الاثر الفلسفي في المسرح اليوناني

الباحث أحمد طوالة
أستاذ التعليم العالي مساعد
الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية
المغرب

مقدمة

لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول نزاعهما، وتبدو العلاقة الوثيقة بين المسرح والفلسفة على مستويين رئيسين: أولهما تاريخي يتجلى في تزامن ظهور الأعمال التراجيدية الأولى للشعراء الإغريق الأوائل مع ميلاد الفلسفة اليونانية، ثم في توازي عودة المسرح إلى أوجه في القرنيين السادس عشر والسابع عشر، مع تشكل الأنساق الفلسفية الكلاسيكية الكبرى[1]

وثانيهما نظري، إذ أن أول من كتب عن فن المسرح، ونظر له هو الفيلسوف اليوناني أرسطو: فكتابه فن الشعر، الذي أرسى قواعد النظرية الدرامية، التي سادت وشكلت ملامح المسرح في يومنا هذا. ثم نجد نصوص هيجل ونيتشه شونبهاور وغيرهم في العصر الحديث. ذلك أن تاريخ المسرح عموما، هو تاريخ تقاطعات مع مجموعة من العلوم وخاصة المقولات الفلسفية، التي تم توظيفها عن طريق اللغة الركحية. لقد تناول فيلسوفا القرن الرابع قبل الميلاد المسرح مطولا أفلاطون وأرسطو كتبا أطروحتهما بعد أن مضى الشعراء التراجيديون العظام عن زمانهم أكثر من قرن[2]. تعتبر المسرحية الإغريقية أقدم أشكال المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة. واستخدمت المدينة الإغريقية المسرح خلال القرنين السادس والخامس، عملاً مراسمياً يتيح لها أن تقوم بتعليم الحرية الفردية، ومن المؤكد أن هذا لم يكن ممكناً إلا مع الشعور بوجود انقطاع تم في التاريخ الإغريقي واكتشاف الـ "قبل" والـ "بعد" في تواصل الثقافة وقد لا يكون هذا الحدس العام شيئاً، لو أن المدينة لم تكن المكان المركز الحار الذي تعم فيه الإنسان من خلال علاقات الجوار والقرب وتعلم السياسة والفلسفة.

إن مختلف المواقف التي يعالجها المسرح الإغريقي مثل الاحتجاج على الشيء المحتوم، وصراع المقتضيات المتصلة بمنظومتي الاعتقاد، وأطر اجتماعية مختلفة والبحث عن وفاق يفرض قاعدة جديدة على التبادل اللامتناهي والانتقامات والشتائم، والإكراه المنظور إليه. فعلى مستوى الحياة يصوغ المسرح تعريفات الحرية المتنوعة، ويروي الإنسان مطامحه.

وقد كتب أرسطو فن الشعر، الذي عالج من خلاله موضوع الدراما بطريقة تستهدف أن تكون علمية أكثر منها جدالية. وهكذا، فإنه عمل رائد. إن منظور أرسطو هو منظور فيلسوف يكتب فناً للشعر. يستند حكمه على العمل التراجيدي وعلى قراءة هذا العمل نفسه، كما كانت المواضيع الفلسفية بهذا المعنى عنصراً مهماً حقا في العديد من التراجيديات الإغريقية. فإن أوديب ليس أقل إثارة للاهتمام على الصعيد الفلسفي من انتيجونا، فإلى جوار الفكر الذي عبرت عنه الشخصيات، هناك أيضاً فكر المؤلف الذي لا يعطيه أرسطو أدنى اهتمام.

إن أول مسرحية شعرية تلك التي وضعها اشيل 525-456 ق.م وهي الضارعات حوالي سنة 490 ق.م وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الجوقة ثم توالى نتاجه المسرحي إلى أن ظهر سوفوكل الشاعر اليوناني الكبير 495-416 ق.م، وأضاف ممثلاً ثالثاً، وقوي جانب التمثيل على جانب الغناء، وقد أدى هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان متنوعة من العناية بالفن المسرحي[3].

ومن شعراء اليونان، الذين خطوا بالمأساة خطوات إلى الأمام، من حيث تنوع الموضوع، واختيار الشخصيات، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية حتى ذلك الذي يدور بين الآلهة بعضهم ببعض، ذلك هو يوريبد. أما من حيث الموضوع، فقد اختار عاطفة الحب محورا لمسرحياته، ولم يكن قد طرقها كتاب المسرحية الإغريقية من قبل. وقد تجلت براعته في دقة تحليله للشخصية الإنسانية، وبخاصة شخصيات النساء، وفي فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية[4].

لقد كان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً، يتدخل في حياة البطل ويحتم مصيره، ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس، وتدخل تلك القوة الغيبية في حياة البطل كانت كلها تضفي على التمثيل لوناً من الجد الصارم لا يسمح بشيء من هذا.

أفلاطون والتراجيديا:

طرح أفلاطون نظريته الفلسفية المفرطة في المثالية تأصيلا فكريا منه لنظام اجتماعي سياسي أخلاقي معين، ذلك النظام الذي حاول أن ينظر له في جمهوريته الفاضلة. ويشترك أرسطو مع أفلاطون في الغاية نفسها من طرح نظريته الفلسفية. ويكشف هذا بوضوح في نظريته السياسية التي فضلت نظام الحكم الملكي والأرستقراطي على النظم الأخرى. وفي نظريته في الأخلاق، التي لا يمكن أن تتحقق إلا في ظل نظام اجتماعي يعتمد على وجود طبقة العبيد كذلك يكتشف هذا في نظريته الأدبية التي نبعت بصوره مباشرة من نظريته الفلسفية.

نشأت فلسفة أفلاطون كرد فعل طبيعي ضد فلسفة بروتجوراس، التي شاعت أنذاك، والتي كانت تنادي بأن الإنسان هو مقياس كل شيء، وما ترتب عليها من شيوع فكرة نسبة القيم والحقيقة؛ لقد أدى شيوع هذه الفلسفة إلى اهتزاز القيم والمبادئ التي كانت تحكم السياسة والأخلاق في المجتمع حينذاك. ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد، مما دفع بأفلاطون إلى استغلال علوم الرياضيات التي ازدهرت في عصره لخلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيرا يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة ومطلقة[5].

على هذا الأساس، عالج جملة من القضايا أهمها الوقوف على المكانة التي كان الشعر يحضى بها في الفكر الإغريقي، لقد كان بالإضافة إلى علاقته الحميمة بالمسرح، دعامة أساسية في بنية هذا الفكر[6]. بحيث لم يكن ثمة ما يدعو للوقوف في وجه هذه العلاقة الحميمة بين الفلسفة والشعر. ولا نكاد نعثر على شواهد تفيد أنه حدث ما يدعو إلى فك أواصر هذه الوحدة بينهما إلى حين مجيء سقراط/ أفلاطون وإذا حاولنا قراءة الشواهد التي أدلى بها هذا الأخير، والتي تقر بوجود صراع قديم بين الفلسفة والمسرح فمن الواضح أن هذه العلاقة لم تتجاوز حدود المواقف البسيطة والعابرة. ولا تدخل في باب النظريات الكبرى المؤسسة كما هو الحال عليه في فلسفة أفلاطون.

كتب عن الشعر مطولا في العديد من محاوراته وأبدى اهتماما كبيرا بالمسرح في أطول عملين له وهما: الجمهورية والقوانين.

بالرغم من الحضور المكثف لمواقف أفلاطون عن الشعر في معظم محاوراته، إما بشكل صريح أو ضمني في معظم الأحيان، فإن الكتاب العاشر من الجمهورية، بالإضافة إلى الكتاب الثاني والثالث، هو الذي يتخذ من موضوع الشعر اشكاليته الرئيسية: بحيث يتم فيه الهجوم على الشعر والفن بصفة عامة من وجهة النظر الفلسفية. لا من وجهة نظر تربوية كما هو الحال في الكتابين الثاني و الثالث ففي هذين الأخيرين يتعلق الأمر فقط بحضر الشعر لأسباب تربوية إذ "أن مهمة منشئ الدولة هي أن يصوغ القوالب العامة التي يجب أن يصب فيها الشعراء أقاصيصهم، و يضع لهم الحدود التي ينبغي ألا يتعدوها[7]." وفيهما نجد نقدا لاذعا لهوميروس وهيزيود باعتبارهما من أكبر رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعا بين الناس[8]"

يناقش أفلاطون الشعر باعتباره جزء من برنامج تربوي لمدينته المثالية. لذا كان على استعداد لمنح مسرحيتي انتيجونا والكترا لسوفوكليس، وكذلك من أعمال يوريبيديس. كما فرض حضرا على الشعر وتقييده من حيث شكله ومضمونه. ويعترض على الشكل الدرامي لأنه لا يوافق على وجود ممثلين، فكل رجل أو امرأة يجب أن يدرب على القيام بدوره واحد في المجتمع. وكل ينبغي أن يعد لدور واحد وكل إنسان له وظيفة واحدة تناسبه. يقول أفلاطون "فإن ظهر في دولتنا رجل بارع في محاكاة كل شيء، وأراد أن يقدم عرضا لأشعاره على الناس. فسوف ننحني تبجيلا له، وكأنه كائن مقدس رفيع، غير أن علينا أن ننبهه كذلك إلى أن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، إذ أن القانون يحضر ذلك. وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل إلى دولة أخرى، إذ أننا نود أن يكون شعراؤنا أكثر خشونة وصرامة، لا يحاكون إلا أسلوب الفضلاء، ولا يسترشدون إلا بالقواعد التي فرضناها منذ البداية حين شرعنا في وضع برامج تعليم محاربينا[9]".

إذا كان الكتاب الثالث من الجمهورية، قد فرض على الشاعر الإقامة الجبرية، وأخضع الشعر لنوع من الحراسة النظرية، فإن الكتاب العاشر سيعلن عن مواقف أكثر تطرفا. وهكذا سيقول سقراط في أول حديث له إلى محاوريه بأن هناك أسبابا أقوى لاستبعاده تماما و لم يفصح لهم عن هذه الأسباب إدراكا منه لخطورة الموقف يقول: "أنني أصرح لكم برأيي هذا سرا، إذ أنكم لن تشوا بي لدى شعراء التراجيديا، و بقية الشعراء الذين تقوم أعمالهم على المحاكاة[10]"

يتحدث أفلاطون في كتابه العاشر على ثلاثة أنواع من الأسر الصورة التي يقال عنها أن الاها قد خلقها ويصر أفلاطون في كل المواضيع على أزلية وخلود الصور. فهناك الأسرة التي صنعها النجارون والأسرة التي نقشها الفنانون. ثم يضيف أن الشاعر التراجيدي هو محاك مثله مثل المحاكين الآخرين. ومن هنا يركز أفلاطون على الشعر التراجيدي وعلى الخصوص كبيرهم هوميروس يقول "هؤلاء الشعراء لهم في كل الفنون نصيب و أنهم على علم بكل الأمور الإنسانية من فضيلة ورذيلة بل و بالأمور الإلهية إذ أنه يتعين على الشاعر المجيد إذا ما شاء أن يحسن تناول موضوعاته أن يعرفها أولا وإلا لما استطاع الكتابة عنها[11]" وبما أن "هناك ثلاثة فنون فيما يتعلق بأي شيء في استخدامه وفن صنعه وفن محاكاته، فإن هذه الأخيرة، أي المحاكاة، بعيدة ثلاثة مراتب عن الحقيقة[12]" و هكذا، فالمحاكاة خالية من المنفعة و الشعر المقلد لا يميل بطبيعته إلى هذا المبدأ العاقل في النفس، ولا يستطيع إرضاءه بفنه، وذلك إذا أراد أن يكتسب شعبية بين الجماهير وإنما يكون أميل إلى الطابع المنفعل المتقلب الذي تسهل محاكاته[13]" فهذا الشعر التراجيدي "يعرض العقل للدمار[14]"

إذن فإن الأمر يقول أفلاطون" خطير حقا، وهو أخطر مما يتصور معظم الناس. فعليه يتوقف تحول الإنسان إلى الخير والشر ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم إغراء الشعر مثلما نقاوم إغراء الجاه والمال والشهرة[15]" وبهذا تكون فلسفة أفلاطون قد قامت بمحاكمة الشعر وأصدرت بحقه أقصى العقوبات التي يتعرض لها الخونة. والتهمة الموجهة للشعر التراجيدي هي تهمة الخيانة. خيانة الحقيقة، خيانة العقل خيانة المجتمع وبالتالي خيانة الفلسفة التي هي حارس عرش الحقيقة، والناطق الرسمي باسم العقل.

وهكذا ينطلق أفلاطون منتقدا الشعر التراجيدي أولا لمضمونه ثم لشكله، وتنقسم اعتراضاته على المضمون إلى قسمين: فالشعراء أساءوا تقديم ما هو إلهي ثم إن لهم تأثيرا ضارا على الأخلاق. هذا ما أشار إليه والتركاوفمان فيما يتعلق بما هو إلهي، فأفلاطون يرى بأن ما هو إلهي مسئول عن الخير وحده لا عن الشر. وأنه لا يتغير قط، ولا يكذب أو يخدع. وفي هذا السياق يورد أفلاطون أبياتا من إحدى مسرحيات إسخليوس كمثال على نوعية الشعر الذي لا يطيق احتماله. ويذهب أفلاطون إلى القول بأن تلك الأكاذيب أو ضروب الزيف تلك أو الخديعة، وإن كانت بلا جدوى بالنسبة للآلهة، إلا أنها في صالح البشر، وأنه لا ينبغي السماح للأفراد باستغلالها[16].

أما انتقادات أفلاطون الأخرى لمضامين الشعر التراجيدي، فتدور حول تأثيره على الأخلاقيات والطريقة التي يعتقد أنه يقوض بها الشجاعة والجرأة وضبط النفس، والعدالة. فالصورة الشعرية لأهوال العالم الآخر تجعل البشر يخشون الموت. ويعتبر أنه من الواضح أن الإنسان لا يمكن أن يتجرد من خشية الموت ويؤثر الموت في ساحة الوغى على الهزيمة والعبودية إذا كان يؤمن كثيرا بالعالم الآخر.

كان للسفسطائيين تأثير في النقد الأدبي، كما كان لهم تأثير مباشر في الأخلاق العامة، وهؤلاء كانوا يحسبون أنه ليس للحقيقة وجود بذاتها، وإنما هي حالة نفسية إقناعية بقوة الحجة والبينة، بل إنها حالة بلاغية، فمن كان الأقوى على الإقناع يشتمل الحقيقة إلى جانبه، وتمادى هؤلاء حتى اعتبروا الفضيلة أمرا نسبيا، بلاغيا، وأنه ليس ثمة حيز قائم بذاته، ومع أن السفسطائية جاءت إثر الآثار المسرحية الأولى، فإننا نشاهد بذورا لها في تلك المسرحيات، حيث نجد العدو وعدوه يتقابلان، وكل منهما يعرض وجهة نظره في خطاب له من الطول ما يوازي الخطاب الذي تقدم به خصمه.

عالج أفلاطون أمر الفن في حوارية ايون وأكد على أن الفن هو حالة تتخطى العقل وتصدر عن الذهول والرؤيا والإلهام، ولقد تعالى أفلاطون بذلك إذ أشار إلى أن الشاعر هو "كائن أثيري مقدس، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ويفقد بهذا الإلهام أحاسيسه وعقله والشعراء لا ينظمون عن فن، ولكن عن موهبة إلهية وما تلهمهم إياه ربة الشعر، لذلك يفقدهم الإله شعورهم، كي يتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين.

عالج الكلاسيون مثل هذا الأمر بين الموهبة أي الإلهام والصنعة، وأفلاطون يميل إلى الاعتقاد بالإلهام المحض، حتى أنه يقول إن الذي حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون، ثم يتجرأ على الاقتراب من أبواب الشعر، متوهما أن الصنعة تكفي لخلق الشعر، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص، لأن شعر المرء البارد العاطفة، يظل دائما لا إشراق فيه، إذا ما قورن بالشعر الملهم.

أحس أفلاطون أن في الشعر ماله من الإشراق التي تتخطى التقرير الفعلي، والوصف المباشر الذي ينقل الأشياء عبر الفهم، إلا أن أفلاطون في تنظيم جمهوريته على العقل طرد الشعراء منها لأنهم يفسدون الأخلاق العامة.[17]

هاجم هوميروس لأنه غير فعال في بناء الجمهورية المثالية التي مهد إليها، ولقد رضي بالشعر الغنائي، من دون الملحمي والمسرحي، وبذلك أعاد بعض الشعراء إلى ملكوته الفكري ذاك، وفي مقابل آخر يقول أفلاطون بنظرية المحاكاة معتبرا أن كل كائن في الوجود هو محاكاة ناقصة أو متكاملة نسبيا، قياسا على المثل الكلية، فإذا كانت الموجودات هي تقليد ونسخ مشوه للحقائق الفعلية المتوارثة عنها، فإن الفنان حين يقلد الطبيعة والموجودات الكائنة فيها، إنما يقلد التقليد، وينأى نأيا شديدا عن الأصل المثالي. وهي هذه الآفة بالذات وما إليها، هي التي دفعته إلى طرد الشعراء من جمهوريته.

والنظرية الأفلاطونية ملتبسة على ذاتها في هذا الشأن. فمن جهة تؤيد الشعر على الهامشية وتحتسبه وسيط الآلهة في المعرفة، وفي وجهة ثانية تزري به على أنه تقليد للتقليد. ذاك أن أفلاطون أراد أن يقيم الوجود على نزعة عقلانية ثابتة، وكان عهده عهد تثبيت الماهيات، وليست الحوارات كلها إلا محاولة لتثبيت تلك الماهيات، وقد هاله أن يكون الشعر، وهو يفوق العقل ويتجاوزه بالإلهام، أن يكون ذلك الشعر ناشز عن نظريته شبه العقلية التي أراد أن يرسى عليها الوجود، والواقع أن العملية الفنية هي محاولة للعودة إلى عالم الانفعال، وما ينطوي عليه من هذيان وتشويش وأحداق منكرة راعبة، إنه مثل عودة إلى زمن الكاوس والفوضى، ذلك كله يتنافى مع نزعة أفلاطون إلى تحديد عالم النفس والوجود.

يتحدث أفلاطون عن سلم المعرفة وأدناها الحسية، لأنها مخادعة وتسمو عليها المعرفة الذهنية والإدراك، ثم تندرج فوقها المعرفة الربانية، ومعرفة الصور الكلية والثابتة هي الأكمل، وهو يعني بها المثل التي قدمنا الحديث عنها وهي تنال بالحب والنشوة والذوق[18]".

ومهما يكن فإن أفلاطون يذهب مذاهب شتى في نظريته الفنية، سموا ودنوا، ولقد عمل على شعراء الملاحم، لأنهم وصفوا عاهات الأبطال ونقائصهم، وكانوا مادة شعراء المسرح، وهؤلاء أخذوا الجانب الواقعي الزائف، وأظهروا رجال الخير، بل أبطال الخير وقد مالت بهم المآسي من السعادة إلى أفدح أنواع الشقاء.

وفي يقين أفلاطون الإلهي والمثالي، أن الخير ينقد بذاته، وإن رجل الخير لا يمكن أن يصاب باللعنات وأسباب الشقاء الملحدة، كما هي أسفار المؤلفين المسرحيين الإغريق، وهذا ما سوف يتبلور في نظرية الكاثرسيس الأرسطوية. ولقد صنف الشعر وفقا لهذه الغاية الأخلاقية، ففضل الغنائي لأنه يمجد البطولة، ويليه في الرغبة شعر الملاحم، لأن نقائص الأبطال لا تؤثر في مصيرهم، ثم يفد دونه شعور المآسي وأقبح أنواع الشعر هو شعر المهازل والملاهي[19]".

2-أرسطو وتقعيدالتراجيديا

دفع أرسطو بالنقد اليوناني دفعة إلى الأمام، ووصل به إلى مرحلة التقنين، ووضع القواعد الفنية، وذلك بعد أن طبق على دراسة الأدب القواعد العلمية التي طبقها على دراسة الحيوان والنبات، وسائر الظواهر الطبيعية. واعتبر الأدب ظاهرة طبيعية تخضع لعوامل محددة، وتسير حسب قوانين ثابتة، وهذا النوع من التفكير يجب ألا يستغرب من أرسطو، وذلك لأنه فيلسوف وعالم قبل كل شيء. يخضع كل الظواهر الطبيعية للملاحظة والتجربة. كما يعتبر أول من نظر للدراما في كتابة فن الشعر. فلم يقدر لكتاب آخر أن يؤثر في كل من التفكير حول التراجيديا، وفي التراجيديا ذاتها، مثلما قدر لكتاب "فن الشعر".

يبدو أن أرسطو، هو من أعاد الاعتبار للشعراء والفنانين الذين تحامل عليهم أستاذه من قبل، إلا انه يبدو أن الخلط المتراكم في تفسير أقواله، بداية من مقولة المحاكاة ذاتها. فهو ينص على أن المحاكاة هي الأصل في الفن. أي أن الفنون كلها بما في ذلك الشعر المحكي والتراجيديا والكوميديا والموسيقى إنما هي مظاهر من المحاكاة.

لا تنفصل النظرية الأرسطية في الدراما عن فلسفة أرسطو في تفسير الوجود، بل تنبع منها بصورة مباشرة، وتخدم الهدف نفسه الذي من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود.

تفترض فلسفة أرسطو جوهرا ثابتا للوجود، سعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة، ويفرض القوانين التي تحكم تطور هذه المادة وغيرها، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود. وفي هذا يعد التصور الفلسفي الأرسطي للكون امتدادا للتصور الأفلاطوني، الذي يرى في العالم المحسوس انعكاسا باهتا وزائلا لأفكار مطلقة، أبدية، يستطيع الإنسان أن يستنبطها عن طريق الفكر المجرد.

يعرف أرسطو التراجيديا: "هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[1].

ويقول أرسطو عن نشأة التراجيديا " نشأت المأساة في الأصل ارتجالا على يد مؤلفي الديثرامي.... ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة"[20]. إذن المأساة حسب تحديد أرسطو مثل الكائن الحي، تنمو وتندرج حتى البلوغ، وهي مثل الكائن العضوي.

– مفهوم المحاكاة وأساسه الفلسفي

لفظة المحاكاة في مدلولها العربي، قد تغرر بالقارئ فيتوهم أن فعل المحاكاة هو فعل نسخ وتقليد، وأن الفن تقتصر مهمته على رسم الكائنات وتقليد وجودها عبر الفن. إلا أن مبدأ المحاكاة الأرسطوي مستمد، في أعماقه، من نظرية المظهر والجوهر، والمظهر هو كل أمر يمكنك أن تزيله، دون أن تغير من حقيقة الأمر، والفن هو محاكاة للجوهر من دون مظهر، وبذلك يكون عملية إبداع في التعرف على حقيقة الجوهر، وهي حقيقة متعمقة موغلة في ذاتها، وعلى الفن أن يعريها ويعيدها إلى جوهرها الأولي والفعلي، وينقدها من الشوائب والطفيليات التي التصقت على أرضها عبر الواقع، وعبر الوجود الفعلي والمادي وانفصامها بالمادة عن الصورة.

ولقد ناقض معلمه أفلاطون في هذا المذهب، إذ كانت المحاكاة الأفلاطونية مبدأ عاما، مرتبطا بنظريته في الوجود، وهي نظرية تحسب، بل تؤكد على أن كل كائن هو جزئي، قاصر، مشوه لأنه منقول عن مثاله النائي، المنفرد في عالم المثل، والذي ما زالت تحن إليه النفس، عبر التقدم والسعي إلى الأكمل. ومذهب أفلاطون في المحاكاة عام، وأما عند أرسطو، فإنه خاص بالفن من دون سواه، وبذلك تكون عملية الإبداع الفني عند أرسطو سموا وإيغالا في المعرفة بعكس ما هي عليه عند أفلاطون الذي اعتبرها سقوطا إلى مرتبة أدنى لأنها تقليد التقليد.

لا تتعارض محاكاة الجوهر مع الطبيعة، وإنما هي تكمل الطبيعة، بل إنها تبرئها من الأدران الخارجية، ومن التشتت والضياع والتجزؤ عبر الكائنات بما ينقض الجواهر الأولى، أو أنه يشوهها ومثال ذلك أن نجد رجلا بخيلا اعتباريا، ونجد بخيلا آخر اعتباريا أيضا، وعشرات بل مئات وألوف من البخلاء منقسم، موزع فيهم مجزأ عن كليته. والفن جوهر شتات الأحوال عبر البخلاء، ويبدع منها بخيلا هو أدنى ما يكون إلى جوهر البخل المتكامل الموحد، بعد أن كان متفرقا متشتتا[21] فالحق يعيد بذلك، جواهر المظاهر والكائنات والقيم إلى أصلها الأول، ويتحرى عن كليتها عبر الجزئيات وعن الدائم عبر المتحول وعن النهائي عبر الزائل.

تتباين المحاكاة على الوسائل، وإن كانت لا تتباين في الجوهر، الموسيقى تعبر بالنغم والرسم يحاكي بالألوان، والشعر وما إليه بالكلام، حيث كانت تتألف فنون القول في الشعر والموسيقى في الألحان، والرقص عبر الجوقة الديثرامية التي لا تفارق المسرح حتى في زمنه الأخير، وربما توسل المسرح الرسم ذاته في الأقنعة والأزياء بل الهندسة في بناء المسرح إلا أن الصفة العامة التي تنتظم هذه الفنون المتباينة، إنها كلها تعبر عن أحوال إنسانية تخترق جدار المظاهر وتمزق غلافه الظاهري لتتعامل مع الجوهر، فالرسم متوسل اللون والموسيقى الأصوات، لا لذاتها بل للتعبير عن العواطف والمواقع، والشعر يحاكي أفعال الناس وعواطفهم التي ينتمي إليها وتنتمي إليه، فليس في الفن نظم للنظم ورسم للرسم بذاتها وإنما أداة فعلية للإفصاح عن حقيقة الإنسان.

بذلك تغدو نظرية المحاكاة عند أرسطو صنو عملية الخلق الفني والإبداعي، وأي نوع آخر من أنواع الكشف والاختراع في عصرنا. ومن الفنون ما يماثل الأحوال في النفس البشرية، ومنها ما يماثل الأحوال الخسيسة، إلا أن ذلك لا يعذو الظاهر، وكل عمل قائم على المحاكاة، فإنه يتعرى عن الجوهر الرذيلة في الأهاجي، وقد ما تبدو الأشياء، وقد تبدلت علينا في الفن، وبلغت أقصى من حدودها الواقعية، وذاك أننا ألفنا التعامل مع الواقع الناقص المشوه، والفن يدعنا نتعامل مع الجوهر، وهو الذي لم نألفه فنتغرب عنه، إلا أن للمدح بذاته آفة وكذلك الهجاء، فإنهما يقدمان الذاتية على الموضوعية، وهما بذلك يتخذان الأغراض محل الأغراض، والمظهر أو الصورة الآنية محل الجواهر، وبذلك تنتفي عنهما صفة الكلية في الفن، ولقد نما المدح، فأبدع الملحمة التي تمتدح الأبطال الإنسانية العامة، أي أن المأساة والملهاة منحا الفن الفردي صفة الموضوعية، دون أن يتخلى عن الذاتية في حدودها[22].

ولقد كانت المأساة حافلة بالشعر الغنائي عبر الكورس وأرسطو يسفه الأغاني الكورالية في المأساة، وله فيها رأي رائع بحيث يرى أن الجوقة ظلت آفة على التراجيديا، تعيقها وتعطل العمل التراجيدي لأنها لم ترتفع لتعدو في مستوى الشخص التراجيدي.

مما لا شك فيه أن هذا الرأي جار على النزعة الفلسفية العامة التي يصدر عنها أرسطو، وبالتأكيد على الصفة الموضوعية والاجتماعية والكلية للعمل الفني هو امتداد من التوق الفلسفي إلى التعميم وإقامة الثوابت عبر المتغير والمتحول، وما هو فردي وذاتي لا قوام له، لأنه يتعدل ويتناقض ويميل وفقا لليقين الطارئ على أحوال النفس. والنزعة الفلسفية تجرد الكلي من الجزئي، وبذلك آثر أرسطو الملحمة والمأساة والملهاة، لأنها تنطلق من الإنسان الكلي والعام، ولا يكون فيها الشاعر هو الذات، وهو الموضوع كما هو شأنه في الشعر الوجداني والغنائي[23].

يلامس أرسطو الأنواع والتفاصيل البنيوية، ولكن اتجاهه المنطقي يدعه يعتبر عند الحالة الشعرية المتفوقة، وهي الحالة التي تنال الحقيقة بالذوق والرؤيا، وتخلف العقل من دونها، بما يخالف المذهب الأرسطوي.

ترتبط نظرية الشعر عند أرسطو بمبادئ فلسفته العامة وموقفه العام من النفس والحياة وما وراءها متصلة بقضية القوة والفعل والصورة والمادة، إلا أن النظرية الواضحة التي انتظمتها كانت نظرية المحاكاة[24].

يؤكد أرسطو ضرورة أن تحاكي التراجيديا الأفاضل من البشر، بل أن تعمل على تقديمهم بصورة أفضل مما هم عليه كما يجب أن يكونوا، أي مواطنين أحراراً، جديرين بالاحترام فإن سقط أحدهم فذلك لعيب فيه HAMARTIA وليس عن سوء طبع Character، أي فساد طبيعة أو خلق. وهذا العيب هو عيبه الوحيد تقريباً، والذي يجب بالتالي الاعتراف به وإنزال العقاب بصاحبه أو التطهر منه علناً وباختياره الحر. كما أسهب في الحديث عن أنواع المحاكاة، ويعتبر أن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء إما باختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة.

ويمكن تلخيص المفهوم الأرسطي للمحاكاة في اعتبارها غريزة في الإنسان فلقدرته على المحاكاة، كان قادراً على التعلم، وولع الإنسان بها يرجع إلى أنه عمل منها على المتعة، فالمحاكاة هي مصدر من مصادر المتعة، ويتضح هذا من خبراتنا في الأعمال الفنية، فنحن نتأمل هذه الأعمال بقدر كبير من المتعة، ويزيد هذا القدر كلما زادت قدرة الفنان على المحاكاة، وبالتالي قدرة هذه الأعمال على محاكاة الأشياء دون أن تحاكي، أي كما نراها في الحياة تكون في أغلب الأحيان مصدراً من مصادر الألم، والسبب يرجع في هذا إلى أنها وسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة في حد ذاتها متعة طبيعية للإنسان وهي ليست مقصورة على الفلاسفة، بل هي عامة بالنسبة للناس".[33]

– مفهوم التطهير:

تنطوي كلمة التطهير في الأصل اليوناني على معنى ديني وطبي. فالمعنى الديني وارد عند الفيثاغوريين، ويراد به أن تكون النفس منسجمة مع ذاتها ويبقى هذا المصطلح من أعقد المصطلحات الآرسطية، التي دار حولها جدل طويل. ولأن أرسطو لم يقدم لمصطلحه المهم هذا أي تفسير، فقد نشط الشراح منذ القرن السادس عشر وحتى الآن، في تقديم تأويلات متباينة.

سأشير إلى بعض النظريات العامة المتعلقة بالتطهير[34].

– النظرية المقارنة: هاجم أفلاطون المسرحية المأساوية بدعوى أنها تثير في نفس مشاهدها عاطفتي الخوف والشفقة، وهذه الإثارة تجعل صاحب هذه العواطف المستثارة ضعيفاً من الناحية الانفعالية. ولقد رد أرسطو على أستاذه هنا. بما معناه : إن إثارة هاتين العاطفتين في نفسية المشاهد تخلصه منهما، ومن ثم يحدث التطهير الذي يجعل الشخص أكثر صحية، وأقوى انفعالية.

– النظرية الطبية: قد تزيد عاطفتا الخوف والشفقة في نفوس بعض الناس إلى درجة مرضية، وعن طريق تقديم نفس كمية هاتين العاطفتين أو بكمية أزيد، تحدث راحة باثولوجية " وداوني بالتي كانت هي الداء"ومن ثم يشعر الشخص بإمتاع يعيد إليه توازنه الانفعالي الصحيح.

– النظرية التجريبية: إن المتفرج يستمتع بخوض تجربة الانفعالات المقدمة له اصطناعياً في مشاهد الخوف والشفقة، دون أن يضار هو نفسه ضرراً شخصياً.

– النظرية الدرامية: تقع في الحياة اليومية كثير من الأحداث الحزينة، التي تثير في نفوس الناس خوفاً وشفقة. ولأن هذه الأحداث لا توجد بينها ولا منطق. فإنها تسبب للآخرين إحباطاً ذهنياً. يتركهم في حالة من الاضطراب والاختلال النفسي. أما الأحداث الدرامية، فإنها تختار وترتب، في تتابع، خاصة للمنطق والحتمية والسببية، مما يبعث في المتفرجين اكتفاء ذهنياً، وراحة نفسية.

– النظرية التماثلية: ومؤداها أن التطهير يجب أن يقع لشخصيات المسرحية ذاتها قبل أن يؤثر في الجمهور المشاهد، فهناك خوف وشفقة، يسيطران على مسرحية هاملت، وكذلك على متفرجيها. ويرى عبد الرحمن بدوي ضرورة ربط التطهير بتقاليد المسرح اليوناني وأصل المآسي وهو أصل ديني يتصل بالأعياد الخاصة بديونيزوس وطقوس عبادته. ولا بد إذن من إدخال العنصر الروحي في التطهير[25].

ومن الدارسين الذين أولوا اهتماما بمقولة التطهير عند أرسطو، وحاولوا مناقشة قضاياه الأساسية، نجد محمد غنيمي هلال الذي اعتبر التطهير في معناه الوظيفي كشف عظيم لأرسطو فيه يعالج الشر بالشر. وقد أثبتت العلوم الحديثة أن بعض الأمراض تعالج بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض[26].

وفي تحليل لصالح سعد، " لعل ما يدعى بالتطهير هنا هو السر الكامن وراء تلك المكانة أو السطوة التي يتمتع بها الممثل الذي يتخذ وضع الطبيب المعالج لأهواء النفس أو انفعالات مكبوتة. وإن كان هو في الواقع مجرد وسيط يستخدمه الكاتب في الاتصال بمرضاة[27]. فهذه هي الضفة الأقرب إلى دورة المزدوج كمنوم ومنوم في آن، إذ إن الشخصية التي تأخذ المتفرج بسحرها لا بد أن تكون آخذة، في الوقت نفسه، بزمام الممثل الذي يرتدي قميصها الممزق تحت ضربات القدر المكابد.

والشاعر التراجيدي، حسب أرسطو، يجب أن يعمل على جلب اللذة وتحقيقها، وهي لذة خاصة بالمأساة، ووسيلته في ذلك إثارة الرحمة والخوف بواسطة المحاكاة، ويستمد الشاعر هذا التأثير عن طريق تأليف الأحداث التراجيدية، وقد حدد أرسطو طبيعة الأحداث التي تثير الرحمة والخوف، ويرى أنها لا يصح أن تقع بين عدو فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء[28].

أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه، أو يوشك أن يقتله وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه، أو الأم في حق ابنتها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنه[3].

وفي المذهب الأرسطوي كثير من الآراء التي ناقض فيها مذهب معلمه أفلاطون، وكان هذا قد وضع مذهبا في المعرفة قائما على التذكر، استطرادا من فلسفته العامة النازعة منزعا مثاليا باعتبار عالم المحسوس وجودا مشوها وساقطا من عالم المثل الكلية، والنهائية والدائمة، (مثال الكهف)، حيث تحسب الأشباح حقائق لأن الحقيقة الفعلية مكتومة وكامنة ولا تفضح عن ذاتها لأن الإنسان سقط عنها إلى عالم المادة والحس والمنطق والعقل، فظلت توقظ توقا يحن إليه عبر الواقع، ويظل يحس من دونه أن في نفسه مثلا لم يوفق إلى استشرافه وتحقيقه وهو المثال الذي كان مقيما بكنفه في زمن، حيث كان هو والحقيقة في حاله من التوحد الكلي.

وفي الحقيقة، أن النقد النظري المحقق الواعي، لم تسبق له مقدمات قبل الثورة الفلسفية التي طرأت مع سقراط، إلا أن المسرحيات ذاتها والمسرحيين الذين وضعوها كانت لهم مذاهب متضمنة في أعماق نفوسهم، صدروا عنها وحققوا المثال الفني الذي ألقوه حقيقة أن يجسد تجاربهم.

وأن المسرح نشأ في مرحلة متوسطة بين الملحمة والفلسفة، له من الملحمة أجزاؤه الأسطورة والشعرية، ومن الفلسفة يقينه وثباته وميله إلى التحليل الصامد، وإن كان المسرح ذو منزع وجودي غالبا.

وفي هذا الصدد نجد مسرح سوفوكل، يعبر عن تجربة خاصة، حيث وعى مسؤولية الإنسان بذاته عن قدره، وإن عليه أن يقيم الوجود والنفس والمجتمع في باب الحرية، وفي حدود الفعل الإنساني الساطع متحملا تبعة المصير. بعد أن تضاءلت رقعة الخوارق الإلهية وأطل الإنسان على هاوية الفراغ المحدقة به. ولقد كانت مسرحية الكترا تعبر في أعماقها عن هذه التجربة، كانت مأثورة بالحرية والعدل والحق، تعاني الظلم الأفدح والدائم والمتكرر طوال عشرين عاما، وهي تترقب من ينجدها، ولا تفلح في العثور على منجد أيا كان من الناس، والأقربين ومن الآلهة ومن القدر، وما كان هاجسا يعانيه سوفوكل بالمعاناة، ارتدت عليه الفلسفة بأساليب الوعي، وكان ذلك الوعي ما زال مخصبا بآثار الأسطورة، هكذا نفهم ازدهار الفلسفة الإغريقية، في جانب منه إنه زمن الوعي، وعي الإنسان لإنسانيته وللوجود وللطبيعة وما وراءها، ولقد أراد الإنسان من خلال الفلسفة أن يترسم لوجوده الثوابت التي تدعه يخلد إلى يقينه أو راحته[29].

تأثر أرسطو بواقع المسرح الإغريقي، فجعل مضمون المسرحية مقتصرا على الميتوس، وإن كان اشيل قد عالج موضوعا تاريخيا معاصرا في مسرحية الفرس، على أشخاص عرفوا فعليا، وفي معركة اشترك فيها الشاعر ذاته، ومهمة الميتوس أن تؤدي للكاتب أشخاصا يتمرسون بالوجود، شقاء وهناء، انتصار أو هزيمة، ولهم اليقين الفعلي الحي، فهم مجموعة أفعال تنتقد تحت وطأة داخلية وخارجية، وبذلك تنتفي صفة التجريد والذهنية[30]. والميتوس تؤدي إلى فعل الخلق الفني، عبر الأحداث والأشخاص والأقوال وعبر الأخلاق والطبائع التي تنتج عنها أفعال الإرادة، والأفعال هي مادة المأساة، لأنها تتصف بصفة الحياة، كما أن نتائجها تولد التعاسة والسعادة وما إليها.

الهوامش:

[1]–عبد الواحد ابن ياسر: حياة التراجيديا، في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، مراكش، الوطنية مراكش، 2006، ط1.ص16.

[2]– كاوفمان والتر: التراجيديا والفلسفة، تر.كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ط1.ص 34.

[3] –جورج تومسن: اسخيلوس وأتينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد الكاظم، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 34.

[4] –وافي عبدا لواحد: الأدب اليوناني القديم، مصر، دار المعارف، 1960، ص 82.

[5]– المرجع نفسه، ص 53.

[6]–محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، 1984، ص 193.

[7]– أفلاطون: الجمهورية، الكتاب الثاني، تر. فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص 69.

[8]–لمرجع نفسه، ص 66.

[9] –الكتاب الثالث من المرجع نفسه، ص 92.

[10] –الجمهورية، الكتاب العاشر، ص 360.

[11] – المرجع نفسه، ص 360.

[12] –المرجع نفسه، ص 360.

[13] –المرجع نفسه، ص 360.

[14] –المرجع نفسه، ص 360.

[15] –المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[16]–كاوفمان والتر: التراجيديا والفلسفة، تر. كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1993، ط.1، ص 33.34.35.

[17] – توفيق الطويل: الفلسفة الخلقية، نشأتها وتطورها، الإسكندرية، دار المعارف، 1960، ط1، ص 45.

[18] – الجمهورية 595–596.

[19] – الجمهورية الفصل العاشر

[1]– أرسطو: فن الشعر، ترجمة. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 18.

[20] – أرسطو: فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، المقطع 1449 أ. 10.

[21] –إيليا الحاوي: سوفوكل والتراجيديا الإغريقية، بيروت، سلسلة أعلام المسرح الغربي، منشورات دار الكتاب اللبناني، 1980، ط 1.ص121.

[22]– انطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأساوية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،1982، ط1، ص 59.

[23]– تشيلدون شيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني، خشبة، دار الثقافة، 1975، ط 1، ص72.

[24]– حسن المنيعي: التراجيديا كنموذج، الدار البيضاء، دار الثقافة،1975، ط1، ص63.

[33] – رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العوده، د.تص 54.

[34] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص. 102–103.

[25]– أرسطو، فن الشعر تر.عبد الرحمن بدوي. بيروت، دار الثقافة 1973، ص. 81.

[26]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت 1973 ص. 84.

[27]– صالح سعد، الأنا – الأخر، عالم المعرفة العدد 274، أكتوبر 2001، الكويت، ص: 60.

[28] – انطوان معلوف: مرجع سابق، ص 51.

[29]– Jacqueline de Romilly : La tragédie grecque au fil des ans, Paris,P,U,F,1980,P103.

[30] –سيد حامد النساج: البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، القاهرة، دار غريب للطباعة، د.ت ص 44.