إضاءة-الأدب والتطهير (catharsis)

(التطهير هو الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة).

يعتبر أرسطو أول من استخدم كلمة تطهير في فن الشعر، حيث اعتبر وظيفة الأدب مرتبطة بتخليص القارئ من عناء الانفعالات، لأن التصريح بها يطهر القارئ/المتلقي منها، فحالة هدوء العقل واستقراره هي نتاج تجربة جمالية تمتزج فيها مشاعر الفرج والخلاص، غير أن هذا الأمر يظل موضع خلاف بين من يرى في الأدب والفن عامة أكثر مهيج ومثير للانفعالات، وبين من يراه مطهرا، غير أن تزايد هذه الأسئلة وحدّتها جعلت التيار الرومانسي بالخصوص يُبعِد الشعر عن كل الوظائف ليثبت مقولة "**الشعر للشعر**"، أي أن **أهم وظيفة للشعر هي أن يحافظ على طبيعته**.

IV. -بين الأدب والنقد والتاريخ

إن السؤال الذي تطرحه طبيعة العلاقة القائمة بين الأدب والنقد والتاريخ هو بحث **شرعية قيام دراسة للأدب تتأسس على أطر منهجية متكاملة**، فليس من مهام النقد كسر المتعة في قراءة الأدب، بل بالعكس فالمطلوب من النقد والناقد أن يزيد متعة القارئ.

إن كل هذا المسعى نحو بناء نظرية للأدب تأخذ بعين الاعتبار جملة الآراء المتباينة على حدود نظرية الأدب وإمكانات تأسيسها بشكل دقيق، جعلت رونيه ويليك وأوستن وارين يعملان على التمييز بين الأدب والنقد والتاريخ.

تمييز يفصل بين تصورين للأدب:

1- الأول يميز بين الأدب باعتباره نظاما خارج حسابات التاريخ، أي خارج حسابات الزمن.
2- وبين تصور يرى الأدب جملة من الأعمال الخاضعة لنسق تاريخي منظم، بل إن هذا التصور الأخير لا ينظر إلى النتاج الأدبي إلا كجزء مكمّل لعملية التأريخ.

أما التمييز الآخر فهو الذي فصل بشكل نهائي بين دراسة المعايير والمبادئ الأدبية وبين دراسة أعمال أدبية معينة، بغض النظر عن استحضار البعد التاريخي من عدمه.

إن التقسيم بين الرؤى هو الذي استخدمه رونيه ويليك للفصل **بين دراسة مبادئ الأدب ومعاييره ومقولاته**، وهو ما يندرج ضمن **"نظرية الأدب"**، وبين **دراسة بعض الأعمال الأدبية** والذي يندرج ضمن **"النقد الأدبي" أو تاريخ الأدب**.

غير أن هذا الفصل ليس نهائيا، إذ من المسلم به أن الناقد الأدبي لا يمكن أن ينجز قراءته دون أن يستحضر نظرية الأدب. وهو ما يؤكد أن الانفصال التام بين النظرية والنقد والتاريخ هو مجرد فصل

منهجي، إذ لا يمكن الحديث عن نظرية للأدب دون استحضار النقد الأدبي وتاريخ الأدب، فقط تجدر الإشارة إلى أن الفصل بينها يرتبط بالسؤال المركزي الذي يشغل كل واحد من المنظر والمؤرخ والناقد.

إن هذا الفصل بين الأدب والنقد والتاريخ لا يعني كما سبقت الإشارة الفصل النهائي والحاسم، بل إن الاشتغال يثبت أنها لا يمكن أن تشتغل مستقلة عن بعضها البعض، فهي تستوعب بعضها البعض، إذ لا يمكن استيعاب نظرية الأدب وما تطرحه من أسئلة بمعزل عن النقد والتاريخ، أو فهم النقد من غير الاستعانة بالأدب والتاريخ. لكل هذا اعتبر رونيه ويليك وأوستن وارين وضع نظرية للأدب مستحيلا دون دراسة أعمال أدبية معينة. فغاية وضع مقولات ومعايير تعتمد على نماذج تُستقى منها، والأمر ينطبق أيضا على النقد والتاريخ، فالحاجة في ذلك ماسة إلى وضع شبكة مفاهيمية بناء على مصادر ومراجع معينة. فالمعنى يتغير بناء على منسوب التجربة والعلاقة القائمة بين النظرية والممارسة.

وقد سجل التاريخ محاولات لفصل الأدب عن تاريخ الأدب وعن النقد؛ وقد قام هذا الفصل على تمييز بين **التاريخ باعتباره قائما على العلاقات القائمة بين النصوص (أ مشتقة من ب)**، في حين يشتغل **النقد الأدبي على نوع من التفاضل، أي تفضيل نص على آخر**، وهذا التمييز ينحاز نحو التاريخ، على اعتبار أن المصدرية أو التضمن أو التناص كما نسميه اليوم يعتبر معيارا قابلا للاختبار بناء على نوع من المقارنة، في حين أن التفاضل يظل خاضعا لمعيار ذاتي يرتبط بالذوق والرأي. غير أن تعميق النظر في هذا التقسيم يثبت عدم فاعليته، خاصة إذا استحضرنا ما يتأسس عليه تاريخ الأدب من ذاتية ترتبط باختيار الكتاب والوقائع بطريقة انتقائية أقرب إلى إصدار أحكام ذاتية رغم ما قد يبدو فيها من اختيار بناء على معطيات موضوعية.

أخيرا نقول: **إن مؤرخ الأدب يجب أن يكون ناقدا ولو لكي يكون فقط مؤرخا، والناقد الأدبي ينبغي أن يكون مؤرخا ولو لكي يكون ناقدا فقط، فالمفروض في الناقد أن تكون له معرفة تاريخية تقوده نحو تمييز الأصيل من المنقول من الأعمال الأدبية، فالفصل بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب كانت له نتائج وخيمة على كلا الحقلين.**

1-نظرية المحاكاة

يعتبر أفلاطون وأرسطو أوائل من أسسوا لنظرية المحاكاة من خلال رؤية شمولية، فرغم وجود أفكار متناثرة حول نظرية المحاكاة، إلا أن أول تصور نسقي يرجع إلى أفلاطون وأرسطو خلال القرن الرابع قبل الميلاد. وقد شهدت هذه المرحلة صراعا محتدما بين الفلاسفة والشعراء، خاصة بعد الأوضاع التي عرفتها أثينا.

ورغم أن أفلاطون لم يخصص أحد كتبه لأسئلة الشعر وقضاياه، إلا أن الدارسين وجدوا في محاوراته مادة غنية يمكن الاعتماد عليها للتعرف على موقفه من الشعر ورؤيته للشعراء.

فالرؤية المثالية لأفلاطون جعلته يتصور العالم من طبقتين، عالم مثالي تسود الفضيلة، وعالم مادي محسوس، واعتبر الحقيقة مقصورة على عالم المثل، أما ما يصوره الفن فهو مجرد محاكاة للعالم الطبيعي المحسوس وهو بدوره مجرد محاكاة لما هو موجود في عالم المثل، أي لعالم الحقيقة، فالفنون بذلك بعيدة عن الحقيقة بدرجتين. (انظر الكتاب الثاني والعاشر من كتاب الجمهورية لأفلاطون، أو محاورة أيون لأفلاطون).

فجوهر الخلاف بالنسبة لأفلاطون يكمن في كون الشعر والفنون عامة تتناول حقائق جوهرية يدركها العقل، والشاعر بعيد عن استخدام العقل وبالتالي فهو بعيد عن الحقيقة، لأنه يعتمد في الإدراك على الحواس (أخطاء المعرفة الحسية)، وهو ما لا يمكن أن يوصل إلى الحقيقة، لأن المحسوس حسب أفلاطون جزئي ووهمي. وهو ما جعله يرفض الشعر والفن لاكتفائهما بتمثيل معطيات الحواس؛ فالحقيقة لا تُلتَمَس عند الشعراء بل عند الفلاسفة، لأن الشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل.

كما يدين أفلاطون الشعر والشعراء من خلال قضية الوحي والإلهام، فالشاعر يصدر عن الله أو عن ربات الشعر، وهو ما يعني أن ما يقوله هو مجرد نقل لأصوات أخرى، لذلك يعتبر أفلاطون الشاعر أشبه بالنافورة حيث تقذف ما صب فيها من ماء دون توقف.

فالشاعر ليس إلا إذاعة لكلام الآخرين، ومتى غاب عنه الوحي أو الإلهام ضاع منه كل شيء.

إن هذا الفهم الأفلاطوني لمفهوم الشعر أو لما يمكن اعتباره تحديدا لماهية الأدب ينطلق من خلفية أخلاقية، لذلك فصل أفلاطون بين المتعة والمنفعة ليحتفظ بالثانية باعتبارها مركز اهتمامه. فهو يدرك خطورة الشعر وتأثيره على الناس، لذلك قرر من باب رد الاعتبار للفنون الاحتفاظ بالشعر الممجد للآلهة والأبطال، بل وألزم الشعراء بعرض أشعارهم على لجان الرقابة (القضاة وحراس القوانين) قبل عرضها على الناس.

2-أرسطو

على خلاف ما جاء به أفلاطون في حديثه عن المحاكاة المرآوية، أي النقل الحرفي للواقع، قدم أرسطو تصورا مغايرا لمفهوم المحاكاة، حيث اعتبر الشاعر لا يقف عند الكائن، بل يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون؛ وهو ما يعني تجاوز الشاعر النقل الحرفي ليتصرف في الواقع وفق رؤيته الخاصة. فهو يعتمد على المحاكاة لتتميم نقائص الطبيعة؛ فالشاعر يحاكي أفعال الناس كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم، غير أن جودة الشعر عنده حين يحاكي ما يمكن أن يقع، لأن المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل شريطة الإقناع بإمكانية حدوثه.

وقد قسم أرسطو أصناف المحاكاة إلى نوعين:

أ- محاكاة أفعال العظماء وهو ما يعرف بالتراجيديا.

ب- محاكاة أفعال الأقل مستوى وهي الكوميديا.

فالمحاكاة عند أرسطو لا تنشغل بالأشخاص، بل بالأفعال، إذ لا تهمنا شجاعة البطل بقدر ما تهمنا الشجاعة مصورة في البطل، فالمحور هو القصة لا الشخصية مسنودة بباقي المكونات وهي: الحبكة- الشخصية-الفكرة- الأداء- الموسيقى- المشاهدون. (انظر كتاب فن الشعر لأرسطو).

إن ما يشكل قوة الطرح الأرسطي هو انفصاله عن الرؤية الأفلاطونية، التي تنطلق من الصراع بين الشعر والفلسفة، ليؤسس لتصور مغاير يقرب الشعر من الفلسفة. فأرسطو ينفي كون الإيقاع /الوزن/الموسيقى هما الفاصل بين الشعر وباقي الأنواع، إذ يمكن للمؤرخ أن يصوغ أقواله في قالب إيقاعي ومع ذلك تظل تاريخا. فجوهر الاختلاف مثلا بين الشعر والتاريخ يكمن في كون الثاني يحكي ما وقع من خلال حالات خاصة (جزئيات)، أما الشعر فيفتح باب الاحتمال عن طريق قول ما يمكن وقوعه معتمدا على الكليات العامة وذلك ما يقربه من الفلسفة. فالوزن أو الموسيقى لا يمثلان جوهر الشعر، لكن ما يميزه هو محاكاته للعام الكوني، فالشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال أي لا يحاكي الخاص والجزئي أو ما وقع بالفعل.

أما نقطة الخلاف الأخرى بين أفلاطون وأرسطو، فترتبط بمصدر الشعر بين الإيمان بخارجيتها والإيمان بداخليتها، فهي عند أفلاطون ترتبط بقوى خارجية عن طريق الإلهام أو الوحي، وعند أرسطو ملتصقة بهوية الإنسان وغريزته الميالة إلى حب الإيقاع والموسيقى والحلم وحب المحاكاة كوسيلة من وسائل التعلم واكتساب المعارف، وهذا التأكيد من قبل أرسطو يثبت اقتران المتعة بالتعلم في الشعر على عكس أفلاطون الذي انحاز للمنفعة ليبعد عن الشعر كل أشكال العقلانية.