

التراجيديات عند أرسطو Aristotle's tragedy

أ. المصطفى عبدون *

جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب. abidoune62@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/07/28 تاريخ القبول: 2022/09/21 تاريخ النشر: 2022/09/30

Summary

Tragedy is a literary genre that has its own rules and characteristics. Its events evoke feelings of pity and fear, thus achieving catharsis. Tragedy is not an art isolated from the concerns of the city as much as it embodies the contradictions of the city and presents it artistically through the character of the tragic hero.

Through this study, we seek to identify tragedy through Greek theater, and to answer the fundamental question: How does the tragic hero attend the dramatic work? An answer that will come after presenting a definition of each of Greek tragedy and theater and the roles they play within the Greek space through the book on Aristotle's "Poetics".

Keywords : Poetics; Tragedy; Events; Tragic hero; catharsis

الملخص

التراجيديات هي جنس أدبي له قواعده وصفاته المميزة، تثير وقائعه مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير. التراجيديات ليست فنا ترفيهيا بمعزل عن انشغالات المدينة بقدر ما أنها تجسد تناقضات المدينة وتعمل على طرحها بشكل فني من خلال شخصية البطل التراجيدي.

نسعى عبر هذه الدراسة إلى التعرف على التراجيديات من خلال المسرح الإغريقي، والإجابة عن السؤال الأساسي هو كيف يحضر البطل التراجيدي الشخصيات الأساسية في العمل الدرامي؟ ستأتي الإجابة بعد أن نقدم تعريفا لكل من التراجيديات والأدوار التي تقوم بها داخل الفضاء اليوناني من خلال كتاب عن "فن الشعر" أو "البوطيقا" لأرسطو.

الكلمات المفتاحية: البوطيقا؛ التراجيديات؛ الوقائع؛ البطل التراجيدي؛ التطهير.

أ. المصطفى عبدون: abidoune62@yahoo.fr *



مقدمة:

تأسس المسرح التراجيدي اليوناني على أصول دينية ارتبط بالاحتفالات الموسمية التي كانت المدينة تقيمها. نشأ في القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان القديمة في رحم المهرجانات المخصصة لديونيسوس (Dionysos)، إله النبيذ والمسرح حيث كان من المعتاد أن تقام عروض مسرحية على شرفه. تتعارض التراجيديا مع الكوميديا بموضوعها النبيل والجاد وبالنهاية المأساوية للبطل التراجيدي. فقد وضع أرسطو شروطاً ومبادئ أساسية ومحددة للتراجيديا الجيدة، تبعاً للغايات المرجوة منها ألا وهي التطهير. فهي محاكاة للواقع، مبهوكة بطريقة مأساوية، يكون فيها بطل الحدث شخصاً ذا مكانة عالية لإثارة عواطف الخوف والشفقة لدى الجمهور لتحقيق تطهير النفس من الانفعالات والشوائب والغرائز. تتكوّن التراجيديا من ستة أجزاء وهي: الحبكة، وشخصية البطل، والفكر، والإلقاء، واللحن، والمشهد، وتتأسس على مبادئ ملزمة كوحدة الموضوع وأجزاء الحبكة.

احتل كتاب "فن الشعر" أو "البويطيقا" لأرسطو مكانة رفيعة في تاريخ نظرية الجمال في شكل نسق متكامل لرؤية تجعل للفلسفة رفيقا للفن والجمال. فهو يرى أن الجميل يختلف عن غير الجميل، مثلما تختلف الأعمال الفنية عن الأشياء الواقعية، في أنه يجمع بين العناصر المتفرقة كالألوان في الرسم، والأصوات المنفردة في السّلم الموسيقي، والكلمات في الشعر، والحوادث في الرواية.

ألف أرسطو كتابه "البويطيقا" في أثينا حوالي سنة (335-334 ق.م) وكان الكتاب في الأصل يحوي جزأين، ولكن القسم الثاني الذي يحوي دراسة تفصيلية للكوميديا قد ضاع منذ القرون الأولى، إذ لا نجد الأجزاء الناقصة (من الأصل اليوناني



الذي وصل إلينا) مترجمة إلى العربية أو إلى السريانية وهذا يعني أن هذا القسم قد ضاع قبل عصر الترجمة السريانية والعربية. وهذا كتاب، كما وصلنا، يحوي بعد مقدمة عامة، دراسة للتراجيديا والملحمة ومقارنة بينهما. فهو على هذا الشكل ناقص، لا يتضمن كل المنهج الذي يعرضه في الفصل الأول. وقد ذكرنا أن الجزء الذي شرح فيه أرسطو الكوميديا قد ضاع، فنحن نبحت سدى عن دراسة الفكاهات التي أشار إليها مرتين في كتاب الخطابة على أنها فصلت في كتاب "البويطيقا". ويحسن أن نوجز عرض ما حوى هذا المؤلف القيم قبل التعرض للمشاكل الأدبية التي يثيرها. ومن الممكن أن ندرك دون مشقة تلك الخطة المنهجية، إذا قارنا "فن الشعر" لأرسطو بـ "فن الشعر" لهوراس الذي يحمل طابع رسالة أرسلت إلى أصدقائه من آل ييسو.

إن التراجيديا تتعارض مع المنطق الفلسفي القائل في حال وجود قضيتين متناقضتين، إن كانت الواحدة منهما صحيحة، فالأخرى يجب أن تكون بالضرورة مغلوطة. بينما الإنسان التراجيدي مرتبط بمنطق آخر لا يضع حدا قاطعا بين الصحيح والمغلوط، فهو يتبنى خطابات مزدوجة تتصارع في تعاكساتها دون أن تهدم بعضها بعضا، طالما أن كل واحدة من الحجج المتنافرة تستطيع أن تتغلب على الأخرى حسب رغبة السفسطائي ومن خلال قدرته الكلامية. نسعى عبر هذه الدراسة إلى التعرف على التراجيديا من خلال كتاب البويطيقا لأرسطو للإجابة عن السؤال الأساسي ما التراجيديا؟ ما وظيفتها؟ وماهي وحداتها وعناصرها الرئيسية؟ وكيف يحضر البطل التراجيدي والشخصيات الأساسية في العمل الدرامي؟ ستأتي الإجابة بعد أن نقدم تعريفا لكل من التراجيدي والأدوار التي تقوم بها داخل الفضاء اليوناني.



1. التراجيديا من خلال كتاب الشعر لأرسطو

تعد التراجيديا جنسا أدبيا، لها قواعدها وصفاتها المميزة، قد تأسست في نظام الأعياد العامة للمدينة كنوع جديد من العروض، بحيث أن كل مسرحية ستشكل فيما بعد رسالة أي خطاب وفق سياق معين. ويحدد "جون بيير فرنان" هذا السياق قائلا: "هو سياق ذهني، إنه عالم إنساني من المعاني، وبالتالي فهو مماثل للنص الذي نرجعه إليه: أدوات كلامية وذهنية، مقولات فكرية، نوعية للتفكير، نظم للتصور وللمعتقدات وللقيم، نوعية الفعل وأنماط القائمين بالفعل." (فيرنان، ناكيه، 1999، ص 22) بمعنى أن التراجيديا ليست فنا ترفيهيا بمعزل عن انشغالات المدينة بقدر ما أنها تجسد تناقضات المدينة وتعمل على طرحها بشكل فني من خلال شخصية البطل التراجيدي، هنا يجب أن نسجل، ما دمنا أشرنا للوعاء النظري الفلسفي الذي يمثلته عمل أرسطو "فن الشعر"، عن علاقة التراجيديا بالفلسفة.

يعتبر أرسطو أن الفن نوعان: فهو إما أن يُكمل الطبيعة وإما أن يخلق جديداً، فمن النوع الأول مثلاً فن التطبيب، فإذا قصرت الطبيعة في منح الصحة للبدن جاء الطبيب يساعد الطبيعة بفنه ويكمل ما بدأت به، ومن النوع الثاني ما نسميه اليوم بالفنون الجميلة، من تصوير وموسيقى وشعر، هذا النوع الثاني وإن سماه أرسطو مقلداً للطبيعة فهو، في نظره، لا يقلد الأفراد والجزئيات بل يقلد الشيء الكلي في فرد، ومعنى هذا أنه إذا صوّر إنساناً فهو لا يصور فرداً يراه وإنما يصور فيه المثل الأعلى للإنسان أو الفرد الكامل منه، فهو يلقي على الصورة نفحة مما يتصوره من الكمال، فالإنسان العادي ينظر إلى الفرد من الناس كأنه فرد، أما الفنان فيرى الإنسانية في الفرد، فيلقي على الصورة شيئاً من هذا النظر العالي، وتكون وظيفته أن يعرض ما يتصوره من



الإنسانية فيما يصوّر. فالفن عند أرسطو "ينشأ من الميل الغريزي إلى عند الإنسان إلى التقليد الواقعي عن طريق المحاكاة. إلا أن الفن لا يقف عند محاكاة الطبيعة بل أنه يكمل هذه الطبيعة بما يبدعه من موضوعات جديدة، فميزة الفن إخراج الطبيعة من طبيعتها عن طريق تغييرها للأشوء أو للأحسن لأن الفن محاكاة الطبيعة ثم السمو عليها فكأنما ثمة تدخل لشخصية الفنان لكي يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الجمال والكمال." (علي، 2009، ص 106)

إن غاية الفن عند أرسطو أخلاقية بامتياز؛ حيث يسعى من خلالها إلى استثمار الفنون في التنشئة والتربية والتعليم، بما ينمي إمكانيات العقل ويطورها، ويهذب الذوق واللذات الحسية. "وليس الانسجام الذي يدعو إليه أرسطو في تصويره للفنون إلا دليلاً على ضرورة الانسجام الذي ينبغي أن يسم حياة الفرد في علاقته بذاته وبمجتمعه." (قصبجي، 1991، ص ص 50-58) "والواقع أن غاية الفن عند أرسطو، وكما يرى المحدثون، هي تحقيق التوازن النفسي لدى الفرد، والتكامل بين أعضاء المجتمع، ومن هنا كان الفن من ضرورات الحياة البشرية، ولقد كان لفلسفة أرسطو في الفن تأثيراً عظيماً في العالم الأوروبي. فتأثر النقاد بكتابه "البويطيقا"، وخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وعنه أخذ الكلاسيكيون المعايير العقلية للنقد الفني، وأهمها ضرورة توفر الوحدة العضوية في العمل الفني." (علي، 2009، ص 120)

1.1. مفهوم الشعر وأقسامه عند أرسطو:

يبدأ أرسطو ببيان أن الشعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقى والرسم مثلاً، ثم يقسم الشعر إلى سردي ودراماتيكي. فهو ميروس عندما يتحدث بلسان غيره فشعره دراماتيكي، أما إذا روى عن غيره فشعره سرد فقط. وعلى هذا فالشعر الدراماتيكي قد



يكون شعرا حماسيا أو شعرا مسرحيا. ولما كانت الملاحم تتحدث عن العظماء والأبطال وكذلك تفعل التراجيديا فقد قارنهما أرسطو بالشعر الأيامي والكوميديا التي تتحدث عن الأسافل. وبعد الإشارة إلى أنواع الشعر يعطي أرسطو لمحة عامة عن تاريخ الشعر مبتدئا بهوميروس، أبي الشعر اليوناني، ويشرح أرسطو بإيجاز تاريخ التراجيديا والكوميديا قبل أن يحدد بالدقة أوجه الاختلاف بين التراجيديا وشعر الحماسة.

يعتمد المسرح التراجيدي على شخصيات أساسية يمكن تحديدها إجمالا فيما يلي:

- "من جهة شخصية جماعية تجسدها مجموعة من المواطنين تسمى بالجوقة، ويبدو أنها كانت من حيث المبدأ غير مقنعة، وإنما متحركة فقط.
- ومن الجهة الأخرى هناك الشخصية التراجيدية التي كان يؤديها ممثل محترف، والتي يعطيها قناعها ملامح فردية تميزها عن المجموعة المغلفة للجوقة. وهذه الفردية لا تجعل بشكل من الأشكال من لابس القناع ذاتا بسلوكولوجية، أي شخصا فرديا. على العكس، كان القناع يلحق الشخصية التراجيدية تجسيدا لإحدى تلك الكائنات الاستثنائية التي تثبت خرافتها في التقاليد البطولية التي كان يتغنى بها الشعراء، والتي كانت تشكل بالنسبة لليونانيين في القرن الخامس قبل الميلاد أحد أبعاد ماضيهم. وهو ماض بعيد انقضى يتعاكس مع نظام المدينة، لكنه ظل حيا في الديانة المدنية التي تحتل فيها عبادة الأبطال، وهي عبادة كان يجهلها هوميروس هسيودوس، مكانا متميزا." (فيرنان، ناكيه، 1999، ص 14)



هناك إذن نوع من القطبية بين عنصرين: الجوقة، وهي كائن جماعي ومغفل، ويقتصر دورها على التعبير من خلال الآمال والأحكام عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية، والشخصية فردية الملامح التي يشكل فعلها مركز الدراما، والتي تمثل بطلا من زمن آخر يختلف مصيره بشكل أو بآخر عن المصير العادي للمواطن. وهي الثنائية نفسها التي نجدها على مستوى لغة التراجيديا فمن جهة هناك غنائية الجوقة، ومن جهة أخرى شكل حوارى عروضه أقرب إلى النثر تتحدث به الشخصيات الأساسية في الدراما.

يعرف أرسطو التراجيديا ويحللها بدقة إلى ستة أجزاء رئيسية هي: الموضوع والأشخاص والفكرة والأسلوب والعرض المسرحي والأناشيد الغنائية. والموضوع أو الحبكة (mythos, myth, plot) هي الجزء الرئيسي، بل هي روح التراجيديا، إن صح هذا التعبير، وهي أهم من التشخيص، ولذلك أسهب أرسطو في التحدث عنها، ومر بالشخصيات مر الكرام، فكل شيء يدور حول الموضوع. فعندما يسدي أرسطو إلى الشاعر بعض النصح يشير إلى الموضوع، وعندما يتكلم عن "العقدة" يشير إلى الموضوع. ولا يناقش أرسطو غير جزئين من الأجزاء الستة، فأما الموسيقى والمناظر المسرحية فلا يذكرها مرة أخرى. أما الفكر فيقول عنه إن مكانه الطبيعي في الرسائل المخصصة لفن الخطابة. وبعد أن يتحدث عن اللغة والألفاظ يعود ثانية للتحدث عن وحدة الموضوع، ثم يقارن بين الملحمة والقصة التراجيدية، مادحا هوميروس إلى عنان السماء، ثم يختم بتفضيل التراجيدي.

إن جوهر الفن عند أرسطو "هو محاكاة الطبيعة، وإنما تختلف الفنون في وسيلة المحاكاة." (قصبجي، 1991، ص 50-58) وفي هذا المجال أيضا تظهر ملاحظة



أرسطو القيمة في صلة الشعر بالفنون، هذه الصلة التي نجمت عن مفهومه القائل: "أن المحاكاة تجاوز المظهر إلى الجوهر، فالشعر، والرسم، والموسيقى، والرقص فنون تحاكي الأفعال والمشاعر الإنسانية أكثر مما تحاكي الأشياء، وإنما تختلف في وسائلها وطرائقها، والحق أن ربط الشعر بالموسيقى خصوصاً يوضح تماماً كيف أن الشعر لا يحاكي الظاهر المحسوس فحسب، لأن الموسيقى أكثر الفنون تجرداً عن محاكاة الحواس من حيث تعبيرها عما يحتلج في أعماق النفس، وكان ينبغي أن يكون الشعر كذلك، لولا أنه لأمر ما، قرن بالتصوير لا بالموسيقى فأصبح يعني بالشكل دون المعنى، وبالمظهر دون الجوهر.

يقول شوقي ضيف أيضاً: «الشعر إذا قيس بالفنون لا يقاس بالتصوير بالذي يقلد تظهر فيه شبهة المحاكاة المطابقة للأصل، إنما يقاس بالرقص والموسيقى ونحن نعرف كيف يغاير الرقص والموسيقار في محاكتهما للطبيعة، وعلى شاكلتهما يغاير الشاعر في محاكاته ومعنى ذلك أن الشعر ليس محاكاة مختلفة عن محاكاة أخرى، أو محاكاة بالواسطة لفكرة المثل، هو محاكاة ولكنها محاكاة للطبيعة تقف عندها ولا تتعدها إلى شيء وراءها، وهي ليست محاكاة آلية إذ فيها تظهر مواهب الشاعر وأفكاره وخيالاته كما نقول نحن الآن، أو هي محاكاة تماثل محاكاة الرقص والموسيقى كما كان يقول أرسطو.» (قصبجي، 1980، ص ص 18، 19)

2.1. مفهوم المحاكاة عند أرسطو:

تشير نظرية أرسطو الشهيرة في الفنون إلى المحاكاة، فالفنون كلها تعود، في أصل منبعها، إلى رغبة الإنسان في محاكاة ما حوله، وهذا هو الأصل الأول للفن كما يحدده أرسطو بطريقته المميّزة. ففي الموسيقى تتحول انفعالات الإنسان إلى أصوات وإيقاع.



وفي الملحمة تتحول إلى لغة سردية تقص الأحداث. "لكن الانفعالات في الشعر الدرامي تتحول مرتين: المرة الأولى إلى لغة، تتبعها المرة الثانية، التي تحول هذه اللغة إلى أفعال، على خشبة المسرح. فالملحمة - عند أرسطو - تحاكي الفعل بالرواية عنه، أما المسرحية فتحاكي الفعل بالفعل، فتصور بعض ما يحدث، أو بعض ما هو ممكن الحدوث." (أرسطو، 1953، ص 54) ولأن صورة الشعر الغنائي الأساسية يعبر عنها الإيقاع، فيمكن لنا أن نقول، بأن الشعر الغنائي - في نظر أرسطو - محاكاة لانفعالات الشاعر الداخلية، بموسيقى الكلمات.

الفن من وجهة نظر أرسطو هو محاكاة لجوهر الطبيعة الكائن في واقعها، وليس في عالم مثالي غير ملموس. فالمحاكاة يفسرها أرسطو بنظرة واقعية، وذلك راجع إلى أن المحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة. والإنسان يختلف عن سائر الحيوان، في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية. كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ... فالكائنات التي تقتحمها العين حينما نراها في الطبيعة، تلذ لنا مشاهدتها مصورة، إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف، وأن "المحاكاة تعلّم، والتعلّم لذيد، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلا بقدر يسير. فنحن نُسرُّ برؤية الصور، لأننا نفيد من مشاهدتها علماً، ونستنبط ما تدل عليه؛ كأن نقول: إن هذه الصورة صورة فلان." (أرسطو، 1953، ص 12)

يقول أرسطو: «إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانَه منظوم أو منشور، (فقد تصاغ أقوال "هيروdotus" 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.» (عياد، 1967، ص 64) ويشرح الناقل الفرنسي "غويو" ما يريده أرسطو قائلاً: «لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون منفصلاً دقيقاً، فإن الشاعر يكتب أسطورة هذا العالم إن صح التعبير والأسطورة وثيقة من وثائق التاريخ، وكثيراً ما تكون أصدق من التاريخ، أو كما يقول أرسطو أكثر فلسفية من التاريخ.» (قصبجي، 1991، ص 128)

لا ريب أن "محاكاة الفعل تجعل من الشاعر كائناً مبدعاً، لأن الفعل يمثل حركة الوجود الدائبة، ومحاكاته إنما هي ضرب من معرفته، بيد إن هذه المعرفة جوهرية وشاملة من حيث تصورهما لما يمكن أن يكون، وليس لما هو كائن، وكأن الشاعر بخياله النافذ في أغوار الطبيعة إنما يعيد، بإدراكه الشامل لجوهر الفعل الإنساني، تركيب الأشياء على نحو مبدع، فهو في طوافه بالطبيعة لا يمسك بمرآة يجلو فيها ظواهر الأشياء، ولكنه يجعل من ذاته بؤرة تتشكل فيها ألواح الطيف على نحو ما تتشكل في قوس قزح، فقوس قزح هو من الطبيعة ولكنه ليس الطبيعة ذاتها." (قصبجي، 1991، ص 50-58)

تتفاوت الفنون من حيث قدرتها على تصوير الواقع ومحاكاته؛ فللموسيقى قدرة مباشرة على تصوير الأحوال النفسية أما في التصوير فليست المحاكاة مباشرة، صحيح أننا قد نشعر في التصوير بمزيد من المتعة، تولّدها فينا قدرتنا على استنتاج موضوع التصوير والتعريف عليه، ولكن هذا السرور ملتبس غير مباشر. على أن المحاكاة تكتمل وتبلغ هدفها في المأساة أي التراجيديا؛ فالموسيقى والتصوير، على ما لهما من أهمية، لا يقدّمان إلينا فكرةً تبلغ من الثراء والاتساع ما تبلغه العقدة الموحدة المحبوكة في



التراجيديا. وهكذا يقيس أرسطو شرف الفن المحاكي، مثلما يقيس شرف المعرفة، بمقدار ما فيه من شمول ومعقولية وضرورة محتومة، تناظر ما في العلم الأصيل والمعرفة الحققة من هذه الصفات. "إذا كانت المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية فإنها عند أرسطو نظرية فنية، فالشاعر ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه وصقله، فهو يحاكي ما يمكن أن يكون ولا يحاكي ما هو كائن." (قصبجي، 1980، ص 13)

3.1. اللذة كهدف للشعر عند أرسطو:

تعتبر اللذة هدف الشعر عند أرسطو، بل هدف كل الفنون الجميلة، أما الفنون المفيدة، كالنجارة مثلاً، فهدفها تقديم الوسائل الضرورية في حياتنا الدنيا. ولا يعني أرسطو هنا باللذة متعة حقيرة، وإنما يقصد اللذة السامية التي تمنح متعة جمالية مصدرها الشعور، لا العقل. فالإحساس الذي يصحب النظر إلى فن جميل يشبه المتعة التي تصحب التفكير الفلسفي، وهنا يتضح الفرق بين أرسطو وأستاذه أفلاطون. فكلمة اللذة (hedone) كان لها رنين زائف في أذن أفلاطون ولذات العامة كانت بغيضة عنده، فالموسيقى قد تكون مفسدة، لا شيء إلا لأنها تسعى لإرضاء الجماهير، وكذلك قد يفعل الشعر والخطابة وغيرهما. وإذا أردنا أن نتخذ اللذة مقياساً، فلتكن إما لذة الجماهير المثقفة، وإما لذة الرجل الوحيد المبرز في الفضيلة والثقافة.

هذه اللذة ليست لذة الصانع أو الشاعر، ولكنها لذة الناظر أو السامع. فكما أن الهدف في الخطابة يرنو إلى السامع، وكذلك في الشعر. وقد يقال إن هناك عيباً خطيراً في نظرية أرسطو التي تجعل الهدف في الفنون الجميلة في شعور خارجي، لا في خاصية ضرورية لكي يبلغ العمل ذروة الكمال. فإبداع الفنان وحدة كاملة في ذاتها،



وههدفها موجود فيها. والأثر الذي يحدثه، أيا كان هذا الأثر، لا شأن له بالهدف. فالصانع، كالطبيعة، لا يهتم بالأثر الخارجي لعمله. ومن خصائص فلسفة أرسطو العامة أنها تجعل الهدف جزءا لا ينفصل من العمل نفسه. ويصل العمل إلى هدفه إذا بلغ مرتبة الامتياز النوعي. ولكن يمكن أن يقال إن الصانع يقصد هدفا خارجا عن نشاطه. ولا يمكن أن نعرف إن كان قد وصل إلى هدفه عند تمام عمله إلا بالأثر الذي يحدثه في شعور الناظر أو السامع.

4.1. فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية عند أرسطو:

يعتبر أرسطو أول من حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية. وهو يلح في أن هدف الشعر هو اللذة. وهو حين يفعل ذلك يبتعد كثيرا عن الآراء التي كانت سائدة في عصره. فاستأذه أفلاطون يطرد الشعراء من جمهوريته ويجعل من الشعر خادما للتعليم السياسي والأخلاقي، ولا يسمح في جمهوريته المثالية إلا بالترانيم الدينية ومدائح الرجال العظام. وهو ينتقد شعر الملاحم نقدا عنيفا لما فيه من قصص كاذبة عن الآلهة وحروبهم وشقاقهم. ولكن أرسطو لا يكاد يلمس هذه الناحية. فلما تساءل أحد هل هي حقائق أم خرافات، رد أرسطو بأنها حكايات ذائعة، تروي على كل لسان، ولهذا فلها مكانها في الشعر. وأفلاطون يهاجم الهجاء من الناحية الأخلاقية، وأرسطو يهاجم الهجاء كذلك ولكن من ناحية أخرى: فالفن يجب أن يمثل العام لا الشاذ.

يرى أرسطوفان أن الكوميديا كذلك تعرف العدالة. وفي قصة أهل أخارنيا يزعم أرسطوفان أنه أحسن الشعراء لأن له من الشجاعة ما يمكنه من أن يقول للأثينيين ما هو عدل. وجميع نقده للشاعر يوربيد مبني على أسس أخلاقية. فقد كان يرى أن يوربيد مواطن غير صالح وشاعر رديء، في جميع خصائص عصره التي ينفر منها المحافظون



على التقاليد القديمة. فيورييد يمثل روح عصره بما فيه من قلق وشك وحساسية ومناقشة للتقاليد العتيقة والطقوس المقدسة وحتى الولاء للدولة. ولكن أرسطو يشير إلى يورييد مرات كثيرة في كتابه "البويطيقا"، ولكنه لا يلتفت إلى إفساده للأخلاق، تلك التهمة التي لا يفتأ أرسطوفان يرددوها. وأرسطو يمدح سوفوكل كثيرا، ولكنه لا يشير مرة واحدة إلى سمو مبادئه الأخلاقية.

ليس هناك في كتاب أرسطو، لا في تعريف التراجيديا ولا في أي موضع آخر، إشارة إلى طراز من الشعر يجعل المواطنين أفضل. فالمسرح ليس بمدرسة، ولكن أرسطو يهاجم الكارثة التي تحل ببطل القصة فتقهر الفضيلة وتنصر الرذيلة، لأنها لا تثير شفقة ولا خوفا، وهو يقرر كذلك أن الانحطاط الأخلاقي يجب ألا يعرض على المسرح إلا لضرورة. أما إذا لم تدع إليه ضرورة، فلا داعي له. وهو يشير إلى شخصية مينلاؤس في قصة أورستيس ليورييد كمثال للانحطاط الخلقي الذي لا مبرر لوجوده. ولكن النظريات القديمة التي تنسب للشعر هدفا أخلاقيا وتعليميا استمرت في الذيوع والانتشار في بلاد اليونان.

نجد إسترابون في القرن الأول قبل الميلاد ينتقد إيراتوستنيس لتمسكه بنظرية أرسطو الجمالية. ويقول إسترابون إن وجود الشعر في منهاج جميع أنواع المدارس اليونانية دليل على أن اليونانيين يرون أن للشعر أثرا على السلوك والأخلاق وأن الشعر الذي لا يهدف شعره إلى تهذيب الشعب وتعديل مناهجه ليس بشاعر جدير بهذا الاسم. ويرى بلوتارك أن الشعر هو الخطوة الأولى التي تعدنا لدراسة الفلسفة. وقد وافق هذا الرأي هوى في نفوس الرومان، فأعلن هوراس أن هدف الشاعر الأسمى يجب أن يكون النافع



واللذيد. وقد ساد هذا الرأي في العصور الوسطى وفي أوائل العصر الحديث، وكان كثيرون ممن يرددونه يظنون أنهم يسيرون في إثر أرسطو.

5.1. وظيفة الشعر عند أرسطو:

ليست وظيفة الشعر أن يصور لنا الحياة كما هي بتوافهها وأحداثها ولكن مهمة الشعر أن يخبر عما يمكن أن يحدث، لا عما حدث فعلا، والممكن يكون بحسب الاحتمال أو الضرورة التي هي ما يدعو إليها الارتباط الوثيق بين الحوادث. فعالم الممكن الذي يخلقه الشاعر أكثر مادية من عالم التجارب. ولا يختلف الشاعر عن المؤرخ باستعمال الوزن؛ وقد بين أرسطو في الفصل الأول من كتابه أن الوزن غير لازم للشعر. ولكن المؤرخ يروي ما حدث فعلا، أما الشاعر فيخلق ما يمكن أن يحدث. ولهذا كان الشعر أحسن حظا من الفلسفة وأسمى من ناحية الموضوع، لأن الشعر يروي الكلي والتاريخ يهتم بالجزئي. والشعر يعني بالروابط المنطقية بين الحوادث، أما التاريخ، في نظر أرسطو، فلا يفعل ذلك. وفي تطور الحوادث في القصص التراجيدية وفيما يقوم به أشخاص الروايات في المسرح نظام دقة أكثر مما في التجارب الواقعية. والأخطاء الموجودة في الشعر: إن كانت أخطاء تمس أصل الشعر فهي تقصي ما نظم عن أن يكون شعرا؛ أما إذا كانت أخطاء مادية كالتناقض والسهو وعدم الدقة في الحساب أو تقويم البلدان، فهذه ليست عيوباً خطيرة.

لقد عيب الشعر قبل عصر أرسطو بأنه لا يقدم الوقائع وإنما الخرافات. ويرد أرسطو أن تقديم ما يجب أن يكون وما هو محتمل أعلى من تقديم الحقائق الواقعية. فالشعر لا يهتم بالوقائع، ولكنه يسمو عن الوقائع، فأشخاص سوفوكل غير حقيقيين، لأنه كان يمثل الناس كما يجب أن يكونوا، ولكنهم أسمى من الواقع. ولكن على الشاعر



أن يكذب بمهارة، أو كما يقول هوراس: مازجا الكذب بالصدق دون تناقض. والشاعر يستطيع أن يصور لنا الأشياء التي لم تحدث ولا يمكن أن تحدث كأنها قد حدثت فعلا، أو من الممكن أن تحدث، بوضوح أسلوبه ودقة سرده وانسجام تفاصيله وتتابع حوادثه. السفينة السحرية التي حملت أوديسيوس إلى شواطئ وطنه في إيثاكا لا تثير منا اعتراضا، لأن مهارة هوميروس جعلتنا ننسى أن هذا أمر لا يمكن قبوله. ولو أن شاعرا ضعيفا هو الذي قص علينا هذه الحكاية لبدا ذلك جليا في شعره. أما هوميروس فقد غطى على عدم المعقولة بسحر الطلاوة وجمال الوصف. لكن العناصر التي لا تقبل عقلا، وهي غير المحال ماديا أو الذي لم يحدث من قبل، أعظم صعوبة في جعلها موضوعا للشعر، لأنها تحفز الذكاء إلى الاعتراض، ولا يجد لها أرسطو مبرا إلا فيما تثير من إعجاب شديد، كتلك المطاردة، مطاردة أخيل لهكتور حول حوائط طروادة واليونانيون وقوف كأنهم خشب مسندة وأخيل نفسه يومئ إليهم أن اسكتوا. فهذا غير معقول ولو عرض على المسرح لكان موضوعا للسخرية والاستهزاء.

وهناك من المحال وغير المعقول ما يمكن، في نظر أرسطو، قبوله في الشعر، وهي الأساطير والخرافات والروايات السائرة على كل لسان في شعب ما. ولكن غير المعقول أقل قبولا في التراجيديا منه في الملاحم. وإن أريد عرضه على المسرح فيجب أن يصور على أنه محتمل. فالجمال ماديا أسهل في معالجته فنيا من المحال أخلاقيا أو عقليا. فالشعر لا يقبل المصادفة أو الحظ أو البخت، لأن في ذلك نفيا للفن وللذكاء وللطبيعة كقوة منظمة. والمفاجآت في القصص التراجيدية عيوب فنية نجدها حتى في روائع قصص يوريديس، كمجيء الملك أيجيوس في قصة ميديا، ومجيء أورستيس في قصة أندروماخا. والبخت من العلل الكاذبة التي لا يعول عليها.



الظاهر أن أرسطو أيضاً يضع الفلسفة في المقام الأول، فيقيس الفنون بحسب قربها من ذلك المقام ولكنه يختلف عن "أفلاطون" "في أنه جعل للشعر مقاماً عالياً إلى جوار الفلسفة، ولم يجعله في الدرك الأسفل بعد الصانع، لأنه لم يكن ينظر إلى الشعر نظرته إلى مرآة تعكس أشباح الأشياء، وإنما كان ينظر إليه رؤياً تميّط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها." (قصبجي، 1991، ص ص 50-58)، ولقد قال "ديدرو" فيما بعد: "إن الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكنه يحملها، فالفن يحمل الطبيعة، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكي الطبيعة ولا يحاكيها، والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها." (غنيمي، 1973، ص 297)

يبدو أن أرسطو لم يكن يزدرى المحسوسات - شأن أفلاطون وإنما كان إيمانه كما يقول شوقي ضيف "يقف غالباً عند المحسوسات، ولذلك ذهب بعد الشعر ضرباً من ضروب المحاكاة، ولكنها ليست المحاكاة التي تطابق الأصل تمام المطابقة، وأيضاً فإن الطبيعة لا تحاكي شيئاً وراءها، وصور كيف أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدل وتغير فيها." (ضيف، 1962، ص 18)

يبدو أن أرسطو "تريث في تسمية الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها - منشورة أو منظومة - وهي صنعة الشعر." (قصبجي، 1991، ص ص 50-58) لأنه وجد الناس لا يميزون بين أنواع الشعر على أساس المحاكاة، وإنما على أساس الوزن فهم "لا يرجعون في تسمية هؤلاء وأولئك شعراء إلى المحاكاة، بل إلى العروض دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك، حتى لقد جرت عادتهم أنه إذا وضعت مقالة طيبة أو طبيعية في كلام منظوم سموها واضحاً شاعراً، على أنك لا تجد شيئاً مشتركاً بين "هوميروس" وأمبدوكليس"



ما خلا الوزن بحيث يحق لك أن تسمي الأول منهما شاعراً، أما الثاني فيصدق عليه اسم "الطبيعي" أكثر من اسم الشاعر. "(قصبجي، 1991، ص 38) وفضلاً عن أن هذا الكلام يعني أن الوزن ليس هو جوهر الشعر ولو اشتمل على العروض، وانما جوهره المحاكاة، فإنه يعني أيضاً أن الشعر إنما يقرن بالفنون التي تحاكي بالصوت (الوزن والقول والإيقاع) كالرقص والموسيقى، ولا يقرن بالفنون التي تحاكي بالشكل واللون كالنحت والتصوير، وإن كانت الفنون جميعاً تروم المحاكاة، وطبعاً فإن موضوع المحاكاة يختلف تبعاً لطبيعة الفن، فالموسيقى مثلاً تحاكي المشاعر، والرسم يحاكي الأشياء، أما الشعر فيحاكي الأفعال. (غميني، 1973، ص 51)

لا ريب أن تفضيل أرسطو للشعر الملحمي لا يعني إغفال الشعر الغنائي، ونظرية المحاكاة عنده لا تخص في جوهرها نوعاً معيناً من أنواع الشعر إن كان هو يؤثر - تبعاً لاتجاه الحضارة الإغريقية - الشعر الملحمي لما ينطوي عليه من محاكاة جوهر الفعل الإنساني ولا سيما أن "الفعل هو روح الشعر عند أرسطو." (غميني، 1973، ص 54)

6.1. مفهوم التطهير (Catharsis) عند أرسطو:

إن الفكرة الرئيسية الثانية في نظرية أرسطو في الفن هي فكرته المشهورة بـ"التطهير" (Catharsis)، يعرض أرسطو هذه الفكرة في تعريفه للتراجيديا على أنها تصوّر فعلاً نبيلًا كاملاً في ذاته بلغة لها سحرها الخاص وتؤدي، بإثارتها لانفعالي الشفقة والخوف، إلى تطهير النفس من هذين الانفعالين. إن فعل التطهير الممارس من لدن العمل الإبداعي على المشاهد-المتلقي يجلي لنا تركيز أرسطو على بعد التلقي داخل دائرة الفن، حيث ربط المعلم الأول بين الإبداع والوظيفة ربطاً يخدم مشاعر المتقبل وانفعالاته عبر الإلحاح على عاطفتي الشفقة والخوف. الوظيفة الأولى للموسيقى عند



أرسطو هي التطهير ويتجلى هذا إما من خلال التذوق الفني أو بأحداث شعوراً بالراحة النفسية لدى الإنسان وظهر ذلك بوضوح من خلال الطقوس التطهيرية (طقوس أيمنيد) (Epimenide). فأرسطو بحق هو أول فيلسوف ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المساوي للبطل واعتبر أن التطهير الذي ينجم عن مشاهدة هذا الصنف، يشكل عملية تنقية وتفرغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرقه من أهوائه.

تعرف المأساة والقصة التراجيدية كمحاكاة وعمل جدي تام، ذات طول معلوم في لغة مزخرفة بأنواع من الزخرف الذي يناسب الأجزاء المختلفة. وهي قصة تمثيلية لا حكاية إخبارية، تطهر بالشفقة والخوف هذين الانفعالين. ويشرح أرسطو نفسه ما يعني بأنواع الزخرف المختلفة. فأناشيد الجوقة لا بد فيها من شعر وألحان، أما الحوار فيكفي فيه الشعر وحده. وتكمن الصعوبة في هذا التعريف في كلمة "تطهير" (Catharsis) التي ثار حولها نقاش طويل والتي استمرت قروناً كثيرة كان النقاد يرون فيها إشارة إلى تطهير أخلاقي من الأهواء.

وعلى الرغم من أن النقاد في عصر إحياء العلوم قد أدركوا معنى الكلمة الحقيقي، وعلى الرغم من أن ميلتون أدرك مغزاها وضرب له مثلاً علاج الداء بدواء من جنسه، وعلى الرغم من أن أصوات احتجاج رفعت بين حين وآخر، إلا أن أول من نجح في لفت الأنظار إلى خطأ التفسير التقليدي هو جاكوب بيرنيس في مقال نشره في سنة 1857. وقد بين بيرنيس أن تطهير الروح هنا مشابه لأثر الدواء على البدن، فالتراجيديا تثير انفعالين وتهدئهما وهما الشفقة والخوف، وهما انفعالين يوجدان في جميع أفئدة البشر، وبينهما ارتباط. فهناك خوف يختبئ تحت الشفقة. وقد أدرك أفلاطون في



هجومه على الشعر أن الرغبة الطبيعية في الأحران والدموع وهي التي نحاول أن نتحكم فيها في حياتنا العادية تجد ما يسرها في الشعر. فالشعر، في نظر أفلاطون، يغذي ويسقي الأهواء بدلا من قتلها جوعا. وهو يضعف الرجولة ويثير الاضطراب في الروح بإثارة الأهواء وعزل العقل ومحابة الشعور.

لقد رد أرسطو بأنه ليس من المفيد أو المرغوب فيه قتل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ولكن ينبغي التحكم فيها، فالتراجيديا تطلق الشفقة والخوف اللذين يكمنان في قلب كل إنسان بإثارة شفقة وخوف مسرحي وعند زوال الانفعال يتم التطهير. فالتراجيديا علاج من جنس الداء (homoepathies). وقد قاد أرسطو إلى هذه النظرية ما لاحظته من أثر الموسيقى في شفاء بعض الاضطرابات النفسية ولا سيما الجذب الديني. فأرسطو يرى أن هناك نوعا خاصا من الموسيقى يهدئ من هذا الاضطراب النفسي بأن يوجد مخرجا للحماس الديني.

ويعود بعد ذلك المريض إلى حالته العادية وكأنه قد تعاطى دواء مظهرها، ولم يفت أفلاطون أن يلاحظ كذلك أثر الموسيقى على الروح، وهو يقارن بين العلاج بالموسيقى والغناء للطفل وهز مهده لينام. ولما كانت مدرسة أبقراط تستعمل كلمة تطهير (Catharsis) في إخراج ألم من البدن، فهناك اتفاق بين المعنى الطبي والمعنى الذي يقصده أرسطو. ذلك لأن أرسطو يعرف الخوف والشفقة في الجزء الثاني من كتابه ريتوريقا بما لا يخرج عن هذا الرأي. فالخوف عنده حزن أو اختلاط يحدث من تخيل شر يتوقع أن يفسد أو يؤذي، والشفقة حزن لشر يظن مفسدا يعرض لا مرئ بلا استعجاب.



2. وحدات وعناصر المأساة عند أرسطو

تتأسس التراجيديا على عناصر ووحدات ملزمة هي: وحدة الموضوع، ووحدة الزمان، ووحدة المكان. وقد تمسك بها الشعراء في فرنسا في عصر لويس الرابع عشر وحاولوا أن يجدوا لها سنداً في كتاب "البويطيقا" لأرسطو. والوحدة الوحيدة التي يعرفها أرسطو هي وحدة الموضوع وهي التي يسميها روح القصة. ويرد أرسطو في الفصل الثامن من كتابه "البويطيقا" على أولئك الذين يرون أن وحدة الموضوع تنشأ من وحدة الشخص، لأن حياة الشخص تتكون من أحداث كثيرة قد لا تجمعها وحدة. وهذا عيب من يؤلفون قصة أو يكتبون ملحمة عن هرقل أو ثيسبيوس. لكن هوميروس، وله في كل شيء المقام الأسمى، فقد ابتعد عن هذا الخطأ: إما بفضل معرفته لأسرار الفن أو بفضل عبقريته عندما كتب الأوديسة والإلياذة. وكلما كانت الوحدة أعظم وأكمل، اكتسب الموضوع شخصية موحدة. وأجزاء هذه الوحدة لا يمكن أن تنقل أو تبتز دون أن ينفطر عقد الكل. ويتصل بوحدة الموضوع طول المأساة لأنها محاكاة فعل تام له مدى معلوم. وإذا أفرط الشيء في الطول أو القصر لم يعتبر جميلاً، ولهذا أن يكون للمأساة من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة. والطول الكافي هو الذي يسمح بتطور الأحداث وتواليها وفقاً لقاعدة الاحتمال أو الضرورة؛ حتى يأتي تغير الحال (حظ البطل) كنتيجة منطقية لتسلسل الحوادث، وحتى تنهى القصة دون التجاء إلى إله من الآلهة.

1.2. وحدة الزمان ووحدة المكان:

يرتكز الرأي القائل بوحدة الزمن على إشارة لأرسطو لم يرد على الإطلاق أن يجعل منها قاعدة وإذا هي طبقت على المسرحيات اليونانية بأن خطأها. فأرسطو يقارن



بين الملحمة والمأساة فيقول إن القصة التراجيدية تحاول أن تحصر نفسها قدر المستطاع في دورة واحدة للشمس أو يزيد قليلاً. أما وحدة المكان فلم يعرفها أرسطو أو يشير إليها من قريب أو بعيد وإنما استنتجت خطأ من وحدة الزمن ومن عدم تغيير المناظر في المسارح اليونانية ومن افتراض بقاء الجوقة في مكان واحد طوال عرض القصة. ووحدة المكان هذه لم يعرفها شعراء المسرح العظام ولا يمكن أن تطبق على مسرحياتهم إذ بينما أورستيس في قصة إلهات الرحمة (Eumenides) لأيسخيلوس جالسا في دلفي على حجر الأومفالوس المقدس لأبولون تحيط به الجوقة المؤلفة من إلهات الرحمة نراه يحاكم في أثينة أمام محكمة الأريوباجوس.

2.2. رأي أرسطو في بطل المأساة المثالية:

بطل المأساة المثالي: استمرت فكرة البطل المثالي الذي تدور حوله القصة التراجيدية سائدة طوال العصور القديمة والحديثة. وكان يسندها تفسير خاطئ للفصل الثالث عشر من كتاب "البويطيقا" لأرسطو. وأول من خرج على هذا الإجماع "جون جونز" المحاضر في أدب اللغة الإنجليزية بجامعة أكسفورد في كتابه عن أرسطو والتراجيديا اليونانية الذي أعلن أنه لا يوجد دليل - أدنى دليل - على أن أرسطو كان يفكر في بطل تراجيدي، وأن فكرة البطل المثالي أدخلها العلماء في كتاب أرسطو، ويحتاج إلى مجهود جبار للقضاء عليها. وإذا لم يكن أرسطو قد فكر في بطل القصة، فمن الطبيعي أنه لم يفكر في انتقال هذا البطل من السعادة إلى الشقاء أو العكس، كما أن التغيير (peripeteia) والتعرف (anagnorisis) لا يشيران إلى شخص بذاته. ويشير "جون جونز" بحق إلى صعوبة تطبيق النظرية التقليدية على أبطال القصص اليونانية.



أما الرأي التقليدي فقد استند على أن وظيفة التراجيديا هي التطهير بإثارة الشفقة والخوف. والشفقة لا تكون إلا على من تردى في الهاوية دون استحقاق؛ والخوف لا يكون إلا على الشبيه. ولهذا كان سقوط من لا عيب فيه لا يثير خوفاً أو شفقة، وكذلك سقوط الشرير الذي لا خير فيه. أما إذا نال الشرير سعادة، فإننا جميعاً نشعر بالاستياء. والحالة المثالية هي حالة رجل عريق لم يصل إلى ذروة الكمال، ولكنه ميال إلى الخير، يتردى في الهاوية بسبب خطأ في الحكم (hamartia).

فأرسطو لا يهتم بتحول مجرى الحوادث سواء كان التحول من النعيم إلى الشقاء أو بالعكس؛ غير أن التغير إلى أسوأ مفضل عنده وضروري جداً عند أصحاب نظرية البطل المثالي الذي لا بد أن يسقط بسبب خطئه. فالتحول عند أرسطو (في الفصل الحادي عشر) هو انقلاب الفعل إلى ضده إطاعة لقانون الاحتمال أو الضرورة، ولا بد أن ينتج من تطور حوادث القصة بحيث يكون ضرورة عن الوقائع احتمالياً أو ضرورياً. ولكن أرسطو يهتم بطول القصة الكافي الذي يسمح للحوادث بالتطور حتى يحدث التحول من السعادة إلى الشقاء أو بالعكس طبقاً لقاعدة الاحتمال أو الضروري. وجدير بالذكر أن المترجمين هنا يدخلون لفظ "البطل" في ترجماتهم دون أن يكون له وجود في أرسطو، مع أن بعض المترجمين يرون أن انقلاب الفعل يقصد به مجرى الحوادث كلها لا حال شخص بالذات.

3.2. الشخصيات الأساسية:

المناقشات التي تجعل الشخصيات تتجابه فيما بينها أو مع الجوقة تضعها موضع جدل، إنها تصبح أمام أعين المتفرجين مثاراً للتساؤلات. كذلك فإن الجوقة في المقاطع المغناة لا تتغنى بالفضائل النموذجية للبطل، كما في التقاليد الشعرية لسيمونيد



(simonide) أو بيندار (pindare)، بقدر ما تعبر عن قلقها تجاهه وتساؤلاتها حوله. وهذا يعني أن البطل في الإطار الجديد للألعاب التراجيدية لم يعد يشكل نموذجاً، لقد صار بالنسبة لنفسه وبالنسبة للآخرين مشكلة.

هناك عنصران يشغلان الخشبة: الجوقة التي هي شخصية جماعية مغلقة الهوية تجسدها مجموعة رسمية من المواطنين، ودورها التعبير عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية في مخاوفها وأمالها وتساؤلاتها وأحكامها، وذلك بلغة هي عبارة عن مقاطع مغناة تشكل استمراراً للتقاليد الغنائية لشعر يتغنى بالفضائل المثالية للبطل الآتي من عصر قديم. ثم من جهة أخرى هناك الشخصية الفردية التي يجسدها ممثل محترف، والتي يشكل فعلها مركز الدراما، والتي تمثل بطلاً من عصر آخر غريب دائماً بشكل أو بآخر عن الظروف العادية للمواطنين. لكنه في اللحظة التي يبدو فيها من خلال شكل الأداء ومن خلال القناع مضخماً إلى إبعاد إحدى الكائنات الخارقة التي تفرّد لها المدينة طقوس عبادة، نجده أيضاً يقترب من خلال لغته من الإنسان العادي وهذا ما يجعله يعتبر مشكلة بالنسبة للمتفرجين تثار حولها العديد من التساؤلات.

هذا الصراع نجده يميز كل شخصية من الشخصيات الأساسية، بحيث يحضر التناحر بين الماضي والحاضر، وبين عالم الأساطير وعالم المدينة. نفس الشخصية التراجيدية يبدو أحياناً نجد أنها انقذت إلى ماض بعيد أسطوري، إذ تصور بطلاً من عصر بائد يتمتع بسلطة دينية مخيفة ويجسد كل المغالات التي عرفت عن ملوك الخرافات القديمة، وفي بعض الأحيان نجد الشخصية التراجيدية تتكلم وتفكر وتعيش عصر المدينة نفسها، مثلها مثل أي بورجوازي من أثينا وسط مواطنيه. (فيرنان، ناكيه، 1999، ص 28)



4.2. الشعر صنعة أم إلهام؟:

هذه فكرة لم يعرها أرسطو كبير اهتمام. وفكرة الإلهام التي نجدتها بكثرة في كتابات أفلاطون فكرة غريبة على مناهج التفكير اليوناني. فالشعر صنعة (techne) والشعراء كالصناع مهرة (sophoi). وأول من يلح على فكرة الإلهام هو بندار، وإن كان شعره تظهر عليه الصنعة أكثر من الإلهام. فبندار يقارن بين (phyo) و (techne) مؤمنا بأن الشعر موهبة طبيعية. أما سقراط (في الدفاع عن سقراط) فيطوف بكبار الشعراء يسألهم عن معنى ما ينظمون فلا يستطيعون. وفي محاورة أيون يردد أفلاطون إن الشعر إلهام وأن الإله يلهم المنشد والمنشد يلهم النظارة، وهو يشبه أثر هذا الإلهام بأثر المغناطيس الذي يجذب الأشياء القابلة للمغنطة ويكسبها خاصية الجذب أيضا. ويقترب أرسطو من هذا الرأي في كتابه ريتوريقا عندما يقول إن الشعر إلهام (entheon)، وفي الفصل السابع عشر من كتابه "البويطيقا" عندما يميز بين نوعين من الشعراء: نوع يشارك أشخاصه مشاعرهم فهم ذوو عواطف جياشة تؤهلهم للتكيف مع أحوال أشخاصهم، ونوع يشتد استسلامه للنوبات الجنونية الشعرية.

هكذا يتبين أن أرسطو في كتابه "البويطيقا" لم يورد قصائد شعرية ولم ينظمها وإنما نظر للشعر من خلال قراءته لإرث الشعر اليوناني، محاولا بناء قواعد عامة تُخلص كل عمل شعري من الشوائب الخارجة عن صناعته؛ ومنها الأخلاق، والتركيز على الأوزان، والانحراف عن الغاية والهدف العام من الشعر المتمثلة في اللذة والتطهير بالمفهوم الأرسطي. ليؤسس بذلك أرسطو لمرحلة جديدة في البويطيقا تميزه عن الخطابة وتُحيده عن الفلسفة، ليصبح بذلك هذا الفن نوعا من الخطاب له مجاله الخاص.



خاتمة:

أسس أرسطو التراجيديا على تحقيق تطهير الروح (Catharsis)، لدى ولكي تتم هذه العملية ينبغي أن تتضمن أفعالا تثير الشفقة والخوف. لقد كانت لهذه النظرية أثارا مهمة وكبيرة في التحليلات الجمالية والنظرية الأخلاقية التي صاغها، فقد أخذت جانبا كبيرا من فلسفته حين عد الإنتاج الفني. فالعمل الحقيقي هو الذي يعمل على تصفية الروح من الشوائب والغرائز الحيوانية المضرة وذلك عن طريق التطهير التي تصاحبها نوع مشاعر النشوة والانتعاش والمليدة، فهذه المشاعر المليدة تسمو بالنفس إلى المراتب العليا في البناء الأخلاقي. إن كل التفسيرات التي فسر بها أرسطو مصطلح التطهير تلتفت إلى جانب المتلقي وما تمارسه التراجيديا عليه من تأثير، من هنا ارتبط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيرات النفسية والروحية. ومن هنا تتضح العلاقة الوثيقة بين فكرة المحاكاة وفكرة التطهر، أي بين العنصرين الرئيسيين في نظرية أرسطو في الفن؛ ذلك لأن التطهر لا يتم إلا بمحاكاة ظروف ماثلة لتلك التي تثار فيها الانفعالات في الحياة الواقعية.

يعتبر أرسطو أن التراجيديا محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنه مكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم شأن، في لغة لها من المحسنات ما يمتع، وكل من هذه المحسنات يأتي على حدة في أجزاء العمل، وذلك في إطار درامي، وليس قصصيا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير المرجو منها لهذه المشاعر.

إن الغاية التي كان ينشدها أرسطو من الفن هو إشباع للحس الجمالي وتنمية التدوق الجمالي كعامل أساسي في تربية المواطن وتكوينه التكويني اللائق وهي الغاية التي



عممها على باقي الفنون. وهكذا فإن إدراك أرسطو لقدرة الفن على السمو بالانفعالات الإنسانية، بالإضافة إلى اعترافه بأن للفن حقيقةً قائمة بذاتها، بغض النظر عن طبيعة الموضوع الذي يصوره، يمثل تقدُّماً كبيراً في التفكير الجمالي، بل هو يدلُّ على ظهور بؤادر النظريات الجمالية منذ ذلك العهد البعيد، عهد الفلسفة اليونانية القديمة. وهكذا كان موقف أرسطو من الناحية الجمالية وآراءه الخاصة بالفنون يتميز بالموضوعية الواقعية وكانت لآرائه أثر كبير على الفلاسفة اللاحقين حتى وصولاً بفلاسفة العصر الحديث.

قائمة المراجع:

- أرسطو. (1953). البوطيقا. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. بيروت: دار الثقافة.
- أرسطو. (1967). في الشعر. ترجمة: الدكتور شكري عياد مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية. القاهرة: دار الكتاب العربي.
- المنيعي، ح. (1975). التراجيديا. الدار البيضاء: مطبعة النجاح.
- علي، ح. (2009). فلسفة الفن: رؤية جديدة. لبنان: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- شوقي، ض. (1962). في النقد الأدبي. ط 3. القاهرة: دار المعارف.
- غميني، م. ه. (1973). النقد الأدبي الحديث. بيروت.
- فيرنان، ج. ب. ناكه، ب. ف. (1999). الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. ترجمة: دحنان قصاب حسن. ط 1. سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
- قصبجي، ع. (1980). نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. ط 1. سوريا: دار القلم العربي للطباعة والنشر.
- قصبجي، ع. (1991). أصول النقد العربي القديم. سوريا: منشورات جامعة حلب.