

النقد الأدبي الكلاسيكي "مدخل إلى الفترة الكلاسيكية"¹

أحمد محمد شلابي

أستاذ مشارك كلية التربية / جامعة مصراتة- ليبيا

تبدأ قصة النقد الأدبي الغربي بُعيد سنة 800 ق.م، في اليونان القديمة فترة الملاحم الهومرية الكبيرة، والإلياذة والأوديسا والشعراء من أمثال الشاعر التعليمي هسيود والشاعرة الغنائية سافو. وكانت ما يسمى بالفترة 'الكلاسيكية'، التي تبدأ حوالي سنة 500 ق.م، قد شهدت الأعمال التراجيدية الكبيرة (ليو ريببديز) و (أسيخيلوس) وكذلك (سوفوكليس) والأعمال الكوميديّة، (لأرستوفان). وخلال تلك الفترة تم وضع أسس الفلسفة الغربية من قبل (سقراط وأفلاطون وأرسطو)؛ وتم تأسيس مبادئ الخطابة وكما وضع النظام السياسي للديموقراطية في أثينا الإغريقية. ويذكر عادة أن هذه الفترة الكلاسيكية قد انتهت عام 323 ق.م بموت الإسكندر الكبير. جاءت بعد ذلك الفترة 'الهيلينية' التي شهدت انتشار الثقافة الإغريقية في الكثير من بلاد حوض المتوسط والشرق الأوسط، وهو انتشار تسارع على نحو كبير بغزوات الإسكندر، وفي مختلف الممالك التي أقامها جنرالاته بعد موته. مدينة الإسكندرية التي بناها الإسكندر في مصر عام 331 ق.م أصبحت مركزا للعلم وللأدب، و ضمت مكتبة كبيرة ومتحفا، كما عرفت شعراء ونحاة مشهورين مثل (كليماخوس) و (أبولونيوس) و (روديو) و (ارستارخيو) وكذلك (زينودوت). لقد عرفنا عن هؤلاء جميعا جزئيا مما تركه سيوتونيوس (حوالي 69-140 ق.م) الذي كتب أول تواريخ الأدب والنقد. يذكر أن الفترة 'الهيلينية' قد انتهت مع معركة أكتيوم سنة 31 ق.م، التي ضُمَّ فيها آخر جزء من إمبراطورية الإسكندر إلى الجمهورية الرومانية التي كانت قوة متوسعة في ازدياد مستمر. وبعد هذا النصر في أكتيوم، وقع كامل العالم الروماني تحت حكم ابن أخ يوليوس قيصر، أكتافيون الذي أصبح مباشرة أول أباطرة الرومان وعرف باسم أغسطس.

و خلال هذه الفترة الممتدة قرابة الألف عام وضع الشعراء والفلاسفة والخطباء والنحاة والنقاد العديد من المصطلحات الأساسية والمفاهيم والتساؤلات التي كونت لاحقا مستقبل النقد الأدبي، الذي تطور حتى وصل إلى وقتنا الحاضر. وقد شمل ذلك مفهوم 'المحاكاة' أو التقليد؛ و

¹ بحث مترجم من اللغة الإنجليزية لمؤلفه M.M.Rafey Habib

مفهوم الجمال و علاقته بالحقيقة والخيرية؛ و مثالية الوحدة العضوية في العمل الأدبي؛ و المهام الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية الأدبية؛ و العلاقة بين الأدب و الفلسفة؛ و اللغة ووضعها و طبيعتها؛ وتأثير الأداء الأدبي على الجمهور؛ وتعريفات المحسنات البلاغية مثل الاستعارة والكناية والرمز؛ وفكرة النموذج الأدبي (canon) لأهم الأعمال الأدبية؛ وتطور مختلف الأجناس الأدبية مثل الملحمة، والتراجيديا والكوميديا، والشعر الغنائي والأناشيد.

وأول الأمثلة النقدية تدوينا ترجع إلى الاحتفالات الدرامية في أثينا القديمة. وهناك نقاش أدبي نقدي يسترعي الانتباه يظهر في مسرحية أرسطوفان المسماة *الضفادع*، التي تم عرضها أول مرة عام 405 ق.م. وهذه الكوميديا تعرض خصامًا بين نظريتين أدبيتين تمثلان جيلين: قديم وجديد. وهي أيضا خصام حول فن الشعر¹. والشاعران المتنافسان يقدمان على أنهما أسخيلوس ويوسبريدس.

ويمثل أسخيلوس قيمًا أكثر محافظةً عند الجيل السابق، مثل البراعة العسكرية والبطولة والاحترام المنمق والجليل والسامي - في حين يمثل يوسبريدس صوتًا لجيل أجدد، ديمقراطي ودهري وواضح الكلام (Frogs 1,1055). وتكشف مسرحية أرسطوفان عن أن الشعر بالنسبة للإغريق القدماء كان في غاية الأهمية في العملية التعليمية؛ وآثاره تتجاوز الأخلاق والدين وكامل مجال المسؤولية المدنية. وفي زمن أفلاطون وأرسطو، حقق الشعر مركزاً ملحوظاً وقيمة كبيرة. لقد رفض أفلاطون رؤية الشعر إلى العالم بوصفه لا يمكن التنبؤ به، تحكمه الصدفة وأنه دائماً عرضة لرغبات الآلهة. كثير من فلسفة أفلاطون سببها الرغبة في رؤية الآلهة كخير عام وفرض النظام على الفوضى، وإدراج التغيير والأمور الزمانية من خلال مخطط للتنفيذ، ولتعميق تفكيرنا بشأن الأخلاق والسياسة والدين والحقائق المطلقة والكونية. ولهذا بدأت الفلسفة اليونانية كتحدٍ على احتكار الشعر ومد نظرته إلى اتجاهات أكثر حداثة مثل السفسطائي والخطابي التي قدمت رؤية دهرية وإنسانية وواقعية للعالم. إن اعتراض أفلاطون الفلسفي على الشعر قد هيا المسرح بفاعلية لمدة تزيد عن ألفي عام للنظرية الأدبية والنقد الأدبي.

أفلاطون (428؟- 347 ق.م).

من المسلم به بشكل واسع أن الفيلسوف اليوناني أفلاطون هو من وضع أسس الفلسفة الغربية. لقد أكد الفيلسوف والرياضي أ.ت. وايتهد أن الفلسفة الغربية هي مجرد "مجموعة من الهوامش" على ما

كتبه أفلاطون، الذي بحق، قد قدّم الصياغة المبدئية لمعظم الأسئلة الأساسية: كيف لنا أن نعرّف الخير والفضيلة؟ كيف نصل إلى الحقيقة والمعرفة؟ ما العلاقة بين الروح والجسد؟ ما هي الحالة السياسية المثلى؟ ما فائدة الأدب والفنون؟ ما هي طبيعة اللغة؟ وإجابات أفلاطون عن هذه الأسئلة لا تزال محل خلاف، لكن الأسئلة نفسها بقيت.

في عمر العشرين، مثل كل الشباب الصغار في أثينا، وقع أفلاطون تحت تأثير المفكر الإشكالي والمعلم: سقراط. وفي قصة رواها أفلاطون نفسه لاحقا في كتابه (اعتذار) Apology نادى الكاهن العراف في معبد دلفي بسقراط على أنه "أكثر الرجال الأحياء حكمة". وقد كرس حياته لاستقصاء المعرفة والحكمة والفضيلة. وكان يستخدم طريقة جدلية في السؤال والجواب، ولهذا كثيرا ما أثار العداء عندما كان يُحرج ما يدعيه أولئك الذين يزعمون بأنهم حكماء والذين يمتنون التدريس. وهناك الكثيرون بمن فيهم الخطباء، والشعراء والحرفيون، كانوا يشعرون بالإحراج من ذكائه الذي قوّض الآراء التقليدية عن الخير والحق. وأخيرا تمت محاكمته بتهمة عدم التدين وحكم عليه بالموت في عام 399 ق.م. وبعد موت معلمه الموقر، أسس أفلاطون أكاديميته في أثينا.

معظم فلسفة أفلاطون معروضة في شكل حوار، وكان يستخدم المنهج الجدلي في تتبع الحقيقة عن طريق أسئلة منظمة لاستقبال الأفكار والآراء. (كلمة جدلي) "dialectic" مشتقة من الكلمة الأوغريقية (dialeptomai) وتعني يناقش. ويقدم سقراط على أنه المتحدث الرئيس فيها، والمدونة التي تعزى إلى أفلاطون في هذا الشأن تشمل 35 حوارا و 13 رسالة. والحوارات الأولى مخصصة لاستكشاف وتحديد مفاهيم مثل الفضيلة والاعتدال والشجاعة والتقوى والعدالة. أما الحوارات في الفترة الوسطى - غورجياس، والاعتذار (Apology) والفيديو والمأدبة والجمهورية - جميعها تدخل في عوالم الأبتيمولوجيا (نظرية المعرفة)، والميتافيزيقا، والنظرية السياسية والفن. وما يجمع هذه المواضيع المختلفة هو نظرية أفلاطون الشهيرة في المُثُل التي ترى أن عالم الأشياء من حولنا وما يحيط بنا وما ندركه بحواسنا، هو عالم غير مستقل أو حقيقي لكنه يعتمد على عالم آخر، عالم أشكال أو مُثُل حقيقية وهي يمكن فقط إدراكها بالعقل وليس بإدراكنا الحسي البدني. ويذهب أفلاطون إلى أن مميزات كل جسم في العالم المرئي مأخوذة من المثل العليا. فمثلا، إذا كان شيء ما في العالم الفيزيقي جميلا فلأنه يشارك مثلا نموذجيا للجمال وهو ما يوجد في عالم أعلى. وهكذا أيضا الشموخ والمساواة والخير التي يراها أفلاطون على أنها مثل عليا. العلاقة بين العالمين يمكن أن يتم توضيحها على نحو أفضل

باستخدام أمثلة من الهندسة الحسابية: فأبي مثلث أو مربع نبنيه باستخدام أدوات هندسية لا بد أن يكون ناقصا. وفي أفضل حالاته يمكن أن يقترب من المثلث المثالي الذي هو كامل، والذي لا يدرك بالحواس بل بالعقل: المثلث المثالي ليس شيئا محسوسا بل هو مفهوم أو فكرة، مثال من المثلث.

ووفقا لأفلاطون، عالم المثلث، لكونه ثابتا وخالدا فهو وحده الذي يمثل الحقيقة. إنه عالم الجوهر والوحدة والكلية. حيث العالم المحسوس معروف بتغيره الدائم وبفساده، مجرد وجود (بوصفه مقابلا للجوهر أو الماهية) والتعدد والتفرد. والمهمة المركزية لنظرية المثلث هي توحيد مجموعات الأشياء أو الأفكار في العالم لكونها تنتمي إلى فئة، وإرجاعها إلى جوهر مشترك، وبهذا نضفي معنى على تجاربنا المتنوعة بشكل غير محدود. وهناك توضيح مشهور لنظرية أفلاطون يظهر في الكتاب السابع للجمهورية Republic حيث يروي أسطورة الكهف حيث كان أناس قد عاشوا طوال حياتهم يشاهدون ظلال الحقيقة تعكسها نار، وهم يديرون ظهورهم لنار الشمس الحقيقية¹¹. ويوضح أفلاطون بجلاء أن الكهف الذي يُسجن فيه الرجال يمثل العالم المحسوس، وأن الرحلة نحو النور هي "صعود الروح" إلى عالم المثلث (Republic 517 b-c). وفي حواراته اللاحقة، قام أفلاطون نفسه بالتشكيك في نظرية المثلث على نحو حاد.

أفلاطون في أيون (Ion):

تعليقات أفلاطون الأكثر تنظيما حول الشعر ظهرت في نصين، تفصلهما عدة سنوات. أولهما هو أيون Ion، حيث يستجوب سقراط بدقة منشدا (مغنيا ومؤديا) يدعى أيون حول طبيعة فنه. أما ثانيهما، وهو الأطول، فيظهر التعليق في الجمهورية Republic. في أيون يشير سقراط إلى أن المنشد، مثل الشاعر نفسه، يعد في حالة "استحواذ إلهي"، وأنه لا يتحدث بصوته الذي هو مجرد وسيط من خلاله يتحدث الإله. ربة الشعر تلهم الشاعر الذي بدوره يُحيل هذا الإلهام إلى المنشد، الذي أيضا يُنتج تأثيرا عاطفيا موحى به على المستمعين (Ion, 534 c-e). وسقراط يُشبه هذه العملية بالمغناطيس التي تنقل قوتها الجاذبة إلى سلسلة من حلقات الحديد، التي بدورها تحيل هذا الجذب إلى حلقات أخرى، معلقة من المجموعة الأولى. فربة الشعر هي المغناطيس أو الحجر الجاذب، والشاعر هو الحلقة الأولى، والمنشد هو الحلقة الوسطى والجمهور هو الحلقة الأخيرة (Ion, 533 a, 536 a-b). وعلى هذا النحو، ينقل الشاعر كلام الآلهة ويفسره، والمنشد يفسر كلام الشاعر. ومن هنا فإن المنشدين هم "مفسرو المفسرين" (Ion, 535 a).

والشاعر كما يؤكد سقراط، كائن خفيف ومجنح ومقدس ولا يؤلف حتى يأتي إليه الإلهام ويقف إلى جانب نفسه، ولا يحكم العقل داخله (Ion,534 b). وليس الشعر فقط، حسب سقراط، بل النقد أيضا غير عقلاني، وهو إلهامي كذلك. ومن هنا، في هذا الحوار المبكر، عزل أفلاطون بحدّة حدود الشعر عن الفلسفة، فالشعر يأخذ أساسه من الابتعاد عن العقل، الذي هو عالم الفلسفة، والشعر بطبيعته الخاصة غارق في النشوة العاطفية وتعوزه رباطة الجأش.

الشعر في جمهورية أفلاطون:

نظرية الشعر عند أفلاطون في الجمهورية أقلّ إغراءً بشكل واضح. واهتمامه الأول في هذا الكتاب هو التعريف بالعدالة والطبيعة المثالية للدولة السياسية. والجدير بالاهتمام. أن مفهومه الكامل للعدالة ينشأ صراحة من التعارض بين المرجعية والتقليد الشعريين. ويذكر سقراط "الخصام القديم" بين الفلسفة والشعر (Republic 607 b). وينظر أفلاطون إلى الشعر بوصفه قوة نافذة في قولبة الرأي العام، ويراه خطرا على مدينته المثالية، ولتنظيمه على هذا النحو في تراتبية صارمة حيث الأوصياء (الفلاسفة) ومساعدوهم (الجنود) يكوّنون أقلية منتخبة تحكم الأغلبية من المزارعين والحرفيين وأصحاب المال (434c : 415 a-b). وبرنامج التربية الذي يضعه للحكام أو حراس المدينة يتكون من ألعاب الجمناز الرياضية والموسيقا. والكلمة الإغريقية Mousike، كما يشير بشكلها، تدل بشكل واسع على أي فن تحكمه ربّات الفن Muses بما في ذلك الشعر، والآداب، والموسيقا (401,d-e).

أما إلى أي مدى جاد يأخذ أفلاطون تهديد الشعر فذلك محكوم بأن الموسيقا هو من يحدد مبدئياً وظيفة الوصاية : " إنها هنا ... في الموسيقا... إن أوصيائنا يجب أن يبنوا مقراً للوصاية ومصطبة للمراقبة " (IV,424 b-e). ويدافع أفلاطون عن وجود رقابة مفتوحة وصارمة على الشعر على أساس: (1-) زيف ادعاءاته وتمثيلاته لكل من الآلهة والناس؛ (2-) تأثيره المفسد على الشخصية؛ (3) تعقيده الفوضوي وتشجيعه على الفردانية في مجال الإحساس والشعور. ويؤكد سقراط على أن الشعراء يجب ألا يقدموا الآلهة على أنهم خادعون طالما أنه "لا يوجد شاعر يكذب في الله" (II,382d). وهذه العبارة تشير إلى أن الشعر بطبيعته الذاتية عمل خطابي مزيف. وما يظهر هنا أيضا هو صراع بين الفلسفة والشعر في حق تسمية الإلهي، وإضفاء المرجعية على النظرة الخاصة للعالم الإلهي: فبالنسبة للشعر يتم تقديم العالم على أنه إسقاط بشري التشكل للقيم الإنسانية المتمركزة حول المصالح الذاتية، عالم الفرصة المظلمة، غير عقلاني، في تغير متواصل وخلو من البنية

الموحدة. أما مشروع الفلسفة، عند أفلاطون، فهو تحقيق استقرار هذا العالم وتجميع كل عناصره المتناثرة في صيغة النظام والوحدة التي بموجبها وحدها يمكن أن تكون تلك العناصر معروضة على أنها مطلقة وسامية.

ويضع أفلاطون قياساً قويا بين الفرد والدولة. في الكتاب العاشر، يظهر جليا أن الشعر يرتتهن إلى الجانب "الوضيع" من النفس، الجزء الشهواني (X,603 b-c) إنه بعبارة أخرى، دفعاً باتجاه التنوع والتعدد، نحو منح الخاص قيمة لأجل كونه خاصاً فقط، ولذلك فهو يصرف الذهن عن التأمل فيما هو عالمي كوني. وبتطبيق هذا النموذج على الدولة ككل، يقيس أفلاطون جموع الناس "بجماع" الرغبات الجامحة في النفس والأوصياء في مجموعهم يُوضعون في "وحدة" العقل. إن فردانية الأوصياء موجودة ككل لكنها تمحي، ليس فقط من خلال التكييف الأيديولوجي، لكن من خلال وجودهم الإلزامي كجماعة: إنهم لا يجب أن يحوزوا أملاكاً أو ثروة؛ بل يجب أن يعيشوا مع بعضهم، يقتاتون على الطعام البسيط، ويحصلون على راتبٍ من المواطنين الآخرين (III,416-417 b). إذن مهمة الأوصياء مجتمعين، في المدينة هي التتوير لتوحيد وظيفة العقل في النفس الفردية .

والآن نصل إلى قلب الحجة الكلية لأفلاطون بشأن العدالة والشعر. وتعريف العدالة في الدولة ترد في الكتاب الرابع: إن العدالة حالة حيث يجب "على كل رجل أن يؤدي خدمة اجتماعية في الدولة التي تتكيف معها طبيعته أفضل تكيف" (IV,433 a-b). ومن المتوقع، أن العدالة في كل فرد يتم تحديدها على أنها حالة روح، "حيث الأطراف المتعددون يؤدي كل منهم دوره"، وحيث يكون العقل هو الحاكم. وبعبارات سياسية، جريمة الشعر الكبرى هي رفضه أو عدم قدرته في قصر نفسه على تأدية نوع واحد من الأدوار. ويذهب أفلاطون إلى أن الرجل نفسه يجب ألا يقلد "عدة أشياء": أي محاكاة شعرية تنطوي على "أشكال متعددة" كما يقول سقراط سوف "تكون غير متناسبة مع نظامنا لأنه لا يوجد رجل بيننا ذا طبيعة مزدوجة أو متعددة، لأن كل رجل يقوم بشيء واحد فقط" (III,397 b-e). وعند هذا الحد يصل أفلاطون إلى فقرته الذائعة الصيت حاثاً على طرد الشاعر "المتنوع":

"إذا كان الرجل ... الذي كان بمقدوره بسبب حدقه في استيعاب كل نوع من الأشكال، وفي محاكاة كل شيء يجب أن يصل إلى مدينتنا جالبا معه القصائد التي رغب في عرضها، يجب عندها أن ننحني ونعبده بوصفه مقدسا وعجيبا ومخلوقا محبوبا، لكن يجب أن نقول له إنه لا يوجد رجل من ذلك النوع

بيننا في مدينتنا، وليس من الجائز أيضا أن ينشأ هذا الرجل بيننا، ويجب علينا إرساله إلى مدينة أخرى، بعد أن نصب المر على رأسه ونتوجه بحواشٍ من الصوف " (III,398 a).

هذه التهمة العامة ضد الشعر توضحت في الكتاب العاشر حيث يقدم أفلاطون الشاعر على أنه "سفسطائي رائع" وعلى أنه "حقا حاذق ورجل عجيب" وهو "يصنع كل الأشياء التي ينتجها أصحاب الحرف كل على حدة" (X,596 c-d). والمعنى السياسي الضمني هنا هو أن الشعر ليست له وظيفة "محددة" (ومن ثم معروفة) في دولة أنشئت وفقا لهيكلية صارمة لوظائف غير قابلة للتبادل. إن الشعر، حرفيا، لا يعرف مكانه: إنه يشيع تأثيره على نحو غير محدود، ويحل العلاقات الاجتماعية كما يبهجها، ويعيد خلقها من مخزنها الخاص للحكمة الملهمة التي يجعل منه غموضها بالنسبة للعقل مقاوما للتصنيف والتعريف. وفي هذا المعنى، الشعر تجسيد لغير المحدد ولحدود العقل. إنه بطبيعته متمرد، مقتحم، يرغب في الحكم، وهو بذلك يشكل التهديد الأكبر لعرش الفلسفة الذي هو أيضا عرش السلطة في دولة الفيلسوف - الملك.

ومن ناحية سياسية يرى أفلاطون الشعر على أنه مبدئيا كوسيط الفحشاء للمكون الديمقراطي (VIII,568a-b). مثل الديمقراطية، الشعر يغذي الأفراد العباقرة، والرجال المتنوعين، الذين هم "مزودون" بالاختلافات ويقاومون اختزال وظيفتهم الاجتماعية. كذلك، مثل الفلسفة، يغذي الشعر كل جزء من النفس، رافضا الإذعان لسلطان العقل. وضمنا، إذن، الشعر يحركه "الجشع" للتحرر التي هي السمة المميزة للمجتمع الديمقراطي... (X,604-e-605c). كمحصلة، اتهام أفلاطون للشعر مبني على (1) تعبيره الجوهرى عن الباطل، (2)، اشتغاله الجوهرى في عالم المحاكاة، (3) تجميعه لوظائف متنوعة، (4) ارتهانه إلى سمات دنيا للنفس البشرية مثل العاطفة والشهوة، و (5) تعبيره عن خصوصية وتعدد غير قابلين للاختزال بدلا من تعبيره عن الوحدة. إن فكرة المحاكاة، في الحقيقة، تكمل الحقيقة كأساس للتناقض الأفلاطوني بين الفلسفة والشعر. وفي الكتاب العاشر يعد الشاعر سفسطائيا، وصاحب صنعة "بارع" يمكنه أن "يصنع" أي شيء (X,596 c-d). وما يحاكيه الشاعر بالطبع هو مظهر الأشياء، وليس حقيقتها، طالما أنه يحاكي فقط ما ينتجه الآخرون فعلا (X,596e-597e). ويوضح أفلاطون ذلك بثالوثه الشهير: إننا نجد ثلاثة أسرة، أولها موجود في الطبيعة، وهو من صنع الله، والثاني هو ما يصنعه النجار، والثالث هو ما يصوره الرسام أو الشاعر. ومن هنا، فإن

النجار يحاكي السرير الحقيقي، والرسام أو الشاعر يحاكي السرير الموجود. وعليه فإن عمل الشاعر، مثل عمل المنشد، هو "تقليد للتقليد" إنه ابتعاد ثلاث مرات عن الحقيقة (e X,597).

تأثير أفلاطون وتراثه:

تأثير أفلاطون على العديد من المجالات الأساسية للفكر الغربي، بما في ذلك النظرية الأدبية، لا يزال موجودا حتى اليوم. أولا وأكثر، كان تأثير نظرية المثل: على الرغم من الانتقادات الموجهة لها منذ أيام أرسطو، فإنها لا تزال - مع ذلك تجذب الانتباه من خلال ما تضمنته من أن العالم كان وحدة، وأن خبرتنا ذات الصفات المتنوعة في العالم يمكن إدراجها وجمعها تحت مفاهيم محددة جامعة، وأن العالم المرئي نفسه جزء فقط من حقيقة أعلى أو هو مظهر لها فقط، وأنه يوجد نمط أعلى ومثالي لما يحدث في الأرض. بعض هذه المبادئ اندمجت في الدين اليهودي-المسيحي والإسلامي وكذلك في الفلسفة. التمييز بين العقل والحس، والعقل والعاطفة، والنفس والجسد، على الرغم من أنه ليس أصيلا لأفلاطون، إلا أنه استمر بسبب تأثيره في تقديم المصطلحات الأساسية للتفكير الفلسفي والديني. تأثير أفلاطون على نقاد ومنظري الأدب يظهر في عدة جوانب: مذهب المحاكاة؛ المهام التربوية والتعليمية للشعر؛ وضع الشعر في الدولة السياسية ومسألة الرقابة؛ معاملة الشعر بوصفه نوعا من الخطابة؛ طبيعة الإلهام الشعري؛ وتعارض الشعر مع مجالات وطبائع مختلفة أخرى، مثل الفلسفة والعلم والعقل والمذهب الآلي. إننا لا نزال حتى الآن نتصدى للأسئلة التي وضعها أفلاطون.

أرسطو (322-384 ق.م):

كان أرسطو ألمع تلميذ في أكاديمية أفلاطون، و إسهامه الكبير في تاريخ الفكر يمتد إلى مجالات عدة من المعرفة، ما وراء الطبيعة، المنطق، والأخلاق، والسياسة، والنقد الأدبي، إلى فروع متنوعة من العلم الطبيعي، في العام 343 ق.م دعا الملك فيليب المقدوني أرسطو ليكون معلما لولده الإسكندر في مدينة بيلا (Pella). لاحقا، قام أرسطو بافتتاح مدرسته الخاصة للخطابة والفلسفة المسماة ليكيون في أثينا. وإذا كانت أكاديمية أفلاطون قد ركزت على الرياضيات و ما وراء الطبيعة و السياسة فإن العلم الطبيعي هو الذي طغى في مدرسة ليكيون.

في قلب ميتافيزيقا أرسطو ومنطقه يوجد مفهوم "الجوهر" الذي يراه الحقيقة الأساسية التي تنطوي على شيء آخر. ويذهب أرسطو إلى أنه توجد عشرة مقولات يمكن من خلالها أن نرى العالم: الماهية

(الجوهر) والصفة والكيفية والعلاقة والمكان والزمان والوضع والحالة والفعل والانفعال.ⁱⁱⁱ ونظرة خاطفة على هذه المقولات في أكثر المستويات عمقا، وخاصة أفكار الجوهر.

وبعكس لتراتبية أفلاطون، يذهب أرسطو إلى أن الكليات (الصفات مثل الحمرة والطول) تعتمد على الخصوصيات في وجودها وليس العكس. وعلى الرغم من أن أرسطو يتفق مع أفلاطون على أن العقل يصل إلى معرفة أعلى من إدراك حواسنا. فإنه يؤكد على أن الحواس هي نقطة الانطلاق وإنها مصدر المعرفة. وقد حاول أرسطو أن يعدل تأكيد أفلاطون الأحادي الجانب على العقل بما ينبغي من الانتباه لخبراتنا الفعلية وملاحظتنا القريبة للعالم. وبمعنى أوضح، تاريخ الفكر الغربي ظهر كصراع بين هاتين النظريتين: نظرية أفلاطون المثالية التي ترى الحقيقة أعلى وأبعد من عالمنا، ونظرية أرسطو الأكثر عملية التي تتشد الحقيقة داخل عالمنا.

منطق أرسطو:

إن إسهام أرسطو الأعظم في الفلسفة هو عالم المنطق. كان أرسطو أول فيلسوف يصوغ قواعد ومناهج المنطق. أساس منطق الذي عمل كقاعدة لهذا التخصص لمدة تريبو على الألفي عام كان هو القياس المنطقي. ويتكون هذا معياريا من مقدمة كبرى و مقدمة صغرى ونتيجة مستقراً، كالمثال التقليدي "كل إنسان فان، سقراط إنسان، إذن سقراط فان" وقد رتب أرسطو عددا من أنواع مختلفة من المقاييس تتراوح من هذا التركيب البسيط "إذا كان إذن" إلى تراكيب أكثر تعقيدا.

وأبعد من القياس هناك ما يعرف بقوانين المنطق الثلاث (أحيانا تسمى قوانين الفكر الأساسية) التي صنعها أرسطو وطورها الفلاسفة بعده إلى يومنا هذا. أول هذه قوانين هو قانون الهوية الذي يقضي بان (أ) هي (أ)، والثاني هو قانون عدم التناقض الذي يحتم أن شيئا ما لا يمكن أن يكون (أ) وليس (أ) في نفس الوقت. أما الثالث فهو قانون الحد الأوسط المرفوع الذي يقول بأن شيئا ما إما أن يكون (أ) أو ليس (أ). هذه "القوانين"، التي يمكن عدّها قانونا واحدا يتم توضيحه من ثلاث زوايا مختلفة، قد عمل بها لأكثر من ألفي عام بوصفها (تقريبا) الأساس المتين للفكر الغربي. وهي لذلك تحمل تساؤلا في تفصيل أكثر. ما الذي يعنيه قولنا أن أ هي أ؟ أليس ذلك نوعا من تحصيل الحاصل من نحو واضح و فارغ؟ لكننا نستطيع أن نرى أن ذلك ليس مقدمة فارغة في اللحظة التي نستبدل فيها أي حد مهم للحرف أ. دعونا على سبيل المثال نضح رجل بدل (أ). فعندما نقول إن الرجل هو الرجل فإننا

نحتكم إلى الصفات المعينة التي تكوّن "ماهية" الرجل، إننا نقول إن هذه الماهية ثابتة وغير قابلة للتغير؛ ونحن أيضا نقول إن الرجل يختلف نوعا ما عن المرأة، عن الحيوان، عن النبات وهلم جرا. وسوف نكتشف بسرعة كيف أن تعريفنا يحمل تضمينات اقتصادية وسياسية واسعة.

إننا لو عرفنا كلمة "رجل" بوصفه عقلانيا أو سياسيا أو أخلاقيا أو حرا، سيبدو الأمر طبيعيا لنا في أنه يشترك في العملية السياسية. المرأة التي نعرفها بأنها تفتقد هذه الصفات، سوف تخرج بتعريفنا هذا. وكون قانون الهوية هذا متسق إلى حد عالٍ وتراتبى سيتضح أكثر في كلمتي "السيد" و"العبد". ويمكن للسيد أن يتعرف في حدود الصفات التي تشير في مجموعها إلى "المتحضر" بينما كلمة العبد مقيدة داخل تحدييدات كلمة "متوحش" (أرسطو نفسه الذي كان يمتلك العديد من العبيد يعرف العبد بأنه "أداة ناطقة"). هذه التعارضات التراتبية تبنت في التاريخ مصطلحات الإغريق والبرابرة، والمسيحي واليهودي، والأبيض والأسود والنبيل والفقير.

والقانونان الثاني والثالث للمنطق سوف تؤكدان فقط تبخيسنا الضمني للمرأة أو العبد. فالقانون الثاني، قانون عدم التناقض، الذي يؤكد عليه أرسطو^٤، يخبرنا أن شيئا ما/ شخصا ما لا يمكن أن يكون رجلا وليس رجلا. ومرة أخرى، هل يبدو هذا غير واضح؟ بالتأكيد هو لا يخبرنا بشيء جديد. في الحقيقة نحن نعلن عن معنى ضمني آخر لقانون الهوية: وهو أن هناك سلسلة من صفات معينة تعزى إلى "الرجل" وهناك سلسلة مختلفة من الصفات تنسب للمرأة، وليس هناك تداخل بين هاتين السلسلتين من الصفات. ووفقا لهذا المنطق لا يمكننا وصف شخص يقع ما بين هذين الحدين: رجل لديه صفات نسوية أو امرأة بصفات رجالية. القانون الثالث، قانون الوسط المرفوع، يمنع صراحة هذا الحد الأوسط (Met, I-IX, 1011 b-23)، بإلحاحه على أن الشيء يجب أن يكون (أ) أو لا (أ). فالواحد منا إما أن يكون رجلا أو ليس رجلا، إما أمريكي أو لا أمريكي، إما مسلم أو يهودي، أو خير أو شرير، إما مع أو ضد. ومن هنا، فإن هذه "القوانين" اليوم بشكل واسع، ليست فقط متسقة بل تشجع على رؤية للعالم بوضعه مقسما على نحو حاد إلى فئات وطبقات وأمم وأعراف وأديان كل منها لديه هويته الخاصة أو شخصيته.

وهو متأصل إلى حد بعيد في طريقة تفكيرنا لدرجة أن تفريعاته اللاصقة مثل تلك الصادرة عن الماركسية والنسوية والتفكيكية والتحليل النفسي يجب أن تعمل ضمن شبكة أوسع من التواطؤ مع من تعمل على التصدي له.

شعريات أرسطو:

وعلى عكس أفلاطون، يرى أرسطو للشعر وظيفة إيجابية في الدولة السياسية، وهو يوجد ليس فقط لأجل الأغراض النفعية لكن لرقى ما يدعوه أرسطو "الحياة الخيرة"، أو لتحقيق الفضيلة أو الحكمة العملية (Phronesis).^v

وبالنسبة لأرسطو، فإن لكل من الشعر والبلاغة وضع العلوم "المنتجة"، وهذه التخصصات لديها مكانها في تراتبية المعرفة؛ وأرسطو يراها على أنها مهن عقلانية، على أنها تتشد معرفة الحقائق "الكلية" (أكثر من الأشياء و الأحداث الخاصة)، وعلى أنها تقوم بوظيفة اجتماعية وأخلاقية. إن كامل بنية النظام الأرسطي محكوم بفكرة الجوهر، من أدنى مستوى إلى الإله بوصفه العلة الأولى أو المحرك الذي لا يتحرك. وكل عنصر من داخل هذه النظام التراتبي لديه مكانه ووظيفته وهدفه المناسب. والكون عند أرسطو نظام مختلف على نحو فعال، حيث كل كيان يقاد بغاية داخلية إلى تحقيق طبيعته، وأخيرا إلى تحقيق انسجامه مع السماوي. والشعر، في هذا النظام، يتم تحليله وتصنيفه بنفس الطريقة، مثل الفروع الأخرى للمعرفة الإنسانية والنشاط الإنساني. ومفاهيمنا المعاصرة على استقلال الشعر لم يكن لها دلالة عند أرسطو. وفي كتابه الأخلاق النيقوماخية، يؤكد أرسطو بوضوح كامل فيما يتصل بالنشاط المنتج أن "حدث الصنع [القيام بعمل ما] ليس غاية في ذاته، إنه فقط وسيلة، وينتمي إلى شيء آخر". وغرض الفن، مثله مثل غرض الميثافيزيقا، هو الوصول إلى معرفة للكليات.^{vi}

وهناك مفهوم معقدان في لب شعريات أرسطو فمثل أفلاطون، يذهب أرسطو إلى أن الشعر أساسا نوع من المحاكاة، لكنه على عكس أفلاطون يتبنى معنى إيجابيا لمفهوم المحاكاة، فيرى أنها غريزة إنسانية أساسية وطريق ممتع للمعرفة.^{vii} ويؤكد أرسطو أن الأنواع المختلفة للشعر والموسيقا عبارة عن أنواع من المحاكاة. وهذه المحاكاة يمكن أن تختلف في ثلاث طرائق: في الوسيلة المتحددة، وفي أنواع الأشياء التي تمثلها، وفي طريقة التمثيل.

وعلى التضاد من الأفكار السائدة التي تساوي بين الشعر واستعمال الأوزان [النظم] يؤكد أرسطو أن السمة الأساسية للشعر هي المحاكاة، التي يتلقى فيها كل البشر المتعة (Poetics I). وبالنسبة لأرسطو يعد الشاعر جزءا مكتملا للمجتمع الإنساني، يطور بعقلانية، السمات الأساسية وينقيها، تلك

السمات التي يتشارك فيها مع غيره من البشر الآخرين. إن ما هو مشترك بين جميع الفنون هو أنها جميعا تحاكي الإنسان وهو في حالة فعل (Poetics II).

و"الفعل" عند أرسطو له غاية أو هدف أخلاقي. فالفن يحاكي الفعل الإنساني، ولكن على الفعل الإنساني أن يكون له غاية نهائية وهي "الخير الأسمى"^{viii}. والأفعال التي تحاكي، يقول أرسطو، يجب أن تكون نبيلة أو قاعدة طالما أن الطبيعة البشرية تتوافق مع هذه الاختلافات (Poetics II). إن التراجيديا تمثل الناس أفضل مما هو معروف (norm)، أما الكوميديا فعلى نحو أسوأ مما هو معروف. ويسمح أرسطو لنوعين أساسيين فقط هما: الشعر الرديء حيث يتحدث الشاعر عن شخصيته أو من خلال شخصية معينة؛ و العرض الدرامي حيث يتم أداء القصة و تمثيلها (Poetics III). ويقارن أرسطو بين الشعر و التاريخ على نحو يظهر التباين بينهما. فليس وظيفة الشاعر سرد الأحداث التي وقعت فعلا، بل الأخرى "الأحداث كما يمكن أن تقع..... وفقا لقوانين الاحتمال أو الضرورة" (Poetics IX). ويستنتج أن الشعر أكثر فلسفة و جدية (spoudaiteron) من التاريخ لأن الشعر يعبر عن الكوني (ta kathalou)، في حين أن التاريخ يتعامل فقط مع الخاص، و بعبارة أخرى الشعر يخضع للحقائق العامة في حين التاريخ يعطينا وقائع معينة وأحداثا محددة. والشاعر يعبر عن البنية الداخلية للاحتمال أو السببية التي تشكل الأحداث، وهو لذلك، قابل للتعميم أو التطبيق على مجموعات أخرى من الأحداث.

ويبدو أن أرسطو قد قام لاحقا في كتابه الشعريات (فن الشعر) بتوسيع تعريفه لمفهوم المحاكاة الشعرية. فهو يقول إن الشعر يجب أن يحاكي بإحدى طرائق ثلاث : فإما أن يحاكي الأشياء التي كانت، أو الأشياء كما هي الآن وكما يتحدث عنها الناس ويعتقدون أنها كذلك، أو الأشياء كما ينبغي أن تكون. تعريفات أرسطو السابقة، ويمكن أن نتذكرها، تُرجع المحاكاة الشعرية لا إلى الفضيلة أو الواقعية ولكن إلى المحتمل أو العمومي. التركيز الآن، على العموم، يكون على الواقعية: فالشعر يمثل أحداثا وقعت في الماضي أو تقع في الحاضر. وعلاوة على ذلك، يتم تقديم عاملين مهمين هنا، أولهما الاحتكام إلى الأخلاقي للمحاكاة، الذي بموجبه يتوجب على الشاعر أن يمثل حالة مثالية من الأمور. وآخرها هو احتكام الآراء المتعارف عليها. وعلى سبيل المثال، في حين يمكن للشاعر أن لا يمثل الآلهة على نحو حقيقي، هو مبرر له أن يمثلهم ووفقا لما هو سائد من الآراء و الأساطير التي تقال عنهم. وتلك خطوة عظيمة نحو القول إن الحقيقة ليست متسامية نوعا ما، وإنما تتحقق داخل المجتمع

الإنساني وليس وراءه. وفي كتابه "البلاغة" يؤكد أرسطو بأن "الحقيقة ليست فيما وراء الطبيعة البشرية".^{ix}

رأي أرسطو في التراجيديا:

ظل تحليل أرسطو للتراجيديا مؤثرا حتى القرن الثامن عشر. وفي ما يلي يظهر التمييز الواضح بين المحاكاة و الفعل والشخصية ، والخلفية، و الحكمة، وذلك في تعريف أرسطو الشهير: التراجيديا إذن محاكاة فعل جدي تام لها طول معلوم - لها لغة غنية بكل أنواع التزيين، تختلف باختلاف أجزاء المسرحية: وأنها تمثل الناس في حالة فعل ولا تستخدم السرد ومن خلال الشفقة والخوف تُحدث التنفيس من هذه الانفعالات وأشباهها (Poetics, VI 2-3).

الكلمة اليونانية المستعملة في لفظ "فعل" هي praxis وهي تشير هنا ليس إلى فعل معزول خاص لكن إلى سلسلة من الأفعال كاملة وللحوادث التي لا تتطوي على ما يقوم به البطل ولكن أيضا ما يحدث له و لتهيئة هذا الفعل، يستعمل أرسطو مره أخرى كلمة spoudaios التي تعني "جدي" أو "ذا وزن". و ذلك أساسا جدي أخلاقي، ويبدو من ثم أن موضوع التراجيديا هو صيرورة فعل الذي هو جدي أخلاقيا يقدم وحدة متكاملة، و يحتل طولا معيناً ليس فقط من ناحية الأهمية ، بل أيضا، وكما سيتضح لاحقا، من ناحية محددات زمنية موصوفة معينة، والزمان والتعقيد. و علاوة على ذلك ، ولأن التراجيديا أساسا عمل درامي أكثر منه سردي فإنها تمثل الناس في حالة فعل، والمأساة المحكمة الصنعة سوف تقوم بالتنفيس أو التطهير katharsis لعواطف عديدة أولها الشفقة و الخوف أو من هنا فإن تأثير التراجيديا على الجمهور هو جزء من تعريفها الخاص.

إن مفهوم "الفعل" محوري في نظرة أرسطو للتراجيديا، لأنها تحدد المكونات و الخصائص الأخرى التي تشمل الحكمة و الشخصية والأسلوب والفكر و المشهد و الإنشاد. وهذه العناصر تتطوي على وسيلة المحاكاة (الأسلوب و الإنشاد) وطريقة المحاكاة (المشهد والمنظر المسرحي)، و أدوات المحاكاة (الأفعال كما هي مرتبة في الحكمة، والشخصية وأفكار الممثلين) ويصف أرسطو أيضا متطلبات أخرى مثل كمالية الحدث، الوحدة الفنية والتأثير العاطفي. إن عنصر المأساة الذي يحاكي الأفعال الإنسانية ليس بدرجة أولى هو تصوير الشخصية بل الحكمة التي يدعوها أرسطو "المبدأ الأول" أو "روح التراجيديا" (Poetics, VI, 19-20).

و يلائم أرسطو الأسبقية مع الفعل في التمثيل الشعري: التراجيديا ليست تمثيلا للناس أو الشخصية؛ بل هي بالأحرى تمثل مجالا "من الفعل، من الحياة" (Poetics VI12). ولأن التراجيديا أساسا هي درامية، فإن أساسها لا يمكن أن يكون تصوير الشخصية؛ وكما كان يشير أرسطو لا يمكن للمرء أن تكون لديه تراجيديا دون فعل، لكن وجود تراجيديا دون شخصية لافتة أمر محتمل جدا. (Poetics VI 14-15) والتراجيديا يجب أن تبنى على تركيبة معينة من الأحداث أو الحوادث التي تسهم فيها أفعال معينة لشخصيات مُقدّمة. وهذا البناء الدرامي الشامل وهو الحبكة هو "الغاية التي تهدف إليها التراجيديا" (Poetics VI 13). و السمة الأكثر أهمية في الحبكة عند أرسطو هي الوحدة Unity؛ "الحوادث المكونة يجب ترتيبها بطريقة ما حتى أنه لو أزيح أي منها أو حذف وحدة العمل ككل تتحطم و تختل" (Poetics VIII.4) ويرى أرسطو أن كامل العمل هو فعل واحد موحد. كيف يتم تحقيق هذه الوحدة العضوية؟ يقدم أرسطو التعريف التالي: "الكل هو ما لدية بداية ووسط ونهاية" (Poetics, VII.23). والبداية عند أرسطو هي ما ليس بالضرورة أن يتسبب فيه شيء ما" لكنها نفسها تكون سببا لشيء آخر. أما الوسط فهو يكون ناتجا عن شيء ما، ويكون سببا في شيء بعده. والنهاية هي ما ينتج عن شيء آخر بالضرورة لكنها لا تؤدي إلى أي لاحقة بعدها. ومن هنا، فإن وحدة الحبكة مبنية على فكرة السببية (Poetics, VII.7). إن هذه الصيغة لأرسطو المتعلقة بالبداية و الوسط و النهاية كان لها تأثير عميق امتد خارج حدود التراجيديا أو الدراما، وشمل بعمق أنماط التفكير و الكتابة في عصرنا الحالي.

ويشرح أرسطو وحدة الحبكة من ناحية كل من البنية الشكلية للحبكة والانفعالات التي تحدث للجمهور. وفي الوقت الذي يقسم فيه البنية الشكلية للحبكة إلى البرولوج (المقدمة) الإبيزود (الجزء الاوسط) الإكسود (اللاحقة)، والبارود (الاستهلال الغنائي) والسستاسيمون (النشيد المرسل). ومن الواضح أن أرسطو يعد حركة الفعل هي ما يكون البناء الحقيقي للحبكة. وهو يقسم الحبكة إلى حركات بسيطة، وهي ما تعرض فعلا مستمرا، وحركات مركبة. وتمثلها مسرحية عقدة أوديب - التي تتميز بالحركة من خلال الرجوع و التعرف والمعاناة. وفي نص لاحق في كتابه يقسم الفعل إلى جزأين، "التعقيد" الذي يشمل كل الأحداث حتى التغير في المصير، "وحل العقدة" أو الانحلال الذي يبدأ بالتغير حتى نهاية المسرحية. بهذه الطريقة، التغير في المصير يوضع بحق في مركز المسرحية: والفعل بتقسيمه هذا يؤدي إليه ويبدأ منه. والعلاقة معه يكتسب الرجوع والتعرف و المعاناة أهميتها جميعا. و يفضل أرسطو

الحبكات المعقدة لأنه عبر عمليا الرجوع والتعرف و المعاناة يتم تحريك عاطفتي الخوف و الشفقة، وهما يسهمان في وحدة الحكمة.

وحدة الحكمة إذن، توحد ليس فقط ما بين السببية و الاحتمالية وتغير المصير، بل أيضا بين انفعالي الشفقة و الخوف اللذين يتولدان في الجمهور. و يشرح أرسطو أن الشفقة تثار بسوء الحظ غير المستحق؛ و الخوف يثار عندما ندرك أن سوء الحظ ذاك هو "مثلنا" (Poetics,XIII.4). و من هنا، فإن هذه الانفعالات لا يمكن أن يقوم بإلهامها شخص شرير ناجح ؛ ولا يمكن أن تصدر عن مشاهدة سوء الحظ الذي يعاني منه شخص فاضل جدا أو شخص سيء على نحو كبير (Poetics,XIII2-4) على الأصح الشخصية محل المسألة، يجب أن تحتل مكانا وسطا بين هذين الحدين؛ إنه يجب أن يكون شخصا "فاضلا أو عادلا على نحو بارز ومع ذلك ليس من خلال عدم سوء أو خسة منه إنه سقط في سوء الحظ، لكن على الأرجح من خلال عيب ما فيه (6-5,XIII,Poetics).

الأثر التي تركته شعريات أرسطو:

تعرف الشعريات عادة بأنها أكثر الكتب تأثيرا في تاريخ النقد الأدبي. إن ميراث أرسطو في الجماليات مثل ميراثه الفلسفي ككل، هو تراث كلاسيكي بامتياز. إن أكثر مقدمات كلاسيكية أرسطو أهمية هي الجانب السياسي، أي تلك التي يحقق بها الفرد طبيعته و غرضه فقط داخل المجتمع و الدولة، فالشعر عند أرسطو، لا يعبر عما هو فذ في الأفراد لكنهم على الأصح يعبر عن خصائصهم العامة، عما يتشاركون به مع بقية أفراد المجتمع. وبينما يمنح أرسطو الشعر استقلالا معينيا، فإنه مع ذلك يحتل مكانا محددًا داخل المجتمع بوصفه أداة للتعليم و التهذيب الأخلاقي. إن الشعر ليس كما هو في الفكر الروماني، شيئا ساميا إلى الأعالي وراء المعارف الأخرى.

الشعر أيضا خاضع للمبادئ الكلاسيكية في فلسفة أرسطو بشكل عام. من أبسط مستوى للأسلوب إلى أعلى مستوى من تركيب الحكمة، يعد الشعر نشاطا عقلانيا متأنيا يجب أن يراعي دائما المبدأ المحوري الأرسطي للتوسط. و كالفلسفة، يتطلع الشعر إلى التعبير عن الحقائق الكونية التي لا تنقيد بالإشارة إلى مواقف معينة. إن علاقته بالواقع يحكمها مفهوما الاحتمال و الضرورة. وكذلك مما يبدو كلاسيكيا هو إلحاح أرسطو على التفريق بوضوح بين الأجناس الأدبية المختلفة في طريقة تراتبية: فالكوميديا، التي تتعامل مع الشخصيات "المنحطة" و الأمور التافهة، ترتبها الأقل؛ و الملحمة، التي تشمل عدة

حكايات و سرد مطول، تقع في درجة أدنى من التراجيديا التي هي مركزة أكثر وتنتج أثرا أعظم من الوحدة. ومرة أخرى فإن التأكيد على اتساق الشخصية وتناسبها يعد أيضا كلاسيكيا.

مفاهيم أرسطو تسبق التطورات في عدة مجالات من النقد الأدبي: موضوع المحاكاة الشعرية، و العلاقة بين الفن و الواقع، والتفريق بين الأجناس وكذلك بين الفنون السامية و الوضعية، ودراسة اللغة والقواعد، و التأثير النفسي والأخلاقي للأدب وطبيعة و مهمة الجمهور، وبنية الدراما و قواعدها و أيضا مفاهيم الحكمة وسرد الشخصية. كل هذه المفاهيم لا تزال منتشرة بعمق في تفكيرنا بالأدب و بالعالم. وفوق كل ذلك، و زيادة على هذه التأثيرات يضاف مذهب في الجوهر، وهو مفهوم يستمر في وسم تفكيرنا بل حتى محاولتنا للحد من الأنماط التقليدية للتفكير.

References

- ⁱ -Frogs, ll. 786, 796, in Aristophanes Volume II: The Peace, The Birds, The Frogs, trans. Benjamin Bickley Rogers, Loeb Classical Library (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1968). Hereafter cited as Frogs.
- ⁱⁱ - Republic, in Collected Dialogues of Plato, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1969), 514a–c. Hereafter cited as Republic.
- ⁱⁱⁱ - Aristotle, The Categories; On Interpretation; Prior Analytics, trans. Harold P. Cooke and Hugh Tredennick, Loeb Classical Library (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1973), pp. 16–19.
- ^{iv} - Aristotle, The Metaphysics I–IX, trans. Hugh Tredennick, Loeb Classical Library (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1947), 1011b–13. Hereafter cited as Met. I–IX.
- ^v - Aristotle, Politics, trans. T. A. Sinclair (Harmondsworth: Penguin, 1986), VII.i.
- ^{vi} - Nicomachean Ethics, trans. H. Rackham, Loeb Classical Library (London and New York: Heinemann/Harvard University Press, 1934), VI.ii.5–VI.iii.4–6.
- ^{vii} - Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1965), IV.2–3. Hereafter cited as Poetics.
- ^{viii} - Aristotle, Posterior Analytics; Topica, trans. Hugh Tredennick and E. S. Forster, Loeb Classical Library (Cambridge, MA and London: Harvard University Press/Heinemann, 1976), p. 171.

^{ix}- Aristotle, *The Art of Rhetoric*, trans. H. C. Lawson-Tancred
(Harmondsworth:
Penguin, 1991), 1355a.