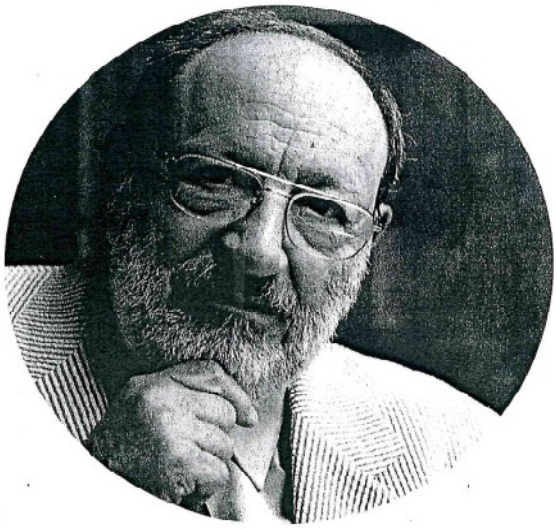
الإبداع الفنّي و كرامة الفنان في العصور الوسطى:
مبحث مترجم من الكتاب المعنون ب:
" الفكر في القرون الوسطى:لأُمبرتو إيكو "
« la pensée au moyen âge : Umberto Eco »

أمزيان سهام *
إشراف: أ.د. سطمبول ناصر



*باحثة أكاديمية-قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب والفنون- جامعة -وهران1- أحمد بن بلة-الجزائر.

العقيدة المهمّشة:

لقد ساد إدراك ضمن الوعي الثّقافي القديم، وأخذ يتشكّل شيئا فشيئا وهوإحساس جديد بالكرامة،وأصبح من مقتضيات الفن،بل وألفينا-فجأة- أن مبدأ الابتكار الشعري أخذ يكتسي قيمته أمام هذا الشّكل من التّأكد، كانت العقيدة المدرسية التّقليدية تقيم إطارات جامدة بشكل مفرط، عاجزة عن تمكينها من احتلال مكانة. وهنا لا يجوز مؤاخذة الفلسفة الرّسمية على أنّها كانت عصيّة الفهم حينها أو اعتبار أنّ تدخلاتها في هذا المجال لا تمثل سوى الرّفض والأحكام والنّظرات الخاطئة.

فحينما يتكلم "سانت توماس"(saint thomas)، مثلا، عن الشّعر وكأنّه "عقيدة مهمشّة" ويؤكدّ بأنّ البيانات الشّعريّة لا يفهمها الإدراك البشري بسبب نقص جوهري، وانعدام الحقيقة (S. th. I, 1,9 ; I-II, 101 2 ad 2)، فهو لا يدّعي إطلاقا حرمان صنف شعري (كما أنّه لا يدعي إدراج مشكل الإدراك الغامض في حلقة بومغارت - النّظرة الجماليّة-، كما بدا للبعض) ،فالمسألة لا تعدو أن تكون إلّا مجرد تقليل من شأن الفن،كفعل،عند مقارنته بمجرد عمليّة نظريّة، إضافة إلى أنّه عند استقراء النّص، نلفي مقارنة الشّعر العادي بالنّص المقدس ولا يمكنه بالتّالي سوى المعاناة من هذه المواجهة. أما فيما يتعلق بغياب الحقيقة(defectusveritatis) فيجدر قراءته على أنّه تأكيد بأنّ"الشّعر هو بمثابة سرد لمسائل لا وجود لها"(1).(poetaututurmetaphorispropterepraesentationem. Repraesentatioenimnaturaliterbominidelectabilis est (S. Th. I, 1,1 9 à 1)(1)ما يعني أنّ الشّاعر يلجأ لاستعمال الاستعارات وبالتّالي فإن الاستعارة هي، من الناحيّة المنطقيّة، شيءكاذب. لكنّه يلجأ إلى ذلك بهدف تطوير صور وهذه الصور لها تأثير جيّد على الإنسان. ومن ثمّ فإن الغرض من الشّعر ينحصر في هذا الكذب الممتع ولا غرابة بالتّالي في أن ترفضه المعرفة المنطقية.

فنحن لسنا حينئذ أمام حكم إدانة بل أمام ابتعاد نظري عن المتعة الشّعرية، خاصة عندما تبدو هذه المتعة لا تلبي وظيفة تعليميّة في الحين. يلاحظ "كونراد دي هيرشو" conrad de

hirschau" في كتابه"الحوار dialogus" « Dialogus super auctores »(دارالطبع, Huygensص 75 و 88) "بأنّ الشاعريقال عنه بأنه كاذب(fictor) لأنه يدلي بالأشياء الخاطئة بدلا من الأشياء الحقيقيّة أو المختلطة الواحدة مع الأخرى": " eo quod pro verisfalsa dicta interdumveracommiseat"، ويمرر بعضها محل الأخرى، بحيث نادرا ما نجد في القصيدة "الرّائعة" افتراءات خالصة حقيقة "vitus"، مرتسمة في دلالة الكلمة، ولكنّها-فقط- مجرد صوت لكلمات "sonumtantummodovocis"، تجلب سامعها.

لم تكن نظريّة التّمسك بالتّقليد على قدرة للتفكير، كما استطاع المحدثون فعله، بأنّ الشّعر كان قادرا على كشف طبيعة الأشياء بكثافة وسعة تُنكَر في التّفكير العقلاني، ولم يكن بإمكانها فعله بسبب التّرجمة التلقينيّة للفن الذي ظل منطلقها. فالشّاعر حينما يرسل ينقل مضمونا بكامله من الحقائق المرسّخة في ذاكرته سابقا، وليس بوسعه إلاّ أن يقترح بكيفية ممتعة ما يعلمه لا غير، فهو لا يكشف عن واقع جديد،ولم يكن ذلك ممكنا، استثنائيا وبفضل بعض الإلهام المنزّل من الأعلى، سوى عند بعض الشّعراء الوثنيين قبل نزول الوحي.

وفي هذا المقام يؤكد "سينيكseneque" ، في رسالته الثامنة، بأنّ الكثير من الشّعراء يعبرون عن أشياء سبق للفلاسفة أن قالوها، أو كان عليهم أن يقولوها، فإنّ النّظرية التّدريسيّة التّقليديّة تأخذ هذه الصّيغة في مفهومها الأكثر اتّساعا ومباشرة :ذلك أنّه صحيح أنّ الشّعر تناول المواضيع العلميّة والفلسفيّة على حد سواء، وبشكل-هكذا يذكر جان دي ميونغ – Jean de Meung- يمكن أن يسمى على كل حال، الاشتغال في الفلسفة.

2-الشاعر اللّاهوتي|:

في لحظة معينة نشهد ، تأسيس معتقد شعري جديد، بفعل بعض الإنسانيين النّموذجيين من شاكلة ألبيرتينوموساتو (Albertino Mussato)، الذي صرّح بأنّ الشّعر علم نزل من السّماء وبأنّه عطاء من الله.لقد كان الشّعراء القدامى (les vates) هم من أعلنوا وجود الله،وفي خضّم هذا المعنى يتوجب أن يعتبر الشّعر بمثابة لاهوت ثان:"(quisquis erat vatesille dei) -الرسالة

الرابعة-. وقد أيّد"سانت توماسsaint tomas"التّمييز الذي وضعه أريسطو (في الكتاب الأول من "الميتافيزيقيا") بين شعراء علم الكون الأوائل (الذين وصفهم أريسطو (بعلماء اللاّهوت) والفلاسفة، مع أنّ "طوماس داكان" كان يرى من جهته (ويقصد علماء اللاّهوت) بأنّالفلاسفة هم وحدهم من كانوا منبعا للعلم الرّباني، وأنّ الشّعراء يعتبرون مجرد ملفقين، بحسب المقولة :"mentiuntur, sicutdicitur in proverbiovulgari". وذكر-بنوع من الثّقة- فيما يخص شعراء الميتولوجيا، أمثال "أورفيوس، وموزي، ولينوس"، بأنّهم أعطوا الاعتقاد بأنّ الماء كان مبدأ الأشياء ("subfabularisimilitudine" - بحسب قول التّشابه)، مبالغا بذلك في استعمال أوجه التّشابه (في تفسير:« In Met.Aristotelisexpositio1 , 3,63, 83»). لكن هاهم الإنسانيون النّموذجيون يستولون في الفهرس التّدريسي القديم على مفهوم الشّاعر اللاّهوتي (poetatheologus)الغامض، ويعيدون له الحيوية لغرض مواجهة دعاة الموقف الثّقافي والأرسطي (أمثال شقيق جيوفانين من مريدي سان طوماس thomiste frère giovanino de mantoue) بإدخال مفهوم الشعر بطريقة غير مسبوقة (2).

وقد أبرز قاران (Garin) "هذا الجهد باتجاه إعطاء الشعر وظيفة خارقة للعادة، بوضعه وسط التجربة الإنسانية وباعتباره أنّهاللحظة الأسمى لهذه التّجربة ... النقطة التي يرى فيها طبيعته حتى النهاية وهي تتنصل من الفلسفة ... هذه النّظرة السّامية وهذه الطريقة التي تتوحد فيها عبر نسق الحياة أشياء حتى الذوبان، مع بقائها قادرة على ترجمة كل ذلك في شكل صور وصيغ تواصل إنسانية..." قاران (Garin1954, p.50). لكن، مع أنّ هذا الإحساس الجديد يبدو ضمنيا في أبيات الشعراء المبتذلين، الصريحين في بعض الاعترافات النّادرة التّي تمهد للحركة "الإنسانية"، فإن نظرية المدرسة القديمة تظل مع ذلك رافضة لوجهة النّظر هذه وأنّ شعر النّصوص المقدسة، كما نفهمها، شيء آخر تماما، على أقل درجة من التّحديد وأكثر دقة في الإشارات المجازيّة، وغير إنسانية، في كل الأحوال. فالنّظرة العميقة والنّشوة الجماليّة للناسك المتصوف المفعمة بالإيمان والجمال لا علاقة لها بنشوة الشعر من المفهوم الرومانسي للعبارة.فمن المستحيل التّفكير في الشّعر التّلقيني كما نفكر في التّبليغ خاصّة حينما يتعلق الأمربالتّبليغ الفلسفي.

لقد رأى قاران 1954(Garin)فكرة شعر تلوح في الأفق، خلال القرون الوسطى، (كحدس) ملاحظة جوهرية معارضة للشرح الخاص بالفلسفة. سنعود لهذه النقطة في الباب 4.11، إلا أنّه يمكن لنا من الآن أن نلاحظ بأنّ هذا لا يعدو أن يكون إلاّ مجرّد مقترحات لا تجد مؤداها في إنشاء نظري مبتذل. وهذه العلاقة بين الحدس الجوهري والشّرح المقابل، يمكن اللجوء إليها– تجاوزا- بشأن التمييز بين النّاسك والفيلسوف. لقد كانت نظرية مدرسة الفن القديمة لا تلتفت لهذا المشكل. وهذا ما لا يمكن مؤاخذتها عليه، كون أنّ أهميتها التي لا تقبل النّقاش تكمن في أنها تمكنت من إبراز جوانب أخرى للعمليّة الفنيّة، بحيث أنّها تركت لنا مفهوما فنيّا بمثابة صناعة وبناء، ووعي بما هو فنّي أصلا في كل عملية تقنيّة ووعي بتقنيّة بناء في كل تبليغ فني.

3-الفكرة المثاليّة:(l'idée exemplaire)

لعل أكثر المسائل نقاشا في نظرية الفن خلال القرون الوسطى، من دون الإلمام بكامل المقتضيات الجديدة في هذا المقام، عبر الممارسة وعبر وعي الشّعراء، هيالفكرة المثالية التي يعمل من خلالها الفنان، وبالأخص مسألة الاختراع.

ففي تطور الاتّجاه الجمالي خلال العصور القديمة، أصبح التّصور الأفلاطوني للفكرة- الذي أُستخدم في الأصل للحطّ من قيمة الفن- مفهوما جماليّا قادرا على عكس معنى الخيال الداخلي عند الفنان. فقد أخذ الفكر الإغريقي بكامله في إعادة تقييم نظري لعمل الفنان وبدرجات تؤدي إلى الاعتقاد بأنّ الفنان قادر على اقتراح فكرة مثالية للجمال لا توجد في عالم الطبيعة. وقد بدأ التّفكير حينئذ، مع فيلوستراتوس، في أنّ الفنان له القدرة على التّحرر حيال نماذج الإحساس وحيال حالات الإدراك العاديّة. وبذلك بدأت تظهر وتتأكد نظرة الخيال التّي كانت تنطوي قبل ذلك- بحسب بعض المترجمين المعاصرين- على كافة الشّروط لظهور جمالية الحدس (طالع روستاغني 1955 ص.356). لقد أسهم الرواقيّون في هذه الخطوة إلى الأمام بفطرتهم وأرسى"شيشرون Cicéron" في ("De Oratore"- الخطيب) قواعد تصور للخيال الداخلي قادر على تجاوز كل واقع إحساسي من النّاحية النّوعيّة.

وعليه فإذا كان الظاهر هو مجرد تأمل، فهناك شيء واحد من اثنين: فإمّا أن يظهر بشكل أقل كمالا من الأشكال التي توجد حقيقة في الطبيعة، وإما وجب التيقن بأنّ هناك كرامة ميتافيزيقية حقيقيّة مرتبطة بالفكرة الفنيّة. وقد اعتبر بلوتين بأنّ الاتّجاه الثاني هو الذي يجب أن يرجّح. تمثل الفكرة الداخليّة النّموذج المثالي والرّاقي في التّأمل، بحيث يصبح الفنان، بفضل التّصور الفكري، سيدا للمبادئ الأولى التي تُستَلهم منها الطّبيعة. يطمح الفن إلى إبراز هذه الفكرة عبر المادة لكنّه لا يستطيع ذلك إلا بشق النّفس وبنجاح عسير: ففي مادة أفلوطين توجد مقاومة ترفض العجن بينما لا تبدي المادة عند أريسطو معارضة للشّكل. ومعنى هذا،هو أنّ ما كان يهم أكثر في الواقع، هو كرامة هذه النّظرة الداخليّة لهذا النّموذج "الخيالي" الذي كان حيّا في فكر الفنان(3)، بدلا من مسار تحديث الفكرة.

إلا أنّنا نلفي بأنّ القرون الوسطى، سواء من وجهة أرسطو أو أفلاطون، تشير إلى أفكار مثاليّة"في الذهن الاصطناعي"(in mente artificis)وأنه يرى حاصلا، دون التّوقف كثيرا عند اعتبار مسألة مسار تلاءم هذه الأفكار بالمادة، بأنّه على ضوء هذا النّموذج ينتج الفنان عملا هو موضوعه. لكن بأيّ طريقة يتشكل هذا في ذهن الفنان؟ ومن أين يمكن له أن يأتي أو بأيّ وسيلة داخليّة يمكن له أن يجسده؟

يرى "سانت أوغستينsaint augustin"بأنّ الفكر الإنساني مجهز بقدرة تكبير أو تصغير الأشياء، وتعديل أو معالجة احتياط الذاكرة من جديد المودعة عبر التّجربة: أي أنّه بفعل إضافة أو سحب شيء ما في شكل غرابcorbeau، نحصل على شيء لا وجود له في المجال الطبيعي (الرسالة السابعة).

فالمسألة هنا تتعلق في الواقع بآليّة التّخيّل كما عرض ذلك "هوراسhorace"في بداية رسالته " Epitre aux pisons" (رسالةبولسالرسولإلىالحوت)، ونحن نرى بأنّ سانت أوغستين، رغم كل القدرات التي كانت توفرها له فطرته، فهو لم يبتعد في الحقيقة عن نظريّة الخيال. فإذا أردنا أن نكتشف أسس عقيدة الإلهام في القرون الوسطى، وجدنا إشارات أكثر راديكالية في جدولة ثيوفيل (Schedula)، كما سبق لنا في الفصل السابق.

و ندرك اليوم جيّدا بأنّ النّوعيّة الوحيدة لعمل فني لا يجب أن نبحث عنها في فكرة مصورة في حالة من النّعمة مستقلة عن التّجربة وعن الطّبيعة، ذلك أنّ الفنّ يقع في نقطة تلاقي تجمع تجاربنا المعيشة مطورة ومركزة بحسب الإجراءات العاديّة للخيال مع الإشارة أنّ ما يعطي العمل الفني طابعه الفريد هي الكيفية التي تتجسّد بها إعادة هذه الصّياغة وتتمثل للتّصور، عبر مسار من التّفاعل بين التجربة المعاشة والإرادة الفنيّة والملاءمة واستقلال المادة التي نعمل عليها. ومع ذلك فقد كانت النّظرة الجماليّة العصريّة تعاني لمدة طويلة من الموضوع المتمحور حول الفكرة المثاليّة في حد ذاتها ،وبدا النّقاش الذي فُتح بهذا الشّأن غنيّا من حيث العمق والوعي. لدرجة أنّه من المفيد إعادة تشكيل التّطور التّاريخي للموضوع المركزي. وهذا الموضوع الرئيسي تركته القرون الوسطى لعصر النّهضة ولعصر التّألق ،مع هذا العائق المتمثل في كون أنّها- العصور الوسطى- حرصت على نقل المهم من هذه المواضيع، أي التّنظير للفن عند أريسطو، وقد فشلت في تفسير ظاهرة التّصور بكيفية مرضيّة وبكيفية - لنقل من شأنها- أن تعرض معطيات للنقاش الذي سيفتح بهذا الشأن.

يرى سانت توماس بأنّ فكرة الشيء المطلوب إنشاؤه تكمن في ذهن الفنان في شكل صورة نمطيّة، "forma exemplaris ad cujus similitudinemaliquidconstituitur" أو نموذج أو شكل نمطي يمكن تقليده لإنشاء شيء ما.لأنّ الفكر يتصرف، من حيث أنّه يرى مسبقا هذا الشّكل الذي سيعمل عبره، و يحاول أن يرسم في نفسه فكرة عن شكل الشّيء الذي يودّ تقليده.

ويؤكد الجانب الأريسطي في هذا الموقف أنّ الفكرة لا تمثل فقط تصورا عن شكل الجوهر المنفصل عن المادة، وجوهرا أفلاطونيا لإنجاز غير مؤكد، بل هي النّموذج الذي تمّ تصوره في علاقته بالمادة ، والذي بفضله تُؤلف وحدة معيّنة:

« Undeproprieidea non respondetmateriae tantum, nec formaetantum ; sedcompositototirespondetunaidea, quae est factivatotius et quantum ad formam et quantum ad materiam »

وبالتّالي فإنّالفكرة لا تناسب في الواقع لا المادة وحدها ولا الشّكل وحده، ولكن المكون (من المادة ومن الشكل) في مجموعه يناسب فكرة ينتج عنها الكل، سواء تعلق الأمر بالشّكل أو المادة على حد سواء. ((Deveritate III, 5 in operaomnia xxii I, p.112)في الجسد المطلوب إنشاؤه (و هو ما يمكن إقراره لدى سانت توماس،الذي يضع الاهتمام في التّشكيل الجسدي قبل الفكرة المجردة) يسود شكل نمذجة حصري (ونلاحظ بأنّ التّركيز قد وضع كالعادة على وحدة الشيء المشكّل)، فالفنان يفكر في ابتكار بيت وفي الوقت ذاته يفكر في كل قراراته العرضية في تربيعه وفي علوّه وهلم جرا...). والقرارات العرضية وحدها ستُؤخَذ في الاعتبار في وقت لاحق، بعد إنتاج الموضوع، أي أنّه في المثال المقترح سيتعلق الأمر بالتّزيين وألوان الجدران إلخ... وهنا سنتحدث مرة أخرى عن مفهوم وظيفي بحت للجسد الفنّي، ستظل وفقه الإكسسوارات وحالات الرضا غريبة عن التّخطيط الفنّي المحض.

هذا الشّكل المثالي، النّموذجي، في ذهن الفنّان عبر عملية التّقليد، عندما تتجه إرادته إلى رسم شيء موجود في الطبيعة. لكن عندما يكون الشيء المرسوم موضوعا جديدا (بيت، حكاية رائعة أو تمثال لكائن ضخم) تكون الفكرة المثاليّة مشكلة بفعل تدخل الخيال أو التّصور (راجع Chenu 1946). وهذا الخيال يتمثل في القوى الأربعة الداخلية من جانب الإحساس – لدى الإحساس المشترك، للقدرة التقديرية، التعليمية والتّذكارية- وتتمثل في تخزين التّجارب المسجلة في شكل اكتناز: quasi thesaurus quidam formarum per sensumacceptarum (S. Th. I, .78,4).

وينتج هذا العمل عبر التصور الخيالي عند من له القدرة على إعطاء شكل في نظره وكأنه موجود حاليا، لشيء لا يملك منه سوى ذكرى، أو يعيد صياغة أشكال محفوظة في ذاكرته (.)SentensialibrideanimaII, 28, pp 490, 191, 29, pp. 193-194 ; 30, pp. 198, 199

ويمثّل هذا التّشكيل عملية خيال خاصة ولا حاجة في ذلك للبحث عن مؤهل آخر لتبريره.Avicena vero ponit potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam,

quae componit et dividit formas imaginatas ; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis co

mponimus unam formam montis aurei, quem numqam dicimus. Sedistaoperatio non apparet in aliisanimalibusab hominem, in quo ad hoc sufficitvirtusimaginativa.

لقد أدخل ابن سيناءحقا قوة خامسة وسيطة بين القدرة التّقديرية والخياليّة، التي تأمر وتفصل أشكال الخيال، كما يحصل مثلا، عندما نشكل من صور الذهب والجبل، صورة وحيدة لجبل من الذهب لم يسبق لنا أن شاهدناه إطلاقا.إلا أنّ هذه العمليّة لا تبرز سوى في حال كائنات بشرية، تجعلهم قدرة الخيال قادرين على بلوغ هذه النّتيجة. (سانت توماس، ا ، 84، 4)

وتعود الجوانب الإيجابيّة في هذه النّظريّة الفنيّة إلى خصوصياتها من حيث البساطة والوضوح وإلى إرادتها في توضيح الأمور من دون اللّجوء لشرح من الصنف اللامعقول والشيطاني للعملية الفنيّة. إلا أنّ ما ينقص في نظرية أريسطو وسانت توماس هذه هو أنّ الفكرة الأكثر ثراء في إبداع الخيال (حتّى أنّ الآليات يمكن تفسيرها انطلاقا من الأسس ذاتها) الاعتقاد بأنّ المسار الفني، ولو أنه يتغذى بغزارة على المعرفة الفكرية والكفاءة المهنية، يظل مع ذلك مسارا شاقا للتكيّف لا تخضع فيه العملية اليدويّة للذكاء الذي تمّ تصوره، إلا أنّه ذكاء يتمّ تصوره والعمل به في آن واحد. وهنا يتساءل (جيبسن Gibson)(Gibson1958,p.119) كيف يمكن للفن، كونه فضيلة فكرية، أن يطبع فكرة في المادة ؟ مع أنّ الفكر لا يُطبَع. إنّ المسار الفنّي، كما يتمثله فكر أريسطو ليس له شيء من العفوية، ونقطة مؤداه لا تكمن في إبداع وحيد وخصوصي فهو يجهل عمليّا النّظرة غير الموضوعية والشرط الفعلي للواقع الفنّي.

4- الحدس و الاحساس(intuition et sentiment)

مع ظهور عصر الفروسيّة عرفت القيمة الأساسيّة مثل "الكالوكاقاثيا- kalokagathia" تطورا متزايدا باستمرار في القرون الوسطى، باتّجاه الجماليّة. ولعل في رواية الوردة " Le Roman de la Rose" ما يعطي مثالا على ذلك، كما يعطي حب الحاشيّة- "amour courtois"- مثالا آخر على ذلك. فقد أصبحت القيم الجماليّة، وهي أشكال قد أخذت تكتسي عندئذ أساليب وجوديّة تنعكس بحسب قوانين الجمال، قيّما اجتماعيّة عديدة. وصارت المرأة مركز الحياة الاجتماعيّة والفنيّة، ذلك أنّ العنصر النّسوي الذي وضعته حياة القرون الوسطى الخشنة على حدة، أخذ حضوره يلج مجال الأدب، وبذلك أخذت قيم الإحساس تتسامى وانتقل الشّعر من عملية موضوعية التي كان عليها، إلى تصريح ذاتي. وإذا كانت الرومانسيّة قد أضفت الكثير على قيم القرون الوسطى، حتى ولو أدى ذلك إلى تشويه كامل التّصور التّاريخي، كونها رأت في ذلك بذرة جمال الإحساس ورأت في ذلك العصر تشكل إحساس جديد لشغف غير راض أدى بالشّعر إلى أن أصبح تعبيرا عن شيء غير محدد.

في ظلّ هذه الخمائر انحصرت نظريّة فن المدرسة القديمة في زاوية من العجز: كونها كانت أصلا غير ملائمة لتقديم تفسير لفنون الجمال ولم تقدر سوى على تقديم تبرير لفن تعليمي بدا فيه علم واضح معد مسبقا كفكرة مثاليّة انتقلت بحسب المعايير. لكن عندما حذر "دانتي"بأنّه يسجل ويعكس ما يمليه الحب في روحه مع سهره على عكس هذا "الحب"بحسب معناه الفلسفي الصحيح، فقد وجدنا أنفسنا في حضور تصور جديد لطريقة التّدخل ومرجع لا جدال فيه لعالم أصناف الشغف والأحاسيس تسبق الإحساس الجمالي الحديث وأشكاله المتفاقمة.

لقد كان الصّوفية وحدهم القادرين على إعطاء الشّعر الجديد مواضيع للفكرة والشّعور والحدس.فقد دفعت الصوفيّة إلى جهات أخرى من الرّوح،مع أننا ولا شك، قد تمكنا عبر أصنافها، من اكتشاف بذور جمالية قادمة للإلهام والحدس. وكما أنّ عقيدة الفكرة لم تكن ممكنة سوى في مسار أفلاطون التقليدي، فقد وجدت النّظرة الجماليّة الإحساس المعبر عنه مضمنة في مركز (in nuce) الأسبقيّة الفرنسيسكانية للإرادة والحب.وعندما يقرأ "سانت

بونافانتور" (Saint Bonaventure) في أعماق النّفس قواعد وضرورة المساواة العدديّة (aequalitasnumerosa) فهو يشير لأصحاب نظرة الإلهام والفكرة الجماليين القادمين سبيلا باتجاه تعريف الخيال الداخلي.

لكن بالإضافة إلى الحركة الفرانسيسكانية كان يلمس في تصوف مدرسة "سانت فيكتور"، إمكانية حدس للجميل في مواجهة بين الذكاء والعقل، باعتبار أنّ الأول يمثل جهاز التّأمل والنّظرة الجماليّة.من ناحية اليهوديّة العربيّة، أبْلغتْنا بمقترحات جديدة تسير باتّجاه النّظرة الجماليّة للخيال. فقد تعرض "يهودا ليفي Jehudahlevi" في مؤلفه "الشّعر الحر" (Liber Corsiللنظرة الآنيّة والداخليّة لحالة استبصار في الشّعر،كهبة ربانيّة، في الشّاعر الذي تغذي في نفسه قواعد الانسجام وتستحدثها دون أن تكون قادرة على صياغتها (CF. Mendez y Pelayo : 1883, pp. 303 et suivants)

Qui naturapoeta est, statim (et sine labor) sapidumpoemafundat, " .nulloprorsusvitionlaborans"ومعناه:من كان شاعرا بطبعه، يتصور في الحين (ودون جهد) شعرا جيّدا خال من أي عيب. "ليبر كورسي" دار طبع باكستطورف، الصفحة 361.

ويعد هذا انقلابا في تنظير "بويسيانboécien". بالنسبة لابن سيناء كذلك (ابن سيناء الذي كانت له مجادلة مع سانت توماس بشأن الخيال كحاسة خامسة) فإن الخيال يسمو فوق مقتضيات الإحساس وهو خاتم نزل من السّماء بتأثيره النّموذجي الكامل، "خطاب في نظم الأبيات أو شكل من الجمال الرائع" (كتاب الإرشاد والتنبيهات) ترجمة قواشون، باريس 1951، الصفحة 514 وما يليها). وهو، من جهة أخرى، فعل يعيده موضوع جنون الشاعر الرّباني على مدى تقاليد القرون الوسطى، من دون أن توليه النّظريّة أي اعتبار على الإطلاق (Curtius 1948, Excursus VIII).

ويرى المعلم"إيخارت (Eckhart)" بأنّ أشكال الخلق بكاملها وجدت من قبل في الروح الإلهيّة، بحيث أنّ الإنسان كلّما تشكلت لديه صورة ما، يستفيد عمليّا من التّنوير والنّعمة الفكريّة

،والفكرة قبل أن تتشكل هي حصيلة الأشياء التي يتصورها الإنسان الكائن في الذات الإلهيّة. وتأخذ الكلمة سلطتها من الكلمة الأصليّة. والبحث عن نموذج فنّي، ليس تشكيلا، بل هو تثبيت النّظر بطريقة صوفيّة في الواقع المطلوب إنتاجه إلى حين التّماثل مع هذا الواقع. إلا أنّ الأفكار الموجودة في الذات الإلهيّة المرسلة إلى روح الإنسان ليست نماذج أفلاطونيّة لكنّها أصنافا من نشاط القوى والمبادئ المتداخلة. فالأفكار حيّة وهي لا توجد في شكل معايير بل كأفكار أفعال يجب القيام بها. ولا شك أنّه من الفكرة ينبثق الشيء المنجز،ولكن عن طريق عملية النّمو. ولا شك في أنّ نظريّة "إيخارت" تبدو وكأنّها مماثلة لنظريّة أريسطو، إلا أنّها تنطوي على إحساس أكثر دينامية وعلى قوة مولدة للفكرة (راجع Oomaraswamy 1956، و Faggin 1946). والفكرة المعبّر عنها هي انبعاث شكلي (formalisemanation و sapitproprieebullitionem) فهي ليست منعزلة عن النّسخة بل تتقاسم معها العيش وتعدّ جزءا منها ومماثلة لها.

"Ymago cum cujus est, non ponit in numerum, nec suntduaesubstanciae...Ymagoproprie est emanatio simplex, formalis, transfusivatotiusessentiaepuraenudae ; est emanatio ab intimis in silencio et exclusioneomnisforinsici, vitaquaedam, ac si ymaginarisres ex se ipsaintumescere et bullire in se ipas."

ومعنى هذا أنّ:" الصّورة لا تمثّل شيئا منعزلا عما هي صورة منه ولا يتعلق الأمر بمادتين متمايزتين...فالفكرة هي انبثاق بسيط رسمي يتدفق فيه كل جوهر في نقائه وصفائه، هي انبعاث يوجد منبعه في حميمية الذّات، داخل السّكوت والسّكون والانعزال عن كل ما هو جوهري، وهي صنف من الحياة مشابهة لشيء ينتفخ في ذاته ويحتدم داخل الذّات."

من هذه البيانات الخاليّة من التّطوير تنبثق رؤية جديدة للمسار الفنّي: فما يبدو لنا ينبثق لم يعد الآن موجودا في القرون الوسطى، وأعني بذلك منبت التّطورات الجديدة للجماليّة التي هي خاصيّة العالم المعاصر.

5- كرامة الفنان الجديدةّ:la nouvelle dignité de l'artiste:

في الزّمن الذي كان فيه المنظّرون يتقدمون بحلول لم تزل استهلاليّة، كان الفنانون قد وضعوا من جهتهم أسسا للشّعور بكرامتهم الذاتيّة. إلاّ أنّ مثل هذا الشّعور لم يكن ينقص أبدا خلال القرون الوسطى، ولو أنّ بعض الظّروف والعوامل الدينيّة والاجتماعيّة والنفسيّة غالبا ما كانت تسهم في تحديد مواقف إنسانيّة واتجاها ظاهرا نحو الكتمان.

ففي مرحلة أولى رضخت القرون الوسطى لوجه "تووتيلوسtoutilus"، هذا الرّاهب الأسطوري الذي تركزت فيه كل الحياة الفنيّة "لديرسانت غال (Saint-Gall)": ذلك أنّ"تووتيلوس" كان يعتبر بمثابة الفنان الموسوعي، المتمرس في كافة الفنون وعلى مهارة ،موهوب، جميل، فصيح بصوت رائع النّبرات، يعزف على الأرغن والنّاي، خطيب بليغ، متحدث ممتّع وخبير في فنون التّصوير، أي الإنسان المثالي في العهد "الكارولنجي"carolingienne . وقد كتب "أبيلار (Abélard)" لولده "أسترولابAstrolabe" يقول بأنّ: من يموتون يظلون يعيشون من خلال أعمال الشّعراء وتعج نصوص أخرى بملاحظات عن الاحترام الذي يحظى به الشّعراء والفنانون.

لكن الطريقة التي تُبرِز بها القرون الوسطى هذا الاحترام غالبا ما ترقى لأعلى درجات الهزل: فمثلا في فصل "رهبان الكنيسة" أشار"سانت روفSAINT RUF" للّذين يسرقون في منتصف الليل من شرائع كاتدراليّةNotre dame –des- doms في مدينة أفينيون، طفلا على خبرة كبيرة في فن الرّسم كانت هذه الكاتدراليّة تحتفظ به ومتعلقة به (Mortet 1911, p.305). ونلاحظ في قضايا من هذا النّوع نقصا ضمنيّا في التّقدير واعتبارا توظيفيّا لعمل الفنان وطريقة في معاملة الفنان وكأنّه شيء مهيّأ للتّسخير والمبادلة. وتأتي مثل هذه الفصول لتؤكد ولا شك صورة فنان القرون الوسطى موجهة لخدمة الجماعة والإيمان بتواضع، بخلاف الفنان في عصر النّهضة الذي كان من جهته يملك شعورا كبيرا بكبرياء الذّات.

لقد كان المذهب الدّراسي القديم في مجال الفن يفضّل هذا النّوع من التّصور القائم على الموضوعيّة الجامدة التي لم تكن لتسمح أبدا بتمييزبصمة الفنان الخاصّة به في عمله الفنّي ،ومن الضّروري إضافة الاستهلاك التّقليدي للفنون الميكانيكيّة التّي كانت تنزع عن المعماري أو النّحات الرّغبة والسّعي للشهرة الشخصيّة. وعلينا هنا أن نذكّر بأنّ المنجزات الفنيّة التشكيليّة المتمركزة حول عمليّة المعمار أو المشروع المعماري، كانت نتيجة لعمل فريق كل ماكان بإمكان الفنانين أو رجال الفن تركه كبصمة شخصيّة كان ينحصر في معاني التّقدير المسجلة على الأحجار الرئيسيّة. إلاّ أنّه، وكما هو الحال حتّى الآن، لا يستطيع المشاهد الذي لا يولي اهتماما كبيرا لمقدمة الفيلم أن يشاهد في هذا الشّريط سوى انجازا مجهولا لا يحتفظ منه سوى على القصّة وإبطالها ويلقي بالمؤلفين إلى جانب.

إلاّ أنّه، وبخلاف "الموشانيسي" (moechanici)، اكتسب الشّعراء، مع تقدم كبير، الشّعور الكامل بالاستحقاق في وقت اقتصر فيه التّواصل- بالنسبة للفنون الميكانيكيّة- على أسماء المعماريين الرئيسيّين وحدهم،لكن بالنّسبة للشّعر نلفي لكل قصيدةاسم معيّن يعي فيه المؤلف إلى حد ما بأصالة المواضيع التّي يعالجها أو بطباع أسلوبه، بدليل تصريحات جوزيف سكوت، تيودولف أورليانس، ويلفريد سترابون، بيرنارد سيلفستروغودفرا دي فيترارب. بعد انقضاء القرن الحادي عشر أخذ الشّاعر يميز بوضوح في عمله طريقة تضمن لنفسه الخلود فيما بعد، في وقت تتقوقع فيه الفنون داخل تخصّصاتها المنحصرة في قواعد اللغة والمنطق، واضعة على الجانب الدّراسة المتعلّقة بالمؤلفين (التي بقيّت على حالها في زمن جان دي سالسبوري)، وقد حرص المؤلفون في ذلك العهد- لغرض إبراز رد فعلهم على هذه اللامبالاة- على تأكيد كرامتهم أكثر فأكثر. وقد صرّح جان دي ميونغ بأنّ النبل المكتسب بالولادة لا يعدّ شيئا بالمقارنة مع نبل رجل الآداب.

من البديهي، من ناحية ثانيّة، أنّ شاعر النّمط الجديد يعتبر- بلا منازع- فنانا من الدرجة العليا، "مثالي ، مقدّسAulique"، مرتبط بنمط حياة ارستقراطيّة، يتمتع بتقدير عال من قبل

السيّد الذي يعيش في ظله، بينما شاعر المنمنمات وصانعها ليس، في غالب الأحوال، سوى راهب ، و البنّاء "المعلم" سوى حرفي ينتمي لشركة البنائين.

فالشّاعر، إذن لا يعمل في سبيل الله ولا لأجل جماعة المؤمنين، ولا يضع مساهمته في انجاز معماري موجه لتكملته من قبل آخرين، من بعده، هذا الشّاعر يتمتع بالمجد دائما المرتبط بنجاحه السّريع وبمزايا خصوصيّة. عندما سيحين الوقت الذي سيعمل فيه فنانو المنمنمات بدورهم لحساب أسياد كما سيكون الحال للإخوة "لينبورغ (Limbourg)"، سيخرج اسمهم حينئذ من المجهول. وعندها سيعمل الرّسامون داخل ورشة ، في "محلbottega" لهم ضمن سياق حضارة جماعيّة، كما سيتمكن الرّسامون بإيطاليا تحقيق ذلك بداية من القرن الثّالث عشر، سينشأ حول شخصيتهم حينئذ أدبيات كاملة من الحكايات وسيجدون أنفسهم محل اهتمام يلامس البطولة طالع (De Bryuine 1946, II, 8, 3 – Curtius 1948, excursus XII, Hauser 1953).

6 -دانتي وصورة الشّاعر الجديدة Dante et la nouvelle image du poète ":

الغرض من هذا الكتاب، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في البداية، هو دراسة النظريّات الجماليّة في المدرسة التقليديّة، وبصفة عامة، في عهد القرون الوسطى اللاتيني.وبذلك تستثنى من دائرة دراستنا هذه الأفكار المتعلّقة بالجمال وبالشّعر التي نجدها مفصلة عند مؤلفين يكتبون باللّغة العاميّة.

وبذلك يبقى "دانتي" ذاته خارج هذه الدراسة، وهذا من حيث أنّه يعرض في مؤلفاته المكتوبة بالعاميّة تفسيرا جديدا للفعل السياسي، والإلهام،ووظيفة الشّاعر المدنيّة والسياسيّة.

إلاّ أنّ حالة "دانتي" تقتضي مع ذلك، تفكيرا خاصا عند خاتمة عرض نظريات مدرسيّة قديمة تحدد دور الفنان وطبيعة الخطاب الشّعري، ما دام الكثيرون يريدون أنْ يروا فيه مؤيّدًاومكمّل

منضبط لمفاهيم سانت توماس، وهو يبدي من هذه النّاحيّة، احتراما لمواقف تبدو مخالفة بوضوح حيال ما قيل في باب النّظريّات الرّمز والاستعارة (4).

في الرسالة 13 (Epitre XIII) وبينما هو يسلّم مفاتيح القراءة "لكان غراند ديلا سكالا"(CangrandedellaScala)، صرح "دانتي" بقوله:

معنى النّص اللاّتيني الذي أورده المؤلف:

"لذلك ولأجل توضيح ما سأقول، يجب معرفة أنّ معنى هذا الكتاب ليس سهلا وبأنّه يمكن القول عكس ذلك، بأنّه متعدد المعاني، أي أنّه ينطوي على معان كثيرة لأنّه، زيادة على معنى الرّسالة، فانّ المعنى الآخر هو المستخلص من الأشياء المضمنّة في الرّسالة. وأوّل هذه المعاني مصرّح به حرفيا لكنّ الثّاني استعاري أو خلقي أو مماثل بالتّناظر. وهذه الطّريقة في معالجة الأشياء المحكيّة يمكن اعتبارها، من أجل توضيح أكثر، في نص كالتالي: "عندما خرج إسرائيل من مصر، وبيت يعقوب من داخل شعب همجي، جعلت يهودا مقدّسة للخالق، وقوتها إسرائيل". ذلك أنّنا إذا نظرنا حرفيّا إلى ذلك فسنرى خروج بني إسرائيل من مصر أيام موسى ومن ناحية الاستعارة سنرى معنى فدائنا بفعل المسيح بالمعنى الأخلاقي ويعني النّص(تحول النّفس التّي تغادر الحزن والبؤس وتجاوزت الخطيئة إلى حالة من الرّحمة وبالمعنى المتعدد الدّلالات خروج الرّوح المقدّسة بعيدا عن عبوديّة عالم فاسد وحريّة المجد الأبديّة. ومع أنّ هذا المعنى الصّوفي يعرف بأسماء مختلفة فكل هذه المعاني يمكن قولها بالاستعارة باعتبارها مختلفة عن المعنى الحرفي.، لأنّالاستعارة لفظ مأخوذ من كلمة alleon الإغريقيّة المعروف في اللاتينيّة بكلمة alienus أي: مختلف.

(Epitre XIII, 20-22. Trad. François de A. Pezard, édi. Cit. pp. 794-95).

والجدل الذّي تطور حول هذه الرّسالة معروف بما فيه الكفاية، باعتبار أنّ المسألة تتعلّق بمعرفة ما إذا كان هذا المدوّن"لدانتي" أم لا. وهنا يمكن القول، سواء فيما تعلق بنظريّة شعراء

القرون الوسطى أو يتعلق بتاريخ "ثروة دانتي"، فإنّ هذه المسألة لا تهمنا كثيرا. ذلك أنّه، حتّى ولو لم تكتب "الرّسالة" بيد دانتي، فهي تعكس مع ذلك بلا شك استعدادا للتّأويل منتشر بكثرة في ثقافة القرون الوسطى، وبأنّ نظام التّأويل المقدم في "الرسالة كان يشير إلى الطريقة التّي كانت لدينا طوال القرون لقراءة دانتي. ولا تكتسي "الرسالة" مفعول سوى أن تضفي على القصيدة الدانتية نظريّة المعاني الأربعة التي كانت سائدة طوال القرون الوسطى والتّي يمكن أن نلخصها في القول المنسوب تارة "لنيكولا دي ليرا Nicolasdelyra"وتارة أخرى "لأوغستين دي داسيAugustin de dacie"، وهو:

"الحرف يفيد الوقائع والاستعارة ما يجب اعتقاده، والمعنى الأخلاقي ما يجب فعله، والمتعدد المعاني ما يجب أن نتوقعه".

تبدو طريقة القراءة المقترحة في"الرسالة18" (Epitre XIII)تعود بوضوح للقرون الوسطى. فكل من كان يدّعي معارضة هذا الفعل البديهي كان ملزما بمعارضة مجمل النّظريّات التّي كانت للقرون الوسطى من النّشاط الشّعري وبالمغامرة على نهج قراءات قلاع الرّومانسية أو ما بعد الرّومانيّة، وهي قراءات تلغي حقا التّمثيل المتعدد المعاني وتطبيق الفكر المرتبط بالتّأويل. ويتعلق الآمر في هذا المقام، وهذا ما ندركه جيّدا، بقراءة تمنعنا من فهم ثلاثة أرباع، على الأقل، من شعر دانتي، الذي يتطلب عكس ذلك تماما، مشاركة مضبوطة تتفهم ذوق القرون الوسطى فيما يخص المعاني المضافة والدّلالات الجانبيّة ، وغير المباشرة التّي تتغذّى من ثقافة الإنجيل واللاّهوت.

وهناك حجة أخرى يمكن أنْ تُلعب لفائدة نسبة "الرّسالة" لكانغراني ديلا سكالا، ولمؤلف "الكوميديا الإلهية"، ذلك أنّنا نجد في"الوليمة" (convivio) نظريّة تفسيريّة مماثلة وهي أنّ الشّاعر الذي يعرض مؤلفاته الشّعريّة مرفقة بشرح فلسفي لغرض شرح الطريقة الصّحيحة لتأويلها، هو بلا شك شاعر يغذّي الاعتقاد بأنّ كل خطاب شعري يملك على الأقل معنى إضافي للمعنى الحرفي، وأنّ هذا المعنى الإضافي قابل للتّرميز وبأنّ عمليّة فك الرّمز تعدّ جزءا لا يتجزأ من متعة القراءة ويمثل إحدى المقاصد الأساسية للنّشاط الشّعري.

ومع ذلك، فإنّ الكثير قد أدرك بأنّ "الرسالة 13"لا تعكس بدقة الأشياء التي قيلت في "الوليمة"(convivio) (5).ففي هذا النّص مثلا،نجد تمايزا واضحا بين الاستعارة عند الشّعراء والاستعارة عند اللاّهوتيين(Convivio, II, 1 ;Trad. A. Pezard, édi. Cit. pp. 313-16)بينما نجد في الرّسالة (Epitre) وبمقتضى المثال الإنجيلي المشروح بإسهاب، بأنّ الفصل يبدو لنا متجاهلاً. فقد قيل ولا شك، بأنّ دانتي كان بإمكانه كتابة "الرّسالة13" (Epitre XIII)وأن يصحح جزءا مما يعرضه في صفحات "الوليمة" (convivio)، لكنّ الظّاهر بوضوح أنّه كان مفعما بفكر سانت توماس، إلاّ أنّه يبدو مع ذلك بأنّ "الرّسالة" تعكس نظريّة لا تتلاءم مع نظريّة سانت توماس من حيث الدّلالة الشّعريّة. وفي هذه الظّروف وأمام هذه الصعوبة، لم يتبقّ سوى ثلاثة حلول ممكنة، وهي:

إما أنّ "الرّسالة" ليست لدانتي ولكن هذا سيعني حينئذ بأنّ الأوساط المقربة من دانتي وفي فترة قريبة جدا من فترة نشر ذلك الشّعر، استفادت من نظريّة شعر كان من المفروض أنْ تظهر فيها بوضوح مؤشرات عدم التّطابق، بالنّسبة للأفكار التّي كان يمكن نسبتها لدانتي ولوسطه الثّقافي، بداية من مجموعة شراحه.

وإما أنّ "الرّسالة" هي بيد دانتي، وأراد في ذلك السّياق، أن يتميز صراحة عن رأي الدكتور أنجيليك. وأما أيضا أنّ "الرّسالة" يجب نسبتها لدانتي، ويبقى دانتي، من حيث المضمون، وفيّا لفكر سانت توماس. لكنّ "الرّسالة" لا تذكر بوضوح ما تريد التّعبير عنه، بل شيئا أكثر حذاقة.

لتقديم جواب للمسألة المطروحة بهذه الكيفية، ولتحديد ما هي من بين الحلول الثّلاثة التي توفر أفضل الضمانات، من اللاّزم أن نرجع لمواضيع الاستعارة و/أو الرّمزية في القرون الوسطى، التّي سبقت دراستها في الفصل السادس.

كانت نيّة " دانتي"في عمله "الوليمة" "convivio" أنْ يقدّم مجموعة من الأغاني "canzoni" وعرض بعدها مباشرةً مجموعة من المعايير اللازمة لأجل تأويلها، واضح تماما. فمن جهة، يساير التّقليد الاستيعاري للقرون الوسطى ويمتنع عن تصور شعر لا يحتوي على معنى

مجازي، لكنّه يريد من جهة أخرى، اقتراح أنّ كل ما ينجم عن تأويل الاستعارة للأغنية يناسب تماما "ما يريد قوله"، هو الشاعر. "تحت ستار أبيات غريبة"، وعبر أسلوب الاستعارة، ينكشف المعنى اللفظي للأغنية، وهي شيء حقيقي تماما بحيث أنّ"دانتي" يحرّر تعليقه لكي يدرك هذا المعنى اللفظي. ولتجنب أي خلط، يميز بفكر سانت توماس ، ما بين الاستعارة عند الشّعراء والاستعارة عند اللاهوتيين.

فهل يكون الأمر كذلك بالنّسبة "للرسالة 13"، مهما كان المؤلف؟

الملاحظة الأولى التي يجب تسجيلها، هو أنّه يبدو من الغريب إلى حد ما، أنْ يُقترح المؤلف كمثال للقراءة المجازيّة للشّعر، مقتطعا من الإنجيل. حقا، يمكن لنا القولراجع (Pépin 1969, p.81) بأنّ"دانتي" لا يورد هنا"حقيقة النّزوح" (وهو اختلاف سبق ان اهتم له سانت أوغستين، Enarrartiones in Psalmos CXIII

لكن "دانتي" يتحدث في السّطور القليلة التّي سبقت ذكر "المزامير" "la citation du psaume"، عن شعره هو بالذات واستعمل صياغة ،العديد من المترجمين قلّلوا من شأنها بشيء من اللاّوعي نأخذ على سبيل المثال ترجمةA. Frugoni و G. Brugnioli ،تنقل عن "دانتي"قوله:"المعنى الأول هو الذي نستخلصه من رسالة النّص والمعنى الآخر هو الذي نستخلصه من الدّلالة التّي أراد أن يُؤدّيها النّص ". وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ"دانتي" يكون قد أكد انتماءه لسانت توماس بطريقة جد أرتدوكسيّة ، مادام يُظهر معنى استعاريّا أراده المؤلف يكون إذن من شأنه معالجته من مفهوم سانت توماس، بالمعنى الحرفي (وفي هذه الحالة تبقى"الرّسالة" تتكلم دائما عن مجازيّة الشّعراء وليس مجازيّة اللاّهوتيين). إلا أنّ النّص اللاّتيني يقول: " alius est qui habetur per significata per litteram" "والمعنى الآخر هو الذي تدل عليه الرّسالة"والأمر الذّي لا مفكّ أنّ"دانتي" يريد أنْ يتكلم عن "هذه الأشياء التي تعنيها الرّسالة"، وبالتّالي عن مجاز في الواقع. فلو أنّه أراد الكلام عن المعنى الذي قصده المؤلف، ما كان ليستعمل المبني للمجهول(significata) بل كلمة مثل"sententiam" التي تعني، في مصطلحات القرون الوسطى، "معنى البيان" (سواء كان ضمنيّا أم لا).

فبأيّ حق يمكن الكلام عن "استعارة في الواقع" (allegoria in factis) بينما يتعلق الأمر بأحداث وردت في نص شعري بشري، أرضي، بأسلوب شعري كما يذكره "دانتي" في هذه الرسالة.

هناك وسيلتان للجواب.إذا كنّا متأكدين بأنّ"دانتي" كان تابعا حقا لمدرسة سانت توماس فلا بد من مساندته الرأي: لأنّ "الرّسالة" التي تعارض صراحة بيان سانت توماس، تكون قد نسبت له خطأ. وفي هذه الحالة، أليس من المحيّر أنْ نرى كامل المعلّقين على الشّاعر قد اتبعوا الطّريق المشار إليه "الرّسالة" (Boccace, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti وكثيرون آخرون)؟

لكن يبقى أنّ النّظرية التي تقدم اقصر طريق، على الأقل باتجاه تعريف الشعر، هي أنّ"دانتي"ليس من أتباع سانت توماس المتشدّدين.ويجد هذا الاعتقاد ما يؤكده عند "Gilson"(1939)، بل وفي صفحات لكورتيوس (Curtius 1948, XII,3) حيث يؤكد المؤلف بأنّ "المتخصصين من المدرسة القديمة (...) غالبا ما ينقادون لرغبة اكتشاف نوع من الانسجام "الرّباني". وأقرّ"برونو ناردي" (1950، I ، 20) بأنّ "أكثر المفسرين، والمتخصصين في دانتي، حرموا أنفسهم من ولوج فكره لفهمه كما يجب، بانسياقهم للخرافة التّي نحتها أتباع توماس الجدد الذين كانوا يريدون أن يجعلوا منه ترجمانا طيّعا لعقيدة توماس داكان". وقد أظهر "كورتيوس" بوضوح أنّه عندما حدد "دانتي"، في"الرّسالة"، قصيدته على أنّها عمل استلهم من شكل، أو من "الطريقة العلاجيّة"(modus tractandi)، طريقة تجميع تريد في آن واحد أن تكون شعريّة، واقعيّة، وصفيّة، استطراديّة... ويضيف أوصافا أخرى.... ليدخل عشر خاصيات في المجموع منها خمسة تتناسب مع الخاصيات التي يضفيها التّقليد على الخطاب الشعري بينما تخص الخاصيات الخمس الأخرى الخطاب الفلسفي واللاهوتي.

يعتبر "دانتي" بأنّ الشّعر يمتلك بذاته كرامة فلسفيّة وليس فقط شعره هو بالذات ولكن شعر جميع الشّعراء الكبار، بحيث يدحض تصفية شعراء اللاهوت التي اتبعها أريسطو (وعلق عليها سانت توماسفيما بعد) في كتاب "الميتافيزيقيا"."من بين هؤلاء المفكرين الكبار "كانت السادس" (وهؤلاء هم: هوميروس،فيرجيل،هوراس،أوفيدولوكاين: "الجحيم، غناء IV فصل

102)، وهذا التّأكيد يريد القول بأنّه لم يتوقف أبدا عن قراءة الأحداث الواردة في الميثولوجيا وقصائد الشّعراء الكلاسيكيّين باعتبارهم مجرد استعارات في "الواقع"، وهذا ما جرت عليه العادة في القراءة كما كان متبعا في بولونيا أيام إقامة دانتي بها (كما يقترح Pépin)، في تحدّ لسانت توماس. من هذا المنظور يعبر عن رأيه بشأن الشّعراء في كتابه " de vulagarieloquencia" "من البليغة البلاغة"(1-2-3) وفي كتاب "الوليمة" "Convivio".ويذهب في "الكوميديا الإلهية" إلى حد التّأكيد بأنّ(Stace) لديه موهبة لتّحول النّاس إلى علماء "مثل الذي يسير في الظل/ المصباح على الظهر ولا يستطيع شيئا لنفسه/ ولكن بعد نفسه يجعل من الآخرين متعلمين" (Purgatoire, cht XXII, vv 67-69, trad. A. Pezard)، ويتضمن شعر هذا المؤلف الوثني بعض المعاني الزائدة لم يكن للمؤلف معرفة بها. وهاهو ذا في "الرّسالة12" يقدم لنا شرحا استعاريا لمقطع كتاب" Métamorphoses" لأوفيد، يرى فيه مقدمة لمصير فلورانسة. طبعا قد يكون في هذا ميل لبلاغة المثل: ولكن لو أردنا أن يكون للمثل قوة الإقناع فمن اللازم أن نعترف بأنّ الوقائع التي يصفها الشّعراء تنطوي على قيمة تيبولوجية.

وهذا هو حال الشّاعر.فهو يعطي للكتابة المقدّسة، بصفته الخاصة، امتدادا كما دعمّها في الماضي وتوقعها صراحة. كان "دانتي" يعيش في عهد "ألبيرتينو موساتو" الشّاعر اللاهوتي الشّهير وتكونت لديه فكرة "ساميّة عن كوميديته". فإذا أيقنا بأنّه قد قدمها لكانغراندي تحت تسمية الكوميديا، فقد أعطى له الاعتقاد، عبر الأمثلة التي اشرنا إليها، بأنه يعتبرها بمثابة استمرارا جدير وصحيح للكتاب. فهو يؤمن بحقيقة الخرافة التي أعدها كما يؤمن يقينا بحقيقة استعارة للخرافات الكلاسيكية التي يعيدها، ولم يتسنّ لنا تفهم كيف استطاع أن يدخل في شعره إلى جانب شخصيات تاريخيّة عولجوا على أساس أنّهم يمثلون المستقبل، شخصيّات ميثولوجية مثل أورفيوس. فقد اعتبر كاتون (Caton)جديرا بأن يبلغ مع موسى (النّبي) تضحية المسيح (Purgatoire I , 70-75) أو الإله بذاته (Convivio IV, 28 , 15).

فإذا كانت وظيفة الشّاعر، هي أن يرسم ولو عن طريق الكذب الشعري، وقائع تعمل كرموز تقليدا لوقائع في الإنجيل، أدركنا حينئذ لماذا يقترح دانتي على كانغراندي ما حدده كورتيوس على أنّه "شرح ذاتي" (« Auto-exégèse »)و "بيبان (Pépin)" على أنّه استعارة ذاتية.

فمن حقنا أن نعتقد بأنّ"دانتي" يرى بأنّ المعنى الزّائد في شعره قريب من المعنى الزّائد للإنجيل، من حيث أنّ الشّاعر ذاته أحيانا لا يدرك في إلهامه كل ما يعبر عنه. لذلك فهو يستحضر الإلهام الرباني (مخاطبا أبولو) في الأنشودة الأولى من "الجنّة". وإذا كان الشّاعر هو من يلاحظ تحت إلهام الحب ثم ينتقل بعدها إلى التّعبير عن ذلك بحسب ما يمليه في نفسه (Purgatoire XXIV, 52-54) فمن الممكن حينئذ أن نتبع– لشرح ما لم يقله دائما بالتأكيد- نفس الأساليب التي اتبعها سانت توماس (لا دانتي) في التّاريخ المقدّس. وإذا كانت الكتابة الشّعريّة حرفيّة بكاملها، فإنّنا لا نرى ما يدفع المؤلف إلى الإطناب في مقاطع من مؤلفه بإضافة نداءات يدعو من خلالها قارئه إلى فك الرّموز المخفيّة تحت غطاء الأبيات الغريبة (Enfer IX, 61-63).

فلا بد حينئذ في الختام الإقرار بأنّ الشّغف المجازي في القرون الوسطى كان على حد كبير من الجاذبيّة إلى حد أنّه عندما عمل سانت توماس على التّقليل من مداه، اعترافا منه بأنّه بالنّسبة لثقافة القرن الثالث عشر، سيختفي العالم الطبيعي عند القراءة التّفسيريّة والمجازيّة، لم يول الشّعراء اهتماما لاستنتاج سانت توماس من عالم الشّعر وسعوا إلى إضفاء طابع العلمانيّة على هذه الوظيفة التي كان تطور الارستقراطية قد حذفها عند قراءة العالم.

هوامش البحث:

(1)- بترارك، بوكاس، كلوتشيو، سلوتاتي، تموقعوا في هذا النهج. لاحظ كورتيوس (1948- XII) بأنه من اللاذع أن نشهد النظرة الإنسانية وهي تنفض الغبار بهذه الطريقة عن مفهوم اللاهوت بغرض مواجهة ثقافة توماس الإنحرافية.

(2)- بالنسبة لكامل تطور مفهوم جمال "الفكرة" هذا، يذهب – راجع بانوفسكي 1952. شلوسر(1924) (cf. Panofsky 1952. Schlosser 1924)إلى التساؤل بشان مصير النظرة الجمالية من خلال "الفكرة" الأفلاطونية، عما إذا كان مثل هذا التصور لم يولد في الواقع من اعتبار ذي طابع جمالي، في حضور مشهد من الواقع المشكل.

(3)- في إطار هذا الكتاب لا يسعنا إلا أن نحيل القارئ على فوسلر (Vossler 1906 I- II – Nardi 1942 ; singleton 1958- Assunto 1961, pp. 259-284 ; Hollander 1980, Corti 1981)

(4)- نقتصر هنا على الإشارة إلى برونو ناردي، " Osservazionisulmedievaleaccesssus ad » auctores in rapportoall'Epistola a Canrande »,in studi e problemi di criticatestuale. Convegno di studi di fililogia, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1961.

ومعنى هذا هو: الواقع هو أننا إذا استطعنا ملاحظة أن في "الوليمةConvivio"نجد المعاني أكثر وضوحا مما هي عليه في "الرسالة"، ومع ذلك يجب أن نأخذ في الاعتبار معرفة "وحدة تصورية أساسية" معبرا عنها من جانب م. سيمونيلي 1967.

-(5)–Dante Alighieri, opereminori, IIp.11 ; collection La litteraturaitaliana,.Storia e testi, Milan-Naples, Ricciardi, éd.1979