Comprehensive Journal of Science
Volume (11), Issue (42), (Sapt, 2026)
ISSN: 3014-6266

مجلة العلوم الشاملة
المجلد (11) العدد 42 سبتمبر 2026
ردمد: 3014-6266

نظرية الإلهام في الفن عند أفلاطون وأثرها في الحركة الرومانطيقية

د. فطيمة الهادي داعوب

قسم الفلسفة– كلية الآداب / جامعة الزاوية

Plato's Theory of Artistic Inspiration and Its Influence on the Romantic Movement

Dr. Fatimah Al-Hadi Daoub
Department of Philosophy – Faculty of Arts / University of Zawia
af.daoub@zu.edu.ly
https://orcid.org/0009-0002-3981-5170

تاريخ الاستلام:2026/08/01 –تاريخ المراجعة:2026/08/09– تاريخ القبول: 2026/08/15– تاريخ للنشر : 2026 /9/20

الملخص

إن نظرية أفلاطون في "الإلهام الإلهي" –التي ترى أن الفنان يفقد وعيه ليعبر عن حقيقة عليا– شكلت الجذور الفكرية للمدرسة الرومانطيقية حيث حول الرومانطيقيون هذا الإلهام إلى تقديس للإبداع الفردي والخيال المطلق وتحرر الفنان من القواعد الكلاسيكية ، لقد استحال الإلهام عند الرومانطيقين في "سلطة إلهية مفارقة" إلى عمق نفسي داخلي، ليصبح الفنان بذلك كائناً استثنائياً قادراً على الإبصار عبر حجاب المادة والوصول إلى المطلق ، وبما أن الإلهام عند أفلاطون يتجاوز القواعد العقلية الصارمة، جعل الرومانطيقيون الشعر "تدفقاً تلقائياً للمشاعر القوية" وليس مجرد التزام بالبحور والقواعد التقليدية، وتبني الرومانطيقيون فكرة الشوق إلى عالم : أسمى واعتبروا أن الطبيعة هي المرآة الأرضية التي تعكس "الجمال الأفلاطوني المطلق"

الكلمات المفتاحية: **نظرية – الإلهام – الفن – أفلاطون – الحركة – الرومانطيقية**

Abstract

Plato's theory of "divine inspiration"—which posits that the artist loses conscious awareness in order to express a higher truth—formed the intellectual roots of the Romantic movement. The Romantics transformed this concept of inspiration into a reverence for individual creativity, absolute imagination, and the artist's liberation from classical rules. For the Romantics, inspiration shifted from a "transcendent divine authority" to an internal psychological depth; the artist thus became an exceptional being capable of seeing beyond the veil of materiality to reach the Absolute. Since Platonic inspiration transcends rigid rational rules, the Romantics defined poetry as the "spontaneous overflow of powerful feelings" rather than mere adherence to traditional meters and conventions. Furthermore, they embraced the concept of longing for a higher realm and viewed nature as the earthly mirror reflecting "absolute Platonic beauty".

Keywords: Theory – Inspiration – Art – Plato – Movement – Romanticism

مقدمة:

لاشك أن مشكلة الإبداع الفني من أعمق المشاكل الفنية وأعقدها على حد سواء؛ فهي أعمقها لأنها ترتبط بالأعماق الدفينة للفنان والتي انبثق عنها عمله الفني، ومن ثم فهي لا تنظر في نتاج فني ملموس قدر نظرها في منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج، وهي أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالباً ما تكون غامضة ومعقدة

عن النتاج الفني الظاهر، وهي بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبداع ابتكار يتم عن أصالة، وأصالة تتم عن عبقرية، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته.

وسنحاول في هذا البحث أن نعرض لمشكلة الإبداع الفني من خلال نظرية "الإلهام" في الفن عند أفلاطون، للإجابة على السؤال التالي: ما مصدر الشعر لدى الشاعر: الفن أم الإلهام؟ وعليه تم تقسيم البحث إلى:

1- توطئة:

قبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية بالتفصيل، لابد أن نلقي بصيصاً من الضوء عليها؛ فنظرية الإلهام تفسر ميلاد العمل الفني، أو عملية الخلق الفني، بإرجاعها إلى نوع من الوحي أو الإلهام، فالفنان يستلهم عمله الفني لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين، وإنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا، أو من وحي سماوي خارق، أو من هواجس سحرية غيبية، أو حتى من شياطين خفية.

وتعد نظرية الإلهام من أقدم النظريات الخاصة بالإبداع الفني إذ نجد شذراتها الأولى متغلغلة في أعماق التاريخ.

فلقد استجدى هو ميروس* في بداية الإلياذة ربات الشعر أن ينعمن عليه بالإلهام، كما تحدث هيراقيلطس** عن نفسه قائلاً: "إنني كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي وإلهام، وتردد أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور"(1)، وتحدث هزيود* عن نفسه فقال: وبينما كان يرعى قطعانه على سفوح جبل مدينته خيل له أن ربات الشعر قد نفتن في جسمه روح الشعر فأخذ يكتبه ويغنيه ويكسب الجوائز في المباريات الموسيقية، ويقول البعض أنه فاز على هوميروس نفسه – ولكن بعض مؤرخي الأدب يشك في هذه المسألة لاختلاف عصريهما(2)، ويخبرنا هزيود أيضاً كيف أن الآلهات ظهرت له بينما كان يرعى أغنامه عند أقدام تل Helicon وأعطينه آلة موسيقية ليعبر بها عن رسالته كمغنٍ(3).

وبهذا نجد تراناً قديماً يصور الخلق الفني على أنه عملية لا عقلية بل عملية نشوية يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه(4)، وخير من أشاد بالإلهام، وبواسطة الشاعر الإلهية، هو أفلاطون*، الذي يعد المسؤول تاريخياً عن هذه النظرية وإليه تنسب إلى حد كبير انتشار هذه النظرية بين جمهرة علماء الجمال وأصحاب النقد الفني، فقد كان هذا الفيلسوف اليوناني العظيم أول في ذهب إلى القول بأن الإيداع الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب في الإلهام أو الجنون الإلهي (كما سنرى بعد قليل).

2-نظرية الإلهام عند أفلاطون :

وفقاً لنظريته في المثل يرى أفلاطون أن مصدر الفن هو المثال المعقول للجمال، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول، كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات، وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل من مصدر موضوعي معقول، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص، ولهذا فإن أفلاطون يُعد من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين هؤلاء الذين يرون أن الفن نتاج موضوعي وأن فعالية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن تحدد أساساً موضوعياً للحكم الجمالي، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحداً عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين، وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما

تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين واتباعهم، ولو أن هذه الموضوعية تتسم بالمثالية لأن الجمال الحسي يصدر عن مثل اعلى في العالم يجاوز نطاق عالمنا المحسوس(5).

وعلى ذلك يتضح أن الفنان – في رأي أفلاطون – لا يبلغ الكمال في فنه ما لم يكن قد عانى العالم المثالي، فعرف الجمال في حقيقته العليا، وكذلك الأمر بالنسبة للفيلسوف الذي يسلك في سبيل معرفة الحقيقة كل السبل، فيجد في النهاية أن العقل وحده لا يكشف عن سر الحقيقة، ولكنه يظل يرتفع من درجة إلى أخرى حتى يتوج العقل رؤية مباشرة واتصال بالعالم المثالي، عندئذ تنبثق الحقيقة في النفس كالنور، فينتقل الإنسان طفرة واحدة من الظلومات إلى عالم الضياء(6).

ولكن مهما حاول الإنسان الاعتماد على قدرته الإنسانية ومحاولته المكتسبة في الفن فإنه لا يتساوى إطلاقاً من مسته لمسة الإلهام، إذ إن من مسه الإلهام أصابه "الهوس"، ولكن الهوس في هذه الحالة ليس مرضاً كما يرى عامة الناس، لأن منه ما هو هوس مقدس تنُعم به الآلهة على الإنسان، ولهذا الهوس المقدس عند أفلاطون أربعة أنواع رئيسية هي: هومس الصوفية، لأن مصدره الإله ديونيسوس، وهوسن العرافيين، لأن مصدره الإله أبولو، وهوس الشعراء ومصدره ربات الفنون، وهوسن المحبين، ومصدره إله الحب(7).

يقول أفلاطون في محاورة "فايدروس" على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس شراً، ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس، غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة، وبالتالي منبئاً عن الحقيقة، وعلى ذلك فالهوس الذي يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتي يلهمن البشر بالحقيقة(8).

ثم يتحدث، على لسان سقراط كذلك، عن الإلهام الشعري الصادر عن النشوة الإلهية، فيقول: "حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة، فإنه يوقظها ويسموبها، فتمجد – بأناشيد أو بأية أشعار أخرى، مآثر الأجداد، فتربي الأجيال، أما ذلك الذي حُرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر، وأهمها أن الصنعة تكفي لخلق الشاعر، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراف فيه إذا ما قورن بشعر الملهم(9)، وعلى ذلك كان الفن عند أفلاطون مصدره إلهام صادر عن ربات الفنون* ويعبر النص الآتي عن نظرية الإلهام الفني عند أفلاطون، وهو مأخوذ من محاورة "أيون" Ion أو عن "الإلباذة"(10).

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها "أيون" Ion في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد، أي بعد موت أستاذه سقراط (عام 399 ق.م) ببضع سنين، وهي محاورة على شكل درامي تشبه مسرحية "الضفادع" لأرستوفانيس*، وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد "أيون"، وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين في صميم النقد الأدبي، أولاهما، ما مصدر الشعر لدى الشاعر: الفن أم الإلهام؟ وثانيهما: ما الفرق بين حكم الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط – في هذه المحاورة – المنشد(11) "أيون" حتى يصرح بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هوميروس وانتشاره دون سائر الشعراء، وأنه في هذا الشرح والانشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة، ولا عن مبادئ عقلية خاصة، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره، وهو ما يدعوه أفلاطون: الإلهام، ومصدره الهي محض، ويستنتج سقراط إذن – من "أيون – أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل، بل عن الالهام الإلهي، والشاعر يصدر عن ذلك أصالة، ثم يهدي الشاعر المنشد، كما ينتقل الجذب في الحديد الممغنط إلى قطع الحديد الأخرى، فتصبح بدورها مغناطيسية تجتذب ما يمسها، فالشاعر "كائن أثيري مقدس ذو

جنامين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب، وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن ما تلهمه إياه ربة الشعر... حتى ندرك – نحن السامعين – أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم وإليك النص الكامل فيما يقول أفلاطون:

"إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك: قوة كالتي في الحجر الذي سماه يوريبيديس (مغناطيس) وسماه الآخرون حجر هيرا كليا... لأن هذا الحجر لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث هذا الذي يحدثه، أي جذب حلقات أخرى، بحيث أن سلسلة طويلة جداً من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم، وبذا تتصل الحلقات، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين الممتازين، وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا... لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع بأخذهم هيام عنيف، وينزل عليهم الوحي الإلهي، مثل كاهنات باخوس... عندما ينزل بهن الوحي الإلهي يهذين ولا يعين، ويحلبن مياه الأنهار لبناً وعسلاً، وما عمل روح الشعراء الغنائيين إلا هذا كما يعترفون هم أنفسهم، ذلك أنهم يقولون إنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلاً في حدائق ربات الشعر ووديانها وهم في لذك محقون، لأن الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتبنأ بالغيب، وما دام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر، فهذا يتقن الأشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الإيامبي، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى، لأنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن ولكن عن وحي إلهي، ذلك أنهم لو أتقنوا في إجادة الكلام في موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن في سائر الموضوعات أو في أي منها لذلك يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك، نحن السامعين، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأنه الإله نفسه هو الذي يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم، وأكبر دليل على ما أقول هو توفيخوس... الخالكيدي الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكرة لكنه نظم نشيد أبولون الذي يتغنى به الناس جميعاً وقد يكون أروع الشعر الغنائي كله، وهو من (إبداع ربة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه، ويبدو لي أن الإله يبين بهذا الدليل، بما لا يسمح لنا بالشك، أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر، لكنه سماوي في صنع الآلهة، وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة، كل عن الإله الذي يحل فيه، ولإنبات ذلك تعهد الإله أن ينطق آنفه الشعراء بأروع الشعر الغنائي، ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون"[12].

لقد تعمدنا إيراد هذا المقطع الممتع جداً من محاوة (أيون) كاملاً تقريباً لنثبت أن أفلاطون هو أول من أرسى نظرية الإلهام مقيماً الحجج، ومستنداً إلى الأدلة، منتهياً إلى أن الإيداع الفني لا يخرج عن كونه نمرة لضرب من الإلهام أو الوحي الإلهي، مقرراً أن الفنان ما هو إلا إنسان موهوب احتضنته الآلهة وخصته بنعمة الوحي أو الإلهام.

والواقع أن هذا الموقف إذا أردنا أن نعلله في داخل تفكير أفلاطون، قلنا إنه من إملاء مثاليته العامة، التي جعلته يرى كل ما في العالم ظلاً لحقيقة عليا في عالم خفي، وشبحاً ينطق بما يقوم وراءه في عالم "المثل"، وكأنه جعل من "الملهمات" ، أو ربات الشعر مُثُلاً وليس الشعر سوى ظلال تنطق بصوتها في عالم المثل[13].

وقد يفهم من ذلك أيضاً أن أفلاطون – بهذه المحاورة – يسمو بمكانة الشعر والشاعر، لأنه أقر أن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي، ولأنه قرن الشاعر بالأنبياء والعرافيين، وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهام والقريحة في الشعر، لا بالصنعة والتعلم (كما سنرى بعد قليل)، وفي الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر – على نحو ما أوردنا في محاورته السابقة – مع ما ذكره في محاورة أخرى له عنوانها: "مينون" Menon، وموضوعها البحث في طبيعة الفضيلة، وهل يمكن أن تلقن؟ وهي تدور بين سقراط والأمير "مينون" ويتجه سقراط فيها إلى أن الفضيلة تهتدي إليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به في عالم الأرواح قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل في الجسم فالفضيلة ليست سوى الهام وهي من نصيب الملهمين من الحكام والعرافيين والكهنة والشعراء، ولا يمكن لهؤلاء أن يلقنوها غيرهم، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم[14].

أما محاورة فايدروس Phaedrus التي كرسها لتفسير الجمال فتعد من أهم محاورات أفلاطون كشفاً عن حقيقة تأملاته الفلسفية في الفن والجمال، وعلى الرغم من أن أفلاطون يضع الشعر في المرتبة السادسة مع الرسامين[15]، وعلى الرغم من أنه يضع الفلاسفة في أول مرتبة، مفضلاً إياهم على من سواهم، فإنه يشيد بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق، ففي أول خطابه الثاني من "فايدروس" وموضع هذا الخطاب هو الحب – يذكر على لسان سقراط أيضاً أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التي تطغى على العقل Mania، وفي هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهي، ثم يمثل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء، ولا قيمة للشعر – عند أفلاطون – إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مثبوبة والهام يعتري الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية، أو نشوة النبوة، أو وجد الحب، فلا تكفي الصنعة وحدها لخلق الشعر، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم، على أن هذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة طاهرة، تمجد بأناشيدها الفضائل، فتربى عليها الأجيال[16].

وقديماً أثر أفلاطون بفلسفته في هذه الناحية في النقد الروماني، فردد أقواله شيشرون* وهوراس**، وروج لها كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها، فكان الشاعر ذا رسالة مقدسة ونفس الهيئة سامية وعبقرية مشرقة بالقبس الإلهي، وقد هبط إلى الأرض ليهيئها لعصر أمثل، وهو رجل المثالية، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم، ويضيء المستقبل بمشعله كالأنبياء ولاشك في أن هؤلاء صوروا آراء أفلاطون في الشعر، واعتمدوا على شطر منها، وهو الخاص بالإلهام[17]، كما سبق أن شرحنا في آراء أفلاطون.

ولقد ظل هذا الشعر في القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهي، وكان ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري، من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشاعر على لسانه، فمن ذلك قول الراجز[18]:

إني وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو مني

فإن شيطاني أمير الجن يذهب بي، في الشعر، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل، كقبائل العرب، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بني الشيصبان، كما يقول حسان:[19]

إذا ترعرع فينا الغلام فما أن يقال له من هوه؟

إذا لم يسد قبل شق الأزار فذلك فينا الذي لا هوه

ولي صاحب من بني الشيصبان فطوراً أقول وطوراً هوه[20]

وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير، وليس له معنى سوى الرمز – أسطورياً – إلى اعتماد الشعراء على الإلهام، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم.

ونعتقد أنه لم يكن يقصد – في بادئ الأمر – بالشيطان سوى الروح الملهمة، فكان الشيطان هو الجني، أي الروح المستترة، وهو مصدر العبقرية، نسبة إلى عبقر وهو واد يسكنه الجن، ومعلوم أن في العرب من كانوا يعبدون الجن، ويجعلونهم شركاء لله، بيدهم الضر والنفع، والخير والشر، والجن في هذا المعنى مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر بعد ذلك، وبخاصة بعد استقرار الإسلام[21] فكانت الشياطين – أو الجن – رمزاً لدى شعراء العرب إلى اعتدادهم بالإلهام.

ولكن كتاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الهبة الإلهية ضرورة العمل والجهد وكان لابد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن، وقد غابت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكي، إذ كانت فلسفة أرسطو هي السائدة لدى الكلاسيكيين حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد، فأصبح الإلهام واللاشعور منابع الشعر الصادق، ولم يكن ذلك إلا اعتداداً في الرومانتيكيتين بالشخصية، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل، انتصاراً للفردية التي كانوا يقدسونها، وهذا هو موضوع البحث التالي.

3– الحركة الرومانتيكية:

ولقد وجدت نظرية الإلهام رواجاً عند اتباع الحركة الرومانتيكية* في الفن والأدب، والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية** التي سيطرت قروناً طوالاً، ففي حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان المطلق، اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة ف جموحها وجيشانها، وسلّموا القياد للقلب منبع الإلهام.

ولم يلبث أصحاب النزعة الرومانتيكية أن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذي يتمتع بعاطفة مشبوبة، وحس مرهف، وبصيرة حادة، وإدراك نفاذ، وقدرة هائلة على الابتكار؛ حتى لقد انتهى بهم الأمر إلى تأليهه أو عبادته! ولم يجد الفنانون أنفسهم أي حرج في أن يظهروا لنا بمظهر العباقرة الذين يتمتعون بمزاج خاص لا يتفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس، فحاولوا بدورهم أن يصوروا لنا الإبداع الفني بصورة الإلهام المفاجئ، أو الانجذاب الديني، أو الوجد الصوفي، أو الوحي الإلهي...الخ[22]، ولعل من هذا القبيل مثلاً ما روي عن "لامارتين" من أنه سأل أحد أصدقائه: "لماذا تفعل برأسك هكذا بين يديك؟ "فأجاب الصديق: "إنني أفكر". قال لامارتين*: "عجبا! إنني لا أفكر أبداً، ولكن أفكاري تفكر لي"[23]، أو ما نسب إلى شاتوبريان** من أنه قال: "إنني لأستلقي على سريري، وأغمض عيني تماماً، ولا أقوم بأي مجهود، بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلي، دون أن أتدخل في مجراها على الإطلاق... وهكذا أنظر إلى ذاتي فأرى الأشياء وهي تتكون في باطني: إنه الحلم، أو قل إنه اللاشعور"[24].

ويقال أيضاً أن غوته* قد كتب روايته "آلام فرتر"**، دون أن يقوم بأي جهد شعوري، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية! وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin (1810–1849) إن الإبداع عنده كان تلقائياً سحرياً، فكان يجده دون أن يلتمسه، بل دون أن يتوقعه، وكأنما هو معجزة

كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع"[25]، وكان يقول: "أحس أني أنفعل لكل ما يقع في عالمنا هذا: الناس والسياسة والأدب، فإن ذلك يجد منفذاً إلى الخارج في صورة موسيقية"[26].

تار الرومنطيقيون على قواعد المذهب الكلاسيكي، لا كرهاً أو عزوفاً عن الآداب القديمة – فقد نشأوا عليها واغتذوا بتراثها الإنساني – بل ضيقاً بالقيود والقوالب الجاهزة، ولو بحثنا عن الأسباب لوجدنا أن هناك شيئاً خفياً يسكن أعماق بعض الناس، ثم يكبر شيئاً فشيئاً، ويجعل صاحبه قوياً معتداً بقوته، فيرفض ما تعارف عليه الغير واعتبره مسلَّمات، وينشئ لنفسه قواعد وطرائق تنسجم مع تطلعاته وطموحاته... هذا الشيء هو النبوغ، أو الموهبة، أو العبقرية، التي تقف وراء كل عمل إبداعي، وهذا لا يعنى أن الموهبة قد اقتصرت على الرومنطيقين، بل يعنى أن هؤلاء قد نظروا إليها نظرة خاصة، فعظموا في شأنها كما عظموا في أمرهم بسببها وراموا يطأون الثرى وأفكارهم ونواظرهم شامخة نحو البعيد البعيد، تارة من الآنفة، وأخرى من الشعور بالعظمة – أي النبوغ – وثالثة بحثاً عن عالم آخر تتحقق فيه المثل الجمالية والأخلاقية المعتملة في صدورهم.

"وقد عجب سانت بيف مما كتبه معاصره الناقد "تين* Taine" عن خضوع الأدباء لأحكام البيئة التي تتحكم في إنتاجهم، والتي يحصرها "تين" في (الجنس، والمكان، والزمان) وحينما وجده مغفلاً للنبوغ أو العبقرية، هاجمه "سانت بيف" هجوماً عنيفاً، لأن العبقرية عنده لا تخضع إلى حكم من أحكام البيئة، فرماه بأنه لم يقطن إلى الخلية الحية في الابتكار الفني وهي الموهبة... "إن هناك شيئاً هاماً قد أنساب من بين أصابع "تين" ولم يفطن له، وهو الاعتداد بالعبقرية التي لا يستطاع تحليلها في الأعمال الأدبية"[27].

والخلق الفني أو الإبداع الفني عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهي لها، ولهذا فإن الرومانتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية، وأن مصدر هذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي، والظاهر أن طبيعة الخبرة الفنية نفسها هي التي أدخلت في روع الكثير من الفنانين أن كل ما في الإبداع الفني سر وسحر وإعجاز، فكان من ذلك أن ساد بينهم الظن بأنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام[28]، وهذا غوته Coetne (مثلاً) يحدثنا عن الإبداع الفني فيقول: "إن كل أثر ينتجه من رفيع، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة، بل كان فكرة فصية تنطوي على جدة وثراء؛ هذه كلما لابد من أن تفلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية، كما أنها لابد أيضاً من أن تعلو على شتى القوى الأرضية. فالإنسان أسير لشيطان يمتلكه ويرين عليه حتى ولو وقع في ظنه أنه حر مستقل يملك بحق زمام نفسه، وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول أن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة في يد قوة عليا، أو هو بالأحرى ملتقى ممتاز لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية"[29]، وهذا نيتشه* بدوره يحدثنا عن الإلهام المفاجئ، فهنالك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة، وهنا لابد لنا من ألا نستحضر في أذهاننا فكرة الوحي، بمعنى أن شيئاً عميقاً، جنونياً، تشنجياً، مثيراً، لا يلبث أن يصبح على حين فجأة مسموعاً ومرئياً بدقة غير عادية وتحد خارق للطبيعة، وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يبحث، ويأخذ دون أن يتساءل من الذي يمنح، وتنبثق الفكرة في ذهنه، وكأنما هي برق خاطف، دون أدنى تردد، بل دون أن يكون ثمة موضع لأي اختيار، وحينما تغمر الإنسان نشوة الوجد، فهناك يلتمس التوتر العنيف الذي يستبد به منطلقاً يتصرف من خلاله أحياناً على شكل فيض من الدموع، ويشعر الإنسان بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وأن ثمة قشعريرة حادة قد أخذت تسري في عروقه من أخمص قدمه إلى قمة رأسه... وهذا كله لابد من أن يحدث في استقلال تام عن الإرادة، وكأننا هنا بإزاء انفجار عنيف أو هجوم حاد للحرية، والقوة، والآلوهية"[30]، وكان الفونس دوديه A.Daudet نهباً للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب في حمى فلا يتوقف أبداً، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لنومه، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه، فإذا هو متوقف عن الكتابة، ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات[31]، ويقول فليكس كلاي إننا

نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل وللشعور بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، وتأتي غير متوقعة[32]، وقد وصف ديلاكروا الإلهام بأنه صدمة كالانفعال، وقال إن حال الملهم في لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة، عندئذ يختل الاتزان لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد، وطبيعي أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة، حتى لتبلغ الحماسة، وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور[33]، ويذهب برجسون إلى أن الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء انفعال... وهذا الأخير يعني اندلاع نار الوجدان على حين فجأة في وقود الفكر، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير، وهنا تتصر الأفكار ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم الحدس[34].

بما أن الأدب الرومنتيكي، أدب مشاعر وانفعالات حادة، وأحلام تمزج بين الحقيقة والخيال، كان لابد من صياغة شعر يترجم بأمانة هذه الحالات وتلك الانعطافات، لأن الشعر أغلب على تصوير ذلك من النثر.

ومن هنا هذا الطابع الشخصي الذي يواكب قصائد الشعراء الرومانتيكين، ويجعل منها امتداداً لذواتهم وبدلاً آخر من هذه الذوات، ويترجم بأمانة وصدق معالم عواطفهم وحنايا صدورهم.

يقول فيكتور هيجو*: "إن الشعر هو النواحي الحميمة في كل شيء" و"الشعر، يجب أن يعرف بذات الشاعر وشخصه أكثر من فنه الشعري".

أولى خصائص هذا الشعر، بُعده عن الوظيفة الفكرية التي تأسس عليها الشعر الكلاسيكي، ولعل في قول نوقاليس، شارحاً وواصفاً الغرض الأساسي للشعر، ما يؤكد ذلك.

"ليس الشعر ثوباً يكسوه المؤلف فكرته، بعد أن يتصور هذه الفكرة؛ فالشعر لا يروي، ولا يبحث، بل إنه ينبجس مباشرة من القلب لبس الشعر لغة صالحة لنقل الأفكار بين الناس: إنه يهدف إلى أن يولد لدى القارئ انفعالات شبيهة بالتي شعر بها المؤلف"[35].

يلاحظ هنا الخط الرمزي الذي يتبعه نوفاليس، لأن ما جاء به في النهاية، ليس إلا نمطاً الشعر الرمزي الذي ساد أوروبا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

ومن الثابت أن الشعر الرومنتيكي، لم يتخذ حالة واحدة ولا منهجاً أو منحى بعينه، فهو، كالأدب الرومنتيكي الأم، أوسع من أن يخضع لتحديد أو منهجه أو تصور معين لكننا، نستطيع تبيان خطين متوازيين أو منطلقين رئيسيين لهذا الشعر، الاتجاه الأول: نحو الحزن والكآبة، والثاني نحو الفرح والحياة.

فهو – أي الشعر – لدى الفريق الأول، شعر بكاء وكآبة، وبوح حزين، يبدو معه صاحبه "مغموماً، يائساً، ذا بلا حينا، ثأثراً حيناً آخر، يبرحه الحب، وتمتلئ حياته مرارة، فهو مريض، شرف على الموت"[36].

بينما هو لدى الفريق الآخر، انتصار للحياة والأمل المشرق فنسمع أحدهم يقول: "ليس للشاعر أن يبكي وأن يشكو؛ فالشمس تلمع أبداً في العالم الذي يسكنه"، ثم يتابع قائلاً: "ليس الشعر طموحاً متوجعاً أبدياً؛ إنه انتصار أبدي. انتصار الجمال والفن على بؤس الحياة"[37].

هذا من حيث الموضوع والتوجه النفسي... أما من حيث الصنعة والأسلوب وتضمين الحياة الفردية، فالأمر متشابه أيضاً، أي أننا نستطيع استخلاص اتجاهين، متكاملين وإن كانا متعارضين:

الاتجاه الأول ويرى في الشعر، فن تجسيد الشاعر الإنسان، تغلب عليه شخصية الشاعر وأحاسيسه الفردية، فنسمع شاعراً "كبلاتن" يقول: "أتريد أن تصنع في الشعر شيئاً عظيماً؟ ضع فيه حياتك!" ويعلن آخر بلغة واثقة: "ليست أبني أبياتاً شعرية، وإنما أنا أضرب قلبي، فتنبجس منه ينابيع البلاغة[38].

أما الاتجاه الثاني، فيتجه نحو موضوعه وفنه وخياله في خطوة أو أكثر نحو المجتمع وما ينبغي للشاعر القيام به في مهام تاريخية، تصل لدى البعض – كهيجو وفيني ولا مرتين، وشيلي – إلى مرتبة الرسالة السماوية، فيرى هيجو في الشاعر مشعلاً يهدي الشعوب المتعثرة على دربها المزروع بالعقبات، ومناراً ينير المستقبل، وعرافاً يبنيُ به، وساحراً من السحرة الذين "يتركز فيهم الله" ومسيحاً تعقد الإنسانية رجاءها[39].

وقد أضحت هذه الفكرة، هاجساً لدى الشعراء الرومنتيكين، يشرحها كل منهم وفقاً لإحساسه العلوي، ونباهته الربانية فنجد هيجو يقول: "إن الله يتجلى إما مباشرة في الطبيعة، وإما بواسطة الشاعر" وهيجو هو القائل، مخاطباً الشعراء بلغة التعظيم والتمييز: "أيها الشعراء المقدسون، الثعث العالون"[40].

هذا إلى جانب شعور البعض الآخر من الشعراء، نتيجة لرسالتهم المقدَّسة في عالم البشر، بأن الشاعر، إنسان منفرد، منفيّ، شبيه بأبي الهول الذي لا يتزوج ولا ينسل، فقدره أن يحيا وأن يموت وحيداً"[41].

كما أن الشاعر الروسي لير منتوف (1814–1841) كان أكثر تفصيلاً وتوضيحاً لهذا الجانب الانفرادي حيث قال:

"إن الشاعر يجتاز متخوفاً شوارع المدينة، والناس يصيحون به ويرجمونه، ويقولون أثناء عبوره: لقد حملته كبرياؤه على ترك مجتمعنا، لقد أغتر ذلك المجنون المسكين بأن الله أنزل عليه وحيه؟... وها هو ذا شارد اللب، مضنىً، عارٍ، بائس، يزوديه كل الناس..."[42].

ومن جهة ثانية، فإن الشعر الرومانتيكي لم يقف عند حدود الفردية، بل تجاوزها إلى حدود الكونية، فقال لا مرتين:

"إنه تجسيد شعور الإنسان فيما هو أكثر حميمية، وفكره فيما هو أكثر ألوهية"[43].

ولا مرتين نفسه هو الذي قال عن الشعر:

"إنه التخفيف عن قلبي الذي يتأرجح في تنهداته كما قال: "لقد كنت أول من أنزل الشعر عن جبل البرناس، وأول من أعطى ربة الشعر، بدلاً من القيتارة التقليدية، ذات الأوتار السبعة، أنوطة (Notes) قلب الإنسان نفسها التي تلمسها وتحركها رعشات الروح والطبيعة التي لا تحصى"[44].

ويرى نوفاليس (1772–1801) الشاعر والناقد الألماني، أن الشعر ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يرى ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوفر إلا للأنبياء، كما كانت له صلة، بالمعنى الديني، وبالانجذاب الروحي بصفة عامة[45].

وقال شليغل* (شاعر ألماني) "الشعر الرومنطيقي وحده، كالملحمة، يمكن أن يكون مرآة كل العالم المحيط وانعكاساً للعصر"[46].

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضاً في باب الأحلام، والحلم يتناسب تماماً مع نظرية الإلهام، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعي أو تاريخي أو لا مادي، يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder إن "للأحلام قوة عجيبة، ففيها تتكشف ثنائية أنفسنا، لأن الأحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معاً" ويقول جان بول ريتشر Jan-Paul Rieher (1762–1825) إن "الحلم موطن الخيال... ولا يمكن بحال مقارنة ما ينجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الأرض" كما أكثر هوفمان* Hoffmann (1766–1812) من استخدام الأحلام في رواياته[47]، ويروى عن الشاعر الإنجليزي المشهور Coleridge (1771–1834) والذي باعد بين الوصول إلى الحقيقة وبين من يفتقد إلى العاطفة بقوله: "إن الحقيقة لا يصل إليها إلا ذو العاطفة"[48]، – يروى عنه – أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khablakhan، كما لو كان مسحوراً[49]، كما ذهب كيتس** ورامبو وورودان إلى أن الفنان بصدد الإلهام يكون كمن يحلم، شاهداً لرؤى تمر من أمامه، وكان فكتور هوجو يعتقد أن "الأحلام هي المنافذ

المطلة بالإنسان على عالم الخلود"[50]، ويذهب زكريا ابراهيم إلى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء النوم، وهو مضطر إلى المضي في طريقه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعوري أو آليات الضبط الموجودة لديه، ولو أننا أيقظنا الفنان، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية... ومعنى هذا أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية[51].

والواقع أنه كثيراً ما تردد في فلسفة الرومانتيكين أن الحلم إيحاء إلى الإنسان بجوهر نفسه، وأنه أخص خصائص الحياة، وأكثر مظاهرها جدة، وأنه في صفائه صورة للنفس الصادقة، ورباط ما بين الإنسان والعالم، وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة[52]، وخلاصة القول هي أن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصيغها في اليقظة[53].

وثمة سؤال هام ألقاه دى لاكروا، بشأن القصة المشهورة التي تروى عن كولردج [54]، وما إليها في أقاصيص تتحدث عن أحلام النوم التي تأتي للشعراء بقصائد كاملة وللأدباء بقصص مفصلة؛ ماذا يحملنا على قبول دعوى الشاعر أنه شهد في الحلم قصيدته كاملة، متماسكة؟ الراجح أن كولردج لم يشهد في الحلم سوى لومة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة، وأن هذا الذي يسمى ذكرى واضحة لقصيدة بأكملها ليس سوى خدعة، خدع فيها كولردج عن الجهد الذي بذله لسد ثغراتها، وقد بين "فرويد" كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه، وأنه مكوّن من لحظات متتابعة فحسب وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر في الحلم نفسه، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفي على الحلم نوعاً من المعقولية أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها، وهي أكثر تماسكاً من أحلام النوم، تتقدم في وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ، ومع أن هذه الوثبات جميعاً تدور حول محور واحد، هو الدافع إلى هذا الحلم، فإنها إذا جُمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل[55].

يمكننا أن نقبل قول بول هيز Paul Heuse: "كثيراً ما حدث لي، لاسيما في إغفاءه الصباح، إن وجدت دوافع حاولت أن أكمل صياغتها بعد اليقظة وسرعان ما أنهيتها..." كذلك نستطيع أن نقبل أحاديث غوته عن أحلام تظهر له بعد عمل اليقظة، تحمل في نفسها قصصاً جديدة أو فقرات من قطع، لأنه مما لاشك فيه أن في الأحلام ما هو بمثابة استمرار لأمور اليقظة. غير أن الحلم بما فيه من مشطحات، وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفني من ألفه إلى يائه، إن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجعها ونصوغها في اليقظة، ومعنى ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كي نخلق في الحلم فناً.

الخاتمة :

إن نظرية الإلهام الإلهي عند أفلاطون التي رأت أن الإبداع الفني يأتي بمساس إلهي يتجاوز العقل كانت النواة الأساسية التي بعثتها الحركة الرومانطيقية لتحرير الخيال البشري من قيود الكلاسيكية والعقلانية الباردة.

- الفن عند أفلاطون ليس مجرد محاكاة عقلية أو مهارة تقنية ، الإبداع الحقيقي ينبع من "الجنون الإلهي" أو وحي من الآلهة.
- الشاعر أو الفنان يفقد وعيه العادي ليصبح وسيطاً لقوى غيبية.
- تبنى الرومانطيقيون فكرة الإلهام واعتبروها صوتاً للعبقرية الذاتية والروح المطلقة.
- تحول الجنون الأفلاطوني إلى حدس داخلي وخيال خلاق ومطلق .
- أصبح الفنان "نبياً" أو "خالقاً" يماثل الطبيعة في قدرتها على الإبداع .

وفي الختام يتضح أن الرومانطيقية لم تفعل سوى إحياء الجوهر الغيبي للفن الذي نادى به أفلاطون في محاورة (إيون) حين قال: إن الشاعر كائن خفيف، ذو أجنحة، ومقدس، ولا يقدر على النظم إلا إذا حلّ به الإلهام، وخرج عن طوره ، ولم يعد لعقله وجود فيه" ، حيث تجاوب هذا النداء القيدم مع صرخة الشعراء الرومانطيقين الذين سئموا قيود العقل الجافة، ليعيدوا صياغة هذا "الجنون الإلهي" في صورة خيال مطلق وعبقرية ذاتية ، وهو ما لحظه الشاعر الرومانطيقي وليم بليك بتأكيده أن : الشاعر هو ذلك الكائن الذي ينظر إلى ما وراء الحجاب مستمداً إلهامه من قوة عليا تعيد صياغة العالم بالخيال ومده" ، وبذلك تلتقي الفلسفة اليونانية القديمة بالثورة الأدبية الحديثة لتؤكد معاً أن الفن الحقيقي يولد دائماً في رحم الغيب لا من حسابات المنطق" .

هوامش البحث :

* هوميروس: اختلف الباحثون في شخصية هوميروس، فمن قائل إنها شخصية وهمية، وآخرون يذهبون إلى القول بوجود هوميروس، ولم يأل هذا الفريق جهداً في التنقيب عن كل ما من شأنه أن يلقى ضوءاً على تاريخ هوميروس وحياته، فذهبوا إلى أنه ولد حوالي القرن العاشر ق.م، وكنى بهوميروس بمعنى الرهينة لوقوعه أسيراً في حرب، أو بمعنى الخطيب والمحدث لاشتهاره بالخطابة وبلاغة القصص، أو بمعنى كفيف البصر لأنه فقد بصره ولما يتجاوز سن الشباب كما أشار هو إلى ذلك في بعض أبيات من الأوديسا؛ وأنه نشأ بأزمير وتلقى منها العلم... (علي عبدالواحد وافي: الأدب اليوناني القديم، دار نهضة للطبع والنشر، القاهرة، (دون تاريخ)، ص69-64).

** هيراقليطس: (حوالى 540-480ق.م) فيلسوف يوناني لم يصلنا منه إلا شذرات من مؤلفه "الطبيعة"، (المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم – موسكو، ترجمة توفيق سلوم، 1986م، ص589).

(1) جان مادي جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية – بيروت، ص128.

* هزيود: ورد في قسم من قصيدة الأعمال والأيام ما ينبئ بتاريخ حياة هزيود، فقد أشار إلى أن أباه كان يقطن بلدة كيمن Kyme في مقاطعة أوليد Eolide بآسيا الصغرى، وكان يشتغل بالتجارة في البحار؛ ولم يواته الحظ في مهنته هذه فهاجر من أوليد إلى إغريقيا الأوروبية وألقى عصاه بقرية من مقاطعة بيؤسيا Beotie تسمى أسكرا Ascra واقعة في سفح جبل هيليكون Helicon، حيث اشترى مزرعة ووقف حياته على فلحها واستغلالها، وفي هذه القرية نشأ ولداه هزيود Hesiode وبيرسيس Perces وفي هذا يظهر أن هزيود أسيوي الأصل وبيوسي النشأة (علي عبدالواحد وافي: الأدب اليوناني، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دون تاريخ)، ص88).

(2) ويل ديورانت: قصة الحضارة، جزء 6، ص184.

(3) حسام الدين الألوسي، بواكير الفلسفة قبل طاليس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م، ص220.

(4) جيرم ستولنتيز، النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1981م، ص134.

* أفلاطون: (حوالى 427-317 ق.م)، فيلسوف يوناني، من رواد المثالية الموضوعية، له محاورات عديدة، أهمها "تيماوس" و"بارمنيدس"، و"السفسطائي"، و"المائدة"...الخ، (المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ترجمة د. توفيق سلوم، 1986م، ص551).

(5) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991م، ص11.

(6) حسين علي، فلسفة الفن، الدار المصرية السعودية – القاهرة، 2005م، ص84.

(7) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، 1979م، ص ص32–33.

(8) أميرة حلمي مطر، في فلسفة الجمال، من أفلاطون إلى سارتر، ص ص36–37.

(9) أفلاطون، فايدروس، ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر، دار المعارف، 1969م، ص245.

* كان اليونانيون يرون أن للفنون ربات، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة "زوس" القابع على جبل الأولهب – كاتب له – تسع بنات هن ربات الفنون، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون، للشعر ربة، وللخطابة ربة، وللدراما ربة، وللكوميديا ربة، وهكذا، وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات – وكان هذا الاحتفال يجري سنوياً حق عهد الإمبراطور جستيان في أوائل القرن الثالث الميلادي – ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل اتباعها بعيد الإله باقوس إله الخمر وقطاف العنب، وكان ذلك في فترة الربيع حيث تكتسي الطبيعة أثواباً من الجمال الرائع، وتنتشي فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو الطبيعة، ونخلص من هذا إلى أن الارتباط كان واضحاً بين الطقوس الموجهة إلى ربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها. (عن كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، للدكتور محمد علي ابوريان، ص ص13–14).

(10) أفلاطون، محاورة "أيون"، أو عن "الإلياذة"، ترجمة محمد صقر خفاجة ود. سهير القلماوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1956م، ص37.

* ولعل أعظم ما وصل إلينا من شعراء المسرح اليوناني ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية "أرستوفانيس" (448–380 ق.م) في مسرحيته "الضفادع" وقد مثلت لأول مرة حوالى 405 ق.م وموضوعها سخرية المؤلف من شاعر المآسي العظيم "يوربيدس" الذي كان قد توفى قبل تمثيل المسرحية بعام وفي هذه الملهاة نرى رحلة "ديونيسوس" إله المسرح عند اليونان إلى الدار الآخرة "هاديس" Hades – ليعيد إلى الحياة (يوربيدس) بعد موته، وأثناء عبوره نهر العالم الآخر (ستيكس) Styx كانت جوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين "يوربيدس" و"اسخيلوس" وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلي يتراءى مضمون جدي يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد "بركليس" (499–429 ق.م) عصر أثنيا الذهبي، إذ نرى في هذه المناظرة مسرحيات "اسخيلوس" موضع إعجاب، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته، ويهاجم "أرستوفانيس" في هذه المناظرة "يوربيدس" بأنه هدم مبادئ الديني والخلق التقليدية بثقافته السوفسطائية وصور في مسرحه الآلهة والأبطال نهباً للنقائص والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس، فقض بذلك على قدراتهم، ويظهر من هذا إقرار المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية، هذا إلى أن في المناظرة نفسها يعيب "أرستوفانيس" على يوربيدس تكلفة في الأسلوب وحيلة المسرحية التي يجافي بها طبيعة الفن، وتنتهي مسرحية الضفادع بهزيمة "يوربيدس" للعيوب الفنية والخلقية السابقة في مسرحياته، ويقتنع "ديوتيوس"، بأن أسخيلوس خير منه، فيقوده إلى الأرض ليرشد بمسرحياته الاثنين الضالين، (راجع محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص28)، وتمثل هذه المسرحية اتجاهاً عاماً ساد النقد الأدبي اليوناني، وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباط

بالنظر إلى الإنسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية مما سنرى أثره جلياً واضحاً في فلسفة أفلاطون، ثم تلميذه أرسطو.

(11) المنشد (Rhapsobos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها أمام الجمهور في الأعياد والحفلات الدينية، وكان القاؤه للأشعار مصحوباً بإشارات وحركات تعبيرية وكان انشاد أشعار هوميروس بخاصة مهنة رابحة لدى الشعب اليوناني، وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح، ويحاول في أثناء الإلقاء أن يتقمص شخصية البطل الذي يروى قصته، فكان يكسب بإنشاده الشعر الملحمي صيغة الشعر المسرحي، ويحدثنا أفلاطون في محاورة "ايون" عن عمل آخر للمنشد، وهو شرح الذي يرويه والتعليق عليه، ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (أنظر أيون 532، 534) فتكون وظيفة المنشد في هذا المسرح خلقية اجتماعية انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص29 هامش رقم (1).

(12) أفلاطون: محاورة أيون أو عن الإلياذة، ترجمة محمد صقر خفاجة وسمير القلماوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1956م، ص37.

(13) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف – القاهرة، الطبعة الرابعة، ص33.

(14) انظر أفلاطون، مينون، ص98–99.

(15) أفلاطون، فايدروس، ص248.

(16) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص367.

* شيشرون (10–43 ق.م) خطيب ورجل دولة روماني، مؤلفاته الأساسية: "حدود الخير والشر"، "في الواجبات"، "الدولة" (المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم بموسكو، ص572).

** وقد سجل الشاعر اللاتيني: "هوراس" هذا المعنى في بيتين: "أن الشاعر صديق الآلهة قد هذب بغنائه الإنسان المتوحش الذي كان ملطخاً بدماء المذابح البشرية، حيث كان يتغذى يثمر أشجر البلوط. (هوراس: في الشعر، بيني 391–392) نقلاً عن محمد غيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص365، هامش رقم 1".

(17) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص367.

(18) الجاحظ: "الحيوان" الجزء السادس، تحقيق وشرح الأستاذ عبدالسلام هارون، القاهرة، 1356–1366هـ/1938–1947م، ص221.

(19) أبو العلاء المعري: "رسالة الغفران"، شرح وإيجاز الأستاذ كامل كيلاني، (بدون تاريخ)، ص478–479.

(20) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص268.

(21) كان العرب في الجاهلية يعبدون الجن، انظر في القرآن الكريم سورة الأنعام، آية 100: "وجعلوا لله شركاء من الجن"، وسورة سبأ، آية 41: "بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون"، وسورة يس 60: "ألم أعهد إليكم يا بني آدم الا تعبدوا الشيطان؟" فكلمة الجن والشيطان كانت للأرواح المعبودة الخيرة، ثم غلبت بعد ذلك على أرواح الشر، وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحباً من الجن يلهمه الشعر، فهو روح خير، إذ يقول له الرسول: "روح القدس معك"، فكان صاحبه من الجن رمزاً أسطورياً لإلهامه الخير، ويكاد يصرح بهذا الرأي في تطوير معنى الجن والشيطان – من أرواح خيرة إلى شريرة – أبو العلاء المعري في رسالة الغفران، الطبعة السابعة، ص476–477.

ونظير كلمة الجن أو الشيطان في العربية كلمة ديمون (Daimon) Demon في اليونانية واللاتينية واللغات التي أخذت عنهما، فكانت في العصر الوثني تطلق على الأرواح التي لها نوع من التصرف في مصائر

الناس، فكانت مرادفة لكلمة Genie في الفرنســـية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية Genius وبقى لها معنى الروح الخيرة أحياناً في الفرنســـية والانجليزية، وفي هذا المعنى القديم كان لســـقراط "ديمون" يلهمه ما يقول، ثم غلبت الكلمة على روح الشر في العصر المسيحي، وصارت مرادفة للشيطان في معناه المعروف عندنا الآن، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، هامش رقم (1)، ص366.

* الرومانتيكية: اختلفت الأقوال في نسـبة اللفظة الرومانتيكية واشـتقاقها اللغوي، ولكنها على الأرجح مأخوذة من جذرها الأصـلي (Roman)، بمعنى القصـة الخيالية الطويلة، أو إحدى قصـص المخاطرة والمغامرات التي سادت القرون الوسطى، شعراً أو نثراً، وعن هذا الجذر، تفرعت وتطورت كلمات وأوصاف أخرى في مختلف اللغات الأوروبية... وقد اقتبســـتها اللغة الانجليزية من الفرنســـية، فحملت – فيما بعد – معاني الخيال والمغامرة... وأول مرة استعملت هذه اللفظة في الانجليزية كانت تدل على نوع (من الإغراق في الخيال) وهو ما لم يكن مســـتحباً في ذلك الوقت (هارولد مارش: مختارات من الشـــعر الرومانتيكي الانجليزي، اختيار وترجمة د. عبدالوهاب المسيري، ومحمد علي زيد، المؤسسـة العربية للدراسـات والنشـر، بيروت، 1979م، ص7–8). أما أحمد أمين، فيوضـح ويفصـل معاني الكلمة، يقوله: "من معاني هذه الكلمة: الدهشـة والعجب والجدّة، والطرافة والتشـويق، وهذه المعاني تتضـمنها كلمة "Romanee" (أحمد أمين: "النقد الأدبي، نهضـة مصر للطبع والنشر، 1963م، ص397".

** الكلاسـيكية: مأخوذة من لفظ لاتيني هو "Classicus" بمعنى الصـف الأول أو الطبقة الأولى، وقد أطلقت اللفظة "Classiques" على كتاب الطبقة الأولى من الإغريق والرومان، لتسـتعمل فيما بعد للأدب اليوناني والروماني الذي أصـبح قدوة يحتذى به الكتاب والشـعراء المتأخرون، وقد حدد سـانت بوف (1804–1869) معنى كلمة "كلاسيكي" بالنسبة إلى الأدب "بأنه البالغ الجودة، وما كتب ليخلد" (ياسين أيوب: مذاهب الأدب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1984م، ص17).

(22) زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة (دون تاريخ)، ص117.

* لامارتين (1790–1869) أديب فرنســـي من مؤلفاته النثرية: روايتان أحدهما ســـنة 1848 و1852، الأولى بعنوان: "رفائيل" Rafael والثانية: "جرازييلا Craziella" وله مجموعة من القصـــائد أهمها: "الوحدة" و"الوادي الصغير" و"البحيرة" و"الخريف" و"المصلوب" (لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، ترجمة محمود قاسم، المؤسسة العربية، القاهرة، 1962م، الجزء الثاني، ص257–259).

(23) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصـة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص186.

** شـاتوبريان (1768–1848) أديب فرنسـي من مؤلفاته "عبقرية المسـيحية" ثم "رينيه" وبعدها "أتالا" ومن أهم أعماله "مذكرات ما وراء القبر" (لانسون تاريخ الأدب الفرنسي، الجزء الثاني، ص208).

(24) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مرجع سبق ذكره، ص117.

* وولفانج غوته (1749–1832) من الأدباء الألمان الذين عهدوا لظهور الرومنتيكية، ومن روايته الشهيرة "فارتر Werthey" أو آلام الفتي فارتر.

** ألام فارتر تصور حياة شاب خيالي النزعة عاطفي الأهواء "متعطش للملذات المرهفة الأنيقة، فخور بإحساسه لا يكبح له جماح"، وهذه الرسائل التي يرسل بها إلى أصدقائه، تؤلف المحور الرئيسي الذي تدور من خلاله الأحداث، بحيث لا تظهر غير شخصيته، أما الشخصيات الأخرى فليس لها ظهور إلا من خلاله باستثناء بطلة الرواية "شرلوت" التي شغف "فارتر" بها حباً حتى العبادة... لكن "شرلوت" مخطوبة لرجل يدعى "آلبير"

تحمل له حباً وتقديراً، ولذلك فهي لا تستطيع أن تمنح الفتى العاشق غير مشاعر حب دفينة، حاولت جهدها أن تبقيها كذلك، لكن لقاءً عارماً يقع في نهاية الرواية بينها وبين "فارتر" يطيح بكل طاقات الكبت والتعفف، ولكن الفتاة تعود بسرعة إلى تماسكها وترجو حبيبها أن لا يراها بعد اليوم كما تعاهده هي أيضاً على عدم رؤيته، ويخرج الفتى كسيراً محطم الفؤاد ليعزم على تنفيذ رغبتها ويقدم على الانتحار بعد ذلك بيوم واحد، بإطلاق النار على رأسه من غدارة كان قد استعارها من منزل "ألبير" بحجة الذهاب إلى الصيد..." (يمكن الاطلاع على تحليل للراوية في كتاب "غوته" لصديق شيبوب، دار المعارف سلسلة "أقرأ" 1945م، ص27 وما بعدها).

(25) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مرجع سبق ذكره، ص117.

(26) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سبق ذكره، ص175.

* هيبوليت تن (1828–1893) مؤرخ وفيلسوف وعالم جمالي فرنسي، أعظم أعماله الفكرية (فلسفة الفن – 1878) (كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1978م، ص315).

(27) د. عبدالرحمن عثمان: "معالم النقد الأدبي"، دار المعارف بمصر، سنة 1968م، ص196.

(28) علي عبدالمعطي: فلسفة الفن، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م، ص29–30.

(29) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مرجع سبق ذكره، ص118.

* نيتشه، فريدريك (1844–1900): فيلسوف الماني، روج لأفكار اللاعقلانية، استخدمت بعض آرائه فيما بعد من قبل ايديولوجي الفاشية، مؤلفاته الأساسية، "هكذا تكلم زاد شت"، "ما وراء الخير والشر"، "إرادة السلطة"، "المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ترجمة الدكتور توفيق سلوم، 1986م، ص587".

(30) زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، مرجع سبق ذكره، ص118.

(31) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سبق ذكره، ص ص99–100.

(32) علي عبدالمعطي: فلسفة الفن، مرجع سبق ذكره، ص35.

(33) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سبق ذكره، ص186.

(34) علي عبدالمعطي، فلسفة الفن، مرجع سبق ذكره، ص35.

* فيكتور هيجو (1802–1885) أديب فرنسي، نشر عدد من كتبه منها: "خمسة دواوين شعرية غنائية"، "كأوراق الخريف" و"أغاني الأصيل" و"مسرحية هرناني" و"التأملات"، وروايته الشهيرة "البؤساء" التي تقع في عشرة مجلدات... "لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، ج2، ص266–269".

Ph.V.Tieghem.les grandes doctrines litteraires. P. 182. Et. 183.

(35) بول فان تنغيم: "الرومانسية في الأدب الأوروبي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1981م، ترجمة صباح الهجم، الجزء الثاني، ص128".

(36) بول فان تبغم: "الرومانسية في الأدب الأوروبي"، الجزء الثاني، ص131.

(37) بول فان تبغم: ص131.

(38) بول فان تبغم: ص135.

(39) بول فان تبغم: ص142.

(40) بول فان تبغم: "الرومانسية في الأدب الأوروبي"، الجزء الثاني، ص140.

(41) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(42) نفس المرجع، ص141.

(43) Ph. V. Tieghem les grandes doctrines P. 182. Et 153.

(44) عيســـى بلاطة: "الرومنطقية ومعالمها في الشـــعر العربي الحديث"، دار الثقافة، طبعة أولى، بيروت، 1960م، ص39–40.

(45) محمد غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، دار العودة – دار الثقافة – بيروت، سنة 1973م، ص55.

* شـليغل أوغسـت ولهلم (1767–1848) شـاعر وناقد ألماني، وهو الذي جمع أكثر من مائة وخمسـين تعريفاً للرومانتيكية بمائة وخمس وعشرين صـفحة، دون أن يهتدي إلى تعريف نهائي، (بول فان تنغيم، الرومانسـية في الأدب الأوروبي، الجزء الأول، ص21).

(46) سن. يتروف، "الواقعية النقدية"، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سنة 1983م، ص64.

* هيردرد، يوهان غوتفريد (1744–1803)، فيلسـوف ومنور وأديب وناقد ألماني، مؤلفه الأسـاسـي، "أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية"، (المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ص589).

(47) Beguin. L`ame RomanTique et le Reve, Paris 1946, PP. 188-189.

(48) Tiegham. P.V. Le RomaTisme dans la Literature Europiene. P. 250.

(49) Henri Delacroix. Psychologie de. L`Art Paris. Alcan. 1927. P. 187.

** جون كيتس (1795–1821) الفنان الانجليزي الرقيق العبارة، (جبور عبدالنور "المعجم الأدبي"، ص356).

(50) Beguin. L`ame RomanTique et le Reve 92.

(51) زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، 1966م، ص296.

(52) Beguin. L`ame RomanTique et le Reve 92.

(53) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص193–194.

(54) Dixon, W.M & Grierson, H.J.C. The English Parnassus, oxford, The clarendons Press, 1943. P. 359.

(55) مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص197–198.