

## الأفلاطونية: من التنظير للأدبية إلى منهجة النقد

الدكتور: محمد عمور

البريد الإلكتروني: benammour44@gmail.com

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف - الجزائر

### ملخص:

أفلاطون هو أول الفلاسفة وانبغ نوابغ الفكر، وهو أول من أنشأ المدارس الفلسفية، فكانت الأكاديمية من أشهرها وأعظمها في الحضارة القديمة، واستمرت هذه المدرسة قائمة في أثينا ومؤثرة في الأجيال المتلاحقة لفترة من الزمن حتى عصر الإمبراطور جستينيان الذي أوصد أبوابها وطرد فلاسفتها. وإذا أردنا أن نتحدث عن النقد الأدبي عند أفلاطون، فإننا بلا شك نجد أول من تحدث عن الأدبية بشكل واضح في عصره، واتخذ النقد الأدبي على يديه صورة جديدة عكست مدى استيعابه للظاهرة الأدبية، وهذا ما جعل آراءه النقدية تتردد في مختلف الحقب، وربما يجوز لنا القول بأن عديد الكتب والمؤلفات التي تلت مؤلفاته ما هي إلا شروح على ما ألف وكتب. وينعقد الإجماع على أن ما بلغته الحضارة الغربية من تطور وريادة في البحث الفلسفي والنقد الأدبي هو ثمرة الأفلاطونية التي في الحقيقة لم تقف على تخوم الحضارة الغربية، وإنما مدت بظلالها على مدائن الحضارة العربية والإسلامية، وأول من استظل بظلالها الفيلسوف الكندي، ومن بعده الفارابي. والحقيقة، يجب أن نعترف بأننا كلما فتشنا في نظرية من نظريات الأدب والنقد إلا ونحس بالنبرة الأفلاطونية.

**الكلمات المفتاحية:** الأفلاطونية، الشعر، الأدبية، النقد الأدبي، الأنواع الشعرية، الوزن الشعري، المحاكاة.

### Résumé :

« Platon » est considéré comme l'un des plus distingués philosophes dans tous les temps. C'est lui qui avait créé les écoles philosophiques qui se sont soldé par l'institution d'une prestigieuse académie très fameuse durant les anciennes époques. Pour aborder la critique littéraire, nous trouverons que « Platon » était parmi les premiers philosophes qui ont étudié le phénomène de « la littérarité », et que son travail avait permis à d'autres contributions de surgir. Nous allons voir qu'un grand nombre d'ouvrages qui traite ce phénomène n'ont été que des exégèses sur ce que « Platon » avait écrit, et qu'un grand nombre de philosophes arabes comme « Alkindi, Alfarabi.. » ont subi l'influence du « Platon », d'où l'importance cruciale de remonter les origines et essayer d'expliquer l'apport phénoménal de ce grand penseur.

**Mots clés :** Le Platonisme, la poésie, la littérarité, la critique littéraire, Les genres littéraires, le rythme poétique, l'imitation

يُعد مفهوم النظرية *Theorie* من المفاهيم الجديدة في الفكر الفلسفي الحديث، وهو مصطلح يشيع في جل العلوم، ويُعد مفتاح الدخول لأي مجال معرفي، لأنه الأداة الصارمة التي تحدد طبيعة وقواعد وأصول أي علم. وعندما حاولنا تتبع نشأة هذا المصطلح في الفكر الإنساني، وجدنا أن العرب في الحق، لم تعرف مصطلح النظرية بمفهومها العلمي الفلسفي المعاصر، وإنما عرفوا كلمة- النظر- التي تحمل معاني التأمل والتفكير، والتي يمكن أن تكون معادلا لمصطلح النظرية، لا- النظر- بمعنى البصر والعين البصارة. ومن الكتب والآثار التي استعملت هذا المفهوم نص قرآني وذلك في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ نَظَرَ﴾ ﴿٢١﴾ ﴿ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ﴾<sup>1</sup> لقد قرأ ابن كثير معنى نظر بالتروي وإعادة النظر<sup>2</sup>. وتؤول مادة- نظر- في اللغة العربية إلى التدبر والفكر والتأمل، كقولهم: نظر فلان في الأمر، إذ تأمله وتدبره، ومنه: النظر: التفكير في الشيء، تقديره وتقديسه<sup>3</sup>.

وفي آثار الجاحظ نصوص كثيرة ورد فيها النظر بمعنى التأمل والتدبر كما في قوله في - رسالة المسائل والجوابات في المعرفة- "وهل رأيتم أحدا اكتسب علما قط أو نظر في شيء إلا وأول نظره إنما هو على أصل الاضطرار؟ لأن المفكر لا يبلغ من جهله أن يستشهد بالخفي، بل من شأن الناس أن يستدلوا بالظاهر على الباطن إذا أرادوا النظر والقياس، ثم هم بعد ذلك يخطئون أو يصيبون"<sup>4</sup>. على الرغم من تواتر مصطلح النظر في كتابات المفكرين والفلاسفة العرب، غير أننا لم نلق منهم من ابتدع ونحت مصطلح نظرية بإضافة-الياء الصناعية والتاء القصيرة الخفيفة- للدلالة الاصطلاحية، وإنما كانوا في أصلهم يقرنون مصطلح- النظر- بمعنى العلم والتدبر لبلوغ المعنى المعرفي. وإن كان النحو العربي يعرف صيغة المصدر الصناعي، فإن صيغة نظرية تعد متأخرة مقارنة بصنويها من المصطلحات الأخرى. ولقد عرف العرب في العصر الحديث مصطلح- نظرية- بهذا الشكل تساوقا مع فعل الترجمة عن اللغات الأوروبية. والحقيقة أن هذا المصطلح لم يكن بمفازة في الرواج في الثقافة الأوروبية، عنه في الثقافة العربية الإسلامية، ففي فرنسا بدأ في الظهور في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد، وفي عام 1496 تحديدا<sup>5</sup>. وقد استوحته اللغات الأوروبية الحديثة، الفرنسية والإنجليزية والإسبانية من اللغة اللاتينية، ويظهر أن اللاتينيين نقلوه عن الإغريق.

وكان هذا اللفظ يعني به الإغريقيون الملاحظة والتأمل، وكانوا يطلقونه فيما يبدو على مجموعة من الملاحظات والتأملات التي كانت تشغلهم في التطلع إلى إدراك طبيعة بعض الظواهر الكونية كحركة الكواكب مثلا<sup>6</sup>. وحتى وإن بعدت الشقة بين الحضارة الغربية، والحضارة العربية الإسلامية، فإن الحضارتين يتفقان على أن مادة-نظر- تصدر عن معنى التفكير والتأمل والتدبر.

وفي الاصطلاح عند الغرب، تطلق النظرية على "مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، ويكون هدفها وضع حقيقة لنظام علمي"<sup>7</sup>. يصدق هذا المفهوم على الحقل العلمي التجريبي أكثر منه على العلوم الإنسانية.

وصاحب - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - لم يتمكن من التفلت من هذا التصور لمفهوم النظرية، فهي في اعتقاده تطلق على قضية تثبت بالبرهان، كما في الرياضيات، وقد تُمَيِّزُ بِغَيْرِهَا كما في: النظرية الفلسفية: وتعني مجموعة من الآراء التي تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية.

وهكذا فإن النظرية: هي جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات، كما تطلق لتدل على فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في فترة زمنية معينة<sup>8</sup>. ولكن لسنا ندري كيف يرتقي الرأي إلى نظرية، وهذا ما يحتاج إلى برهنة وإثبات، لأن النظرية في الحق، هي ما يتجمع في المنتهى من مفاهيم صارمة، يرتقي بها صاحبها إلى جهاز مفاهيمي، يصبح صالحا لتسيير الفكر. وقد تكون "جهازا صارما جامعا لمفاهيم معرفية، أو أداة معرفية، لتحديد المفاهيم وتناولها ابتغاء منطقة التفكير، وعلمنة الاستنتاج... إنها مجموعة من الآراء والأفكار تُثَبَّتُ أمام العقل ببرهان، وتكون قابلة لأن تغربل بها القضايا فيقع الاستنتاج بواسطة هذه الغريلة إما أنها علمية فيتحكم فيها العقل والمنطق، وإما أنها مجرد آراء لا ترقى إلى مستوى التنظير"<sup>9</sup>. تفرض علينا الموضوعية، بأن نعترف بأن هذا المفاهيم، أو التعريفات تحتاج إلى برهان، لأننا كلما تقدمنا في قراءتها ازدادت غموضا في عقولنا. يستطيع الدارس أن يقول، إن النظرية هي مجموعة من المفاهيم، نقوم بتجريبها، ننظر في النهاية نتائجها، وهذا ما يناسب الرياضيات، والفيزياء وما شاكلهما، ولكن، هل يمكن أن نتحدث عن النتائج في الفن؟

### 1: في نظرية الأدب:

لا يتحدد مفهوم النظرية، إلا بما يضاف إليها، ولذلك، نجد نظرية الشعر، ونظرية النقد ونظرية السرد ونظرية الرواية ونظرية الدراما وما إلى ذلك. وهي تُعْنَى بدراسة أصول الأدب ومبادئه عامة، والبحث في فنونه ومعايير ومذاهبه، وفي القواعد الفلسفية والجمالية التي تمثل الأساس النظري للإبداع الأدبي<sup>10</sup>. وتعتمد نظرية الأدب على منهجين: الوصف، والكشف، وما يرتبط بهما من مسائل تعليل الظواهر الأدبية، وبذلك فإن نظرية الأدب "هي عملية كشف الأسس الفلسفية للأدب، سواء أكان ذلك بطريقة الوصف الذي ينطوي تحت علم النقد، أم بطريقة الكشف الإبداعي في النظم والشعر"<sup>11</sup> وهذا ما تذهب إلى توضيحه ألفت الروي حينما تحدثت عن حدود نظرية الأدب بقولها: "اتخذ الحديث عن الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما: التفسير والنظرية، ويختص الاتجاه التفسيري بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التي يخلفها أصحابها على مر العصور فيتناولها بالإيضاح، والشرح، والتحليل، ثم الحكم والتقييم، في حين يرمي الاتجاه النظري إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تُشكّل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشكل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي يَبْنِي عليها النقد"<sup>12</sup>.

تنطوي هذه التعريفات على تداخل كبير، وتشعب يجعلنا نحس بالاضطراب، وعدم الاطمئنان لمثل هذا الكلام، ولقد ترجم عز الدين إسماعيل هذا القلق في قوله: "ونظرية الأدب، كما هو معروف ومتداول، نظرية متشعبة الجوانب، وكثيرة المداخل، كما أنها تتطلب كثيرا من التحديد المبدئي لعدد من المفاهيم والمصطلحات. ولذلك يتعين

لكل إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدد لنفسه منذ البداية مدخلا منهجيا بعينه حتى لا يضل في سردايب هذه النظرية وفي آفاقها المتشعبة والمتشابهة<sup>13</sup>.

لا يمكن أبدا أن ندرس أي ظاهرة أدبية دون الاستناد إلى فلسفة معينة، مبنية على أفكار متسقة، لأن الظاهرة الأدبية تنماز عن الظواهر الأخرى بكونها فن يخاطب الوجدان، والشعور، والإحساس: " فنظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته. وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره"<sup>14</sup>.

وجلي أن التنظير، يرد مناقضا للتطبيق، فالنظري يقوم على مجموعة من الأسس الفكرية، والتصورات الفلسفية، والأدوات التي تسبق التطبيق، فهو الأصل العلمي، الذي يقوم عليه التفكير السليم. والتطبيق لا يمكن إلا أن يكون المجال الذي يُستثمر فيه ما هو نظري، وميدان لاستخلاص الافتراضات، وبلورت النتائج، التي تُرقي إنسانية الإنسان.

ورغم هذا لا يمكن أن ننكر مدى فضاة التداخل بين ممارسة التنظير والنقد في مباشرة النصوص الأدبية. فنظرية الأدب لا تهدف فقط إلى تتبع تتابع النصوص، وعصور الإنتاج الأدبي، وإنما تقف على مساءلة القوانين التي حكمت بنيتها، وميزته عن سواه، والدلالات التي نجمت عنه. وهكذا يرتفن الخطاب التنظيري بالأمكنة التي وجد فيها، وبالمنتجين الذين أنتجوه، وبالموضوعات التي انتخبوها.

## 2: في ماهية النقد:

النقدcritique هو فن تطبيق معايير علمية، ومن ثم إصدار الأحكام. وذُكر في لسان العرب أن أصل كلمة "نقد" مأخوذة من: نقد أو انتقد الصيرفي الدراهم، وهو عملية تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها<sup>15</sup>، أي؛ التمييز بين جيدها وردئها. وقد تأتي بمعنى "النقاش": قيل: ناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر<sup>16</sup>. ومن ذلك أيضا حديث أبي الدرداء: " إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك" أي ذكر المساوىء والمحسن.

وفي اليونان القديمة تتضمن كلمة نقد معنى التمييز والحكم والتقويم، وقد جاءت عند أفلاطون بمعنى فلسفي، إذ اعتبر أفلاطون النقد كقطيعة بين الروح والجسد وربطه بالحكمة الإلهية لليوم الآخر. فالروح حين تخرج من الجسد في يوم الآخر يكافأ الإنسان إما بالصعود إلى عالم السماء أو النزول إلى الجحيم وعالم العذاب.<sup>17</sup> أما عند سقراط فجاءت كلمة نقد بمعنى التمييز بين ما هو حقيقي وبين ما هو سوى ذلك.<sup>18</sup>

وقد كانت كلمة نقد في أوربا مرتبطة بميدان العلوم الطبية 1372 قبل أن تنتقل إلى النشاط الأدبي 1580 وتواكب الممارسات الأدبية، والعمل على شرحها وتفسيرها.<sup>19</sup> وتُرد البدايات الأولى للممارسة النقدية إلى العصور القديمة، إذ يمكن القول بأن مسرحيات اريستوفان التي تحيل إلى سقراط، كانت بداية المحاولات غير الممنهجة للفعل النقدي. ولا مجال للشك بأن كتاب- يواكيم دو بيللاي- " تبيان اللغة الفرنسية والدفاع عنها" 1549 هو أول أثر نقدي مثير للجدل في المجتمع الفرنسي. وفي سنة 1561 نشر -جيل سيزار سكاليجيه- باللاتينية الكتاب السادس

من "الشعرية" وهو بعنوان Criticus - معددا فيه مصادر قوة النقد إبان المرحلة الكلاسيكية، حينها أخذ النقد ينفصل عن علم النحو والبيان، ويستقوي بالحروب الكلامية الأدبية التي ازدهرت في بداية القرن التاسع عشر بين القدماء، والمحدثين-بوالو، راسين، سان- ايفرمون، فونتينييل- و يتعزز أكثر<sup>20</sup>. وقد كانت سنة 1750 معبرة عن تحرر النقد الأدبي من القواعد، ليتناول بعد ذلك تحليل أساليب الأدب، وصياغة استفهامات حول وظائف فن الأدب.

وكلما تحدثنا عن النقد، يُضاف إلى تفكيرنا ما هو تنظيري، لأن النقد هو نظريات في الفن، وعلم الجمال أيضا. ولقد أحس روينيه ويلييك بالاضطراب بين نظرية الأدب، والنقد، والتاريخ، فذهب إلى التمييز بينهم معتبرا الأدب نظاما رمزي غير خاضع لاعتبارات الزمن [لا تتحكم فيه الظروف التاريخية] ويضيف تمييزا آخر محدد من خلاله نوعين من الدراسة: الأولى: دراسة المبادئ والمعايير الأدبية. والثانية: دراسة أعمال أدبية معينة، سواء أكانت تلك الدراسة حسب التسلسل التاريخي أم بمعزل عنه.<sup>21</sup> وعلى الرغم من محاولته للتمييز بين نظرية الأدب، والنقد الأدبي، ألفيناه يردد بأن النقد الأدبي كثيرا ما يُستخدم بصورة تجعله يشتمل على النظرية الأدبية، وفي حديث آخر عنهما يرى العكس، وفي موضع ثاني استدرك هذا الاضطراب، والتناقض وأشار إلى أنه لا يمكن استعمال أي منهما بمعزل عن غيره، لأن كلا منهما يستوعب الآخر استيعابا كاملا بحيث لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ والعكس صحيح، ولا يمكن وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة، والمقولات النظرية لا تصاغ من الفراغ، ومن غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد في غياب التساؤلات، والمفاهيم.<sup>22</sup> وإن كان الأمر على هذا النحو من التداخل والتشابك بين النقد الأدبي، ونظرية الأدب، وتاريخ الأدب، فإن هذا لا ينفي بأن لكل منهم مجاله الخاص، واستقلاله على الرغم من تعاملهم مع الآثار الأدبية. فالناقد يكشف في النص مواطن الجودة والرداءة، والمؤرخ الأدبي يضعنا في الظروف والملابسات التي أحاطت بإنتاج النص وبصاحبه، أما منظر الأدب فيعكف على استنباط مبادئ عامة تتحدد من خلالها أدبية الأدب التي تميزه عن دونه من الخطابات والميادين المعرفية.

تشهد الساحة النقدية نقاشات حادة، ومثيرة حول مفهوم الخطاب الأدبي، ووظيفته الجمالية والاجتماعية، وعن ما يميزه عن غيره من الأجناس الخطابية الأخرى. وكثر الحديث عند بعض المنظرين العرب عن أصالة الشعر العربي، وتميزه في أغراضه، وثبات موازينه، فبلغ الأمر بهم إلى حد اتهام المجددين من الشعراء المبدعين بالخيانة، والتكرار إلى ما أنتجه المخيال العربي. وفي المقابل دعا بعضهم الآخر إلى ضرورة الحديث عن تجديد الشعر استجابة لمتطلبات الحياة الجديدة، ومجارة لانجازات الشعراء والمنظرين في الفضاء الأوروبي.

ولازلنا إلى حد يوم الناس هذا نسأل عن سر الجمال في الخطاب الشعري، وعن المختلف فيه. ولقد أقدم الدارسون على تتبع نظرية الشعر من نشأتها في الأزمنة البعيدة بدءا من الحضارة اليونانية- وربما حتى قبلها- لكن يجمع المؤرخون، وعلماء الجمال على أن نظرية الشعر، أو نظرية الفن بدأت تتأصل، وتتضح معالمها في اليونان عند علميين من أعلامها اللذين كان لأرائهما النقدية والجمالية الصدى المدوي، والمستمر عبر الحقب الزمنية المتتالية. ومن المصطلحات التي نُحتت في الثقافة اليونانية، وكان لها الفضل في إشاعة مفاهيم جديدة جدت على تحديد ماهية

الشعر، وبسطت بظلالها على التفكير النقدي والبلاغي العربي والغربي حتى القرن العشرين، مصطلح المحاكاة .  
Mimèses

### 3: المحاكاة: تحديد المصطلح:

يقول ابن منظور: "حكيت فلانا وحاكيت فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه"<sup>23</sup>. يحمل هذا التعريف في طياته رؤية المشابهة، لأن المحاكي لا يجاوز فعل المحكي عنه، ولا يمكن أن يكون- هو هو- و لا يمكن أن يكون نسخة طبق الأصل عن المحكي عنه.

ولقد تفتن عبد القاهر الجرجاني بحسه النقدي لإشكالية المحاكاة وتشكيل الصورة، والتعبير بالفعل اللغوي عن المقصود في البناء اللغوي، أو ما اصطلح عليه بنظرية النظم، ولذلك نص على أن المحاكاة هي: "أن المحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه، ولا بد أن تكون حكايته فعلا له، وأن يكون عاملا عملا مثل عمل المحكي عنه"<sup>24</sup>. لا شك أن هذا المفهوم لا يختلف كثيرا عن ما ورد في لسان العرب، غير أن الجديد في ذلك تركيز عبد القاهر الجرجاني على ثنائية - التحديد والتقليد- في فعل المحاكاة، وفي هذا تكريس للاختلاف. و: "تبرز في المحاكاة ثنائية ضدية طرفاها التقليد والإبداع. إذ أننا نستجلي إصرارا على اعتبار الفعل المحاكي ليس تقليدا فحسب، بل فيه شيء، من الصفة الإبداعية الضرورية لا ستمارية الحياة الإنسانية. وكأن المراد تأكيده هو فرادة الإنسان التي تبقى إحدى صفاته الجوهرية التي تمكنه من الاختلاف، على الرغم من أن فعله يقوم على محاكاة الآخر وتقليده"<sup>25</sup>. إذن؛ المحاكاة تقوم على تحقيق التواصل المعرفي بين المحاكي و المحاك بناء على قرينة، تقوم على الرغبة في الموضوع المراد محاكاته، وعلى استعداد الإنسان لفعل المحاكاة.

فالمحاكاة مفهوم ميتافيزيقي لأنها تسعى إلى إضفاء موضوع الجمال على موضوعات الطبيعة، وتجسد في عملها هذا صورة وسطية بين المشابهة التامة والخصوصية الذاتية، و وسيلتها في ذلك اللغة التي تنقل الفكر، وتجسده في صور تمثيلية . المحاكاة: "هي المبدأ الأول الذي منه نطلق لتتعرف على ماهية الأشياء. وهي لكونها تتمركز في المكان الأول من حركة الإنسان المعرفية، فهي تقع بين الإرادة والفعل، أو بين الدافع المعرفي والوجود المتحقق للأشياء المراد معرفتها. لذلك، تدخل المحاكاة في صلب النشاط الإنساني"<sup>26</sup>.

يضع هذا المعنى مصطلح المحاكاة في صلب العملية المعرفية، وإدراك الوجود، وتحويل هذه العملية الإدراكية إلى نشاط فعال و مستمر من شأنه تحقيق التكامل الإنساني، ولذلك فالمحاكاة، أو التقليد: "عملية لها أهميتها في تكامل حياة الكائن الحي و ترقيه، وهي عملية تقع بين عمليتي التعاطف Sympathy والإيحاء Suggestion فهي مشاركة وتقليد متبادل بين أفراد النوع فيما -كذا- بأتونه من حركات وأفعال"<sup>27</sup>. ويشرح صاحب المعجم الفلسفي مصطلحي التعاطف والإيحاء فيقول التعاطف: "ظاهرة نفسية تقوم على مشاركة الآخرين فيما -كذا- يشعرون به، وله صورة ابتدائية، وهي التعاطف الجسدي الذي يقوم على انتقال الحركات والأفعال من شخص إلى آخر بالتقليد العفوي" والإيحاء فهو: "اسم يحدث في الذهن بتأثير عامل خارجي"<sup>28</sup>. ولقد سبق وأن تحدثنا عن الرغبة وما تحمله من معنى، وعن الدور البارز في تحقيق فعل المحاكاة، وبمعنى أدق تحويل الواقع إلى صور، وقلنا أن الرغبة

مهمة، وضرورية، وهي حجر الزاوية في ربط الإنسان بالمحيط بما يمثله من موجودات، هذا الربط بين الإنسان الذي يطمح في التواصل، والتعايش مع محيطه تفرضه بالدرجة الأولى المصلحة الشخصية، التي لا تتم، ولا تتحقق في غياب المصلحة العامة أو المصلحة الاجتماعية، وهذا ما يمكن أن نعبر عنه بالرؤية Vision التي تسمح بتدخل المكونات النفسية والاجتماعية والثقافية واللغوية. ولذلك فالإيحاء يمثل: "نقطة نوعية، وهو يحدث بعد التعاطف أو معه، وفقا لحركة طبيعية فطرية تحكم سير العملية، هذه الحركة هي المحاكاة. والمحاكاة وظيفتها إيجاد الوضعية الجديدة للكائن، أي تكوين الفكرة الجديدة التي ولدتها عملية الالتقاء الإرادي بالآخر، لأن الالتقاء غير المقصود لا يحيل إلى التعاطف و الإيحاء، ومن ثمة فإن المحاكاة عملية إرادية مقصودة، ترتقي بالكائن الحي، لكونها مبدأ إنتاجيا على صعيد حياته اليومية".<sup>29</sup>

ولقد أدرك مكائيل ريفارتيير Michael Riffaterre الأصل الإستمولوجي لمفهوم المحاكاة، وحاول ربطه بالتدلال Sèmiosis . ودعا إلى تجنب خلطه بمفهوم التقليد، وحدد المحاكاة بأنها: "هي التمثيل الأدبي للواقع؛ ولذلك تتسم، في الخطاب الشعري، بالتغير والتنوع والتعدد والتناقض أيضا في عناصرها، ما دامت تحاول خلق نوع من التشابه المقبول والمحتمل -لمجرد أنه إيهامي وخداع- بين الكلمات والواقع المعقد والمتناقض هو نفسه، وتشغل المحاكاة مجرد خلفية تدرك على أساسها اللامباشرة الدلالية. ومن ثم فالمحاكاة زائفة وخادعة تماما، وليست حاضرة إلا لخدمة التدلال"<sup>30</sup>.

يحمل هذا القول تلميحات أفلاطونية-الجمهورية- و- أرسطية- كتاب - فن الشعر- فالمحاكاة في النصوص الأدبية تحدد خصوصية النص الأدبي، والتفرد لكل نص شعري ونص سردي. إن المحاكاة ليست إلا سبيل لخلق التدليل في بنية النص الأدبي، وبها يخلق هذا النص المفارقة، والاختلاف، وإيهام المتلقي بواقعية الصور، والأحداث التي تُخيل. ولهذا تمثل المحاكاة أو التقليد أو الاستلهام Imitation الأساس في عملية التشكيل الفني والأدبي من زاويتين. فهي أولا تتناول بتعريف هذا الخلق بالذات في علاقاته مع الواقع: كيف يحاكي المتخيل الواقع؟ إنها مسألة "إيمائية" في الجوهر، وبالمعنى الثاني، فإن كل تشكيل، أو بناء يندرج في علاقة استمرار أو قطع مع الأعمال السابقة. ومنذ القديم تم التأكيد على وجوب وجود محاكاة المعلمين السابقين. وهذا هو المعنى الشائع للفظه المحاكاة.<sup>31</sup> لا يمكن أن نتحدث عن الاستلهام Imitation دون أن نضع في اعتبارنا خلق التوازن المطلوب بين الصورة المراد تخيلها، والمعنى الذي نسبغه على المحاكى في عملية المحاكاة. و في هذا السياق يواجه المتلقي الخطاب بطريقتين، الأولى، تكون سلبية، والثانية هي التفاعلية التي يبحث فيها القارئ على شكل من أشكال المعنى لأن الخطاب الأدبي تخيل، ومادام كذلك فلن يكون إلا صورة عن الأصل، فهو أقل من الواقع، إنه مجرد نسخة يتشوه فيه الأصل. والمعنى الثاني للمحاكاة يدل على استرجاع الذاكرة للنصوص، وهذه العملية هي التي تحدد طبيعة المحاكى، من حيث الجودة والتوليف في الصور، واستحضار الأشكال التعبيرية، والصيغ التركيبية، وتحدد أيضا قدرة المحاكى في الإبداع و التقليد.

إن المحاكاة في العمل الفني والجمالي، لهي عمل تخيلي يسعى إلى إيجاد التوازن، والمشاكلة المحتملة بين الحس والإدراك وفق المؤثرات الثقافية، والاجتماعية، والانتروبولوجية المنتقلة عبر الزمن، وليست المطابقة، ولا التكامل، بل هي الإيهام بالمطابقة حيث اللامطابقة، وبالتكامل حيث اللاتكامل.

#### 4: المحاكاة في التفكير الأفلاطوني:

يجب أن نعترف أولاً بأن تحديد مفهوم المحاكاة في التصور الأفلاطوني تعترضه عقبات، منها الطابع الميتافيزيقي الذي غلف المصطلح، ولذلك يمكننا الإقرار بأنه لا يتيسر لنا تحديد مصطلح المحاكاة، أو أي مصطلح من المصطلحات مهما كان جنسه إلا بإدراجه في الحقل المعرفي الذي يتحرك فيه نمواً وتطوراً، وتنزيله في سياقه التاريخي والثقافي الذي نشأ فيه، لأن المصطلح يتشعب في رحلته بالسمة *Signe* الاجتماعية والانتروبولوجية، ولهذا أكدت الدراسات في علم المصطلح على ضرورة تقصي: "سياقات ورود المصطلحات و مجالات توظيفها"<sup>32</sup> لما لهذه العملية من أهمية في تتبع الأصول المعرفية للمصطلح، وتقصي تطوراتها، وتحولاته الدلالية والتداولية *Sémiotique/Pragmatique*.

#### 5: المناخ الثقافي في القرن الرابع قبل الميلاد:

يُجمع الباحثون على ظهور محاولات نقدية غير منهجية قبل ظهور أفلاطون و أرسطو. و: "تتمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تُنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية. وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء و الممثلين، غير أنها لم تكن هذه الأحكام الأدبية معللة من الناحية الفنية"<sup>33</sup>. ولذلك لم تكن هذه الممارسات النقدية ذات أثر كبير على التفكير النقدي عند أفلاطون خصوصاً، لأنها أحكام لا تخضع للفن، ولا تستجيب لمبدأ العدالة، حيث كانت تقدم الرشاوى للمحكمين فيجزون هذا عن ذاك بدون وجه حق.

ومن الناحية التاريخية يشير المؤرخون بأن أفلاطون عاش فترة من الاضطرابات من التاريخ الإغريقي و أبرزها هي سقوط الديمقراطية في أثينا، وظهر على السطح الصراع الطبقي الحاد أين: "الترم أفلاطون جانب الطبقة الارستقراطية، وكان من المتحمسين ضد الديمقراطية و ضد الأسلوب الديمقراطي في الحكم. إن موقفه السياسي هذا حدد جوهر نظرياته الفلسفية الجمالية وصبغتها بالصبغة المثالية"<sup>34</sup>. وبحلول القرن الرابع قبل الميلاد يشهد النقد الأدبي طفرة نوعية، حيث تظهر لأول مرة أعمال نقدية عميقة، وجديرة بالاهتمام تمثلت في أعمال أفلاطون أولاً، ثم أرسطو وثيوفراسوس ومعلم الخطابة إيسوكراتيس، وتحولت بمرور الزمن إلى مدارس أدبية، كان لها الدور الرئيس في إرساء المبادئ الأولى للنقد الجمالي. هذا كان شأن الحركة الفنية، أما من الناحية السياسية يمثل القرن الرابع عند الإغريق أسوأ مرحلة، حيث انهار النظام السياسي: "بالرغم من ذلك فقد تأكدت أهمية أثينا وسموها في المجال الفكري. مع بداية هذا القرن انقضى زمن انحيار الفن وتوقفت القدرة على الابتكار، وجاء بعد ذلك عصر التأمل والتفكير حيث تولى القيادة الفلاسفة والخطباء، وظهر الأسلوب الجدلي الجديد الذي حل محل أسلوب التفكير التأملي المبكر. ووصل النثر الفني إلى مرحلة الكمال. وظهرت محاولات لسبر أغوار عالم المعرفة من كل نواحيه ومحاولة الوصول إلى حلول للمشاكل الأبدية في مجال الأدب"<sup>35</sup>.

وكان وراء هذا النمط من التفكير أولاً، شخصية سقراط الذي دفع حياته ثمناً لمنهجه الفكري، حيث ركز جهده في تعليم الناس كيف يفكرون، ويتحدثون عن الحقيقة بأسلوب نزيه. وثانياً، تحول المجتمع الإغريقي إلى مجتمع فوضى نتيجة للاضطراب والانحلال الذي أخذ ينخر المجالات السياسية والأخلاقية والثقافية. وأمام هذا الوضع المتردي، شعر أفلاطون بضيق شديد وخاصة بعد موت سقراط، وبدأت مكانته تتزعزع لكراهيته الشديدة للنظام الديمقراطي الأثيني، فقرر الابتعاد عن المجتمع الأثيني.

ففي عام 399 ق م سافر أفلاطون إلى [ميغارا] حيث أقام مع بعض التلاميذ الآخرين لسقراط فترة من الزمن<sup>36</sup>، كما زار مصر وأخذ عن كهنتها العلوم الرياضية والفلكية، فهذا شيشرون يذكر أنه زارها وأبدى اهتمامه بها بوجه خاص، وقدم وصفا يدل على الرؤية والمعاناة، مثل أثارها وفنونها، وتُظم التعليم السائدة فيها، والعلوم التي اشتهرت بها وعلى وجه التحديد الرياضة. وأعجب أفلاطون باتصال التقاليد المستمرة على مر الزمان آلاف من السنين، وبالنظم الدينية الثابتة التي كانت تحكم الحياة العقلية، وثبات الأساليب في الموسيقى والفنون.<sup>37</sup>

ثم ارتحل إلى [قورينا Gyrene] في شمال أفريقيا حيث تعرف على العالم الرياضي - ثيودورس - الذي ذكره في ثلاثة من محاوراته، وصوره صديقا لبروتاجوراس. درس على يديه علم الفلك وفن الموسيقى. ثم توجه بعد ذلك إلى تارنتوم Tarentum بجنوب إيطاليا، حيث كانت توجد طائفة فيثاغورية قديمة، أين لقي زعيم المدرسة الفيثاغورية - أرخوطاس Archytas الذي كان في واقع الأمر حاكما ومعلما وقائدا عسكريا في الوقت نفسه.

ولا ريب في أن أفلاطون قد وجد في أرخوطاس أنموذجا تحققت فيه فكرة أثره لديه، وهي الجمع بين قوة العلوم والسلطة السياسية. وقد لعب أرخوطاس دورا كبيرا في تفكير أفلاطون، فرأى فيه الصورة العملية للحاكم الفيلسوف.<sup>38</sup> وقبل أن نتحدث عن منهج التفكير الفلسفي عند أفلاطون، لا بد أن نشير إلى النظرة الفلسفية التي كانت قبله، حيث سيطر تياران رئيسيان على الثقافة اليونانية: أحدهما ذو طابع صوفي انفعالي، والآخر ينطوي على أول بذور التفكير العلمي والنزعة التجريبية. فهناك من جهة، ذلك التيار الفيثاغوري، الذي تأثر به سقراط متأثرا عميقا، ومن ناحية أخرى ذلك التيار المادي الآلي الذي مهد له الطبيعيون الأولون.<sup>39</sup>

بالرغم من إقرار المؤرخين بوجود هذين التيارين المتميزين، إلا أننا نجدهم يفترون في تحديد التيار الذي كان له الأثر الأقوى في صياغة أفكار أفلاطون، فهناك من يذهب إلى الاعتقاد بأن أفلاطون تأثر بالتيارين معا، وعرف كيف يجمع بينهما، غير أننا ونحن نقرأ المحاورات نستشف بجلاء أن أفلاطون كان متأثرا بالتيار الصوفي الانفعالي المرتبط بالاتجاه الذي يناصر فكرة الثبات في مقابل التغيير، والواحد في مقابل التعدد.

وقبل أن ينتقل أفلاطون إلى الفلسفة، كان مصلحا اجتماعيا خياليا، فأداه هذا إلى التفكير في الخير والحق لما رأى من تدهور حال أثينا واضمحلال سلطاتها، وانكماش رقعة نفوذها، بحيث لم تعد تشمل أكثر من أثينا المدينة وما حولها من القرى الصغيرة. وأخذ يبحث في أسباب الفساد في تفكيره الفلسفي العميق، ويرسم سبل الإصلاح وطرق الوصول إلى المعرفة وإلى الخير<sup>40</sup>

## 6: المحاكاة عند أفلاطون ومكانة الخيال:

عمل أفلاطون على تقديس أستاذه سقراط، وهذه السمة الغالبة على أغلب محاوراته، إن دل هذا على شيء، إنما يدل على تخليد ذكراه، والسعي إلى تثبيت طرق تعليمه، ولعل هذا ما أظهر شخصية سقراط في أغلب المحاورات الأفلاطونية. إلا أن المتابعة العلمية للمحاورات تجعلنا نستجلي ثلاث مراحل مرّ بها الفكر الأفلاطوني.

أ- المرحلة السقراطية:

وتمثل الإخلاص التام لسقراط، واتباع فيها إجراء المحاورات على شكل محادثات مبنية على ثنائية [الأسئلة و الأجوبة]. تمثل هذه المرحلة بداية تشكل نظرية المثل - التي أصبحت فيما بعد حجر الزاوية للتفكير عند أفلاطون - باعتبار أن البحث عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المحسوسة الجزئية ليست صورة أصلية. ومثلت المرحلة السقراطية التي انفردت بالبحث في الأمور الأخلاقية والجمالية، مرحلة انعطاف في التفكير اليوناني، فكان المثل هو الشيء بالذات Auto to <sup>41</sup>.

ب- مرحلة تكون الشخصية الأفلاطونية المستقلة:

يظهر أفلاطون في هذه المرحلة بشخصيته، ويميل إلى الابتعاد عن مسار أستاذه سقراط، فضرب مثلاً بالرياضيات، واستعمل لأول مرة مصطلحات مثل المساواة، وكبر، والصغر، والجمال، والخير، والعدل، ليوضح بها فكرة المثل، والتي يعني بها القيم الأخلاقية والجمالية والحقائق الرياضية. ويمتاز المثل في محاوره - فيدون - بأنه ثابت لا يتغير، يدرك بالعقل لا بالحس، والمحسوسات المتغيرة تشارك فيه. والمثل هو العلة الحقيقية في وجود الأشياء. <sup>42</sup> ففي الكتاب العاشر من الجمهورية يقول سقراط لغلوكون: "لقد درجنا فيما نذكر على وضع مثال واحد يشمل الأفراد الكثيرين التي نطلق عليها اسماً واحداً... فلنأخذ أي كثرة شئت، فثمة أسرة ومناضد كثيرة، ولكن ليس لها إلا مثالان، أحدهما مثال السرير والآخر مثال المنضدة... و أن صانع كل من هذه الأشياء ينظر إلى المثل فيصنع أسرة أو مناضد نستعملها وهذا الصانع ليس قادراً على صنع جميع المصنوعات فقط، ولكنه هو الذي يصنع جميع ما ينمو من الأرض، وهو الذي يصوغ جميع الكائنات الحية" <sup>43</sup>. و على هذا النحو اكتملت المثل الموازية للموجودات، ووضّح أفلاطون الصلة المفترضة بين العالم المحسوس والمعقول، وتبين أن المثل هو: "المعنى الثابت الواحد في مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة والتي ينطبق عليها هذا المعنى" <sup>44</sup>.

ج- مرحلة اكتمال الشخصية الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف كبير في نظريات أفلاطون، فيضمحل دور سقراط في أعماله بشكل لافت، حتى ينتفي تماماً في عمله الأخير - القوانين - وتكاد السمة الفنية [الحوار] التي عرف بها في المحاورات تختفي. ونجد في هذه المرحلة ظهور صفتين جديدتين تضافان إلى المثل.

**الأولى:** أن المثل منفصلة عن المحسوسات وتوجد خارجها.

**الثانية:** أن هناك مثلاً للكائنات الطبيعية، وأخرى للمصنوعات الإنسانية.

لا يمكننا أن ننفي تأثير أفلاطون بأبحاث الحركة السفسطائية\* في فن الخطابة واللغة، وجدلهم حول معاني الكلمات وتباينهم في إدراكها. لكن هذا لا يجب أن ينسبنا الموقف المضاد الذي اتخذ سقراط ومن بعده أفلاطون من آراء

السفسطائيين وبخاصة طرق تعليمهم. ومن هذا المنطلق يعتبر تأسيس الأكاديمية نقلة نوعية، وتحولا كبيرا في حياة أفلاطون، حيث كان يدعو للتعليم العلمي القائم على الإقناع كرد سلس على السفسطائية، ولعل ابتكاره أسلوب [الحوار] لا يخرج عن نطاق البعد التعليمي. لقد استحال أسلوب الحوار على يدي أفلاطون وسيلة لاستمالة طبقة المثقفين ودفعهم إلى الاهتمام بالفلسفة الجديدة. لقد جاء الحوار نتيجة طبيعية لتبني أفلاطون للمنهج الجدلي الذي كان يصبو إلى بلوغ الحقيقة عن طريق [سؤال وجواب].<sup>45</sup> إن نظرية المثل لهي المرتكز الأساس الذي بنى أفلاطون عليه فلسفته، وأراد به الوقوف في وجه الأساليب الفنية الكلاسيكية، وإصلاح النظام السياسي المعتمد في تسيير شؤون أثينا.

لقد قسم أفلاطون الوجود إلى مرتبتين: مرتبة الصنع الحقيقي [الخلق] وهو عمل من صنع الله ما دام ما يخلقه يمثل الطبيعة الحقيقية للأشياء. مرتبة الصنع الإنساني وهو ما يقع على عاتق الأفراد، والأشياء المصنوعة.<sup>46</sup> فالمرتبة الأولى - أي الصنع الحقيقي - هو ما يمثل عالم المثل، أو النموذج الذي ينسج على منواله. فقد تتعد الأشياء التي تحاكيه، وقد تخرج عن النموذج الواحد آلاف من الصور.

ولقد تعدد معنى مصطلح - النموذج - بسبب النظرة الميتافيزيقية له، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لانعدام الاتفاق حول ماهيته، حتى بلغ الأمر في مواضع كثيرة حد الانحراف عن المعنى الأصلي في اللغات الأجنبية. ففي اللغة الإنجليزية نعر على ثلاثة مصطلحات [Form-Idea-Type]. أما المصطلح الأول Idea فهو الاصطلاح اليوناني ذاته. ولكنه أصبح يدل في اللغة الإنجليزية في الوقت الراهن على معنى الفكرة، أو الفن، ولذلك يمكن القول بأن المصطلح قد ضلّل استعماله في اللغة الإنجليزية. وكذلك في اللغة الفرنسية، فاستعمل البعض لفظة Form التي تدل على الهيئة أو الشكل، الذي قد يُعبر عن أحد المعاني الأصلية للفظ اليونانية، وقد ذاعت في الدراسات الأمريكية لفظة النموذج Type لكنها لم تحقق الانتشار المأمول.

وقد نجد في الدراسات العربية اقتراح مصطلح المثل بمفهوم الصورة. في الواقع، فإن هذه الصور لترجمة مصطلح المثل و- إن حاولت تقريب المصطلح من الأذهان- إلا أنها أسهمت بشكل كبير في تفرق الجهود الرامية إلى تحديد معنى المثل. وإذا نظرنا إلى الترجمة العربية للمثل، فإنها مُضَلَّلة، لأن الصورة لا يمكن أن تقابل المثل أو الأصل، ولا تشير حقيقة إلى المفهوم الذي كان يقصده أفلاطون. وإذا أردنا أن نفهم نظرية المثل عند أفلاطون لزاما علينا الرجوع والتأمل في تقسيم الوجود إلى مرتبتين. ذلك أن هذين العالمين ليس موجودين في مكانين مفارقين لوجود الإنسان، بل إن الإنسان هو خالق هذا التصور الأنطولوجي لكي يتمكن من اكتشاف العلاقات الحقيقية القائمة بين المثل العقلية والواقع المادي.

وما المحاكاة إلا ثمرة الجهد المعرفي البشري لإدراك حقيقة الأشياء كما هي وفهمها. إن عالم المثل ليس حقائق مخالفة للواقع المادي، بل هي نتاج التفاعل المعرفي بين البشر والكون. وعلى هذا فالمثال هو المعنى المعقول الثابت الواحد في مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة. وهذه المثل هي الحقيقة و: "المقصود بالحقيقة هو ما تحويه القيم الإنسانية الخالدة، التي لا بد من أن تصنع واقعا، عندما تنزل من الذهن لتحاكي الواقع. إذ إن مثال الخير مثلا،

ليس كائنا موجودا في مكان لا يمكن بلوغه، بل هو التصور الذهني، أو الاسم المثالي للخير في الواقع، فهو ليس مفارقا للواقع بقدر ما هو بحاجة إلى من يحاكيه بالطريقة الصحيحة ليصبح واقعا".<sup>47</sup> فعالم المثل الذي جمع كل صفات الخير، والكمال، والنقاء، والصفاء لم ينشأ إلا بوصفه النقيض الفكري لعالم واقعي يحيا فيه الإنسان، ويتصف بعكس هذه الصفات.

ويعتقد أحد الباحثين أن أفلاطون قصد من المثل أن تكون أمودجا من الثبات والأزلية يحتديه العقل في فهمه للواقع المتغير. والأمر الذي يكاد يكون مؤكدا هو أن رغبة أفلاطون في إيقاف حركته، وحمله على الصيرورة، هي التي جعلته يتخذ هذا الموقف، وإلى وضع عالم المثل في مقابل عالم الواقع المتغير اجتماعيا، وسياسيا، وفتيا<sup>48</sup>، فيصبح عالم المحسوس هو الوهم، لأنه يحمل صورا مزيفة والآلم الإنسانية، والعالم المعقول هو الحقيقي، لأن آمال الإنسان وجميع نزعاته ورغباته تتركز فيه بشكل مطلق. وعلى هذا الأساس يفترق التحول من عالم الحس إلى عالم المثل، فهو انتقال إلى عالم لا تنفع فيه الحواس على الإطلاق، ويوجد بينه وبين العالم الأول [المثل] فارق أساسي في الكيف، ويحتاج إلى تغيير كلي لكل وسيلة يوظفها الإنسان للوصول إلى المعرفة<sup>49</sup>.

إن نظرية المثل هي الأساس في بناء نظرية المعرفة عند أفلاطون. والتي تعتقد أن العالم قائم على ثنائية، طرفاها هما [الواقع المحسوس - والمثل المعقول] وبينهما تقوم علاقة معرفية، يحققها الإنسان المثالي، وهو عند أفلاطون الحكيم الفيلسوف الذي أهله قدراته للقيام بهذه العملية المعرفية. وهذه العملية هي ما يمكن أن يُسمى محاكاة، والتي تقدر على خلق ظاهرة التوسط بين عالم المثل وعالم الواقع المحسوس، ولذلك تحتل المحاكاة المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الحقيقة، مما جعل أفلاطون يعدها تشويها وتزييفا، ومن ثم شكك في قيمة المخيلة باعتبارها وظيفة النفس غير السامية، وهي مصدر الوهم و الخطأ. يقول أفلاطون: " فالفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء، فما ذلك على ما يبدو إلا لأنه لا يلمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا".<sup>50</sup>

ويذهب محمد مفتاح إلى الاعتقاد بأن أفلاطون ينطلق من وجود: " نظام إلهي متناغم في الطبيعة، وكل تدخل من قبل الإنسان في هذا النظام تغيير لخلق الله. إن الخيال وسط بين عالمين: بين عالم الوجود والأفكار الإلهية التي تدرك بالعقل وبين عالم الضلال والصيرورة. ويتجلى الخيال والمحاكاة في التصوير وفي التشكيل وفي النحت وفي الشعر وفي الموسيقى وفي الاستعارة وهذه التحليلات ليست إلا محاكاة لفعل أصيل لصنع الله الذي أتقن كل شيء".<sup>51</sup> وكأن كل مظاهر الوجود ليست إلا نسخ حرفية لعالم أصلي وحقيقي، ولذلك يؤمن أفلاطون بأن عالم المثل هو الأصل، وأن المحاكاة في تعدد صورها، وأشكالها هي ابتعاد عن جوهره، وبالقدر الذي تغرق المحاكاة في التصوير إلا وتتسع الهوة بين الحقيقة الخالصة النقية الخالدة، وتلك الصور والأشباح التي نصادفها في واقعنا المحسوس. وعلى هذا الأساس نجد أفلاطون يقسم ملكات الإدراك الذهني إلى قسمين: فالقسم الأول هو العقل، وهو ملكة شريفة، والقسم الثاني الخيال، وهو جزء دنيء وخسيس. ويعود سمو العقل عنده إلى كون أحكامه تعتمد على القياسات البرهانية الصحيحة

والمنطقية، وتوصيل الفكر إلى حقائق الكون الكلية والجوهرية. أما حسنة الخيال، فتعود إلى كون مواضيعه تُبنى على الظنون، ولا تكتفي بالابتعاد عن أصل الوجود بما هو صور عقلية خالدة، بل تشوه حقيقته وجوهره.<sup>52</sup> وعليه، فإن العالم الحسي ما هو إلا محاكاة لعالم المثل. فالعالم الخيالي، والتشكيلات الفنية [الرسم، النحت، الموسيقى، الشعر] يمثل محاكاة للمحاكاة، لأن موضوعه لا تذهب مباشرة اتجاه العالم المثالي الحقيقي لتحاكيه، بل تبدأ من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات عن العالم المثالي. لذلك فالفن باعتباره محاكاة المحاكاة يحتل الدرجة الثالثة، و المحاكاة في تصور أفلاطون تدل: "على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه. والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسيا أو شئيا، حقيقيا أو ظاهرا. فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف و المقاطع و الكلمات والحمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود حسنة، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص، والمحاكاة في الحقيقة ليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة"<sup>53</sup>.

لا يمكن أن تكون المحاكاة هي تقليد الآخر أو التشبه به، سواء في الكلام أو في الحركات، وبناء عليه، فإن المحاكاة هي نشاط تمثيلي تصور معطيات الوجود من باب المشاهدة، لأن الصور المستخلصة من المحاكاة لا تهدف إلى خلق نسخ مطابقة للأصل، لكنها تجتهد في خلق عوالم خيالية مشاهدة.

لقد كان موقف أفلاطون من المحاكاة موقفا غريبا: "إذ اعتبرها مجرد لهُو وتسلية تدور بين جماعة- حقيرة- وتُعبّر بها عن غبائها وعجزها عن تناول مواضع أرقى وأنفع. إلا أنه لم يكن بإمكانه أن يحظر ممارستها في جمهوريته الفاضلة بصورة شاملة، لأنها نشاط ذهني وسلوكي ملازم للإنسان، تنشأ معه منذ طفولته، يتحول إلى عادة طبيعية تؤثر في جسمه وعقله وروحه، ولأنها ممارسة فنية راسخة في المجتمع الإغريقي كذلك، وكانت لها وظائف جمالية تربوية هامة".<sup>54</sup> وبغض النظر عن ازدياد أفلاطون للخيال، إلا أن المحاكاة تمثل وسيلة جمالية في العمل الفني، وأداة منشطة لحركة الخيال المبدع. ويؤكد بعض الباحثين أن أفلاطون أول من قدم نظرية للخيال مستندة إلى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، وهي نظرية تدخل في فلسفته الميتافيزيقية العامة التي تتأسس على التمييز بين مفهومين أساسيين: هما مفهوم الكينونة ومفهوم الصيرورة.

إن الكينونة عبارة عن أفكار متعالية لا يُتوصل إليها إلا بالعقل، و مفهوم الصيرورة، فهو الموجودات أو الكائنات التي يقلدها الفن تقليدا ثالثا، وعليه، فإن الفن محاكاة لعالم الصيرورة المادي.<sup>55</sup> في الواقع، لا يمكن أن نتحدث عن المحاكاة في غياب الخيال، والمحاكاة سواء كانت للشر أو الخير فهي إبداع في حد ذاتها، لكن أفلاطون أدرك وجود علاقة سيئة بين قوة الخيال والعملية الإبداعية، والمحاكاة بوصفها عملا إبداعيا فمصدرها وقوتها هي ملكة الفنان المبدع وغايتها التأثير في المتلقين.

## 7- قضايا النقد الأدبي عند أفلاطون:

لا يمكن الإمام بالرؤية النقدية عند أفلاطون، إلا بالرجوع إلى المحاورات التي كتبها خلال مراحل متباينة من حياته. هناك محاورات كتبها قبل إنشاء الأكاديمية 338 ق م تقريبا، مثل إيون Ion وكراتولوس Cratylus

وبروتاجوراس Protagores وجورجياس Crogis والمأدبة Symposium. أما كتاب الجمهورية وفايدروس Phaedrus فيرجع تاريخ كتابتهما إلى ما بعد ذلك بقليل.<sup>56</sup>

لقد تحدث أفلاطون عن الفن والشعر في كتاباته التي جاءت في شكل محاورات، ولم يخصص كتابا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الأدبية الفنية، وعلى الرغم من إفراده الجزء العاشر من كتاب الجمهورية للحديث عن الظاهرة الأدبية، إلا أن كتاباته عن حقيقة الأدب تأتي عرضا وتهدف إلى توضيح أثر الأدب في سلوك المواطنين اليونانيين.

**أ: جوهر الفن الشعري ومصدره:**

لقد انشغلت الحضارة اليونانية قبل أفلاطون بالبحث عن مصدر الفن الشعري، واستطاعت أن تقدم إجابتين مختلفتين: الأولى تقليدية انتشرت من زمن هوميروس حتى بندار، وتعتقد أن الشعر هدية الآلهة، أي أنها ترتبط بمصدر غير عقلائي. والثانية سفسطائية تناقضها، فترى أن ما يميز الشعر هو أوزانه، أي صيغته المنظومة.<sup>57</sup> وفي ظل الرؤيتين سلك أفلاطون سبيل الجمع بين النظرتين، وأمن بأهوية الشعراء وبعض تعاليم السفسطائيين وبالأخص الكلمة الكاذبة. ولا نتعجب إذا وجدنا أفلاطون يقابل الشعر بالأمور العقلانية، ويضع في دفاع سقراط الشعراء في مرتبة الأنبياء والمبشرين حيث يقول: "وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحماسية أو ما شئت من صنوف الشعر، وقلت في نفسي، إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء. فسأجديني في إزائهم أشد جهلا، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم استفسرهم إياها لعلني أفيد عندهم شيئا. أفأنتم مصدقون ما أقول؟ واحجلتاه! أكاد استحي من القول لولا أني مضطر إليه، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوا هم وهم ناظموه، عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها: هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئا استنادا إلى شاعريتهم القوية"<sup>58</sup>

كم كان أفلاطون ساخرا من الشعراء في هذا القول الذي يلخص فيه موقفه من الشعر. لقد فهم أفلاطون الشعر بوصفه وحيا وإلهاما، وبهذا أسقط امتلاك المعرفة والحكمة على الشعراء، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك، وينعتهم بالجهل والكذب، لأن شاعريتهم القوية التي أقرها أفلاطون لا ترجع إلى ذواتهم، بل هي خارجة عن نطاق إنسانيتهم.

وكذلك يتحدد: "موقف أفلاطون من الشعر بكونه إلهاما لربات الفن التي تصطفى - وفق شروط معينة- أشخاصا معينين لتبته في نفوسهم... لا ترجع براعة الشعر وجماليته - وفق هذا التصور- إلى ذات الشاعر و لا تنبع من روحه، ولكنها تعود إلى مصدر خارجي عن طبيعته مفارقة للذات الإنسانية ومتعالية عليها، لأن الشعر صوت رباني بُث في نفس الشاعر ودفعها إلى ترديده والتغني به. ومن الواضح أن ربات الشعر تُخضع ذات الشاعر لسلسلة من التغييرات النفسية والفكرية، ويهيئها بها لتلقي إلهامها، ومن هنا تبرز أهمية ضرورة إيصاله إلى الحالة التي يفقد فيها

عقله ورشده لكي يعرج بهم مدارج الإبداع"<sup>59</sup>، وكأن الشاعر يضطرب اضطراباً، ثم ترميه هواجسه إلى عالم لا يماثل عالمه المعاش.

لكن هل فعلا يمر الشاعر بهذه المراحل، التي يتحول فيها من المعقول إلى الجنون كي ينظم لنا مقطوعة شعرية؟ الحقيقة أن أفلاطون استوحى نظرية الإلهام من أستاذه سقراط، أو بالأحرى ورثها عنه، غير أنه أراد أن يتخلص منها، وأن يفاضل بها بين الفلسفة والشعر، وبناء عليها راح يذم الشعر ويحط من قيمته، وينعته بالكذب، والنفاق، لأن أفلاطون كان يهدف إلى تأسيس مدينة فاضلة قوامها العدل، والصدق، والحق. ولكن الشعر - وهو ضرب من الفن - بعيد عن الحق الأفلاطوني بثلاث مراتب، لأنه محاكاة المحاكاة.

وعلى هذا النحو تتكشف بجلاء نظرية المس الشعري أو الإلهام الشعري عند أفلاطون، يقول سقراط في محاورة-إيون- ion: "إن حدقا في امتداح هوميروس ليس هو الفن كما تقدم البيان ولكنه مدد إلهي يهزك ويغريك بالثناء. وهو أشبه شيء بالحجر الذي يدعوه إفريديس الحجر المغناطيسي وغيره الحجر الهرقلي، فهذا الحجر لا يقتصر على جذب الحلقات الحديدية المتصلة به، وإنما يهبها من القوة ما يمكنها أن تفعل ما يفعل الحجر نفسه، أي أن يجذب حلقات أخرى بحيث تتألف منها أحيانا سلسلة كبيرة، كذلك ربة الشعر تخلق لها قوما ملهمين وبهم تتواصل سلسلة طويلة من ذوي الإلهام فجميع شعراء الملاحم المحليين لم ينسجوا مطارف شعرهم بفضل الصناعة ولكن هو الإلهام قد هبط عليهم و تبطن مداركهم فدبجوا منظوماتهم الرائعة"<sup>60</sup>.

ويواصل أفلاطون في محاورة- الدفاع- التأكيد والإيمان بأن الشاعر يستمد براعته في النظم وإلهامه من قوة غير عقلية، وذلك على عكس الأطباء وغيرهم الذين يعتمدون على التقنية. ولهذا لا يجب الاعتماد على ما ينطق به الشعراء، وقد ينطقون بالحكمة والآراء السديدة، غير أنها ليست من عندهم، بل مصدرها الإلهام المقدس، ولذلك اشترط أفلاطون مراقبة الشعر وفحصه جيدا. ولكن مهما بلغ الشعر من حكمة، وحمل في طياته العدالة والحق، فإنه لن يستخدم عوضا عن المعرفة القائمة على العقل، وهي الفلسفة التي انتهجها أفلاطون ودعا إلى الاهتمام بها، وتعلمها، والالتفاف حولها للتوصل إلى المعرفة والحقيقة، لأنها الوسيلة الوحيدة التي تتلاءم مع العصر الجديد الذي تجتازه أثينا. ومن هذا المنطلق لم يتوان أفلاطون و لم يدخر جهدا في تحجيم الشعراء والتقليل من طاقتهم الإبداعية فيقول: "ولكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه آخر الأمر شاعرا. فلاشك أن مصيره الفشل. ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس"<sup>61</sup>.

فالشاعر إذن؛ مخلوق ضعيف لا يخترع الصور، حتى يوحى إليه فيتجنح، ويطيّر عقله إلى عوالم خفية لا يكشف عنها الحجب إلا هذا المخلوق الذي يفقد عقله، وتلبسه أرواح فتلمي عليه من أروع الألفاظ، وأبداع العبارات.

**ب: الأنواع الشعرية وترتيب الشعراء عند أفلاطون:**

لا يخفى على الدارس أن أفلاطون تعمق كثيرا في تحليل الأنواع الشعرية، التي كانت تروج في أثينا. فقد قسمها من ناحية الشكل إلى ثلاثة أنواع. الأول سردي صرف ومثله الأشعار الديثورامبية، والثاني أساسه المحاكاة ويتمثل في الشعر التمثيلي التراجيدي والكوميدي، والثالث هو ما يجمع بين السرد والمحاكاة ويمثله الشعر الملحمي: "إن النوعين الثاني والثالث اللذين يحتويان على عنصر المحاكاة كلياً وجزئياً على التوالي هما أخطر أنواع الشعر تأثيراً سواء على الشاعر أو على السامعين. إن حجة أفلاطون في ذلك هي أن الشاعر في هذين النوعين من الشعر يتقمص شخصيات أخرى ويرغم المستمع أيضاً على أن يشارك بعواطفه في هذا التقمص. إن مثل ذلك التقمص يعتبره أفلاطون عملاً سيئاً وغير صحي، وأنه يغرس في شخصية المرء صفات الضعف والاستكانة ويجعله يتنازل عن شخصيته بسهولة"<sup>62</sup>.

إلا أن أفلاطون و تبعاً لنظرية المثل يتجاوز هذا التفرع، فيعود ليرتب الأجناس الشعرية بناءً على البعد الأخلاقي، فتجده يفضل الشعر الغنائي لأنه يشيد مباشرة بأبجاء الأبطال، ثم يلي ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص التي يصورها الشاعر في الملحمة لا تؤثر في مصير البطل، ويأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة، فهما في نظر أفلاطون أسوأ أنواع الشعر لمساهمتهما المباشر بأخلاق الناس.

إن تأكيد أفلاطون على الأساس الأخلاقي في الشعر يرجع إلى الدولة المثالية التي هدف إلى تأسيسها، وكان من الطبيعي أن يهاجم الفن عموماً والشعر خصوصاً لأنه يعتمد على الخيال والانفعال. ولقد ركز أفلاطون هجومه على الشعر لأنه كان يحتل مكانة خاصة، حيث تبوأ الصدارة في أثينا، وعُد في المقام الأول وسيلة فعالة في تربية النشء وتقويم السلوك وتطهير النفس من الانفعالات الفاسدة، رغم إعجاب المتذوقين من الشعراء والنقاد بأشعار هوميروس وهزيبود وغيرهما من الشعراء، لتضمنها جملة من الخصائص الجمالية والفنية، إلا أننا نجد أفلاطون -الذي يداري إلى حد ما افتنانه بشعر هؤلاء لأنه شاعر مفطور- يرفض شعر هوميروس لاعتقاده أنه يث في نفوس الناس قيم الشر.

ولقد لخص الناقد محمد غنيمي هلال ذلك التأثير السيئ الذي تحدث عنه أفلاطون بقوله: "وتكون بذلك جيلاً لا يؤمن بالخير والفضيلة. ومن الواضح هنا أن تصورات أفلاطون الفلسفية ذات أساس أخلاقي تنسجم مع بنية المجتمع اليوناني وتقسيمه-الطبقي- ولذلك فالجمال عنده يقترن ب-الطهارة- ولا يتحقق في الفن عموماً والشعر خصوصاً إلا بقدر ما يتحقق للنفس من تطهير- وتحيل الطهارة هنا إلى الحكمة والفضيلة- وتعتبر أساس التمييز بين الجمال والقبح في الفن عامة والشعر خاصة"<sup>63</sup>.

**ج: ضرورة الموسيقى في الشعر عند أفلاطون:**

ولقد أكد أفلاطون على أهمية الوزن في الخطاب الشعري، وهو الجوهر الذي لا يتحقق الشعر إلا بفضل. ولذلك فهما حاولنا التغاضي عن الإيقاع في القصيدة الشعرية فإننا لن نقدر، ولا نستطيع تذوق متعة الشعر. والكلام الذي ينعدم فيه الإيقاع يتحول إلى جنس الكلام المنشور، لأن: "قيمة الإيقاع الشعري في نظره لا تتحقق إلا

بقدر ما يحدثه في النفس من تأثير، إذ هو وسيلة- سحرية- يوظفها الشاعر ليُضفي على قوله صفة الجمالية، فتحمل المتلقين على التسليم بصدق حكاياته ومن ثمة الانصياع لمقتضياتها<sup>64</sup>.

ولهذا ذهب أفلاطون إلى الدعوة لضرورة العناية باللحن والإيقاع. إذ يشترط أن تكون الأوزان الموسيقية ملائمة للقول الشعري، لأن لكل أسلوب شعري وزنه الذي يتحقق معه شكلا ومضمونا: "إن الإيقاع الجميل أو القبيح والرديء، يتمشيان مع الأسلوب الجيد أو الرديء، وكذلك يتمشى الانسجام والنشاز مع الأسلوب عادة، إذ إن المبدأ الذي اتبعناه هو أن يخضع اللحن والإيقاع للكلام لا الكلام لهما"<sup>65</sup>.

ويزداد اهتمام أفلاطون بالوزن الشعري في الكتاب العاشر من الجمهورية حينما يقول على لسان سقراط: "وبالمثل فإن الشاعر يُضفي بكلماته وجملة على كل فن ألوانا تلائمه، دون أن يفهم من طبيعة ذلك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلا، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير، فيدفعهم السحر الكامن في الوزن والإيقاع إلى الاعتقاد بأنه قد حدثهم حديثا خلافا عن القيادة الحربية أو صناعة الأحذية أو أي موضوع فني آخر. فإذا ما نزعنا عن الشعر قلبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر"<sup>66</sup>.

ولقد تفتن أفلاطون إلى مشكلة التناسب بين الوزن والموضوع في القصيدة الشعرية، وهذا القضية أخذت جدلا واسعا في النقد العربي القديم والحديث منه، والنقد الغربي على حد سواء. إن قيمة الإيقاع في القصيدة الشعرية تتحدد في خلق ترددات صوتية تسلب لب المستمعين، وتدفعهم إلى الانصياع، والانقياد لمقتضي الشعر، ويُضفي مسحة جمالية على القول الشعري، التي من خلالها يُحدث الشاعر التأثير- مهما كان طبعه- في المتلقين.

#### د: الوحدة العضوية:

ولقد اشترط أفلاطون الوحدة العضوية في الفن عامة، والخطاب الشعري خاصة، ويجب أن يتركب كل عمل فني كما يتركب الكائن الحي، له جسده الخاص ورأسه وقدماه، وأن يكون كل عضو متناسقا ومتناسبا مع سائر الأعضاء. وهذا لا يعني كما يعتقد البعض، أن يكون للعمل الفني (بداية- ووسط- ونهاية) بل يستدعي العمل الفني وحدة من نوع آخر، حيث يتناسب كل جزء من أجزائها مثلما تتناسب أجزاء الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر حتى لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخل ذلك بوحدة الكل.<sup>67</sup> يشير مضمون هذا القول إلى حقيقة نظرية الجمال عند أفلاطون التي تقوم على أساس وحدة التأثير في مبدأ واحد مفعم بالحوية. إن هذا المذهب كان من أهم المذاهب التي تناولها القدماء من بعده. لم يقتصر هذا المذهب على موضوعات الحوار أو الخطابة فقط. ففي محاوره جورجياس يتحدث أفلاطون عن الفن بوجه عام حيث يقول: "إن الفنان يرتب كل شيء في نظام معين ويجعل كل جزء متألفا مع الأجزاء الأخرى حتى يخرج عمله كلاً منظماً ومتناسكاً".<sup>68</sup> ومن هنا طالب أفلاطون الفنان بالتجويد في صناعته، وتركيب كل شيء في نظام معين حتى يخرج في هيئة مؤثرة في السامع، فتأليف الحكاية السردية مثلا، يتم من خلال تقديم الأحداث والشخصيات في بنية مترابطة فعالة، حيث لا ينفصل أي جزء من الحكاية، وهذا ما من شأنه تحقيق الوحدة العضوية.

**ه: نظرية الجمال عند أفلاطون:**

كان لفلسفة سقراط والفيثاغوريين والهللين الأثر البالغ في توجيه فلسفة أفلاطون الذي يعد العالم المحسوس بأشياءه متغير ومتحول فلا يستقر على هيئة واحدة، ولهذا فإن هذه الأشياء والموجودات تظهر ثم تضمحل وتموت، وبالتالي، فهي لا تمثل حقيقة الوجود. إذ إن الوجود الحقيقي متمثل في المثل الأزلية أو عالم الأفكار و: "تصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة بالمثال ويقترّب هذا الشبه أو يتعد بمقدار ما فيها من جمال. والعمل الفني نقل أو محاكاة.. فهو إذن: شبيه بالشبه. والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال. والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي".<sup>69</sup>

لا يمكن إلا أن نقول أن أفلاطون هو أول منظر لفلسفة الجمال عند اليونان، أو عند غيرهم. لقد اعتقد أن الجمال صفة عابرة تدخل ثم تخرج، ومع ذلك فالجمال عند أفلاطون لا يتغير - كما يعتقد البعض - بل يظل في مستوى أعلى من المظاهر التي يتجلى بها. ويذهب أحد الدارسين إلى الإيمان بأن الجمال عند أفلاطون: "موضوع خارجي، وليس ذاتيا تخلعه النفس على الأشياء التي تراها جميلة. ولا يكون الشيء جميلا إلا إذا كان متناسبا، فالتناسب والانسجام Harmonique أو الائتلاف هو الأساس الذي يجعل الشيء جميلا، سواء أكان هذا الشيء جسما طبيعيا، أو صورة وتمثالا يحاكي الجسم الطبيعي، أو لحنا موسيقيا، أو معنى من المعاني".<sup>70</sup>

وهذا مؤداه أن الأشياء الجميلة تستقل بجمالها عن أي هدف نفعي، وهذه الأشياء عند أفلاطون ليست قسمين: جميلة وقبيحة، بمعنى ما ليس جميلا يكون قبيحا حتما، وإنما توجد مرحلة معينة تبلغها هذه الأشياء، وتخلوا فيها عن كلا الصفتين.

واللافت أن أفلاطون كان صاحب نزعة مثالية في فهم الجمال ونزعة موضوعية في تلمسه مظاهر الجمال في الأشياء. ففي الأشياء جمال، وهو معلوم بالقياس إلى مثل الجمال. ومثل الجمال ليس سوى الصورة المجردة من الأشياء.

ويمكننا أن نلخص نظرية الجمال عند أفلاطون في عبارة واحدة - أنه كان تجريديا، مثاليا، وأنه كان يهدف إلى التأسيس لفن سام يكشف للحواس عن عالم المثل.<sup>71</sup> وما دام الجمال صفة ما فوق الحواس، فلا يمكننا أن نتعرف عن الرائع بحواسنا بل بالعقل. فصفة الجمال تبقى متعالية، ولا تتحقق من خلال عملية الإبداع الفني ولا من خلال فهمه وتدوقه، ولكن عن طريق التفكير في أساليب وأفانين فهم الجمال عقليا. ومن هنا جاء موقفه الحاد اتجاهه، واعتبره غير جدير بمواطني الدولة المثالية. ولكنه يلين في موقفه هذا ويتعد عن مهاجمة الأشعار والترانيم الدينية، وإقامة الاحتفالات الدينية وما يتخللها من رقص بشرط أن يكون ساميا متناسقا ينمي روح النظام. ويشترط لذلك تشكيل لجان من الحكماء يتجاوز سنهم الخمسين سنة حتى يُقَوِّموا الفن الذي يُعرض في الدولة اليونانية.<sup>72</sup>

**و: موقف أفلاطون من الشعر:**

شهد الفن انهيارا خطيرا في منتصف القرن الرابع. أين تعرضت مكانة الأدب لتهديدات خطيرة، فالتراجيديا التي حجبت وراءها الشعر الملحمي والشعر الغنائي، كانت قي طريقها إلى الانحيار، أما الفن الكوميدي فقد كان ما يزال

يحتفظ ببعض حيويته لأنه كان يتناول موضوعات قريبة من الحياة العامة. والواقع أن أفلاطون لم يحفل بالحياة الأدبية بالقدر اللائق، وإنما كان شغله الأساس الاهتمام بالمشاكل السياسية والاجتماعية والمعرفية، وما كان اهتمامه بالأدب إلا من حيث العلاقة المثينة بينه وبين الشؤون السياسية والاجتماعية. ويذهب أحد المشتغلين بالبحث في نظرية الجمال إلى القول أن أفلاطون يواصل: "هجومه على الشعر مدعيا أن السبيل الرئيسي للحصول على المعرفة أو التوصل إلى الحقيقة لا يكمن في أعمال الشعراء، وأن الشعر لم يعد السلطة العليا التي تشكل السلوكيات والأخلاقيات".<sup>73</sup>

ولابد أن نشير إلى أن أفلاطون لم يتحمس للهجوم على الشعر من منطلق الأحوال السياسية والاجتماعية المتدهورة التي بلغت أثنائها آنذاك فقط، وإنما أيضا تحمس لنوع جديد من النشاط الذهني والذي اعتقد فيه بناء المواطن الصالح، وتوجيه الجماعة إلى الخير. ونصّب نفسه مدافعا على هذا اللون الجديد من المعرفة، والمناطقة لإثبات مكانة، ودور الفيلسوف في المجتمع. وعلى هذا الأساس تحامل على الشعر، واعترض عليه في ثلاث قضايا كبرى.

أ- فضل أسلوب السرد أو الحديث المباشر عن الأسلوب الدرامي الذي يتم فيه الكلام على لسان شخصيات متعددة يصورها الشاعر بقدرته التخيلية. لأنه يؤمن أولا بأن الكثرة في ذاتها شر. وعلى هذا كانت القصيدة الشعرية التي تنطوي على عديد الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة. ثانيا لأن الشاعر الذي يقدم كثرة من الشخصيات لا بد أن يتقمص كلا من هذه الشخصيات. فإن كان منها ما هو ضعيف أو جبان انتقلت هذه الرذائل بدورها إلى نفس الشاعر لأن النفس تتأثر بالمحاكاة.<sup>74</sup>

ويصور أفلاطون مضمون هذه الفكرة على لسان سقراط في حوار مع ادبمانتوس قائلا: "وإذن فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع تماما.

أحين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة. بالتأكيد.

وهذا التشبه بغيره، سواء في الكلام وفي الحركات، أليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصية؟ بلا شك.

وإذن فهوميروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة فيما يروونه. بالتأكيد.<sup>75</sup>

لا نحتاج إلى القول بأن أفلاطون كان متأثرا بالمبدأ الذي كرره في الجمهورية، وهو المبدأ القائل أن كل شخص يجب أن يقوم بالعمل الذي يكون أهلا له طبيعيا، بمعنى يمتلك المؤهلات والقدرات والكفاءات التي يتطلبها هذا العمل. لكن يمكن أن يكون الفن القائم على التعدد والكثرة في تصوير المواقف والشخصيات هو الفن الرائع بحق، ولا مجال للمماثلة بين حدث مباشر يصف أهدافه مباشرة، وبين عمل في متعدد المواقف يصل إلى الهدف نفسه ولكن من خلال بناء درامي متكامل.<sup>76</sup>

لاشك أن التعدد في المواقف والأحداث والشخصيات يخلق المتعة الفنية التي تُنتظر من العمل الفني. ولقد أكدت السردية الحديثة في مختلف توجهاتها، ومشاربها وخاصة على لسان الناقد الفرنسي جيرار جينيت -G Genette أن التعدد في العملية السردية يكسب النص جمالية تجعل المتلقي يتلهف إلى الاستمتاع بالقراءة. وهذا التعدد لا يقتصر على الأحداث، بل يتعداه إلى الأقوال التي تتشجر إلى الخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المنقول لتنشيط مخيلة المتلقي.

ب- يقول أفلاطون للشعر تأثير سلبي على الطبيعة البشرية لما يصوره من نماذج سلوكية ضارة. ويتهم أفلاطون الشعر بأنه يمارس تأثيرا خطيرا على تطور المسؤولية الأخلاقية. ويجد أفلاطون هنا منفذا آخر لإدانة الشعراء وهو مخاطبتهم للعواطف. فبدلا من أن تكون مهمة الشعراء تخفيف العواطف وتهذيبها نراهم يقومون بتأجيحها وإلهابها وهذا يبعدهم عن توظيف العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف.<sup>77</sup>

- فمن الواجب ألا يمارسوا أو يحاكوا أي شيء آخر. أما إن كان من الضروري أن يحاكو شيئا ما، فلتكن محاكاتهم للصفات التي ينبغي أن يتحلوا بها منذ نعومة أظفارهم، كالشجاعة والاعتدال والتقوى والكرم، وكل ما شابهها من الخلال. ولكن يتعين عليهم ألا يمارسوا أو يحاكو الوضاعة الأخلاقية أو أية نقيصة أخرى، فلا ينتقلوا من هذه المحاكاة إلى التطبع الفعلي بتلك الرذائل. ولعلك أدركت أن المحاكاة إذا ما بدأت منذ الطفولة ودامت فترة طويلة في الحياة، فإنها تنتهي إلى أن تصبح عادة وتصير طبيعة ثانية تؤثر في الجسم والعقل والروح.<sup>78</sup>

ولقد أقحم أفلاطون الميتافيزيقا في الفن، ولا شك أن هذا يؤول إلى نظرية المثل التي تكون فيها المحسوسات أقل حقيقة من المثل. ولذلك، فلا يلتمس المعرفة من خلال الحواس، لأن المحسوس شبح ووهم وزيف زائل مثله مثل العالم الطبيعي الناقص.

والحقيقة أن مطالبة أفلاطون الفن بتقديم الحقيقة التي تصورها في عالم المثل يعد مغالطة كبرى، لأن الأعمال الفنية تستمد نسغ قوتها من التخيل والإيهام.

ج- يتهم أفلاطون الشعر لأنه يصور الآلهة في هيئات غير مناسبة، مما يُعد تشويها لهم. فالشعراء يصفون الآلهة بصور غير لائقة، وبصفات لو نسبت إلى البشر أنفسهم، لما وجدوا فيها ما يشرفهم. إذ تظهر الآلهة في قصائدهم غيورة، ساخرة، ومعتدية. ولهذا كان أفلاطون يدعو أن تكون صور الآلهة على أفضل صورة ممكنة، ولا سيما في أذهان النشء الذي يتحتم أن تضمن له الدولة المثالية أرفع تربية.

-وإذن فليس لنا أن نقترف في حق الآلهة، استنادا إلى هوميروس أو أي شاعر آخر، أخطاء كتلك التي يقول فيها:

-على باب زوس، يوجد وعاءان ممتلئان، أحدهما للمصائر السعيدة والآخر للمصائر التعسة.

ومثل قوله إن من وهبه زوس مزيجا من الاثنين:

-يناله الخير تارة، ويلحقه الشر تارة أخرى.

-أما من لا يتجرع إلا كأس الشر صافيا، فإن: الجوع الأليم يلحقه في رحاب الأرض الإلهية.<sup>79</sup>

اللافت أن أفلاطون كان يدعو إلى إصلاح العقيدة اليونانية، لتكون مماثلة لنظرتها من الأديان الأخرى، وخاصة الديانة المصرية القديمة التي استوحى منها القداسة الإلهية. فهو يرفض مبدئيا تصوير الآلهة بأي شكل من الأشكال، ويدعو إلى تجريدتها وتنزيهها عن الصور البشرية، وجعلها عملة الخير ومصدره وحده. ولقد كان حكم أفلاطون عن الشعر شديدة القساوة، إذ يعلن جاهرا في دولة تحكمها المثل بأنه لن يسمح بوجود الشعر في دولته هذه سوى الترانيم الموجهة إلى الآلهة، والمدائح التي تتناول مشاهير الرجال، ولم يكتف بهذا بل واصل متهمكما من الشعراء فإذا ما جاء إلى دولته أحد الشعراء المحلين فإنه سوف يكون جديرا بأن يدهن جسده بالمسك وأن يتوج رأسه بأكاليل الغار ويطلب منه أن يغادر الدولة ويذهب إلى دولة أخرى. ويقول أفلاطون:

- وهكذا ياجلوكون.

- وعلينا أن نسلم معهم بأن هوميروس كان أول الشعراء التراجيديين وأعظمهم، ومع ذلك فلتكن على ثقة من أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخبار من الناس. أما إذا لم يكتف بذلك وسمحت للربة المعسولة بالدخول، أما في شعر غنائي وأما في شعر ملاحم، فسوف تغتصب اللذة والألم والسيادة من القانون، ومن المبادئ التي انعقد إجماع الناس على أنها هي الأفضل.

- هذا صحيح كل الصحة.<sup>80</sup>

ينظر أفلاطون نظرة خاصة إلى الشعر تنبعث من الظروف الخاصة لأنينا القديمة، فهو لا يرفض الشعر في ماهيته، وإنما أساس الرفض، هو العجز في الاستجابة لمتطلبات الحياة وسنامها التعليم. فموقف أفلاطون من الشعر هو موقف سياسي وتعليمي. والواقع أن هناك ظاهرة قد يصعب تفسيرها في الفلسفة الجمالية عند أفلاطون.

تذكر المصادر التي اهتمت بحياة أفلاطون بأنه حفظ من شعر هوميروس، وهوى في صباه النقش والتصوير والنحت وقرض الشعر وكتب التمثيليات. والمحاورات التي كتبها في صورة فنية رائعة لا تصدر أصالة إلا عن فنان مطبوع وشاعر بليغ بلغ من الشاعرية حدا لا يمكن أن يجاريه فيه أحد إلى اليوم. ويذهب أحد الدارسين إلى القول بأن أفلاطون حين أصدر اعتراضاته على الشعر والفن لم يكن ينطلق من المقاييس الجمالية، وإنما أصدرها من منطلق فلسفي لا صلة له مطلقا بالشعر أو الفن.<sup>81</sup> ولو طبقت هذه المقاييس الميتافيزيقية أو الأخلاقية الصارمة في الحكم على أعمال أفلاطون مثل "طيمائوس" أو "المأدبة" لكان أفلاطون على رأس المطرودين من مدينته الفاضلة. ولقد وجدناه في "الجمهورية" على لسان سقراط يحس بقوة الشعر، ويصف الشاعر هوميروس المطرود من جمهوريته بأنه شاعر مبدع فحل. وأفلاطون الذي رفض فن التراجيديا كان يصف الشعراء التراجيديين بالإلهيين، وكان يؤمل بولادة لون شعري جديد يحظى بالاحترام والتقدير.

واللافت أن أفلاطون وقع في خطأ جوهري هو الخلط بين الميتافيزيقا والفن. وهذا الخلط لم ينفع الفلسفة ولا أفاد الشعر، وحاول البعض تبرير آراء أفلاطون الجمالية على أساس أن الحضارة اليونانية بأسرها وقعت في هذا بعينه، لأنها لم تضع حدا فاصلا بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الأخلاقية للعمل الفني.<sup>82</sup>

## ن: المطالبة بفن شعري جديد:

اهتدى أفلاطون من مخالفة أشعار هوميروس، إلى المطالبة بفن شعري جديد، تكون له المكانة المستحقة في المدينة الفاضلة. ولا يُخفى أن أفلاطون استبعد من جمهوريته نوعين من الشعر، هما - شعر المحاكاة المرتبطة بالتمثيل، وشعر المحاكاة السطحية-. أما شعر المحاكاة التي تهدف إلى التنوير، وتربية النشء على القيم الفاضلة، فهو اللون الشعري الذي حُبب النفس فيه، ودعا العقول إليه. ويؤكد أفلاطون في كتاب "القوانين" إلزامية وجود الفن الشعري وحاجة الروح الإنسانية إليه، ويضع المعايير التي يجب أن يخضع لها هذا الفن الجديد: "إن أول الضمير لدى الطفل إنما هو الشعور باللذة والألم، وذلك هو المجال الذي تكتسب فيه النفس لأول مرة الفضيلة والرذيلة. والمرء يكون سعيداً، ومحظوظاً إذا استطاع أن يكتسب الحكمة والاعتقاد الصادق المؤكد حتى وهو على أعتاب الشيخوخة."<sup>83</sup>

يشف هذا القول بأن أفلاطون يربط الإحساس باللذة بمبدأ الفضيلة، والإحساس بالألم بمبدأ الرذيلة مع الكراهية في النفس، وسبيل الخلاص من الرذيلة هو التربية والتعامل الصحيح مع مشاعر الحب والكراهية، وهذا التعامل هو الذي يُعلم الإنسان أن يكره ما يجب أن يكره، ويجب ما يجب أن يحب. ومن أغرب ما قدمه أفلاطون في مجال الفن هو ارتباطه بغريزة الحركة، وغريزة اللذة، وفي هذا السياق يقول أفلاطون: "ما من مخلوق صغير مهما كان... وكما نستطيع أن نؤكد بعدل، يستطيع أن يحتفظ بجسمه أو بصوته ساكناً، إن هذه المخلوقات جميعاً تحاول باستمرار إحداث الحركة وإرسال الصوت، فهي تنط وتقفز وهي ترقص وتلعب، وكأنما هي في سُور و طرب، ثم هي تخرج أصواتاً مع جميع الأنواع، والحيوانات بأوسع نطاق لا تدرك شيئاً عن النظام في هذه الحركات أو عدمه، وليس لديها معنى لما نطلق عليه بالإيقاع الموسيقي أو اللحن المطرب، ولكنه بالنسبة لنا، فإن الآلهة التي تتكلم عنها كرفقاء، قد وهبوا لنا ليشاركوا فيما نقوم به من تهرج و طرب، وقد أعطونا أيضاً القدرة على أن ندرك ونستمع بالإيقاع واللحن."<sup>84</sup> ولارتباط الفن بالحركة عند أفلاطون شأن عظيم، حيث يجدد من خلاله تصوير الفضيلة محببة دائماً، والرذيلة منفرة دائماً، وهذا ما طالب به الشعراء في شعرهم. وهذا هو المبدأ الأول للفن الجديد عند أفلاطون، إذ تكون فيه الفكرة وسيلة تربية و بإمكانها أن توجه رغبات الإنسان الوجهة الصحيحة، وعلى هذا النحو ظهر الفن عند أفلاطون فنا اجتماعياً شعبياً يشمل المجتمع بأسره. وإذا كان في محاوره الجمهورية ينتقي من الشعراء الأقل إمتاعاً والأكثر صرامة، فإنه في هذه النقطة، ومن أجل الدفاع عن الفن الاجتماعي، كان يبحث عن معيار تحتفظ فيه المتعة بكامل سلطاتها.

وهذا ما دفع أفلاطون إلى تحديد مفهوم التمتع الجمالي في ثلاثة عناصر أساسية هي: المتعة والفائدة والصدق. إن الفن الشعري الذي دأب أفلاطون في الدعوة إليه، هو الشعر الذي يجعل الفضيلة سارة دائماً، والرذيلة منفرة دائماً، ويحمل ما أمكن من وسائل الإقناع، ويطفح بدلائل الحكمة، وصدق الإبداع الكلامي، وهذا ما يعني به المنظرون و الفلاسفة الالتزام في الفن، الذي يختلف عن الالتزام السياسي، أو الفكري الذي رافق الحراك الاجتماعي منذ بداية مشاريع الدول، إلى يومنا هذا.

في حين أن الالتزام في الفن، قد يفهم منه الدعوة إلى فكرة معينة أو رؤيا، غير أنه يجب علينا أن نعترف بأن الالتزام في الفن، لا يكون على مستوى الفكر فحسب، وإنما يتعدى الأمر إلى الأسلوب واللغة مثلما صنع الشاعر الإنجليزي ادموند سبنسر\* Edmund Spenser في القرن السادس عشر، في ديوانه- تقويم الرعاة- من توظيف للألفاظ القديمة الغربية، وقريب من هذا، ما التزم به شعراء الزهد العرب في قصائدهم، من لغة زهدية. ولا غرابة إذا قلنا إن أفلاطون كان سباقا في تاريخ النقد الأدبي إلى الدعوة إلى هذا الشكل من الكتابة، أو الالتزام في الفن عامة سواء كان شعرا أو رسما أو تزويقا.

يدين النقد الأدبي في معظم منطلقاته لجهود فيلسوف اليونان أفلاطون، وإن جاءت هذه الجهود متناثرة في معظم مؤلفاته، إلا أنها كانت تعبر عن رؤيا نقدية واعيّة ومتفحصة لواقعها الأدبي والفني، والفلسفي. غير أن هناك من يري عكس ذلك، إذ كان أفلاطون في اعتقادهم يفلسف الظاهرة الأدبية والنقدية لأغراض سياسية.

### الهوامش:

<sup>1</sup> - سورة المدثر، الآيتان: 21-22.

<sup>2</sup> - لا اختلاف في تفسير- نظر- بين المفسرين يكادون يجمعون على أن معناها هو التروي، وطلب ما يدفع به القرآن ويرده، راجع: تفسير القرطبي، الطبري، البغوي، التفسير الميسر. - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 649.

<sup>3</sup> - ابن منظور، لسان العرب، مادة: نظر.

<sup>4</sup> - رسائل الجاحظ الكلامية، دار ومكتبة الهلال، تقدم علي أبو ملح، ط 1، 1987، ص 114.

<sup>5</sup> - نقلا عن عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر 2010، ص 35.

<sup>6</sup> - نفسه، ص 35.

<sup>7</sup> - Petit Larousse. Théorie.

<sup>8</sup> - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 413.

<sup>9</sup> - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 38.

<sup>10</sup> - مطبعة خالد أطرايشي، 1972، ص 47- أوستن وارن، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي،

<sup>11</sup> - هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، المطبعة الوطنية، عمان، الأردن، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981، ص 14.

<sup>12</sup> - ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 7.

<sup>13</sup> - عز الدين إسماعيل، الفاعلية والانفعالية، نحو نظرية في تفسير الأدب، مجلة ثقافات، ع، 9، البحرين، 2004، ص 103-.

<sup>14</sup> - شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 13.

<sup>15</sup> - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ص 425.

<sup>16</sup> - نفسه، ج3، ص 425.

<sup>17</sup> - إبراهيم الحيدري، النقد بين الحدائث وما بعد الحدائث، دار الساقى، ط 1، بيروت، لبنان 2012، ص 24.

<sup>18</sup> - نفسه، ص 24.

<sup>19</sup> - بول ارون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر، محمد محمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان 2012،

ص10.

<sup>20</sup> - نفسه، ص 1208.

- 21- رونيه ويليك، نظرية الأدب، ص 47.
- 22- نفسه، ص 47.
- 23- ابن منظور- لسان العرب- الجزء 4- مادة حكي- ص 188
- 24- عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز في علم المعاني- الموسوعة الشعرية- المحاكاة والنظم - مادة البحث الحاكي -
- 25- خالد سعيد كموني- المحاكاة - دراسة في فلسفة اللغة العربية- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ط 2013 المغرب ص 92-
- 26- خالد سعيد كموني- المحاكاة- ص 84-
- 27- معن زيادة- الموسوعة الفلسفية العربية- معهد الإنماء العربي- مج الأول- 1986- ص 729-
- 28- جميل صليبا- المعجم الفلسفي- دار الكتاب اللبناني- مج الأول - بيروت- 1979- ص 181-296-
- 29- خالد سعيد كموني- المحاكاة- ص 88-
- 30- مايكل ريفارتيير- دلالات الشعر- تر- محمد معتصم- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- ط 1- الرباط 1997- المغرب- رقم 07-
- 31- بول ارون- دنيس سان جاك- الان قبالا- معجم المصطلحات الأدبية- ص 990-991 -
- 32- يوسف الإدريسي- التخيل والشعر في الفلسفة العربية الإسلامية- منشورات الاختلاف- ط 1- الجزائر- 2012- ص 39-
- 33- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- دار نمطة مصر للطباعة والنشر- القاهرة- د ت- ص 25 -
- 34- فيسفايتيكوف- ز: سمير نونفا- موجز تاريخ النظريات الجمالية- تر: بسام السقا- دار الفارابي- بيروت- 1979- ص 20-
- 35- عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي عند الإغريق- ص 91-
- 36- أنظر- جمهورية أفلاطون- فؤاد زكريا- ص 27 .-
- 37- أنظر- أحمد فؤاد الأهواني- سلسلة نوابع الفكر- أفلاطون- ص 16-.
- 38- أنظر- جمهورية أفلاطون- فؤاد زكريا- ص 27-.
- 39- المصدر نفسه- ص 16-.
- 40- سهير القلماوي- في الأدب- المحاكاة- ص 26.
- 41- أنظر- أحمد فؤاد الأهواني- أفلاطون- ص 110
- 42- المرجع نفسه- ص 110.
- 43- حنا خباز- الجمهورية- ص 596.
- 44- أحمد فؤاد الأهواني- أفلاطون- ص 111.
- \*- يبدو أن كلمة سوفسطائي لم تكن تستخدم بمعناها المألوف قبل القرن الخامس قبل الميلاد . كانت تعني عند بداية استعمالها الرجل الحكيم أو الرجل الماهر في ممارسة أي وجه من أوجه النشاط . ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة أو السياسة أو الرياضة نظير أجر، وقام السوفسطائي في ذلك بدور هام في تعميم التعليم بين الشعب . واختلفت الموضوعات التي كان يعلمها هؤلاء المعلمون في مضمونها، لكنها كانت دائما مرتبطة بفن ممارسة الحياة أو تحقيق النجاح في حياة الإنسان. لكن الأكيد أن السفسطائية Sphistikos هي أيضا فرع من فروع الخطابة، تهتم أكثر ما تهتم بأشكال العبارة وتقنيات الخطابة المختلفة بمعزل عن العدالة و الغايات الأخلاقية أو العلمية، ثم ارتبطت أشد ارتباطا بفن الزيف والإغراء والمنافقة، أو الكذب والخداع هذا ما جعل أفلاطون يحمل على هذه الجماعة وإدانتها والانتقاص منها.
- 45- انظر- عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي- ص 97-.
- 46- فؤاد زكريا- جمهورية أفلاكون- ص 532-.
- 47- خالد سعيد كموني- المحاكاة- ص 113 .

- 48 - انظر - فؤاد زكريا- جمهورية أفلاطون- ص 150.
- 49 - المصدر نفسه- ص 158-159.
- 50 - فؤاد زكريا- جمهورية أفلاطون- ص 534.
- 51 - محمد مفتاح- مشكاة المفاهيم- ص 63.
- 52 - انظر- يوسف الإدريسي- التخيل والشعر- ص 40.
- 53 - محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص 31.
- 54 - يوسف الإدريسي- التخيل و الشعر- ص 43 .
- 55 - محمد مفتاح- مشكاة المفاهيم- ص 12 .
- 56 - انظر- عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي- ص 95 .
- 57 - انظر- فؤاد المرعي- نظرية الشعر عند اليونان- عالم الفكر- ص 198.
- 58 - زكي نجيب محمود- محاورات أفلاطون- دفاع سقراط- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة- 1963- ص 76.
- 59 - يوسف الإدريسي- التخيل والشعر- ص 45، 46.
- 60 - أفلاطون - محارة إيون في الشعر- ص 13، 14.
- 61 - فايدروس- أفلاطون- ص 68.
- 62 - عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي- ص 104.
- 63 - انظر- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي- ص 33، راجع جمهورية أفلاطون- الكتاب العاشر.
- 64 - يوسف الإدريسي- التخيل والشعر- ص 52.
- 65 - فؤاد زكريا- جمهورية أفلاطون- ص 95، 96.
- 66 - المصدر نفسه- ص 511.
- 67 - حنا خباز- جمهورية أفلاطون- دار أسامة- دمشق 1980 ص 85.
- 68 - عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي- ص 112.
- 69 - عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- دار الفكر العربي- القاهرة- 2006- ص 32.
- 70 - أحمد فؤاد الأهواني- أفلاطون- ص 51.
- 71 - انظر- عزالدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد الأدبي- ص 33.
- 72 - نظر باسم السقا- موجز تاريخ النظريات الجمالية- ص 22.
- 73 - عبد المعطي شعراوي- النقد الأدبي- ص 101.
- 74 - انظر- فؤاد زكريا- جمهورية أفلاطون- ص 396.
- 75 - المصدر نفسه- ص 252.
- 76 - المصدر نفسه- ص 162.
- 77 - انظر- شكري عزيز ماضي- نظرية الأدب- ص 24.
- 78 - فؤاد زكريا- جمهورية أفلاطون- ص 259.
- 79 - المصدر نفسه- ص 165.
- 80 - المصدر نفسه- ص 519.
- 81 - انظر- مجاهد عبد المنعم- دراسات في علم الجمال- عالم الكتب- ط 2- 1982- ص 50.
- 82 - فؤاد المرعي- عالم الفكر- ص 210.

- 
- <sup>83</sup> - أفلاطون - القوانين - تر - محمد حسن ظاظا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1986 - ص 123.
- <sup>84</sup> - أفلاطون - القوانين - ص 124-125.