الترجمات العربية لكتاب "بوطيقا" لأرسطو قديماً وحديثاً

Ancient and Modern Arabic Translations of Aristotle's Book "Poetics" – A Historical Study

طيبة صادق*

محمد أبو ذر خليل**

Abstract

It is a known fact that Aristotle of Greek was the first rank encyclopedic scholar and founder of philosophical academia whose impact and influence can be perceived across the centuries. His significance of thoughts is still alive vigorously. Not only the philosophy, physical sciences with all its diversity and versatility, his contribution towards literature in form of his two treastisese i.e. Rhetoric and "Poetics" can be really termed foundation of literary criticism. His book Rhetoric has been studied thoroughly since it provided the basic literary principles to the western literature. However, his "Poetics" could not occupy the due attention as compared to Rhetoric, "Poetics" is the earliest surviving work of dramatic theory and the first extant philosophical treatise to focus on literary theory. Aristotle's Poetics was translated into Syriac in early tenth century, and within a few decades, was translated again from Syriac into Arabic. That is why by selection of this topic I tried to explore the history of translations of "Poetics" in Arabic. In this context I have given a brief account of the translations of this treatise i.e. "Poetics" in Arabic. The main focus is to study the area of old and modern translations in Arabic language.

Keywords: *Aristotle; Poetics; Arabic Translations; Rhetoric.*

أرسطو:

أَرِسْطُو(٣٨٤ق.م – ٣٢٢ ق.م) أو أَرِسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية .كتاب الشعر لأرسطو هو من أشد المؤلفات الأرسطية صلة بحياتنا الفكرية اليوم، فليس هو الكتاب الذي يدرس كما تدرس التحفة الأثرية،

* محاضرة اللغة العربية في الكلية الحكومية (بنات) جلال بور بيروالا

** أستاذ بقسم اللغة العربية، جامعة بهاء الدين زكريا ملتان

تنحصر قيمتها فى موقعها من التاريخ، بل هو كتاب يدرس لأن المسائل التى يثيرها فى موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم لاتزال بالنسبة إلينا مسائل قائمة تدب فيها الحياة، وذات صلة وثيقة بما يعرض لنا من مشكلات فى هذا المجال، فلا غرابة إذن إن رأينا طائفة كبيرة من أبرع النقاد تتناوله وتختلف فى تأويله وشرحه.

أبوطيقا ويقال بوطيقا معناه الشعرفقد هاجر فنّ الشعر من لغته الأصليّة اليونانيّة إلى اللغة العربيّة مُبكّرا، وتعاطى معه مترجمون عدّة في نقول وعصور مختلفة في محاولة منهم لتيسيره للقارئ وفكّ رموزه وكشف معانيه العميقة.

وقد أردف ابن النديم حديثه ذاك بذكر وإحصاء أوّل النقلة أو المترجمين لهذا الكتاب، وهذا في باب أطلق عليه أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربيقائلاً : نقله أبو بشر متّى من السرياني إلى العربي ونقله إبراهيم بن عبد الله فسّره الفارابي أبو نصر رأيتُ بخط أحمد بن الطيّب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم الكلام على أبوطيقا ومعناه الشعر نقله أبو بشر متّى من السرياني إلى العربية ونقله يحي بن عديّ ، ووفق شهادة ابن النديم فقد تحدّث هذا الكتاب باللغة العربيّة لأول مرّة في العصر العباسي عندما قام بنقله أبو بشر متّى من السريانيّة إلى العربيّة. ويَذكر ابن النديم أيضاً أنّ لهذا الكتاب مختصرات وجوامع مُشجّرة وغير مشجّرة لجماعة منهم ابن المقفّع بن بهريز الكندي اسحاق بن حنين بن الطيّب الرازي.

وعطفاً على ما سبق عرضه فإنّه لم تصلنا من الترجمات التي ذَكَرَتْها بعض المعاجم القديمة سوى نسخة خطيّة عن ترجمة متّى بن يونس وهي محفوظة في مكتبة باريس، وهي ترجمة تُعْوزها الدقّة فقد أساءت فهم الأصل وإدراك المعاني التي قصدها أرسطو في مصنّفه حول الشعر، وجانبها الصواب في تعريب بعض المصطلحات والألفاظ التي يبدو أنّ اللسان العربي لم يكن قد تعوّد عليها بعد، ولم تكن مُسْتساغة في متون ثقافة ليست لها ذات المعاني والمضامين والدلالات، وهي رديئة بسبب عدم دراية المترجم الكافيّة بأصول اللغة اليونانيّة والعربيّة وبمناخ الحضارة اليونانيّة من جهة. ومن جهة أخرى لكون الشعر العربي آنذاك لا يمثّل سوى الشعر الغنائي، وهو الجنس الذي لم يتحدث عنه أرسطو، في حين أن كتاب فن الشعر يتحدث عن أجناس لم يعرفها العرب وهي الشعر الملحمي والدرامي. لذلك نجد في ترجمة متى بن يونس كلمة (مديح) في مقابل (تراجيديا)، و(هجاء)في مقابل (كوميديا)، مما يؤكد سوء فهم الكتاب، وضياع دلالته الأساسية [1].

ترجمة أبي بشر متّى بن يونس القُنّائى الموسومة ب: كتاب أرسطوطالس في الشعر:

فكلّ شعر وكلّ نشيد شعرى ينحى به إما مديحاً وإما هجاء وإما ديثرمبو الشعرى، ونحو أكثر أوليطيقس وكلّ ما كان داخلاً في التشبيه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره. وأصنافها ثلاثة: وذلك إما أن يكون يشبه بأشياء أخر والحكاية بها، وإما أن تكون على عكس هذا: وهو أن تكون أشياء أخر تشبه وتحاكى، وإما أن تجرى على أحوال مختلفة لا على جهة واحدة بعينها. كذلك الصناعات التى وضعنا جميعها تأتى بالتشبيه والحكاية

باللحن والقول والنظم، وذلك يكون: إما على الانفراد، وإما على جهة الاختلاط. مثال ذلك: أوليطيقى وصناعة العيدان فانهما يستعملان اللحن والتأليف فقط. ولما كان الذين يحاكون ويشبهون قد يأتون بذلك بأن يعملوا العمل الارادى، فقد يجب ضرورة أن يكون هؤلاء إما أفاضل، وإما أراذل.

ويشبه أن تكون العلل المولّدة لصناعة الشعر التى هى بالطبع: علتان، والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع النّاس منذ أول الأمر وهم أطفال. فصناعة المديح هى تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادى الحريص والكامل التى لها عظم ومدار في القول النافع ما خلا كلّ واحد من الأنواع التى هى فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد. وتعدل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقى وتنظف الذين ينفعلون. وأجزاء صناعة المديح هى ستة وهي: الخرافات، والعادات، والمقولة، والاعتقاد، والنظر، والنغمة الصوت. والكلّ هو ما له ابتداء ووسط وآخر. وقد توجد مركبة، وذلك أنّ الأعمال هى تشبيه ومحاكاة للأعمال بتوسط الخرافات، وأعنى بالعمل البسيط لذلك الذي عندما تكون هى كما حدث هى واحدة متصلة يكون الانتقال بلا التزوير أو الاستدلال، والمركبات تعد تلك التى يكون الانتقال فيها مع الاستدلال أو الإدارة أو مع كليهما. والإدارة هى التغير إلى مضادة الأعمال التى يعملون كما قلنا، وعلى طريق الحق وبطريق الضرورة، وأما الاستدلال كما على ما يدل وينبئ الاسم نفسه، فهو العبور من لا معرفة إلى معرفة التى هى نحو الأشياء التى تحدد بالفلاح والنجح أو رداءة البخت والعداوة لها. وأما أجزاء صناعة المديح هى: تقدمة الخطب، والمدخل، ومخرج الرقص الذي للصفوف، ولهذا نفسه هو مجاز وعبور، وأيضاً المقام.

فأما في العادات فلنتكلم الآن فنقول: إنّ العادات التى منها نتعرف الحقّ ونستدل عليه، أربع: الأول منها هو أن تكون العادات جياداً، والثانى ذلك الذي يصلح، وذلك أنّ العادة التى هى للرجال قد توجد، إلا أنّها لا تصلح للمرأة، والثالثة الشبيه بذلك: أنّ الذي له هذه العادة التى غير ذلك الذي له عادة جيدة إن كان قد يصلح أن يفعل أيضاً. وأما الرابعة فذاك المتساوى. وذلك أنه إن كان إنسان مما يأتى بالتشبيه والمحاكاة مساوياً. وأما أنواع الاستدلالات فمنها أولاً ذلك الذي هو بلا صناعة، وهو الذي يستعمله كثيرون بسبب الشك وهو الذي يكون بتوسط العلامات. والثانى التى علمها الشاعر لهذا السبب بلا صناعة. والثالث هو أن يكون ينال الانسان أن يحس عندما يرى. وأما الرابع فما يخطر بالفكر بمنزلة أنه أتى من هو شبيه بالمكفنين لانسان. وكلّ مديح فشئ منها حل، وشئ ما رباط، أما أشياء التى من خارج والأفراد من داخل في بعض الأوقات فالرباطات التى من الابتداء إلى هذا الجزء، وهي تلك التى هى أقلية، ومنها يكون العبور إما إلى النجاح والفلاح، وإما إلى لا نجاح ولا فلاح.

وأنواع المدائح أربعة: فأحدها مقترن مؤلف، والآخر الإدارة والتقليب الذي في الكل والاستدلال، والآخر هى انفعالية، والرابع فأمور فورقيداس وأفرومثيوس، وما قيل لهما وهو أنّ التى في الجحيم هى ممتحنة محزنة في كلّ شئ. عماد المقولة بأسرها وأجزاء الاسطقسات هى هذه: الاقتضاب، الرباط، الفاصلة، الاسم،

الكلمة، التصريف، والقول. فأما الاسطقس فهو غير مقسوم، وليس كله لكن ما كان منه من شأن الصوت المركب أن يتركب ويكون منه، وأما هذا الصوت المركب فأجزاؤه جزءان: أعنى المصوّت، ولا مصوت، ونصف المصوت. وأما الاقتضاب فهو صوت مركب غير مدلول، مركب من اسطقس مصوّت ولا مصوّت. وأما الرباط فهو صوت مركب غيرمدلول، بمنزلة: " أما"، ووالیس. وأما الواصلة فهى صوت مركب غير مدلول، إما لابتداء القول وإما لآخره، أو حد ذاك بمنزلة فاو. وأما الاسم فهو لفظة أو صوت مركب دالة أو دال، خلو من الزمان. وأما الكلمة فهى صوت دال أو لفظة دالة تدل مع ما تدل عليه على الزمان. وأما التصريف فهو للاسم أو للقول إما دال على أن لهذا وهذا وما أشبه ذلك، بعضه يدل على واحد أو على كثير. والقول هو لفظ دال أو صوت دال مركب، الواحد من أجزائه يدل على انفراده. وأنواع الاسم هما نوعان: أحدهما الاسم البسيط (وأعنى بالبسيط ما ليس هو مركب من أجزاء تدل. والآخر المضاف، وهذا منه ما هو مركب من الدالة وغير دالّة غير أنه ليس من حيث هو دالّ بالاسم. وكل اسم هو إما حقيقى، وإما لسان، وإما متأدٍّ، وإما زينة، وإما معمول، أو مفعول، أو مفارق، أو متغير.

وأما الاقتصاصى والوزن المحاكى فقد ينبغى أن نخبر عنها بالخرافات وحكاية الحديث على ما في المديحات وأن يقوم المتقنين والقينات نحو العمل الواحد متكامل بأسره، وهو الذي له أول ووسط وآخر. وأيضاً هذه الألهة صنعت الأفى في المديح دائماً هى: إما بسيطة وإما مركبة وإما انفعالية بالأجزاء وهذه هى خارجة عن نغمة الصوت والبصر. وصنعة الأسطر والوزن مختلفة في طول قوامها. والحد الكافي للطول هو ذلك الحد الذي قيل، وهو الذي فيه الإمكان في الابتداء والآخر، وهذا هو الذي جميع تراكيب القدماء تقصر وتنقص، وقد يجب أن يعمل في المديحات ما هو عجيب، وهذا يكون خاصة في صنعة أفى. والأنواع التى يأتون بها للتوبيخ والانتهار خمسة فأما أن يأتوا بها كالغير ممكنة، وإما كالتى هى دون الاستقامة، أو كالضارة أو كالأضداد للصناعة، أو كالتى هى غير ناطقة [2].

ومن الترجمات القديمة التي وصلتْنا عن فنّ الشعر فضلاً عن ذلك، تلك التي أنجزها الفيلسوف والمنطقيّ والشارح أبو نصر الفارابي والموسومة بـ(رسالة في قوانين صناعة الشعراء) وهناك ترجمة لابن سينا وهي تحمل عنوان(فنّ الشعر) من كتاب الشفاء، وترجمة أخرى للفيلسوف والقاضي ابن رشد وهي توسم بـ (تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر) وكلّ هذه الترجمات كانت لها بعض المزالق ولم ترْق إلى المستوى الذي كان أرسطو يبتغيه من فنّ الشعر، أو أنّها كانت تحتاج إلى تعمّق أكثر في المفاهيم والمصطلحات من أجل تجويد النص، بوصف الترجمة الإبداعيّة تسعى دائماً نحو هذا الهدف. وربّما سعياً وراء هذا المبتغى قام عبد الرحمن بدوي بإعادة ترجمة نصّ أرسطو فنّ الشعر من اللغة اليونانيّة إلى اللغة العربيّة في العصر الحديث وأعقبه بضمّ الترجمات الأربع الأخيرة المشار إليها أعلاه إلى ترجمته. وقد يكون بدوي يريد، من خلال هذا العمل، أن يجعل المرء يتتبّع مختلف الترجمات القديمة التي جاءت في سياقات زمنيّة وثقافيّة

مختلفة ويقارن بينها، فضلاً عن مقارنتها بالترجمة أو الترجمات الحديثة للنصّ الأرسطي.

وتعدّ ترجمة الفارابي الموسومة (رسالة في قوانين صناعة الشعراء) من النقول المبكّرة للتراث اليوناني وقد استعان الفيلسوف في أمر الترجمة بشرح ثامسطيوس ويقول بدوي في نقده لترجمة الفارابي ما نصّه "رسالة الفارابي لم تتناول كتاب أرسطو في ((الشعر)) إلاّ لماماً، ولم تمسّه إلاّ مسّا خفيفاً جدّاً ..واعتذار الفارابي عن التوسّع والاستقصاء اعتذار مُضحك"، وقد جاء تعقيب بدوي استناداً على خاتمة رسالة الفارابي التي يقول فيها: "فهذه قوانين كليّة ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء. ويمكن استقصاء القول في كثير منها، إلاّ أنّ الاستقصاء في مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان في نوعٍ واحدٍ من الصناعة، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخر. ولذلك ما لم يشرع في شيء من ذلك قولنا... تمت المقالة في قوانين صناعة الشعر لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان". وقد اعتبر بدوي اختصار الفارابي لرسالة الشعر لأرسطو بهذا الشكل من النقائص، فهو لم يُحِط بموضوعها ولم يتعمّق في قضايا الشعر الأرسطي [3].

والنص لهذه الترجمة هو: فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل. وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية. فنقول: إن الأقاويل الشعرية: إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه إنما هو لصاحب الموسيقى والعروضى، في أى لغة كانت تلك الأقاويل، وفى أى طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز والمعبّر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمةٍ أمةٍ وعند طائفةٍ طائفةٍ، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسّموا الأشعار إلى الأهاجى والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونوه في الكتب التى لا يعسر وجودها، مما يستغنى عن الإطناب في ذكرها.

إن اليونانيين جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدّده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومئ إلى كل نوع منها إيماءً فنقول: إنّ أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التى أعدّها وهي: طراغوذيا، وديثرمبى، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، واينى، وديقرامى، وساطورى، وفيوموتا، وافيقى، وريطورى، وايفيجاناساوس، وأقوستقى. فهذه هى أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة الشعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم [4].

أما ابن سينا في ترجمته (فنّ الشعر) من كتاب الشفاء فعلى العكس من ذلك تماماً، "فإنّه لخّص نصّ الكتاب كما هو ولم يغادر شيئا من أجزائه الرئيسيّة" في هذا السياق يستبعد بدوي أن يكون ابن سينا قد اعتمد على ترجمة متّى بن يونس "أوّلا لغموضها بحيث لم تكن تفيد في التلخيص على هذا النحو، وثانياً لأنّ النصوص التي ينقلها عن

أرسطو ليستْ واردة بحروفها في ترجمة متّى"، وهو يرجّح اعتماده على ترجمة يحي بن عديّ" ولا بدّ أن تكون قد جاءت خيراً من ترجمة متّى" على حدّ قوله. ويستهلّ ابن سينا مقاله في الحديث (في الشعر مطلقا وأصناف الصيّغ الشعريّة، وأصناف الأشعار اليونانيّة) ولعلّ ابن سينا أدرك منذ البداية الفرق الموجود بين الشعر والصيّغ المختلفة له، بين الشعر العربي تحديداً والشعر اليوناني بأغراضه وأجناسه، وهو الأمر الذي لم ينتبه إليه سلفه متّى بن يونس ولأجل ذلك جاءت ترجمته سيّئة. يقول ابن سينا «إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساويّة، وعند العرب مقفّاة. ومعنى أن تكون موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفّاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كلّ قول واحداً». ولا شكّ أنّ ابن سينا قد اطلّع على ترجمة الفارابي السابقة عن ترجمته في الزمان. ويجب التذكير أنّ تلخيص ابن سينا المذكور كان قد نشره لأول مرة دافيد صمويل مرجليوث David Samuel Margoliouth في لندن عام ١٨٨٧ في كتابه الذي ضمّنه ترجمة متّى بن يونس[5].

نص ترجمة ابن سينا: إنّ الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب: مقفاة. وإنما ينظر المنطقى في الشعر من حيث هو مخيل، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكرى، سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به، فان كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل. وإذا كانت محاكاة الشئ بغيره تحرك النفس، وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشئ على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق. الشعر يستعمل التخييل، والأمور التى تجعل القول مخيلاً منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن. وأنواع الشعر عند اليونانيين هى: طراغوذيا، وديثرمبى، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، وديقرا، وأنثي، وافيقى، وساطورى، وفيوموتا، وأو توستقى. الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن. وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر، واللحن المفرد قد يوجد في المزامير المرسلة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص. أما طراغوذيا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حى أو ميت. فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونها إلى واحد. وأما قوموذيا وهو ضرب من الشعر يهجى به هجاءاً مخلوطاً بطنز وسخرية، ويقصد به إنسان.

إن السبب المولد للشعر في قوة الناس شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثانى حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً. فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. فمن كان منهم أعف، مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة وبما يشاكلها ومن كان منهم أخس نفساً مال إلى الهجاء. فإنّ طراغوذيا نشأ من الديثورمبو القديمة، وأما قوموذيا فنشأ من الأشعار الهجائية

السخيفة. ولنحد الطراغوذية ونقول: إنّ الطراغوذية هى محاكاة فعل كامل الفضيلة، عالى المرتبة بقول ملائم جداً لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى. وأجزاء الطراغوذيا التامة عندهم ستة: الأقوال الشعرية الخرافية، والمعانى التى جرت العادة بالحث عليها، والوزن، والحكم، والرأى، والدعاء إليه، والبحث والنظر ثم اللحن. فإنّ طراغوذيا ليس هو محاكاة للناس أنفسهم، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم. وأجزاء الخرافة جزءان: الاشتمال، وهو الانتقال من ضد إلى ضد. والجزء الثانى الاستدلال، وهو أن تقصد الحالة الجميلة بالتحسين، لا من جهة تقبيح مقابلها، وها هنا جزء آخر وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال. وكل تمام وكل أمر فله مبدأ ووسط وآخر. وهناك أجزاء طراغوذيا بحسب الترتيب والإنشاد هى: المدخل: هو جزء كلى يشتمل على أجزاء، وفي وسطه يتبدى الملحنون بجماعتهم. والمخرج: هو الجزء الذي لا يلحن بعده الجماعة منهم، المجاز: فهو الذي يؤدونه المغنون بلا لحن بل بإيقاع، والتقويم: فهو جزء كان لا يؤدى بنوع من الإيقاع يستعمل فيما سواه. وكل ذلك تنشده جماعة الملحنين. وقد يقع في الطراغوذية حل وربط، والربط قد يقع بفعل ومن خارج، وقد يقع بقول وآلة، والحل هو تحليل الجملة المسبب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها.

وأما اللفظ والمقالة فإن أجزاءه سبعة: المقطع الممدود والمقصور، والرباط، والفاصلة، والاسم، والكلمة، والتصريف، والقول. وكل لفظ دال فإما حقيقى مستول، وإما لغة، وإما زينة، وإما موضوع، وإما منفصل، وإما متغير. وأما الأشعار القصصية التى كانت لهم، والأوزان التى كانت تلائم القصص فسبيلها سبيل طراغوذيا في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة. ولا تقع استدلالات فيها على نفس الأفعال، بل على محاكاة الأزمنة. ونوع أفى أيضاً مناسب لطراغوذيا، وذلك أنها إما بسيطة، وإما مشتبكة. وربما كانت بعض أجزائها انفعالياً كما قلنا في طراغوذيا، وأحكامها في التلحين والغناء أحكام طراغوذيا. وأما أفى فيدخل فيها من المعانى العجيبة ما لا يتعلق بكيفية الأفعال، ثم يتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن. والمصور ينبغى أن يحاكى الشئ الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنّها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنّها ستوجد وتظهر. والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة إذا حاكى ما ليس له وجود ولا إمكانة وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكى به موجوداً. والأغاليط والتوبيخات التى بازائها هى هذه الاثنا عشر، وتدخل في خمسة: غير الإمكان، أو المحاكاة بالمضادّ أو بما يجب ضده، أو التحريف أو الصناعية التصديقية، أو كونه غير نطقى[6].

أما الترجمة العربيّة الأخيرة التي يتمّ إدراجها في هذا العرض لجملة الترجمات القديمة لفنّ الشعر لأرسطو فهي ترجمة ابن رشد الموسومة بـ(تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر) والتي يلخّص فيها كتاب أرسطو بشكل إجمالي، وهو تلخيص ينقصه الشرح والتدقيق في المضامين، وبناء على ذلك لا ترقى الترجمة / التلخيص لابن رشد إلى ما

كان يُرتجى منها من إصلاح الترجمات السابقة أو الإضافة إليها. إنّ "تلخيص ابن رشد هنا لا يفيد في تحقيق الترجمة التي ينقل عنها لأنه لا ينقل النصوص بحروفها، هذا مع ضآلة ما ينقله واعتماده على التوسّع في البسيط للمعنى فيما يختاره، ممّا تضيع معه حروف النصّ. ومن هنا لم نستفد من تلخيصه هذا في إصلاح ترجمة أبي بشر متّى". أما فيما يتعلّق بتاريخ نشر هذا التلخيص فإنّه يعود إلى عام ١٨٧٢ عندما نَشَره لأول مرّة ف. لازنيو F. Lasinioفي إيطاليا. ويبدأ ابن رشد بحثه قائلاً: "الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكليّة المشتركة لجميع الأمم، أو لأكثر، إذ كثير ممّا فيه من قوانين خاصّة بأشعارهم. وعادتهم فيها إما أن تكون نِسَبا موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة" .فجاءت جملة الشواهد الكثيرة المتعلّقة بالشعر العربي، التي أدرجها ابن رشد في تلخيصه، فاسدة نظراً لفساد معنى المسلّمات اللفظية التي انطلق منها الرجل. فقد حاول ابن رشد من خلال هذا الاستهلال أن يطبّق قواعد أرسطو في الشعر اليوناني على الشعر العربي رغم الاختلاف الموجود بينهما، والذي لم يكن يدركه، فأخفقت ترجمته، لهذا السبب، في إدراك المعاني التي كان يقصدها النصّ الأصلي، كما وأنّها لم تنجح أيضا لأنّها سارت على نفس منوال متّى بن يونس في فهمها لمدلولات المصطلحات، فترجمت مثله مصطلح (مديح) في مقابل (تراجيديا)، و (هجاء) في مقابل (كوميديا)، وتلك الترجمات كانت فاسدة ما أدّى إلى فساد المعاني وسوء فهم غرض أرسطو في فنّ الشعر [7].

نص الترجمة لابن رشد: قال: فكل شعر وكل قول شعري فهو: إما هجاء، وإما مديح وذلك بين باستقراء الأشعار، وبخاصة أشعارهم التى كانت في الأمور الإرادية، أعنى الحسنة والقبيحة. وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر، التى هى الضرب بالعيدان والزمر والرقص، أعنى أنّها معدة بالطبع لهذين الغرضين. والأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيلة. والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال. ولما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التى تقصد محاكاتها: إما فضائل، وإما رذائل. وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين: أعنى الفضيلة والرذيلة. ويشبه أن تكون العلل المولدة للشعر بالطبع في الناس علتين: أما العلة الأولى: فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ. وأما العلة الثانية: فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع بالوزن والألحان. فالتذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية، وبخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك. أنّ النفوس التى هى فاضلة وشريفة بالطبع هى التى تنشئ أولاً صناعة المديح، أعنى مديح الأفعال الجميلة. والنفوس التى هى أخس من هذه هى التى تنشئ صناعة الهجاء، أعنى هجاء الأفعال القبيحة.

وصناعة الهجاء ليس إنما يقصد بها المحاكاة بكل ما هو شر وقبيح فقط، بل وبكل ما هو شر مستهزأ به، أى مرذول قبيح غير مغتم به. وإيجاد صناعة المديح يكون تعملها في الأعاريض الطويلة، لا في القصيرة. وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير المركب، وصناعة المديح هو: أنّها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادى الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيها من الرحمة والخوف، وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة. وقد يجب أن تكون أجزاء صناعة المديح ستة: الأقاويل الخرافية، والعادات، والوزن، والاعتقادات، والنظر، واللحن. والكل والكامل هو ما كان له مبدأ، ووسط، وآخر. فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر. المحاكاة البسيطة هى التى يستعمل فيها أحد نوعي التخييل، أعنى النوع الذي يسمى "الإدارة"، أو النوع الذي يسمى "الاستدلال". وأما المحاكاة المركبة فهى التى يستعمل فيها الصنفان جميعاً: وذلك إما بأن يبتدأ بالإدارة، ثم ينتقل منه إلى الاستدلال، أو يبتدأ بالاستدلال ثم ينتقل منه إلى الإدارة. وها هنا جزء ثالث: وهو الجزء الذي يولد الانفعالات النفسانية، أعنى انفعالات الرحمة والخوف والحزن، وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس.

فأما أجزاء صناعة المديح من جهة الكمية، والذي يوجد منها فى أشعار العرب فهى ثلاثة: الجزء الذي يجرى عندهم مجرى الصدر فى الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار ويتغزلون فيه. والجزء الثانى: المدح. والجزء الثالث: الذي يجرى مجرى الخاتمة فى الخطبة. إنّ العادات التى تحاكى عند المدح الجيد، أعنى الذي يحسن موقعها من السامعين، أربع: احداها: العادات التى هى خيرة وفاضلة فى ذلك الممدوح. فإنّ الذي يؤثر فى النفس هو محاكاة الأشياء الحق الموجودة فى ذلك الممدوح. والثانية: أن تكون العادات من التى تليق بالممدوح وتصلح له. والثالثة: أن تكون من العادات الموجودة فيه على أتم ما يمكن أن توجد فيه من الشبه والموافقة. والرابعة: أن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف. وأنواع الاستدلالات التى تجرى هذا المجرى، أعنى المحاكاة الجارية مجرى الجودة وعلى الطريق الصناعى، أنواع كثيرة: فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنها هى لاشتراكها فى أحوال محسوسة. وها هنا نوع آخر من الشعر، وهي الأشعار التى هى فى باب التصديق والإقناع أدخل منها فى باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية. والنوع الثالث من المحاكاة: هى المحاكاة التى تقع بالتذكر، وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شئ آخر. وأما النوع الرابع من المحاكاة: فهو أن يذكر أنّ شخصاً ما شبيه بشخص من ذلك النوع بعينه. والنوع الخامس: هو الذي يستعمله السوفسطائيون من الشعراء، وهو الغلو الكاذب، وهذا كثير فى أشعار العرب والمحدثين.

وكل مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه، ومنه ما فيه حل. ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شبها بالرباط الموجود فى أشعارهم هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد، وهو ربط جزء النسيب. وأما الحل فهو موجود كثيراً فى أشعار

العرب. وأنواع المدائح أربعة: ثلاثة منها بسيطة، وهي التى تقدمت، أحدها: الإدارة، والثانى: الاستدلال، والثالث: الانفعال. والرابع: المركب من هذه: إما من ثلاثتها، وإما من اثنين منها. ومن الشعراء من يجيد القول فى القصائد المطولة، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة، وهي التى تسمى عندنا المقطعات.

واسطقسات الأقاويل التى ينحل إليها كل كلام شعري هى سبعة: المقطع، والرباط، والفاصلة، والاسم، والكلمة، والتصريف، والقول. واسطقسات المقاطع هى أشياء غير منقسمة، أعنى الحروف، لكن ليس كلها، لكن ما كان منها من شأنه أن تتركب منه المقاطع التى هى أبسط ما ينطق بها. وذلك أنّ أصوات البهائم هى غير منقسمة إلى حروف. وأما هذا الصوت الذي هو المقطع فأجزاؤه: الحرف المصوت، والحرف غير المصوت. وهذان قسمان: أحدهما: ما لا يقبل المد ألبتة، مثل الطاء والتاء. والآخر ما يقبل المد، مثل الراء والسين وهو الذي يسمى نصف مصوت. والمصوت هو الذي يحدث عند القرع الذي يكون من الشفتين أو الأسنان أو غير ذلك من أجزاء الحلق، وهو صوت مركب، غير مفصل. وأما الحرف الذي هو نصف مصوت فهو الذي يكون له مع القرع. وأما الحرف الغير المصوت فهو الذي يكون مع الحرف المصوت، أعنى الحادث عن القرع. وأما المقطع فهو صوت غير دال، مركب من حرف مصوت، ومن غير مصوت. وأما الرباط فهو صوت مركب غير دال مفرداً، وذلك بمنزلة الواو العاطفة و"ثم". وأما الفاصلة فهى أيضاً صوت مركب غير دال مفرداً. وأما الاسم فهو صوت أو لفظة تدل بانفرادها على معنى خلو من الزمان، ولا يدل جزؤه على جزء من المعنى إذا أفرد، وهذا عام للأسماء البسيطة والمركبة. وأما الكلمة فهى صوت دال، أو لفظة دالة، على معنى، وعلى زمان ذلك المعنى، وليس أيضاً يدل جزؤها على انفراده على جزء من ذلك المعنى كالحال فى أجزاء الاسم. وأما التصريف فهو للاسم، والقول، والكلمة. وأما القول فهو لفظ مركب دال، كل واحد من أجزائه يدل على انفراده. والقول المركب يقال فيه إنّه واحد على ضربين: أحدهما: إذا دلّ على معنى واحد، مثل: إنّ هذا الإنسان حيوان. والثانى: ما كان/ واحداً من قبل الرباطات التى تربطه بمنزلة ما تقول: قصيدة واحدة وخطبة واحدة. والأسماء صنفان: إما بسيطة وهو الذي ليس هو مركباً من أسماء تدل، وإما مضاعف وهو الذي يركب من أسماء تدل، وإن كان من حيث يقصد به تسمية شئ واحد لا تدل تلك الأسماء التى ركب منها، مثل "عبد شمس" و"عبد القيس".

وكل اسم فهو إما حقيقى، وإما دخيل فى اللسان، وإما منقول نادر الاستعمال، وإما مزين، وإما معمول، وإما معقول، وإما مفارق، وإما مغير. فالحقيقى: هو الاسم الذي يكون خاصاً بأمة أمة. والدخيل: هو الذي يكون لأمة أخرى، فيدخله الشاعر فى شعره. وأما الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب: إما من النوع إلى الجنس، وإما من الجنس إلى النوع. وأما الاسم المعمول المرتجل فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعاً ويكون هو أول من استعمله. وهذا غير موجود فى أشعار العرب. وأما المفارق والمعقول فليس يوجدان فى لسان العرب. والمزينة هى أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغماً فتزين بها. وأما المغيرة: فهى

الأسماء المستعارة التى تستعار: إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب: "نسرا"، وإما من الضد، مثل تسميتهم الشمس: "جونة"، وإما من اللازم، مثل تسميتهم الشحم: "ندا"، والمطر: "سماء"(8).

الترجمات العربية لبوطيقا حديثاً:

أما رحلة الكتاب فى الثقافة العربية الحديثة فقد بدأت فى أربعينات هذا القرن، بعد أن أخذت اهتمامات المستشرقين بالآثار العربية القديمة المتعلقة بالكتاب، تلفت إليها أنظار الباحثين والمهتمين فى الوطن العربى. ويأتى فى مقدمتهم الدكتور إحسان عبّاس، والدكتور عبد الرحمن بدوى، والدكتور شكرى عياد، ولكن لم أعثر على هذه الترجمة. والدكتور إبراهيم حمادة.

١ـ الترجمة إحسان عباس الموسومة بـ"كتاب الشعر لأرسطاليس":

شعر الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامب Dithyramb وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة تعد أنواعاً من المحاكاة، والفروق الثلاثة التى تتميز بها كل المحاكاة وهي: باختلاف الأداة أو الشئ المحكى، أو طريقة المحاكاة. والأدوات التى تتم بها المحاكاة وهي ثلاث: الإيقاع والألفاظ والانسجام. وفى المحاكاة بالشبابة والقيثارة وبغيرها من الأدوات التى تشبهها فى أثرها، كالناى والمزمار، لا يستخدم من تلك الأدوات إلا الانسجام والإيقاع ولا يستخدم فى الرقص إلا الإيقاع وحده دون الانسجام. وهنالك فن آخر يحاكى باللغة وحدها دون الانسجام وبكلام منثور أو منظوم وهذا النوع من المحاكاة بقى دون اسم معين حتى أيامنا هذه. وأعمال النّاس هى موضوعات المحاكاة، وهؤلاء النّاس يتفاوتون بين خير وشرير، وذلك يستتبع أنّنا نستطيع أن نصور النّاس بأحسن مما هم عليه حقيقة أو بأسوأ أو كما هم بالضبط. وعلى هذا الأساس يفرق بين المأساة والملهاة فإنّ غاية الملهاة أن تظهر النّاس بأسوأ مما نجدهم وغاية المأساة أن تظهرهم بأحسن. وبعد ذلك فرق ثالث وهو فرق فى الكيفية التى يصور بها كل شئ من الأشياء المحكية. فإذا أنت وضعت فى يد الشاعر الأدوات نفسها والشئ الذي يريد أن ينقله فانّه قد يسلك إحدى سبل ثلاث: إما أن يقص آناً أو ينتحل شخصية أخرى، آناً آخر، وإما أن يلزم أحدهما ويستمر على ذلك دون تغيير، وأما أن ينقل القصة كلها نقلاً روائياً كأنّه يقوم بكل ما يصفه على التحقيق.

والظاهر أنّ الشعر عامة استمد نشأته من منبعين، كل منهما طبيعى: المحاكاة، وكذلك الانسجام والإيقاع. وعلى ذلك انقسم هذا الشعر قسمين مختلفين لتباين شخصيات أصحابه الشعراء، فمن كانت نفوسهم وقورة شامخة اختاروا للمحاكاة أعمال الشخصيات السامية ومغامراتها بينا صوّر الشعراء الفكهون شخصيات الأراذل والمحتقرين ونظم هؤلاء فى البدء شعراً هجائياً ساخراً كما نظم الأولون المدائح والترانيم الالهية. وكان من نتيجة ذلك أنّ انقسم الشعراء القدامى فريقين: فريق ينظم قصائد بطولية على البحر السداسى وفريق هجاء يستخدم البحر الأيامبى. أما الملهاة فهى محاكاة للشخصيات الرديئة، رديئة لا

باعتبار أنّها تحوى كل نوع من الرذيلة ولكن باعتبار نوع واحد هو المضحك، والمضحك نوع من البشع وقد يعرف المضحك بأنّه خطأ أو نقص من نوع ما، لا يثير ألماً أو أذى فى الآخرين.

المأساة محاكاة لعمل هام، كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة يرد كل شئ منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه، وبأسلوب درامى لا قصصى، وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين. ولما كانت المأساة محاكاة بطريق الأداء والتمثيل، ومحاكاة لعمل وللعمل أشخاص يعملونه، فكل مأساة تحوى ستة أجزاء وهي: الموضوع والشخصية والعبارة والفكر والمشهد والنغم الموسيقى، وينشأ اثنان من هذه الأجزاء عن أداة المحاكاة وواحد عن الطريقة وثلاثة عن طبيعة الشئ المحكى. لقد عرفنا المأساة بأنّها محاكاة لعمل تام كامل ذى طول معين أعنى أنّ له فاتحة ووسطاً وخاتمة، ويجب أنّ يكون طول القصة أو العقدة الذي يسمح للحظ أن يتلاعب ببطل الرواية فيمر به فى سلسلة من المراحل الممكنة أو الحتمية وينقله من سعادة إلى شقاء أو من شقاء إلى سعادة. فيجب أن تصور محاكاة لعمل عملاً واحداً كاملاً ترتبط أجزاؤه ارتباطاً وثيقاً حتى لو أنّ أحدها استبدل به غيره أو نزع من مكانه لتفكك الكل جميعه أو تبدل. ويفترق الشاعر والمؤرخ بيد أنّ أحدهما يروى ما حدث والآخر يروى ما يحتمل أن يحدث وعلى هذا الاعتبار كان الشعر شيئاً أكثر فلسفة وأبدع من التاريخ وأكبر منه قيمة لأنّ الشعر يضطلع بالحقيقة العامة بينما يضطلع التاريخ بالخاصة.

والعقد نوعان بسيطة ومركبة، وفى البسيطة يحدث التغير فى مقدرات البطل غير مصحوب بانقلاب أو انكشاف، وفى المركبة حين يتم بأحدهما أو بكليهما وكل من هذين يجب أن ينشأ من بناء العقدة نفسها ويكون بالضرورة والاحتمال نتيجة طبيعية. الانقلاب تغير فى الرواية إلى عكس ما يتوقع من أحداث العمل ويتوصل إلى ذلك بعوامل محتملة أو ضرورة، أما الانكشاف فهو فى الحقيقة كما توحى به الكلمة تغير من المجهول إلى المعلوم. وخير نوع من الانكشاف هو ذلك الذي يصحبه الانقلاب، هما جزءان من الموضوع أو العقدة أعنى الانقلاب والانكشاف وثمة جزء ثالث نسميه "الألم" وهو يشمل كل عمل مؤلم هدام كمنظر القتل والتعذيب الجسدى والجراح وما أشبه ذلك من مناظر على المسرح. وأما أجزاء الكم أى الأجزاء المتميزة التى تنقسم إليها فهى: الاهلالة والفصول القصصية، والقفل، وأغانى الجوقة، والأخيرة تنقسم إلى العبرة، والغنوة العاطلة وهاتان تتوفران فى كل رواية تراجيدية أما الندبة Commoe فتوجد فى بعضها فقط. والاهلالة هى ذلك الجزء من المأساة الذي يسبق العبرة. والفصول القصصية هى الجزء الواقع بين كل أغنيتين من أغانى الجوقة. والقفل هو ذلك الجزء الذي لا تتلوه ترنيمة للجوقة ويجىء بعد آخر ترنيمة لها. أما فى دور الجوقة فالعبرة هى الكلمة الأولى للجوقة جميعاً. وأما الغنوة العاطلة فتشمل كل ترانيم الجوقة العاطلة من بحرى الأنبسط anapaest والخبب. وأما الندبة فهى الرثاء العام الذي تغنيه الجوقة والممثلون معاً.

نرى من الضرورى لتكون المأساة كاملة، أن تكون عقدتها من النوع المركب لا من البسيط وأن تحاكى من

الأعمال ما يثير الخوف والشفقة،وذلك يستتبع أن يتجنب الروائى ثلاثة أنواع من العقد: ١ـ فلا يسند إلى رجل خيِّر فاضل انقلاب الحال من اليسر إلى العسر أو من السعادة إلى الشقاء. ٢ـ ولا يسند الانقلاب المعاكس أى التغير من الشقاء إلى السعادة إلى رجل شرير. ٣ـوكذلك لا يعرض على النظارة انحدار شخص سادر فى الشر من حالة السعادة إلى حالة الشقاء. شخصية الرجل الذي ليس فاضلاً أو عادلاً إلى الدرج القصوى ولا الذي بهظته المصائب لاستبحاره فى رذيلة أو نذالة متعمدة وإنما أصيب لخطأ ناشئ عن الضعف الانسانى، ويجب أن يكون هذا الشخص بعيد الشهرة وارف الرخاء مقبل الجدود. إنّ اللذة التراجيدية هى الناشئة عن الشفقة والخوف وعلى الشاعر أن يحدث هذه اللذة بالمحاكاة أى أن يجعل دواعى اللذة متوفرة فى حوادث قصته.

أما الشخصية فعلى الشاعر أن يقصد فيها إلى أربعة أمور: أولها وأوجهها أن تكون خيرة، وثانى متطلب فى الشخصية أن يجعل الروائى عناصرها مناسبة لصاحبها، وثالث مقتضياتها جعلها مشابهة للواقع، والرابع جعلها مطردة ثابتة. وأما أقسام الانكشاف فهى: أقل الأقسام إتقاناً وإليه يلجأ أغلب الشعراء لفقر فى الابتكار، أولاً وهو الانكشاف بالاشارات أو العلامات المرئية. وبعض هذه العلامات طبيعى، وبعضها يظهر بعد الولادة. وثانياً انكشافات يجيء بها الشاعر عامداً ومن أجل هذا السبب نفسه تكون متكلفة غير فنية. ثالثاً الانكشاف الحادث بواسطة الذاكرة كأن يتنبه الوعى فى إنسان عندما يرى منظراً معيناً. والنوع الرابع هو الانكشاف الحادث بطريق الاستنتاج أو الاستدلال. وهناك نوع مركب من الانكشاف ناشئ عن خطأ المستمعين فى الاستدلال. ومهما يكن من شئ فخير الانكشافات ما نشأ من الحوادث نفسها حين نتحقق المفاجأة العظيمة بواسطة حادثة محتملة. كل مأساة تتكوّن من جزأين: العقد والحل، ويتكوّن العقد من أحداث تقع قبل المنظر الأول ومن بعض الأحداث التى تتخلل الرواية وما تبقى فهو الحل.

وهناك أربعة أنواع متميزة من المأساة: وأول أنواعها المأساة المركبة حيث يعتمد كل شئ على الانقلاب والانكشاف. وثانيها المؤلمة، وثالثها الرواية ذات الشخصية، ورابعها البسيطة. ويجب أن تعد الجوقة بمثابة أحد الأشخاص الممثلين فى الرواية فتكون جزءاً من كلٍّ وشريكة فى العمل. وتحت العبارة من حيث هى كلٌّ تندرج هذه الأقسام: الحرف والمقطع، وحرف الربط والاسم والفعل والأداة والحالة والكلام. الحرف صوت غير قابل للتجزئة، والحروف ثلاثة أنواع: الصائتة والصامتة وأحرف بين بين. الحرف الصائت هو حرف ذو صوت واضح دون إضافة حرف آخر إليه. والحرف الذي هو بين بين، ما له صوت بين بإضافة حرف آخر إليه. والحرف الصامت هو الذي ليس له صوت مستقل بنفسه ولكنه إذا انضم إلى حروف صائتة أصبح له صوت مسموع. والمقطع صوت لا دلالة له متركب من حرفين صامت وصائت. وحرف الربط صوت لا دلالة له يقع بين عدة أصوات لها دلالتها تجتمع فتكون صوتاً واحداً له دلالته أيضاً. والأداة صوت لا دلالة له يميز بداءة الجملة أو نهايتها أو يفصل بين شقى الكلام وموضعه الطبيعى من

الجملة. والاسم صوت مؤلف من أصوات أخرى دالة لا تعيين بها لفكرة الزمن وليس فى أجزائها جزء دال بنفسه. والفعل صوت مؤلف من أصوات أخرى لها دلالتها وفيها تعبير عن الزمن وليس فيها جزء له دلالة بمفرده. وحالة الاسم أو الفعل معناها أنّ الكلمة تعنى "من" الشئ أو "له" أى أنّها تدلّ على العلاقة. والكلام صوت ذو دلالة مؤلف من أصوات لكل منها دلالته بنفسه.

والكلمة إما مفردة وهي التى تتكوّن من أجزاء ليس لها دلالة وإما مضاعفة يكون أحد جزئيها ذا دلالة والآخر لا دلالة له أو تتوفر الدلالة للجزئين. وقد تكون الكلمة ثلاثية التركيب أو رباعية وهلمجرا ككثير من الكلمات التى يستعملها عشاق الألفاظ الصعبة أو كالأسماء المركبة مثل (هرموقيقو خنثوس). وكل كلمة فهى إما مألوفة أو غريبة أو مجازية أو بديعية أو مخترعة أو مزيدة أو منقوصة أو مبدلة. وأعنى بالكلمات المألوفة تلك التى ألفت بالاستعمال العام أو المقرر، وبالغريبة تلك التى جاءت من لغة أخرى. والكلمة المخترعة هى كلمة لم يستعملها أحد من قبل، والكلمة المبدلة فهى كلمة بقى أحد أجزائها على حاله الأصلية وكان جزؤها الآخر من عمل الشاعر. وتنقسم الأسماء أيضاً إلى مذكرة ومؤنثة ونوع ثالث لا جنس له.

من الواضح أنّ هناك عدة أمور مشتركة بين المأساة، وذلك الفن الشعرى الذي يكون قصصاً فحسب أو محاكاة بلغة منظومة غير مصحوبة بالتمثيل، يجب أن يبنى القصص فيه بناء روائياً كالقصة فى المأساة ويكون أساس هذه القصص عملاً واحداً تاماً كاملاً فى ذاته، ذا فاتحة ووسط وخاتمة حتى إذا استوى كالمخلوق. ثم إنّ الملحمة يجب أن توافق المأساة من حيث نوعها فتكون بسيطة أو مركبة، ذات شخصية أو مؤلمة. وأجزاؤها إذا طرحنا الغناء والمشاهد جانباً، هى أجزاء المأساة عينها لأنّ الملحمة تحتاج إلى انقلابات وانكشافات ومناظر مؤلمة كالتى للمأساة ويجب أن تهيأ لها الفكرة والعبارة الصالحة. ومهما يكن من شئ فبين الملحمة والمأساة فرق: فى طول الهيكل، وفى البحر. أما من حيث الطول فقد قدرنا الحد الكافى فيجب أن يكون طولاً يقبل إحاطتنا بنظرة واحدة للفاتحة والخاتمة. وأما من حيث الوزن فقد دلت التجربة على أنّ الوزن البطولى أوفق الأوزان. والمفاجأة ضرورية فى المأساة غير أنّ الملحمة تزيد عليها فتتحمل ما لا يحتمل وقوعه وما لا يمكن تصديقه ومن ثم نجئ أعلى درجات النتائج المفاجئة لأنّ العمل فيها لا يرى. وعلى الشاعر أن يفضل المستحيلات التى تبدو محتملة على الأمور الممكنة التى تبدو غير محتملة. إذا نحن تناولنا الكلام فى الاعتراضات النقدية وفى الردود عليها، على النحو الآتى: لما كان الشاعر محاكياً كالمصور وغيره من أهل الفن كان لا بد له حين يصور الأشياء أن يضع نصب عينيه إحدى ثلاث غايات: ١ـ أن يصور الأشياء كما كانت وتكون.

٢ـ أو كما يحكى ويعتقد كيف تكون. ٣ـ أو كما يجب أن تكون.

1- ثم عليه أن يعبر عن كل ذلك بالألفاظ وهذه قد تكون خليطاً من كلمات مألوفة أو غريبة أو مجازية أو موسومة بتلك الخصائص اللغوية اللاتى هى حق للشاعر.

2- ويجب أن نضيف إلى هذا أنّ ما هو صحيح فى فن الشعر مباين فى الاعتبار لما هو صحيح فى فن السياسة وغيره من الفنون ففى الإمكان أن يقع فى مجال الشعر نوعان من الخطأ: خطأ جوهرى وخطأ عرضى ولأحدهما صلة مباشرة بالفن وللثانى صلة عارضة.

إذن فالمنابع التى يستقى النقاد منها اعتراضاتهم خمس: إنّهم يعترضون دائماً بأنّ الشئ ١ـ مستحيل،٢ـ أو غير محتمل،٣ـ أو ناقص خلقياً،٤ـ أو مناقض لغيره،٥ـ أو متعارض مع الصحة الفنية.

قد يسأل سائل أى الفنين أجدر بالتقديم الملحمة أم المأساة؟ والجواب على هذا القول أنّ المأساة أسمى من الملحمة من هذه النواحى كلها [9].

٢ـالترجمة عبد الرحمن بدوى الموسومة بأرسطوطاليس فنّ الشعر:

الملحمة والمأساة بل والملهاة والديثرمبوس، وجلُّ صناعة العزف بالناى والقيثارة، هى كلها أنواع من المحاكاة فى مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنّها تحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز. وتحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام، مجتمعةً معاً أو تفاريق. فالعزف بالناى مثلاً والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا من فنون مثل الصّفر تحاكى باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما، بينما الرقص يحاكى بالإيقاع دون الانسجام. أما الفن الذي يحاكى بواسطة اللغة وحدها نثراً أو شعراً، فليس له اسم حتى يومنا هذا. ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التى أسلفنا الإشارة إليها أعنى: الإيقاع واللحن والوزن، مثل الديثرمبوس، والنوموس، والمأساة، والملهاة، بيد أنّها تختلف فى كون بعضها يستخدم هذه الوسائل الثلاث مجتمعة، وبعضها الآخر يستخدمها تفاريق. ولما كان المحاكون إنّما يحاكون أفعالاً، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، فإنّ الشعراء يحاكون: إما من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين. وفى الرقص والعزف بالناى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى. وهذه الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة من الملهاة: فهذه تصور النّاس أدنياء، وتلك تصورهم أعلى من الواقع. وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع، إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكى عن طريق القصص إما بأن نقص على لسان شخص آخر، أو يحكى المرء عن نفسه أو نحاكى الأشخاص وهم يفعلون.

ويبدو أنّ الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعى: المحاكاة، واللحن والإيقاع. ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا أفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجى، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح. فالشعراء القدماء إذن بعضهم ألف بأوزان بطولية، والآخرون ألفوا بأوزان إيامبية. الملهاة هى محاكاة الأراذل من النّاس، لا فى كل نقيصة، ولكن فى الجانب الهزلى الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلى نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلى قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام. فالمأساة هى محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة

مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات. وإذن ففى المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هى ما هى، وهي: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحى، والنشيد. وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأنّ المأساة لا تحاكى النّاس، بل تحاكى الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل. المأساة هى محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأنّ الشئ يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى، والتامُّ هو ما له بداية ووسط ونهاية، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع. ومهمة الشاعر الحقيقة ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة: إما بحسب الإحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلاً، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأنّ الشعر بالأخرى يروى الكلى، بينما التاريخ يروى الجزئى.

والحكايات (الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركب، ويكون بسيطاً إذا كان تغير المصير قد حدث دون تحوّل ولا تعرّف، ويكون مركباً إذا كان تغير المصير قد تمّ بفضل التعرّف أو التحوّل أو كليهما معاً. وهذان (التعرّف والتحوّل) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً. والتحوّل هو انقلاب الفعل إلى ضده، وهذا يقع أيضاً تبعاً للاحتمال أو الضرورة. والتعرّف انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدى إلى الانتقال، إما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أوالشقاوة. وهناك عنصر ثالث وهو داعية الألم، وقد عرفنا ما التحوّل وما التعرّف أما داعية الألم (باثوس) فهى الفعل الذي يهلك أو يؤلم، مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجروح وأشباهها. والعناصر التى يجب أن تؤلف منها المأساة والأقسام التى تنقسم إليها كما يلى: المدخل، والدخيلة، والمخرج، ونشيد الجوقة وينقسم بدوره إلى قسمين: المجاز والمقام. والمآسى تشترك كلها فى هذه الأقسام، أما أناشيد المسرح والمنائح فخاصة بالبعض منها فحسب. والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة، والدخيلة قسم تام فى المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة، والمخرج قسم تام فى المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة، ومن بين أناشيد الجوقة يكون المجاز أول نشيد تنشده الجوقة، والمقام هو نشيد للجوقة لا يتضمن أوزاناً أنافاسطية ولا طروخاسية، والمناحة مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معاً.

أما الأخلاق فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة، والمسألة الثانية هى التوافق، وثالثها: المشابهة، ورابعها: الثبات. أما أنواع التعرّف فمنها: أولاً التعرّف بالعلامات الخارجية، وبعض هذه

العلامات فطرية وبعضها الآخر مكتسبة: وهذه إما موجودة فى البدن، مثل الندوب، أو منفصلة عنه مثل العقود. وثانياً التعرّفات التى يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن. والنوع الثالث من التعرّف يتم بالذاكرة، وذلك حينما نتعرّف شيئاً عندما نراه فنتذكره. رابعاً قد يقع التعرّف عن طريق القياس. وهناك نوع من التعرّف يقوم على خطأ فى استدلال الجمهور، وأفضل أنواع التعرّف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة.

فى كلّ مأساة جزء يسمى العقدة، وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجة عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكوّن غالباً العقدة، أما الحل فيشمل ما عدا ذلك. وأعنى بالعقدة (ذلك القسم من) المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحوّل: إما إلى السعادة أو إلى الشقاوة، وأعنى بالحل (ذلك القسم من) المأساة المبتدئ ببداية هذا التحوّل حتى النهاية. والمآسى لها أربعة أنواع: المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحوّل والتعرّف، والمأساة البسيطة، والمأساة الانفعالية، والمأساة الأخلاقية. ويجب أن ينظر إلى الجوقة على أنّها أحد الممثلين وتؤلف جزءاً من الكل وتعين على الفعل.

تتألف المقولة كلها من الأجزاء التالية: الحرف الهجائى، المقطع، الرباط، الأداة، الاسم، الفعل، التصريف، القول. أما الحرف الهجائى فهو صوت غير مقسوم، وتنقسم الحروف إلى: مصوت، ونصف مصوّت، وصامت. والمصوت هو الحرف الذى له صوت مسموع من غير تقارب (اللسان أو الشفاه)، ونصف المصوت هو الحرف الذي له صوت مسموع مع هذا التقارب، والصامت هو الذي فيه تقارب ولكن ليس له بذاته أى صوت، وإنما يصبح مسموعاً إذا كان مصحوباً بحروف لها صوت. وأما المقطع فصوت خالٍ من المعنى، مؤلف من حرف مصوّت وصامت. والرباط صوتٌ خالٍ من المعنى، لا يمنع من التركيب ولا يؤدى إليه، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول، بمساعدة عدة أصوات، ويوجد بطبعه إما فى الأطراف أو فى الوسط، ولا يمكن أن يوضع فى أول الجملة، فى وضع مستقل. والأداة صوتٌ خالٍ من المعنى، يدل على الابتداء أو الانتهاء أو تقسيم الجملة.

والاسم لفظ أو صوت مركب من أصوات، له معنى خلو من الزمان ولا جزء منه يفيد معنى بنفسه. أما الفعل فصوت مركب من أصوات، له معنى، ويدل على زمان، ولا جزء منه يفيد معنى على انفراده كما فى الأسماء. والتصريف يتعلق بالاسم أو الفعل ويدل على "لِ" أو "إلى" وما شابه ذلك. والقول هو مركب من أصوات، دالٌّ كثير من أجزائه له معنى بنفسه. والأسماء على نوعين: اسم بسيط وأعنى بالبسيط ما ليس بمركب من أجزاء دالة، واسم مضاعف مركب إما من جزء دال وجزء غير دال أو من أجزاء دالة. ومن الأسماء أيضاً ما هو مركب من ثلاثة أو أربعة أو عدد كبير من الأجزاء، كما هى الحال فى كثير من أسماء أهالى مرسيلية، مثل (هرموكايكوكسنثوس). وكل اسم هو إما شائع، أو غريب، أو مجازى، أو حلية، أو مخترع، أو مطول، أو موجز، أو معدل.

وأعنى بالاسم الشائع ما يستعمله كل منا، وبالاسم الغريب ما يستعمله الآخرون. والمجاز نقل اسم يدل على شئ إلى شئ آخر: والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أومن نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل. والاسم المخترع هو الذي لم يكن مستعملاً قط ووضعه الشاعر من تلقاء نفسه. والأسماء من حيث هى فى نفسها: إما مذكرة أو مؤنثة أو متوسطة بين المذكر والمؤنث.

أما المحاكاة قصصاً وشعراً فيجب فيها كما يجب فى المآسى: أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنّه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به. وينبغى أيضاً فى الملحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما فى المأساة: فينبغى أن تكون بسيطة، أو مركبة، أو أخلاقية أو انفعالية. وينبغى كذلك أن تكون الأجزاء واحدة، فيما خلا النشيد والمنظر المسرحى، إذ يجب فيها أن يوجد تحوّلات وتعرّفات وفواجع، وأيضاً سمو فى الأفكار والمقولة (اللغة)، وفى مقابل هذا تختلف الملحمة عن المأساة فى طول التأليف وفى الوزن. والتجربة تدلنا على أنّ الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم، أما الوزن الايامبى والوزن الرباعى الجارى فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص والآخر أنسب للفعل. وينبغى أن نستعين فى المآسى بالأمور العجيبة، أما فى الملحمة فيمكن أن نذهب فى هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التى يصدر عنها خصوصاً العجب.

لما كان الشاعر محاكياً، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هى فى الواقع، أو كما يصفها النّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. يضاف إلى هذا أنّ معيار التقويم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر. ففى فن الشعر يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ: الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضى. فالواقع أنّ الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ولم يفلح لعجزه، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها. أو إذا كان خطأوه راجعاً إلى علم خاص كالطب مثلاً أو أى علم آخر، أو إذا أدخل فى الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه، فإنّ الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها، ومن هنا يجب أن ننظر من هذه النواحى للرد على أنواع النقد التى تنطوى عليها المشاكل. وإذن فأنواع النقد التى يمكن أن توجه (إلى الشاعر) ترجع إلى خمسة: فاما أن نقول إنّه مستحيل، أو غير محتمل، أو خسيس (من غير ما داع)، أو متناقض، أو مخالف لمقتضيات الفن.

وفى وسعنا الآن أن نتساءل: أى الفنّين أفضل: محاكاة الملاحم أو محاكاة المآسى؟، فإذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التى تبلغ بها غايتها الخاصة، فمن الواضح أنّ المأساة إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل، يمكن عدُّها أعلى مرتبة من الملحمة [10].

٣ـ الترجمة لدكتور إبراهيم حمادة الموسومة ب "كتاب أرسطو فنّ الشعر":

إنّ الشعر الملحمى، والتراجيدى، وكذلك الكوميدى، وفن تأليف الديثرامبيات وغالبية ما يؤلف للصفر فى

الناى، واللعب على القيثارة كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة. ولكن مع هذا فإنّ كل نوع يختلف عن الآخر فى ثلاثة أنحاء: ١ـإما باختلاف المادة. ٢ـ أو الموضوع. ٣ـ أو الطريقة. فإنّ المحاكاة فيها تتحقق باستخدام مواد: الوزن، واللغة، والإيقاع، ويتم ذلك إما باستخدام كل مادة منها على حدة،أو بوساطة المزج بينها: فالإيقاع والوزن مثلاً يستعملان وحدهما فى الصفر فى الناى، أو الضرب على القيثارة، وكذلك الأمر فى أى فن من الفنون الأخرى المشابهة مثل الصفر فى شبابة الراعى. أما فنون الراقصين فتستخدم فى محاكاتها الوزن وحده دون الإيقاع. وهناك فن آخر يحاكى عن طريق استخدام اللغة وحدها سواء كانت تلك اللغة نثراً أو شعراً ولكن هذا الفن اللغوى لا يزال بلا اسم حتى يومنا هذا. ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناساً يفعلون، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل أو أردياء، فإنّ الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إما أناساً أسمى مما نعهدهم، أو أسوأ، أو كما هم فى المستوى العام. ومن هذا يتضح أنّ لكل نوع من أنواع المحاكيات أى الفنون التى سبق ذكرها نفس هذه الفروق وأنّ تلك المحاكيات تختلف فيما بينها بنفس الطريقة، باختلاف الموضوعات. ومثل هذه الفروق قد يوجد حتى فى الرقص وموسيقى الصفر فى الناى، واللعب على القيثارة كما توجد فى اللغة.

لا يزال هناك فرق ثالث يميز بين تلك الفنون وهو الطريقة التى يمكن أن يحاكى بها أى موضوع من الموضوعات. فباستعمال نفس المادة، ومعالجة نفس الموضوعات، يمكن أن يحقق الشاعر محاكياته: إما بأن يستخدم السرد فى جزء، وفى جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته. وإما يتكلم بلسانه هو دون احداث مثل هذا التغيير. وإما يعرض الشخصيات وهي تؤدى كل أفعالها أداء درامياً.

ويبدو أنّ الشعر قد نشأ عن سببين كليهما أصيل فى الطبيعة الانسانية: المحاكاة، والإيقاع والوزن، فإنّ من كلنوا مجبولين عليها أخذوا منذ البداية يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجياً حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم. ولقد اتجه الشعر اتجاهين وفقاً لطباع كل شاعر من الشعراء: فذوو الطباع الجدية الرزينة حاكوا الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية أفعال الأردياء فأنشأوا الأهاجى فى البداية، فى حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة والمدائح لمشهورى الرجال. الكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء أى أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعنى الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة وإنّما تعنى نوعاً خاصاً فقط هو الشئ المثير للضحك، والذي يعد نوعاً من أنواع القبح. ويمكن تعريف الشئ المثير للضحك بأنّه الشئ الخطأ، أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألماً أو أذى.

التراجيديا هى محاكاة لفعل جاد تام فى ذاته له طول معين، فى لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفنى. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة فى شكل درامى لا فى شكل سردى وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين. وعلى هذا فإنّ فى كل تراجيديا كوحدة كلية ستة أجزاء هى التى تحدد صبغتها الخاصة وقيمتها النوعية

والأجزاء هى: الحبكة، والشخصية، واللغة، والفكر، والمرئيات المسرحية، والغناء. ويشكل جزآن من تلك الأجزاء مادة المحاكاة وجزء منها يمثل طريقة المحاكاة، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فتشكل موضوع المحاكاة الدرامية. ولا شئ يضاف إلى تلك الأجزاء الستة.

الا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث الحبكة لأنّ التراجيديا بالضرورة لا تحاكى الأشخاص ولكنها تحاكى الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء. وسعادة الانسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل. لقد عرفنا التراجيديا بأنّها محاكاة لفعل تام فى ذاته وكامل وذى عظم معين لأنه يمكن للشئ أن يكون كاملاً ولكنه يفتقر إلى المدى المحدود، والكامل هو ما له بداية ووسط ونهاية. وهكذا فكما أنّه لا بد من ضرورة توافر عظم معين فى الكائن الحى، وفى الكل الذي يتألف من أجزاء كثيرة بما يجعل العين تستوعبه فى نظرة واحدة، فكذلك ينبغى أن تكون للحبكة بالضرورة طول معين وهذا الطول ينبغى أن تدركه الذاكرة بسهولة. ويتضح أنّ مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلاً بل ما يمكن أن يقع على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية، إذ ليس بالتأليف نظماً أو نثراً يفترق الشاعر عن المؤرخ. بيد أنّ الفرق الحقيقى يمكن فى أنّ أحدهما يروى ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع. وعلى هذا فإنّ الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه.

الحبكة الدرامية إما أن تكون بسيطة وإما معقدة، وأعنى بالحبكة البسيطة الذي يتغير فيه حظ البطل دون حدوث تحوّل أو تعرّف. وأما الحبكة المعقدة فهى التى يتغير فيها حظ البطل إما عن طريق التحوّل وإما عن طريق التعرّف وإما بهما معاً. ويجب أن يتولد التحوّل أو التعرّف من صميم بناء الحبكة نفسها، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة. التحوّل هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية. والتعرّف هو التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدى إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة. وهناك جزء ثالث الباثوس وهو مشهد المعاناة المستشفقة أى الباعثة على الشفقة، ويمكن تعريفه بأنّه فعل مؤلم أو مهلك كالموت والمقاساة الجسدية والجراح وما شابه ذلك من مشاهد تقع فى مجال الرؤية البصرية.

الأجزاء الكمية أى الأقسام المنفصلة التى تنقسم إليها التراجيديا وهي: المقدمة "البرولوج"، والمشهد التمثيلى "الابيسود"، والمخرج "الاكسودوس"، وغناء الجوقة، وهو ينقسم بدوره إلى نوعين: المدخل "البارودوس"، والمنشد "الاستاسيمون"، وهذه الأجزاء السابقة عامة فى كل التراجيديات، أما بعض التراجيديات ففيها بصفة خاصة: أناشيد للممثلين، ومنائح "كوموس". المقدمة "البرولوج" هى كل الجزء الذي يسبق مدخل الجوقة "البارودوس". والمشهد التمثيلى "الابسود" هو كل الجزء الذي يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة. المخرج "الاكسودوس": هو كل الجزء الذي لا يعقبه نشيد من أناشيد الجوقة. المدخل "البارودوس": هو كل النشيد الابتدائى للجوقة. المنشد "الاستاسيمون": هو أغنية جماعية تؤديها

الجوقة، وخالية من الأوزان الأنابستية، والطروخاسية. المناحة "الكوموس": عبارة عن مرثية تنشدها الجوقة بالاشتراك مع الممثل.

إنّ التراجيديا الكاملة هى التى: تكون حبكتها من النوع المعقد، لا البسيط، والتى ينبغى أن تحاكى أفعالاً من شأنها اثارة شفقة والخوف. أما فيما يتعلق بالشخصيات التراجيدية فعلى الشاعر أن يهدف بشأنها إلى أربعة أمور: أولها أن تكون صالحة دراماياً بطبيعتها أو مؤثرة. والأمر الثانى الذي ينبغى أن يهدف إليه الشاعر فى تصوير الشخصية هو الملاءمة. والأمر الثالث هو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع. والأمر الرابع فهو ثبات الشخصية أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية.

وأول أنواع التعرّف هو التعرّف بالعلامات الملموسة أو المرئية، وبعض هذه العلامات طبيعى وبعضها الآخر يكتسبه الشخص بعد مولده، ويلى ذلك التعرّف الذي يقدمه الشاعر تقديماً مباشراً وهذا النوع متهافت من الناحية الفنية لنفس السبب. والنوع الثالث من التعرّف يعتمد على الذاكرة أى أنّ رؤية شئ ما أو سماعه يوقظ فى النفس ذكرى معينة. أما النوع الرابع فيتم عن طريق الاستنتاج والبرهنة العقلية. ونضيف إلى ذلك نوعاً من التعرّف المركب، الناتج عن خطأ فى استنتاج طرف آخر. ولكن أحسن أنواع التعرّف هو الذي ينبع من الأحداث ذاتها عندما يقع الإدهاش العظيم عن طريق حدث محتمل.

هناك أمر آخر هو أنّ كل مسرحية تراجيدية تتكوّن من جزئين: أحدهما خاص بالتعقيد والآخر بالحل، ويتشكل جزء التعقيد من الأحداث التى تقع خارج المشهد الافتتاحى بالاضافة إلى أغلب الأحداث الداخلة فى المسرحية، أما ما يبقى من ذلك فهو الحل. وللتراجيديا أربعة أنواع هى: التراجيديا المركبة، وتراجيديا المعاناة، والتراجيديا الخلقية، والتراجيديا المناظرية. وينبغى أن نعتبر الجوقة كواحد من الممثلين، أى يجب أن تكون جزءاً عضوياً فى الكل العام، ولها مشاركة حقيقية فى الفعل.

تتألف اللغة من الأجزاء التالية: الحرف الهجائى أو العنصر الأساسى، والمقطع، وأداة الربط، وأداة الوصل، والاسم، والفعل، والتصريف، والعبارة أو الجملة. والحرف الهجائى هو صوت غير قابل للتجزىء، وليس كل صوت حرفاً هجائياً. والحرف إما صائت أو نصف صائت أو صامت. والصائت: هو الحرف الذي يحدث صوتاً مسموعاً دون أن يضاف إليه حرف آخر أو هو الذي ينطق دون قرع اللسان أو الشفة. ونصف الصائت: هو الذي يحدث صوتاً مسموعاً، إذا ما أضيف إليه حرف آخر. أما الحرف الصامت: فهو الذي لا يصدر بنفسه صوتاً بالمرة، ولكن باضافته إلى حرف صائت يصبح مسموعاً. والمقطع، صوت خال من الدلالة والمعنى، ويتركب من حرف صامت وآخر صائت أو نصف صائت. وأداة الربط عبارة عن: صوت بلا دلالة أو معنى، ولا يسبب ولا يمنع من تأليف صوت واحد من جملة أصوات، ويكون له معنى. وهذه الأداة لا يمكن أن تقوم صحيحة بذاتها فى بداية عبارة أو جملة. وأداة الوصل، صوت بلا دلالة يحدد بداية العبارة أو نهايتها، أو جزءاً منها. والاسم، صوت دال مركب من أصوات ولا يدل على الزمن والجزء منه إذا

انفصل لا يفيد معنى بذاته. ولنتذكر أنّه حتى مع الكلمات المركبة لا تستخدم الأجزاء على حدة، كما لو أنّ كل واحد منها له معنى فى ذاته. والفعل، صوت مركب له دلالة ويدل على الزمن. وكما هو الحال فى الاسم، فإنّ أى جزء منه لا معنى له فى ذاته. والتصريف، يتعلق بالاسم كما يتعلق بالفعل. والعبارة أو الجملة، صوت مركب دال على معنى، وبعض أجزائه له معنى أو دلالة فى حد ذاته. وعلينا أن نلاحظ أنّ العبارة ليست دائماً تتألف من اسم وفعل، لأنّه يمكن أن تجىء دون فعل.

الأسماء نوعان: إما بسيطة وإما مزدوجة، وأعنى بالاسم البسيط ذلك الذي يتركب من أجزاء لا دلالة لكل منها على حدة، مثل كلمة "جى" (أى أرض)، أما الاسم المزدوج فهو يتألف، اما من: جزء له دلالة مع جزء آخر. وإما من جزئين لكل منهما دلالة. ومع هذا فقد يكون الاسم ثلاثى الأجزاء أو رباعى الأجزاء أو متعدد الأجزاء. ومهما يكن شكل الكلمة من ناحية البناء فإنّها تكون: شائعة، أو أجنبية معارة، أو مجازية، أو زخرفية، أو مبتدعة المعنى، أو مطولة "مزيدة"، أو منقوصة أو معدلة. وأنا أعنى بالكلمة الشائعة أو العادية تلك التى يستعملها كل النّاس فى بلد معين. وبالكلمة الأجنبية تلك التى يستعملها أهل بلد آخر. أما الاسم المجازى فهو اعطاء اسم يدل على شئ إلى شئ آخر، وذلك عن طريق التحويل: إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع. والكلمة الزخرفية "البديعية". والكلمة المبتدعة المعنى هى التى لم تكن مستعملة بين النّاس من قبل وانّما يقدمها الشاعر نفسه. والكلمة المطولة أو المزيدة هى التى تستخدم على غير العادة حرفاً صائتاً أطول أو يقحم عليها مقطع.

أما عن المحاكاة التى تقوم على السرد، وتستخدم الوزن الشعرى، فمن الواضح أنّ حبكتها ينبغى أن تبنى كما هو الحال فى التراجيديا على أصول درامية أى يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد تام فى ذاته وكامل وله بداية ووسط ونهاية، وكأنّها كائن حى واحد متكامل فى ذاته. ينبغى أن يكون للملحمة نفر الأنواع للتراجيديا فهى إما أن تكون: بسيطة، أو مركبة، أو خلقية، أو متعلقة بمعاناة. كما أنّ أجزاء الملحمة هى نفسها أجزاء التراجيديا فيما عدا جزئى "الغناء"، و"المرئيات المسرحية". والملحمة كالتراجيديا تستخدم عناصر التحوّل والتعرّف ومشاهد المعاناة، كما ينبغى تجويد الفكر واللغة فيها. وتختلف الملحمة عن التراجيديا من حيث: الطول والوزن. أما من حيث الطول وهو ما ينبغى إدراكه من البداية إلى النهاية فى رؤية واحدة. وأما من حيث الوزن فإنّ التجربة تدلل على أنّ الوزن البطولى السداسى هو أنسب الأوزان للملاحم. ويجب أن يتوافر فى التراجيديا عنصر الإدهاش، ولهذا العنصر الذي يعتمد أساساً على العوامل غير المعقولة أو غير الممكنة، مجال أوسع فى الملحمة. وينبغى على الشاعر أن يؤثر دائماً المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل، ويجب ألا تؤلف القصة من أحداث غير ممكنة، بل ينبغى أن يستبعد منها كل ما هو غير ممكن.

أما فيما يتعلق بالمشكلات النقدية وحلولها، فمن الممكن أن نتبين عددها وطبيعة مصادرها التى انبثقت

منها عنطريق استعراض أمرها، على النحو التالى: لما كان الشاعر محاكياً شأنه فى ذلك شأن المصور أو أى محاك آخر فإنّه يجب عليه بالضرورة أن يسلك فى محاكاة الأشياء احدى هذه الطرق الممكنة الثلاث: ١ـأن يحاكى الأشياء كما كانت أو تكون. ٢ـ أو كما يحكى عنها أو يظن أن تكون.٣ـ أو كما يجب أن تكون. وحتمل فى مجال الشعر ذاته وقوع نوعين من العيوب: ١ـ أحدهما مباشر ويمس الجوهر. ٢ـ وآخرهما عرضى ويتعلق بالصنعة. فلو أنّ شاعراً اختار أن يصور شيئاً ما تصويراً صحيحاً ولكنه يفشل فى تحقيق ذلك بسبب ضعف القدرة فى التعبير، فإنّ العيب عندئذ يكون متأصلاً فى الشعر ذاته. أما إذا كان فشله راجعاً إلى أن تصويره لهذا الشئ قد وقع بطريقة غير صحيحة. فإنّ المصادر التى تنشأ عنها الاعتراضات النقدية خمسة، والأمور تنقد اما لأنّها:١ـ مستحيلة. ٢ـ أو غير معقولة.٣ـ أو مضرة بالأخلاق. ٤ـ أو متناقضة. ٥ـ أو خارجة على أصول الفن.

ورب سائل يقول: أى وسيلتى المحاكاة أجدر بالتفصيل الملحمة أم التراجيديا؟ وعلى هذا إذا كانت التراجيديا تتفوق على الملحمة من كل هذه الوجوه، بالاضافة إلى أنّها تحقق وظيفتها الشعرية. فإنّه يصبح من البين أنّ التراجيديا تعد أسمى شكل فنى لأنّها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة[11].

الهوامش

[1] www.rusisworld.com

[2] أرسطوطاليس فنّ الشعر: عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت– لبنان،(د.ت)، ص: 85 – 145

[3] www.rusisworld.com

[4] أرسطوطاليس فنّ الشعر: عبد الرحمن بدوي، ص: 150 – 158

[5] www.rusisworld.com

[6] كتاب الشفاء: الحسين بن عبد الله ابن سينا، تحقيق: الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1386هـ- 1966م ص: 23 – 73

[7] www.rusisworld.com

[8] تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: أبو الوليد بن رشد (520هـ-595هـ)، حققه: الدكتورمحمد سليم سالم،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة،1391هـ-1971م، ص: 56 – 163

[9] كتاب الشعر لأرسطاليس:إحسان عباس،ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي ،(د.ت)، ص: 18 – 111

[10] أرسطوطاليس فنّ الشعر: عبد الرحمن بدوى. ص: 3 – 81

[11] كتاب أرسطو فنّ الشعر: دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت) ص: 55 – 232

فهرس المصادر والمراجع

١ـأرسطوطاليس فنّ الشعر: عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت– لبنان،(د.ت).

٢ـتلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: أبو الوليد بن رشد (520هـ-595هـ)، حققه: الدكتورمحمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1391هـ-1971م.

٣ـكتاب أرسطو فنّ الشعر: دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).

۴۔کتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس من السرياني إلى العربي، تحقيق: د. شكري محمد عياد، ط: القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967م.

۵۔کتاب الشفاء: الحسين بن عبد الله ابن سينا، تحقيق: الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1386هـ- 1966م.

۶۔کتاب الشعر لأرسطاطاليس: إحسان عباس، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي، (د.ت).

۷ www.rusisworld.com