Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباب الأول

العصر اليونانى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الأول

نظريات الفن والجمال
فى القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى :

لعل خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال فى العصر اليونانى هو ذلك المنهج التاريخى الذى يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخى والاجتماعى والسياسى فى هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليونانى وخاصة الأثينى تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففى نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية فى أثينا وعمل بُناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية فى شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد فى القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجده يبدأ دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليونانى ـ فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الانسان بأنه النمط العتيق Archaic الذى ارتبط بالعصر الحجرى القديم الذى عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد ـ وقد تميز الفن فى هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها ـ ولم يعرف الانسان فى هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش فى مجتمع قبلى بدائى فى جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثانى: فهو نمط فن العصر الحجرى الحديث Neolithic art وفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان ـ وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التى قامت على ضفاف الأنهار فى مصر وبلاد النهرين [1] وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجرى الحديث ـ النيوليتيكى ـ ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد فى وجود النفوس والآلهة وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد فى وجود عالم إلهى مقدس.

---

[1] H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسى وبالقواعد الثابتة التى لايسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح فى الفن المصرى القديم وهو الفن الذى سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به فى محاورة القوانين [٢].

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والمسينية والتى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يختلط بالطقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أوعندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحرالذى اتخذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالخبرة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتتبع فى الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء [٣].

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثال يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد اريستوفان هذا الرأى حين ينسب للشاعر موازيس Musaus فن الطب كما نسب لأرفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح. [٤]

---

[2] Ploto. laws II 656 D.

[٣] أفلاطون: محاورة فايدروس ـ ترجمة عربية للمؤلفة.

[4] Aristo phahes, Frogs. 1030.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الدينى الأخلاقى فى الفن، بل يمكن أن نجد فى الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيثاغوريين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقى والأهداف الدينية.

ب ـ النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيثاغوريين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير فى جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى ـــ وعلى العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية ـ كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديا إذ كانت التراجيديا من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسو فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرباً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديا المجددين فى الشعر الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تأباها أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحانقة على ترف أثرياء التجارة المسرفين فى التنعم بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بناء على التخصص فى دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة فى الفن خاصة السفسطائيون والخطباء وعلى رأسهم القيداماس Alcidmas الذى تتلمذ على السفسطائى جورجياس وكان أكبر معارض لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب الرأى الذى يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران وبتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى الخطباء والسفسطائيون الرأى الذى يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

جـ ـ الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى ـ وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقدس كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلافا الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر فى أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impersionism التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتى طالبت بأن يكون معيار الجمال فى التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc) [٥] .

ويمكننا تتبع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائى هذا العصر، بروتاجوراس الأبديرى وجورجياس الليونتينى.

---

[5] A. Hauser: Ibid. p 166-197.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلى الانسان ـ فعبارته: "الإنسان مقياس كل شئ" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهى وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواضعاتهم ـ فالفن مفهوماً على هذا الأساس هو نشاط لايكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعانى السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوى بين جميع الناس [٦] ويرى بروتاجوراس أن أى رأى مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعى أن ينشط البحث فى وسائل الاقناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصراً من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقناع التى أعتمد عليه أشهر الفسطسائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية فى الجمال الفنى فى الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية فى الخطابة وتتلمذ على أنبادوقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية فى الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

---

[٦] Platon: Protagoras 320.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلى الذى يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذى يلعبه الجمال الفنى فى التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة فى القرن الخامس ق.م . ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة فى التأثير على الجماهير، حتى ليمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعرى الذى تركه هوميروس وهزيود وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث فى الانسان وحياته الأخلاقية والسياسية [7].

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان الخلف" لبيان استحالة إثبات الوجود واللا ـ وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما [8]، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية فى صورة أسطورية فى مؤلفيه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء فى مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة " Logos "، فى النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التى تسلب الانسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر فى النفس البشرية.

يقول جورجياس إن فى اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقناع العقلى بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان فى هذا الرأى سابقاً على أرسطو فى قوله بأن للشعر التراجيدى تأثيراً فى النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء فى الشعر أو فى الخطابة أشبه فى رأى جورجياس بأثر الدواء فى الجسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف فى استعماله أضر به.

---

[7] W. Yaeger : Paedeia IP 27.

[8] Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال ـ فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل فى أسطورة بجماليون المثال الذى وقع فى حب تمثاله الذى صنعه بيديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثر عند رؤية الجمال التى يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن" [٨] ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذى يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذى يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع" [٩].

وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتقنت الالهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزيود [١٠] قوة الخداع هذه فتصورها الإلهة التى لها القدرة على خلق التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهى عنده نصف إلاهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولية، تلك العناصر التى شاركت فى تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعى أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية فى الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذى قامت عليه، ذلك الفن الذى صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة [١١]. ولما كان هذا الفن لا ينطوى على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بانه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعده من مدينته الفاضلة، يقول موضحاً هذا الرأى فيما يتعلق بالشعر الذى يتلخص فى المحاكاة.

---

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220 pp0-231.

cf. also. M. Schuhl, Platon er l'art de non temps. p 82-85.

[٩] أنظر : د. عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان ص ٧٥.

cf. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

[10] Hesiod. Theog v, 224.

[11] Plat, Gorgias, 46 2b-400.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذلك لأن المحاكى لا يحاكى الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند فى محاكاته على علم ولا حتى على ظن فيما يتعلق بعلة الجمال أو القبح أو الأشياء التى يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء [١٢].

وعلى هذا النحو يمكن أن نتتبع الجانب النقدى فى فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذى كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة فى الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعبر عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيثاغوريين وسقراط، فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسى للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقى للجمال.

د ـ النظرية الفيثاغورية فى الجمال :

رأى فيثاغورس الذى عاش فى القرن السادس ق.م أن التظر العقلى والمران بالعلم الرياضى أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط فى محاورة "فيدون" أن الفلسفة هى أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل. [١٣]

وارتباط التأمل الفلسفى بالتذوق الفنى للموسيقى الذى تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه فى الجمال الفنى. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas" [١٤] التى ألفت فى مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسى.

وانتهى فيثاغورس من تحليله الموسيقى إلى وضع تفسير عددى لأنغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارمونى) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضى بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته فى توافق الأصوات الهارمونى على الأجرام السماوية نفسها.

---

(12) Rep X. 598, 606.

(13) J. Burnet. Greek Phiols p 42.

(14) Les péans de thélétas, porphys V. p 32. ef.
J. Zafiropulo: Anaxagoras introdctuin p. 210.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل فكرة الائتلاف ـ أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين فى الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق فى الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ. [١٥].

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف فى النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضى بين النقيضين واعتمد فيثاغورس فى البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام [١٦]. وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها فى الواقع الاجتماعى لمدينته الأصلية ساموس التى هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحنت الأوليجارشية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم فى بادئ الأمر بدور الوساطة التى تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف فى الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون [١٧].

وفكرة ائتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضى يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية فى صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالى كثير من فنانى أثينا فى مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول (أسخيلوس) الذى كاد على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية واطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية [١٨] وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته فى أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد فى الوسط بل اعتبر تقدم الانسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة تقدمه فى الفترات التى عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية الخالدة.

---

[15] Arist., Met., A, 5. 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philosolphers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pyrhagoreans and Eeatics. 1948.

[16] Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

[17] G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

[18] Ibid, pp 254-291.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد طبق اسخيلوس هـذا المعيار الجمـالى الفيثـاغورى علـى تراجيدياتـه الثلاثيـة Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التى يختتمها بحل وسط يتفق عليه طرفى الصراع.

فـالصراع فـى هـذه التراجيديـة يقـوم بيـن الايرينيـات erinyes حاميـات النظـام الأمـوى Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلى القديم الذى يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبيـن الاله أبوللون Apollo حامى الارستقراطية الزراعية ونظام الأسـرة الأبويـة Patriocat الـذى يهـب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلاهة أثينا رمز الاعتدال والتى تتخذ دائماً أوسـط الحلـول وهـى حاميـة الديمقراطيـة تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه فى دستور المدنية الجديدة، هذا الدسـتور الذى باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمـة مـن الشيوخ، the Court of the areopagus ثم وقفت تحميه وتدافع عنه فى مسرحية الاومنيديس Eumenides بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا فى المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسخت الينـابيع بـالطين فلـن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإنـى لأنصـح مواطنـى أن يتمسـكوا بـالاعتدال فـلا ينسـاقوا وراء حكـم الطغيـان ولاحكـم الفوضى. [19]

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام فى الكون الطبيعى وإدخال الفيثاغورين أفكار الائتلاف والوسط الرياضى والوحدة التى تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التـى صـاغوا منها معيارهم الهندسى الجمالى.

ولم يكن هذا المعيار الهندسى الفيثاغورى لينقصه التطبيق الواقعى فى الحضارة اليونانية إبـان عصرها الكلاسيكى وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذى دار بيـن الأحـزاب المختلفـة، فقـد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها بحكـم بركليز وعصره الذهبـى أن تقـدم أمثلـة فنيـة تعكـس التـوازن الهندسى والاعتدال والتناسب. بل إن دستورها المتعدل الذى وضـع بـذوره الأولـى صولـون ودعمـه بركليز قد عبر عن معانى الاعتدال والتوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة فى المدن الأخـرى والاهتها التى تولت حمايتها كما تتمثل فى تمثالها الرابض على تل الاكروبوليس فى معبـد البـارثينون

---

[19] L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يـم عن الاعتدال والتناسب والائتلاف ولا يميل إلى أى تطرف أو خروج عن الحد الوسـط، والطـراز المعمارى الذى شيدت على أساسه معابدها يجمع فى اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنثية المتطرفـة فى التزويق، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيدياس وبوليكليتوس ومـيرون لا يخـرج عنـد تصويـره للإنسـان علـى هـذه النسب والقواعد التى يفترضها هذا المعيار الرياضى الهندسى للجمال عند فيثاغورس.

هـ ـ الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط فى النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغـى أن نذكـر أن سـقراط نفسـه كـان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التى بلغـت أوجهـا فـى القـرن الخـامس فقـد تشـبع سـقراط بالنهضـة الفكرية والجدل العقلى الذى انتشر إبان هذا العصر وبوجه خـاص فـى مجتمعـات السفسـطائيين فـلا عجب أن وثق فى العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخـر وسـعاً فـى البحـث والتنقيـب عنـه، يجلو صدأه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غـير أنـه توليـد لا يخـرج إلـى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة فى نفوسهم [٢٠].

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بيـن السوفسـطائيين كمـا يتضـح فـى مسـرحية السحب. ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الجديدة فى الفن، فقـد مـال أريسـتوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحى على فن يوريبدس الذى يمثل التراجيديـا الإنسـانية الجديـدة فـى مقابل التراجيديا التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضح من نقده ليوربيدس وسخريته منه فى بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع [٢١].

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بنتاج هذا العقل فى فن أثينا الذى بهرت بـه العـالم القديـم، واجتذبه الفن إلى أشهر فنانى عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وجعل يحاورهم متتبعـاً فـى نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليـه والأسـس التـى يمكـن تقييمـه على أساسها.

---

[٢٠] Plat. theet.

[٢١] انظر عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا فى أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والمثالون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون إلى بعث الجمال الباطنى [٢٢] فى إنتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الخير بقدر اهتمامهم ببعث اللذة فى جمهور المتذوقين [٢٣].

ويوضح أفلاطون فى محاورة إيون موقف سقراط العقلى المتشدد من الفن الذى يعتمد على الوهم والخداع والتأثير فى الجمهور. فيذهب فى هذه المحاورة إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتنؤم تنويماً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعى أن يشتد سقراط فى معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة فى الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكتف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية فى الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الانسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهو جمال هادف [٢٤] (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروى أكسينوفون فى مذكراته عن سقراط أنه فى حوار مع أوتيديموس قال:

" .... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

ـ لا بالطبع.

ـ فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

ـ بلى.

ـ وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشئ آخر غير الموضوع الذى يتعلق به؟

ـ إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأى غرض آخر.

---

[22] Xenophon. Memorabilia III 19.

[23] Plat Gorg. 462.

[24] R. Bayer: Traité et Est tiaue, Paris 1954, p 25.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذن فما هو نافع لشى ما هو بالتالى جميل بالنسبة إليه.

ـ هذا هو ما يبدو لى [٢٥].

وعندما يحاور سقراط كريتوبولوس فى محاورة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد ايضاً فى الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الغرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتوبولوس :

ـ أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

ـ ومن أجل ذلك كانت عيناى أجمل من عينيك.

ـ وما السبب؟

ـ إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهى.

ـ وعلى ذلك فسيفضل عقرب الماء Grab ـ كل الحيوانات فى جمال الأعين.

ـ نعم لأن عينيه أحد بصراً وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

ـ ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعى بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفى؟

ـ لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأفطس ذو الثقبين الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

ـ عجباً . أو يكون الأنف القصير الأفطس أجمل من غيره؟

ـ نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأقنى) سوف يضايق إبصارك. [٢٦]

---

[25] Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

[26] Xenophn. Banquet V.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتلك الأمثلة التى نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط فى الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه فى الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطى الذى يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففى المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأى السقراطى فى محاورة هيبياس الكبرى التى لم ينته فيها إلى تعريف نهائى للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة فى عصره.

فسقراط فى بداية المحاورة يميل إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين[٢٧]. وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع فى تحقيق المفيد المحقق لخير ما[٢٨].

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهى إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلة فى إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محاورة ألقبيدس التى يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التى تتسم بالخير والنبل. فالشجاعة التى تلهم الجنود بالتضحية فى الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقبيادس فى هذه المحاورة بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن. وفى هذا الشعور السامى النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل فى وقت واحد[٢٩].

أما محاورة خارميدس وهى أيضاً من المحاورات السقراطية التى تحاول تعريف "الحكمة" ولاتنتهى إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطى للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطنى فى نفس خارميدس ذلك الفتى الذى بهر جماله كل الحاضرين.

---

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-ëë6.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتغنى بـه فنـانو عصـره وشـعراؤه قـدر اهتمامـه بجمال النفس والخلق الفاضل. فنجده يتساءل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً؟ ...." [٣٠].

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقى ، اهتم سـقراط بالجمـال البـاطنى: نعنـى جمـال النفـس الفاضلة. وقد اتفق فى النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطـون، أمـا روايـة أكسـينوفون بهـذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مـع الرسـام براسـيوس Parasius والمثـال Cleito كليتون، وفى هذا الحديث يصر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبـير عـن أحـوال النفس علـى الوجـه والعينيـن فـى موضوعـات الرسـم والنحـت، ويوجـه الفنـان إلـى اختيـار الملامـح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقى إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية [٣١].

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس الرأى الذى اتخذه بالنسبة للجمال.

ففى مأدبة كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمـه فينـوس السـماوية لا فينـوس الأرضية. فحب الجسـد الـذى يقـوم علـى الجمـال الحسـى الجسـمانى لا خـير فيـه لا للمحـب ولا للمحبوب. يقول سقراط مؤكداً هذا الرأى: إن أساطير الآلهة قد مجدت أيضاً هذا الحـب الروحـانى فالإله زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حباً جسمانياً فى حين أنه قد رفع الأبطال الذيـن أحبهـم حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوللوكس " Castor " Hercules Pollux لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها [٣٢].

ولا تختلف رواية أفلاطون فى هـذا الـرأى كثيراً عـن أكسـينوفون وهـذا مـا تؤكـده نظريتـا الجمال فى المأدبة وفايدروس.

---

(30) Plat. Charm. 154 d-c.

(31) Xenophon. Banqnet. VIII.

(32) Xenophon. Banquet. VIII.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحانى الذى كان ينشده فهو على مظهره الذى يشبه تمثال الساتير Satyr له نفس طاهرة جميلة هى سر حب الناس له [٣٣] .

وفى خاتمة محاورة فايدروس يأخذ سقراط فى تمجيد الحب الذى يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهبه الجمال الباطنى جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا شك فى أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل فى السلوك الإنسانى والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقى مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن فى نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التى فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم تكن فى رأى سقراط سوى نوعاً من أنواع التدهور الفنى والانحلال الخلقى، فالمعيار الحسى المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفنانين والخطباء، والقواعد المدروسة التى كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها فى رأى سقراط لا تكفى لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالى الذى تنطوى عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ور أى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذى ينشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات [٣٤].

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجبى أن يؤدى إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت فى سخرية اريستوفان [٣٥] وحنق وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً فى محاورة الدفاع لأفلاطون.

---

(33) Plat. Phaedreu. 276.

(34) Plat, Apology-Ion.

(35) Aristohpanes, clouds, 1491-5.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بل لعل كتابة الشعر التى صورها أفلاطون فى محاور فيدون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته فى آخر حياته لعداوته الشعراء وفنونهم [٣٦].

وعلى العموم فقد آثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة توجيه الناس إلى الخير كما فرض عليه الفيثاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق فى التعبير عنها.

---

[36] Plat. phedon 60-61.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثانى

١ ـ الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفنى الذى وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفنى كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتاباته حافلة بأمثلة من الشعر اليونانى ولغته فى المحاورات تعد نثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر فى محاورة الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس [١].

ومما يذكر فى سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط[٢] .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التى حاربت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن فى هذا الرأى شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن تبيناه فى موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلى أن يرى فى فن عصره خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذى أملى عليه محاربة النزعة الحسية التى تطرف فى التعبير عنها فنانو القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا في تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التى تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذى دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا فى إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التى أنزلها سقراط منزلة التأليه واختار أن يضحى بحياته فى سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهى[٣].

---

(1) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديثورامب والتراجيدية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and hids contemporaries p, 5.

(3) Plat, Criton 50, 53.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذى أحاط به فى صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وآثر منهج الاستدلال العقلى، وأعرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من ألم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة [٤].

فإن حارب أفلاطون خداع الحواس فى فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب [٥] على كل معرفة تعقلية، ذلك لأنه رأى فى هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذى توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره.

فأفلاطون لم يكتب فلسفته فى عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذى توج العقل وحرية الرأى، وإنما نمت فلسفته وازدهرت فى عصر انحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فجاءت اميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند افلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤية المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلى أو الادراك الحسى [٦].

---

[٤] تأثر افلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التى أطلع عليها عند زياراته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

[5] Plat. Phaedros 245 a 246 d.

[٦] انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فايدروس، دار المعارف ، سنة ١٩٦٩.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته فى المعرفة وفى الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسى وهو "معاينة" الجمال.

وفى محاورة فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففى هذه المحاورة تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجدانى فى فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا فى القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أى حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يثير نقد فلاسفة هذا القرن [٧].

ولكن أفلاطون حين عاش تحارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته فى الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسته الصوفية وإحساسه التى قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضى ومنطقه الدقيق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول فى محاورة فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، " Mania " شراً ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس [٨] غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالى منبئاً عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذى يأتى البشر من عند الآلهة أسمى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين [٩].

وعلى ذلك فالهوس الذى يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

---

(7) I.A.S. Festugiére: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.

- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.
- cf. Dodds. The Greeks and the Irrationql p. 209.
- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

(8) Plat. Phaedr. 244 a.

(9) Ibid 245 d.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر افلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطلعت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodcus بصره ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبته.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسة تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الالياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان [١٠].

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلعه على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال [١١].

---

[١٠] كذلك اتبع بارمينديس هذا الأسلوب الشاعرى فى قصيدته التى أرجعها إلى أنها هبة من عند الآلهة.
III 63, II. 484 ff.

[11] Phédr, 249 e.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(ب) الحب والجمال فى الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضى فى عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التى تتملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صوره فى محاورة المأدبة. ثم مال فى محاوراته العديدة إلى نظرية وضح فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندرى أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عبقريته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهى [١٢] لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا فى مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات، وصور سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عما كان يشوب الحب فى بلاده من رذائل مصدرها شيوع الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يحب فى الفتية نقوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبهم إلى المعرفة الفلسفية [١٣].

ولم يكن أفلاطون الذى يعد أبرع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعته كأسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لايقل فى الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة.

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويدربه ويعد مسئولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام فى كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحربية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the thebean Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

---

(12) PI Paedr. 240 e.

(13) Alcb 132 d, Charm. 145 b. Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Aneient Creece. London 1932.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة فى الشجاعة ويحرزون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة خيرونيا "Chaeronea" . وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحبين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن فى إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين [١٤].

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وباتروكليس، وبيلاد وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وصولون، وبريسترانوس، وسقراط والقبيادس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلد التاريخ أسماءهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون فى تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحى والروعة والجمال الرمانسى Romance التى غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة فى ذلك الزمان، لذلك عده أفلاطون نقطة البدء فى التربية الخلقية والعقلية لمواطنى المدينة المثلى [١٥]. ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذى زاد فيه الإقبال على اللذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظيفته العرفانية وأثره فى سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرها فى محاورتى المأدبة وفايدروس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذى يروى حديث ديوتيما كاهنة مانتينايا [١٦] فى محاورة المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الايروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جذوراً فى نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

---

[14] Plutacrh Pelopidas ch 18.

[15] G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

[16] Symp. 20. 1

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ديالكتيك [١٧] المأدبة الصاعد، الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية ـ إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال [١٨].

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس [١٩]، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية إبنة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والغلمان ويبغى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت السماوية إبنة السماء التى هى من صلب الجنس المذكر وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاورة فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزياس الممثل لرأى السفسطائيين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه افلاطون فى فايدروس بأنه من انواع الهوس الآلهى الذى يعده أعظم النعم [٢٠]. ولا تحظى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه [٢١].

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشد العودة إلى موطنها الأصلى وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملهمين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

---

[17] Symp. 204.

[18] Ibid, 210.

[19] Ibid, 180. c.

[20] Padre, 249 c.

[٢١] هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المتطورة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة آخرى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهاً، وإنما هو كائن وسط بين الخالدين والفنانين، وهو جنى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحى والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر، موجود فى مكان ما بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وهو يوحى بالنبؤات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب [٢٢].

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة فى الجمال، لأنه يهدف إلى الخلق فى الجمال [٢٣].

ومعنى الخلق فى الجمال هو مشاركة الطبيعة الفانية فى الخلود، وقد يتم الخلود فى مستوى فيزيقى حين يتوالد الكائن الفانى، ولكن الخلود الحقيقى هو خلود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أوفلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق فى كل مجال فيه خلق فنى.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة فى أى فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز فى فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن فى براعتهن فى الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفايستوس" فى فن الحدادة، والآلهة أثينا فى فن النسيج وزيوس فى سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جاءت البشر كل النعم [٢٤].

وروؤية الجمال التى هى غاية الحب الأفلاطونى لا تتم باستدلال عقلى كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً فى كل الموضوعات التى تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقى المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبصر [٢٥]

---

(22) Symp 203- Rep. 501.

(23) Ibid 206-207.

(24) Symp 190-197.

(25) Ibid 250 d.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر فى لحظة سريعة تنبت فى أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويصور افلاطون هذه الرؤية فى محاورة المأدبة حين تصيح ديوتيما قائلة:

"على أى نحو تظن حساسة الرجل الذى انكشف له الجمال فى حقيقته الخالصة النقية غير الممتزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يرى الجمال الإلهى فى وحدة صورته؟".

ويصفه فى محاورة فايدورس [٢٦] بأنه الجوهر غير ذى اللون ولا الشكل الذى لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقى ويشغل المكان الذى يسمو على السماء Supraceleste.

وفى محاورة فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال ويضمنها أسطورة [٢٧] تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تزاحم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تآلف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التى تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تنعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتحيا فى إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح فى محاورة فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تنتابه رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرجفة التى تنتابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدفأ فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يغلفها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من

---

(26) Phedr.

(27) Ibid 252.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة [٢٨] التى يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذى كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذى لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون فى صحبة الآلهة الخالدة والذى تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال [٢٩] .

وخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتتحدد الحقيقة التى يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة الفلسفية عن ديالكتيك الحب الصاعد إلى مثال الجمال.

ويكفى لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاورة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

(جـ) المحاورة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول ، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة [٣٠].

يقول فى محاورة ثياتيتوس، "إننا لا نبحث فى الاسم بل فى الموضوع الذى يوجد وراءه" [٣١]. ويقول فى محاورة السفسطائى إذا أمكنك ألا تتعلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة فى أيامك المقبلة [٣٢] . فغير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره فى عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاورة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هى أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يخاطب بها إلا الصفوة التى يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقى الذى يوحى

---

[28] Phedr. 252.

[٢٩] كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبى فى وصف حقيقة النفس وشوقها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير فى بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الاسلام خاصة ابن سينا فى قصيدته السينية وأولها

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تقزز وتمنع وهى التى سفرت ولم تتبرقع

محجوبة عن مقلة كل عارف

[30] Phaedt. 275 e. Lettres VII.

[31] Theer. 177 e.

[32] Sohpist 261 e. R. Schaerer, la auestion platonicienne. p. 18.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالمعانى الكبيرة فى رموز ذلك المنهج الذى اختاره هرقليطس من قبل حيـن قـال: إن الإلـه صـاحب المعجزة فى دلفى لا يتكلم ولا يخفى مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاورة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقـلاً آليـا ولا ليشـرح فلسفته لأى قارئ، ولكن لكى يوقظ فيه تلك القوة التى يسـتطيع بهـا مـن أوتـى موهبـة التفلسـف أن يسير فى طريقه، وهذا الايقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدهشـة التى تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقى وتتمـيز المحـاورة الأفلاطونيـة فضـلاً عـن ذلـك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائى للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهى فيها إلـى نتيجة وما اكثر ما يختفى الموضوع الرئيسى فى المحاورة تنتهى فى نهاية الأمر إلى مجـرد جـدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية فى ذاته، وفى ممارسته يجد الانسـان خير أنـواع اللغة والاحساس الجمالى.

ولقـــد قصـــد أفـــلاطـــون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاورة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هى نوع من العمـل الفنـى الـذى ينطوى على أرفع أنواع المحاكاة التى يتطلبها أفلاطون. فهى محاكاة للحقيقة لا تنقل ما يظهـر منهـا لعـامـة النـاس بـل تصل إلى لبها فتقدم كل جوانبهـا وتحلـل كـل عناصرهـا لكـى تثير العقـل إلـى البحث عنها. [٣٣]

وهى فى رأى ارسطو فن لا يختلف فى جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة النثريـة التى تشبه تمثيليات Mime صوفرون واكسنبارخوس [٣٤].

وقد يرى البعض فى محاورة أفلاطون ما يمكن أن يعـد تراجيديـا مثـل محـاورة فيـدون ومـا يمكن أن يعد كوميديا مثل محاورة المأدبة.

---

[٣٣] إذ تفترض المحاورة جمهوراً من السامعين القارئين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث فى المحاورة إلى جـانب طرفى المحـاورة اللذيـن يقـوم بينهمـا الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفى الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابى يزداد كلما كانت القـوة الدراميـة فـى المحـاورة أقوى. وعلى اساس هذه الصفة الدرامية فى المحاورة ينتهى البعض إلى اعتبار المحاورة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Inroduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

[٣٤] Arist. Potics. 1447 b.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين خطابة إيزوقراط الفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاورة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الافلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهي أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر إتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن يفضل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولى رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصيا للحقائق العليا. [٣٥].

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصرة لأفلاطون قد استحقت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفت عن مثلها القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوريبيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعمد إلى التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها [٣٦].

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند أجاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت اشعاره وتمثيلياته باتجاهها إلى تصوير العواطف ووصف الغرائز البشرية.

---

[٣٥] يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35. Menon 76 e.
Eutyd, 278-279 Rep 413, 490, 577 Theet, 173 b, 197, Phedon 115, Phaedr. 228 b, Polit, 29.

[36] cf. R. Schaerer. la Question Platoniaenne LX. P 218
cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أحاثون فى محاورة المأدبة فى صورة ـــ عاطفية أميل إلى الاندفاع وعدم الاتزان [٣٧]. فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤنث يشبه أسلوب جورجياس السفسطائى.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون فى هذا الرأى عن أجاثون، إذ يصوره أريستوفان فى مسرحية "الشيزمو فورى Thesmophories" بصورة الشخصية العاطفية المؤنثة ـــ ويدخله ضمن النساء المحتفلات بالآلهة ديمتير لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذى يعرض لنماذج لا تليق بالمثل العيا وخاصة تصويره لإنفعالات المرأة في الحب بل يمتدح أسخيلوس حين يصوره مترفعاً فى مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التى لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تتقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراءها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو فى العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالتغيرات فهى تقضى على الثبات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية فى الأدب بنظريته فى الفنون التشكيلية التى تطالب فى النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة ـ غير أنه يبدو لنا وصف شئ ما بأنه محاكاة لا يكفى لذمه أو لمدحه لما تحتمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون فى الفن والجمال إنما ينبغى أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التى توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكى، والسفسطائى بأنه

---

[٣٧] L. Robin le banquet. Introdction.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يحاكي، والخطيب والشاعر والفنان كل منهم يحاكي، ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهى أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذى يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذى تحاكيه، وإنما هى نقل آلى يعتمد على التمويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويعتمد افلاطون على هذا المعنى السيء للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السيئة التى تخلو من معرفة الحق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلى وكذلك تلك الاتجاهات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقى إبان القرن الرابع خاصة، عند اولئك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تقصى الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعى لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن العواطف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من إنفعالات، وابتعدوا عن العمق والمعقولية وإلتزام الأهداف الأخلاقية والميتافيزيقية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السئ للمحاكاة يجدر أن ننظر فى تطبيقاتها على فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعانى المحاكاة حين كان بصدد تعريف السفسطائيين الذين يعولون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفسطة على أنها فن اقتناص الأغنياء [٣٨] ثم انتقل إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها ما

---

(38) Plat, Sophist 223, 224, 226.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ينتج صوراً متشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناظر أنها تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة [٣٩].

ففى الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن [٤٠] Doxomimetique .

وفن السفسطائى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يملك سوى الظن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه فى الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا إستخدمه فى المجتمعات الخاصة سمى سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقى.

أما عن المحاكاة فى فن الخطب، فيقول أفلاطون فى محاورة جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً ... ولكنها نوع من الخبرة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التمويه والخداع الأربعة، الثناء وزميلاتها الثلاث الأخر هى السفسطة والطهى والزينة [٤١] وهذه الأنواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هى فن القضاء أو العدالة الذى يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع ويناظره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطبيب لفضل الطاهى [٤٢].

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلو، من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالى لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: ـ

---

(39) Ibid., 285-236. c.

(40) Plat : Gorg. 462. c.

(41) Ibid, 463. b.

(42) Ibid, 464. d.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللـذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هى مجرد خبرة، لأنهـا لا تعتمـد فيمـا تقدمـه علـى سبب معقول لحقيقة ما تتحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أسـتطيع أن أسمى العمل الذى لا يستند إلى سبب معقول فناً" [٤٣].

وينصح سقراط كاليكليس فى هذه المحاورة بأن المحاكاة التى لا تتعمـق فـى معرفـة طبيعـة الشئ لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن فى الناس فعليه أن يفهـم تمامـاً طبيعة الجمهور [٤٤].

ويعود افلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى فـى محـاورة فـايدروس فيتخـذ مـن خطابـة ليزياس مثالاً للخطابة التى تعتمد على الخبرة الآليه والمحاكاة الخالية من المعرفة ويقـابل بينهـا وبيـن خطابة ايزوقراط الفلسفية التى تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفـس الإنسـانية، ويتخذهـا مثـلاً للفـن الصحيح الذى لا يقوم على التمويه بل على المعرفة بالحقيقة [٤٥].

وفى الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقهـا على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزييف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفى للفيلسوف.

تلك المحاكاة التى لا تستند إلى معرفة الحقيقة التى ضللت فـن السفسـطائى وفـن الخطيـب هى أيضاً التى تضلل فن الشعر وباقى الفنون الجميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفـة، فهـى سـلاح خطـر فـى يـد مـن لـم يكن علـى علم بأصول إستعماله. يقول فى مقدمـة البـاب العاشـر فى الجمهورية:

"لن تقبل بأى حال من الأحوال، هذا النوع مـن الشـعر الـذى يتلخـص فـى المحاكـاة فهـذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هـذا الأمـر علـى ألا تجلـب علـى هجوم شـعراء التراجيديـا وبـاقى المؤلفيـن الذيـن يسـتخدمون المحاكـاة، إذ يبـدو لـى أن كـل هـذه

---

(43) Plar. Gorg. 462 c.

(44) Ibid. 513 b.

(45) Plar. Phaedr.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" [٤٦].

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة ونتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واختار الشعر التمثيلى ليكون مثالاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يخرج الشاعر عن طبيعته وينحرر من إلتزام الصورة المثالية الثابتة لكى يحاكى صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابتة التى تضمنت قيم الحق والخير. لذلك خص افلاطون شعر التراجيديا والكوميديا بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فيكون أصدق فى عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يرويها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها [*] ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع افلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دوره تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محاورة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً أو مفزعاً يقف شعر رأسى من الخوف ويخفق قلبى" [٤٧].

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين ! وكان هذا الحيوان فى

---

(46) Plat Rep X- 595 b.

(*) cf. Mc Kecon. Literary Criticism and the concept of imiation in Altiauity Modern Philology, August 1636. cf Rep 392-394.

(47) Plat. Ion. 535 c.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الغالب طوطما مقدساً. وفى قيام القبيلة بهذه الحركات التى تحاكى بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذى كا يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنجاب ينتسب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة" [٤٨].

ولم تكن الأفكار القبلية ببعيدة عن فكر أفلاطون حين كان بصدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامى الذى كان يراه فى عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير فى الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما فى عصر أفلاطون يسكبونه فى آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف الجامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوريبدس المعاصر، لقدرنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشئ وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن جاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التى نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم ـ ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل لئلا تلصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بصلاحهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً فى مهاترتها الزجل وتبجحها على الآلهة عندما تكون فى سعة ونعمة الحياة، أو فى شكواها عندما تتابها الأحزان والنوائب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة صهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه ليشعر بالخجل ويزدرى هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها فى طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة التقلب والتلون، وهى صفة يجب على الفلاسفة أن ينأوا عنها ويثبتوا على طبيعتهم الفاضلة.

---

[48] Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversty. Libr ary.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفى ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافى سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع فى الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شئ وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريم قديس بارع ولكننا سنخبره أن ليس لمثله مكان فى دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (*).

وإلى جانب ما تسببه المحاكاة فى الشعر الدرامى من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعويده التقلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكى لا يخاطب المبدأ العاقل فى النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالى المتقلب فى الخلق ذلك الجزء الذى يسهل تقليده (٤٩).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة فى الشعر الدرامى بوجه خاص، لأنه ابعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذى يمثل كل شئ، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التى يجهل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التى نجدها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تتصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتيقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (*)

(*) Plat, Rep. 397-398.

(49) Ibid X. 605 a.

(*) Ibid, X, 568.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويوضح افلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين بقدم تصنيفه لمستويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهى المعرفة الوهمية [٥٠] ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال فى فنه.

ذلك لأن أداة الفنان فى الخلق هى الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذى يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعاؤه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة السطحية أى بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثانى فن بصير يأخذ بمحاكاة مستنيرة لأنها تنطوى على علم من يمارسها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذى الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Muses مؤثر الجمال الذى يحسن التعبير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفنى بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتى بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية فى المحاكاة فى فن عصره.

ففى الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائر على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلى بهجومه واستثنى الشعر الغنائى والملحمى والتعليمى [٥١] لأن المحاكاة فى هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بيل هى تعبير صادق عن قيم الحق الخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال [٥١] والتغنى بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليا التى ألهمت أمثال ترتاريوس Tyrtaeus وبندراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلى الذى يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذى يجرى فى حياة الناس اليومية أو يصور الأحاسيس والانفعالات التى تجرى فى شعور الفرد العادى

---

(٥٠) Ibid 596.

(٥) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imiation in Plat. S Republic Class. quait. 1928.

(٥١) Plat. Rep. 607 e.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكى يحاكى الواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة فى خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة فى النفس الانسانية، إلا أنه لم ير فى إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لأنها تولد فينا الضحك الذى لا يليق بالإنسان الحر [٥٢].

وعلى أساس هذا التمييز فى الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هى وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله الانسانية ومهارته فى تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى فى محاورة فايدروس التى أنتقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد الانسانى، وعلى نحو ما نرى فى تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهى [٥٣].

وإلى هذا المصدر الإلهى للعبقرية يرجع بنداروس Pindare الذى حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والعبقرية فى الفنون.

هذه الموهبة التى لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الانسانية مهما بلغت [٥].

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الجيد الذى توفرت فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليونانى، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائى فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذى يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينيا بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمة أثينا القديمة التى

---

[٥٢] القوانين ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحى عند اليونان) دروس ونصوص.

[93] Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b. Phileb 55e. Lois XI, 938, Epis. 979 d.

[٥] Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

توجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكـرس بنـداروس عبقريته للتغنـى بانتصاراتهـا المجيـدة علـى الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلـت عـن مثلهـا العليـا القديمـة وتطرفـت فـى سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة [٥٤] معقل الارستقراطية الحربيـة فـى اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التى كان أفلاطون من أشد دعاتها [٥٥].

وكلاهما آثر أسلوب الايجاز الدورى واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولجـأ إلـى الرمز لمعانى العقيدة الدينية [٥٦].

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس فى محاوراته ويستشهد بشـعره علـى سـبيل الحكمـة والمثل المأثورة والبرهان [٥٧].

ولم يكن إعجاب افلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus ليقل عن إعجابـه بشـعر بنـداروس، بل لعله وجد فى هذا الشاعر الغنائى أوضح تطبيق لنظريته المثالية فى الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا فى الأخـلاق والوطنيـة، وكـم بعـث هـذا الشـعر فـى مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تجرى إلا على لسان رسول من العنايـة الإلهيـة بعـث يشـد أزر مواطنيه الاسبرطيين بعد أن أرهقهم الحروب المسينية.

وكذلك قدم الشعر الغنائى ما كان أفلاطون ينشده فى الفـن مـن مثـل مطلقـة تحيـا فـى كـل زمان ومكان، ولم يكن الشاعر فى هذا الشعر الغنائى إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفـردة بل بالأنا الكلية التى تعلو على كل الأفراد [*].

وفى الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغـة الأدبيـة، فالخطابـة هـى الشـطر الآخـر المكمـل لفـن الأدب عند اليونان.

---

(54) Pindare Xe Pythiaue.

(55) Lois II 682. 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة فى محاورة فيليكوس وآثر للحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الثروة التى أصبحت هدف الديمقراطية الأثينية وكذلك مجد أثينا فى عصرها الذهبى (محاورة كرتياس ١١٢).

(56) Le Symbolisne de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

(57) P haedr. 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. Lénvré de Platon.

(*) W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التى لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفى بمحاكاة المظهر الذى يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاورة فايدروس حتى يتضح الجانب الايجابى للنظرية الأفلاطونية فى الخطابة وحتى نستخلص الشروط التى ينبغى توافرها لكى تكون الخطابة فلسفية أى فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاورة فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية فى أثينا والخطابة الفلسفية التى يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغى أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذى يتحدث عنه؟ فيجيب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطائيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضرورى لمن يعد نفسه لكى يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضرورى أن يعرف حقيقة الخير أو الجمال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقناع" [٥٨].

تلك إذن هى النظرية الخاطئة الشائعة التى لا تعمد إلى الحقيقة ولا إلى الجمال تحققهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو الرأى الشائع لدى معلمى الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فجردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هى خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح فى هذا الخداع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الجدل أقدر على الخطابة وعلى اقتناع الناس من الفنان ذى المعرفة السطحية الذى يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخطئ فيختلط بين الخير والشر [*]. ومن ذا الذى يستطيع أن يميز فى آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التى عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التى هى موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

---

(58) Plat., Phaedt. 259 e.

(*) Ibid. 203.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصة تفتقر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل فى تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعم فنه بالفلسفة وأسس خطابته على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة [٥٩]. فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبيناً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزياس حتى أصبحا على طرفى نقيض ـ فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسياً غير عاقل مضر للنفس مفسد للجسم يبعد صاحبه عن الفلسفة ويدينه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزياس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.[٦٠]

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر ميداس الذى يمكن تغيير وضع أبياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لابد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولابد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثالاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى ينشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف انكساجوراس.

---

[٥٩] كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلجأ إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث خليفته اسيوزيوس فى المتشابهات Similarities.

[٦٠] Plat, Phaedr., 235-236 A.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه ويتغنى به للنفوس ما ابتغاه أبقراط الطبيب للأجساد ومن شفاء وإصلاح.

لـذلـك يختـتـم محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعـة فلسـفية وسـمواً فـى الفكـر يشـير بآمال كبيرة".

وفى الموسيقى :

قدم افلاطون نظرية فى الموسيقى يمكن أن تعد تعبـيراً لهـذه المحاكـاة الجيـدة، وقـد رجـع أفلاطون فى هذه النظرية إلى التراث الفيثاغورى الذى تبلور بوجه خاص عنـد دامـون Damon فـى القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى فى الموسيقى طريقة لتطهـير النفـس وتهذيبهـا بل كانت تستخدم الموسيقى فى العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيـان أن العنـاصر الثلاثـة المكونـة لهـا فـى اللفظ والائتلاف والايقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسـان فتساءل:

" أى الأنغام تتميز بالشكوى؟ ـ لتخبرنى مادمت موسيقاً.

ـ إنها الموسيقى الليدية.

ـ وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من السكر والرخاوة والكسل.

ـ وأيها لين يوافق مزاج السكارى؟

ـ بعض الأيونية والليدية.

ـ فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.

ـ كذلك لانحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل يفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسياس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلابد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذا أردنا معرفة تفصيلات هـذا الأمـر: فلنرجع فـى هـذا إلـى دامـون لنعـرف أى المقـاييس يناسب العنف أو الجنون وأيها يتفق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالألفاظ، ألا تتوقف هى الأخرى على خصائص النفس؟

ـ بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والائتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التى هى أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التى تعتمـد علـى الخلـق القويـم الـذى يجمع بين الخير والجمال [٦١].

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح فى الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمـال والحقيقة فى صورة سهلة حتى يقنع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كمـا يقـول يجـب أن تتجـه فـى النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بعث اللـذة الاسـتطيقية وحدهـا بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسبها ائتلافاً واتزاناً غايتهما تحقيق الخير.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسـبة للمضمون الأخلاقى الذى كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمـة. وكـان الرقـص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركـة الإنسـانية، وليـس أدل علـى هـذا الاتجاه الأفلاطونى فى الموسيقى الذى يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص مـن أجـل التعبـير عـن حقيقة مثالية ومن أجل التسامى بالنفس الإنسانية مما يذكـره بلوتـارخوس عـن الموسـيقى الاسـبرطية حيث يقول: إن عنايتهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغـانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يـدور حـول تمجيـد الأبطـال الذيـن استشهدوا فى سبيل أوطانهم وتأنيب الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين فـى جميـع الأعمال، فكـانوا مثـلاً ينقسـمون فـى الاحتفـالات والأعيـاد إلـى ثـلاث مجـاميع مجموعـة الكهـول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يبدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسـهم ثـم يختتـم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

---

[٦١] Ipat, rep. 398 d - 400.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التى كانوا يمشون بها إلى المعركة فإننا سوف ندرك معنى قول Terpander تربأندر وبنداروس اللذان قالا إن الموسيقى والفضيلة مرتبطتان [٦٢].

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الردئ ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التى تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة فى محاورة فايدروس، خطابة أشبه بالمران الآلى روتينية Routine هى مثال للمحاكاة السيئة وتتلخص فى مجرد ترديد صيغ محفوظة يلقنها الأستاذ لتلاميذه بالحفظ ويضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليزياس، أما الخطابة الفنية الحقة فهى الخطابة التى على علم بالنفوس البشرية ومثالها خطابة ايزوقراط [٦٣].

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحقة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندئذ يمكن أن يضمنها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذى يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذى يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمال لوحته فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقى الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويظل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينجح فى رسم الخصائص الإنسانية التى ترضى عنها الآلهة ـ إن مثل هذا الرسم وحده هو الذى يبلغ الجمال المطلق" [٦٤]

---

(62) Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

(63) Plat, Phaedr. 227-279.

(64) Plet, Rcp. 501q -c.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالفيلسوف الذى يبدع الآثار الجميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذى يكتشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بفنه إلى الناس، وفى هذا تنبثق العبقرية الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد [٦٥]

يقول فى محاورة القوانين :

ـ وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

ـ إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التى ثبتت أصولها وتحددت قوانينها فى المعابد، ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لتجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى بهذا القِدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

ـ إن هذا عجيب.

ـ بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لتجد فيه الغث والثمين، ولكن هناك أنغاماً صحيحة قد اختبرت لتكون معايير، وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون إلها أوشبه إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلابد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذى ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والغناء المقدس بحجة أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر [٦٦].

---

[65] Adolphe Reinach, Recueil Mecueil Millet. Textes Grecs er latins relatifs àl'histoire de la péinture anciennes Paris. 1921pp 184-259.

[66] Plat. Laws II, 656 d - 657.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويمكن أن نجد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية فى النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التى تقول إنه قد اتخذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes فى المباراة التى قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس فى المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التى تفصل المشاهد عن التمثال بينما خسر القيمينيس المباراة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التى تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتى ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها فى نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus [٦٧].

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لكى نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية الخالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلابد من خطوتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التى يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاورة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو لذيذاً بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهتى الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى ــ فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه [٦٨].

---

[67] P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

[68] Plat. Laws II, 668 b-c.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقول أيضاً :

"لا تخطئ رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضيع" [٦٩].

ويقول فى محاورة السفسطائى:

" إن فنانى اليوم لا يعبثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التى تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد فى المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجرى فى عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم فى الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأنهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغى أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذى نحاكيه ومعرفة على أى وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغى عمله لكى تكون جميلة ونافعة [٧٠].

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة الحمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة [٧١] (القوانين ٨١٧).

وينبغى على شعراء التراجيديا أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الجوقة من كبار الرجال، ويسميها بالجوقة الديونيسية لأن مثل هذه الجوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والائتلاف الموسيقى واختيار ما يوافق النفس البشرية [٧٢].

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطونى أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهى مهمة لا يمكن أن يقوم بها أى إنسان عادى بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه لشئ جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة فى

---

(69) Ibid, 996 c.

(70) Ibid, 667-669.

(71) Ibid. 847.

(72) Ibid. 644-&17.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التسامى إلى هذا العالم الحقيقى الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثيوس الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة فى الفن الأفلاطونى أنها تفترض نظرية فى الجمال المثالى، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطونى على مجرد الإحساس باللذة أو الانفعال اللاشعورى وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستى الواقعى فى الفن ذلك الاتجاه الذى قد وجد له أنصاراً من بين فنانى عصره ومفكريه، أولئك الذين كانوا أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهى كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين المثال العقلى الذى يتجلى فى التناسب والائتلاف الهندسى. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد فى النظام والتناسب وفى كل ما يخضع للعدد والقياس ، ويقول فى محاورة فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوى عليه من حساب وقياس، فما الذى يبقى؟ — لا شئ على الإطلاق (Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأى ألم.

يقول فى هذا المعنى "إن الذى اقصده بجمال الأشكال، لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من الجمال فى تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقى الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التى تتميز بالنقاء والوضوح والتى تخرج اللحن الفريد صافياً (Philéb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال فى العالم القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشرى لا فى اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفى إلى اليوم ولسوف نرى ما بقى منها وما زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع فى شباك هذه الفلسفة الخالدة.

---

(76) Plat. Protagoras. 320.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند أرسطو

٣٨٤ ق.م ـ ٣٢٢ ق.م

لكن تأثر أرسطو بأكثر الخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه فى الفن يختلف فى روحه العامة عن الروح التى تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأى ما يلاحظ عندما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون فى محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمى ـــ ولا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بروميثيوس ووهبه للبشر[١]

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها [٢] واليد هى الأداة التى تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون [٣].

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفى وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً مبهماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلى الفلسفى أو الإبداع الفنى قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل خص الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقى الفنون الأخرى التى غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الإنسان [٤].

---

(1) Plat. Protagouas. 320-3220.

(2) cf. K. Gllbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

(3) Arict., Parts of Amimal. 687.

(4) Arist.. Poetics. 1447 a.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً ورديئاً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكى الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكى إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والارشاد الخير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفى أو اللذة الحسية ـ فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السيئ فهو المحاكى للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصولاً فى ثنايا مؤلفاته العديدة، فأفرد للخطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى خاتمة مؤلفه فى السياسية.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تذوقها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى ـ وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنشسكو روبرتلو [1] الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أساس أن الشعر يعنى بالكلى فى حين يعنى التاريخ بالجزئى ـ ثم وضّح لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاثرسيس ففسرها تفسيراً لاذيًا إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث فى المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ١٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن أشهر من عنى بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفلترو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بيير كورنى الذى إلتزم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى"[1].

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بآراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لاؤوكون وفن المسرح فى هامبورج ـ وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيللر ـ وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين ـ فلسفة أرسطو وأخذا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شليجل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ [2].

والمرجح أن يكون ارسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الخطابة. ويتفق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديا. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم ـ لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دخيلة مثل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب [3].

أما عن كلمة بوئيطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً ـ ولقد وضح أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making ففى الانتاج والصناعة يفرض الصانع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

---

[1] Discours sur le Poéme dra matique.

[2] أنظر أرسطو طاليس ـ فن الشعر ـ ترجمة د . عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ٢٦.

[3] أنظر عطية عامر : النقد المسرحى عند اليونان. صـ ١٠٧.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نماذج من الأدب والشعر اليونانى كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيديا الاتيكية والكوميديا. فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسى فى الكتاب هو الشعر الدارمى والملحمى.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبى واضحة كل الوضوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب منعزلاً عن باقى أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدى إلى التورط فى أخطاء كثيرة فى شرح أفكار أرسطو فى الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التى تتوخى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هى حدوث التطهير Catharsis. وتفسير هذ النظرية لا يفهم بالتالى على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التى ترى الفضيلة فى حالة إتزان واستبعاد للميول المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدة Plot كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته إلى الأشياء فى تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذى يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تزهر لنا حقيقة أى شئ من خلال تصرفاته لأن الصورة هى دائماً علة فاعلة فى نطاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هى كحاجة أى كائن إلى الصورة التى تخلع عليه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة فى الكائن الحى.

ونظريته فى المعرفة العلمية التى تبغى الوصول إلى الكلى الذى يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه فى الشعر وما ينبغى أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته فى المحاكاة وأنواعها ونظرية فى التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذى تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة فى الجمال الفنى، ولنبدأ بنظريته فى المحاكاة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١ ـ المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ فى الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هى غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة ـ فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى، فالمحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هى التى تستعمل فى الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما فى فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام فى الناى والصفر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما فى محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سروفرون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الديثورامبوس (وهو الشعر الذى كان يغنى فى أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديا) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة من غير فقرات، والمأساة الملهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن فى شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويظل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمون فى قصيدته "قنطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هى فى الواقع أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع أو كما هى عليه أما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعني كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفي على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ولفظة الطبيعة Nature لا تعني في فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بفنه ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر [1].

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل بتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الكلى بينما التاريخ يروى الجزئى [2].

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوى عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهى لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التى كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معانى النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد. يقول [3]:

---

(1) Arist. Phys II 8., 199 a 15. Pol. 1337 a.

(2) Poet., 9, 1451.

(3) Arist. Pol. 8 1340.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك فى موسيقى أولمبوس التى تهز مشاعرنا وتؤثر فى نفوسنا، وإننا لنجد فى الايقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاتزان وأضداد هذه الصفات، وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الحلق فى الواقع وفى هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والملهاة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم فى الواقع أما الملهاة فتظرهم أسوأ. يقول :

" يحاكى الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليجنوطوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وباوسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما فى الواقع ... وفى الرقص والعزف بالناى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهوميروس يصور أشخاصه أعلى مما هم فى الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهيجيمون الثاسوس أول مؤلف للبارودیات ونيقوخاريس مؤلف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن مما هم فى الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً فى الديثورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس فى القلوقلوفاس. وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة عن الملهاة فهذه تصور الناس أدنياء تصورهم أعلى من الواقع [1].

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصص الذى يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامى أو المسرحى الذى يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثانى لأن الشاعر المسرحى يتلون بلون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تنقل الواقع.

أما ارسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقبيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أوالطبيعة على نحو ما هى عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخُيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفى هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

---

[1] انظر د. عبد الرحمن بدوى الشعر لأرسطو صـ ٨.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

"ينبغى أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق [1]" وهى تختلف فيما بينها اختلافاً يؤدى إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تثير الحزن والكآبة، والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rythm فلبعض الإيقاعات تأثير سكونى ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سئ إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما الناى فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجدر أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغى أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرهفى الاحساس أو خجولين أو عاطفيين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كانط وشوبنهور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الانغام والايقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للاذواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ ــ يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الايقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب معدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال [2].

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

---

[1] Arist. Poet. 24, 1050.

[2] Arist. Pnoblems 29-30.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

و رمور دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغى فى التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا بليجنوتوس Polygnotus وباقى المصورين والمثالين الذين اتقنوا تصوير الخلق [1]

ولم يتوسع أرسطو فى الحديث عن النحت وان لم يغب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهى تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل فى رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهى ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذى كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدى بأنه لغة مزينة مجملة.

وعنى أرسطو بالبحث فى أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية فى الانسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يجدون لذة فى المحاكاة كما يستمد الانسان لذة ايضاً من الايقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن ترانيم مديح الآلهة أو شعر "الديثورامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغانى القرية.

ويرجع الفضل فى تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى إثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابها أشد غموضاً. وهى عموماً محاكاة لأرذل الناس لا فى كل نقيصة فيهم بل فى الجانب الهزلى الذى هو نوع من القبيح إذ الهزلى نقيصة بغير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويجوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

---

[1] Arist. Pol. 8. 5.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعه الرئيسى وهذا يقتضى أن نقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هى محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرحى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات [1] .

وعناصر المأساة بناء على التعريف هى ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بألفاظ متعددة فهى الحكاية أو هى موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكى واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وتترابط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتي الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد إسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يكن أن يحدث وفقاً للاحتمال [2] أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضروى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقنع المشاهد بحيث يبتعد عما لايقنع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

---

(1) Arist, Poet., 1449 b.

(2) Le vraissemblable et le necessaire.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهى التى يحدث فيها تغيير فى مقدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكى تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أى تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً فى مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهى تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد اثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على التشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هى التى تقدم الشخصيات فى فعلها وهى التى تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماسكة الصفات أى منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يجمل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدى فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط فى الشقاء لابسبب طبعه الشرير أو فساده الخلقى وإنما نتيجة خطأ لضعف إنسانى فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسى التى تقع فى نطاق العائلة الواحدة كأن يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هى التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالنثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب فى التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التى نص عليها أرسطو فى تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الجوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبيدس أنه استعان بايفون بن سوفوكليس فى تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن النظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحى.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المثقفين فى حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هى إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذى تحدثه التراجيديا فى النفس الإنسانية بواسطة إنفعالى الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو فى التطهير كثيراً من المناقشات فى تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت فى المصطلح الطبى والمصطلح الدينى قبل أن تتخذ مكانتها فى المصطلح الفنى، فالتطهير في الطب يعنى عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذى يسبب ألما فى الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسى عن طريق انفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً فى طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفى يعقبها تطهير وهدوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس enthousiasm تثير نوعاً من الحماس الدينى religious frenzy نجده فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس الصوفى، يعقبه شفاء وتطهير . وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهذب نفوسهم وتبتهج.

فانغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينبغى على مؤلفى موسيقى المسرح أن يسلكوا ، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين فينبغى أن نراعى فى تأليف الانغام ما يعيد لطبائعهم المنحرفة الإتزان. ويسمح للمؤلفين أن يختاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبائع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الانغام التى تختارها لتربية النشئ والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التى تؤدى إلى الإنفعال فهى الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناى وهى تماثل شعر الديثورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يؤلف ديثورامبوس على وزن دورى؛ ولذا فقد فشلت محاولة فيلوكسينوس Philoxenus إذ حاول أن يكتب ديثورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دورى، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى [1] .

---

[1] Arist. Pol. 1342.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل فى هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديا أشبه باللذة التى نستمدها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديا إذ صورها بإنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيديا إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيديا والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد آثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى .. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها" [1].

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديا وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً بإتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للبهجة الجمالية.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاء بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالانسان. يقول [2]:

---

[1] Arist. Poct. 1453.

[2] Arist, Pol. 1338.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال فى الأشياء. إن الغاية التى كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف فى الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالى وهى الغاية التى أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقى الفنون على السواء [1].

وقد بذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة فى فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائى عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم فى أوج عصرهم الذهبى للترجمة بل عنوا فى المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق ــ واستطاع الجاحظ أن يعبر بصدق عن هذا القصور عند العرب فى ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه" [2] وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن فى العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذى رأى فى الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف الفارابى كتاب أرسطو فى الشعر ولخصه فى رسالة فى قوانين صناعة الشعر ــ وكذلك قدم ابن سينا تلخيصا للكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائى وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول فى هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربى بعد أن وحّد بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذى أدى إلى كثير من الغموض واللبس [3].

---

[1] cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publicatio. 1951.

[2] الحاحظ : الحيوان.

[3] انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ٥٠ وكتاب أرسطو طاليس فى الشعر نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربى تحقيق وترجمة د. شكرى محمد عياد دار الكتاب العربى سنة ١٩٦٧.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقته بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع [1].

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديوانا لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر" [2].

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألحان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه مخترع الآلة المسماه بالقانون [3] كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرخى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أوفرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

---

[1] حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

[2] ابن خلدون ــ المقدمة.

[3] وفيات الأعيان جـ ط صـ ١٠١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فـــن الشعـــر [1]

الفقرات من ١٤٤٧ - ١٤٥١

١ ــ إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولنتبع الطريق الطبيعى فنبدأ بالمبادئ الأولى ...

إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامبى وأكثر الصفر فى الناى واللعب على القيثار كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الايقاع Rythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالايقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى الناى واللعب على القيثار، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صفر الرعاة ــ والايقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص ويحاكى الرقص الخلق سواء فى فعله أو فى انفعاله بواسطة الحركات الايقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فبواسطة جنس واحد من الأعاريض أو جملة أعاريض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هى أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليجنيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وباوزون يصورهم أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصفر بالناى واللعب على القيثار كما توجد فى الكلام المنثور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

---

[1] انظر الترجمة الكاملة للكتاب فى كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة المصرية سنة ١٩٥٣

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فهوميروس مثلاً يصور الناس خيراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم "وهيجيمون الثانى" الذى كان أول من اخترع المساخر Parodies ونيقوخاريس مؤلف الدلياد Deliad يصورهم أسوأ مما هم.

٢ ـ ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية فى الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلتذ بالنظر إلى الصور البالغة الدقة للأشياء حتى التى نتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والجثث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

٣ ـ ولنؤجل الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية Hexameter وعن الكوميديا ولنتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة ممتعة وبشكل درامى فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً Catharsir لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة الممتعة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هى: العقدة (أو القصة) Plot والشخصيات Characters والعبارة Diction والفكر والمنظر والغناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هى موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شئ.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما فى الأعمال.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٤ ــ وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هى محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين والتام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شئ آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعى.

أما النهاية، فهى على العكس ما يكون بعد شئ آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو فى الغالب ولايتبعه آخر أيضاً، فينبغى إذن فى القصص المحكمة ألا نبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق.

ثم إن الجميل سواء كان فى الكائن الحى أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص فى مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغى أن يكون له حجم معين.

فالجمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز مالا يستفد زمانا ــ كما يستحيل وجوده فى الحجم الكبير جداً إذ لا يتم فى الادراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبغى للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينبغى أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفى فيها الطول الذى يسمح بالتغيير فى الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء فى حوادث متسللة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ ــ يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ماقد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة ــ فالفرق بين المؤرخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت فى أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً فى حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكليات فى حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الجزيئات.

والكلى هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث فى الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الجزئى فهو مثلاً ما قد فعله ألقبيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى فى تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يؤلف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الايامبيوس يقولون الشعر فى أفراد من الناس.

أما فى التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لايقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما فى تراجيديا أنيثوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التى لاتعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغى على الشاعر أن يكون صانع قصص أولا قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدرما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت. فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعرا إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التى وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.