

قضايا النقد الأدبي عند أرسطو من خلال كتاب "فن الشعر"

Issues of literary criticism at Aristotle through the book "The art of poetry"

تاريخ الإرسال: 2018-07-02

تاريخ القبول: 2018-08-19

الدكتور محمد عمور

جامعة حسينية بن بوعلي الشلف (الجزائر)

ملخص المقال:

قصد أرسطو من خلال كتاب "فن الشعر" إلى تقويم العمل الفني بأسلوب جديد. ومن أهم ما ركز عليه أرسطو هو متعة العمل الفني، أو جماليات العمل الفني التي ربطها بما يقدمه من معرفة للمتلقى. فالكلام الجمالي الممتع هو الذي يُعلم حسب أرسطو. وبذلك تتحدد المهارة والبراعة الأدبية في قدرة توظيف الأساليب التعبيرية للغة على الوجه السليم. ومن هذا المنطلق اقترح أرسطو مخططاً لاختيار الأدوات الأسلوبية المواتية لبناء عمل فني متكامل. هذا بعض ما انطوى عليه كتاب "فن الشعر" من قضايا نقدية، وهذا ما سيتناوله هذا المقال.

الكلمات المفتاحية: فن الشعر؛ الأدوات الأسلوبية؛ اللغة؛ الوزن؛ التاريخ؛ وظيفة الشعر؛ الاستعارة؛ التطهير

Abstract:

Aristotle had the goal, through his book "The Art of Poetry", to try to straighten the artistic act with a new style. And among the essential points that Aristotle "had attracted attention, it is the pleasure of the artistic work, and how to arrive to pierce its estheticity which has a relation with the reader and all that the work can bring to the reader.

The aesthetic word according to "Aristotle" is the one that teaches, and by which the competence of the poet and the writer to make the idea clearer in a frame of beauty and delicacy can contribute to understand the secret of the poetic art. All of these points will be discussed in this article.

Key words: the art of poetry, stylistic tools, language, rhyme, history, poetry function, metaphor

تمهيد: يكاد ينعقد الإجماع لدى الشعريين Les poéticiens والبلاغيين أن أرسطو ما كان يُعرف لولا كتاب "فن الشعر" الذي نقل إلى لغات العالم، واهتدى به كثير من النقاد، وفي بيئات مختلفة إلى تنظيم ممارسة النقد الأدبي. ويأتي في المرتبة الثانية كتاب "الخطابة" الذي لا يقل شأنًا عن كتاب "فن الشعر". غير أن كتاب "فن الشعر" هو المؤلف الذي حقق مكانة متميزة عند النقاد. ولقد كرس أرسطو جهده النقدي في كتاب "فن الشعر" للرد على ما جادت به قريحة أفلاطون حول ماهية الشعر ووظيفته. ومما ساعد أرسطو على التوجه إلى مخالفة أفلاطون تلك المحاور التي كانت تجمع بينهما سواء أثناء الدرس أو في أروقة مدينة "أثينا" بعد الانتهاء من إلقاء الدرس على الطلبة، لأن أرسطو لم يستوعب مثالية أفلاطون، ولم يهضم تجريدته إلى حد بعيد بسبب تكوينه في الطبيعيات والبيولوجيا التي جعلته يضع الحواس في المقام الأول لإدراك المعرفة. وكتاب الشعر لأرسطو: "مرتّب ومنسق بحيث يُسفه كل حجة أدلى بها أفلاطون، وعلى هذا النمط يكون شأن هذا الكتاب شأن سائر مؤلفات أرسطو، من حيث معارضته لأراء أفلاطون.¹ ويظهر أن الفروق الجوهرية بين الأستاذ والتلميذ تمثلت أساساً في نظرية المثل التي تُعد حجر الزاوية في إنتاج المعرفة عند أفلاطون، ثم جاء أرسطو فسقّه هذه التصورات وأقام فلسفة معرفية جديدة قائمة على المدركات الحسية، وإن كان قد لأمه نقاد وفلاسفة عصره على تحجّمه على أفلاطون، فما كان منه إلا أن قال قولته الشهيرة: "أفلاطون صديق، والحق صديق، ولكن الحق عندي أصدق"².

وعندما قارن عبد الرحمن بدوي بين الفيلسوفين في كتابه "أرسطو عند العرب" حيث يرى أن أرسطو لم يضع نظرية للجمال، وإنما اقتصر عمله على تقديم فكرة عن الفن. أما أفلاطون، فيقدم لنا فكرة عن الجمال، ويبين لنا ماهية الجمال، وكيف يتحقق، وما شروطه وما خصائصه، وما المميزات التي تتحدد بها طبيعة الجميل، وأما أرسطو، فإنه يهتم فقط بالبحث في الفن، أي؛ الإبداع أو الإنتاج.³ فإنه يشير إلى جوهر الخلاف بينهما⁴، لكن هذا الخلاف هو الذي عزز البحث في ماهية الفن وجعل الجهود تتضافر للتنظير لظاهرة الأدب، ومن ثمة، وضع الخطاب الأدبي في سياق معرفي جمالي يتيح الفرص ويفتح المجال للمنظرين الاجتهاد أكثر لتحديد ما يُسمى بمعايير الأدبية *Littérarité* باستنطاق النصوص الأدبية المتوافرة عبر الأجيال الأدبية *Les Générations Littéraires* المتلاحقة.

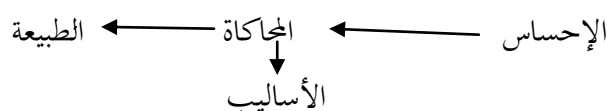
1 : ماهية المحاكاة الأرسطية: يقوم كتاب "فن الشعر" على مصطلح المحاكاة *Imitation* الذي استمدته من المحاكاة الأفلاطونية ليُعبّر به عن الشعرية، لكنه وظفه توظيفاً مغايراً عن الذي وضعه فيه أفلاطون. فالمحاكاة في جمهورية أفلاطون تعني ما يبعدها عن المعرفة، أما في كتاب "فن الشعر" لأرسطو فتعني ما يقدم لنا المعرفة. ويكشف أرسطو عن سر المحاكاة عنده من خلال تحديد مصدر الشعر. ويظهر أن الشعر عند أرسطو: "نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية). كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة. والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما نراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف. وسبب آخر هو أن التعليم لذيد: لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه."⁵ هذا النص الذي بين أيدينا يمثل تصور أرسطو للعملية الإبداعية، والجلي فيه نسبة فن المحاكاة إلى الخصائص العميقة في الطبيعة الإنسانية، وبذلك يُضفي على المحاكاة مفهوماً جديداً يُلخص في تقديم المعرفة والتمتع للإنسان. فالشعر أمر طبيعي في الإنسانية، لأن الإنسان يتميز بالميل والنزوع للمحاكاة دون مساعدة الفيلسوف أو المرشد، فيكفي أن يسلبنا الموضوع الذي تتفاعل معه ذاتنا، ونترجمه بعد ذلك إلى سلوك معين، وهذا ما يميزنا عن سائر الحيوان⁶، فنحن نلتذ بالشعر وإن لم نشارك في إبداعه، ونتأمله في ما هو محاك، لأننا فطرنا على المحاكاة. من هنا بدأ أرسطو يقوض معالم نظرية المحاكاة عند أفلاطون، ويكشف لنا أن الشعر وسيلة لسر ماهية الأشياء، وأن كل لون من الشعر قادر على إحداث متعة جمالية خاصة به وينفرد بها. وبهذا يكون أرسطو دق أول مسمار في الصرح الفكري الأفلاطوني الذي بدأ يتهاوى بإسقاط عالم المثل من التفكير النقدي آنذاك.

وبمقتضاه صارت المحاكاة عند أرسطو هي التعمق في روح الطبيعة أو محاكاة للطبيعة *Imitation de la nature*، لأن الإنسان: "يعيش في محيط طبيعي ووسط اجتماعي؛ ولكن إذا كان هذا الإنسان شاعراً، فإنه لا يتصل بالواقع والطبيعة اتصالاً مباشراً ينسخ به ظواهر الأشياء كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، ولكنه يتصل بالعالم الخارجي ليخضعه لعالم الشعر، فيخرجه إبداعاً وابتكاراً وتغييراً وخلقاً جديداً."⁷ ولقد عبر النقاد وعلماء اللغة عن هذه الفكرة بعلاقة اللغة بالفكر، هذه العلاقة المعلقة بين ذهن الشاعر والعالم الخارجي بكل تفاصيله الصغيرة. فالأديب أو الشاعر ينطلق في عمله، بتسخير منظومته اللغوية، ويتقني منها ما يتقني من الكلمات والعبارات التي تتواءم و الفكرة أو الموضوع المعبر عنه أو المراد

محاكاته. فعمل الشاعر هنا، لا يختلف عن عمل الرسام الذي يقتنص من الألوان المعبرة عن موضوع لوحته. والموضوع المحاك تتحكم في تشكيله القوة العقلية الذهنية التصنيفية، و الشاعر: " يعبر في أغلب الأحيان، بالإحالة على المحيط الذي كونه لديه وعي الكاتب، و بالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة. إن ما نسميه المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته." ⁸ وكلما عدنا إلى أبيات أبي نواس التالية:

ودار نديّ عطلوها وأدجوا بها أثر منهم جديّد ودارس
مساحب من جرّ الرّفاق على الثرى وأضغاث ريجان جيّ ويابس
حسبت بما صحيّ فجددت عهدهم وإني على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها مهّا تدريها بالقسيّ الفوارس
فللراح ما زرت عليه جيّوها وللماء ما دارت عليه القلانس

استطعنا أن نتكلم عن قدرة الشاعر التصويرية التي تقدم المعنى تقديمًا حسياً، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور، مما يجعله لا يختلف عن الرسام في أسلوب التقديم. ⁹ فهذه العلاقة الموجودة بين الفنون هي التي حددت طبيعة الفن، أي ؛ كل الفنون قائمة على المحاكاة. وتوضيح هذه المحاكاة على الشكل التالي:



لا يتحدث الشاعر حسب أرسطو في شعره عن عواطفه وأفكاره الذاتية بصورة مباشرة وإنما هو يعكس ذلك من خلال الشخصيات والوقائع. إنها ليست من قبيل النسخ أو النقل الحرفي لعناصر العالم الخارجي وإنما هي تعبير عن وقعه على مخيلة الشاعر، فالمحاكاة لا تقتضي إخلاصاً لحقيقة بذاتها أذ تقوم في معناها العام على صنع صورة تخيلية للعالم، بصرف النظر عما إذا كانت هذه الصورة تحاكي شيئاً حقيقياً بعينه أو تحاكي العالم في جزئياته، وليس المعول في صلاحها على مطابقتها لخصائص العالم الحقيقي، وإنما صلاحيتها من حيث هي صورة، معناها وعلة وجودها في ذاتها، فلا يدخل في المحاكاة الشعرية، إمكان تحقيقها أو عدمه. ¹⁰ وإذا كانت المحاكاة عند أرسطو هي التصوير وفق قانون الاحتمال والضرورة، فإن المحاكاة قد تكون ممثلة لقانون الثالث المرفوع أو نظرية التوسط التي ورث أصلها من أستاذه أفلاطون، وبالتالي لا يمكننا هنا أن نتحدث عن النسخة المشوهة لكن هذه النسخة هي المعدلة للواقع المحسوس وتعبير أدق هي إعادة تشكيل لهذا الواقع المحسوس أو الممكن. وحتى تكتمل نظرية المحاكاة عند أرسطو فنزاع إلى تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: قسم يتحدث فيه عن وسيلة المحاكاة. وقسم ثاني خصصه للموضوعات التي يأتي بها الشاعر ليحاكيها. وقسم ثالث شرح فيه الطريقة التي يحاكي بها الفنان.

2 : المحاكاة وبأية وسيلة؟: بعد أن أكد أرسطو على أن جوهر الفن هو "المحاكاة"، سلك طريقاً يلتمس فيه أيضاً تحديد أداة المحاكاة في كل فن، لأن الأداة في أي ميدان معرفي مهمة في توضيح طبيعة العلم، و في الفن تُوضح المحاكاة وطريقتها

والموضوع المحاك. وهذه الفكرة كانت بديهية بالنسبة لأفلاطون، غير أن أرسطو عمق مضمونها وربطها بالحواس التي يعتبرها وسيلة إدراك المعرفة والتعلم. وسنشرح هذه الفكرة في الجدول التالي الذي نقترحه.

الفنون	الماهية	وسيلة المحاكاة	الصفة المكتسبة
الأدب	اللغة/ الإيقاع	اليدين/ الكتابة	فن زمكاني
الرسم	اللون	العين	فن مكاني
الموسيقى	النغم/ النوتة	الأذن	فن زمني

يكشف لنا هذا الجدول عن التداخل بين الفنون. فإذا كان الأدب يحاكي باللغة، فإنه يأخذ في النهاية صورة مكانية. أما الرسم فإنه يحاكي بالألوان ويكتسب صورة مكانية، والموسيقى تحاكي بالنغم وتستقر في ظاهرة فيزيائية تمتد عبر الزمن. فوسيلة المحاكاة في التصوير تتلخص في العناصر التالية [اللفظ والإيقاع والنغم] وأما من حيث طريقتها في الصورة فهي المشهد الذي يشهده النظارة أمامهم على المسرح، وهنا نلاحظ أن المشهد يعتمد على الرؤية البصرية، والرؤية بدورها تنصب على الإطار المكاني، على حين أن أرسطو خصّ الشعر كله بالتتابع الزمني، لا في الرؤية المكانية، ويواصل أرسطو في المقاربات بين هذه العناصر والمقومات.¹¹ وحين نعود إلى هذه العناصر الثلاثة التي تمثل المحاكاة عند أرسطو [الوزن واللفظ والنغم] فإننا نسجل خمس حالات:

- أ- فإذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص.
- ب- وإذا انفرد اللفظ وحده كان الشعر.
- ت- وإذا اجتمع الوزن واللفظ معا كان شعر المديح وشعر الملاحم.
- ث- وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معا كانت موسيقى الآلات.
- ج- وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديات والكوميديات.¹²

تفسر هذه العناصر المذكورة جوهر المحاكاة عند أرسطو التي لا تبدأ من عالم المثل الأفلاطوني، وإنما تنطلق من تصوير الشخصيات وأفعالها وعوالمها الداخلية أو بالأحرى تصوير الحياة العقلية والنفسية داخل الإنسان من خلال عكسها على صور الواقع. وإذا قصدنا الشعر هنا، فإنه يتميز بمحاكاة صوتية ولفظية. والجمع بين الصوت واللفظ هو الظاهرة التي تناوّلها النقاد العرب القدامى وحاولوا قصارهم تطبيقها على بنية الشعر العربي، وفي مقدمتهم نلتقي بحازم القرطاجني الذي لم يستطع أن يخفي اهتمامه بمفهوم المحاكاة عند أرسطو، ولكنه اقتنص منه ما رآه يناسب طبيعة الشعر العربي وبنيته، وركز في هذا الشأن على الوزن وعلى علاقته باللفظ الذي ينسجم مع المعنى. فلقد سلك حازم مسلكاً منطقياً في تناول الوزن في الشعر حيث يقول: "فلهذا كانت المتحركات والسواكن إذا ركبت منها أجزاء أول، أعنى أنها في أول تركيب، إذ لا تنحل إلا إلى جزءين بسيطين أو إلى بسيط ومركب في أدنى تركيب - وهذه الأسباب والأوتاد - ثم ألف من ضم بعض تلك الأجزاء إلى بعض على [الأنحاء المناسبة] ثم وضعت في مقادير من [المسموعات]، تحمل منها: أربعة أجزاء خماسية أو خماسيين وسباعيين، أو ثلاثة أجزاء سباعية أو سباعيين وسداسيا وسباعيين، أو تساعياً¹³ وسباعيا وخماسيا، أو جزءين ثمانية، أو تساعيين.¹⁴"

هناك نصوص كثيرة وطويلة تحدث فيها القرطاجني عن ظاهرة الوزن في الخطاب الشعري التي لم يتوصل إليها إلا بعد استقراء وتعمق في الشعر العربي، وقد أدرك بحسه الشعري أهمية التناسب الصوتي الذي سبقه إليه أرسطو، ولولا أهمية التناسب والانسجام لما خصه حازم بجزء معتبر من كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". وهذا الاهتمام العربي بالوزن في الشعر يقابله اهتمام مماثل في الغرب، فلقد بحث الشكلاونيون الروس في الوزن في الشعر الغربي وبخاصة منه الشعر الروسي، وإلى جانب هذا نجد المنظرين للأدب خصوا أبحاثهم بجزء لا يستهان به لهذه الظاهرة وهم بصدد الحديث عن البلاغة والشعرية: "إن القافية مكونة من عدد كبير من الأصوات المتماثلة. لقياس غني القوافي، نجعل حركة منبورة وحدتين باعتبارها الحركة الطاغية والغالبة dominant، ونجعل لكل حرف معتمد وحدة واحدة." ¹⁵ وأما عن اللفظ الذي كان قد أشار إليه أرسطو، فنجد حازما قد لخصه في نظرية [النظم وطرق اقتباس المعاني]. يقول حازم: "اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصاصد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي؛ كما أن ذلك الكلم المفردة كذلك. وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب." ¹⁶ لقد اتضح لنا الآن أن المحاكاة الشعرية لا تكون دون الوزن المناسب للفظ.، وقد تتجلى لنا المحاكاة بشكل أفضل حين ترتبط بالموضوعات الصالحة للمحاكاة.

3: موضوع المحاكاة: الشعر اليوناني شعر أساطير وخرافات يرتبط بصراع الآلهة فيما بينها، وهذه الفكرة مقدسة في أذهان اليونانيين مما يعني أن المشاهد أو المتفرج يعرف الموضوع، فكيف يتقبله لو كان عرضه عليه بصورته المتداولة؟ إن الشاعر اليوناني يقدر على معالجة الموضوع معالجة درامية تثير في المتفرج إحساسات متباينة، ذلك أن مهمة الكاتب المسرحي تتوقف على تقديم تفسير مقنع لأفعال الشخصيات على مسرح الواقع.

فموضوع المحاكاة يتجسد في أناس يتحركون على المسرح، لهم خصائصهم الجسمية، ويعيشون ظروف اجتماعية ونفسية تعكس صراعاتهم في حياتهم الواقعية: "وإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون، وكان هؤلاء المحاكون- بالضرورة- إما أخيارا وإما أشرارا (فإن الأخلاق تخضع غالبا لهذين القسمين، لأن الرذيلة والفضيلة هما اللذان يميزان الأخلاق كلها) فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيرا من الناس نعهدهم أو شرا منهم أو مثلهم، كما هي الحال في التصوير: فقد كان بولوجنوتس يصور الناس خيرا مما هم و باوزون يصورهم أسوأ مما هم و ديونوسيس يصورهم كما هم." ¹⁷ فالشاعر أو المحاكي يحاكي الأفعال الإنسانية باللغة، ويصور ما يضطرب من مشاعر وإحساسات في داخل الشخصية، علي أن تكون تلك الشخصية من أفاضل الناس، وليس ضروريا أن تكون فاضلة في واقع حياتها: "ولما كان الذين يحاكون ويشبهون قد يأتون بذلك بأن يعملوا العمل الإرادي، فقد يجب ضرورة أن يكون هؤلاء إما أفاضلن وإما أراذل (وذلك أن العادات والأخلاق مثلا هي نابعة لهذين فقط) وذلك أن عاداتهم وأخلاقهم بأجمعهم إنما الخلاف بينها بالرذيلة والفضيلة." ¹⁸ ويمكن أن يكون الشعر محاكاة للناس: "في فعلها وهؤلاء إذ يفعلون وإنما يكونون أحد ثلاثة، فأما أن يكون الفاعل سويا مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها، وهذا التقسيم الثلاثي يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر، فشر الملحمة والشعر الغنائي

والتراجيديا والكوميديا كلها تخضع لهذا التفاوت في محاكاة الناس في فعلهم وها هنا تجيء التفرقة بين الكوميديا والتراجيديا عند أرسطو، إذ التراجيديا عنده تصوير للجوانب السامية من الإنسان، والكوميديا تصوير للجوانب الدنيئة.¹⁹

يعتبر أرسطو الشعر محاكاة لفعل الشخصية لا للشخصية بحد ذاتها، فالتراجيديا لا تقلد الشخصيات وإنما تقلد [حركاتها] أو انتقالها من السعادة إلى الشقاء، فتتجسد السعادة أو الشقاء في أفعال تقوم بها الشخصية على المسرح، والقيم التي يتصف بها الممثل، قيم غير ثابتة تدخل وتخرج وتتغير من حركة إلى حركة أخرى. فالشخصية المسرحية تمثل لنا الصفات ولكننا لا نسعد ولا نشقى إلا بالحركة أي بالأعمال والأحداث، وعلى ذلك نريد من المسرحية أن تمثل لنا الصفات أو الاتصاف، إننا نريد منها أن تتحرك، وأن تعمل وفقا لهذه الصفات، والشخصية تفهم من خلال الحركة وهي متضمنة فيها²⁰ أي؛ إن الشخصية في التراجيديا صورة تعبيرية عن قيم اجتماعية أو أخلاقية، المراد من هذه الصورة إما الإلغاء أو التثبيت لهذه القيم حسب نية الشاعر.

4: طرق المحاكاة: وبعد أن أنهى أرسطو الحديث عن أداة وموضوع المحاكاة، انتقل إلى التفصيل في أساليب المحاكاة، فالشاعر عنده مثله مثل المصور، فيجب عليه أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى الطرق الثلاث الممكنة:

أ- أن يحاكي الأشياء كما كانت، أو تكون. *La mimesis copie*

ب- أو كما يُحكى عنها، أو يظن أنها تكون. *La mimesis représentation*

ج- أو كما يجب أن تكون.²¹

ففي الطريقة الأولى يصور الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هي؛ فهو يصور الواقع الممكن. أما في الطريقة الثانية يصور ما يعتقد الناس، أو ما يحتمل وقوعه. وفي الثالثة أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكون عليه. والنتائج من هذا أن الشاعر يجعل أخصاؤه أفضل مما هم عليه خضوعا لقانون الضرورة والاحتمال، ولذلك: "ليس الذي تقلده المأساة هو الحياة، بل نظرة خاصة في الحياة، فخيال الشاعر يلتقط بعض احتمالات الحياة ويصور منه مجموعة مستقلة من الحوادث المتصلة، فيصبح نظرة خاصة في الحياة"²² وكأننا نعود مرة أخرى إلى علاقة الشعر بالطبيعة، لكن هذه المرة تختلف عن الحالة الأولى بسبب بسيط، وهو أن موضوع نقل الواقع في الشعر لم يعد له مبرر وجود في الدراسات النقدية، أو بتعبير أدق تحوّل عقل الشاعر من مطابقة الواقع إلى تخيله. لكن يجب أن نذكر أن مصطلح الخيال أو ما يقابله لم يرد في كتاب "فن الشعر" لأرسطو و لو مرة واحدة. وربما من هنا انطلق حازم القرطاحني، ومن فهم الفلاسفة الإسلاميين للخيال ليُفرع في هذا المصطلح، و ليكمل ما سكت عنه أرسطو في المحاكاة التخيلية.

لقد قسم حازم المحاكاة إلى تقسيمات اعتمد فيها على علم المنطق، وهذه التقسيمات كثيرة ومتشعبة لا يمكن حصرها ها هنا. ويؤكد شكري عياد على أن حازما: "قد توسع في تطبيق هذه الفكرة على الشعر أكثر مما توسع أرسطو. فأرسطو لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية، أما حازم فقد طبقها على ألوان كثيرة من الفن القولي: طبقها على محاكاة المحسوسات مما لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني، وطبقها على الحكم الشعرية، وطبقها على القصص أيضا، وانتفع في كل ذلك بتفسير ابن سينا لكلمة المحاكاة وردها إلى عمل المخيلة، كما استهدى بتلك المقارنة التي نجدها كثيرا عند أرسطو. مقارنة الشعر بالتصوير."²³ ولا يخرج الناقد مصطفى الجوزو عن هذا الرأي، إلا أنه أبدى تبرمه من تلك

التقسيمات والتفريعات التي طُفح بها "منهاج البلغاء". ويرى الجوزو أن حازما طمح إلى وضع علم الشعر المطلق] أو ما يمكن أن يُسمى نظرية للشعرية] واستكمال نظرية أرسطو، فابتدع تقسيمات كثيرة مرهقة، وبدا بلاغيا أكثر منه صاحب نظرية شعرية.²⁴

أما سعد مصلوح الذي درس نظرية المحاكاة عند حازم، فقد أكد أن مفهوم المحاكاة عند حازم لا يخرج عن التشبيه والاستعارة والتركيب، وبذلك أصبح المفهوم منبت الصلة بمحاكاة أرسطو القائمة على محاكاة الأفعال.²⁵ لكن ما يهمنا من كل هذا أن حازما لم يستوح نظرية المحاكاة من الشعر اليوناني لأنه شعر خرافة وأسطورة، بل استمد عناصرها من الشعر العربي الذي يحكي يوميات الرجل العربي وحروبه، لذلك غلب عليه الطابع البلاغي الذي أطر حركة الشعر ردحا من زمن الإبداع. والأكد أن حازم القرطاجني كانت له نظرة تخيلية للشعر العربي حاول من خلالها التنصل من رداء البلاغة العربية التي قيّدت في بعض الحالات العملية الإبداعية القائمة على التخيل.

على الرغم من قدمته المحاكاة الأرسطية، إلا أننا صادفنا شلنج Schlegel ينقلب على المحاكاة كما عرّفها أرسطو. يقول شلنج: "إن الفنان لا يحاكي المظاهر الخارجية في الطبيعة ولكنه حين يستبطن نفسه تتجلى له المثل التي في الطبيعة تعبيراً غير تام. إن الطبيعة قصيدة مغلقة في نسخة غريبة خفية. إنها صورة ناقصة للعالم الذي يراه الإنسان في دخيلة نفسه."²⁶ وتأثر كولردج خطى شلنج فقال: "إن الشاعر يجب ألا يحاكي المظاهر الخارجية، وإنما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة، وبقوة النفس اللاواعية يُولد ما تعبر عنه الطبيعة الخارجية."²⁷

ولعل من أشد المعارضين المعاصرين لنظرية المحاكاة كروتشه Croce الذي أنكر جمال الطبيعة: "ولا يكون الأمر بالنسبة للمحاكاة في نسخ الموضوع الكامن في الطبيعة نسخاً دقيقاً، وإنما بامتلاك الفنان خيلاً وعقلاً ذاتيين يجعله يحاول وبدون أدنى شك من أن يُضفي من خياله وذاتيته لمسة على الموضوع المائل أمامه أثناء تصويره له، وإننا بتذوقنا لهذا الموضوع سرعان ما نلمس أثر الفنان ووجدانه عليه سواء في الألوان أو الخطوط أو الأنغام... الخ، مما يعني أنه مهما حاول الفنان من أن ينسخ الموضوع المائل أمامه فإنه لا يستطيع إذ أنه سرعان ما ينحرف عن الواقع؛ فلا يمثله تمثيلاً دقيقاً، لذلك فإنه لا يوجد موضوع في هو طبق الأصل لموضوع ما طبيعي."²⁸

وبهذا أحيا كروتشه من جديد الخيال الشعري، وأعاد للفنان مكانته التي فقدتها في خضم تسارع حمى المحاكاة، وأكد أن الطبيعة خرساء في ذاتها إذا لم يُنطقها الإنسان الفنان. ولكن كيف يحدث ذلك؟ لسنا بحاجة إلى إجهاد ذهني لنقول أن إنطاق الطبيعة يتم في سياق تفعيل خيلة الفنان وهي تستوحي موضوعات الطبيعة، ولقد تعزز هذا المسعى مع الناقد شيلي Schelley عندما قرر أن الشعر يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال.²⁹ ومن ثمة فكر النقد في إرساء مبادئ لشعرية الخيال، ولعل من أبرز من حمل لواء هذه الدعوة جون بوركوس Jean Burgos الذي يرى أن من معاني النص الشعري، المعنى الخيالي الذي لا يتوصل إليه إلا بشعرية الخيال.³⁰ ولا شك أن هذه الحركة النقدية الجديدة التي تزعمها بوركوس ومن شايعه، تمثل ارتداداً ومحاولة للتوصل من سيطرة المحاكاة، واحتضان المعنى الجديد للأدب، هو ذاك الذي يضع الخطاب الأدبي في قلب العملية التخيلية.

5: قضايا النقد الأدبي عند أرسطو: لقد تربى أرسطو في الأكاديمية الأفلاطونية كما هو معلوم. فعلى الرغم من أن أفلاطون طرد الشعراء من جمهوريته، إلا أنه لا يمكن أن نغفل شاعريته، فقد صاغ كتاب "الجمهورية" في حوار ينم عن مهارة شعرية وأدبية لا مثيل لها في ذلك الوقت، التي كان لها دور في صياغة أرسطو الشاعر بحكم ملازمة التلميذ للأستاذ، إلى جانب الوسط التاريخي والثقافي وحتى السياسي الذي عايش فيه مجتمع أثينا، حيث انتشرت ثقافة المسرح التي تشبع بها أبناء أثينا، والتي لا يمكن ألا تؤثر في شخصية أرسطو وتجعله من المهتمين بالنقد المسرحي الذي ظهر فيما بعد في حديثه عن الفن التراجيدي. وتذكر أيضا بعض الدراسات أن أرسطو ألف في صغره أيام كان تلميذا في الأكاديمية رسائل قصيرة بأسلوب الحوار الأفلاطوني، تغلب عليه الصناعة الشعرية وسعة الخيال. ولعل شيشرون حينما مدح بلاغة أرسطو وجمال أسلوبه إنما يشير إلى هذه المؤلفات التي كتبها أرسطو في ريعان شبابه.³¹

ولقد اجتمعت كل هذا العوامل التي سلف ذكرها في صقل الشخصية الأرسطية الشاعرة والناقدة التي وجهت بعضا من اهتمامها إلى الأدب والنقد الأدبي في اليونان، إلى جانب انشغالها بقدر كبير بعلوم المنطق والفلسفة. ومن المسائل ذات الصلة بالنقد الأدبي التي شغلت بال ناقدنا الفلسفي نجد في مقدمتها:

1-5: اللغة والأسلوب: لم يغب عن صاحب كتاب "فن الشعر" وهو يتحدث عن الفنون الأدبية أن يخصص جزءاً في غاية الأهمية للتعبير الكلامي، أو الأسلوب الذي تُنسج على منواله التراجيديا. فقدم وصفاً للوسائل اللغوية، ووضع قواعد لاستخدامها في التراجيديا، و: "لقد ركز أرسطو اهتمامه على المعجم اللغوي، فبحث في التعبير الكلامي عن قواعد الأسلوب الجيد، مقسماً كلمات اللغة كلها إلى عدد من المجموعات بحسب شيوع استخدامها، أو بحسب طريقة اشتقاقها، فثمة كلمات رأى أنها قليلة الاستعمال، وأخرى رأى أنها كثيرة الاستعمال وهناك مجاز، وكلمات منحوتة وأخرى أحرفها الصوتية مديدة، وثالثة مقصورة، وغيرها مشتقة من جذر واحد."³²

ولا نريد هنا أن نركز على الظواهر الصوتية التي يُلحح إليها هذا القول - حتى وإن كان لها تأثير على السامع - بقدر تركيزنا على اللغة الشائعة، واللغة النادرة أو المشتقة. فكل من اللغتين لهما تأثير متباين على المستمع. فالكلمات شائعة الاستعمال تخلق عند السامع انطباع الوضوح والمألوف، وقد لا تحدث الهزة العاطفية. أما الكلمات المشتقة النادرة فمن طبعها أن تخلق هالة تخرجها من دائرة المألوف إلى دائرة الغرابة. وغرابة الكلمات تؤثر على المستمع. لكن الملاحظ أن أرسطو لم يرفض أي كلمة سواء شائعة الاستعمال أو النادرة المنحوتة بل رأى أن: "جودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة. فالعبارة المؤتلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات، ولكنها مبتذلة، ومن شأنها شعر كليوفون وستانلس. أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال. ولكن العبارة التي تُؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة، فإن حقيقة اللغز هي قول أمور واقعة مع التأليف بينها على وجه يجعلها مستحيلة."³³ وعلى هذا النحو يكون أرسطو قد أكد على أن اللغة تقول حقيقة الأشياء وليس صورها أو ما يماثلها مثل ما دعا إليه التصور الأفلاطوني: "إذ إن بنية التعبير اللغوي عنده تقوم على علاقة ثنائية اللفظ والمعنى وهذه قائمة على المحاكاة، فيكون اللفظ صورة للمعنى الحقيقي المثالي. أما عند أرسطو، فاللفظ يقول المعنى لأن هذا المعنى غير مفارق لأشياء الواقع،

والنتيجة فليست هناك عنده حاجة لمحاكاة حقيقة الشيء، بل هناك حاجة إلى الاصطلاح على تسمية هذا الشيء الموجود للجميع بجوهره وعرضه.³⁴ واللافت أن مفهوم المحاكاة عند أرسطو ينسحب على اللغة، فاللغة تعبر عن الوجود المرئي في الواقع أو ما أسماه نماذج بشرية في حالة فعل وحركة، أما عند أفلاطون فاللغة وسيلة محاكاة لعالم غير موجود أمامنا، أي عالم المثل.

إن وجود الكلمات الغريبة في النص في اعتقاد أرسطو يخضع لنظرية التناسب *théorie de proportionnalité*، وتأنيس الكلمات والمعاني في النص، أي لكل لون شعري كلماته، فكلما تجاوزنا الحد الضروري في النص ندخل في الرطانة التي من شأنها تغيير الأثر الذي يتركه النص في مستمعه. ولذلك اشترط أرسطو سلامة الكلمة أو سلامة الأسلوب، ولا تتحقق هذه السلامة إلا بمناسبة الكلمات لما يجاورها أو يقابلها، ولا يتم لها ذلك إلا بما يُضيفه السياق من معاني ودلالات على الكلمات. ولا يمكن للشاعر أن يخلص الكلمة من الرطانة إلا إذا سلكها في تركيب: "الغريب والاستعارة والزينة وسائر الأنواع التي ذكرها أرسطو تبعد بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً، وليس أكثر عوناً على اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المد والترخيم وتغيير الكلمات، فبتحرير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادي يجنب الشاعر السوقية. وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادي يكتسب الوضوح."³⁵ غير أن هذا لا ينفي الغموض الذي يكون في الكلمة في حد ذاتها، حيث هناك من الكلمات التي لا يستساغ استعمالها في الشعر مثلاً، إما لثقلها على النطق بسبب تنافر أصواتها أو تداخل الحروف التي لا يمكننا تهجيتها في لغتنا العادية، فما بالك في لغة الشعر الإيحائية؟ ثم أليس هذا الذي يؤدي إلى غموض المعنى وهو أشد أنواع الغموض؟ لذلك يجب على الشاعر أن يتجنب الألفاظ الحوشية وإن استعملها فعليه أن يؤنسها بلفظ أكثر وضوحاً ليخفف من غموضها.

وفي الواقع، لا تتضح لنا مسألة الأسلوب عند أرسطو وأهميته أكثر إلا إذا استمعنا إليه وهو يقول: "علينا أن نُعنى بمسألة الأسلوب، لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية، لأنه من حيث الصواب ينبغي على المرء أن يهدف في خطبته إلى تجنب إثارة الألم. إذ العدالة تقتضي ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أي شيء آخر إلى جانب البرهان يعد فضولاً ونافلاً، ومع ذلك... فبسبب فساد السامع من المهم جداً الاهتمام به. وعلى كل حال، فإن في كل نظام تعليمي بعض الضرورة للاهتمام بالأسلوب، وذلك لأنه من أجل إيضاح أمر ما، لا يستوي أن يتكلم المرء على هذا النحو أو ذاك، لكن الاختلاف ليس كبيراً جداً، إلا أن هذه الأمور كلها هي مجرد مظهر خارجي لاجتذاب السامع وإبهاره، ولهذا فإن أحداً لا يعلم الهندسة بهذه الطريقة."³⁶ نشعر أن أرسطو لم يكن ليتحدث عن سلامة أسلوب، ما لم يكن يضع في المقام الأول التأثير بشكل فعال ومقنع على السامع، وثانياً كان مدركاً لمسؤوليته اتجاه مجتمع مدينة "أثينا" الذي أصابه التضعضع والهوان، فكان ما هدف إليه هو إصلاح الواقع التعليمي وتربية النشء اليوناني تربية سليمة.

5-2: الاستعارة: يعرف أرسطو الاستعارة، فيقول: "الاستعارة هي إعطاء الشيء اسماً يخص شيئاً آخر، ويكون النقل إما من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من النوع إلى النوع، على أساس المماثلة *d'analogie*"³⁷ أو المشابهة. ويقدم أرسطو بعض الأمثلة لشرح معاني الاستعارة، فيقول: "نقل اسم الجنس إلى النوع، مثل "هذه سفيني قد وقفت" فإن

الرسو ضرب من الوقوف. وبنقل اسم الجنس إلى النوع مثل: "أما لقد فعل أوديسيوس عشرة آلاف مكرومة" فإن "عشرة آلاف" كثيرة، وهي مستعملة هنا بدلاً من "كثيرة". وبنقل اسم النوع إلى النوع مثل قوله: "امتص حياته بسيف من برنز" وقوله: "قطع البحر بسيفين من برنز صلب" فهنا استعملت "امتص... بدلاً من" قطع... و"قطع" بدلاً من "امتص"، وكلاهما نوع من الأخذ.³⁸ وهذه الأمثلة تعني أنه لا يوجد عالم مثالي يجب محاكاته، وإنما الاستعارة تحاكي وجود الأشياء المستمرة في التغير للتعريف بها. فالاستعارة حسب أرسطو آية الموهبة، وإحكام التصرف فيها يعني إدراك وجوه الشبه بين الأشياء.³⁹ ولقد رصد أرسطو أربعة أركان للتشبيه: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وحلل أربع إمكانات منطقية وعملية لوروده: فإما أن ترد العبارة الأركان الأربعة، وإما أن يحذف وجه الشبه فحسب أو تحذف كذلك الأداة، وكل هذا ما زال يدخل في مجال التشبيه. وأما أن يحذف المشبه كذلك ولا يبقى سوى المشبه به، وعندئذ يصبح الأمر من قبيل الاستعارة.⁴⁰ الاستعارة La métaphore في مفهوم أرسطو وسيلة تعليمية، لأن كل الناس يستعملون الاستعارات، ولذلك أكد على ضرورتها في الشعر والنثر: "والاستعارة... مهمة جداً في الشعر والنثر"⁴¹. ويحلل أرسطو هذه الوظيفة التعليمية للاستعارة حينما قارنها: "بالمضر والتشبيه. فالمضر يكون جذاباً إذا لم يكن سطحياً ومبتذلاً، وإذا لم يكن مستغلقاً ومبهماً، لأنه في الحالتين لا يلقي جديداً وتغدو قيمته المعرفية صفراً. فحينما يكون مستغلقاً فإنه يسد في وجهنا أبواب احتمال التعلم. ولذلك فإنه لا يعلم شيئاً. وحينما يكون مبتذلاً فإنه لا يعلم إلا ما نعرفه مسبقاً، إذن لا يعلم شيئاً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الاستعارة."⁴² تنهض الاستعارة عند أرسطو على نظرية التناسب، لأن الاستعارة المناسبة أقوى من الناحية التعليمية، بالمقارنة مع الاستعارة التصريحية أو البسيطة. إن قدرتها على الإشارة إلى العلاقات المبتكرة لا تضاهي، وإحداث التأثير المرغوب في المتلقي.⁴³ وهناك أبعاد أخرى للاستعارة عند أرسطو لا يمكن أن نتناولها جميعها هنا، كالبعد النفسي وما يصاحبه من إحساس بالدهشة أو المتعة الناتج عن خرق العادة والمألوف.

وإذا نظرنا إلى اللغة في تعبيرها عن الواقع، أو تصوير نماذج بشرية كما يقول أرسطو، فإنها إن كانت في اللغة العادية، فالصورة بين الدال والمدلول غالباً ما تكون علاقة مطابقة dénotation و لا يحتاج المتلقي إلى إجهاد فكري لإدراك مضمون الرسالة. وإن كانت الكلمات التي يُعبر بها عن الصورة مشتقة وبعيدة عن الاستعمال اليومي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تبنى على الإيحاء connotation. ولذلك، فدلالة المطابقة دلالة إدراكية ذات قيمة إدراكية محددة ومعينة في النص، ودلالة إيحاء دلالة انفعالية تفتقر إلى الإدراك وتظل هاربة. وهذه الدلالة الإيحائية تشرحها بشكل من الأشكال الاستعارة: "إذاً، تبدأ البلاغة حيث تنتهي الشفرة المعجمية. فهي تعالج الدلالات المجازية للكلمة، هاتيك الدلالات التي يمكن أن تصير بمرور الزمن جزءاً من الاستعمال اليومي. والمسألة الضمنية هنا هي تفسير هذه التنوعات في الدلالة. لماذا تحدث هذه الانحرافات، أو هذه المجازات الأسلوبية، عما هو يومي؟ أجاب القدماء عموماً أن الغرض منها كان إما ردم فجوة دلالية في الشفرة المعجمية، أو لتزيين الخطاب وجعله أكثر إشراقاً."⁴⁴ ومفاد القول أن الاستعارة تجمع بين طرفين متباعدين، وهنا تكمن المشاهدة، وتكمن أيضاً مهارة الشاعر وطرافة التعبير الاستعاري.⁴⁵

يعبث الشعر بالنثر

ويرتكب الفتية الأشقياء الجزائر ومغفورة

مثلما يخذش الطفل نهدا ويكي عليه،

مثلما يكسر النص صورته

فتنهال تفاحة الحب

تستغرق المرأة في عاشق ضائع.

مثلما يفضح الذئب أسطورة في القميص المدمى

ويعترف الأخوة الأبرياء

فتغفو الطبيعة عن خالق عابث،

وتصلي إليه.⁴⁶

لا نقرأ هذه المقطوعة الشعرية إلا إذا أدركنا العلاقات الممكنة بين الكلمات الموظفة، أو المعجم الشعري. إن الكلمات في هذا النص مرتبطة أساساً باستعارة البؤرة "يعبث الشعر بالنثر"، وقبل أن نتدرج في القراءة فخلق بنا أن ندرك العلاقة الاستعارية بين "يعبث، والشعر والنثر". العبث من خصائص النوع الحيواني، أي الحركة والفعل. أما الشعر والنثر، فهما لا يتحركان. ومن هنا، تبدأ الانزيمات الأسلوبية. وهكذا نقول مع بول ريكور: "أن أرسطو كان مصيباً في هذه النظرة حين قال إن الانغمار في الاستعارة المبكرة يتطلب عيناً لالتقاط المتشابهات."⁴⁷ غير أنه هناك من يرى أن أرسطو خلط بين المجاز والاستعارة. هذا إضافة إلى أن تصنيفه لأنواع الاستعارة تصنيف ميكانيكي.⁴⁸

3-5: الشعر والتاريخ: لم يقارن أرسطو بين الشعر والتاريخ إلا ليبين قيمة وأهمية المحاكاة الشعرية. يقول أرسطو: "إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان من منظوم أو منشور (فقد تُصاغ أقوال هيودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات. والكل هو ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله في حال ما على مقتضى الرجحان أو الضرورة، وذلك ما يقصده الشعر حين يضع الأسماء للأشخاص؛ أما الجزئي فهو -مثلاً- ما فعله ألكيباديس أو ما حل به."⁴⁹

يعالج الشعر - حسب أرسطو - موضوعاته وفق ثنائية (الضرورة والاحتمال)، ولذلك كانت وضعيته المعرفية قابلة لمعالجة القضايا التاريخية والفلسفية. غير أن أرسطو يعترف بأن الشعر أكثر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ. وإذا قارن بين الشعر والتاريخ فهو لم يكن يقصد التاريخ في حد ذاته، بل كان يرمي من وراء ذلك تفصيل الحديث في الفعل التراجيدي أو الشعر التراجيدي. ويرى: "أرسطو أنه ليس من شأن الشاعر رواية الأحداث الحقيقية بل رواية ما قد يحدث أو ما يمكن أن يحدث طبقاً للضرورة أو الاحتمال. يختلف المؤرخ عن الشاعر ليس لأن أحدهما يكتب نثراً والآخر يكتب شعراً بل المؤرخ يروي ما حدث بينما يروي الشاعر ما قد يحدث."⁵⁰ فهذه المقارنة تبين الفرق بين المؤرخ والشاعر عند أرسطو. فهمة المؤرخ تقف عند وصف الأشياء كما حدثت فعلاً، ويصور الوقائع كما هي. أما الفنان أو الشاعر، فهو يركز الضوء على لب الحدث ولا أهمية في ذلك لصدق الحدث أو مطابقة الواقع؛ لأنه يعمل طبقاً لقانون الاحتمال والضرورة. فالفعل action في التراجيديا ممكن الحدوث، ولو لم يكن قد حدث في الواقع. فالشخصية تطراً عليها جملة من التحولات

السلوكية وحتى الجسدية انطلاقاً من تأزيم الأحداث ودفع المسار السردى الذي يمكن للحدث فيه أن يتغير؛ إما لأنه محتمل الوقوع وإما لأنه سيقع حتماً.

فمهمة الشاعر ليست رواية الوقائع، وإنما تناول كل ما يمس حياة الإنسان من تغييرات نفسية واجتماعية، فهو يتحدث عن الإنسانية. و: "إذا تأملنا تلك الملاحظات التي يبدىها أرسطو بشأن الشعر فإننا سوف نلاحظ أن الشعراء عليهم أن يهتموا بالحقائق العامة أكثر من التزامهم بالحقائق التاريخية التي على المؤرخ أن يلتزم بها. إن تأكيد أرسطو على الالتزام بالحقائق التاريخية ربما يكون تعبيراً عن عدم رضائه عن المؤرخين المعاصرين الذين يبدو أنهم كانوا لا يقيمون وزناً للحقائق التاريخية. كما أننا نتوقع من فيلسوف مثل أرسطو أن يعتقد أن ما يتناول الحقائق العامة أسمى وأهم مما يتناول الواقع الخاص."⁵¹

يجب علينا أن نعترف بأن أرسطو وإن كان يسعى إلى وضع نظرية للتاريخ، فإنه من خلال ذلك كان يريد المقارنة بين موضوعات التاريخ وموضوعات الشعر. ولا يتعد كروتشه عن هذا، حيث يمثل التاريخ عنده: "لوناً من ألوان الفن في دراسته الحقائق الفردية بصورتها المادية إلا أن للفن القدرة على تصوير ما يمكن تصويره أو رؤيته بينما التاريخ يروي ما يحدث في الواقع فعلاً وأن للتاريخ القدرة على التفرقة بين الحقيقة المادية والخيال، لكن الفن لا يمتلك هذه القدرة. ورغم هذا الاختلاف بين الفن والتاريخ فإننا نجد التاريخ قريباً إلى الفن في بحثه عن ما هو فردي ولكن من جهة أخرى فإن التاريخ يحمل معنى الكلي لأنه لو اختص بالفردي فقط لكان فناً بمعنى الكلمة لكنه اختص بما هو جزئي وما هو كلي معاً، وبهذا المعنى حمل التاريخ إضافة إلى صفة الجزئية، حمل صفة الكلية التي جعلته يماثل الفلسفة، لأن الجزئي ما هو إلا صورة مجسدة للكلي والكليات ما هي إلا مفاهيم تصدق على الجزئيات."⁵² تختلف هذه النظرة عن تلك التي صاغها أرسطو. فكروتشه يضع التاريخ في المقدمة، إذ يقدم ما هو جزئي وكلي ولو اكتفى بالفردي لكان فناً، مما جعله يماثل الفلسفة. لكن أرسطو جعل الشعر أسمى من الفلسفة والتاريخ. ومن هذا المنطلق قسم كروتشه التاريخ إلى:

- 1- التاريخ الحقيقي القائم على رؤية الواقعة الماضية حية وحاضرة عن طريق تمثل شخصياتها وأحداثها وظروفها.
- 2- التاريخ اللغوي، وهو النوع القائم على مجرد تجميع المادة التاريخية والنسخ والترجمة مما يجعل التاريخ عملاً من أعمال القص واللصق... لأنه يمثل التاريخ الزائف.
- 3- هو التاريخ الرومانتيكي القائم على تمصص شخصيات الماضي وتمثل أحداثه إلا أنه يحكم من خلال أهوائه وأشعوره وعاطفته مما يزيّف أحداث التاريخ.⁵³

5-4: أهمية الوزن للشعر: لا نجد في كتاب "فن الشعر" قصداً خاصاً بالوزن في الشعر. لقد ورد الحديث عند أرسطو عن الوزن في سياق الكلام عن ظاهرة المناسبة التي تعد نظرية قائمة بذاتها في نظم الشعر. وربما لانشغاله وتركيزه على المحاكاة أو لخصوصية الشعر اليوناني ما جعله يقف عند الوزن في الشعر وقفة محددة. فالشعر عند أرسطو محاكاة أصلاً، ولما كان هذا شأنه، فإنه محاكاة في الموضوع وفي الأصوات وفي الأوزان، لكن نصادف في كتاب "فن الشعر" مقارنات بين الشعراء وما دوهم تكشف لنا عن قيمة الوزن في تعيين الشعر. و: "الواقع أن من ينظم في الطب أو في الطبيعة يسمى عادة شاعراً؛ ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين (هوميروس) شاعراً، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً. وكذلك لو أن امرئاً أنشأ عملاً من أعمال

المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل خيرمون في منظومته "قنطورس"، وهي رابسودية مؤلفة من أوزان شتى، فيجب أيضا أن يسمى شاعراً.⁵⁴ إذن؛ ما الشعر عند أرسطو؟ أهو كل قول موزون مقفى، أم أن الشعر لديه خصائص مستقلة عن الوزن؟. إن هذه المسألة التي يلمح إليها أرسطو هي التي شغلت النقاد عبر الحقب في سعيهم إلى تحديد الخصائص النوعية للشعر، وكانت من أولى القضايا التي جعلتهم يتباينون في نظرتهم للشعر. ويرى أرسطو أنه من الممكن أن يكون الإنسان شاعراً وهو لا يكتب إلا نثراً، وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعراً أعني نظماً،...: فهو ليس شاعراً لأنه ألف القصيدة... أو في الطبيعة... منظومة على وزن.⁵⁵ وإنما سُمي شاعراً لأسلوب كتابته وطريقة محاكاته. ولا ينفي هذا الوزن في القصيدة الشعرية، وإنما إضافة إليه ينماز الشعر بأسلوب الكتابة واللغة والبراعة في المحاكاة وتصوير الوقائع. وللوزن في منظومة الفلاسفة الإسلاميين في نظرتهم للشعر قيمة ما تكشف عن مفهوم الشعر أو الشعرية عندهم. والفارابي يكون أولهم الذي اهتم بالوزن: "وللوزن عند الفارابي وجهان: عروضي وآخر موسيقي، ويعتبر نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع إلى النغم، وقد تبنى الفارابي هذا التصور نتيجة نظريته القائمة على التقاء الشعر والموسيقي في جذر إيقاعي واحد، وهو تعاقب الحركة والسكون مع التمييز طبعاً بين الإيقاع الموسيقي والذي مادته الأنغام والإيقاع الشعري القائم على الحروف والكلمات."⁵⁶

وفي حديث ابن سينا عن تفارق صيغ الأشعار اليونانية عن صيغ الشعر العربي يقول: "إن الشعر هم كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به قول منها واحداً."⁵⁷ ولم ينكب في هذا ابن رشد عن آثار سالفه حيث أدرك من خلال ذلك علاقة الصوت بالمعنى، وأن القيم الوزنية ليست مجرد عناصر صوتية، وإنما هي وحدات تخیيلية تنظمها اللغة البارة للشاعر.

وما نخلص إليه أن الوزن الذي تحدث عنه أرسطو في بنية الشعر اليوناني، قد تعمق أكثر في الشعرية العربية على أيدي النقاد الفلاسفة، وقد كانوا: "على وعي بأن نظام الوزن في القول الشعري ليس مجرد وحدات فارغة أو شيئاً يضاف إلى اللغة من خارج، وإنما هو تراكم صوتي يرتبط بعلاقات مختلفة ينتج عنها نوع من التحكم في النظام الدلالي النص."⁵⁸ وفي سياق حديثنا عن الوزن يمكن أن نقول أن الوزن عند الكثير أصبح قوالب فارغة تمتلئ بالمعنى في الشعر، غير أن الأصل في الشعر هو مراوغة المعنى أي؛ أساليب الوصول إلى المعنى قبل تفرغها في قوالب عروضية جاهزة.

5-5: الصدق والكذب الفني: تتعلق نظرية الصدق والكذب التي يتحدث عنها أرسطو هنا بطريقة المحاكاة، أو بأساليب تدخل الشاعر بشخصيته في القصيدة وإبداء رأيه. ويذهب أرسطو إلى تقرير شاعر اليونان هوميروس لجودة محاكاته و لأنه الوحيد من الشعراء من يدرك متى يتدخل بنفسه في القصيدة، والحق: "أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً. أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم في كل موضع، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أي شخص آخر يصور خلقه، أعني أنه ليس ثمة من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص، بل كُـلُّ له خلق معين."⁵⁹ يشف هذا النص عن موضوعية الشاعر وذاتيته لما لهذا من تأثير على نفسية المستمع. ومن هنا أباح أرسطو للشاعر باستعمال الحيل اللغوية والأسلوبية التي تساعد على إثارة الدهشة والمتعة

بعد أن كان الشعر يمارس انجذاب المتلقي أو تهذيب نفسه. يقول أرسطو: "وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمر العجيبة. أما الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي تصدر عنها خصوصاً العجب، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون؛ فما يتصل بمطاردة هكتور، مثلاً، لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكا" الجنود (اليونانيون) واقفون ولا يطاردون، وأخيل يكتفي بانغاص رأسه"، فكل هذا لا يلاحظ في الملحمة. والأمر العجيب يدعو إلى المتاع، وآية ذلك أن الناس جميعاً، حينما يحكون حكاية، يضيفون من عندهم ابتغاء الإمتاع.⁶⁰

وهذا هو الكذب الشعري أو الفني، وهو من جماليات المحاكاة الأرسطية، ويرى أرسطو أن هوميروس هو الشاعر الذي له القدرة على استعمال الحيل اللغوية و: "كان هوميروس خاصة هو الذي علّم الشعراء الآخرين كيف يتقنون الكذب. وما ذلك إلا القياس الكاذب، فإذا كان وجود شيء ما يتبعه وجود آخر، أو حدوث شيء ما يتبعه حدوث آخر، فإن الناس يظنون أنه إذا وجد الآخر وجد الأول أو حدث. ولكن هذا خطأ، فإذا كان الأمر الأول كاذباً فليس من الضروري إذا وجد الثاني أن يُقال إن الأول موجود، لأن علمنا بصدق التالي يخدع عقولنا إلى القول بصدق الأول، وذلك كما في "منظر الحمام" في الأدونيسية.⁶¹ وعلى هذا النحو يخالف أرسطو أفلاطون في المحاكاة العقلية، فالمحاكاة عند أفلاطون هي محاكاة لعالم المثل وليست محاكاة للطبيعة التي هي صورة مزيفة للمثل. أما أرسطو يفضل المحاكاة التي تخالف الواقع (المزيفة)، وهي أكثر صلاحية للعمل الفني، ويدعو الشعراء إلى: "استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن المعقول"⁶²

5-6: أخطاء الشعر: ومن الأخطاء التي من الممكن حدوثها في الفن نوعين: أخطاء متعلقة بقواعد الفن نفسه، وأخطاء تعود إلى الإخلال بالمحاكاة وطرقها. يقول أرسطو: "ففي الشعر، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ: الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضي. فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور لم يفلح لعجزه، وكان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها، أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً، فاسداً، بأن صورة الجواد يقذف بكلتا قدميه إلى الأمام في وقت واحد، أو إذا كان خطأه إلى علم خاص، كالطب مثلاً أو أي علم آخر، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على وجه من الوجوه، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها.⁶³ أما الفارابي فكانت له نظرة أخرى في الخطأ الشعري، وإن كان الأمر لا يختلف كثيراً عن هذه الرؤية. يقول الفارابي: "ثم إن أحوال الشعراء في تقوّلهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر، وإما من جهة الأمر نفسه. أما الذي يكون من جهة الخاطر فإنه ربما يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية: إما لغلبة بعضها، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها... وأما الذي يكون من جهة الأمر نفسه فلا أنه ربما... كانت بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر، وربما كانت قريبة... لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبُعدها."⁶⁴

وقد يحق لنا القول أن ابن سينا كان واضحاً من الفارابي عندما تكلم عن الأخطاء التي يقع فيها الشعراء: "والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات والحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلا إمكانه؛ وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكى به موجوداً لكنه قد حُرّف عن هيئة وجوده، كالمصوّر إذا صور فرساً فجعل الرجلين - وحققهما أن يكونا مؤخرين - إما يمينين أو مقدمين. وقد علمت أن كل غلط: إما في الصناعة ومناسب لها، وإما خارج عنها وغير مناسب لها. وكذلك في الشعر. وكل

صناعة يخصها نوع من الغلط، ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة، وأما الغلط غير المناسب فليس حله على صاحب الصناعة.⁶⁵ ويظهر جلياً أن الخطأ الفاحش الذي يُنصح بعدم ارتكابه في الشعر هو ما يعود إلى المحاكاة، فكلمة كانت المحاكاة مخالفة للواقع مقيدة باستعمال المستحيل الممكن، تخطت لغة العموم إلى لغة الشعر و قارعت دلالة المطابقة لاستبدالها بالإيجاء. فاللغة الشعرية تمثل خروجاً عما هو مألوف لأنها لا تهدف إلى الإفهام فقط.

5-7: وظيفة الشعر: قام أرسطو بوصف آثار الأعمال الأدبية في المتلقين، ولم يقتصر عمله على وصف أثر هذه الأعمال الأدبية في السامعين أثناء تلقيهم الأعمال الأدبية فحسب بل حاول أن يصف أثرها بعد عملية التلقي.⁶⁶ يقول أرسطو: "والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء. ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرغ منها وتأخذه الرحمة بصرعها وإن لم يشهدوا: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية."⁶⁷ وإن كان هذا النص يشير إلى مصدر اللذة والخوف، فإنه من وجهة أخرى يفصح عن وظيفة الشعر في حياة الإنسان، وقد وصف النقد الأدبي هذه الوظيفة بوظيفة التنفيس أي؛ تفريغ النفس من ألامها. وليس غريباً بأن تُسمى هذه النظرية بـ"التطهير" Catharsis. ولقد استخدمها أرسطو في معرض إشارته إلى تأثير التراجيديا التي يجب حسب رأيه إثارة مشاعر الخوف والشفقة في المشاهد، بحيث أنه إذا جرب مشهداً وهمياً فيه صور تعمل على تحريك غريزة [الخوف والشفقة] فإنه يتطهر منها بمعنى أنه يصبح أقل تأثراً بها إذا ما عرضت له في حياته الواقعية.⁶⁸ وبالرغم من اتفاق أفلاطون وأرسطو على أن المأساة تنمي عاطفة الشفقة والخوف، فإننا نجد أفلاطون يرفضها في المدينة الفاضلة بسبب ذلك الخوف والشفقة، وأرسطو اعتبرها أرقى أنواع الشعر للسبب عينه. فقد اعتقد أفلاطون أن المأساة ومن خلال عاطفة الشفقة والخوف تجعل الناس ضعفاء، وتجعل المشاهد أكثر حزناً وخوفاً، الأمر الذي يؤدي إلى استسلامه للعواطف السلبية وبالتالي لا يستخدم عقله. لأن المواطن القوي عند أفلاطون هو من يستجيب لنداء العقل لا العاطفة. أما أرسطو فالمأساة بالنسبة إليه تتيح للمشاهد تصريف المكبوتات أي؛ تجعلنا أكثر توازناً من الناحية الانفعالية. فالمتفرج يشعر بالراحة والقوة لأنه تخلص من القيود النفسية التي كانت تسيطر عليه وتوجه سلوكياته في حياته اليومية: "فالمشاهد يُشفى مما يُعاني من مكبوتات، فيحس بالراحة والتفوق والتوازن من الناحية العاطفية وكأن الإنسان يأخذ العبرة حين يحل الشقاء وينزل العقاب بسواه. ويشعر بالسرور في نهاية التراجيديا من خلال ما يجربه من مقارنة بين مصير البطل وبين وضعه الإنساني الخاص."⁶⁹

وأزمة "أديب ملكاً" في الأدب التراجيدي قد تكون أحسن مثالا لنشرح بها عاطفة الشفقة والخوف. نجد البطل يقتل أباه ويتزوج أمه دون أن يعرف. وحينما علم بالأمر فقام عينيّه وهام على وجهه. بماذا يحس المشاهد هنا؟ إنه يحس بالشفقة على البطل، لأن الأحداث التي مر بها لا يستحقها. ثم يحس ثانياً بالخوف لأن ما حدث لبطل الحكاية يربعه ويخاف من أن يقع له في حياته. وما نتبينه من الحديث عن نظرية التطهير أن كل الجهود المبذولة في تفسيرها ركزت على المتلقي وعلى ما تمارسه التراجيديا عليه من أثر، ولذلك ارتبط التطهير بما هو نفسي وروحي. وإذا قلنا أن المأساة عند أرسطو تخلق في المتلقي التوازن الوجداني والعاطفي الذي ينعكس بصورة مباشرة على البعد الأخلاقي للإنسان، فإن هذا بمثابة دحض أرسطو لرأي أفلاطون الذي رأى أن الشعر مفسد لأخلاق الناس: "فطوال القرون الوسطى كان النقاد يرون أن"التطهير" تطهير أخلاقي، ثم رفض

هذا الفهم في عصر إحياء العلوم. وفي سنة 1857 برهن جاكوب بيرنيس Bernays على أن للكلمة معنى طيباً. وعندئذ تنبه الباحثون إلى أن والد أرسطو كان طيباً، وأن أرسطو نفسه شغف بالأبحاث الطبية، وكتب في الحيوان والنبات، وأن كلمة Catharsis وردت في المؤلفات المنسوبة إلى أبي أقرط في هذا المعنى. فالتراجيديا تثير انفعاليين يوجدان في جميع أفئدة البشر - فكل شفقة تخفي خوفاً - ثم تعمل على التخلص منهما.⁷⁰

ولما نظر في مسار النقد لم العربي القديم نجده لم يأخذ نظرية التطهير على محمل الجد، لأنه حُبس في حصن النقد البلاغي واللغوي ولم يسمح له بالخروج عن هذين الحدين، ومُنِع بشدة من الاستحاء من الفلسفة إلا في بعض المحطات المشرفة من تاريخه، إضافة إلى وقوفه الطويل عند عوامل الإبداع، دون الالتفات بجدية إلى المتلقي وإلى ما يحدث فيه الشعر من أثر. وعلى الرغم من هذا إلا أنه لا يمكننا طمس بعض الاستثناءات التي سجلها النقاد الفلاسفة وبعض النقاد البلاغيين المتأخرين الذين تشربوا المعين الفلسفي. ولقد عبر ابن سينا عن نظرية التطهير حينما حدد طبيعة الشعر: "من حيث هو كلام مخيل. والمخيل هو الكلام الذي تدع له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري."⁷¹ وربما لا تتضح لنا نظرية التطهير أكثر في صفوف الفلاسفة المسلمين إلا عند ابن رشد حيث ما انفك يردد: "وإنما تحدث الرحمة والرأفة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب. والخوف إنما يحدث عند ذكر هذه من قبل تخيل وقوع الضار بمن هم دونهم، أعني بنفس السامع، إذ كان أخرى بذلك. والحزن والرحمة إنما تحدث عند هذه من قبل وقوعها بمن لا يستحق. وإذا كان ذكر الفضائل مفردة لا يوقع في النفس خوفاً من فواتها ولا رحمة ومحبة."⁷² لكن ما يعاب عن الفلاسفة المسلمين أنهم أولاً لم يعمموا نظرتهم لنظرية التطهير على الظاهرة الأدبية ككل، وإنما اكتفوا بالحديث عنها من خلال المدح والهجاء ربما لاعتقادهم أن الهجاء يماثل المأساة والملحمة تقابل المدح، لأنهم لم يجدوا في الشعر العربي ما يقابل أشعار اليونانيين. وثانياً أصبحت هذه النظرية تمثل مدرسة سيكولوجية لم تقدر على تفسير ظاهرة الشعر العربي.

ومن النقاد البلاغيين الذين عنوا بالمتلقي عناية تستحق التنويه حازم القرطاجني الذي لم يتردد في سن قانون عام يحدد من خلاله ما يستوجب في الأسلوب للتأثير في هذا المتلقي. يقول: "ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس... ذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاحية بالنفوس وأجدها بأن ترق لها النفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يُقصد قَصْدُ ذلك."⁷³ وهكذا يضع حازم الشاعر أمام معضلة التأثير في نفسية المتلقي التي يهدف إلى إثارتها، ولا يحصل له ذلك إلا بانتقاء الأساليب المواتية التي أسهب حازم في سردها في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ولا حاجة لذكرها هنا. غير أن ما يهمنا من كل هذا هو التفات الفلاسفة النقاد وبعض النقاء البلاغيين لطرف بالغ الأهمية في العملية الإبداعية، وكيف لا يكون مهما وهو الذي يُكتب.

وما نخلص إليه من خلال سرد بعض القضايا النقدية التي انطوى عليها كتاب "فن الشعر" أن أرسطو كان يصبو إلى إعادة رسم خريطة الأجناس الأدبية في اليونان القديمة وعلمنة النقد الأدبي. ولقد ترجم محمد شكري عياد أهمية كتاب "فن الشعر" حين قال: "تأثير كتاب الشعر الأرسطي في الأدب العربي موضوع يشوق الباحث من نواح عدة، فأولى

هذه النواحي قيمة كتاب الشعر نفسه. فهذا الكتاب الذي ألف منذ نيف وعشرين قرناً لا يزال منجماً بالأفكار القيمة في النقد الأدبي، ولا يزال المرجع الأول فيه. وقد كان تأثيره في الأفكار النقدية عند الأوروبيين ضخماً قوياً على مدى العصور. والأفكار التي فُهمت منه أو حملت عليه كانت أساساً لما يُسمى بالعصر الكلاسيكي في الأدب الفرنسي، وفي الآداب الأوروبية عامة.⁷⁴ أما عن أثر كتاب "فن الشعر" في الآداب العربية فيكفي القارئ أن يطلع عن الآثار التي خلفها الفارابي وابن سينا وابن رشد، وبعض النقاد الذين لخصوا استفادتهم من هذا الكتاب في إعادة صياغة الممارسات النقدية في الأدب العربي القديم.

الهوامش

- ¹ - آبر كرومي، قواعد النقد الأدبي، تر، عوض محمد عوض، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص 75.
- ² - جوزيف هاشم، الفارابي، المكتب التجاري للطباعة، ط2، بيروت، 1986، ص 54، 55.
- ³ - عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، وكالة المطبوعات، ط2، الكويت، 1989، ص 279.
- ⁴ - لولا الاختلافات بين الفيلسوفين في تصور العملية الشعرية ما كان للثقافة اليونانية أن تؤثر في الثقافة العربية، وبخاصة في النقد الأدبي و الصناعة الشعرية. ولقد صور الرسام الشهير رفاثيل مدينة "أثينا" وقد وقف على جدران الفاتيكان أفلاطون يحاطب تلامذته مشيراً بأصبعه إلى السماء وإلى جانبه أرسطو يصغي إلى قوله بفتور ظاهر ويشير بيمنه إلى الأرض. هذه الصورة هي رمزٌ على الصراع القائم منذ فجر الزمن بين المادية والروحية، والواقعية والمثالية. راجع: جوزيف هاشم، مرجع مذكور، ص 56، 57.
- ⁵ - أرسطو طاليس، فن الشعر، تر، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 12. ويبدو أن الشعر - على العموم - قد ولده سيبان، وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فالمحاكاة فطرية موجود في الناس منذ الصغر، والإنسان يختلف عن سائر الكائنات بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم في حياته عن طريق المحاكاة. ثم إن الالتذاد بالأشياء المحكية أمر موجود عند الجميع. فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألم لرؤيتها، كأشكال الحيوانات الدينية والجنث الميئة. لأن التعليم ليس لذيقاً للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس أيضاً، ولكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود. فيكون التذاد هؤلاء برؤية الصور راجعا إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً في كل منها، كأن يقولوا [هذا هو ذاك]. راجع، شكري محمد عياد، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 36.
- ⁶ - يرى الجاحظ أن ما يميز الإنسان عن الحيوان النطق، يقول الجاحظ: "ولم أجد للصمت فضلاً على الكلام مما يحتمله القياس، لأنك تصف الصمت [بالكلام، ولا تصف الكلام به. ولو كان الصمت] أفضل والسكوت أمثل لما عُرف للآدميين فضل على غيرهم، ولا فُرق بينهم وبين شيء من أنواع الحيوان وأخياض الخلق في أصناف جواهرها و اختلاف طبائعها، وافتراق حالاتها وأجناس أبدانها في أعيانها وألوانها". راجع، الجاحظ، الرسائل الأدبية، تج، علي أبو ملح، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 1987، ص 301.
- ⁷ - عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: رسائل واطروحات، رقم 40، 1999، ص 203.
- ⁸ - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، تر، مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، ط2، 2008، ص 88.
- ⁹ - راجع، جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ص 260.
- ¹⁰ - علي آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص 191.
- ¹¹ - J- HARDY- ARISTOTE Poétique- les belles lettres- paris- 1995-p 03.
- ¹² - راجع، علي آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 189. يعني أن الفنون التصويرية مثل الرسم والنحت تختلف باختلاف الوسائل، وأن الموسيقى تحاكي الأشياء والأحياء بواسطة الصوت، فكذلك الحال في الشعر: تختلف أنواعه باختلاف وسائله. والأساس في الفنون كلها "محاكاة" حتى تلك التي لا تدخل في مفهوم الشعر. (أي الموسيقى). و[الإيقاع والانسجام واللفظ] هي الوسائل المجردة الثلاث للشعر، ولكنها تستخدم في الفنون المختلفة وفقاً لطبيعة كل منهما: فالرقص يستخدم الإيقاع ولا يستخدم الانسجام. راجع، عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 4، 5.
- ¹⁴ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج، الحبيب بن خوجة، ص 246.
- ¹⁵ - Henri Moirer- Dictionnaire de poétique et de rhétorique- 1981- p 959. نقلاً عن محمد أدويان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 523.
- ¹⁶ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 287.
- ¹⁷ - محمد شكري عياد، فن الشعر، أرسطو طاليس، ص 32.
- ¹⁸ - عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، أرسطو طاليس، ص 88.

- ¹⁹ -علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 189.
- ²⁰ - راجع، سهر القلماي، فن الأدب والمحاكاة، مكتبة الخلي، القاهرة، 1953، ص 96.
- ²¹ - راجع، كتاب أرسطو، فن الشعر، تح، إبراهيم حمادة، ص 67. يقول شكري عياد فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارة بطريق القصص - وإما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن البطل يظل هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون. راجع، فن الشعر، ص 34. وراجع أيضا، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 90.
- ²² - أبر كرومي، قواعد النقد الأدبي، ص 112.
- ²³ - شكري محمد عياد، فن الشعر أرسطو طاليس، ص 236.
- ²⁴ - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ج 1، (الجاهلية والعصور الإسلامية) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 104، 105.
- ²⁵ - راجع، سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط 1، علم الكتب، القاهرة، 1980، ص 84، 85.
- ²⁶ - إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2011، الأردن، ص 30.
- ²⁷ - المرجع نفسه، ص 31.
- ²⁸ - أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2011، لبنان، ص 255.
- ²⁹ - زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، 1980، ص 76. عبر شيلي عن رأيه هذا في مقاله الشهير "دفاع عن الشعر"
- ³⁰ - Seuil. 1980. P140. , Jean Burgos . pour une poétique de l'imaginaire. éd.
- ³¹ - عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 45.
- ³² - فؤاد المراعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث يناير - مارس، 1997، ص 220.
- ³³ - شكري محمد عياد، فن الشعر، ص 122.
- ³⁴ - خالد سعد الكموبي، المحاكاة دراسة في فلسفة اللغة العربية، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2013، ص 116.
- ³⁵ - عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص 143.
- ³⁶ - عبد الرحمن بدوي، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، دار القلم، بيروت، 1979، لبنان، ص 193، 194.
- ³⁷ - p21. -J- HARDY- ARISTOTE Poétique--
- ³⁸ - محمد شكري عياد، أرسطوطاليس، في الشعر، ص 116، 118.
- ³⁹ - راجع المرجع نفسه، ص 128.
- ⁴⁰ - راجع، صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1980، ص 223.
- ⁴¹ - عبد الرحمن بدوي، الخطابة، أرسطو طاليس، ص 152.
- ⁴² - محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، منشورات دار الأمان، ط 1، الرباط، 2005، ص 91.
- ⁴³ - راجع المرجع نفسه، ص 92.
- ⁴⁴ - بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ط 1، 2003، المغرب، ص 87.
- ⁴⁶ - القصيدة للشاعر محمد بنيس، ديوان، ورقة البهاء، دار توبقال للنشر 1988.
- ⁴⁷ - المرجع السابق، ص 92. ويستشهد ريكور بنص لشكسبير:
- رباه، إن الزمن ليضع خروجه على ظهره
يدخر فيه صدقات طالبي العفو والس. ماح،
وحشاً كبير الحجم للجحود.
تلك النفايات أعمال طيبة انصرفت، تبدد حالما تصنع،
وتنسى حالما تُفعل.
- ⁴⁸ - راجع، عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 144.
- ⁴⁹ - عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، أرسطوطاليس، ص 64. في نفس الفكرة يقول إبراهيم حمادة: "فأعمال هيرودوت كان يمكن أن تصاغ نظماً، ولكنها - مع ذلك - كانت ستظل ضرباً من التاريخ سواء كانت منظومة أم منثورة. بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع (المؤرخ)، والآخر ما يمكن أن يقع (الشاعر) وعلى هذا، فإن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه، لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة، بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية." أرسطو، كتاب أرسطو فن الشعر، تح، إبراهيم حمادة، ص 114.

50- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 144.

51- المرجع نفسه، ص 145.

52- أفرح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، ص 55. فالن عند كروتشه: "ليس مما يشار إليه لأنه ليس تجسيدا بل هو عمل يتم داخل الذهن، ونقل هذا العمل الفني إلى الخارج ليس إلا إعادة خارجية ليس لها الأهمية التي يحملها الحدس الفني داخل الذهن. وعلى ذلك فالعمل الفني عملية باطنية تحدث في الخيال ومسألة تجسيد هذا العمل هي شيء آخر بعيد عن العملية الباطنية للعمل الفني الذي تم وانتهى قبل بدء تكوينه ماديا، ولعل كروتشه تأثر بما قاله الفنان الايطالي مايكل أنجلو 1475-1564 في أن" المرة لا يرسم بيده بل بمخه " المرجع نفسه، ص 158.

53- راجع المرجع نفسه، ص 56، 57.

54- أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 6.

55- أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 6.

56- علي آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2004، ص 234.

57- المرجع السابق، ص 161.

58- علي آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 253.

59- أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 69. فالشاعر يجب أن يتكلم بلسان نفسه أقل كلام ممكن، لأنه ليس محاكيا بفضل هذا النوع من الكلام، ومن الشعراء من يشغلون المسرح وهم أنفسهم طول القصيدة، فلا يحاكون إلا قليلا ونادرا، وأما هوميروس فلا يكاد يمهّد بكلمات قليلة حتى يأتي برجل أو امرأة أو شخص آخر أحدا منهم مفتقرا إلى خلق، بل هم جميعا ذوو أخلاق. شكري محمد عياد، في الشعر، ص 138.

60- أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 69.

61- محمد شكري عياد، في الشعر، أرسطو طاليس، ص 140. يبدو هذا النص صعب على الفهم، ولذلك نقدم نصا آخر لعبد الرحمن بدوي أراه أوضح تعبيرا عن مضمون الفكرة. يقول: "وهوميروس، بخاصة، هو الذي علم سائر الشعراء فن الاحتياالات المتقنة الصنع، وأعني المغالطة. فإذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم، نتيجة له. وجود أو وقوع واقعة أخرى، فإن الناس يجنحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالي وجد المقدم بالضرورة؛ ولكن هذا باطل. ولهذا فإنه إذا كان المقدم باطلا، ولكن كان هناك شيء آخر يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقا، فيجب ضم الاثنين، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء صادق، ف'نه يستنتج من هذا- خطأ- أن المقدم هو الآخر صادق." عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 79، 80.

62- محمد شكري عياد، في الشعر، أرسطو طاليس، ص 140.

63- أرسطو طاليس، فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص 72. وفي ترجمة محمد شكري عياد يرد النص على النحو التالي: "والخطأ الشعري نوعان: خطأ يتبع الشعر نفسه، وخطأ يتبع أغراضه. فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته، فالخطأ راجع إلى الشعر، أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جوادا يمد أماميته معا، أو خطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطلب وغيره، فليس هذا الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها." في الشعر، محمد شكري عياد، ص 142.

64- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص 156، 157.

65- المرجع نفسه، ص 197.

66- راجع، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 5005، ص 34، 35.

67- المرجع السابق، ص 38. لا تصدر اللذة أو الخوف عن وسائل خارجية مثل الفعل المسرحي، بل عن مجرى الفعل وإتقان المحاكاة.

68- راجع، معجم المصطلحات الأدبية، تر محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 2012، ص 349.

69- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العرييين، إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص 210.

70- المرجع نفسه، ص 209.

71- ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر، أرسطو طاليس، عبد الرحمن بدوي، ص 161.

72- ابن رشد، تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب، فن الشعر، أرسطو طاليس، عبد الرحمن بدوي، ص 218.

73- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1981، ص 357.

74- شكري محمد عياد، في الشعر، أرسطو طاليس، ص 3.