا باردا . ولا شك أن بعض النصوص وخاصة النصوص الشعرية وهي أكثر مادة النقد عادة من أشق ما تكون

(١) أخذنا هذا التقسيم عن الأستاذ كريج لادrière **Craig La Drière** أستاذ النقد الأدبي في الجامعة الكاثوليكية في وشنجن من بعض دروسه التي ألقاها في نوفمبر سنة ١٩٥٢ .

في الترجمة ، بينما غيرها أسهل وإن يكن ليس المادة الأولى قيمة ولا كثرة في النقد الأدبي الغربي .

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 ولحات من الحقيقة التي لا تتغير بتغير الآداب أو اللغات .

ولقد بدأنا فعلا بهذا الباب كما أسلفت ، ولكن البداية مازالت في خطواتها الأولى لم تعرف بعد طريقها واضحا فلم تعرف بم تبدأ ولا إلام تنتجه . ذلك أن أوليات سميت أسسا وتحدث عنها بعض المؤلفين وأولوها عناية فائقة ناسين أنها أوليات لا تحتاج إلى بيان طويل بله تكرار تبيان .

وما نرجو بمجهدنا هذا إلا المساهمة ولو بنصيب متواضع في تدعيم هذه البداية وتوضيح خطواتها وحث المشتغلين بالنقد من الزملاء والطلاب أن يواصلوا الخطوات .

يرجع نقاد الغرب نظريات الفن الأدبي في أكثر ما ألفوا إلى عصر ذهبي قديم هو فجر النقد الأدبي الغربي بل العالمي في عرفهم جميعا . ولقد كان فجرا مشرقا مضيئا بلا جدال . وضعت فيه معالم البحث وأسس البناء ، وظهرت فيه الاتجاهات الرئيسية التي يمكن أن يتجه فيها التفكير

في هذه النظريات فيما بعد . وهم منذ بداية هذا القرن بالذات بعد أن أدركوا خطر هذا العصر : فهو اللبنة الأساسية الأولى في التفكير حول مسائل الأدب والفن عامة . يوسعونه درسا وتأريخا وتحليلا وتحقيقا . لا يفتأون يشيرون إليه ويعلقون عليه . ولست تجد ناقدا درس أوليات النقد في أوروبا أو أمريكا إلا وقد درس في فترة من حياته ذلك العصر القديم من عصور النقد درسا . لأقول وافيًا ، وإن يكن كذلك في أغلب الأحيان ، ولكنه درس ملم بأهميات النقطة فيه على أقل تقدير :

وهم يعتبرون هذا العصر . القرن الرابع قبل الميلاد في أثينا ، الحجر الأساسى الذى يجب أن تبنى عليه كل دراسة للفن الأدبي صحيحة . كل ناقد يقول لك من هنا نبدأ . ولم يعرف النقد الأوروبي لنفسه وجودا حيا إلا بعد أن عثر على آثار هذا العصر ثم ترجم ودرس وفهم . أما قبل ذلك فلقد تحبّط مشتتا ولم يعرف لنفسه الحياة المنتجة .

بل إنه لم تتسع أفاق البحث في النقد ونظرياته في هذه السنوات الأخيرة إلا بعد أن تعمقوا دراسة هذا العصر الذهبي تعمقا دعت إليه الحاجة التاريخية الملحة أول الأمر . فلما عرض العرض الحديد تلقفته الحاجة إلى التنظيم في التفكير النقدي فأفادت منه كل الفائدة .

لقد مرّ قرنان أو نحوهما على ترجمة هذه الآثار النقدية الأولى في أوروبا قبل أن تؤثر أثرها الفعلي في حياة النقد . فلقد كانت آراء أرسطو في القرون الوسطى معروفة عامة عن طريق قصيدة « فن الشعر » لهوراتيوس . وأثرت هذه القصيدة بالذات أبلغ الآثار في الإنتاج الفني

فى آخر العصور الوسطى وفى فجر النهضة ، ذلك أنها إن تكن مسخت بعضا من آراء أرسطو دون أن تنسبها إليه فانها حملت من قوة شخصية مؤلفها عناصر جديدة بالحياة وبالتأثير . فاذا عرفنا أن لغتها اللاتينية وأنها منظومة وأنها قصيرة مختصرة . عرفنا أهم الأسباب التى جعلتها تذيب وينتشر أثرها^١ . ثم عرف الناس كتاب الشعر عن طريق إشارة ابن رشد إليه ، وهم بصدد ترجمة آثار هذا الفيلسوف ضمن آثار الفلسفة الإسلامية عامة ، وقبلأكبوا على دراستها ودراسة الفلسفة اليونانية من خلالها . فترجم هذا الجزء من كتاب الشعر ضمن آثار ابن رشد إلى الألمانية والإسبانية . وظلت أوروبا على هاتين الترحمتين زمانا حتى ترجم إلى الإيطالية كتاب الشعر عن الأصل اليونانى برناردوسيجنى Bernardo Segni عام ١٥٤٩ . فعرف الكتاب على حقيقته لأول مرة . وكان من آثار هذه الترجمة أن ألفت خمسة كتب فى الدفاع عن الشعر أيام اضطهاد الكنيسة للفن عامة وللشعر خاصة فى هذا القرن السادس عشر وحده^٢ وفى إيطاليا ليس إلا . ومضى على ذلك نحو قرنين فأخذ النقد بدراسة هذا العصر كله فاذا آثاره فى النقد الحديث أوضح من أن ينكرها أحد . ومنذ بدأت هذه الآثار تظهر لم يعرف النقد الأدبى الفنى مؤثرا يعادله فى العنف إلا مؤثر دراسات علم النفس وتجاربه وما شعت من أضواء على النفس الإنسانية

(١) ترجم القصيدة إلى العربية الأستاذ محمود على الغول ونشرها ضمن مجموعة البدائع المذكورة سابقا .

التي تذوق الفن الأدبي وتنتجه . بل إن دراسات علم الجمال التي انتشرت في القرن الثامن عشر لتتأخر إلى المرتبة التالية هذين الأثرين — التراث اليوناني القديم وعلم النفس الحديث — في التأثير في تقدم الدراسة لفن الأدب .

وليس لذلك من سبب فيما نرى إلا أن هذا التراث النقدي القديم عند اليونان كان نتاج تفاعل عقليتين من أرقى ما عرفت الإنسانية من عقليات . وما بالك بتأليف نقدي هو نتيجة تفكير أفلاطون وأرسطو مجتمعين ؟ .

عرف اليونان النقد الأدبي قبل أرسطو بل قبل أفلاطون . ولكنهم عرفوا منه هذا القسم الذي يدور حول النصّ وتذوقه والحكم عليه على نحو ما عرف العرب من نقد على أساس البيت الفرد وعلى نحو ما يعرف الغرب اليوم على أساس إنتاج الشاعر كله أو القطعة الفنية كاملة تامة . وتجادل اليونان حول النصوص وحول الشعراء مجادلات كثيرة طويلة حفظ لنا التاريخ بعضها منها في أرقى الصور ، بل حفظ لنا ما أثرت به هذه المجادلات في المجتمع . وليست كتابات أفلاطون في هذا بالقليلة وليست كتابة الشعراء عن هذا بالنادرة . ولعل أزهى الصور الشعرية لهذه المجادلات ما نجد في مسرحيات أرسطوفان بالذات . ففي مسرحية « الضفادع » مثلاً وهي تصف النزاع بين الأدب القديم والحديث إشارات لمّاحة في تفضيل أدب على أدب ورسم معالم الواقعية والمثالية في الاتجاه

التأليف في الأدب . وتعرف دور الكلمة في التعبير الفني فهذا اسخيلوس .
مثلا ينادى منافسه في حقّ البعث إلى الحياة الشاعر الحديث عهد بالعالم
الآخر يوربيديس بقوله يا فنان الكلم . كذلك نجد في هذه المسرحية
نقاشا ممتازا هو الأول فيما نعرف في التاريخ حول مميزات الأدب الحديث
والأدب القديم^١ .

ولكن التفكير في حقيقة الفن الأدبي ومقوماته لانعرف لها صورة
قبل الصورة التي أوردها أفلاطون في كتاب الجمهورية على لسان أستاذه
سقراط . والعجيب في أمر هذا التراث النقدي أن كلا من مؤلفيه لم
يكن يريد أن يكتب في موضوع النقد الأدبي بالذات وإنما كتب كل
منهما في النقد الأدبي لأنه أراد أن يستكمل دائرة عامة حول موضوع
آخر شغل تفكيره . أما أرسطو فلقد كان كما نعرف معلم الاسكندر
ولقد أراده تلميذه القائد الأعظم أن يكتب موسوعة في كل ما عرفت
الدولة اليونانية من معارف . كان يرحل ومعه طائفة من المساعدين
وكان ينزل البلد فسرعان ما تعين له طائفة من أهل البلد من المساعدين .
وكتب أرسطو أو أملى دائرة معارف . كتبها صغيرة ورسائل عديدة
في مختلف الفنون والمعارف . فكان لابد له من أن يؤلف في الشعر لأنه
علم من علوم اليونان ، وظاهرة من مظاهر معرفتهم وتفكيرهم وليس

(١) هذه النقطة نجشناها في مقال تحت عنوان بين القدماء والمحدثين في مجلة الكاتب
المصري عدد يناير سنة ١٩٤٦ .

مجرد تعبير عن حسهم وشعورهم . والصلة بين التعليم والشعر صلة وثيقة عند اليونان القدماء . فلقد زخر شعرهم القديم بمعارفهم المنظومة به ، انظر مثلاً قصيدة « الأيام والأعمال » لهزيود . Hesiod .

وأما أفلاطون فلقد كان مصلحاً اجتماعياً خيالياً قبل أن يكون فيلسوفاً . قاده إلى التفكير في الخير والحق والحقيقة ما رأى من أمر دولة الأثينيين وتدهور حالها واضمحلال سلطانها وانكماش رقعة نفوذها . بحيث لم تعد تشمل أكثر من أبنائها المدينة وما حولها من القرى الصغيرة . ولقد أخذ يبحث عن أسباب الفساد في تفكيره الفلسفي العميق وأخذ في خضم التفكير في المسائل الفلسفية العليا يرسم سبل الإصلاح وطرق الوصول إلى المعرفة وإلى الخير . وفكر وحلق تخليق الفيلسوف الشاعر . ورسم جمهورية مثالية . مدينة تخضع للنظام الجمهوري ويأخذ حماها . نشؤها وجندها وكل ساكنيها بقواعد بعينها من السلوك والمعرفة ليقبموا لأنفسهم جنة على الأرض . وكان الشعر نوعاً من أنواع النشاط الإنساني ووسيلة من وسائل تربية الصغار وثقيف الكبار من سكان المدينة المثلى ، يتصل بمفهوم الحق والعدل . وهو الموضوع الفلسفي الذي دار حوله التفكير في الجمهورية . وكان لزمان طويل طريقاً . بل الطريق لتقرير الحق على الأرض . فلا بد إذن من بحث أمره . ما كنهه وما دوره وما أثره وكيف يجب أن يوجد ؟ بل هل من الضروري أن يوجد أصلاً . ومن هنا جاء كلام أفلاطون عن الشعر في بعض كتب الجمهورية وخاصة في كتابها العاشر والأخير . هذا الكتاب العجيب

الذى يبدأ بالم هجوم على الشعر وينتهى بقصيدة كما يقول النقاد . وفى كتاب القوانين ورسالة أيون وفيدروس كلام عن الشعر يفسر لنا ما جاء عنه فى الجمهورية ويحلى بعض وجهات النظر التى تبدو غامضة أو ناقصة .
واسمنا نذكر هذه الحقيقة لتؤرخ شيئا فإ أردنا بهذا الكتاب تأريخا ، وإنما نذكرها لنبين أثرها فيما قد وصلنا من التفكير النقدى عن هذا العصور وعن هذين الفيلسوفين بالذات . لأن أثرها فى نظرنا كان سببا من أهم الأسباب فى قيمة هذا النقد .

لقد نظر الفيلسوفان إلى الشعر وهو محتل مكانه الطبيعى من حياة الناس فلم يفردها وحده فيتعثر تفكيرهما لهذا الأفراد أو يلقي على نتائجهما ظلالة مضللة أو خاطئة . . إن الفن لون من ألوان النشاط الإنسانى ، وفى هذه الدائرة يجب أن يدرس . وهو جزء من العلوم والمعارف ، وفى هذه الدائرة أيضا يجب أن يدرس . إنه ليس ناحية شاذة من نواحي الحياة ولا هو ظاهرة فريدة من ظواهرها كما قد يوحى به فننا الحديث . وإنما هو جزء من كل متكامل ولا يمكن أن نفكر فيه منفردا منعزلا إلا وقعنا فى أخطاء وأخطاء .

ولعل كثيرين من النقاد الغربيين يفسلون فلا يقدر لأفكارهم أو لنظرياتهم إلا الموت . وكان يمكن أن يتجنبوا ما قد وقعوا فيه من أخطاء . لو أنهم ذكروا هذه الحقيقة ولم يغفلوا عنها . وهى أن الفن لون من ألوان النشاط الإنسانى وأنه جزء من معارف الإنسان وعلومه .

ولم تكن هذه هي ظاهرة حسن الخطّ الوحيدة التي ظفر بها النقد في هذا العصر الذهبي ، فلقد كان العصر كله محظوظا في العلوم والمعارف بقدر ما كان تعسا في السياسة والحروب . ولست تجد مؤرخا لأنثينا القديمة لايفرد القرن الرابع قبل الميلاد إفردا في تأريخها . وإن كان يعترف بأنه أقلّ مجدا من عهد بريكلّيس الذي سبقه .

لقد طحنت أنثينا الحروب ونزلت عن سيادتها الحربية ، ولكنها بفضل من أراد أن يجمع فيها فيلسوفين بل ثلاثة . إذا أضفنا لهما سقراط فهو أستاذ أفلاطون وليس بعيد عهد به . ظلت زعيمة الحركة الفكرية في العالم كله إذ ذاك .

وإن يكن التفكير الفلسفي قد أفاد من تنوّع شخصيتي الفيلسوفين العظيمين ، فلقد أفاد النقد الأدبي أيضا أعظم الفوائد . لقد مثل أفلاطون وتلميذه أرسطو صفحتي الصورة التي يمكن أن تمثل اختلاف العقليات . كان أفلاطون عالما رياضيا ، وكان أرسطو عالما بالحيوان . كان أفلاطون يدرس بالرموز والأعداد والحروف والرسوم التي بها يشير إلى الحقائق فيحاول أن يستعين بها على رسم ما قد تجلّى له من حقيقة الحقيقة ، وكان أرسطو يدرس الواقع أمامه يريد أن يعرف من خلاله القاعدة العامة والحقيقة الكبرى^١ ولا بأس من أن يعرف تاريخ هذا

(١) اشارة الى شيء من هذا الأستاذ ابركرومبي في كتابه أصول النقد الأدبي ص ٦٩ .
وقد ترجم هذا الكتاب الى العربية الدكتور محمد عوض محمد .

الذى يراه ليعرف من هذا الواقع الماضى أو الحاضر كل ما يمكن أن يستخلص من حقائق عامة . كان أفلاطون يبدأ بالحقيقة العامة ثم يرى مقدار ما يتحقق منها فى كل رمز يرمز إليها ، وكان أرسطو يرى هذا الرمز على أنه الواقع ، يريد من خلاله أن يخرج إلى الحقيقة ماتكون . هذا يبدأ بما لا يرى وذاك يبدأ بالمحسوس . هذا يرى العالم من حوله صورا ورموزا وذاك يراه واقعا وحقيقة .

وكان أفلاطون محلقا خياليا له أسلوب شعري . بل لقد قرص الشعر فى صباه فيما يقال وقتن هو مير طوال حياته . وكان حبه للشاعر الأكبر أكثر ما خفف تطرفه فى الهجوم على الشعر . وألف جمهوريته حوارا طريفا له شخصياته وحيويته . وصاغ أفكاره حول منظر مسرحى اجتمع فيه الممثلون . فهذا شيخ يمرّ فى طريقه بجماعة منتظرة احتفال المشاعل وهو سائر لأداء دينه على الله ، ذبح ذبيحة ، فيسألونه عن وفاء الدين ، ويتناقشون فى أداء الحقّ ، أهو سبيل السعادة ؟ فإذا لم يكن فما السبيل ؟ . ويمضى الحوار فى حيوية وقوة حتى ينسى المجلس والحوار ويستمرّ سقراط شخصية هذا الحوار الأولى يتحدث فلا يجد أكثر من صدئ خفيف عند هذا أو ذاك من التلاميذ . وفى الكتاب الأخير تهبت الشخصيات وتتلأشى المناظر تقريبا وإذا أفلاطون على لسان سقراط يوضح آراءه وأفكاره . وكان هذا الكتاب الأخير فى طبيعة فن الشعر .

بينما نجد أرسطو لا يرسم صورا ولا يدير حوارا وإنما كتاب الشعر

تقرير حقائق وسرد معلومات يعرضها في بساطة الأسلوب العلمي ويقين الأستاذ المتمكن من مادته . وكأنما كل شيء مفهوم لا يحتاج إلى وسائل إقناع ولا إلى إغراء على التسليم به . لقد عرض أرسطو للشعر كما كان يعرض للحيوانات في معمله . يدرس طبائعها وفصائلها ويقول ما يصل إليه من نتائج في بساطة العلماء ويقين الأساتذة .

درس كل منهما حقيقة الشعر على طريقته . فظفر النقد الأدبي منذ فجره بكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة تبدأ بالمحسوس لترى ما خلفه من حقائق . وكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة تبدأ بغير المحسوس لترى بعض مميزاته في المحسوسات .

وليس يعني ما قاد إليه هذا الاختلاف من آثار في فلسفة الفيلسوفين ولكنه يعنينا ولا شك في تفهم نظرة كل منهما إلى الشعر وحقيقته وتصور كل منهما لأمهاات المسائل التي يجب أن تعرف بواسطتها حقيقة الفن الشعري .

ولا بد من أن نضيف ظاهرة أخيرة إلى ما قد عمل في نظرنا على أن يكون هذا التراث القديم قima في عالم النقد . وهي أن اللذين تحدثا فيه كانا فيلسوفين ولم يكونا شاعرين أو ناقدين متخصصين في معالجة فن الشعر أو الأدب .

فالشاعر والناقد كلاهما إذا فكرا في موضوعات الفن الشعري يكون تفكيرهما عادة مشوبا بما يعانيان أثناء مرورهما في التجربة الحسية

الشعرية . وأما الفيلسوف فهو يستطيع بما قد فطر الله عليه طبيعته أن يحكم عقله فيما يحس . وقد يستطيع هذا التحكيم إلى حد بعيد وقد لا يصل إليه كاملا ولكنه على كل حال هو اتجاهه الأساسى فيما يؤلف . أن يُغلب تفكيره على حسه عامدا وبحكم الاعتياد . فإذا هو يرى ما لا يراه الشاعر أو الناقد .

ذلك أن الشاعر والناقد يدرآن أثناء تفكيرهما فى حقيقة الفن بصور بعينها من هذه الحقيقة بحكم انغماسهما فى عالم الفن والأدب لا بد أن يكون لها أثر فى تصور هذه المسائل على حقيقتها المجردة فتلوّنها تلويها خاصا . لانقول ليس من الحقيقة فى شىء . فن يدرك ما الحقيقة فى مثل هذا . ولكننا نقول تلويها خاصا يصعب بسببه تلاقى التفكير بين الشاعر والناقد من جهة . ودارس الفن من جهة أخرى . عند نقط بعينها من الدرس .

ولسنا نزعّم أن هذا أجدى على دارس الفن ، ولكننا نزعّم أنه خير ما يبدأ به التفكير فى النقد الأدبى : لأنه من أجل ذلك يضع معالم الطريق واضحة أولا ليأتى من بعد الشعراء والنقاد ليظللوا هذه المعالم بما شاعوا من ظلال وليزرعوا حولها من الثبت الجميل ما يشاعون .

إن الشاعر يعرف الكلمة وحيويتها والصيغ وقيمتها . والناقد يستطيع أن يلمس ما فى التراكيب من أسرار ومزايا وما فى المعانى من وضوح وعموض ، وكل هذا فى درس حقيقة الفن عامة يلوّن ويظلل وقد يضل . ولكن الفيلسوف يرى الفنون جميعا شيئا واحدا وأدواتها لا تمتاز بعضها

من البعض . فيلمح بذلك حقيقة الفن الشعري من زاوية أخرى ليست بأفضل ولا بأسوأ . ولكنها من حيث البداية في التفكير أولى .

وجاء عصر الشعراء والكتاب الناقدين في روما بعد هذا العصر الذهبي في أثينا . وجاء الشعراء الفلاسفة والنقاد المتفلسفون وعلماء الجمال وعلماء النفس على مرّ العصور ، فأضاف كل هؤلاء إلى هذا التراث إضافات قيمة ولكنها كلها نعمت بأن تبنى على أساس واضح ممكن .

لذلك فكر أفلاطون كما فكر أرسطو من بعده في طبيعة الشعر وما علاقة هذه الطبيعة بفكرة المحاكاة التي كانت مرتبطة عند اليونان منذ القدم كل الارتباط بفكرة الفنون كلها نفعية وجميلة : وفي مهمة الشعر ماهي وما علاقة هذه المهمة بالفضيلة والخير بعد أن اقترن مفهوم الخير والجمال والفن زمانا طويلا في أذهان اليونان ؟ ولكنها أشارا إلى أداة الشعر إشارات قد تطول وقد تقصر ولكنها مرتبطة باللغة والمنطق أكثر من ارتباطها بالفن أو الجمال أو الخير . نجد أفلاطون مثلا في رسالته كراتيلوس Cratylus يتحدث عن الكلمة أثناء حديثه عن أصل اللغات . ونجد أرسطو في معالجته لفن الخطابة ، وقد كانت بعيدة نوعا ما عن مفهوم الفن الصرف الذي يلدّ أولا قبل أن يقنع ويثبت ، يتكلم عن اللفظ . أما في كتابه الشعر فهو يعمّر بالأداة مرورا سريعا . وليس من شك أن أكثر هذه الإشارات لماسح يلقى أضواء على الحقيقة ولكنها كلها تدل على أن الأداة ليست الأساس الذي عني به الفيلسوفان في تفتيح أبواب التفكير في مسائل الفن الأدبي . فحقيقة الشعر ومهمته بالنسبة للفيلسوف أهم بلا جدال من أداته وما تفرد به هذه الأداة من مميزات .

ولكن أداة الشعر بالنسبة للشاعر المنشئ ومتدوّقه الناقد تفجر أنواعا من التأمل والفكر والبحث الصّق بما يحسّ وأقرب إلى طبيعته التي ألفت هذه الأداة وواجهت مشاكل التصرف فيها .

فإذا كنا نقسم درسنا لنظريات الفن الشعرى أو الأدبى إلى أقسام رئيسية ثلاثة : قسم يدرس طبيعة الفن وعلاقته بالواقع من جهة والجمال من جهة أخرى . وقسم يدرس مهمة الفن وأثره وعلاقتها باللذة من جهة وبالحير من جهة أخرى . وقسم أخير يدرس الأداة وما تُفرده به هذه الأداة من مميزات وما تلقى بلورها من أضواء على حقيقة الفن وأثره ؛ وإذا كنا نجد أن كل درس حول الفن الأدبى لابد أن يتدرج تحت قسم من هذه الأقسام الثلاثة ، فالتأمل لرى في وضوح أن درس الأداة يجب أن يتأخر عن درس الطبيعة والمهمة . ذلك أن أهم أبواب البحث في الأداة تدور حول ما تُفرده به هذه الأداة فن الشعر أو الأدب بالذات من سائر الفنون ، بينما درس الطبيعة والمهمة يُرى فيه الأدب جزءا من كل الفنون متكاملا بها يكوّن وإياها وحدة كاملة شاملة .

وقد يعترض على قيمة هذا النقد اليونانى القديم بأن الذى أوحى به كان شعر بيثية بعينها في عصر بعينه . وأنه لذلك لم تكن بين أيدى الفلاسفة والنقاد نماذج للمقارنة بين أدب أمة وأدب أخرى ، فتظهر لهم اختلافات من صنع البيثية تؤثر في مفهوم الأدب أو الفن الشعرى الذى تناولوه بالذات .

ولكن يردّ على هذا بأمرين : الأول أن التفكير النقدي في هذا العصر وإن يكن قد أوحاه أدب بعينه لأمة بعينها لم يدر إلا حول جوهر صورته ، لقد كان يدور حول حقيقة الفن الأدبي المجرد ، وفي هذه النقطة بالذات بالرغم من تفصيلات أرسطو خاصة الكثيرة المتبعة للنص تركّز تفكير الفيلسوفين في طبيعة الفن ومميزاته ..

وأما الأمر الثاني فهو أن هذا الأدب كان ممتازا من عدة نواح . ذلك أنه أدب أمة ولكنه أدب شعب هذه الأمة وأدب طبقته الممتازة في الوقت نفسه ، فجمع لذلك من حقيقة الفن معاني لم تكن لتتسنى له لو أنه كان أدب طبقة دون الأخرى . وكان أدب أمة بعينها ولكن أدب أمة لها من المكانة في الحضارة ما نعلم ، وتفكيرها في سلّم تفكير الإنسانية معروفة مكانته . لذلك استكمل أدب هذه الأمة من صفات الكمال والجودة ما قلّ أن يستكمله أدب في عصر بعينه أو بيئة بعينها . ولذلك عكس النفس الإنسانية في أحسن صورها وأكملها في الوقت نفسه ، وصور نوازع هذه النفس في حرية وقوّة جعلته ينبوعا للوحى إلى يومنا هذا . إنه هو هذا الأدب الذى استطاعت على أساسه أن تبنى أمم الغرب آدابها الحديثة . فما من أمة منه إلا عرفت عصر إحياء الأدب اليونانى القديم مقدّمة لعصور أدبها الحديث . وظلّ هذا الأدب يوحى إلى أدباء أوروبا على اختلاف الزمان والمكان مهما يكن ميل العصر أو الناس إلى نزعة من النزعات أو اتجاه من الاتجاهات . إنه ما زال إلى اليوم مصدرا من مصادر الوحي يعترف بذلك أشدّ دعاة التجديد حماسا .

وأدباء الغرب يعرفون هذا الأدب بل يدرسونه على أنه أساس من أهم أسس تكوينهم الأدبي . وإن كنا في أدبنا العربي قد عشنا بل مازلنا نعيش على أدبنا الجاهلي في بعض نواحي أدبنا الحديث ، وإن كنا مازلنا نجد بيننا الشاعر الذي يلتزم النهج الجاهلي في تأليف شعره ، فأننا لا يمكن أن نقارن بين تأثيرنا بهذا الأدب وتأثير أدباء الغرب بالشعر اليوناني القديم . ذلك أن لغة أدب اليونان ولغة الأدب الغربي الحديث تختلفان ، فأدبى هذا الاختلاف إلى حقائق في زيادة قوة هذا الأدب القديم على الإحياء . ومهما قبل في درس الغرب لهذا الأدب القديم فإن دراستنا نحن للأدب الجاهلي إذا ما قورنت بها استحييت وقضاءت في خجل من سطحيته وقلتها .

ولقد ترجمت إلى العربية بعض آثار هذا الأدب اليوناني القديم . ترجم أول من ترجم منه أستاذنا الدكتور طه حسين كما أسلفنا ، ثم ترجم بعض جماعة إحياء الدراسات القديمة . ولكن هذه التراجم كلها مازالت بعيدة إلا عن الخاصة كما ظلت إلياذة هوميروس التي ترجمها الأستاذ سليمان البستاني منذ نصف قرن بعيدة هي بدورها ، على خطر شأنها ، إلا عن الخاصة .

ولعله يكون لهذه التراجم جميعها أحسن الأثر في أدبنا الحديث وخاصة في فن المسرحية بالذات كما أحدثت وما زالت تحدث أطيّب الآثار في أدب الغرب بالرغم من اختلاف الظروف والبيئات .

وعلى ما قاله أرسطو وأفلاطون قامت العمدة الأساسية للتفكير في الفنون عامة وفن الشعر خاصة . فلأمر ما أراد الله أن يكون بين الفيلسوفين اختلاف في طريقة التفكير ، فأوجد ذلك بينهما خلافا ، فإذا هذا يبين وجهة نظره في موضوع الشعر مهاجما ، وذلك يردّ عليه مينا وجهة نظره مدافعا .

والعجيب أن الذي هاجم كان يحبّ الشعر والشعراء القدامى خاصة ، ويصطنع أسلوبا أدبيا رفيعا فيه المهارة الفنية في كل ما كتب ، كان يصطنع الحوار والتشخيص والخيال ، بينما نجد الذي دافع قليل التحمس لحفظ الشعر وحبّ الشعراء ، ولم يصطنع فيما أملى أو كتب غير الأسلوب البسيط الجاف .

ولا يعترض على ذلك بأن هذه الكتب جاءتنا عن طريق التلاميذ ، بل إن كتاب الشعر بالذات كتب في آخر أيام الفيلسوف العظيم فلم يتمكن حتى من مراجعته . فالأسلوب إذن أسلوب هؤلاء التلاميذ لا الأساتذة . إننا وإن كنا نجهل اليونانية ننقل ما قد أجمع عليه نقاد الغرب العارفين باليونانية من أن التلاميذ كانوا أمينين في النقل وأنهم كانوا يعرضون الكتب والرسائل على أساتذتهم ليقرّوها . وحتى بالتراجم التي وصلتنا نستطيع أن نردّ على هذا الاعتراض بتشابه أسلوب الفيلسوف

فى كل ما قد وصلنا عنه ، مما يدل على أن هذا هو أسلوبه بالفعل . بل إن أفلاطون نفسه فى كتاب الجمهورية عندما يتكلم على لسان سقراط يحاول أن ينقل شيئاً من أسلوب سقراط فى أول الكتاب ثم ينسى سقراط ويتحدث هو بلسانه ، فنجد شيئاً من الفرق فى أسلوب هذه الشخصية الواحدة نتيجة لهذه المحاولة التى ساعد عليها تذكر التلميذ لما كان يسمع من أستاذه من أمالى . وليس هو تلميذ واحد الذى نقل كل آثار أرسطو مثلاً ، ومع ذلك نجد أسلوب الكتب واحداً كما أسلفت .

فيم كان هذا الخلاف بصرف النظر عن أسلوبه وكيف قام ، وماهى الأسباب التى أدت إلى أن يقوم ، وماهى الظروف التى كيفت هذا الهجوم وذلك الدفاع ، الظروف التى تأتى من شخصية الفيلسوفين ومن البيئة حولهما على حدّ سواء ؟ كل هذه موضوعات تحتاج إلى تفصيل ولكننا لانريدها هى بالذات . وإنما نريد أن نعرف عنها الأسس التى أثرت فى نظرتها للموضوع ، موضوع الشعر حقيقته ومهمته . لأن هذه النظرة بالذات هى التى تهمنى لتبين كيف بُنى عليها التفكير النقدى فيما بعد . ولا نريد أن ننحرف عن هذا الأصل إلى ما يقود إليه التفكير الجميل والدرس الممتع لهذا العصر وملابساته الفنية .

لقد صور لنا هذا الخلاف بصورة متميزة ، أول مميزاتها أنها تصوّر رأى كل منهما على حدة . ذلك أن الأستاذ لم يلق تلميذه فى هذا الشأن ولم يناقشه فى رأى من آرائه ، فكان لهذا أثره فى إبراز التفكير فى الموضوع كوحدة وإن يكن مبثغراً فى عدة كتب . وإن نكن قد حررنا

لذة النقاش وقرع الحجة بالحجة والتنقل من فكرة إلى فكرة ومن منهج في التفكير إلى آخر مما يرفه ويلذ ، فلقد عوّضنا ذلك بأن استطنعنا أن نرى وجهة نظر أفلاطون كلا كاملا بكل ما فيها من نقص أو قرة ، كما خرجت لنا آراء أرسطو وحدة متماسكة . لقد قال أفلاطون عن الشعر ما قال في الجمهورية والقوانين وسائر كتبه ورسائله ، ورد أرسطو على أقواله في كتاب الشعر والخطابة والموسيقى غير متأثر بحماس النقاش . بل إنه لم يذكر اسم أفلاطون ولا جمهوريته ولا أشار إلى رأيه في صراحة ، كل ما في الأمر أنه ردّ على المسائل الرئيسية في هجوم أفلاطون على الشعر بما رآه أنه الحق . لقد هاجم أفلاطون الشعر لأنه فيما رأى كان سببا من أهم الأسباب التي جعلت أمور أثينا السياسية والاجتماعية تؤول إلى ما آلت إليه من تدهور واضمحلال .

ورمى أفلاطون الشعر بهمتين خطيرتين : الأولى أنه ضارّ بأخلاق الجماعة مضيع لنشاطها ، فقاده هذا الهجوم العنيف إلى تبيان آرائه حول مهمة الشعر ، ففتح الآفاق للتفكير في اللذة والخير وعلاقتيهما بالفن عامة ، مما سفرد له جزءا في هذا الكتاب . والثانية أن الشعر حتى من الناحية الفكرية المحضة لا يساوى شيئا ولا ينفع بشيء في إعداد النشء أو تثقيف الشعب لأنه أقلّ مرتبة في الكشف عن الحقائق من الفلسفة ، بل هو نشاط عقلي عقيم لا يؤدى إلى شيء .

وقاده هذا بالطبع إلى البحث في طبيعة هذا النشاط ومقارنته بنشاط

«العقل الفلسفى ، وإلى البحث فى المقارنة بين ما يفيد به الباحثون عن المعرفة منه وبين ما يفيدونه من الفلسفة . ولا بد من أن نذكر أن الباحث على هذا الحماس للهجوم على الشعر لم يكن أحوال أثينا السياسية والاجتماعية فحسب ، وإنما لابد من أن نذكر أن أفلاطون فيلسوف متحمس لهذا النوع من النشاط العقلى وجدواه على الجماعة . وأنه قد نصب نفسه مدافعا عن هذا اللون من ألوان المعرفة الحديد فى حياة اليونان ، وأن مصرع أستاذه سقراط كان يلهبه حماسا للدفاع عن دور الفيلسوف فى المجتمع . إنه يبدأ الهجوم على الشعر ودفاعه على الفلسفة بتذكر العداوة القديمة بين الفلسفة والشعر ، ويحتم دفاعه بتنصيب الفلاسفة وحدهم قادة وملوكا لكل شعب يريد أن يحيا حياة فاضلة حقة . وهذا ما يفسر كثيرا من تناقض بعض أقوال أفلاطون ، فلقد أراد أن يخفف من شأن بعض الحقائق ، لأنه لم يستطع أن ينكرها كل الإنكار ، وأن يفخم من شأن بعضها الآخر لأنه يريد لها أن تستقر فى أذهان الناس الذين لم يعترفوا بها بعد . لقد طال عهد سيطرة الشعراء على عقول الشعب وهم لا يصلحون الآن للتعليم ولا حتى لتثقيفه . لقد تقدمت الإنسانية وارتقى التفكير الإنسانى واتسع ولا بد من أن ينزل الشعراء عن مكاتهم للفلاسفة . لقد انتهى عهد الشعر وآن للفلاسفة أن يقودوا شعب أثينا أو شعب المدينة المثالية إلى ما يجب أن يقادوا إليه . إن الشعر يخاطب العاطفة وقد آن للإنسان ألا يسيطر على تصرفاته وأعماله إلا العقل ، والعقل لا يقوى إلا بالفلسفة ، بل إن الشعر ليقوى العاطفة على حساب العقل .

وجاء أرسطو وفي هدوء العالم الباحث لم يرسم مفاضلة بين الشعراء والفلاسفة ولم يتحمس للشعر ولا للفلسفة وإنما تحمس للدرس وللواقع . وفكر ورتب ما وصل إليه من نتائج في مهجة الفاسفة ومهجة الشعر فرأى التشابه واتحاد الغاية رغم اختلاف الوسائل . وإذا الشعر أمامه كائن حتى لا بد من أن يدرس كما هو ، ماذا كان وماذا وصل إليه . وهو بطبعه لم يستطع أن يرى ماذا يمكن أن يؤول إليه ، لأنه مشغول بهذا الواقع أمامه ولولا أن شيئا في الماضي لا بد منه لتفسير هذا الواقع أمامه ما رجع إلى الماضي ، ولكنه يريد أن يدرس حياة هذا الكائن الحى منذ ولد إلى أن رآه هو . وسار تفكيره في نفس القنوات ناظرا إلى الأرض لال إلى السماء وصادف نفس الصعوبات ولكنه وصل إلى نتائج تختلف .

لماذا؟ لأنه يدرس واقعا أمامه . إنه لم يكتب عن الشعر بقدر ما كتب عن حقيقة شعر بعينه حلله وقسمه وبوبه وبتين أصوله وقواعده . بينما أفلاطون لم ير من هذا الواقع إلا آثاره وإلا اشتغال الناس به . فانقل في التفكير بحماس الفيلسوف المصاحح الحالم الذى استطاع أن يرى جمهورية مثالية من خال مدينة متداعية .

لقد هاجم أفلاطون الشعر فلم يحن عليه في عصره بقدر ما حنى عليه في عصور تلت . ذلك أن الشعر كان فعلا يتدهور في زمانه ولم يكن محتاجا إلى هجوم ليصل إلى أن تخبو نار وحيه ويختتم فصلا من فصول حياته في هذه البقعة من العالم . ولكن الذين انتفعوا بهجوم أفلاطون في العصور المظلمة وفي أواخر القرون الوسطى خاصة قد

استطاعوا بفضل ما استغلوا من كلام الفيلسوف الأكبر أن يخنفوا ألوانا وليدة من الشعر وأن يؤخروا صحوته زمانا طويلا . ففي حزب الكنيسة للفن استُغلت أقوال أفلاطون وحملت فوق ما تحتل وانخذت نتفا خاصة منها قائمة بذاتها . قد ضاع معناها الفعلى بالاقطاع والبتر ، وأثروا بها في عقول المتعلمين لمجرد نسبتها للمعلم الأكبر .

لقد عرف هؤلاء المتعلمون قيمة الفيلسوف أفلاطون ، فكان طبيعيا أن يتأثروا بما قال في الهجوم على الشعر . وظلّ الفنّ قرونا يقامى من بعث هذا الهجوم حتى أراد الله لغنائم النسيان أن تنقشع عن أقوال أرسطو في الشعر ، فاذا دعاة الفن وحامته يجدون ما يردّون به على أقوال الفيلسوف الأكبر بما قد ردّ به عليه تلميذه الفيلسوف الأعظم .

هذه هي صورة النقاش الأول حول الشعر وما أثرت به يوم بعث لأول مرة . جدل لم يواجه فيه الطرفان أحدهما الآخر ، فلم يكن في الواقع أكثر من هجوم واحد متصل وردّ واحد مركز متصل أيضا . ولكنه كان هجوم فيلسوف شاعر محبّ للشعر حافظ لآياته مصطنع لأسلوبه . وكان دفاع عالم بعيد عن حبّ الشعر أو كرهه واصطناع أسلوبه مدقق في مزايه لا يتعدى شعوره نحوه حد الإعجاب ولكنه عالم يوناني يعيش في أئتنا في القرن الرابع قبل الميلاد .

الفصل الثاني

- ١ -

لا نريد تأريخاً لأثينا في القرن الرابع قبل الميلاد وإنما نريد من تاريخها أن نبين الحقائق التي أدت إلى الكلام في مهمة الشعر وطبيعته . ولا نريد أن نعرف عن مسرح أثينا كل ما يمكن أن يفيدنا في دراسة الأدب والنقد على السواء ، وإنما نريد أن نعرف عن هذا المسرح كل ما يمكن أن يعيننا على فهم فكرة المحاكاة وعلاقتها بطبيعة الشعر وفكرة الخير أو الفضيلة وعلاقتها هي الأخرى بمهمة الشعر . إن كل ما نريد أن نبينه هو حقائق مختصرة عن أحوال أثينا ومسرحها قادت إلى هذا النقاش الأول حول الشعر ورسمت خطواته وأثرت في تشعب قنواته .

لقد كان القرن الرابع قبل الميلاد قرناً تداعى فيه سلطان أمة بسطت نفوذها زماناً طويلاً وطاولت جيرانها في الحروب وغلبتهم ، فإذا هي النواة التي جمعت حولها مدنية قديمة عاصفة مليئة بالأحداث والأبطال . ومن خلل هذه الأحداث وهؤلاء الأبطال صورّ اليونان منذ قديم كل ما كان يجيش في نفوسهم من عواطف وما كان يدور بخيالهم من أفكار وصور .

وترعمت أثينا قبيل هذا القرن الرابع قبل الميلاد في عهد بريكليس الزاهر السياسة والدين والفن ، فاذا هي عاصمة اليونان بل عاصمة الدنيا . فلما أخذ سلطانها يتفكك وأخذت مقدونيا وغيرها من المدن تقوى على حسابها سياسيا وتحاول أن تطاولها ، بل تشجع في سبيل أن تأخذ منها مكائنها في السياسة والدين والفن على أن تهتم بمحاربتها ، أحست أثينا هذا التهديد فهبت تذود عن نفسها هذا الخطر الجديد . فكانت صحوة فكرية وعقلية وفنية خلدت أثينا على مر الزمان وإن تكن قد فشلت في أن تدفع عنها الخطر المهدد المعاصر .

ولو قد انتهى تاريخ أثينا الحربى قبل هذا بقرن أو بعد ذلك بقرون لما كان ذلك مما يضعف من مركز أثينا في عالم الثقافة شيئا . لقد خالفت أثينا كما خلدت المدن القديمة ، لا بما فتح قوادها من مدن ولا بما بسطوا عليه نفوذهم من رقاع الأرض ، ولكن بما خلقت لنا تلك المدن من تراث فكرى روحى جعلها حية أبدا في نفوس الناس .

لقد صحت أثينا في هذا القرن بالذات صحوة خالدة مهد لما ظهور فلسفة سقراط ، فلقد علم سقراط أثينا التفكير المجرد ففكرت صفوة من أهلها معه وحلقت في سماء التفكير درجات ، بل إنه علمها كيف تفكر في أسلوب جميل جذاب ، فهو أول من اخترع الحوار الفلسفى فيما يقولون . وإن تكن أثينا قد قتلت أستاذها الأول فان حياته بل مماته أيضا أذكى في نفوس التلاميذ نارا مقدسة ، فهبوا يحيون ذكره بنشر تعاليمه . وكان انبهار أثينا مذكرا دائما حيا للناس ، ولمن يهمهم أمر الناس ، لأن يفكروا في أمور دنياهم وأمور آخرتهم في حاجة ملحة لأن يصلوا فيها جميعا إلى

الحقّ الذى يضئ السعادة على عارفيه ومتبعيه . وكانت القوضى التى آلت إليها أمور السياسة والحرب حافزا قويا لأن يتساءل المعنيون بشؤون الناس تساؤلا مستمرا عن الحال ما هى وعن المآل ماذا سيكون .
لهذا شهدت أثينا فى هذا القرن بالذات صحوة فريدة فى علومها وفلسفتها ، وأذكى ذلك كله وصوره ومهد لمولده بل لمعاته أيضا صور فنية خالدة فى فنها الأول الشعر المسرحى الذى كان يجمع بين الرقص والموسيقى والشعر .

كان أول القرن الرابع قبل الميلاد عصر المسرح الذهبى فى أثينا ، بل إنه عصر المسرح الذهبى طوال تاريخه . ذلك أنه بعد أن خبت جذوته فى أثينا بعث من جديد فعاش حياة أخصب وأعنف آثارا فى فجر النهضة فى أوروبا وفى أوائل عصور أدها الحديث . وامتدت حياته الثانية إلى زمان أطول مما امتدت إليه حياته الأولى ، بل إنه لما يؤذن له بعد بالفناء لأنه ما زال يوثر فى كتاب المسرح إلى اليوم .

حتى فى الإخراج أو فى فن العرض وقد كان هذا أولى مقوماته بالزوال لتغير الزمان والبيئة ، حتى هذا ما زال هو أيضا يجد لنفسه متنفسا فى الحياة . ففى أكثر عواصم أوروبا ، بل فى عاصمة الولايات المتحدة^١ مسارح حديثة تحاول بشئ الوسائل أن تقلد هذا المسرح اليونانى القديم فى شكله وطريقة عرضه . وهم يسمون هذه المسارح الحديثة ،

(١) مسرح الأرينا Arena فى واشنطن .

تمييزا لها، بأسماء كلها مشتقة من اسم هذا المسرح القديم أو وصفه أو ظروفه ، يحاولون مثلا أن يكون الجمهور حول المسرح في شبه دائرة كما كان عند اليونان لا يواجه أحدهما الآخر كما في المسارح الحديثة ، أو يحاولون أن يجعلوا الممثلين يمرّون من وسط الجمهور حتى يندمج هذا الجمهور في جوّ المسرح اندماجا أقوى وأقرب ، أو هم يضعون هذه المسارح في الهواء الطلق ويستغنون عن المناظر الصناعية بمناظر طبيعية كما كان يفعل اليونان في أكثر مناظرهم . وهم بعد يحاولون أن يشركوا الموسيقى لإشراكا أقوى . بل إن منهم من يحاول إحياء دور الخوقة في المسرحيات الحديثة على نحو ما كان جزءا هاما من المسرحيات اليونانية القديمة ، ولست أريد أن أحصى محاولات هذا البعث والإحياء والتشبه ، فهي في حدّ نفسها لاتعنيننا كثيرا ، وإنما يعنيني بذكرها أن أبين أن هذا المسرح الغابر المعن في القدم ما زال في شكله بله جوهره رغم أربعة وعشرين قرنا من الزمان حيا في نفوس محبي المسرح وخيالهم ، لا يكتفون بمعالجة موضوعاته على نحو جديد ولا بأن يتخلّوه أساس الفن المسرحي في تنشئة كل مؤلف أو متنوّق لهذا الفن ، وإنما هم من فرط التقدير لأثره وقيّمته يحبون معالمة في الإخراج والعرض ليمثل لنا ما أمكن على بعد الشقة الزمنية بكل أوصافه ومزياه .

إن هذه الحياة الخصبّة التي عاشها المسرح في هذا العصر لم تكن لأنّ التّأليف المسرحي كان ممتاز الشعر في هذا العصر بالذات ، ولا لأنّ

الموسيقى وقد كانت جزءا هاما من المسرحية كانت ممتعة إمتاعا غير مألوف، وإن يكن من النقاد من يزعم كل ذلك، ولكنها جاءت في نظري من هذه الحياة الفنية التي كان يحياها اليونان في ذلك العصر في تلك المدينة بالذات، تلك الحياة التي أتاحت للمسرح أن يعكس حرارتها وحيويتها .. إن هذه المسرحيات تمثل كما هي في عصرنا الحديث ، ويتبع مخرجها كل ما يمكن من الأصول القديمة وقواعدها ، بل إنه يعانى في سبيل إحياء التفاصيل التافهة ما أمكن ، لعله يكون لها الأثر المطلوب ، ومع ذلك يفشل في أن يثير فينا نحن أبناء القرن العشرين كل ما كان يثيره هذا المسرح في نفوس اليونانيين من إحساسات .

لأن الإحساس الفني يختلف من شخص لآخر ومن شعب لشعب وزمان لزمان ، وإن يكن كل هذا حقا لاجدال فيه ، ولكن للسبب الأهم من هذا في نظرنا ، وهو أن حياة الفن في القرن الرابع ، بل في العهود القديمة كلها على اختلاف الزمان والمكان تختلف اختلافا جوهريا عن حياة الفن في عصرنا الحديث .

لقد أفردنا فننا الحديث في المتاحف والمعارض والمدارس ، وجعلنا بيننا وبينه أستارا لم يكن يعرفها الناس قبل أن توجد تلك التهرات الوطنية التي قادت إلى بناء المتاحف للتفاخر والتنافس في حشرها بشتى صور الفن ، ليقول هذا الحشر ما كان يقوله الفن بطبعه في العصور الأولى إنى أمثل هذه الأمة فاحكموا عليها بما أمثل .

كان الفن قديما يعيش مع الناس وبهم . وهو اليوم يعيش بعيدا

عنهم ولنفسه ، وإن تكن وسائل نشر فن الأدب بالذات بين الناس قد أخذت تكثرت وتنوع آثارها في هذا العصر الحديث ، فأننا ، أسفين ، لانستطيع إلا أن نعترف بأن الجهل والتدهور ، جهل بالقراءة و جهل بالأصول الفنية وتدهور للفن من أجل أن يروج في الجماعة ، كل هذا قد جعل الفن الحق بمعزل أبعد عن الجمهور والجماعات .

لقد كانت آيات الفن قديما في بيوت الأثرياء وفي المعابد وفي الطريق العام وفي المسارح المفتحة في الهواء الطلق وفي كل مكان . أما اليوم فهي محجوبة عن أنظار الشعب ، إلا مسخا منها ، لا يراها إلا بعد أن يدخل الأسوار ويدفع الثمن . إننا اليوم لانلقى الفن كما كان يتلقاه اليونان أو المصريون أو سائر الشعوب المتعدنة في هذه العصور القديمة كجزء طبيعي من الحياة ، وإنما نحن نتلقاه لأننا نستعد أولا للقياء وتنبأ للتأثر به . لذلك بعد اتصال التجربة الحسية الفنية بسائر التجارب الحسية التي نمر بها في حياتنا اليومية ^(١) . لقد كان الفن قديما للجميع ولكنه اليوم ، بحكم تعقد الحياة ، للخاصة وحدهم . وجنح الفن لذلك إلى أن تكون سوقه عالمية بعد أن كانت محلية تتأثر ببيئة بعينها . إن الفنان اليوم يريد أن يبيع بضاعته في سوق عالمية وأن ينشر آثاره ، لاعلى شعب بعينه ولا في بقعة بعينها ، وإنما على شعوب العالم كلها ما أمكن وفي الدنيا كلها إن استطاع .

(١) يبحث هذه النقطة بحثا وافيا استاذ التربية المعاصر فيما كتب عن الفن جون ديوي .

John Dewey في كتاب « الفن تجربة حسية » Art as Experience

ذلك أن الآلة قد أمدت الشعب والأثرياء بأكثر ما يريدون من أدوات ، وأصبح الفنان لذلك لا يجد له سوقا إلا فيما هو كمالى في الحياة . فتغير مفهوم الفن بتغير موحياته . بل تغير الفنان نفسه ، حتى هذا الذى يخرج آثارا ملموسة كالرسام والنحات . إذ بعد أن كان يحس أنه جزء لا يتجزأ من بيئته أخذ يحس بوحدته وفرديته . إنه اليوم مضطر لأن يقدم ما لا يمكن للآلة أن تنافسه فيه . وهو مضطر إلى أن يبذل جهدا لم يكن يبذله الفنان فيما مضى . قبل اختراع الآلة أو قبل صقلها وشيوعها . وزاد على ذلك أن هذا الجهد تتحكم فيه أحوال اقتصادية حديثه تعقدت كثيرا . فأصبح الفنان لا يمكن أن يقنع بأن يقوم فنه في بيئة محصورة محدودة . فكثرت المعارض العالمية وكثر عرض الفنانين لرسومهم وتماثيلهم في معارض دولية . كل هذا غير من ظروف الوحي ومن نفسية الفنان ومن الفن نفسه ^١ .

حتى الأديب يؤلف اليوم وهو يريد العالم كله أن ينصت إليه ويتفاعل معه ، فقد يسرت له الآلة سبل الاتصال بالعالم فقربت بين البلاد النائية وأمدته وسائل النشر بكل ما يجعل هذه السبل سريعة رخيصة سهلة التبادل . بل إن الناس بحكم الظروف الاقتصادية والاجتماعية انصرفوا عن الفن إلا قلة قليلة في كل شعب ، وهذه القلة تجد عند مثيلاتها في الشعوب المختلفة من سبل التلاق والتفاهم ما لا تجده عند أهلها وعشيرتها . وبذلك تكون شعب فنى أو محب للفن مشتت على رقعة

الأرض منتسب إلى شتى الأمم ، ولكنه متقارب متجاوب ينتهز الفرص للتلاقى ولتنوq الفن جماعات فى المواسم أو المؤتمرات أو الحفلات . كل هذا بفضل ما أثرت به الآلة فى حياة البشر . أو نعجب بعد ذلك إذا وجدنا من علماء التاريخ من يقسم التاريخ كله إلى عصرين طويلين - عصر ما قبل الآلة ، وعصر ما بعدها . ولئن تكن الآلة قد غيرت كثيرا فى السياسة والاقتصاد والاجتماع بل فى الحياة كلها أفليس الأجدر بها أن تؤثر هذه الآثار بل أعنف منها لاقى صور الفن فحسب وإنما فى مفهومه تبعاً لذلك .

فاذا أردنا أن نمثل هذا العصر اليونانى من أغوار القدم كان لابد لنا من أن نحسب لهذه الحقائق السافرة حساباً . إن رائد المسرح فى القرن الرابع قبل الميلاد فى أثينا كان يختلف عنا اختلافا جوهرياً فى انفعاله بالفن واستعداده لتلقيه وتجاوبه مع مؤلفه . ولا يأتيه هذا من مجرد اختلاف آيات الفن نفسها ليس غير . ولا من اختلاف الزمان والمكان وحده . وإنما يأتيه من اختلاف مفهوم الفن أولاً ، الذى تأثر بكل هذه الاختلافات وأثر بدوره فيها أبلغ الآثار .

كان الشعب اليونانى يوافى موسم التمثيل مرتين فى العام تبعاً لفصول السنة التى تسمح ببقاء الجماهير مدة طويلة فى الهواء الطلق . وكان يجتمع أفواجا فى الجنوب الشرقى من سفح الجبل الخالد جبل الأكروبول وفى بطن الوادى تمثال ديانوسيس . وكان الشعب يصطف على مدرجات

تكون دائرة مفتوحة وراء التمثال ليشهدوا على هذا المسرح الطبيعي من الوادى والجبل أروع المسرحيات اليونانية القديمة .

ولأنهم ليأتون من الصباح الباكر غير حافلين بالشمس تعشى عيونهم ليظفروا بالأماكن الأمامية ما أمكن . لأنهم لم يكونوا يدفعون ثمنًا لما يتمتعون به من موسيقى وتمثيل . وكانوا يأتون خاشعين أول الأمر خشوعاً دينياً . فلقد زخر الوادى بالإشعاعات التي تبعث على الإحساس الدينى على مدى الأجيال . وكانت أطراف الآلهة ما زالت تتردد بين جنباته . لقد كان الجمهور يأتي هذا الوادى متعبداً في عصوره الأولى . ثم هاهو ذا يأتيه خاشعاً خشوع المتعبدين . وكانت المقاعد الأمامية محجوزة لرجال الدين عادة . مما كان يضيف إلى أجواء الخشوع والرهبة عناصر حية توحى بهما وتقويهما . حقاً لقد أخذ شعور الشعب الدينى يضعف على مدى العصور ، ولكن هذا الضعف لم يكن واضحاً في الشعب . وإن كان واضحاً أشد الوضوح في قاداته . ولقد كان لاختلاط الشعور الدينى بالفن اختلاطاً ممعناً في القدم أثر في جعل هذا الشعور في هذا السطح بالذات إبان التمثيل يبعد بعداً ليس يسيراً عن سلطان العقل والمعلومات .

وكان الشعب إلى جانب إحساسه الدينى ، وما يشيع هذا في نفسه من استعداد لتقبل الفن والتأثر به ، يأتي متحمساً لأنه هو الذى سيحكم على الشعراء المتبارين بالحياة أو الموت . لقد كان لهم مجلس من المحكمين يتكون من زعماء القبائل أو كبراء البيوتات المعروفة ، ولكن

هذا المجلس وأعضاؤه العشرة لم يكونوا يتداولون في الحكم تداول المختصين . وإنما حكمهم يصدر آخر الأمر بالقرعة . لذلك كان لانفعال الجمهور الأثر كل الأثر في تلوين الحكم عند هؤلاء الذين لم يتخصصوا في فنّ ولم يتصدّوا للحكم عليه إلا بحكم مراكزهم الاجتماعية أو السياسية لا الثقافية أو الفنية . لقد كان هؤلاء القضاة لضعف استعدادهم لأن يحكموا يتأثرون كثيرا بما يرون من تأثر الشعب . وكان عدد الشعب كبيرا جدا حتى بعد أن اضطرت الحكومة إلى فرض رسم زهيد ثمن بطاقة واحدة يحضر بها الفرد كل الموسم . ذلك أن نفقات صيانة المكان ازدادت ، إذ تداعت مثلاً مقاعده الخشبية فبنيت بالحجر من جديد لتتحمل الجمهور وتطاول البلى . أما نفقات الجوقة والممثلين والمؤلف المسرحي أحيانا فكل هذه كانت تقوم بها الحكومة والأثرياء معا . فترى من الأثرياء هو الذى كان يتولى الإنفاق على الجوقة ورئيسها خاصة . وكان رئيس الجوقة هو الذى يقوم بالتمثيل أول الأمر . ولكن تطوّر المسرحية وتعدد الشخصيات بعد أن أدخل استيفيلوس الحوار وسوفوكليس الشخصية الثالثة . جعل قيام رئيس الجوقة بالتمثيل أمرا غير مستطاع . فوجد الممثل الأول إلى جانب رئيس الجوقة . وكان لهما هما الرأى الفصل فيما يختار للتمثيل . بل إن سلطانهما كثيرا ما كان يمتدّ إلى النصّ بالتعديل أو البتر وخاصة بعد موت المؤلف نفسه ^١ .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند اليونان ادجير Egger الفصل الأول .

والثابت أن المؤلفين كانوا يراعون رئيس الحقوة والممثل الأول وربما سائر الممثلين أيضا فيما يؤلفون . فيكيفون شخصياتهم بما يلائمهم طلبا للفوز في هذه المباريات . وليس هذا على فن المسرح بشاذ ، فانه ما زال إلى اليوم ظاهرة من مظاهر التأليف المسرحي . ولعلنا لم ننس بعد أن حول سارة برنار مثلا ألف كتاب المسرح في فرنسا مسرحيات عديدة تعتبر أدبا خاصا بها .

ولضمان العدل بين المتبارين من المؤلفين المسرحيين كان لابد أن يقوم الممثل الأول بتمثيل مسرحية واحدة على الأقل من مسرحيات الشاعر المتباري . ولعل هذه الظاهرة تفسر لنا شيئا عن التشابه في أبطال بعض هذه المسرحيات . وكان كل شاعر يتقدم بثلاث تمثيلات جديدة وواحدة هزلية ، وكثيرا ما يلجأ إلى أن يجعل البطل في المآسي الثلاث واحدا حتى يحتمل الممثل الآخر الذي يقوم بتمثيل ما لم يقم به الممثل الأول . تبعة فشل المسرحية إذا ما فشلت بسببه .

وهذا وحده ليس دليلا على عدالة هذه المباريات وبقطة المهتمين بأمرها فحسب ، ولكنه من الناحية الفنية تقدير . هام على بساطته ، المهمة الممثل وأثره في نجاح المسرحية أو فشلها .

وتقدمت المسرحية وانفصل فيها الممثلون عن الموسيقيين . وقد كانا مختلطين كل الاختلاط أول الأمر ، ذلك أن المسرحية نشأت رقصة حول تمثال ديانوسيس ثم أخذ الرقص يتطور على أنغام الموسيقى إلى شيء

من تمثيل حياة الآلهة . كأن تمثل رحلته على الأرض وما دار بينه وبين الناس أو بينه وبين الآلهة . وقليلًا قليلًا ظهرت الحقوة تغنى وتقص مع الموسيقى كلامًا وإذا الممثل يتكلم والحقوة تقص . وأخيرًا انفصل التمثيل عن الموسيقى . وإن ظلّ غناء الحقوة على تطوره هو أيضًا يربط بينهما رباطًا ما . ثم أخذ حديث الممثل يكون أهمّ جزء فيها بعد هذا التقدم . فإذا المؤلف المسرحى يعتمد على الشعر أو الفن القولى للتعبير عن كل ما كان الرقص والموسيقى ثم غناء الحقوة يعبر عنه . فوضحت من أجل ذلك الخوارج النفسية . وأفصح الإله البطل عما يحسّ وعما يفكر فيه . وأخذ فن الشعر يقوى وأخذ الجدال حوله يشتدّ ، وكل ذلك كان يذكى التنافس بين الشعراء على رضا الجمهور . فلم يكن من السهل أن يجادل الجمهور فى جمال الرقص أو روعة الغناء أو حتى فيها يقوله المغنون . ولكن كان من السهل أن يناقش فى الشعر وأن يحكم على بيت منه بالحدوة أو الرداءة فيجد لذلك سببًا معقولًا أو غير معقول .

وكانت أثينا أحكم من أن تترك الأمر كله لشعبها ، فجعلت هذا المجلس الذى كان يعرف على هذه المسرحيات قبل إخراجها ، ويعدل فيها ولكنه حتى بعد هذا كان يتأثر كثيرًا برأى الجمهور . وكثيرًا ما كان يعبر الجمهور عن رأيه بأعنف الوسائل استحسانًا أو استهجانًا .

فى هذا السطح السحيق فى القدم كان شعب بأسره تقريبًا يجلس الساعات المتتالية يتجاوب إحساسه وإحساس فنانيه من شعراء وراقصين ومغنين وممثلين . وأصبح الشعر المسرحى بفضل هذا المسرح العتيق الفن

الأول فيما يحبّ الشعب من فنون ، والفن الأول الذى يؤثر فى تفكيرهم وسلوكهم ويفرغون فيه شحنات من حماسهم ونشاطهم . وأخذت العناية به لهذا تتجاوز حدود العصر الذى ازدهرت فيه المسرحية ، فإذا المتعلمون منهم يعنون بالشعر كله قديمه وحديثه ، فأخذوا فى بعث شعر هوميير بالذات . المعلم الأول لهذا الشعب الذى خلّد تاريخهم القديم ، فإذا تدوين هذا الشعر يثير المشاكل حول نصوصه . التى أرادوها أن تتمشى مع دينهم ودينامهم كما كانت متمشية مع دين أسلافهم ودينامهم ، وإذا هذا التأويل الرمزي والنقاش حول اللفظ أحيانا يستنفذ من الناس وقتا ونشاطا جار على سائر ما كان يجب أن تحظى به العلوم الأخرى أو المعارف الأخرى من وقت ونشاط .

حقا . لقد حظيت الخطابة بعناية المعلمين والشبان الطامحين فى الحكم . ولكن الخطابة لم تصل إلى أن تكون فنا جميلا خالصا ولا إلى أن تنفصل انفصالا تاما عن المنطق . فينتقل دورها من الإقناع إلى الإمتاع أو تحريك المشاعر إلا بعد قرون من دراسة الأسلوب وتقديم المدينيات . وكان ذلك فى روما على يد الكاتب اليونانى المجهول ، أو المشكوك فى أمره ، لونجينيوس فى القرن الأول الميلادى .

قلنا إن الشعب اليونانى كان يأتى المسرح فى سفح الأكروبول خاشعا . ولكن هذا الخشوع بالذات يحتاج منا إلى وقفة .

(١) Longinus صاحب رسالة روعة الأسلوب . والشك حول اسمه مفصل فى مقدمة الترجمة الإنجليزية لهذه الرسالة .

لقد عاش اليونان قرونا طويلة يؤمنون أن هذا الذى يرون حول
تمثال إلههم حقيقة بل حقيقة علوية مقدسة . فلما نما تفكير خاصتهم
وأخذ هذا الاعتقاد يضعف فى نفوس فلاسفتهم السفسطائيين خاصة
وجاء سقراط يدعو الشباب إلى التفكير والتحرى والبحث ، أى إلى
عرض ما يعتقدون فيه على بساط البحث من جديد . مسّ الشعب والشعراء
منه خاصة مسحة من هذا التقدم العقى ، فاذا هم يسألون أنفسهم هل
حدث فعلا هذا الذى يرونه . لقد حاكم الأثينيون سقراط على تعاليمه
وقتلوه من أجلها . ولكنّ أثينا كلها كانت قد وصلت فى أيامه إلى أن
تكون ممتلئة شكا . وأثر السفسطائيين فى ذبوع هذا الشك وانتشاره
مدرّوس فى كتب الفلسفة معروف فى كتب التاريخ . وأثر السفسطائيون
أثرهم فى الأدب فلقد وكل إليهم حيناً أمر تنشئة الشباب وإعدادهم عن
طريق الخطابة خاصة للحياة العامة . ولم تكن الحياة العامة إذ ذاك مفتحة
الأبواب أمام أحد قدر ما كانت مفتحة أمام من يتقن فن الخطابة .
ولم يضعف سلطان السفسطائيين ولم تمت تعاليم سقراط بميتته الأليمة . وآمن
أفلاطون بمبادئ أستاذه ، وأخذ فى الجمهورية يهاجم مذهب السفسطائيين
ويعمد أستاذه بأن جعل الحكمة كلها على لسانه . ولم يهاجم أفلاطون
الخطابة وإنما هاجم الشعر . ولم ينف الخطابة من مدينته المثالية وإنما
تنى الشعر . ذلك أن الخطابة فى عصره كانت تهدف إلى الإقناع قبل
أن تهدف إلى الإمتاع ، لذلك كان أثرها فى السياسة قويا . ولكن أثرها

في السلوك ضعيف . ولذلك أيضا قرنت بالمنطق أكثر مما قرنت بالفن . ولم يكن إيمان أثينا بخقيقة ما يمثل على المسرح . سواء أكان موافقا للإيمان الديني أو غير موافق له . إيمان السذج من الشعب ، وإنما كان هذا إيمان شعرائهم الذين يؤلفون لهم . فهذا تيموكليس يقول على لسان أحد الأبطال في مسرحية « النساء في عيد باكوس » ما معناه إن فائدة المسرحية هي التخفيف من آلام الإنسانية . فالفقير يرضى بفقره إذا رأى من هو أفقر منه على المسرح . والأعمى والأعرج يتعزيان عما أصابهما بروية أمثالهما على المسرح يعذبون أكثر منهما . وكذلك من فقد ولدا رى على المسرح من يفقد أولادا . وهكذا تهون على المرء آلام نفسه .

وبصرف النظر عما في هذا النص من قيمة في رسم مهمة الأدب كما يراها النقد اليوناني القديم . فإن هذا النص . ومثله كثير ، يدل على مقدار ما كان يعتقد الشعراء أنفسهم في قدرة ما يمثل على المسرح على الإقناع بأنه واقع .

أما وقد بدأ الشعراء أنفسهم بتشككون في هذا التاريخ الطويل لحياة الآلهة . وقد كان مادتهم الأساسية في الوحي في المسرحيات الجديدة . فهذا شكهم يظهر واضحا في مؤلفاتهم . ويتزعم هذه الحركة الجديدة شاعر شاب قوى الشاعرية هو يوربيديس ، فعجده في المسرح تجديدا خطيرا هو صدى لهذه الحياة الفكرية الجديدة .

وقام الشعراء والنقاد وهبوا لمحاربة هذا التيار . هذا أرسطوفان شاعر الهزلية الأول يؤلف أكثر من عشرين مسرحية في مهاجمة

يوربيديس بالذات . فلقد كان النجاح الذى لاقاه عند الجمهور مثار الحسد ومدعاة للمحاربة . وإن يكن أفلاطون قد هاجم الشعر كله من أجل ما أثر به هذا الشاعر ومن تبعوه ، ممن هم أقل شاعرية منه . لما نشر هذا المسرح الحديث مسرح يوربيديس ومدرسته من الشك والقلق . فان الشعراء حددوا الهدف فى هجومهم ولم يهاجموا إلا الشاعر وحده الذى انحرف بالمسرحية هذا الانحراف الجديد . ولم يستطيعوا أن ينقصوا من قيمة تراث يونانى خالد فى الشعر . بل من تراث جديد ساهم فيه هذا الشاعر بالذات . لأنهم لم يستطيعوا أن يحددوا فهم من أجل جماعة أسفت على المسرح وابتذلت .

ولكن أفلاطون يرى حقيقة أخرى تخلق فوق حال الاثنين الفكرية . ذلك أنه يستطيع أن يرى الأمور من عل . فرأى أن العهد قد طال بقيادة الشعراء لزمام الفكر فى الشعب اليونانى . وأن العقل اليونانى ، تطوّر بحيث إنه لم يعد من الممكن أن يتلقى الحكمة أو المعرفة من أفواه هؤلاء الشعراء وقد وصلوا فى آخر أمرهم إلى ما وصلوا إليه . إن الإنسان ليتطوّر فى مراحل التقدم العقلى ولقد وصل الشعب الأثينى فى مراحل تقدم العقل وتطوّره إلى مرتبة أعلى . يزدري بمقامها أن يكون الشعراء هم موجهوها والمؤثرون فيها .

وشاعت حول يوربيديس عاصفة من حقد الشعراء ومن تفكيرهم السليم قليلا وغير السليم كثيرا . بل شاعت حوله أيضا طائفة من أفكار الفلاسفة وآراء المصلحين وأحكام القائمين بالأمر . ولكن وسط كل

هذا ، بل فوق كل هذا ، كانت عاصفة أخرى أشد وأقوى ، تكاد تجرف كل شيء في تيارها . عاصفة من إعجاب الجمهور وجهه له . ورمز أرسطوفان إلى هذه العاصفة من الإعجاب في بعض مسرحياته بأن الجمهور حاول لأول مرة . وقد مات شاعره المحبوب شابا . أن يسترده من عالم الغناء فتقدم بطلبه هذا إلى الآلهة .

إن الآلهة في مسرحيات يوربيديس تنزل من عليائها . كما يقول أفلاطون . فيصبحون آدميين عاديين . ينتابهم ما ينتاب ابن آدم من نوازع شريرة وينزل بهم ما ينزل بالبشر من نائبات . فيولولون ويضحك الناس من ضعفهم . ولكن المسرح يخيا بالرغم من كل هذا حياة جديدة هي أقرب إلى إقناع الجمهور بأن ما يروونه هو الواقع وإن يكن واقعا جديدا . ولما عيب على الشاعر ما أدخل على فن المسرح من جديد ، كأن أدخل العنصر النسائي في شخصياته . وغير ذلك من المظاهر السطحية في واقعية هذا الشاعر الجديدة ، كان رده أبدا إنني أصور الواقع .

وكان كل هذا إيذانا بالتفكير في الفن الشعري عامة على ضوء جديد . ما هو هذا الواقع وهل من واجب الشعراء أو مهمتهم أن يمثلوه كما هو ؟ والأهم من كل هذا كيف يصور الشعراء هذا الواقع وهل في قدرتهم أن يعرفوا الحقيقة التي تستطيع هي وحدها أن ترفع من شأن هذا الشعب المتدهور المنحل .

ولا ننسى حقيقة صغيرة ولكنها هامة في هذا الباب . فالمسرحية كما نعرف هي أكثر أنواع الأدب . بل أكثر أنواع الفن عامة لإحياء بهذا التفكير بالذات . هي قصة نراها تحدث أمامنا كما تحدث أحداث

الحياة بالفعل ، ومهمة مؤلفها الأولى . لكي يهيء الجو المناسب ليؤثر فيها بما قد تأثر به هومن إحساسات وأفكار وصور . هي أن يقتنعنا بأن هذا الذى نراه يحدث أمامنا بالفعل ولا شك فى حقيقته .

وما الموسيقى وحدها فى عهد اليونان وما الموسيقى والمناظر التى سارت أشواطاً بعيدة فى التقدم والرقى اليوم إلا مساعدات لنقل الجمهور فى المسرح من حياته الواقعية إلى عالم آخر يراد له فيه أن يقتنع بواقعيته . فالممثلون وهم يتحركون على المسرح ويتحدثون يريدون بكل وسيلة ألا نلتفت إلا إليهم ، وألا نشوش تفكيرنا أو حسنا بشيء آخر مما حولنا . إنهم يريدون أن نخلص لهذا الجو الخاص الذى حدث فيه المسرحية . وتناوبت على الفن المسرحى دراسات وضعت فيها بعض الشروط كشرط الوحدات الثلاث المعروف وحدة الزمان والمكان والموضوع . كلها ترمى فى جوهرها إلى أن تقوى هذه القدرة على الإقناع بأن ما نراه قد حدث . فهو لكي يحدث على المسرح لابد من أن يحدث فى يوم واحد فى مكان واحد حول حادثة معينة : كما تحدث الأحداث فى الحياة . وتناوبت على فن الإخراج المسرحى ابتكارات ، كمرور الممثلين بين الجمهور ، كلها تهدف إلى إنماء قوة الواقعية وتوسيع سلطانها وقدرتها على الإقناع .

وكان المسرح الأثينى يحكم تكوينه وصورته وبالموسيقى التى كانت تقوم بالكثير من تهيئة النفوس للتصديق . بل يحكم الجمهور نفسه وما يؤمن به وما يفكر فيه . أقوى مسارح التاريخ فى نظرنا قدرة على إقناع جمهوره بما يراه . وأكثر مسارح التاريخ أيضاً فى التوفيق إلى الوصول إلى هذه الغاية .

وكان كل هذا كافيا دون ريب أن يحدد الموضوع في ذهن أفلاطون وأن يمهّد إلى كل ما وصلنا عنه من تفكير قوى عميق حول ماهية الشعر ومهمته . ولم يكن ينقصه الحماس الذى يلهب هذا التفكير ويضيئ له الحقائق أحيانا . فلقد آمن في حرارة بضرورة إصلاح أمر هذا الشعب الشاك المعجب بالشر المتأثر بما فيه من واقعية جديدة وشك خطير . ولكن أفلاطون لم يدفع إلى التفكير في أمر الشعر لمجرد هذا التحول في المسرح من المثالية إلى الواقعية . ذلك أن المسرح في أيام أفلاطون شهد تطورا أخطر . فلقد بدأ في أيامه يحسّ ديب الفناء إثر أوج مجيد لم يطل عمره . لقد بدأت المأساة تذوى كما ذوى من قبلها فن الملاحم وفن الشعر الغنائى . وخلفت المأساة الجديدة على المسرح أختها الهزلية التى كانت تسير جنباً إلى جنب معها . ثم انفردت هى وحدها بهذا المسرح العتيق . وازدهرت الهزلية أيام أرسطوفان ازدهارا أغرى صغار الشعراء بالهجوم عليها يحاولون فيها مقتنعين أن إضحاك الجمهور سهل ميسور . وسرعان ما عكست المسرحية الهزلية انحدار أثينا السياسى والخلقى ، فساهمت في تدفق هذا الانحدار نحو منتهاه . ويخلف أرسطوفان شعراء من الدرجة الثانية : بل الثالثة ، لا يريدون من مسرحياتهم أكثر من مخاطبة الفرائز وإثارة أحط ما في الجمهور من إحساسات وأخفها في الوقت نفسه . وإذا فترة وجيزة تختلط فيها الصور المسرحية ، بشعها بجميلها . سرعان ما تنجلي عن تغلب البشع التافه وانفراده باستحسان الناس وتحسّسهم له . ويذهب الناس إلى المسرح العتيق لاليومئذ ولا ليشكوا

كما كانوا فى شباب أفلاطون ، ولكن ليضحكوا ليس إلا . لقد ساء كل شىء حولهم ولم يعد أمامهم متنفس إلا فى الضحك . بل فى الإغراق فى الضحك .

ودارت أحداث المسرح تافهة عنيفة الحركات تثير ضحكا متباينا أتاح لأرسطو أن يرى من خلاله الفرق بين ما يضحك السيد وما يضحك العبد وبين ما يضحك الرجل وما يضحك الطفل . بل ضحكا جعله يشترط فى المسرحية الهزلية ألا يثير بطلها الضحك المزوج بالشائعات فيه . وإنما يجب على المؤلف المسرحى الذى يريد أن يرسم شخصية ناجحة هزلية أن يجعلها محبوبة تضحك الناس منها دون أن يكرهوها . ولكن الشعراء ظلوا حتى بعد أرسطو لا ينصتون إلى أقوال النقاد حتى ولو كانوا فلاسفة . ذلك أن شمس المسرح فى هذه البقعة الخالدة كانت قد آذنت بمغيب ، لقد أرادها الله بعد ليل بهيم طويل أن تشرق مرة أخرى ولكن تحت سماء غير هذه السماء .

وحلّق أفلاطون كما يخلّق أبدا ورأى خاتمة حياة المسرح من خلال أولى مظاهر الفناء فيه . وأثاره منظر الممثلين بحركاتهم المبتذلة ونكاتهم السخيفة . وأحققه إعجاب الجمهور بكل هذا وتحمسه له وتأثره السيئ به . فهبّ مهاجما هذا اللون من النشاط الإنسانى ونفاه من المدينة المثالية التى يريد لسكانها حياة فاضلة أساسها التفكير السليم ودستور سلوكها ما تقصّل إليه من نتائج المعرفة .

ولولا ما في الفيلسوف العظيم من قدرة على كشف الحقيقة واستعداد للاعتراف بها لما سمح لأنواع من الفن الشعري أن تدخل مدينته أصلا من أجل هذا اللون من ألوانه ، ولكنه سمح بذلك مشروطا بشروط . أهمها قرار مجلس رقابي من صفوة الممتازين ، لاتصفيق جمهور من جهلة الشعب .

الفصل الثالث

- ١ -

كثيرا ما يحكم النقاد على أقوال أفلاطون في الشعر بما قد كشف عنه البحث في النقد الحديث ، فيخطئون الفيلسوف أو يصوبونه . وهذا خطأ من أكثر الأخطاء احتمالا للوقوع فيه لأنه ليس من السهل أن نتجرد من كل ما نعرف لنحكم على شيء حكما مجردا . ونحن لا نريد أن نعرف إذا كان أفلاطون قد أخطأ أو قد أصاب . أو تذبذب أو تردد ، بقدر ما نريد أن نعرف رأيه في وضوح لرى ما فتّح هذا الرأى من آفاق في النقد الحديث ومقدار ما أنار من سبيل للنقادين على مدى العصور . وكثيرا ما يحكم النقاد على أقوال أفلاطون في الشعر بما قد كتبه في كتاب واحد بل جزء من كتاب الجمهورية بالذات . ناسين أن رأى الفيلسوف في موضوع ، وخاصة في هذه العصور القديمة . لا يمكن أن يتضح من كتاب واحد بله جزء من كتاب . وهذا خطأ أخذ كتاب النقد يتحرّرون منه في كتاباتهم . ولكن السبيل إلى ذلك ما زالت طويلة لأننا قد نعثر على رأى للفيلسوف في الشعر أو الوحي أو الحقيقة الشعرية حيث لم تكن لنظن أبدا أننا سنعثر عليه . وإذا هذا الرأى وحده يجلى لنا كثيرا مما كان قد غمض علينا . لذلك نعرض رأيه مسلمين بأن القول في هذا عرضة لبعض التعديل . ولكننا لانسلم أبدا بأن قولنا آخر من

أقوال الفيلسوف في أى كتاب من كتبه يمكن أن يغير ما اتضح من رأيه تغييراً تاماً أو يناقضه ، إذا فهمنا رأيه على حقيقته . لأننا نؤمن بأن تفكير الفيلسوف كل منسجم متجانس .

ينقسم هجوم أفلاطون على الشعر إلى قسمين واضحين أحدهما أوجد الآخر ، ولكن هذا الآخر هو الذى برز فيه تفكير أفلاطون الفلسفى . لقد أراد أن يحدد من مهمة الشعر تحديدا واضحا وأن يحكم على الشعر حكما قاسيا فأراد لحكمه سنداً من التفكير المستقيم . فأخذ في درس طبيعة الشعر . ولما كان تصوّر طبيعة الشعر أليق بأن نبدأ الكلام فيها من الكلام في مهمته . لذلك رأينا أن نعكس ترتيب كلام أفلاطون الذى تناول الشعر في الجمهورية بالذات . فلقد كان خمس أفلاطون من جهة وطبيعة موضوع الجمهورية من جهة أخرى هما اللذان أوجدا هذا الترتيب . والواقع أن كلامه في طبيعة الشعر ممزوج بكلامه عن مهمته . وسنفرد للكلام عن مهمة الشعر كما أسلفنا جزءاً من هذا الكتاب سيأتى .

رسم أفلاطون في الجمهورية مدينة مثالية بسكانها وما يجب لهم من إعداد وما يجب عليهم من سلوك . وكان حلم المدينة المثالية شبهاً جاثماً في تلك البقعة من الأرض في هذا الزمان . حام حول أذهان الفلاسفة وخیال الشعراء وربض زماناً طويلاً يذكرى في نفوسهم الحلقة أضواء جديدة أبداً من الأمل والشوق .

وأوحت المدينة المثالية جداً وهزلا كلاهما حائق مرور ، ففى

مسرحيتي أرسطوفان « العصافير » و « مجمع النساء » نجد المزمل والسخرية المريرة . وفي جمهورية أفلاطون نجد العبوس المشفق والألم لحال العصر يَختلط بالأمل والتطلع .

لقد تفككت المدن حول أثينا ولم يعد أمل في الإمبراطورية القديمة كاملة . وتضائل الأمل وانكشحت حتى انحصرت في أمل إحياء هذه الأشلاء مدينة مدينة . فرسم أفلاطون في كتاب « القوانين » القانون الذى يمكن أن تحكم به المدينة المشتتة ، ورسم في الجمهورية الحياة الاجتماعية والسياسية التى يجب أن تشاد عليها صروح هذه المدينة المرجوة .

وكان أن تعرض للدور الذى يجب أن يقوم به الشعر فى بناء هذه المدينة المثالية . دور يمس نشاط الإنسان لامن حيث الإنتاج والعمل ولكن من حيث الأفعال والسلوك . فال يونان منذ زمان سقراط . بل أغلب الظن أنهم قبل زمانه . كانوا يقسمون نشاط الإنسان إلى نوعين : نوع يترك من بعده أثرا خارجيا من بعد القيام به وأطلقوا عليه لفظة تعبر عن الإنتاج . ونوع لا يترك أثرا ، وهذا أطلقوا عليه لفظة تعبر عن الفعل المجرد . أما فى النوع الأول فالأثر هو الهام فيه لأنه هو الغاية ، والحكم عليه لا يكون إلا حكما على الأثر نفسه لاعلى النشاط الذى عمل فى إنتاجه . وأما الثانى فهو فى حد نفسه الغاية ، والحكم يكون عليه هو بالخير أو بالشر .

وأفلاطون يريد من سكان المدينة المثالية ومن حماها على السواء أن يفعلوا الخير فلا بد من أن يعرفوه . يقول على لسان سقراط فى الكتاب (٥)

العاشر من الجمهورية إن العلم أو المعرفة هي وحدها التي تجعل الإنسان يفعل وينتج كما يجب . إن صانع الخذاء لا يتصدى لعمله إلا إذا كان عارفا بالصنعة حاذقا لها ، فكيف يتصدى لإقامة العدل أو فعل الحق من لا يعرف عنهما شيئا .

ويقول في أول الجمهورية إن هدف الأفعال يجب أن يكون فعل الخير . وهدف المعارف معرفة الحق . ثم يتلرّج في الجمهورية إلى الكلام عن الفلاسفة الذين جعلوا هدفهم معرفة الخير والحق والعدل . وكيف يصبح مفروضا عليهم هم أن يقودوا الأمم وأن يحكموها . وهم بذلك يضحون للصالح العام . متحملين الحكم أعباء ثقيلة فلا يكونون كحكام اليوم يتنافسون على المنافع . إن الحكم تكليف بالنسبة للفلاسفة . لأن حكمهم أسمى أنواع الحكم . أما الأنواع الأخرى فكلها سيئة . ويتحدث عنها حتى يصل إلى وصف أردئها وهو حكم الطغاة . وهو في خلال هذا يرسم السبيل إلى إعداد الناشئين وتعليمهم ليكونوا مواطنين صالحين . والسبيل إلى تثقيف الحكام ليكونوا حكاما عادلين .

وفي الكتاب الأخير . حيث يتحدث عن دور الشعر في كل هذا . مسائل تلاميذه ماذا يمكن أن يقدم الشعر في ميدان معرفة الحقيقة ، ليتبين ماهي قدرته على تعليمها والكشف عنها لمن جعلوها هدفهم في الحياة وهم سكان المدينة المثالية .

فى هذا الضوء ومن هذه الزاوية نظر أفلاطون إلى فكرة الشعر أو الفن عامة ، فخرج من ذلك بأن الشعر كسائر الفنون الجميلة صورة من صور التقليد أو المحاكاة ، وهو لذلك لا يؤدى شيئا فى باب المعرفة . وما دام الأصل الذى يحاكيه قائما فهوا أولى منه بعناية الناس واهتمامهم ونشاطهم . وهو لا يؤدى هذا الأصل تاما وإنما يحكيه حكاية ناقصة ويقلده تقليدا مبتورا . فهو لذلك يخدع ويضر لأنه يصرف الناس عن السعى وراء الحقيقة . إذ يخيل إليهم أنهم وصلوا إلى المعرفة دون أن يكونوا قد وصلوا إلا إلى مشوه صورة من صورها .

وهو يتكلم عن التقليد أو المحاكاة فى مواطن كثيرة من كتابى القوانين والجمهوروية . ويتخذ فكرة المحاكاة أول الأمر أساسا للفرقة بين أنواع الشعر التى كانت معروفة فى عصره محملا لفظ المحاكاة هنا معنى التمثيل فى تعبيرنا الحديث .

يقسم أفلاطون الشعر إلى أقسام ثلاثة : قسم يقص قصا . وهو الشعر القصصى فى الملاحم القديمة ، وقسم يقص ويمثل ، وهذا نوع بين المسرحية والملاحم كان خطوة من خطوات التطور نحو المسرحية الصحيحة ، وقسم أخير يمثل ليس إلا . وهو المسرحية الحديثة من مأساة وهزلية .

ومن الواضح . منذ هذه الخطوة الأولى فى تناول موضوع تقليد الفن للطبيعة أو محاكاته لها ، أن أفلاطون يورد لنا الفكرة الأساسية القديمة التى ربط اليونان بها بين التقليد . بمعنى النقل الأمين ، والفن . ولم يكن

الفكر إلى زمان أفلاطون قد تطور بعد بما يسمح بأن يفرق بين النقل الأمين أو المحاكاة الدقيقة وبين التقليد الفنى . وكان على أفلاطون بالذات أن يقرع باب هذا التفكير لأول مرة ، وأن يفتح الباب قليلا ليظهر لنا بصيص النور الذى تدفق فيما بعد فأغنى التفكير فى الفن غنى عظيما . كان على أفلاطون أن يقول إن هذه المحاكاة ناقصة . ونحن ، وإن كان يؤذينا هجوم أفلاطون على الشعر ، لانستطيع إلا أن نحمد الله على تحمس الفيلسوف لهذا الهجوم ، فحرارة هذا التحمس وحدها هى التى جعلته يرى الفرق بين الصورة فى الطبيعة والصورة فى الفن . بل أن يرى الفرق بين الصورة فى الطبيعة وبين الصورة الأصلية فى عالم المثل .

ويتحدث أفلاطون عن التمثيل كما نسميه ، ويتحمس للهجوم عليه ويبين آثاره السيئة . فهو يشوش شخصية الممثل ويشتها . ذلك أن الممثل بسببه لا يلتزم فى حياته شخصية واحدة ، لها وحدة متسقة منسجمة من العقل والمزايا . وهو إذا اعتاد تمثيل الشر استهان بالشر فى حياته ومال نحوه . بل إن أثر التمثيل فى المؤلف أيضا ضار . وضرره فى متذوق الفن يفوق الضررين جميعا . وكل هذه الآثار السيئة تتلخص فى أن خطاب الشاعر لسامعيه عن طريق الغير جبن من الناحية الخلقية . وتعقيد للفكرة وتشبث للتفكير فيها من الناحية العقلية . وإذا رائد المسرح يحمل الممثل ما لاشأن له فيه ويتشتت تفكيره ويتوزع انتباهه ^١ .

وأكبر الظن أن حداثة العهد بتعدد الشخصيات على المسرح ، على نحو ما نعرف اليوم ، هى السبب فى تفكير أفلاطون على هذا النحو ؛

فسوفوكليس فيما يقال كان أول من أدخل على الفن المسرحى الشخصية الثالثة، فخرج التمثيل من مرحلة المحاوره التى ألقها اليونان إلى طور القصة الممثلة . وسوفوكليس كان معاصرا لأفلاطون^١ إلى حد ما . لقد أحس أفلاطون عدم استقرار جو التفكير فى أثناء شهوده المسرحية لأنه فيلسوف يريد أن يفكر فى كل ما يسمع . بينما فن الجمهور الساذج ، الذى لا يجد الحواجز إلى التفكير سهلة ، بهذا الجو والتذ بطرافته وجدته والتقل السريع من سماع شخص إلى سماع آخر .

ولكن . وهذا هو الأهم . ماذا يفعل الشعر فى صدد الحقيقة ؟ إنه يعكس صورا من المحسوسات والحركة التى تزخر بها الحياة . إن الشاعر ليسك بمرآة يريد أن يعكس عليها حقيقة الكون من حوله فلا يعكس إلا صورا بل ظاهر الصور وسطحيها لاحقيقتها^٢ .

بل إن هذه الصور نفسها التى يتصدى الفن لعكس صورتها ليست هى بدورها من الحقيقة فى شىء . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى الجمهورية لخلوكون : إنك إذا رأيت صورا متعددة للشىء الواحد ألسنت تستطيع أن ترى أنها على اختلافها تتلاقى عند نقط بعينها لأنها تمثل شيئا واحدا . إن هذه النقط التى تلتقى عندها كل الصور هى بدورها انمكرة المجرده أو الصورة الأصلية لهذا الشىء الذى ترى صورته فى الحياة . هذه هى حقيقة الشىء . وهذه الحقيقة . كما نعرف من

(١) ولد أفلاطون عام ٤٢٨ ق.م. ومات سوفوكليس عام ٤٠٦ ق.م .

(٢) الجمهورية فقرة ٥٩٦ .

رأى أفلاطون في نظرية المثل ، لا يمكن أن تتحقق على الأرض . لأن الله وحده هو القادر على تحقيقها . بل إن الله نفسه لا يمكن أن يصور هذه الحقيقة صورتين مختلفتين ، لأن ذلك يستدعى أن يكون هناك خالق أقدر هو الذى يستطيع أن يرسم ما أجمعت عليه الصورتان . ذلك أن ما أجمعت عليه هو وحده الحقيقة المجردة . وحاشا أن نقول بذلك كما يقرر أفلاطون نفسه . ويوضح أفلاطون تلك النظرية على نحو معين في هذا الكتاب العاشر من الجمهورية تمهيدا لتبيان فكرة المحاكاة أو التقليد الفني عنده . فيقول إن الصانع يتصدى لصنع سرير مثلا فيصنع هذا السرير الذى له وجود ملموس في عالم المحسوسات . ولكن هذا السرير ليس حقيقة . إن حقيقة السرير لا يستطيع أن يوجد إلا الله ، فهذا السرير الملموس ما هو إلا صورة من صور حقيقة السرير الذى ، وهنا لا يتردد أفلاطون في أن يقول ، هو كائن في عقل الله . بل إن كل صور السرير على الأرض ما هي إلا صور ناقصة من الحقيقة التى هي عند الله . وأفلاطون كما نعرف يرى العالم كله صورة ممسوخة للعالم الأمثل هناك في أعلى عليين . يأتي الرسام فإذا يصنع ؟ إنه يرسم لنا صورة لهذا السرير الذى صنعه الصانع . وهو يرسمه بالطبع من زاوية معينة وفي ضوء معين . فويسأل سقراط مرة أخرى جلوكون . ألسنا نرى هذا الشيء نفسه بصور مختلفة لاختلاف زاوية النظر إليه واختلاف الظلال أو الضوء المسلط عليه ؟ والواقع أنه ليس مختلفا ولكنه يبدو لنا كذلك . فالرسام إذن يرسم ما يبدو له من الصورة ، يرسم الصورة الناقصة التى يراها لاحقيقة هذا المحسوس .

ولعله من أطرف ما لاحظ النقاد المحدثون على تصوير الفنّ
للاواقع في هذه النقطة بالذات من أنه ليس هو تصوير النقل الدقيق،
ما يقوله الناقد المعاصر سكوت جيمس في كتابه صنع الأدب
في المقدمة^١ من أن صورة سيد الكلب لا تعنى للكلب شيئا . إنها
قطعة من قماش أو ورق لا تحرك فيه عصباً ، بينما صورة السيد هذه
للإنسان تصوّر السيد بالفعل . بل ما هو أزيد منه . ولعل الناقد نسي في
سبيل توضيحه القيم لهذا الفرق بين الصورة الملموسة والفن أن الكلب
يعرف سيده بحاسة الشم أكثر مما يعرفه بحاسة النظر .

يقول أفلاطون : إن الرسام يرسم السرير وهو لا يعرف كيف يصنع
هذا السرير . إنه يرسمه مثلما يتراءى له وفي أية صورة من صور ه . وبذلك
تكون الحقيقة المثلى كما يسميها أفلاطون قد مسخت مرتين : أو قد
بعدت عن جوهرها مرحلتين . مرحلة يوم تصدّى لها الصانع ليخرجها ،
فأخرج صورة مشوّهة منها . لأن حقيقتها لا يمكن أن يصورها إلا الله
الذى خلق الكون كله . ومرحلة يوم أتاها الرسام ليصنع منها شيئا
لا يستطيع هو أن يفهم سرّ صناعته فرسم لها صورة مشوّهة هي صورة
سرير الصانع المشوّه .

والشعر كما يسم^٢ يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام
الألوان والأبعاد . ليقول لنا هذه هي الصورة التي ترون في الحياة . وكما

(١) ص ١٩ وما بعدها . The Making of Literature Scott James

(٢) فقرة ٥٩٥ من الكتاب العاشر من الجمهورية :

يخدعنا^١ الرسام بصنعة فيبي^٢ إلينا بصورته أبعادا ليست حقيقية ، كأن نرى الأغوار والتجاويف والبعد والامتداد في صورته وهي في الواقع ليست شيئا من هذا . أى كما يستعمل الرسام وسائل خداع النظر لجعل المتظر يبدو لنا كما يبدو في الطبيعة . فكذلك الشاعر يخدعنا بأسلوبه . فإذا نحن جردنا صورة الرسام من الألوان وشعر الشاعر من الموسيقى فإذا يبقى ؟ إن الذى يبقى يشبه أفلاطون بوجه شاب لاجمال فيه من الأصل . وقد زاد على ذلك أنه ذوى وفقد رونق الشباب ورواء الحياة . والمحاكاة تكون بالعين وبالسَّمع أيضا أى بالأصوات . والمحاكاة في الشعر ترمى إلى تصوير الناس وهم يتحركون مجبرين أو مخيرين . ولكنها تصوّر ناحية بعينها ليس غير فهي بعيدة لذلك عن الحقيقة .

وقبل أن نرى هذا البعد عن الحقيقة كما يفسره أفلاطون نريد أن نوكد قيمة هذه العبارة . فنها ومن غيرها أيضا نرى في وضوح أن أرسطو لم يكن يكتب كتاب الشعر من مخيلته أو من تفكيره المتأمل ليس غير . إن موضوع المحاكاة عند أرسطو هو بعينه هذا الذى ينص عليه أفلاطون . الناس يعملون أو يتحركون . كل ما في الأمر أنه إن يكن من السهل على أرسطو أن يأخذ هذا عن أفلاطون ، فالذى لاشك فيه أنه لم يكن من السهل عليه أن ينحرف بفكرة المحاكاة نحو الحقيقة انحرافا قويا بفضل تفكيره المستقل . بل بفضل تحريه ودرسه للشعر وتاريخه .

وليبيّن أفلاطون النقص في هذه الصورة المحكية يقول : إن هو مير لا يعرف شيئا البتة عن فن قيادة الجيوش ، ومع ذلك يتصدى لتصوير

(١) فقرة ٦٠٢ و ٦٠٥ من الكتاب العاشر من الجمهورية .

قادة يقودون جيوشا في شعره . وهو لا يعرف حقيقة الفضيلة ومع ذلك يتصدى لتعليم الناس الفضيلة . ولو أن هوميرو أو هز يود استطاع أن يقنع أهل زمانه بأنه يعرف الفضيلة فعلا ويستطيع أن يعرفها للناس حقيقة أو نظن أن أهل زمانه كانوا يتركونه هو وصاحبه يجوبان الأرض هائمين بشعرهما لا يعرفان لهما مستقرا . لو أن أهل زمانه آمنوا بأنه حكيم لحافظوا عليه وعلى هز يود كما يحافظون على الذهب الثمين ولاحتفظوا بهما في وطنهم لا يفرطون فهما بحال ^١ .

إن الشاعر يصور لك شخصية قد انتابتها النواذب فإذا يصور . إنه يصور استسلامها وضعفها . وهذا لا يكون في الواقع لأنك إذا انتابتك النواذب التي تنتاب الشخصية الشاعرية من سوء الحظ . لما بكيت ولا ولولت . إنك لتتجاد وتصمد وتقاوم . ولكن الشاعر لا يصور لك ما لا تكونه في الحياة فحسب . ولكنه يصور لك ما لا يستحب لك أن تكون . ثم يتدرج في سهولة إلى تبيان سوء أثر هذا في الخلق .

وشأن الشعراء في رسم الصور كشأنهم في تبيان الحقائق المعنوية . يقول الشاعر سيمونيدس « إن العدل هو أداء الدين » . وليس هذا حقا لأن التفكير الفلسفي لا يقود إلى هذا ^٢ . وهكذا يسفه أفلاطون الشعراء في معرفتهم الحقائق . حقيقة الفضائل وحقيقة المعارف من باب أولى .

(١) آخر الفقرة ٦٠٠ من الجمهورية .

(٢) الفقرة ٣٣١ من الجمهورية .

وقبل أن نرى مقارنته بين الشعر والفلسفة في هذا الباب لابد من أن نكمل صورة المحاكاة عنده بأن نبين رأيه في كيفية هذه المحاكاة ، كيف تم وماذا يصنع الشاعر فعلا ليقلد الطبيعة أو الناس يتحركون . لقد كان من المسلم به عند اليونان منذ القدم أن الشاعر لا يقول إلا ما توحى به الآلهة . ففى أول الإلياذة ، أى من فجر الشعر اليونانى ، نجد هومر يقدم للقصيدة بابتهالات للآلهة أن تلهمه الحقيقة . ولنا ندرى ما الحقيقة عند هومر . ولكن أليس عجيبا أن تكون الحقيقة هدف الفكر اليونانى منذ هذا الفجر السحيق فى القدم ؟ هدف الشعر ثم هدف الفلسفة . يتطلع اليونان إليها أبدا يريدون أن يعرفوا كنهها فيلهمهم هذا التطلع شعرا وفلسفة خالدين . ويؤثر عن هزiod أنه قال : إن الآلهة تنفست فيه الشعر أيام أن كان ما يزال راعيا على جبل هلكون . وليست فكرة الآلهة وتعددها وإلهامها الفنانين مختلف فنونهم بالمجهولة . ولكن هذا التفكير من أفلاطون كان له وزنه فى عصره . ذلك أن أثرا من واقع ما آلت إليه بعض الفنون كفن الخطابة كان قد وصل إلى الشعراء ، وإذا شعر ونقد يؤيدان فكرة أن الشعر صناعة لفظية . فرأى أفلاطون ليس تكرارا لمعتقد قديم ولكنه عود صحيح إلى هذا القدم بعد أن تغير التسليم به . ورأى أفلاطون فى الوعى صريح واضح . إن الشعراء معذرون فى كل ما قادوا إليه من فساد . ذلك أنهم يأتون ما يأتون وهم فى حال

غير واعية . وهو لا يقول بهذا مرة وإنما مرّات ، يقوله في الجمهورية
وفي كتاب القوانين ^١ وفي أيون ^٢ وفي فيدروس ^٣ وفي كل مجال قاد
فيه التفكير إلى الكلام عن الوحي . وكل مرة يزيد شيئا ليقوّى الفكرة
دون أىّ تغيير فيها . الشاعر يقول ما ترغمه عليه الآلهة أو ما ترغمه عليه
حاله التى يكون فيها . وهو يمثل الشعراء أحيانا بالنافورة تقذف بما قد
صُبَّ فيها من ماء دون حساب .

هو إذن ينكر العمد في الفن ولكنّه في كتاب فيدروس ^٤ عندما
يريد أن يفرّق بين الفنون الجميلة وفنون الصنعة المتقنة ، التي لا تدلّ إلا
على مهارة الأصابع كما يقول ، يتخذ التأمل والتفكير . أثناء الإنتاج
أو أثناء تعلم الصنعة ، فهذا ليس واضحا في النص . أساسا للتفرقة
بين الفن ومجرّد الحذق .

يقول في هذا النصّ إن الوحي الشعري أثر قادر على السموّ بالنفس
سموّا لا يتاح لها في حالتها الواعية . أو في حالتها التي تسيطر فيها على صاحبها
سيطرة طبيعية . إن هناك نوعين من الجنون : الأول جنون العجز
والمرض ، والثاني تحرّر سماوى أو إلهي مقدس من نير العادة والتقاليد .
ويمثل لهذا النوع الثاني بالشعراء والأنبياء والعاشقين . يقول « إنه هو
الجمال الذى يطلق الروح من إسارها لتتطلع إلى الحقيقة . ويغتم هذا
التطلع فجأة بإدراك الحقيقة بكل روعتها وجمالها . . . إن الوحي الشعري

(١) القوانين فقرة ٧١٩ .

(٢) أيون فقرة ٥٣٤ .

(٣) فيدروس فقرة ٢٤٥ .

(٤) فيدروس فقرة ٢٤٥ .

نوع من الإدراك الباطنى . هو صحوة للقوى الكامنة فى النفس الإنسانية تمكن صاحبها من رؤية الحقّ » . وأخيرا يفرّق بين الخدق والفن فيقول : إن الخدق يأتى فيه الإتقان لمجرد المران ، والجودة فيه تأتى عفوا وبالصدفة . ولكن الفنان يجب أن يعرف الفن جيدا ليكون فنانا . كما يجب أن يعرف الإنسان الحياة جيدا ليحيها كما يجب .

وفى موطن آخر من نفس الكتاب^١ يقول عن الوحي الشعرى « إنه ليس نتيجة مؤثر من الخارج يأتى النفس فتضطرب له . إنه جنون إلهى يحرّر الشاعر من نير التقاليد . . . هو قوّة كامنة تنشط لرؤية المثل الأعلى فتمكن الشاعر من أن ينتقل من عالم المحسوسات إلى عالم الحقيقة » . وفى الجمهورية^٢ يقول : « والشعراء يعيشون فى عالم من المخادعات عن الحقيقة . يريدون باللعب على العواطف أن يجروا الناس جراً إليه » . وفى كتابه الأيون يقول : « إن الآلهة تلهم الناس بنفسها ... فكل الشعراء المحيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لاعن فن أو خدق . ولكن لأنه يوحى إليهم . ولأن روحا تتمصصهم » . ثم يمثلهم بالراقصين وقد تملكهم نشوة الدين . ويصف الشاعر فيقول : إنه مخلوق خفيف مخلق مقدس لا يجترع شيئا حتى يوحى إليه فتتغل حواسه وبطير عنه عقله . فاذا لم يصل إلى هذه الحال فانه لاحول له ولا طول ولا يستطيع أن ينطق بالشعر .

(١) فيدروس فقرة ٢٥٦ .

(٢) فقرة ٥٩٦ .

وحتى عند ما يعترف أفلاطون بأن الشعر عند ما يقرأ بعضه بالتأمل الواجب لقراءته تتكشف تلك القراءة المدققة عن بعض الحقائق، يقول إنه ليس الفضل في ذلك فضل الشعراء، الذين يجب أن ينفوا من المدنية المثالية، وإنما الفضل في ذلك للآلهة التي تقول ما تقول على لسانهم . إن الآلهة هي التي تقول الحق لا هم . أما الشعراء فعالمهم هو عالم الخداع عن الحقيقة .

من كل هذا يتبين لنا رأى أفلاطون في كيفية هذه المحاكاة : كيف تتم . وفي رأيه في الوحي ماهو . وكيف أنه عندما يفرق بين الفنون الجميلة أو الصناعة المتقنة لا يفرق بينهما كما كان ينتظر على أساس من هذا الوحي الإلهي وإنما على أساس التأمل والتفكير . وقد يعنى أن صناعة الشاعر تحتاج إلى التأمل والتفكير لتتعلم، بينما صناعة الصانع الماهر تحذف بالمران . ولكن حتى على هذا التفسير نستطيع أن نعود فنسأل إذا كان الأمر وحيا ولا شعور فما قيمة التعلم أصلا ؟ .

ولو قد سأل أفلاطون نفسه بالرغم مما يوحيه الفن المسرحي من ألوان التقليد والمحاكاة ، وبالرغم مما يوحيه بكل ما اختلط فيه من فنون الموسيقى والشعر والرقص والغناء بمختلف درجات المحاكاة ، هل يريد الفنان فعلا أن يقلد ويحاكي ؟ وما هدفه ؟ مثلما سأل نفسه وموضوع المحاكاة ، بلحب نفسه كثيرا مما انحرف إليه بسبب حماسه الشديد للدفاع عن الفلاسفة أمام الشعراء .

لقد كان همّ أفلاطون الأول في الجمهورية أن يؤكد احتياج الشعب إلى قادة من الفلاسفة . ليقوّموا أمره . وليقيلوه من عثرته التي أوقعه فيها الشعراء . معلّمو الشعب بشعرهم المتدهور ومسرّحهم المتداعى .

إنه يريد في حماس أن ينزع من الشعر سلطانه على العقول . فلقد كان الشعراء يزعمون أن شعرهم هو الحكمة وأنه المعرفة أو الحقيقة يحلونها على سامعيهم . ولقد رأينا في النصّ الذي أشرنا إليه في مقدمة الإلياذة كيف كان هوميروس أول شعرائهم يتّهل إلى الآلهة أن تلهمه الحقيقة . فالحقيقة . هدف التفكير الفلسفي الحديث . كانت قبل ذلك هدف الشعراء فيما زعموا لأنفسهم . وسبيل التعرّف إلى الحقيقة هو العقل . هذا العقل اليوناني الذي استيقظ في هذا القرن بالذات بقضة فريدة قلما يجود الزمان بمثلا . وهو يريد أن يثبت وجوده ولو أنكر العاطفة في سبيل ذلك . بل إنه لا يريد لها أن يكون لها أي سلطان على تصرفات الناس . فلقد رأوا من تصرفاتهم التي توحى بها ما بغضهم في هذه الحال . لا بد من أن يكون سلطان العقل هو السلطان . ولا بد من أن يهدى هو وحده إلى الحقيقة .

يقول سقراط بلحوكون في جمهورية أفلاطون « لهذا (أي لما تبين طما عن طبيعة الشعر وأنه محاكاة) نحن مضطرون إلى أن ننفي كل الشعراء المقلّدين من المدينة المثالية . هذا ما قد أوصلنا إليه الجدل في هذا الموضوع الآن . فاذا تظلم الشعر فلننقل له : إن العداوة بين الفلسفة

والشعر لعداوة قديمة معروفة^١ . ثم يستطرد إلى وصف بعض الشعراء للفلاسفة يذمونهم ويصورونهم صوراً مضحكة منكرة . ثم يختم كلامه في هذا الجزء من الفقرة المذكورة قائلاً : « فإذا استطاع الشعر أن يقننا بغير ما وصلنا إليه أدخلناه المدينة مغتربين . إننا لانكر سحره ولكننا نعيب عليه خيائته الحقيقة ، ألسنت يا صاحبي تسلم بسحره الساحر وخاصة إذا ما نطق به لسان هوميروس^٢ ؟ » .

ولكن هذا التسامح الجميل لم يكن في الواقع إلا استكمالاً لجمال أسلوب الدفاع وجمال خلق الفلاسفة . إذ أراد أن يظهر كريماً مضطراً في سبيل الحقيقة السامية أن يضحى بكل شيء مهما أحبه .

إن الفلسفة هي وحدها التي تبحث عن الحقيقة . والشعر لا يفعل أكثر من أن يقلد صورها الناقصة فيشوهها ، ولكنه بسحره يخدعنا عنها . إذ يزعم أنه يحلوها لنا . لهذا فالشعر شيء نافه لا يستطيع أن يفيد في الحياة . لأنه لا يوصل إلى هدفها وهو معرفة الحقيقة . وأفلاطون يريد شعباً يبحث عن الحقيقة ، ويسيطر على حياته العقل . « شعباً خير ما في عناصر الروح عنده ما يستند إلى القياس والحساب » . أي ما يثبت أمام العقل^٣ .

ولكن الشعر إذا قلد خير ما في الناس ليحضر على الخير بتحبيب نماذج ، فإن التقليد وهو عيبه الأساسي يغتفر بسبب الغاية التي يهدف إليها ، إن الشعر تقليد وأفلاطون مصمم على هذا لم يجد عنه . لذلك

(١) فقرة ٦٠٧ من الجمهورية .

(٢) أول فقرة ٦٠٣ من الجمهورية .

فالشعر في المرتبة المتأخرة ، بل الزائفة ، بالنسبة إلى الفلسفة . ولكنه يسمح به ليؤدي غاية أخرى ، ليحضر على اتباع الخير بعرض صورته . انظر مثلاً في كتاب القوانين^١ . إذ يقول : « إن المأساة تقلد أحسن ما في الناس وأنبله ، وشعراء المأساة كمشرعي القوانين يسدون إلى المجتمع أنبل الخدمات لأنهم جميعاً يهدفون إلى غاية واحدة » ، نره حتى هنا لا يريد أن يرفع من قدر الشعر . ولو قلّد خير ما في الناس ، إلى مستوى الفلسفة في أنه يهدي إلى الحقيقة . ولكنه يشبه بالقانون الذي يضبط سلوك الناس ويعاونهم على أن يفعلوا الخير ، بالرهبة في القانون وبالتأثر بالمثل في الشعر . أى بتأمل ما في الصور المعروضة يجذب الناس لفعل الخير ليقلدوا هؤلاء الذين يجدهم الشعر من أبطال أو قدسهم من آلهة . إنه شعر المديح وشعر التسبيح بحمد الآلة هو وحده الذي يمكن أن يدخل الجمهورية المثالية .

إنها الفلسفة وحدها هي التي تجعل الناس يفعلون الخير بوحى من أنفسهم ، لأنها تصوّر لهم الحقيقة ، فعرّقتهم تلك هي التي تهديهم وهي التي تجعلهم يميزون . إن الشعر يعرض البصور الناقصة ولكنها تؤثر رغم نقصها فتوحى بأن يقلدها الناس كما هي لا لما توحى به .

من هذا نرى أن أفلاطون لم يتذبذب في مسألة الشعر ، فهو قد نفاه بسبب خلقه وأدخله بسبب خلقه أيضاً فيما نعتقد . ولكنه على كل حال ، فهذا مبحثنا في الجزء الخاص بمهمة الشعر ، لم ينف عنه صفة المحاكاة بمعنى

النقل المشوّه للأصل حتّى بعد أن سمح بدخوله مدينته المثالية . لقد نظر إليه أبداً على أنه وسيلة من وسائل التسلية لا يمكن أن يحثّ على الخير إلا بطريق ساذجة هي عرض نماذج مغرية . أما أن الشعر شيء جدى كما رآه أرسطو ، وأما أن الشعر وسيلة من وسائل اجتلاء أسرار الكون ومعرفة الحقيقة ، فإن أفلاطون لم يسلم بشيء من ذلك فى أى نصّ نعرف . ذلك أنه ثبت فى كل كلامه عنه على أنه تقليد وتقليد حرفى كما توحى به عباراته فى الكتاب العاشر من جمهوريته بالذات .

وقبل أن نمضى فى بيان ما قد بنى أرسطو على نقد أفلاطون من تراث فى موضوع المحاكاة يجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة لتبين قيمة هذا التصوّر للمحاكاة وما أثارت كيفية التصوير حولها من خلافات .

— ٦ —

لنقدّر أثر أفلاطون فى النقد الأدبى ، وخاصة فى موضوع المحاكاة ، لابد لنا من أن نذكر أشياء : أولها أن أفلاطون أول من استعمل كلمة المحاكاة فى الفن ليريد بها شيئاً محدوداً فاستعصى عليه اللفظ بلحظة استعماله ، مما دعا بعض النقاد إلى تفسير ظاهر التناقض فى نظرية المحاكاة عند أفلاطون على هذا الأساس . أساس جودة استعمال اللفظ وعدم تحديد معناه نتيجة لذلك .

وأهمّ من فعل ذلك الأستاذ تيت J. Tate فى مقالين نشرهما فى المجلة الكلاسيكية^١ ، حيث يعترف أن أفلاطون استعمل لفظ

(١) عدد يناير سنة ١٩٢٨ وعدد يولية سنة ١٩٣٢

المحاكاة بمعنى النقل الحر في طبق الأصل مما يتنافى وفكرة الفن . ولكنه يقول : يجب أن نذكر أن لفظة المحاكاة عند أفلاطون كانت حديثة عهد باستعمالها في معنى غير هذا المعنى . وهو ينقل لنا نصا عن كسنوفون يقول فيه : إن سقراط لما قال لأحد تلاميذه : إن الرسم يمكن أن يحاكي صفات روح الشخص كما يحاكي صفات ملامحه تعجب سامع سقراط من لفظ يحاكي في هذا الاستعمال ، كما تعجب مما قصد بها . أى تعجب كيف يكون هذا للقول حقا . ففكرة المحاكاة بهذا المعنى لم تكن معروفة .

ويستمر " الأستاذ تيت في مقاله الأول خاصة ، يبرهن بأكثر من دليل على أن الكتاب الثالث من الجمهورية الذى يعترف فيه أفلاطون بنفضل المحاكاة . أو صور بعينها منها في الشعر . في تربية النشء . لا يتعارض مع الكتاب العاشر منها حيث يهاجم التقليد والتشيل والمحاكاة بكل صورها . وينفى الشعر للسبب الأصلي أنه فن من فنون المحاكاة . بل ينفى الرسم وسائر الفنون لنفس السبب . وأكثر ما يعتمد عليه دفاع الأستاذ تيت هو فكرة أن أفلاطون أراد بالمحاكاة معنيين : الأول محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض . وهذه يرجو أن توجد في مدينته المثالية في صورة أنواع بعينها من الشعر . ومحاكاة رديئة تنقل كالمرآة نقلا حرفيا . وهذه يجب أن تنفى . ويستأنس في هذا الرأي خاصة بأن أفلاطون عندما تحدث عن الخطابة في كتابه جورجياس^١ قسمها نوعين على هذا النحو بالذات ، وفي ضوء هذه الفكرة .

ثم يحاول الأستاذ تيت أن يبرهن بنصوص من الجمهورية نفسها على وجود معنى المحاكاتين في نفس أفلاطون وإن لم تصرّح بهما النصوص في وضوح بسبب غموض اللفظة وحدثة استعمالها في المعنى الثاني من المحاكاة .

وسواء سلمنا بما يقول الأستاذ أم لم نسلم . فهو كغيره من أهل هذا العصر يحرفهم تيار التحمس لأرسطو أو لأفلاطون فيشتطون أحيانا فيما يذهبون إليه . فأننا نكتفي منه بأنه مسلم بأن مكانة شعر هومير بالذات هي التي أحنقت الفيلسوف في حماسه ضد الشعر . لقد نفي أفلاطون شعر هومير بالذات لنوع المحاكاة التي فيه وإن اعترف بحبه له . ونحن يجب أن نفهم الهجوم في ظروف عصره لاني ظروف عصرنا . لقد كثرت اتخاذ المعلمين شعر هومير مثلا أعلى لهم في حياتهم يحثون النشء على الاقتداء بأبطاله حرقا . وعلى أن يعيشوا حياة تشابه الحياة التي يصفها الشاعر في شعره . فأحنق ذلك الفيلسوف لأنه فيلسوف في انقرن الرابع قبل الميلاد وليس فيلسوفا في القرن العشرين بعده .

ولعل هذا التعليل . انذى نراه السبب في ظاهر التناقض عند أفلاطون . فأننا كما أسلفنا لانرى تناقضا في الجوهر ، ولاني المحاكاة بالذات . واضح عند الأستاذ تيت بأكثر مما أراد له هو أن يتضح . فهو يعترف بأن أفلاطون لم يكن يرى الحل في الخصومة بين الفلسفة والشعر إلا بأن يوجد الفيلسوف الشاعر . ولما كان هذا عسيرا لم يكن بد من أن يقبل الشعراء

رقابة الفلاسفة على شعرهم . ولقد ألف أفلاطون من هؤلاء مجلسا رقابيا حرص كل الحرص على تبيان أوصافه وشروطه .

ولسنا نريد أن نحكم على أفلاطون أننا تناقض أم لم يتناقض ، لأننا في موضوع المحاكاة بالذات لا نرى ما يدعو إلى ذلك كما أسلفناه ، ولكن في كلامه عن مهمة الشعر وما يجب لها أن تكون نجد ظاهر هذا التناقض الذي يحتاج فعلا إلى نقاش . فإلى أن نبين هذا في الجزء الثاني نرى أن الأفضل ألا نثير الكلام فيه . والذي يهمنا الآن هو أن نتبين معالم هذا الذي قدمه الفيلسوف من تراث في النقد .

إن فكرة المحاكاة في الفنون كانت موجودة قبل أفلاطون ، ولكنه هو الذي تصدى لدراستها ووضعها في مكان الصدارة عند دراسة حقيقة الفن . إنها بلا شك للفكرة الأولى التي يجب أن تتكشف حقيقتها في ذهن دارس الفن ليتعرف طريقه . لقد قاد أفلاطون حماسه إلى أن يلتمس العيب لأنه يهاجم فقال : والتقليد ليس كالأصل وإنما هو تشويه له . وهذه أول شرارة انبثقت في التفكير الفني في ميدان الاختلاف بين الفن والنموذج ، مما يجعل الفن فنا والنموذج مجرد نموذج بالنسبة إلينا في العصور الحديثة . وسواء أقال أفلاطون إن هذا الاختلاف محاكاة شائنة تحطّ من شأن الفن أم قال إنها ترفع من قدره فلقد بين على كل حال أن هناك اختلافا . ولقد كان ذلك لأول مرة فيما نعرف .

لقد عاش اليونان زمانا وإعجابهم بالفن في أنه يمثل الواقع ، وإن كانوا قبل أفلاطون قد أحسوا الفرق بين إتقان الصنعة وبين الفن الجميل

فإنهم سموها كلها مع ذلك فنون محاكاة . ولم يفرّقوا بينها على أساس نوع المحاكاة ، وإنما فرّقوا بينها بمقياس النفع أو مجرد الإمتاع ليس غير ، أى بمقياس القيمة أو الغاية . وهم قد سجلوا إعجابهم بالفن الحق "لدقة تمثيله الواقع" . بل قد تنبهوا منذ قديم إلى روعة التقليد فى الفن على اختلاف المادة بين النموذج أى الأصل وبين الصورة الفنية . هذا أستاذهم الأكبر ، الشاعر هوميرو معلم أجيالهم المتعاقبة ، يقول فى الإلياذة فى الكتاب الثامن عن صناعة الحفار الذى حفر درع آشيل البطل العظيم . فرسم عليه مناظر استقرت كلها عند حقل محروث : « والعجب فى صنعة الحفار أنه وإن كان يحفر على الذهب فاقده جعل الحقل يبدو وكأنه الأرض قد حرثت حديثاً بالفعل » . وبصرف النظر عما حمل الأستاذ بوسنكيه هذا النص ، فى كتابه تاريخ علم الجمال^١ من معان (نراها . رغم انتقاد النقاد ليست أكثر من النص " كما يقولون . لأن النص يدل عليها فعلاً) ؛ فإن هذا النص يمثل لنا فكرة اليونان عن المحاكاة فى الفن وهى الأمانة والدقة فى النقل طبق الأصل . بل إن هذه الدقة بالذات كانت مثار الإعجاب . ولما حاول أفلاطون أن يفرّق بين الفنون النفعية والجميلة على أساس التأمل والتفكير فى الإنتاج لا الغاية ولا المهمة لم يفعل فى الواقع أكثر من أنه ألقى بصيصاً من النور على فكرة التأمل والتفكير على أنهم أساس فى إنتاج الفن . واكتفى بأن قال لنا هذا الغامض البعيد هو الذى تبعثون عنه . ثم ترك للقرون الكثيرة المتعاقبة بعده أن تشق الطريق إليه وأن تحاول استجلاء كنهه ما أمكن .

(١) Bernard Bosanquet - History of AEsthetics .

و فى إشارات أفلاطون إلى الفنون ، وكلامه عن الرسم حينئذ وعن الموسيقى حينئذ آخر . نجد أيضا الشرارة الأولى للتفكير فى العلاقة بين الفنون تشابها واختلافا . وإن يكن كلامه عن الأداة لا يفرق بين أداة وأخرى وإنما يلمح الشبه القوى بينهما جميعاً . فما ذاك إلا لأن أفلاطون كان فى هذا ينظر من زاوية متاقى الفن . فلمح الشبه الواضح فى أثر الفنون جميعا أكثر مما لمح الاختلاف الذى لا يرى واضحا من هذه الزاوية . ولكنه على كل حال قد قدم لأرسطو من التراث ما استطاع تلميذه هذا أن يبنى عليه أساسا أوضح للبحث عن سر الاختلاف والتشابه فى الفنون . وحتى فى كلامه عن الوحي وتضارب آرائه حول هذا الذى يتجلى للشعراء فى حال الوحي أو جنونه . فهو تارة الحقيقة بكل روعتها وجمالها . أو الحق على لسان الآلهة للشعراء . وهو تارة أخرى مجرد تقليد خطير الأثر سيئه يجب أن يحارب . حتى فى هذا . بل بالرغم من هذا ، قد أوضح لنا شيئا عن برور فكرة اللاوعى فى الوحي أو فى عملية الإنتاج . وأبرز لنا الصور القديمة الشعرية عن اتصال الشعراء بالآلهة - حقيقة شبه علمية . وهى عدم سيطرة العقل على النفس كما يُسيطر عليها فى الأحوال العادية .

أما علاقة الشعر بالفلسفة وما تكشف عنه الفلسفة من حقائق يعجز الشعر بوسائله . والمحاكاة أساسها . أن يكشف عنها . فكل هذا حتى بالرغم من روح الهجوم والتحدى لبنة قوية ولا شك للتفكير فى مهمة الشعر ، وعلاقة هذه بالكشف عن الحقيقة وطريقة هذا الكشف

وجدواها . ولقد استطاع أرسطو أن يستغلّ هذه اللبنة فبنى عليها فكرته القوية عن الحقائق الكونية العالمية والحقائق الخاصة ، وعن الحركة الجارية ذات الخطر التي يجب أن تكون موضوع المأساة .

وأخيرا يكنى أفلاطون أنه حدد موضوع هذه المحاكاة بأنه الناس يتحركون أى يحيون . لنعرف إلى أى مدى أوحى المسرح المعاصر بهذا إليه . وإلى أى مدى أثر هو بتقرير هذا وتوضيحه في أرسطو من بعده فقسم الشعر في عصره على هذا الأساس بالذات .

وأما ما قدم أفلاطون في وحدة الموضوع ، مما أوحى لأرسطو بوحدة الكون الذى يمثله الفن وسائر العلوم معا . وفي دراسة أثر الشعر ومهمته . وليس هنا مجاله كما أسلفنا . وإن يكن لا يقل قيمة بأى حال من الأحوال ، فإنه ولا شك تراث خالد لا يوفيه النقد حقه مهما أشاروا إليه في إعجاب ، وأكثروا من هذه الإشارة وهذا الإعجاب . وإنما الذى نراه بعض ما يجب له هو أن يدرس ويدرس حتى يقدر حق قدره فيقدم إليه بذلك بعض ما يجب له .

الفصل الرابع

- ١ -

تصدى أرسطو لدراسة الشعر في برود العالم كما قلنا . فلقد كان ابن طيب ، بل إنه بدأ حياته عالم حيوان . وعاش حياته كلها مؤدبا لأمير مقدونيا أو محاضرا في جامعة أثينا ؛ الليسيوم . قضى حياته يحاضر ويملى على تلاميذه المعلومات والمعارف ويرتبها لهم . لقد كان أكبر همه أن يجمع هذه المعارف ويرتبها ليستطيع شباب العصر أن يتعلموها في يسر فيواجهوا الحياة مسلحين بالمعرفة التي تتيح لهم من وسائل الحياة الفاضلة أكثر مما يمكن أن يتيح لهم أى شئ آخر .

وكان كتاب الشعر من آخر الأمالى التي أملاها هذا الفيلسوف المؤرخ العالم على تلاميذه . فما مقامه بين سائر ما أملى حتى يظهر لنا الإطار الذى وضع فيه كلامه عن الشعر والفن .

يقسم أرسطو المعارف إلى علوم إنتاجية كالشعر والخطابة . وعلوم عملية مثل السياسة والأخلاق . وهذه كلها ، إنتاجية وعملية . تختلف في الجوهر كل الاختلاف عن العلوم النظرية وهى التي تدرس الطبيعة والماتياتيقا وما وراء الطبيعة . وهذه العلوم جميعها لها هدف واحد هو معرفة الحقيقة . ولكنها تختلف في الغاية التي من أجلها تريد أن تصل إلى الحقيقة ، كما تختلف في نوع هذه الحقيقة التي تصل إليها بوسائلها

فالعلوم النظرية تريد أن تعرف الحقيقة لذاتها ، بينما العلوم العملية تريد هذه الغاية ، أى معرفة الحقيقة لتؤثر بها فى سلوك الناس وحياتهم وتصرفاتهم . والعلوم الإنتاجية تريد أن تعرف الحقيقة لالشيء إلا لتخرج للإنسان أشياء نافعة أو أشياء جميلة ليس غير . لذلك تتناول العلوم النظرية مالاإرادة للإنسان فيه لأنها تريد الحقائق الكونية العامة القاطعة . وتتناول العلوم العملية والإنتاجية مالاإرادة الإنسان فيه دخل كل الدخل . وهى لاتصل إلى الحقائق وإنما تصل إلى قواعد — قواعد ثابتة فى أكثر الأحيان — ولكنها ليست قاطعة كما تقطع الحقائق التى تصل إليها العلوم النظرية .

هذا هو مقام الشعر والخطابة بين العلوم عند أرسطو . ولسنا نريد هنا أن نناقش الفيلسوف فيما جعله يجمع بين الأشياء النافعة . يريد بها ما تخرجه مهارة الصنعة والحذق ، وبين ما تكون الغاية فيه الجمال ليس إلا ، للسبب البسيط وهو أننا لانؤمن بأن أرسطو كان ينظر إلى فكرة الجمال كما نظر إليها علماء القرن الثامن عشر . ولم يقل فيما نرى شيئا يستطيع أن يستند إليه أى فربق من المتناقشين فى موضوع الجمال . فالفكرة ، لحسن الخطأ أو لسوئه . لم تكن بعد قد فصّلت هذا الفصل الحديث فى تصوّر حقائق الكون عند أرسطو .

ولكن الذى يهمنا فى هذا هو أن نعرف أن أرسطو أراد بكتابة كتابيه أن يضع قواعد ، ثابتة كما يقول ولكنها ليست قاطعة . لالأثر

الفنون في الجماعات ، ولا لحقيقتها ، ولكن لطريقة إتقان هذه الفنون ووسائل التفوق في إنتاجها. إنه يريد للشاعر وللخطيب أن يفيدا من كتابيه الحقيقة بقصد أن يمرنا على هذين الفنين من فنون التعبير. في هذه الدائرة يجب أن نضع أقوال أرسطو ، وفي هذه الحدود يجب أن نفهمها . وجعل أرسطو المحاكاة أساسا آخر للتفرقة بين العلوم الإنتاجية وغيرها من علوم عملية أو نظرية . يقول : إن مجرد النظم لا يمكن أن ينقل نظرية فلسفية أو رسالة طبية من باب العلوم إلى باب الفن الشعري . لأن الشعر لا يكون شعرا إلا بالمحاكاة ، وبغير المحاكاة لا يمكن أن توجد أى صورة من صور الفن .

وكان أرسطو يحاضر طلابه الذين كانوا قد بلغوا شأوا في المعرفة . فهم يطبقون التدقيق في النظر إلى المسائل . ويطبقون التقسيم المدقق المتبع لكل صغيرة وكبيرة من الأفكار حول موضوع بعينه . فكان مما يسهل عليهم فهم هذه الدقائق حقّ الفهم أن يعود الأستاذ في كل مرة ليبين صلة هذه الأطراف بجوهر الموضوع أو جوهر الكون .

لذلك نراه في دراسة الشعر لا ينسى أن يربط هذا الفنّ بالإنسان أصل هذه الدراسات جميعا . حتى لا تبعد الصلة بين مظاهر نشاط الإنسان وحقيقة تكوينه . ولذلك نراه عندما يتكلم عن أصل الشعر لا يحرص على درس صورته القديمة ليحللها أو يبحث عنها في أغوار سميكة في القدم . وإنما هو يكتفي ببيان صلة الشعر بالإنسان . فالشعر يرجع في أصله إلى عاملين هامين ، هما غريزتان من غرائز الإنسان وجزء لا يتجزأ من طبيعته . أما الأول فهو غريزة المحاكاة التي تتجلى منذ

الطفولة . بل إن الإنسان ليتفوق على سائر الحيوانات بتفوقه في القدرة على المحاكاة . لذلك كان من الطبيعي أن تلذّه كل صورها دون سائر الحيوانات . ثم يستطرد أرسطو في التدليل على أسباب هذه اللذة ، ويرجع أهمها إلى أن الناس جميعا . فلاسفة وغير فلاسفة ، يحبون أن يتعلموا . والمحاكاة أبسط وسائل التعليم ؛ لأنها تعرف في يسر الشبه بين المحكى والمحكى عنه . وأما العامل الثاني فهو غريزة حبّ النعم والإيقاع . وما الوزن إلا نوع من الإيقاع ^١ . وهكذا نراه قبل أن يمضى في كتاب الشعر . بل إنه لم يكد يبدأ الفقرة الثانية من الكتاب . حتى يبين علاقة هذا الذى يدرس بالإنسان محور المعارف . وحتى يبين صلة هذا المدرّس بالعالم حوله دائرة البحث عن كل معرفة .

ويبدأ كتاب الشعر ببرود العلماء وترتيب المدققين حتى لنحسّ أننا إنما نقرأ شيئا في العلوم الحسّابية أو ما شابهها . يقول : موضوع الكتاب — الشعر . وسأحدث عنه عامة . ثم عن أنواعه ، وأقسامه ، ومميزات كل نوع . وخصائص كل قسم . ثم يفصل في موضوعات شعر التمثيلية بالترتيب الذى قال إنه سيتبعه بالدقة التى تتمّ عنها عباراته الأولى . لذلك عند ما نجد الكلام عن الهزلية ناقصا نرى أن ما ذهب إليه النقاد من أن هذا الجزء من الكتاب مبتور ضائع بعضه . لاشكّ صحيح .

وأهمّ ما نراه في هذا الجزء الأوّل من حيث فكرة المحاكاة كما

(١) فقرة : ١٤٤٧ من كتاب الشعر . ترجمة Bywater الإنجليزية ، وقد آثرنا الرجوع إليها وترجمت عنها كل ما أوردنا من نصوص هذا الكتاب التى احتجنا إليها في البحث .

يراها أنه يفرق منذ البداية بين الفنون تفرقة واضحة . فهو قد قسم
الفنون في غير كتاب الشعر حسب الحاسة التي تتلقاها ، فجعل بين
فنون السمع وفنون النظر فرقا سببه الحاسة التي تتلقى هذا الفن أو ذاك .
وهو في كتاب الشعر يفصل فصلا واضحا بين فنون الصوت وفنون
الصورة . وإن كانت كلها تشترك في أنها فنون محاكاة . والمحاكاة عنده هي
التي تفرق بينها وبين الفنون الأخرى ، أى الفنون النفعية . وهو منذ هذا
الكتاب الأول يقول : إن المحاكاة في الفنون تختلف باختلاف النموذج الذي
تحاكيه . وباختلاف الأداة ، وباختلاف طريقة المحاكاة نفسها . يقول
هذا في حزم العلماء وكأنما كل شيء قد وضع أمامه . وفرق بينه وبين
غيره بخطوط سوداء عريضة وحلود واضحة ثابتة . لا يلتقي مثلا
اختلاف الأداة في أثره بما تؤثر به اختلاف الطريقة . ولا تتشابه
موضوعات المحاكاة ولا تتفاعل . ذلك أنه يرى الموضوع والأداة
والطريقة على نحو يختلف عما نراه نحن اليوم . إنه لا يقصد بالطريقة
بالذات ما نقصد ، وإنما يقصد بالطريقة الصورة الخارجية في الأداء
كأن تكون في الشعر مثلا قصاً أو تمثيلا .

وأظننا لسنا في حاجة إلى أن نوكد هنا أن تفكير أفلاطون في المحاكاة
قد انتقل بفضل هذا القدر وحده مما يقوله أرسطو نقلة واضحة .
لقد قرن الشعر بفن الموسيقى وجعلهما في طريقة المحاكاة وأدائها
وموضوعها يكتونان نوعا متميزا من الفنون الأخرى . فنون البصر
والصورة . ذلك أننا إذا كنا نرى في الرسم النموذج المقلد فيتضح لنا

بذلك مدى ما أراد أفلاطون أن يبرز من خواص النقل الحرفي في فكرة المحاكاة في الفنون ، فإننا في الموسيقى لانستطيع أن نرى في سر هذا النموذج المحكى عنه . وبذلك تسير فكرة المحاكاة الأولى التي رصدها أفلاطون في طريق جديد آخر . إنها محاكاة ولكنها تختلف ، هذا ما قرّره أفلاطون . وإنها محاكاة ولكنها ليست نقلا حرفيا ولا هي شبه ذلك بدليل انعدام النموذج ، هذا ما يقرّره أرسطو .

إن أفلاطون نفسه عندما يتحدث عن الموسيقى يلاحظ تلك الملاحظة الطريفة التي توحىها صورة الموسيقى الشائعة في عصره ، موسيقى الغناء والرقص معا . فيقول في الكتاب الثالث من كتاب القوانين إن الموسيقى إذا كانت بغير كلمات صعب أن نرى شيئا له قيمة يقلد أو يحاكي .

ماذا يحاكي الشعر إذن ما دام هو أقرب إلى الموسيقى منه إلى الرسم ؟ إنه كسائر الفنون يحاكي الناس يحيون . ولكن هذا هو نفس الموضوع الذي جعله أفلاطون نموذجا للمحاكاة ، ومع ذلك أوحى إليه بأن المحاكاة نقل . فكيف أدّى ذلك عند أرسطو إلى أن يؤكد أن المحاكاة ليست نقلا وإنما هي فن له أثره الخطير في المجتمع .

لنتبين ذلك لا بد لنا من أن نتبع ما قاله أرسطو في كتاب الشعر أولا ، فإذا غمض علينا شيء فلنستعن ما أمكن بما قاله في كتبه الأخرى التي

قد يتعرض فيها لبعض هذه الموضوعات أو ما شابهها . ككتابه عن الموسيقى أو عن التفسير أو عن الطبيعة .

يقول أرسطو: إن شعر الملاحم وشعر التمثيليات وشعر الديثيرامب (شعر غنائى دينى هو طور من أطوار المسرحية) كله أنواع من المحاكاة ، وكذلك الموسيقى . موسيقى الآلات المختلفة المعروفة فى زمانه . وكما تستعمل الألوان والأشكال لإخراج فن الرسم . فكذلك يفعل فى هذه الفنون ولكن أسامها بالصوت .

والأداة فى كل هذه الفنون الصوتية هى الصوت - اللغة أو النغم ؛ والوزن ، أى الإيقاع . فاللغة والوزن أداة الشعر . والنغم والوزن أداة الموسيقى . والوزن وحده أى الإيقاع أداة الرقص . ثم يقول : « وهناك فن يحاكي وأداته اللغة وحدها . وهذا الفن لاسم له إلى يومنا » . ثم يضرب لذلك مثلاً محاورات سقراط . وهذا دليل أوضح على مذهبنا إليه فى بعض ماقلناه عن الخطابة ، من أنها حتى عصر أرسطو لم تكن تدخل فى نطاق الفن الخالص . وإنما هى جزء من المنطق . مهمتها الأولى ، كما عرفها أرسطو نفسه ، هى الإقناع . وأما علاقة الإقناع بالمحاكاة ورجوع اللذة من المحاكاة واللذة من الإقناع إلى جذور واحدة آخر الأمر ، فلقد كان توضيح ذلك وإثباته مهمة قرون تلت أرسطو .

هذا هوكل مايقوله أرسطو فى صدد اختلاف فنون الصوت باختلاف صور المحاكاة ، من أنه يرجع إلى اختلاف الأداة . ولكنه لاينمى التفكير بحال من الأحوال فى مميزات هذه الأدوات الصوتية ، بل لايشير ، وكان هذا

أجدر به. لو أنه نظر إلى الفن نظرة العصور الحديثة إليه، لا إلى اختلاف صور المحاكاة من فن إلى فن بسبب اختلاف الأداة، ولا إلى مدى التباين والتلاقى بين الأصل والصورة الفنية بسبب هذا الاختلاف أيضا. لقد كان هذا أيضا مهمة قرون أخرى أبعد غورا في المستقبل.

ويستمرّ أرسطو يبين اختلاف فنون الشعر باختلاف المحاكاة على أساس اختلاف النموذج أو الموضوع وهو الناس يحبون. فيقول^١: «وهؤلاء الناس. يل إن الإنسانية كلها لتتقسم إلى قسمين واضحين. أشرار وأخيار. لهذا لا بد أن يكون الذين يحاكون في الشعر إما شرّا منا أو خيرا منا أو مثلنا». هذه هي صور المحاكاة التي لا بد أن تخرج عليها. حتى في فنّ الرسم، فالمرسوم لا بد أن يكون أملح منا أو أقبح أو مثلنا. ويمثل لذلك من صور الفنانين في عصره، مستمرا في برود العالم في أن يرى مظاهر الفن وتوافقه أحيانا كما يرى جوهر الفن وأصوله أحيانا أخرى.

وأما طريقة المحاكاة^٢ فأساس الاختلاف فيها عنده، وهو نفس ما نجد عند أفلاطون، هو القصّ والتمثيل، أى ما يقال على لسان الشاعر نفسه وما يقال على لسان شخصياته كما أسلفنا.

وأما كلامه عن صورة الناس التي يجب أن يحاكيها الشاعر في فن المأساة فهو الخطوة الحقيقية في سبيل انتقال فكرة المحاكاة من تصوير أفلاطون لها إلى صورتها عند النقاد المحدثين. وإننا لنرى في هذه النقطة

(١) الفقرة ١٤٤٨ من كتاب الشعر.

(٢) الجزء الثاني من فقرة ١٤٤٨ من كتاب الشعر.

بالذات أهمّ ما قدمه أرسطو في فكرة المحاكاة من تغيير ، رغم إغفال الذين قرأناهم من نقاد ومؤرخين لهذا الجزء من الفكرة إغفالاً تاماً . يقول أرسطو « إن المأساة لا تقلد الناس ولكنها تقلد الحركة أو الحياة ، تقلد سعادتهم وشقاءهم . وكل سعادة وكل شقاء لا بد أن يتخذ صورة من صور الحركة . فالغاية التي من أجلها نعيش هي نوع من أنواع الحركة لا الدخول في صفة من الصفات (الوصول إلى الاتصاف بها) . إن الشخصية 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 ، إنما نريد منها أن تتحرك ، أن تعمل وفقاً لهذه الصفات . والشخصية تفهم من خلال الحركة وهي متضمنة فيها . والمأساة لا يمكن أن توجد دون حركة ، أي أعمال وأحداث . ولكنها قد توجد دون شخصيات . فقد نستطيع أن نجتمع أزهى مجموعة من أحسن الشخصيات ، وأن نجعل هذه الشخصيات تتفوّه بأرقى أنواع الكلام من حيث النطق والأداء فلا نظفر بمأساة . لا بد في المأساة من حركة ، أي لا بد من حادث أو موضوع تلتفّ حوله سائر الحوادث لتبرزه وتؤكدّه »^١ .

أليس في فصل أرسطو بين صفة الشخصية المسرحية وأفعالها ، أي حركتها ، المفتاح الأول لتصوّر حقيقة الفن من حيث أنه يمثل الحركة ، حركة الفكر والعاطفة ، ولا يمثل الصور التي توحى بها . ومع هذا لم نر من

(١) الجزء الثاني من الفقرة ١٤٥٠ من كتاب الشعر ترجمة . Bywater

«هتّم بنصّ» أرسطو هذا على خطره . أما ما أجمع عليه من كتبوا عن كتاب الشعر أنه «هتّم» ماقدّم أرسطو من جديد في فكرة المحاكاة ، فهو تعرّضه للمقارنة بين موضوعات التاريخ وموضوعات الشعر . ولقد أحاطوا كلامه في هذه المقارنة بالذات بكثير من التعليق والشرح حتى حقّ لبعض المحدثين أن يشبه هذا بالغابة يضيع فيها الباحث ويضلّ الطريق إلى معرفة الأصل الذي فجر كل هذا الذي حوله .

وعند ما يتكلم أرسطو عن نموذج التقليد ليشرح ماهو في المأساة يقول . إن الشاعر يقلد الناس خيرا مما هم أو شراّ مما هم . إذن هو يستطيع أن يقلد ما ليس بواقع في نمودجه . وتكون محاكاته شعرا أو فنا . وإذن ليس الفن نقلا وإنما هو تصرف ، بل اضطرار إلى التصرف في هذا المنقول . وموضوع المأساة يجب أن يكون حادثا من الحوادث التي يمكن أن تقع بالفعل ، أى يحتمل أن تكون قد وقعت . ولا يشترط أبدا أن تكون قد وقعت بالفعل . إن كتاب هيرودوت في التاريخ لو نظم ماخرج شعرا ولا فنا . لأن الشعر يجب أن يحاكي شيئا ، أما هيرودوت فهو يقرّر ما قد وقع فعلا . بينما الشاعر يصف ما كان يمكن أن يقع وعلى ذلك فالشعر أكثر فلسفة من التاريخ^١ ذلك أنه لا ينقل الواقع وإنما هو يحاكيه أى يصوّره على نحو ما يفهم أرسطو من معنى المحاكاة إنه يخرج ويمثل ويخلق خلقا جديدا في الواقع .

وتكملة لهذه النقطة بالذات لابد أن ننظر كلامه في موضع آخر من

(١) أول الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

كتاب الشعر عند ما يتحدث عن المستحيل من الحوادث وكيف يكون من موضوع المأساة . فالمستحيل يمكن أن يوجد في المأساة ويقنع بحدوثه أكثر من هذا الذى وقع بالفعل من عجائب الأحداث . إن الهام في الحادثة المسرحية هو قدرتها على الإقناع بحدوثها . لحدوثها بالفعل . لذلك يخرج لنا أرسطو تلك الجملة التى شرحت كثيرا لتناقضها الظاهرى وهى قوله : « الأفضل في حوادث المسرحية أن تكون من المستحيل المحتمل وقوعه ، لا أن تكون من الممكن وقوعه ولكنه غير محتمل الوقوع » . والعبارة عنده « المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل » .

ثم يقول أيضا : وكثيرا ما يلجأ شعراء المأساة خاصة إلى حوادث التاريخ وشخصياته . وما ذاك إلا لأن ما قد حدث بالفعل أقدر عادة على الإقناع باحتمال وقوعه من هذا الذى لم يحدث . ويستطرد إلى هذه الملاحظة الطريفة التى نراها أحسن ما يفسر قولته تلك المتناقضة في الظاهر . وهى أن من أحداث التاريخ ، أى مما قد وقع بالفعل . ما لا يصلح لأن يكون موضوعا للمحاكاة في المأساة لأن طاقته على الإقناع بحدوثه . رغم وقوع هذا الحدث بالفعل . ليست قوية . أى أنه ليس مقنعا بأنه محتمل الوقوع بالرغم من أنه قد وقع ^١ .

إن الشعر يمثل الحقيقة العالمية الكونية العامة ، والتاريخ يمثل حقيقة خاصة . التاريخ يمثل حقيقة بعينها بينما الشعر يمثل الحقيقة . إن التاريخ

(١) الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

يعنى بما فعل « الكايبديز »^١ وما أحس بالفعل ، بينما الشعر يعنى بما كان يمكن أن يفعل و ما كان يمكن أن يحس .

وعندما يعالج أرسطو بعض الموضوعات الخاصة من مسرحيات عصره فى آخر الكتاب ليردّ على نقد بعض النقاد . وعندما يتكلم عن الشخصية المسرحية وماذا يجب أن تكون فى ميزان الخير والشرّ ، يشير كثيرا إلى هذا الذى أكدّه وشرحه فى الفقرة السالفة الذكر . إن الشخصية الخيرة التى ينالها أقصى الشرّ ، أو الشريرة التى ينالها أقصى الخير ، شخصيات توجد فى الحياة ولكنها لاتصلح للمأساة . لأن ما يقع لها ، وإن يكن يقع . ليس مما يثير العاطفة وقوعه . ونحن نعرف أن أرسطو قد حدّد العواطف التى يجب أن تثيرها المسرحية بعاطفتى الشفقة والخوف .

وقبل أن نمضى فى تبيان ما اشترط فى الشخصية لثير هاتين العاطفتين لابد من أن تفسر لماذا نص عليهما بالذات . فالواقع أن عاطفة الخوف تمثل أقصى الانقباض فى العواطف وعاطفة الشفقة تمثل أقصى الانبساط نحو الغير فيها . ولقد لاحظ النقاد ذلك ، فمنهم من قال إنه يريد أن يحصر بذلك العواطف من حيث الانبساط والانقباض ، ومنهم من قال إنه يريد بذلك أن يحصر العواطف من حيث الأنانية والغيرية . وهو يريد لهذه العواطف أن تتطهر بالمأساة . ولكن حديثنا عن التطهير سيكون مجاله حيث نعالج مهمة الشع وقيمته .

فلنمض مع أرسطو فى رسم هذه الشخصية التى يريد لها أن تحرّك فينا هاتين العاطفتين لئلا نرى من خللها مقومات فكرة المحاكاة عنده .

(١) الفقرة ١٤٥١ من كتاب الشعر .

يقول أما تصوير الشخصية الشريرة أو الخيرة تلقى جزاءها العدل من الشر أو الخير، فإن هذا أيضا بدوره لا يحرك فينا عاطفة وإن يكن واقعا في الحياة، ولكن الذي يحرك عواطفنا بالفعل هو صورة شخصية خيرة، ولكنها ليست كاملة في الخير، تلقى شقاء بعد السعادة بسبب غلطة من القدر^١. ثم يتحدث عن حلّ العقدة في القصة المسرحية كيف يكون، وعنصر المفاجأة وأنواعها، والمقبول منها وما لا يقبل بسبب تكلفه. وفي كل هذا يريد لنا أن نستقرّ في أذهاننا فكرة المحاكاة على هذا النحو الجديد. ففي ثنايا ملاحظاته وشروطه نرى كيف أنها كلها ترمى إلى إبراز فكرة الحادث الطبيعي الطريف الذي يجمع بقدرة الفن بين الواقع وبين ما لم يقع في الوقت نفسه. وإذا نحن أبدا نذكر هذه الأقوال الخالدة من أقوال أرسطو « المستحيلات المحتملة الوقوع لالممكنات غير المحتملة الوقوع » أو قوله « ليس كل ما فعل أديسيوس في حياته صالحا لأن يكون الأوديسا » أو « إنه ليس ما فعل « الكايبديز » أو أحسن ولكن ما كان يمكن أن يفعل أو يحس » ، أو « الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ». أقوال فجرت أذهان الشراح من حولها وشعّت على القرون التالية في عالم النقد أضواء وأضواء.

كل هذا جعل معنى المحاكاة يقفز نحو صحته فقرة قوية واضحة الخطورة. إنها الآن أشبه ماتكون بالمحاكاة التي نفهمها في العصر الحديث. وهي أليق الآن بأن تفجر حولها الدراسات المثمرة في عالم النقد.

(١) الفقرة ١٤٥٢ من الشعر.

من كل هذا نرى أن أرسطو استطاع أن يبنى على أقوال أفلاطون
فاذا البناء قوى متين . لقد ربط الفن بالحياة والطبيعة من حوله برباط
ظل إلى اليوم أساسا من أسس تصورنا الصحيح للفن . لا تغفل عنه
إلا وقعنا في الخطأ . حتى الفنون الأخرى الجدية ، كما يسميها أفلاطون ،
هى أيضا من الطبيعة وإليها . والصلة بين هذه الفنون كلها وبين الخليفة
صلة لا يمكن أن تنفصم عراها .

يقول أفلاطون في كتاب القوانين^١ « إن أجل ما فى الحياة وأعظمه ،
كالأجرام السماوية والعناصر والوجود كله خلق بفعل الطبيعة والصدفة .
ولكن الفن جاء بعد ذلك وليدا من هذا الذى قد خلق . فاخرج للوجود
صورا جزئية من الحقيقة لجرد التسلية . وهذه الصور كلها مترابطة
! فى جوهرها متماسكة فى كنهها . سواء فى ذلك الفنون الجميلة من رسم
وموسيقى الخ ، والفنون الشقية الجدية كالطب والزراعة ، التى من شأنها
أن تتعاون مع الطبيعة » . ويقول أرسطو فى كتابه ما وراء الطبيعة^٢ .
« حينا تعجز الطبيعة يأتى الفن لمساعدتها فالطبيعة تشفى والطب يأتى
ليعاونها فى الشفاء . والطبيعة خلقت الإنسان اجتماعيا ليكون عضوا
فى قبيلة ثم فى دولة . فبأتى فن السياسة لينظم له تلك الحياة . لذلك يولد
الإنسان أقل الحيوانات استعدادا وقوة . وبقدر ما تكون معداته

(١) فقرة ٨٨٩

(٢) ميتافيزيقا ٢ ، ٨ ، ١٩٩

للحياة أقلّ، يكون اعتماده على العقل أكثر. لذلك هو يُسمّى عقله . . الخ»
إذن الفنّ ليس إلا وليد الطبيعة مساعدا لها مكمّلا نقصها متعاوناً
ولماها فيما قد فرض على الحياة الإنسانية من سير مقدور محتوم وقانون
صارم لا تستطيع أن تفلت منه .

لذلك فالفن لا يقلد الطبيعة بمعنى أنه ينقل صورها ، ولكنه يقلدها
بمعنى أنه يسير سيرها ويحيي سننها ويذكر بقانونها . يقول أرسطو :
« إن الفنّ يقلد الطبيعة » فإذا يعنى بذلك؟ يقول في كتاب السماء والعالم^١ ،
حيث يريد أن يتكلم عن نظام الكون: « إن هذا النظام في الكون نتيجة اتحاد
الأضداد وتجانسها وتوافقها في كلٍ متحد » . ثم يمثل بالرسم والموسيقى
وكيف يخرج الفنّ نتائج متجانسة منسجمة من التضادّ والتنافر . إن
الفن يقلد الطبيعة في هذا ، يقلد الطبيعة في التأليف بين المتنافر والمتجانس
بين الأضداد .

إذن ليس هناك محاكاة ، وإنما محاكاة الفن كشف عن الحقيقة
 وتمثيل للجوهر والحقيقة لا الصورة . وما الصورة الخارجية إلا وسيلة
من وسائل الاستشفاف ، أو هي في مصطلح النقد الحديث أداة من أدوات
إخراج الفن كالكلمات والألوان والأنغام . وما حياة الناس إلا مادة
الفن ، وما حركاتهم إلا مجرد الوحي لا الفن نفسه . ينقّي الشاعر منها
ما يريد ويستخلصه ولا يمثل الكل دون حساب .

أما هذه الصورة التي يخرج عليها الفن وكيفية خروجها وإلى كم

(١) السماء والعالم فقرة ٣٩٦ رقم ٥ .

تتأثر بنوع الأداة . فكل هذا وغيره من مباحث النقد المشرمة يعرض لها أرسطو . فتارة يضيئها بأضواء كشافه واضحة ، وتارة يمر عليها بمجرد ذكرها أو التنبيه إلى قيمتها . ففي كتابي الشعر والخطابة يتحدث عن الأداة كما سنبين ذلك في مبحث الأداة فيما بعد . ولكنه يعرض إلى هذه الأداة من حيث علاقتها بالمحاكاة فيقول في أول رسالة التفسير ^١ « إن الكلمات المنطوقة رموز لتجارب عقلية ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة . وكما أن الناس يختلفون في خطوطهم فكذلك يختلف الناس في الأصوات التي ينطقون بها . ولكن التجارب العقلية التي ترمز إليها هذه الكلمات رمزا مباشرا واحدة عند الجميع . كما أن هذه الأشياء التي تحدث الأثر في نفوسنا واحدة بالنسبة للجميع . » ثم يقول إنه بحث هذا بالتطويل في كتابه عن الروح .

من ذلك نرى أن أرسطو يعتقد أن النموذج أو الصورة بالنسبة للناس جميعا واحدة ، والأثر الذي تفجره أى التجربة العقلية التي تحدثها أيضا واحدة . ولكن الاختلاف يأتي في التعبير عنها وهو يختلف باختلاف اللغات نطقا وكتابة . أما الصلة بين الكلمة ومدلولها فهي ، كما يقرر أرسطو ، صلة اصطلاح أوجده الناس وتعارفوا عليه . ولكن الصلة بين المحسوسات وصورتها في العقل صلة المطابقة للأصل مطابقة تامة .

أليس في هذا لفتة إلى أولى معالم التفكير في عملية الإبداع والوحي إن الصور عند أرسطو تصل إلى العقل واحدة عند كل الناس ولكن

الفن لا يصور هذه الصورة بالذات، ذلك أنه يصور الحقيقة العالمية من خلالها . إن الشعر لا يصور شجاعة البطل المذكور بالذات ولكنه يصور الشجاعة ممثلة في هذا البطل بشكل معين من أشكالها . يقول في كتاب الشعر ^١ « فالفنون المقلدة ، وأرقى صورها الشعر ، تعبير عن ما يتحقق من الحقيقة الكونية العالمية في الحياة الإنسانية » .

إن أرسطو لم يذكر لفظا يدل على الخيال . ولا هو في رأيه يتحدث عن هذه الملكة في وضوح دون أن يذكرها كما يرى الأستاذ بتشر في كتابه القيم عن نظرية أرسطو في الشعر والفنون الجميلة ^٢ . ولكنه ، وهذا في نظرنا يكفي . 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 ماتركه أرسطو للنقاد من بعده يحولون فيه . إنه لم يذكر الوحي ولم يرسم صورته . ولكنه في كتابي الشعر والخطابة 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 ، التي ليست بقاطعة كما يقول . ستعين الشاعر أيّ عون على التأليف الأدبي الممتاز ، لذلك لانعجب إذا أثر أرسطو في القرون التي تلت ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، أثرا أساسه الإكبار من شأن الصنعة .

(١) الفقرة ١٤٥١

(٢) صفحة ١٢٥ وما بعدها S. H. Butcher Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. Macmilan 1898.

وبالرغم من جهود بعض النقاد فلقد ظلت الصنعة ، أى فكرة العمد فى التأليف الفنى غالبية حتى فجر النهضة ، يوم مثلها فى أقوى صورها شاعر النهضة الأول داتنى . قال الشاعر العظيم مرارا إن الشعر نتيجة التفكير والتأمل ، وأكبر من شأن اللغة فهو الذى وضع للإيطالية الحديثة أول قاموس لغوى مما جعل الإيطالية فى عرف كثيرين من علماء اللغة والأدباء أكثر اللغات الحية موسيقية بفضل داتنى .

والفنان عند أرسطو يستطيع أن يرسم ما يرى وما لا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد . وهنا مدخل صعب عسير للكلام عن الخيال الشعرى وعلاقته بالمحاكاة . وعن علاقة المحاكاة بالإقناع . فبينما نجد أرسطو حريصا على أن ينصّ أن الشاعر حرّ فى انتخاب موضوع المسألة أو حوادثها نراه قد أحسّ ، بإحساس العالم المدقق فى الشعر الذى أمامه . أن هذا الذى ينتجه الشاعر وإن لم يكن محاكاة فهو يحمل طابع المحاكاة العام . إن الحادثة التى يصورها الشاعر وإن لم تكن قد وقعت فعلا . فهى لابد قادرة على الإقناع بإمكان وقوعها . بل إن الشاذ الذى يقع بالفعل ليس مادة صالحة للفن لجرّد وقوعه لأنه شاذ . وبعبارة أخرى للفنان أن يعلو فوق الطبيعة ولكن عليه ألا يخالفها أو يخالف أى قانون من قوانينها .

وهذا بعينه ما نراه فى معالجته للشخصية المسرحية وللغلطة المسرحية التى اتخذها أساسا للمسألة والهزلية . ونمت وانحرفت فى الهزلية من بعده حتى قادت إلى « هزلية الغلط » المعروفة لدارسى الفن المسرحى . فكل هذه النقاط الدقيقة التى يتبعها فى حرص العالم الذى لا يريد أن يفوته منها شىء

لاتأني قيمتها لما قد حصرت، ولكن قيمتها في تلك الومضات الخاطفة التي تجعلنا نلمح حقائق الفن بأوضح مما نلمحها بكثرة الشرح والتفسير .
وأما كلام أرسطو عن اختلاف الفنون وتشابهها فلقد حمله النقاد أكثر مما يحتمل في نظرنا . فاتكز^١ مثلاً في كتابه عن النقد في العصور القديمة يرى أن في كلام أرسطو أساساً واضحاً لنظرية التفرقة بين الفنون عند لسنج . وأرسطو لم يفعل أكثر من أنه فرق بين فن الصوت والحركة وبين فن اللون والصورة دون أن يقارن ودون أن يحمل الأداة شيئاً من أسباب هذا التفريق أو الاختلاف . هذا ويجب ألا يغيب عن بالنا أن الموسيقى في عصر أرسطو كانت متصلة بالغناء والتمثيل اتصالاً وثيقاً مما نجاهد نحن في أيامنا هذه ، حتى حقّ لأفلاطون أن يقول : « إذا كانت الموسيقى بغير كلمات صعب أن نرى شيئاً له قيمة يقلد أو يحاكي » .
مما يدل على أن الموسيقى كانت في أغلب صورها ، بل في أقرب صورها إلى الذهن حينئذ تذكر ، مصاحبة بالغناء أي الكلمات .

واتصال شعراء المسرحية بفن الموسيقى كان كاتصال المخرج بها في أيامنا . يروون عن أئخيلوس، أول شاعر أدخل الحوار في الشعر فأوجد أولى صرر المسرحية عند اليونان، أنه هو الذي كان يعلم الجوقة العزف . وأنه كانت له اختراعات خاصة به في فنون عزف الموسيقى . وكثيراً ما كان يطلق على الشاعر المسرحي نعتاً مشتقاً من لفظة الجوقة ، (جوقي) أو ماشابه ذلك . بل إن منهم من كان يمتحن تعليم الرقص

(١) الجزء الأول صفحة ٧١ - ١١٩ in Atkins. Literary Criticism in Antiquity. Cambridge 1934

خارج المسرح . وكل هذا يدلنا على الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء والموسيقى . بل إنها كلها كانت تتمثل فنا واحدا ليس من السهل أن نوضع بين أجزائه الحدود . فاستطاع الفنان الواحد أن يعبر بكل أنواعه دون أن يجد حرجا في هذا التعبير كما يجد فنان اليوم .

لذلك عند ما يتحدث أرسطو عن الموسيقى وخاصة عند كلامه عن الشعر المسرحي يجب أن نذكر أنه : بالرغم من أنه يذكر آلائها المعروفة في دقة ، كان يتمثل دائما صورة هذا الفن في عصره . وما يوحيه اشتباك فني الشعر المسرحي والموسيقى على نحو بعينه في المسرحية الأتينية القديمة . لقد كان الفرق بين الفنون الصوتية والفنون البصرية واضحا ؛ ولكنه الوضوح الذي توحى به طبيعة وجودها أيام أرسطو . أما نظرية الاختلاف بين الفنون فهي تنظر إلى المسألة من زاوية أخرى . وإن تكن قد استعانت ببعض ماقاله أرسطو في هذا الباب ، وإن تكن قد بنت فكرتها على أرض لم تكن تتاح لها لولا ما أثر به أرسطو في التفكير النقدي ، فأنها بلا شك لم تجد الأساس عند أرسطو . بله كل شيء معدا كما يقول أتكنز وغيره . لقد فرق أرسطو بين هذه الفنون بأن ذكر أن هناك فرقا ، ولكنه لم يبحث عن كنه هذا الفرق أو سببه ولم يحاول تحديده . قال أرسطو مثلا كل فن من الفنون يجب أن يؤدي اللذة المناسبة له . ولم يزد على ذلك شيئا يدل على أنه سار في اتجاه التفكير الحديث في تبين هذا الفرق في اللذة خطوة واحدة .

وإن الذي قدمه أرسطو في دراسة وحدة الموضوع ، والانسجام التام بين الأجزاء والكل في الحادثة المسرحية ، والشخصية التمثيلية ، والنهاية التي

يجب أن تختتم بها القصة الممثلة، لأهم من ذلك وأخطر أثراً في النقد الأدبي. ولكن الذى لاشك فيه أن المقارنة التى عقدها بين الشعر والفلسفة ستظل أبداً نبراساً للنقادين ونجماً هادياً للدارسين . لقد كان ذلك بالنسبة لأهل عصره نوعاً من النهاية السعيدة للخصومة بين الفلسفة والشعر ، فلقد أساء الشعراء إلى الفلاسفة وانتقم أفلاطون منهم للفلسفة . ولكنه بالنسبة إلينا ، الذين لانرى هذه الخصومة ولا تحيط بنا من ظروف العصر ميراثها ، نرى فيها اللمحات القوية لحقيقة الصلة بين العلوم عامة والفنون . إنه التصوير الصحيح للارتباط بين كل قوى التفكير والحس فى الإنسان . نقرأ اليوم لناقد حديث فراه يسائل نفسه أين الحسّ وأين العقل فيما يقرأ من شعر؟ وهل ينفرد واحد منهما بالإنسان لحظة؟ وهل يتعطل العقل ونحن نحس . أم يتعطل الحس ونحن نفكر ؟ نقرأ هذا وأمثاله من أقوال النقاد . فلا نقول أكثر مما قال أرسطو : الشعر والفلسفة كلاهما يهدف إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته . إن الحقيقة هدف اليونان فى الشعر وفى الفلسفة . ستظل أبداً هدف الإنسانية فى تفكيرها وحسها . إن الكون كل واحد مهما تعددت مظاهره وتضاداته ، والإنسان كل كامل بحسه وشعوره بعقله وتفكيره . وهو بدوره جزء متكامل مع الوجود والوجود متكامل به . وكما يشترط كولردج فى القصيدة . تميزها لها من النثر . أن الجزء فيها يجب أن يعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالكل ، والكل يعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالأجزاء ، فكذلك الإنسان كل بذاته يعجب ، وجزء فى الوقت نفسه يعجب لارتباطه بالكون . والكون والإنسان معا هدف الإدراك وغاية المعرفة .

الفصل الخامس

- ١ -

كان يمكن لهذا التراث الفلسفي القديم أن يستمرّ مع تقدم الفلسفة وتطورها فيفتح أبوابا للبحث والتفكير حول معنى الفن وحقيقته وكيفية إبداعه لولا أن الفلاسفة كفوا فيما بعد ذلك عن الاتصال المباشر بالفن لما آلت إليه أحواله . ولذلك قلّ تفكيرهم فيه بالذات ؛ وكأنما الزمان قد أراد أن يستريح من مجهود إخراج فيلسوفين عظيمين فلم يظهر لهما في الأفق صنو إلا بعد زمان طويل .

وسيجد الباحث في هذه الفلسفة القديمة والوسيلة آفاقا من التفكير الفلسفي تعاون في التفكير حول الفن . ولكن الذي لاشك فيه أنه لم يظهر جديد جبار في الموضوع بلغت نظر النقد إليه .

ولعلّ أهم ما يمكن أن يؤثر أثرا ما في هذا التفكير هو ظهور مذاهب المتصوّفة أو آخر العصر اليوناني وأوائل العصر الروماني . فلقد فتحت هذه المذاهب أبوابا جديدة ووسائل حديثة لاستجلاء الحقيقة الفلسفية وبالتالي للإلهام في الفن . ففي التصوّف ، الذي بذربذوره الأولى أفلوطين ، أصول لفكرة التجلي أو اللاوعي الحديث في عملية الإبداع الفني . ولكن هذه الأصول غارقة في أغوار الفلسفة فلم تؤثر في النقد ولم يعد الفلاسفة نقاد فن كما كانوا . ولعلّ أثرها لا يظهر إلا في هذه العصور الحديثة إذ دخلت النقد الأدبي من باب علم النفس لتساعد على

دراسة عملية الإبداع الفنى . ومن باب علم الجمال من قبل ذلك لتساعد على تفهم العلاقة بين الفن والجمال .

ولكننا لا نريد أن نعبّر هذه العصور القديمة عبورا دون أن نقف وقفة ، وإن تكن قصيرة . أمام ما هزّ هذا التراث القديم هزة قوية قبل أن يطويه النسيان . هزة لم تتعرض لهذا التراث القديم بالنقد أو الإحياء أو الدرس . ولكنها أكملت . دون قصد إلى ذلك ، فكرة من أفكاره الرئيسية بوحى من أحوال الفن فى العصر . وتلك الوقفة يجب أن تكون أمام رسالة روعة الأسلوب . تلك الرسالة التى اختلف النقاد فى زمانها أهو القرن الأول أم الثالث بعد الميلاد . كما اختلفوا فى مؤلفها أياكون لونجينوس مستشار الزباء الذى عاش فى القرن الثالث أم مجهول بهذا الاسم عاش فى القرن الأول ، أم . وهذا أيضا رأى له وزنه . هو آخر لا يسمى بهذا الاسم أصلا ؟ وكل هذه الاحتمالات مناقشة فى مقدمة ترجمة الرسالة التى قام بها الأستاذ « ريس روبرتس » الإنجليزى ^١ .

لقد أراد صاحب هذه الرسالة أن ينقل فن الخطابة بالذات ، فالروعة التى عناها روعة الأسلوب الخطائى ، النقطة التى جعلته فنا

(١) أقدم نسخة لهذه الرسالة هى مخطوط المكتبة الأهلية بباريس رقم (٢٠٣٦) وهى ترجع إلى القرن العاشر . وأقدم ترجمة لفتت أنظار العصر الحديث إليها هى ترجمة بوالو الشاعر الفرنسى المعروف عام ١٦٧٤ ، وهى ترجمة غير دقيقة . والرسالة مخطوطان آخران فى نفس المكتبة ولها تراجم أخرى فرنسية وإنجليزية ولكن أحدثها وأدقها ترجمة الأستاذ روبرتس (Rhys Roberts) التى رجعنا إليها . وقد طبعها فى مطبعة جامعة كامبردج عام ١٨٩٩ .

لاجزءاً من المنطق ولا وسيلة للإقناع . لقد خنقت الصناعة اللفظية في عصره هذا الفن بالذات لكثرة ما كتب المعلمون لتلاميذهم من أبناء السراة من رسائل مدرسية تبحث في الأسلوب وتوصي بقواعد الحسن التي تتبع في إخراجها . يقول إن مهمة الخطابة . بل مهمة الفن الأدبي . ليست الإقناع ولا هي اللذة أيضاً . ولكنها نقل الإنسان من دنياه والارتفاع به من على سطح الأرض ليستشرف الكون من عل . وهذا لا يحتاج ، ولا يمكن أن يحتاج . إلى صناعة . وإنما هو يعتمد كل الاعتماد على ملكة إلهية وهبة سماوية .

وبصرف النظر عما في هذه الرسالة من قيم في باب مهمة الفن وأثر البيئته في الأدب وأثر السن في شعر هوميرو مما أوجد الفرق الواضح بين الإلياذة والأوديسا . بل بصرف النظر عن القيم من المقارنات التي عقدها بين أدب اليونان وأدب الرومان . مبينا أثر البيئتين وطبيعة الشعبين . والأمثلة الوفيرة من الشعر والأدب التي يراها النقاد أحيانا سر قيمة هذه الرسالة ، بل بصرف النظر عن التقسيم الدقيق لعناصر الروعة في الأسلوب وأسبابها ، فإن الذي يهنا هنا ونحن بصدد الكلام عن المحاكاة هو ذكره الخيال كوسيلة من وسائل التعبير الفني . فإن هذه اللفظة كانت جديدة في عالم النقد ، بل إن من النقاد من يرجع تاريخ أول استعمال لها إلى هذه الرسالة بالذات .

يقول لونيغينوس إن الخطابة كالشعر كل منهما اختراع أو خلق جديد . ولكن وسائل التعبير تختلف : « إن الطبيعة والفن كلاهما شيء

واحد ، فالفن يصل إلى الكمال إذا ظهر وكأنه الطبيعة ، والطبيعة تصل إلى الكمال إذا ما انطوت على الفن^١ . لذلك وجب على التعبير الفني أن يصور الطبيعة بما فيها وبنظامها .

وهو إذ يعدد عناصر الروعة في الأسلوب يبدأ بذكر جلال الإدراك . إدراك المؤلف لما حوله وكيف يستطيع أن يحس الجليل وأن ينقيّه مما يحيط به من نواقه . وهذه ملكة تخلق ولا يمكن أن توجد بالمران ؛ يقول في هذا الصدد : لا بد للأديب من أن يحس أن هذا الذي يصيّر له قيمة عقلية ومكانة في الفكر ممتازة ليستطيع أن يصل إلى جلال الإدراك شرط روعة الأسلوب الأول والأهم . وفي أمثله عن التشبيه يتصدى إلى الكلام عن الخيال . وهنا نجد المحاولة الأولى فيما نعرف لتحديد هذه العملية ، عملية الإبداع الفني بتأمل آثارها المنتجة . وهذا في نظرنا أصبح الطرق للتعرض إلى دراستها لأن الأثر نفسه خير برهان وأدق على ما دار في خلد الشاعر وهو يؤلف . والعجيب أن علماء النفس المحدثين لا يصوبون جهدهم الأكبر في هذه الناحية وإنما هم يشتتون جهودهم بين الأثر وبين ما حوله ، أى ماحول عملية الإبداع من معلومات أو شواهد كاعتمادهم مثلاً على مسودات القصائد . لتبيان خطوات العملية أكثر من اعتمادهم على الصورة النهائية باعتبارها المرحلة الأخيرة والغاية منذ البداية^٢ . إن الشعراء عند لونغينوس لا يصورون

(١) روعة الأسلوب ٢٢ ، ١

(٢) نجد صورة من هذا في رسالة الأستاذ مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » من منشورات جماعة علم النفس التكاملي . ولعلها الصورة المرببة الوحيدة فيما نعرف لظلل هذه الدراسات .

ما يحسون بطريقة واحدة ، ولا يدل على هذه الطريقة ويبين بعض معالمها على كثرة ما يحيط بها من غموض ويكتنفها من صعاب لتعلقها بالنفس الإنسانية . درس الأداة أى الألفاظ أو الفكرة أو الموضوع ولكن الذى يدل عليها هى الصورة التى يرسمها . الأثر الفنى ، الذى يحرك المشاعر فعلا فينقلها من عالم الأرض إلى مشارف السماء أو يرتفع بها وينقلها نقلا كما يقول لونغينوس . إنها هى هذه الصور التى تفصح عن الطريقة قبل غيرها . إن الخيال هو الشعر ، هذا مايقوله بعض النقاد المحدثون أمثال كولردج ومدرسته ، وإن الخيال هو مفتاح دراسة عملية الإبداع عند لونغينوس . إنه لم يقل ذلك صراحة وإنما اتجأه نحوه وإكباره من شأنه يدلان على ذلك .

والخيال عنده نوعان متميزان .^١ نوع يؤلف بين الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة ليخرج منها صورة جديدة من هذه المتفرقات لاتوجد كوحدة فى الطبيعة . وخیال يخلق شيئا جديدا لا يوجد بأجزائه ولا ب كله فى الطبيعة . وبأمثلة من شعر هوميروس يرينا بعض المناظر التى رسمها ، كصورة العاصفة التى عاناها أوديسيوس فى الأوديسا . وكيف أخرج الشاعر لنا تلك الصورة المحركة للعواطف والإحساسات . بل الجارفة لها من خياله .

وجدير بالتقرير أن لونغينوس لم يسم^٢ هذين النوعين من الخيال باسمهما . ولكنه وصف وفارق . فهد بذلك إلى نظرية من أعمق

(١) روعة الأسلوب جزء ٩ ، ١٠

النظريات في النقد الأدبي الحديث - إلى نظرية الخيال عند الشاعر كولردج -
وقدّم أولى الخطوات وأثبتها في باب هامّ، تضخم كثيرا في هذا العصر
الحديث، من أبواب الدراسة الفنية النقدية - باب الإبداع الفني . وكان
يمكن أن يتاح للمشتغلين بعلم النفس في الإبداع الفني أو في العبقرية
عامة أن يفيدوا أيما فائدة من كلام الشعراء والنقاد على اختلاف عصورهم
في الخيال وأنواعه، ومن آيات الفن الشعري بالذات في هذا . لأنه الفن
الوحيد الذي يمكن أن ترى فيه خوالج النفس وتفاصيل الانتقال من
صورة إلى صورة . ولكن علماء النفس ظلوا . بل أنهم مازالوا إلى
اليوم . لا يقرأون في الفن الشعري ولا في النقد ربع ما يقرءون في الفلسفة .
أما فكرة المحاكاة التي تعيننا فقد اتخذت بذلك سيلا جديداً في البحث
هو نفس السبيل الذي مازلنا نحوم حوله ونهيم في مفارقه إلى اليوم .
لقد فرغنا من تقرير أن هذه المحاكاة لا يمكن أن تكون حرفية . لقد
قال ذلك أرسطو منذ أربعة وعشرين قرناً . ولقد ردد النقد ذلك مرّات
تجاوز عدد هذه القرون عدداً . ولكن المبحث الخصب منذ تكلم
أفلاطون عن الإبداع الفني ، ومنذ تحدث لونغينوس عن الخيال في الإنتاج
الأدبي ، هو حقيقة هذا الاختلاف بين ما أوحى وما خرج عليه الوحي
من آيات فنية . ما مظاهره وعلام يعتمد : وما هي خطوات هذا
التغيير أثناء العملية . وما هي طاقات الأدوات المستعملة في التعبير
في يد من يصطنعها . وما هي دلالات العملية كلها في الآلية الفنية
آخر الأمر وأهمه .

أما الأداة فلقد كانت لها وقفة خالدة في القرن الثامن عشر ، وأما الخيال فلقد حظى في نفس القرن بقفزة في بحثه وتصوّره خليقة بالخلود هي أيضا . ذلك أن بحث الفلسفة اليونانية القديمة قد أخذ في آخر القرن السابع عشر يوتئى أكمله في الفلسفة الحديثة . لقد أخذت أوروبا تحس يقظة عقلية تشابه تلك اليقظة الخالدة التي أتيحت للعقل البشري في القرن الرابع قبل الميلاد . وما كاد هذا القرن ينتصف حتى وقف العقل في أوروبا أمام كل شيء ليسأل ما هو وليؤكّد وجوده وسلطانته وقدرته على معرفة كل شيء . وإذا الفلاسفة في أكثر بلدان أوروبا ، في إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، يتبادلون التفكير في الموضوعات المختلفة ، وينقد بعضهم بعضا ويحاول كل منهم أن يتصل بالآخر وأن يفند آراءه ويستفيد بها . وموضوع التفكير أبدا هو الكون ، وجوهر البحث هو الإنسان . وتساءل الفلاسفة ما الحياة وما الطبيعة وما الإنسان . وأخيرا تساءلوا وما الفنّ وما الجمال . كما تساءلوا ما الخير وما السعادة ؟ .

ولم تقنع أوروبا كما قنع اليونان قديما بأن نصوا على أن هدف التفكير هو الوصول إلى الحقيقة ، وإنما أضافوا إلى ذلك أن هدف التفكير لذّته أيضا . ولم يقنعوا بأن يقولوا هذه هي الحقيقة ، ولكن حاولوا أن يربطوا بينها وبين كل ما يترأى لهم من مظاهر الحياة ؛ إن الحقيقة ليست الخير ولا هي اللذة ولا هي الجمال فما هي وكيف تترك ؟ .

وظهرت في أوروبا في القرن الثامن عشر خاصة فلسفات جديدة كثيرة تبنى كلها على أسس من التفكير الحديث ويفيد بعضها من تجارب البعض الآخر . لقد تمثلت الإنسانية التراث القديم وهف العلم وسارعت التجارب للمساعدة ، وإذا فلسفة جديدة تزدهر ثمارها وتورق أشجارها . فلسفات في كل بلد تصطبغ بشخصية هذا البلد الجديدة المحسة لكيانها إحساسا قويا لأول مرة . وإذا فلسفات تطابق مزاج أهل هذه الأمم وطبائعهم . يقول لسنج الألماني مثلا : إن الإنجليز يتفلسفون بحواسهم ولا يتعبون أنفسهم كثيرا ، والفرنسيون يتفلسفون بروحهم ويخلقون كثيرا ، والألمان يتفلسفون بعقلهم أداة الفلسفة الأولى بلا منازع .

واهتم فلاسفة الألمان بفرع من فروع الفلسفة كان لهم هم ، فيما يقولون ، فضل اختراعه وهو علم الجمال . وكان الكلام قد أخذ يكثر فيه ، ولكن الذي أدخله باب العلم هو الفيلسوف بوجارتن في منتصف القرن الثامن عشر ، بعد أن كثر الكلام في العقل وانتشر سلطان العقل حتى كاد يغفل الوجدان في إمكانه إدراك الحقائق ولو بطرق غامضة كما يقول هذا الفيلسوف نفسه . وسرت عدوى هذا العلم الجديد الذي أدخل في علوم الفلسفة وتحدث فيه أعظم فلاسفة العصر أمثال كانت ، فسرت عدواه إلى كل مثقف . وإذا الشعراء يقرعون طرفا من هذه الأبحاث ، وإذا النقاد يسارعون بالإفادة منها فيما يتصدون لدرسه أو نقده من آيات الفن . ذلك أنه لتعريف الجمال ومحاولة تمثيل إدراك الناس له وتأثيرهم به كان لابد من التعرض إلى آياته التي خلدها الفن .

فما حقيقة الجمال وما جوهره ، وهل هو في الشيء المحس موجود ، أم هو في إحساس الناس كامن ؟ أم هو الإنسان هو الذى يضفى الجمال على الأشياء فيكسبها خاصة الجمال ؟ كل هذه مباحث خاض فيها الفلاسفة في سبيل توضيح هذا النوع الغامض من الإدراك . ولما كانت كثرتهم من الألمان الذين يعرفون إلى اليوم بتدقيقهم الدقيق فقد قسموا فيه الشعرة إلى نصفين طولا كما يقول الفرنسيون . ولكثرة ما تحدثوا عن آيات الفن في صدد البحث في فلسفة الجمال اختلط مفهوم الفن بالجمال زمانا طويلا بفضل هؤلاء الفلاسفة . فلاسفة النصف الأخير من القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر .

ولسنا بصدد الانتصار لفريق دون فريق من المتنازعين في الجمال أهو كائن في الصورة أم في الإدراك أم في الإحساس ، بل لسنا في صدد التعقيب بالحمد أو بالسخط على ظهور هذا العلم على يد بوجارتن ، وما أساء به هذا الظهور إلى الفن كما يرى تولستوى . لأننا إنما نغنى بالنقد الأدبي وما اتصل من هذا العلم بالنقد نراه عند الشعراء والنقاد لا عند الفلاسفة . وفي آيات الفن التي أنتجتها عقول تأثرت بمثل هذا التفكير ، لا في كتب الفلسفة التي تشرح وتدقق وتحاول أن تصل إلى الحقيقة .

وأهم ما أثر به هذا العلم في الشعر أمران . الأول أنه فتح أمام الشعراء آفاقا جديدة من تأمل إحساسهم وتبينه مما كانت له آثار واضحة في إنتاج بعضهم . وإن تكن كثرتهم لاتصل في ثقافتها إلى أية تعمق . هذا ورد زورث مثلا يقول في بعض ما قدم به من دواوين شعره :

« ولقد أخبرت أن أرسطو يقول ... » ويورد جزءا معروفا جدا من كتاب الشع . ولكن هذا لا يمنع شاعرا ككولردج وشيللى وغيرهما من أن يفيدوا من هذه الفلسفة آفاقا واسعة في التأليف والنقد . أما كتاب فرنسا خاصة فلقد تأثروا بهذه الفلسفة أيما تأثر . وأهم من تأثر منهم في هذه الناحية بالذات كان الكاتب الأشهر فولتير .

وأما الأمر الثانى فهو فتح الباب على مصراعيه في الكلام في النقد الأدبى عن عملية الإنتاج الفنى . فلقد أكثر هؤلاء الشعراء من وصف هذه الناحية بالذات من الوحى واهتموا بها اهتماما أمدّ النقاد بمادة وفيرة في هذه الناحية أخذت تتلوّن ألوانا مختلفة مع تقدم العصر ولكنها أبدا في ازدياد وعمق .

- ٣ -

اتصل فولتير بالذات بهذا الناقد الذى كان له الفضل في الخطوة الجديدة في تاريخ تطوّر فكرة المحاكاة . ذهب فولتير لزيارة أصدقائه في ألمانيا فاحتاج إلى مترجم . ولما اضطر مترجمه الأصيل إلى التغيب فترة أو صاه قبل رحيله بهذا الشاب الفقير النابه إفرايم لسنج ليحلّ محله كترجم له حتى يجد الشاب وسيلة يسدّ بها ريقه .

وأخذ هذا الشاب الصغير يعلو فوق أمواج الحياة مكافحا لايكاد يقع في يده مال حتى ينفق في الرحلة إلى العواصم ليرى متاحف الفن ، فقد كانت زيارتها أمتع متعة بالنسبة إليه ، وليرى مسارح العواصم فلقد فتن بالمرح منذ صباه وعمل فيه .

وبعد تأملات واسعة النطاق كثيرة المواد متنوعة الأمثلة وصل لسنج إلى نظريته المعروفة في التفرقة بين الفنون عن طريق الأداة . لقد فكر كثيرا فإذا التفرقة في مرحلة الإبداع صعبة ، وإذا الفنان في كل فن هو الفنان بحسه وعقله . وإذا التفرقة عن طريق متلقى الفن تصطدم بصعاب أشد ، فتلقى الفن مدلول غامض متنوع متشابه في كثير ، مختلف في كثير أيضا . وكل هذا الاختلاف والتشابه متداخل متشابك من الصعب تبينه . إذن فليهجم على التفرقة عن طريق الفن نفسه . وكان قد ساح ورحل ورأى وتأمل زمانا طويلا فوصل إلى أن الأداة ، المادة الخام التي يستعملها الفنان . هي الأساس في اختلاف الصورة في الفنون المختلفة ^١ .

لقد آمن لسنج بمهمة الناقد إيمانا قويا . يقول : « أنا ناقد وسبيلي إلى الفن هو النقد ولا شيء سواه . » ويقول في كتابه لاووكون ^٢ (اسم الراهب الذي فجر تمثاله في نفسه فكرة هذه التفرقة لأول مرة) إن لكل أداة فنية طاقة معينة هي التي تملئ حدودها على الفنان . وليس معنى هذا أن الفنان مقيد بأداته فهو بطبعه يميل إلى أداة بعينها . لأنه يجد بينها وبين مايجو ل في نفسه انجذابا قويا وتوافقا في إبراز مايجب إبرازه وإضعاف شأن مايجب أن يضعف شأنه .

وقف لسنج يوما أمام تمثال لاووكون في الفتيكان فرآه وهو يغالب الأفاعي لينودها عن نفسه وعن ولديه . وتذكر قصة هذا الراهب أياتا

(١) فصلنا ظروف هذه النظرية وكيف نشأت فكرتها في مقال لنا في مجلة الكاتب المصري عدد ابريل سنة ١٩٤٧ تحت عنوان وقفة خالدة .

(٢) ترجمة ستيل . G. E. Lessing. Laocoon. (trans.) Steel.

من شعر فرجيل . وكانت المقارنة بين الصورتين النحتية والشعرية هي التي فجّرت في نفسه فكرة الأداة الفنية وطاقاتها وما تضمنى هذه الطاقات من صفات على الصورة الفنية .

إن الصورة التي يريد أن يرسمها الفنان لا تتغير في نفسه فحسب ؛ ولكنها أثناء خروجها إلى الوجود فنأ تتغير بحكم الأداة تغيرات جوهرية . فالمحاكاة إذن ليست مقيدة بالأصل لأن الأصل واحد وإنما اختلاف الأداة يُعدل في هذا الأصل ويحرفه ويحوّره ويشارك إلى حدّ ما أو يتدخل في إخراج الفنان لما يحس . وإن يكن هذا مما لا يحس الفنان فيه بأنه مقيد في شيء .

وطاقة أداة الشعر وهي الكلمة والنغم هي الحركة . ذلك أن أهم خصائص الحركة أنها توجد ولا توجد على التوالي في سيرها قدما نحو تمامها ؛ والكلمة أو الصوت عامة يوجد ولا يوجد على التوالي في سيره نحو الغاية التي صدر من أجلها وهي التعبير . لذلك فالفن الشعري وأداته الصوت أقلر الفنون جميعا على تصوير الحركة . حركة النفس في غموضها واضطرابها . وحركة الجسم للتعبير عن ذلك . وحركة الكون كله وهو يمثل الحياة . فالحياة إلا حركة لا تنتهى . والفن كما قرّر أفلاطون وأرسطو من بعده يجب أن يحاكي الحركة .

لذلك نجد أن محاكاة القبح جائزة في الفن الشعري لأن رؤية القبح مجزأة صورته مما يضعف أثره في النفس ، فلا تصدق عما يراد له أن يعبر عنه . بينما محاكاة القبح صورة واحدة، أو دفعة واحدة في الصورة

المرسومة ، تصدّ النفس عن تأمل ما قد يراد له أن يعبر عنه ؛ فلا يصل التعبير أصلا إلى متلق الفن . وبالتالي لا يمكن أن يؤثر فيه بشيء .

هكذا يستمرّ لسنج في مقالات قيمة حول موضوعات فنية أو آيات للفن بعينها يوضح نظريته تلك . وهو في كل هذا يشير إلى معالم النقد اليوناني القديم وإلى الشعر اليوناني والتمثيل الرائعة التي وصلت إلينا عن العصور القديمة ؛ مما يدلّ على أن الوحي ، أو الومضة الخاطفة التي أنارت له السبيل وهو واقف أمام التمثال لم تكن مجرد فكرة وإنما هي نظرية متكاملة قد أطلّ التفكير فيها . ونقطة من البحث بعينها قد أحس ثقلها يرزح على عقله أعواما حتى وجد المفتاح لحلها .

وبهذه الخطوة التي فجرت حولها الكثير من النقد أخذت فكرة المحاكاة تستشرف آفاقا جديدة في تفاصيل الصور الفنية ، وما يدخل في إخراجها من عوامل . لا تكون من نفس الفنان ولا مما فجر الوحي في نفسه ولكنها من الأداة .

وأهمّ اعتراض وجه إلى هذه النظرية هو اعتراض الناقد الإيطالي المعاصر بنيدتو كروتشي المعروف بنظريته المشهورة في علم الجمال . يقول كروتشي : إن فن الرسم أو النحت يصوّر الحركة مثلما يصوّرها فن الكلام أو الصوت ، ولا فرق بينهما في ذلك . لأن الوقفة التي يرسمها الرسام ليست في الواقع جزءا من الحركة كما يقول لسنج ولكنها الجزء الذي يعبر عنها كاملة . حقا إن تمثال رجل يعلو لا يعدو بالفعل كما لا يعدو الشعر أيضا . وهو لم يؤلّف لهذا . ولكنه يدلنا على العدو كاملا

وبكل حركاته . ذلك أن الرسام أو النحات يختار الجزء المعبر ليوحى بهذا الجزء بكل ماتوحى به طائفة من الأصوات عن كل الحركة، ولكن بشكل معين يريده هو لها .

ونحن نسلم مع كروتشى بأن الجزء من الحركة أو الوقفة توحى في فن الصورة بالحركة كلها كاملة . ولكننا نريد أن نقف معه عند الشكل المعين أو النحو الذى يريده لها الفنان . أليس هذا بدوره يختلف . أما أن الجزء يدل أو لا يدل ، فهذا ليس لباب فكرة لسنج ولا هو أساس نظريته . ذلك أنه لا يتناول الأداة من حيث أثرها في متلقى الفن . وإنما هو يحاول أن يدرس أثر الأداة في الصورة الفنية . وسواء عبرت لمتلقى الفن أو حتى للفنان نفسه عن كل الحركة أو الحركة بشكل معين ، فهذا لا يمنع أنها جزء ووقفة قبل كل شيء . وهذه الحقيقة لاشك تضفى ألوانا من الصفات على الصورة وتضفى . وهذا هو الأهم عند لسنج ، حدودا على المجالات التى يخوض فيها الفنان . قد يعبر الرسام عن الحركة كاملة ولكنه لا يستطيع أن يعبر عن طائفة من الحركات ولا عن كل أنواع الحركات . وقد يصل بمتلقى الفن إلى أن يحس ما يده بهذه الحركة الواحدة أو الجزء من الحركة أو الوقفة حسب واقع صورته مثلما يصل فنان الصوت إلى ذلك ، ولكن النظرية في صورة الفن لافى أثره . وفي كيفية التصوير لا فى غايتها ولا فيما قد فجر الوحي بها .

وبهذا نرى أن نظرية لسنج من حيث فكرة المحاكاة قد أضافت "بلا شك" جديدا قويا في الموضوع . هو حدود هذه الصورة وطاقات

تعبيرها عما اختار الفنان أن يعبر عنه . إنها صورة مختلفة عن الأصل أى الموحى ، وهذا الاختلاف يأتي بعضه من عملية الإبداع وكيف تم ، ولكن بعضه الآخر يأتي أيضا من طاقة الأداة على التصوير بشكل معين .

- ٤ -

ولكن هذه الصورة قبل أن يتصدى الفنان لتصويرها بأداته جالت في نفسه شيئا . فما هو هذا الشيء وما صورته . أما أرسطو فقد استكان إلى أن صورة الكون تنطبع في عقل الناس انطبعا واحدا طبق الأصل . وأما فلاسفة القرن الثامن عشر فلقد أخذوا يتساءلون وما العقل وما الطبيعة وما الإحساس بها ؟ يقول شارل نيكول مثلا « إن الطبيعة ليست العقل . وهي ليست الجمال . وهي ليست الخير . إنها لاتعرف العقل ولا اللاعقل . إنها هي هي كائنة ليس غير » .

وإلى جانب هؤلاء الفلاسفة وجد الشعراء المتفلسفون الذين مهدوا لهذه اليقظة العقلية ، وساهموا فيها وأخذوا نتائج الفلاسفة ليفكروا فيها وليحسوا بها . وليسألوا أنفسهم بدورهم ما كل شيء . وهم واثقون أنهم بفهمهم يستطيعون أن يهدوا إلى طريق المعرفة وإلى الكشف عن الأسرار التي تحيط بمظاهر الكون من حولهم .

لقد مهد الأدب في فرنسا وانجلترا بالذات إلى ظهور العقل الذى دمج كل شيء بطابعه في القرن الثامن عشر . ففي القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر نجد في فرنسا مثلا الأديب مونتسكيو يأتي في خياله بالغرباء إلى فرنسا . يأتي بالترك والفرس والسياميين ليسألوا في حرية

الغرباء ما أراد الكاتب أن يسأل بعقله . ماهذه النظم وما تلك التقاليد . وما هذا الإيمان الذى تعيش فى ظله فرنسا دون أن تعرف عيوبه . ونجد . فى انجلترا فى نفس الزمان كتابا ساخرين ، أمثال سويفت وجولدز سميث ، يرسمون صورا من الخيال صارخة فى خريتها من هذا الذى يعيشون فى ظله من عادات ونظم ومعتقدات . لقد صحا الأدب بفضل إرهاف حسّ أهله ليهد لصحوة العقل الممتازة ، فانطلق الأدب من كل قيد وخاصة قيود القدماء . كما انطلقت الفلسفة من كل قيد وخاصة قيود القدماء . انطلق الأدب فشهد القرن الثامن عشر حريته التى لا تخضع لقاعدة ولا لنقد . وإنما تخضع لوحى النفس . ولا تستوحى مثلا قديمة وإنما تستوحى واقعها وحياتها ، أو الطبيعة من حولها فى البلدان التى تصنعت فافتقر أهل مدنها إلى جمال الطبيعة فأحسوا جوعهم وشوقهم إليها . وكما أحس الفلاسفة أن الإنسان محور الوجود . وأن العقل هو أسمى ملكاته . فكذلك أحسّ الأدباء من قبلهم أن شخصيتهم هى مصدر الوحى . وأن عقلهم هو أساس الفن . وإذا أدب الشخصية الفردية تعلو صوره فوق سائر صور الأدب ، فكثّر الشعر والنثر الذى يتحدث فيه الفنان عن نفسه وعن حياته كما يتحدث عن خوالج فكره وعن خطرات عقله ، مما مهد تمهيدا قويا لظهور مذاهب فى النقد تعظم من شأن الشخصية الفنانة وتجعلها الأساس الأول فى فهم كل ما قد صدر عنها مثل مذهب سانت بوث فى القرن الماضى .

واجتاحت فرنسا وانجلترا وألمانيا ، بل كل بلدان أوروبا تقريبا ،

موجة رومانتيكية ، كما يسميها النقد الأدبي ، ما هي إلا موجة تحرير من كل سلطان وانطلاق من كل قيد . وكثرت كتابة الشعراء عن أنفسهم ، فإذا ما يوحى إليهم هو أهم ما يشغلهم ، وإذا هم يحاولون أن يصفوا كثيرا من عملية الإبداع الفني في نفوسهم بالآثار الفنية حيناً ، وبما يكتبون به أصدقاءهم أو يكتبون عن تاريخ حياتهم حيناً آخر .

وإذا الشعراء يسألون أنفسهم ما كان الفلاسفة النقاد يسألونه لأنفسهم في غابر الزمان . ما الوحي وكيف يلتقط الفنان صورته وكيف يصورها ؟ وإذا منهم من يفكر ويصل إلى ومضات من الحقيقة فينظمها شعراً أو يقولها نثراً . كأن يقول الشاعر الإنجليزي « ولیم بلیک » : « إن الأبله لا يرى الشجرة عينها التي يراها الحكيم » . وتكثر الإشارات للمادة وتكثر الأفكار المدروسة في حقيقة الشعر ومهمته وصلته بالحياة ، مما يؤلف مادة وفيرة لأصحاب علم النفس في دراستهم للطبيعة الإنسانية وللعبة بالذات . ولكنهم لسوء الحظ لم يهتموا بعد بهذا التراث العظيم ؛ ولعل كثرت ، فهو جزء ضخم من أدب أمة كثيرة . هي التي صرفتهم عنه رغم خطورة النتائج التي يمكن أن يعين على الوصول إليها . وأهم من جال في موضوع المحاكاة من شعراء هذا العصر هو الشاعر الإنجليزي « سامويل تیلر كولردج » ، صاحب أقوى نظرية في النقد في هذا القرن كله فيما يقدر النقاد المعاصرون . ذلك أن الوحي قد شغل عقل هذا الفيلسوف المخلق في تفكيره فترة طويلة من حياته . فهو منذ سن مبكرة بدأ يدرس نفسه محاولاً أن يعرف الحقيقة في أمرها .

وكان مطالعا أوسع اطلاع على فلسفات زمانه ، متصلا بكثيرين من أساطينها . ناقشهم وتأثر بهم وعارضهم حيناً ووافقهم حيناً آخر . وكان يتعاطى الأفيون ككثير من شعراء زمانه . فأتاح له هذا المخدر لحظات من التنبه غير طبيعية ، فتحت له أبواباً فريدة من أحوال الإحساس يدرسها ويمعن في تتبع تفاصيلها . وهو يؤمن بالوحي اللاشعورى . أو اللاوعى كما سماه أفلاطون . إيماناً قويا إلى حد أنه يقول إن قصيدته المشهورة « كوبلا خان » قد نزل عليه الوحي فيها بالفاظها وكما هي . فلم يستطع أن يضيف إلى البضعة وخمسين بيتا ، بيتا واحدا من عنده بعد أن انتهت نوبة الوحي . إن الوحي عنده استشفاف أو تجلٍ لاعلاقة له بالواقع بالمرّة وهو لا يصور شيئا مما تنقله الخواص المعروفة .

وعلى ذلك نرى فكرة المحاكاة عن الفن نغيا باتا . إذ ليس هناك أصل أبدا للصورة الفنية . إن الصورة الفنية تهبط أحيانا كما هي بالوحي المطلق من كل قيد . والوحي يهبط ساعة يريد . وقد يعين شيء على هبوطه . ولكن هذا الشيء ليس الصور المحسوسة .

وأهم ما قدم كولردج في الفن النقدي نظريته في أنواع الخيال ، فلقد خطا بدراسة هذه الملكة التي لها الدور الأول في تصوير الصورة الفنية خطوة واسعة نحو التفكير فيها في ظل ما وصل إليه التقدم العلمى والفلسفى ، بل نحو تحديداتها وترتيب درجاتها في الوقت نفسه .

يقول ليس الخيال تذكر شيء أحسنه من قبل وقد تجرّد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته ، لا ، ولا هو جمع بين

أجزاء أحست من قبل لتأليف شئ" لم يحس . ولكنه في الواقع خلق جديد . إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس " وحدها أو العقل وحده . وإنما هو صورة تأتى ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان . بل كلا واحدا في الطبيعة . هذا الخيال وحده هو الذى يميز بين الشعراء العباقرة والشعراء المتشاعرين ، وسمى هذا الخيال خيالا وسمى أنواع الخيال الأخرى لعب الخيال أو مجرد التصور . وقسمها وجعل منها المركب والبسيط ولكنه جعلها كلها في مقام دون الخيال الحق .

كان كولردج قد رأى مسودة قصيدة لصديقه الشاعر وردزورث فتأثر بها أيما تأثر . وذكر أن الشعر القديم بالنسبة إليه بارد وأن أكثر الشعر الحديث أجوف فارغ ، فما السر في جمال هذه القصيدة بالذات . وفكر فيها وسأل صديقه كيف أنتجها وتناقشا في موضوعها ووحياها ، وخرج بآفاق من التفكير قد تفتحت أمامه . إن عملية التفكير وعملية الالتقاط متصلتان متضامتان . ولا بد للشاعر من أن يحس " أن هذا الذى يراه له معنى وله قيمة عقلية تبرّر ما يحسه نحوه من انفعال . وقرأ كولردج نظرية الفيلسوف الألماني الشهير كانت وقابله وناقشه . ولكن فلسفة كانت في الخيال لم ترق له . ذلك أن كولردج يرى أن الإدراك مزج بين ما يرى وكيفية رؤيته . هو التجاوب بين المادة والعقل . والخيال هو الذى يوحد بين المادة والعقل . وليس إدراك صورة الشئ المجردة هو الإدراك ؛ وإنما هو هذه الصورة وما نراه معها وقت رؤيتها من رواسب مما نعرف ، مما لاسلطان لنا عليه في أن يتحد مع هذا الشئ بالذات .

ساعة الإحساس به . يقول « إن التفكير المجرد ليس هو فكرة الله ، وإنما فكرة الله تأتي من التفكير مضافا إليه المعرفة المباشرة . ففى تأمل الطبيعة وهى من صنع الله جزء من إدراك فكرة الله والإحساس بها ؛ والإحساس بفكرة الله مضافا إليه التفكير فيها هو الذى يخلق فكرة الله » . وهكذا يستمرّ فى كتابه « حياة الأدب »^١ فى شرح الخيال الشعري مكبرا من شأنه واضعا إياه فى قمة الملكات الإنسانية . بل ذروة النشاط الإنسانى أيضا . ولم يفهم كولردج كثيرا فى عصره ، ولكن الدراسات حول نقده وشعره فى العصر الحديث أخذت تكثُر وتتنوع ، فاعترف له فيها بالفضل الأكبر فى أنواع من التفكير حول مسائل الفن الأدبى وأخصها ناحية التأليف والإبداع . لقد عاصر كولردج صديقه الشاعر وردزورث . وأحس الصديق أن الطبيعة حوله ببساطتها هى الأقدر على الوحي من أى شئ آخر تختلط فيه المؤثرات وتتشابك . ولكن الفرق بين تأمل الشاعرين لطبيعة المحاكاة الفنية . ويبحث كل منهما فى طريقة الإبداع الفنى تذلل دلالة واضحة على الفرق بين تفكير الشاعر الناقد الذى نجح شعره وذاع فى زمانه واعتبر شاعر الطبيعة الأول فى أدب أمته كلها ؛ وبين تفكير الشاعر الفيلسوف الذى احتاج إلى القرون التالية لتتنوّق شعره وتقدر تفكيره حقّ قدره .

يقول وردزورث مثلا عن عملية الإبداع فى مقدمة ديوانه « غنائيات »^٢ : « وما الشاعر ؟ إنه إنسان كسائر الناس . ولكن الله حباه

(١) حياة الادب "Biographia Litterare"

(٢) Lyrical Ballads

بنعمة الحماس الفائر والحسّ المرهف والحنان العذب ؛ إنه يفوق الناس علماً بطبيعة الإنسان . ويدرك من جوهر الحياة ما لا يدركه غيره . إنه إنسان فرح بما عنده من إرادة ، طرب لما له من عواطف ، مغتبط بما يحس من روح الحياة . لذلك هو يتأمل هذه العواطف وتلك الإرادة وهي تتجلى في غيره من المخلوقات والكائنات . ولقد اعتاد أن يخلقها حيث لا يجدها . يضاف إلى ملكاته تلك أنه قد كوّن في نفسه العادة لأن يتأثر بما هو ليس موجوداً كما يتأثر بالموجود ، وأن يجمع في نفسه عواطف بعيدة كل البعد عن هذه التي تحدثها الأحداث العادية ؛ ولكنها في الوقت نفسه تشبه هذه العواطف التي تثيرها الحياة العادية أكثر مما تشبه الانفعالات التي تتولد عند الناس العاديين بفعل العقل وحده . لذلك ولأنه قد مرّن كثيراً . نراه قد استعدّ استعداداً ممتازاً لأن يعبر عما يحس وعما يفكر ؛ ولأن يعبر بوجه خاصّ عن هذه الأفكار وتلك العواطف التي يختارها هو ، أو يختارها له تركيب عقله ، والتي تتفجر فيه دون أى مؤثر خارجي .

وهكذا وإن اتفق الصديقان على انعدام انؤثر الخارجى أو تفاهة شأنه في الفن ، فإنهما مختلفان كل الاختلاف في عمق التفكير واتساع آفاقه مما جعل كولردج صاحب نظرية ، ووردزورث شاعراً ناقداً ملهماً بشيء من موضوعات التفكير في عصره .

وشاع التفكير الفلسفى فى النقد عند الشعراء وعند الكتاب الناشرين
بنوع خاص ؛ فاذا هو يصل فى سلم الوضوح عند كتاب فرنسا إلى
درجات لم يصلها عند الشعراء الإنجليز .

هذا بلزك معاصر كولردج فى فرنسا لا يخلط عليه الوحي العبرى الشاذ
ولا الغياب عن الوعى تفكيره الفلسفى حول الإبداع الفنى ؛ فيحاول أن
يرتبه مراتب واضحة ما أمكن . مراتب كانت خليفة أن تعاون علماء
النفوس لو أنهم التفتوا إليها عنده . يقول إن الفكرة تمر بثلاثة أطوار قبل
أن تخرج فنا . الطور الأول طور الإحساس بها . أى ربطها بشيء ما
فى الذاكرة . شيء لا يثير الاهتمام ولكنه يفجر شيئا فى عقل الفنان .
ثم يأتى طور استمرار التفكير فى قيمة هذه الإبداعات من العالم الخارجى .
طور يمتاز بإحساس الضياع والغياب عما حولنا . وأخيرا يأتى طور
الإخراج إلى فن^١ .

وبالرغم من مظاهر الوضوح تلك . يعترف بلزك نفسه فى أكثر من
موضع بصعوبة تحليل عملية الإبداع الفنى . فلقد أحسّ هو قبل أن
يحسّ ناقده أن فى هذه الأطوار ثغرات ؛ وأن فيها غموضا يحتاج إلى
إيضاح لا استطاع ؛ وأن التعبير عنها كثيرا ما يخون المحاول الذى يريد
أن يرسمها أو يحددها .

ويأتى العلم لمساعدة الفلسفة والنقد فى هذه الناحية بالذات . فلقد

(١) جويون مجلة كلية الآداب جامعة فواد عدد ديسمبر سنة ١٩٥٠

بدأ علم الطبّ في أول القرن الثامن عشر يدخل الفلسفة ليقول رأياً القاطع في بعض موضوعاتها . وذلك أن الجراح شيزالدين (Chesalden) قام عام ١٧٢٨ بأول جراحة في العين أعادت البصر إلى أعمى . فكانت فرصة لأن يتحقق الفلاسفة من سؤال طالما تناقشوا حوله ، وهو هل الإحساس بالمسافات مثلاً إحساس يأتي من مجرد الطبيعة . أى من مجرد خلقة أعصاب الإنسان وأعصاب العين بالذات على نحو معين ، أم هو إيماء من الحواس الأخرى والعقل بما فيه من معارف ؟ وإذا الفلاسفة لوك (Locke) وبيركلى (Berkeley) ومولينو (Molineux) وغيرهم يفيدون من هذه التجارب ويصححون آراءهم وتكشف لهم بعض الحقائق القاطعة إلى حد بعيد ، التي ما كانت تتكشف لولا تقدم الطبّ ومخترعات العلاج .

وما يكاد يظهر علم النفس الحديث أواخر القرن الماضي حتى يقدم في هذه الناحية بالذات للدراسات النقدية أطراف الحقائق وأحقها بالدرس والاستغلال في فهم حقيقة الفن . لقد بدأ فختر ورونت يدرسان النفس الإنسانية من خلل سلوكها وتجاربها الحسية . وبعد قليل أخذ تلاميذها يدرسون العبقريّة في المعامل النفسية والعيادات العلاجية . ولما كان من الصعب أن يتبين الفيلسوف الطبيب في معمله كثيراً عن حقيقة العبقريّة في الفنون الأخرى غير الأدب ، لما يتجلى من وضوح التعبير وإمكان تحديده بالأداة اللفظية ، لذلك أخذ العلماء يدرسون هذه العبقريّة الشعرية بالذات أول ما يدرسون .

وبصرف النظر عما لنا من اعتراض شديد على إغفال الفلاسفة هذا التراث القديم القيم الذى تحدث فيه شعراء القرنين الماضيين عن أنفسهم كثيرا . بل بصرف النظر عن إغفالهم أيضا بعض الحقائق الفنية كاختلاف حال الفنان قديما من حيث تعبيره عن نفسه أو عن مجتمعه أو ما يسمونه هم بالأنأ والنحن عن حال الفنان اليوم فى مجتمعنا الحديث وظهور انفراده وإحساسه بوحده . فكل هذا يغير من مفهوم الفنّ ويغير من عملية الإبداع فى اتجاهاتها المختلفة . بل إنهم ليخطئون أحيانا كثيرة فى اختيار مادتهم أى شاعرهم الذى يريدون أن يختبروا من حيث استطاعته أن يمدّم بشيء فى الموضوع لأنهم بعيدون عن ميدان النقد الأدبى . مع كل ذلك بل بصرف النظر عن كل هذا لانميل إلى أن نحكم ، منذ الآن ، على هذه الدراسات بالفشل أو النجاح . ولا يمكن أن نوافق على طول الخط ناقدًا له قيمته العالمية فى هذا العصر الحديث هو الأستاذ ريتشاردز إذ يقول « بالحكم على ما نشره فيرويد عن ليوناردو دى فينشى أو ما نشره يونج عن جوتيه نرى أن المحللين النفسيين يميلون بشكل عجيب إلى أن يكونوا غير صالحين أبدا لأن يكونوا نقادا بأيّ حال من الأحوال ^١ » .

ذلك أننا مازلنا نأمل فى هذه الدراسات ، لأنها مازالت حديثة ، خيرا كثيرا . حتى بالرغم من اعتراف يونج العالم النفسانى المعروف بعدم إمكان ذلك . فهو لا يتفاهل خيرا أبدا فى مستقبل البحوث العلمية فى دراسة

الإبداع الفني دراسة نفسية علمية . يقول في مقال له عنوانه « علم النفس التحليلي والإبداع الفني » : « إن البحوث الفنية العلمية لا يمكن أن تصل إلى أن تستقصى حقيقة الفن أو جوهره . ذلك أن المنهج الذى يمكن أن يتوصل به إلى شئ في حقيقة الفن يجب أن يكون منهجا فنيا جماليا . وهو يقطع الصلة بين الفنان والحياة من حوله . أى البيئة التى يعيش فيها . ذلك أن الواقع بالنسبة للفنان لايقوم بأكثر من مهمة الدفع إلى الإبداع ، أما مادة الإبداع فليست من هذا الواقع فى شئ .

ولكن يكفيننا من علم النفس أن يحلوا لنا بعض الحقائق عن الحس والحواس وعملية التفكير والذكاء والذاكرة لنعرف ماذا نقول قبل أن نجزم برأى فيه . ويكفى عالما من علمائه مثل فرويد أن يبين لنا بنظريته فى الكبت والعقل الباطن واللاشعور والأحلام مايشع إشعاعات وضاءة على فكرة الوحي . لاتجلبها ولكن تظهرها فى ضوء جديد . بل يكفى عالما مثل دارون أن يكتب كتابا عن التعبير عن العواطف عند الإنسان وعند الحيوان لأعرف منه عن أسرار هذا التعبير حقائق لاشك أنها قيمة فى دراسة الفن وتقديره . بل يكفى الطب أن يقول فيه أستاذ مثل الدكتور جفرسن جيوفرى Jefferson Geoffry . وقد قام حديثا بعدد وافر من جراحات المنخ بقصد العلاج من الشنوذ والجنون . ردّا على هؤلاء الذين يزعمون أن تقدم هذا الفرع من الطب قد يصل إلى إمكان تغيير شخصية الإنسان بواسطته : « إن أهم ما استخلصته من تجاربي الطويلة فى جراحات المنخ ، أنه مهما بلغ التغير فى منخ الإنسان نتيجة

للمرض أو للعلاج فانه لا يمكن أن يتغير فيصبح فردا آخر بأى حال من الأحوال . كل ما فى الأمر أنه يخرج بعد المرض أو العلاج صورة محرفة تحريفها ما من نفسه الأصلية ^١ . ويقول إن خلايا المخ فى الإنسان ساعة يولد لتوجد فى أمكنتها وبترتيبها الخاص الذى لا يتكرر فى اثنين من بنى الإنسان . وبذلك يكون جهاز التفكير وعدة العواطف كلها أيضا تامة وكما هى لا تتغير منذ أن يولد الإنسان إلى أن يموت .

يكفى أن نعرف هذه الحقائق فنفكر فى أثر البيئة فى الشاعر وفى خلق صورته الفنية فنعرف بماذا نجزم وعند أى حد نقف محجمين عن القطع برأى .

وفى آخر القرن التاسع عشر وجدت فكرة المحاكاة فى الفن مرحلة أخرى من مراحل تطورها فيها كتب الأديب الروسى المعروف ليو تولستوى عن حقيقة الفن . لقد نادى تولستوى بأن الفن يجب أن يجرّد عن فكرة الجمال من ناحية وعن فكرة اللذة من ناحية أخرى . إنه لم يخلق لاليصور الجمال ولا ليحدث لذة لأنه مجرد تعبير ، ليس غير ، ينقل إحساس الفنان إلى متلقى الفن . يعرف تولستوى الفن فيقول ^٢ : « أن يثير الفنان فى نفسه إحساسا أحسه يوما . فاذا ما أثاره أوصله

(١) سلم الحياة لمووان هويت ص ١١١ The Ladder of Life. Gowan

Whyte (Thrift Book. ed.)

What is Art Aylmer Maude.

(٢) ما الفن صفحة ١٢٩

(Worlds Classics)

بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال
معبرا عنها بكلمات) إلى الآخرين على نحو يسمح لهم بأن يمروا هم
في نفس مامرّ فيه الفنان من إحساس . هذه هي عملية الفن » .

وإذا الفن في هذا الضوء الجديد لعلاقة له بواقع ولا بموح ، ولا
هدف له إلا أن يوصل إحساسا . وسرت النظرية سريان عدوى الوباء
كما يقول رتشاردز وبعض النقاد . فلقد كان لها من اسم صاحبها وذبوع
صيته . بل من ذبوع القصة الروسية بوجه عام وتغلغل أثرها في أدب
أوروبا في هذه الفترة بالذات مما جعل الناس يتقبلون كل ما هو روسي
بالتقدير فكيف بما يقوله زعيم قصاصيهم . ما جعلها تذع عند الأدباء
والنقاد سواء منهم من كانت له قيمة في فنه أم من لم تكن . فاذا موجة
من الكتابة تغمر سوق النقد بالابتهاج بهذه النظرية والتعظيم من شأنها .
ولكن بالرغم من معارضة بعض النقاد لهذا التعريف . إو نقده بما
ينقص من قيمته على كل حال . فلقد أفدنا من ذبوع هذه النظرية
أشياء . أولها تحديد في مناطق البحث النقدي . فاذا كثير من النقاد
يتلاقون في آرائهم وما كان لهم أن يتلاقوا لولا توضيح هذه النظرية
لزوايا الكلام في النقد الأدبي . لقد أصبح مفهوما عند كل ناقد أن هناك
فنا وفنانا وبينهما فنّ . فليتين كل ناقد في أى منطقة من هذه المناطق
ومن أى زاوية يتحدث وهو يتحدث عن رأيه في الفن الأدبي خاصة .
ولكن أهمّ ما أفادته فكرة المحاكاة من هذه النظرية المحظوظة أنها
تفت من أذهان الناس فكرة أن الفن يصوّر شيئا خارجيا هو الجمال .

وكان مفهوم الجمال والفن قد اختلط اختلاطا واضحا بفضل علماء الجمال الألمان أمثال شلنج وهيجل بل شوبنهاور أيضا^١. حتى الرسام نفسه لا يصور لنا نموذج، وإنما هو يصور لنا ما أحسه من هذا النموذج. وبفضل تولستوى بالذات أخذت المقارنات بين آيات فن الرسم تتخذ صبغة جديدة. انظر مثلا قول بعضهم « كم آية فنية في الرسم اتخذت وجه العذراء نموذجاً ولكن كل لوحة تقول بهذا الوجه نفسه بملامحه المعروفة، شيئاً لا نقوله سائر اللوحات ». ذلك أنه مامن فنان أراد أن يرسم صورة العذراء وإنما كل منهم أراد تصوير فكرة - فكرة الاستسلام أو الجلد أو الحنان - فانخذ وجه العذراء أداة من أدواته. كل ما في الأمر أن هذا الوجه بالذات له طاقات معينة. كما للألوان والأبعاد طاقات بعينها. على التعبير؛ لما له في الفكر الإنساني من إشعاعات تحوم حوله. لذلك لا يستطيع الفنان أن يغير ملامحه ولكنه حرّ في تحميل هذه الملامح ما يروق له. وما تطبق هي في الوقت نفسه. من تعبير.

أليس هذا بعد طول التطواف هو نفس قول أرسطو عند ما يقول إن الشعر لا يصور ما فعل الكابيديز أو ما أحسّ ولكن ما كان يمكن أن يفعل أو يحس. أو أن الشاعر لا يريد أن يصور شجاعاً بعينه ولكنه يريد أن يصور الشجاعة ممثلة في هذا البطل الشجاع؟

وجاءت اختراعات الآلة أيضاً لتسعف بدورها هذه النظرية في تثبيت صورتها الحديثة التي وصلت إلينا. فالآلة الفوتوغرافية منذ عام ١٨٣٩

(١) نقل تولستوى في كتابه « ما الفن » في الفصل الثالث صفحة ٩٨ وما بعدها، تعاريف هؤلاء الفلاسفة للجمال والفن.

قد أخذت تجلو على الناس حقائق . ثم أخذت بمرّ الأعوام تعاون في معامل العلم وعبادات العلاج . ولكنها وصلت قبل ذلك إلى عالم الفن لتسعف بعض نظرياته . إن الآلة تسجل صورة الطبيعة مثلا بكل دقة وكما هي . فلا تخرج لنا فنا . هذه هي محاكاة أفلاطون ومرآته تتحققان عمليا في الحياة فلا تخرج المرآة فنا لدقة محاكاتها أو تقليدها . إن الفن لا يحاكي أصلا ، أنه يصوّر انفعالا أحسه الفنان وليكن باعته مايكون ولتكن أداة التعبير عنه ماتكون من نموذج أو أصل أو أداة . فالهام أن هذا الانفعال يصل إلى متلق الفن كما تصل إليه الحرارة عن طريق سلوك الكهرباء . هذا هو الفن عند تولستوى . لذلك فالفن الذى لا يصل إلى الناس ليس فنا . والفن الذى لا يصل إلى الشعب كله غير جدير باهتمام الدولة . لأن الدولة تنفق من أموال الشعب . إلى آخر مايتطرق فيه تولستوى في موضوع مهمة الفن كما سترها بعد .

وتوالى الاختراعات وكثر التفكير في فنون جديدة تجمع بين الحركة والصورة والأمانة في النقل والدقة في التقليد والخيال في التعبير . فاذا سينما وفن نوتوغرافى تقام له المعارض . ولكن كل هذا لم يخلط ما استقرت عليه الفكرة أى تخطيط . وإنما فتح آفاقا جديدة من التفكير كلها تؤيد هذا وتنميه وتقويه . وإذا حديث عن طاقة المنظر الطبيعي في تفجير الشعور والفرق بين فن الطبيعة وفن الآلة الجديدة الذى يبدو فيه الفنان متواريا ، ولكنه هناك مازال . هو الذى يحس " وهو الذى يفتنى . ولسنا نتبأ بمستقبل ولكن الذى لاشك فيه أن تقدم العلم والتفكير "

بل والآلة كل ذلك خلقت أن يضيف الحديد ، ومن يدري ماذا سيفعل
الحديد بفكرة المحاكاة ؟ .

— ٧ —

وتتسع الدراسات حول الأدوات الفنية ، فاذا دراسات مثمرة
في دلالات الألوان على المسافات حتى في تجرّدها من الأشكال ، بل
في أبسط صورها كصورتها عندما تستعمل كمجرد إشارات أو علامات .
مثل البحث الخاص " بالوقوف أمام الصورة " في كتاب أصول النقد الأدبي
لرشاردز . بل إن تقدم العلاج في الطب بواسطة الألوان وأثرها في النفس
لما يجعل لهذه الأداة طاقات جديدة لم نكن نعرفها من قبل . وإذا أيضا
أبحاث عن صلة الموسيقى بسائر الفنون وكيف يعتبرها بعض النقاد الفن
الذي يخاطب النفس الإنسانية مباشرة ودون أداة فيفردونها وحدها نوعا
متميزا من سائر الفنون ، أو مثل البحث المثمر العميق الذي عقده الناقد
المعاصر توماس ستيرنز إليوت عن " الخيال السمعي " في مقاله عن
" الموسيقى في الشعر " . يكشف فيه عن حقيقة تأثير الشعر في إيقاظ نوع
من الخيال لمجرد موسيقاه . فعندما نسمع شعرا لانفهمه ، بل إننا دائما
قبل أن نتفهم القصيدة جيدا ، نرى صورا خيالية أثناء إنصاتنا من
مجرد أثر الوزن والإيقاع والموسيقى .

وإذا النقد الأدبي الحديث يغني بكل ما يقدمه له علماء النفس وعلماء
الطب . بل علماء الحيوان وعلماء المادة أيضا . كما غنيت بحوثه بأفكار
الفلاسفة ونظرياتهم في حقائق الكون وما وراء الطبيعة من قبل . وإذا

تناقد كرتشاردز يحاول دراسة المحاكاة مرّات في حياته . وفي كل مرة تحت ضوء جديد . وإذا شاعر ناقد كالبيوت . الأمريكي المولد ، الإنجليزي الجنسية ، يحاول أن يدرس المحاكاة لامن وجهة النقد وحده كزميله وإنما من وجهة الفنان أيضا ؛ لأنه شاعر . بل إنه للشاعر الأول الآن في اللغة الإنجليزية . وإذا نظريات في النقد مليئة بالحس . مفعمة بالتفكير . تفجر في نفوس الفنانين والناقدين على السواء ذخيرة من الحس والفكر ما كانت لتظهر لولا هذه الثروة العظيمة الوفيرة من النقد الممتاز .

هذا إليوت يحلل بأسلوب الشاعر وحسه وتفكيره عملية الإبداع الفني في مقاله المعروف عن « التقليد والملكة الفردية »^(١) فيقول « ليس على الشاعر أن يبحث عن انفعالات جديدة وإنما عليه أن يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل ليخرج منها إحساسات ليست في الانفعال العادي بالمرّة . والانفعالات التي لم يجربها الشاعر شخصيا تنفع كما تنفع تلك التي يكون قد مرّ بها فعلا . إن التعبير الشائع الذي يصور العملية الفنية من أنها « الانفعال يتذكر في هدوء » لتعبير خاطئ كل الخطأ . إنها ليست انفعالا وليست تذكر ولا هي هدوء إذا استعملنا كلمة هدوء في معناها الأصلي . إن الإبداع الفني تأمل عميق وإخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق . تأمل عميق لطائفة كبيرة من التجارب الحسية التي لا تبدو للرجل العادي الضارب في الحياة أنها تجارب أصلا . إنها تأمل لا يأتي عمدا ولا هو يشعر به أو يحس . إن التجارب لا تتذكر ولكنها تتجمع ؛ في جوّ ليس هادئا إلا من حيث أنه سلبي أو غير موجود

بالنسبة للمحدث الذى أوجب الانفعال . وليس هذا هو كل شيء .
ففى تأليف الشعر إرادة وقصد . بل إننا فى الواقع نرى الشاعر الردىء
يخسّ حيث يجب ألا يخسّ، أى حيث يجب أن يكون سليبا، ويكون
سليبا حيث يجب أن يخسّ ويشعر . وكلا الغلطتين تجعلانه شخصا
لاعاليا . إن الشعر ليس انفجارا للانفعال وإنما هو فرار من الانفعال .
وليس هو تعبير عن الشخصية . إنه فرار من الشخصية ، ولكن هؤلاء
الذين يفعلون حقا ولهم شخصية هم وحدهم الذين يقدرّون ماهى الرغبة
فى الفرار من كل هذا ^١ .

وهذا هكسلى الناقد المعاصر أيضا فى كتابيه « الموسيقى ليلا »
و « نصوص وما حولها » يكشف لنا دقائق فى هذه الحقيقة التى يقال
لإنها هى التى تفجر فى الشاعر إحساساته . يقول فى كتابه « الموسيقى ليلا »
فى الفصل الخاص « بالحقائق البديهية » إن الحقائق البديهية تنقسم إلى
قسمين حقائق صغيرة تافهة مثل جريدة كذا تصدر كل صباح وحقائق
كبيرة أى وجدانية تفجر حولها الصور والإحساس . مثل الإنسان لا بد
أن يموت . ويتحدث فى كتابه « نصوص وما حولها » عن « المسرحية
والحقيقة التامة الكاملة » . فيفصل فى أنواع الحقيقة التى تصوّرها فنون
الأدب المختلفة . وخاصة القصة والمسرحية . ويبين الاختلاف بين
حقيقة تمثّلها المسرحية وأخرى تمثّلها القصة . وكيف أن كل فن منها
يضمّن على الحقيقة خواص بعينها . إن المسرحية لا يمكن أن تصوّر تفصيلات.

(١) ترجمة هذا النص وسائر النصوص فى كل الكتاب ترجمتنا ..

الحقيقة ولا يمكن لها إلا أن تخلق عاليا غافلة عن الواقع متناسبة التفصيلات في سبيل تبلورها وتركزها لتؤثر بكل قوتها . وهو يضرب لذلك مثلا وصف هومير في الأوديسا لنهاية رحلة البطل الخطيرة في البحر العاصف الجبار . لقد خرج حيوان البحر وأكل أمام البطل ، وبعض صحبه ، إخوانهم الذين كانوا معهم في العاصفة . يقول هومير : « ولكن البطل ينزل إلى الشاطئ مع صحبه فيطهون طعامهم بل يخذقون طهييه . ولما اطمانت بطونهم الثائرة ذكروا إخوانهم . فبكوا . وإذا النعاس يقفل عيونهم المتعبة وهم ييكون » فيتساءل هكسلي لو أن هذا الجزء من القصة الشعرية مُثّل على المسرح ألم يكن يثير السخط والاشمئزاز من هؤلاء الذين لا يذكرون إخوانهم ، وقد نهشهم حيوان البحر تحت سمعهم وبصرهم ، إلا بعد أن تمتلئ بطونهم بطعام لذيذ . ولكن حقيقة الحياة هي هذه . الحزن والفرح فيها كماليات إلى جانب الجوع والنوم . والمأساة لا تمثل الإنسان كما هو . وإنما لابد أن يكون خيرا مما هو . كما يقول أرسطو . ثم يختم الفصل بسؤال عن مستقبل المسرح في العالم الحديث .

ويزخر الكتابان بفصول عن الموسيقى والأدب واختلاف أثرهما وتشابهه واختلاف أداتهما وتشابهها . ولكن أهم ما يتصل بموضوعنا في كل ما كتب هو الفصل الخاص " بالطبيعة والإنسان في كتاب « نصوص وما حولها » . حيث يشرح لنا تأثير الطبيعة بالفن . وهو آخر مرحلة وصل إليها التفكير في المحاكاة بالذات .

يسائل نفسه بمناسبة أبيات في وصف الطبيعة عن الطبيعة حولنا ،

فيردد قول الشاعر : أمى التى تؤثر فىنا هذه الآثار النفسية ، أم أن الطبيعة هى ما قد خلق الشعراء حولها من أحاسيس وما أضفى عليها الفن من طاقات للإشعاع والتأثير ؟ وفى شىء من التوضيح يبين لنا تلك الفكرة الحديثة ، وهى أن الطبيعة هى التى تقلد الفن وليس الفن الطبيعة. ويبين إلى أى مدى امتزجت الطبيعة بالفن واختلطت . حتى أحس الفنانون بذلك فضاقوا بما يحسون من الغموض فى الطبيعة حولهم وحاولوا الفكاك منه .

وما الفن السريالى^١ فى عرف هكسلى . إلا صرخة الفنانين من هذه الطبيعة التى أصبحت مزيجاً عجيباً لاثنتين معالمة من الواقع والفن . هى صرخة يريد بها أصحابها أن يحرروا الواقع مما اختلط به من طاقات الإشعاعات الفنية التى ساهمت آيات الفن المختلفة فى إمداده به فأفعمته قوة وحيوية .

ولكن هذا المذهب يريد ، إلى جانب ما يراه هكسلى : أن يصور الواقع كما يرسم فى نفوس الفنانين . محرراً ولاشك من تراث السنين الفنى الذى اختلط به ، ولكنه ليس كما يتراءى لهم . وإنما حسبما يفعلون هم به : لامن صورته الخارجية وإنما من انفعالهم ناثراً على كل سلطان حتى سلطان العقل . هادماً كل تقليد حتى تقليد الفن . عابثاً بكل ميزان حتى ميزان الجمال . ولستأ ندرى ما نجاح هذه الصرخة فى الفن الشعى خاصة ، ولكنها

صرخة نجحت في فن الرسم ، فأغرى نجاحها الشعراء فاذا هم يحاولون في فهم أن يرددوها .

وكل ما يهمننا من أمرها هنا أنها طور جديد من أطوار فكرة المحاكاة .
لم يعد الفن تقليدا ولا شبه تقليد وإنما هو عند أصحاب هذا المذهب تنقية الطبيعة في سبيل الإحساس بها إحساسا خالصا من كل شائبة . والطبيعة هنا بالطبع هي الإنسان والحياة من حوله .

وأخيرا ، لم نرد بهذا الفصل الذي سبق أن نحصى ولا أن نستقصى ،
وإنما أردنا إبراز صورة فكرة المحاكاة وما قد غنيت به على مرّ السنين مما
تحمل في طياتها من تجارب ومخترعات . وما قضىء بها جنباتها من
نور الوحي في العلم والفن على السواء . ويكفيينا من كل هذا أن نبين
أن فكرة المحاكاة التي أقام عليها أفلاطون العماد الأول من عمد التفكير
في حقيقة الفن : ثانيهما مهمته وقيمته . لم تكن لتلقى كل ما لاقت من
تفكير الفلاسفة فيها قديما وحديثا لأنها مجرد فكرة حول ماهية الفن . وإنما
هي دعامة أساسية . بل ربما كانت في عرف بعض الفلاسفة والشعراء
الدعامة الوحيدة في التفكير في الفن . وكل ما يثار حوله من قضايا وأبحاث .
فلست تجد شاعرا إلا تعرض للتفكير فيها ، سواء أكان قد قرأ عنها أم .

لم يقرأ ، فهو في شعره وفيما يكتب من نثر أحيانا يصور تفكيره ، صورة ما ، حول هذه الحقيقة الكبرى من حقائق الفن . حقيقة المحاكاة وأثرها في الإبداع ؛ بل أثرها في صورة الفن ومهمته وقيمه .

ولقد أشرنا في أكثر من موضع من هذا الجزء من الكتاب إلى ارتباط فكرة المحاكاة في الفن بفكرة القيمة أو المهمة أو الأثر الذي يحدثه الفن في متذوقه . فلننتقل الآن إلى الطرف الآخر من طرفي الاتصال في تعريف تولستوى . فلننتقل من المبدع إلى المتلقي لننظر ما حول قيمة فن الأدب من أفكار نقدية نستطيع أن نفتح بها الآفاق في تفكيرنا النقدي الحديث .

إننا نريد نقداً أوسع أفقا وأعمق تفكيراً لنخلق به ساعات من التنبه ولحظات من الحس والإدراك قلما يجود بها الزمان ؛ لينتعش فننا فيقوى على السمو بنا . ففي كل درجة من درجات سمو الفن سموً بأذواقنا وتفكيرنا بل بحياتنا نحو الكمال .

المراجع

- Grote - The History of Greece
 Burry - The History of Greece
 Zimmern - The Greek Commonwealth
- Nicoll - The World Drama
 Norwood - The Greek Tragedy
 Haith - The Attic Theatre
- Egger. La Critique Litteraire Chez Les Grecs .
 Atkins - Literary Criticism in Antiquity (Greek)
 Dennison - Greek Literary Criticism
 Plato - 1 Republie (Trans. Jowett)
 2 Ion (Trans. Shelly)
 3 Phædrus (Trans. Wright)
 4 Laws (Trans. Taylor)
 Jowett - Dialogues of Plato. (Oxford)
 Aristotle - The Basic Works of Aristotle edlted Richard Mc.
 Keon Random. House New York .
 Butcher - Aristotle's Theory of Peotry and Fine Arts
- Spingarn - Criticism in the Renaissance
 Atkins - English Literary Criticism 1 . Medieval Phase.
 2. In the Renaissance.
 Hazard (Paul) - La Pensée Européene au 18 Sciécle
 Guyon - Balzac
 Roberts (Rhys) - The Sublime
 Coleridge - Biographia Literare
 Wordsworth - Lyrical Ballads

I. A. Richards - 1 Coleridge on Imagination .

2. Principles of Lit. Crit.

Scott - James - The Making of Literature

Lessing - Loacon .

Tolstoy - What is Art.

T. S. Eliot - The Sacred Wood.

A. Huxley - Music at Night - Texts and Pretexts .

*

Dewey (John) - Art as Experience .

Hawkins - The Criticism of Experience .

Weitz - The Philosophy of The Arts.

Newton - The Meaning of Beauty .

Lucas - Literature and Psychology .

Read - The Meaning of Art .

Croce - Breviere de l'æsthetique .

Carr - The Philosophy of B. Croce .

Bosanquet - History of æsthetics .

DelaCroix - Phsycologie de L'Art .

فهرست

ص ۵ - ۱۸

مقدمة

الفصل الأول

ص ۱۹ - ۴۱

النقد اليونانى القديم وقيمته

مناطق البحث فى النقد الأدبى - العصر اليونانى القديم - دائرة هذا
النقد - أرسطو وأفلاطون - مادة مانقدا - الخلاف بينهما وما أفاده
النقد منهما .

الفصل الثانى

ص ۴۲ - ۶۲

أثينا ومسرحها

حال أثينا فى القرن الرابع ق . م - خطر مسرحها قديما وحديثا -
أثره فى الشعب والفكر - الإيمان بما يمثل - تطور الإيمان - كيف
مهد كل هذا لنقد أفلاطون وهجومه .

الفصل الثالث

ص ۶۳ - ۸۷

أفلاطون والمحاكاة

الجمهورية وما رسمت ومقام الشعر فيها - الهجوم على الشعر لأنه

محاكاة ، وعلى التمثيل — علاقة الشعر بالحقيقة — ما الوحي — الشعر والفلسفة — تناقض أفلاطون — لفظ المحاكاة قبله وعنده — تراث أفلاطون ككل .

الفصل الرابع ص ٨٨ — ١٠٨

أرسطو والمحاكاة

مقام كتاب الشعر من سائر ما ألف — صورة الشعر — المحاكاة عنده ... ماذا يحاكي الشعر — النموذج في الحوادث والشخصيات وكيف ترسم — تراث أرسطو وما زاده على أفلاطون .

الفصل الخامس ص ١٠٩ — ١٤٤

المحاكاة بعد أرسطو وأفلاطون

ماخطته الفكرة بعدهما في العصور القديمة — روعة الأسلوب وما قدم صاحبها في الخيال — المحاكاة في القرن الثامن عشر وعملية الإبداع — لسنج والتفرقة بين الفنون وما قدمت نظريته في المحاكاة — كولردج ونظريته في الخيال وما قدمت في المحاكاة — تعريف تولستوى للفن وما قدم للمحاكاة — صورة فكرة المحاكاة في بعض التأليف النقدي الحديث

ص ١٤٥ — ١٤٦

المراجع

